

# RETABLÍSTICA DE LA BAJA EXTREMADURA

(Siglos XVI - XVIII)

Segunda edición

**Román Hernández Nieves**

colección **arte-arqueología**

DIPUTACIÓN DE BADAJOZ

DEPARTAMENTO DE PUBLICACIONES

2004

Todos los derechos reservados.

Esta publicación no puede ser reproducida, ni en todo ni en parte, ni registrada en o transmitida por un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, por fotocopia o cualquier otro, sin el permiso previo por escrito de la editorial.

RETABLÍSTICA DE LA BAJA EXTREMADURA

Siglos XVI - XVIII

Colección Arte-Arqueología nº 26

© De esta edición: Departamento de Publicaciones  
de la Diputación de Badajoz

© Román Hernández Nieves

Las fotografías del libro sin pie de autor s  
on de Román Hernández Nieves

Diseño y Maquetación: TraSan, S.L. (La Garrovilla)

Imprime: Tajo-Guadiana Artes Gráficas

Depósito legal: Ba-210-04

I.S.B.N.: 84-7796-758-X

A Román, Alejandro y Jesús



# ÍNDICE GENERAL

PRESENTACIÓN .....	13
PRÓLOGO .....	17
INTRODUCCIÓN .....	23
Capítulo I: CATÁLOGO DE RETABLOS (Siglos XVI - XVIII).....	29
Retablo mayor del Monasterio de Tentudía en Calera de León .....	29
Retablo mayor de la parroquia de el Salvador de Calzadilla .....	35
Retablo mayor de la parroquia de Sta. María del Mercado de Albuquerque .	42
Retablo de la capilla de Santa Bárbara de la Catedral de Badajoz .....	47
Retablo mayor de la parroquia de Ntra. Sra. del Camino de Medina de las Torres .....	51
Retablo mayor de la parroquia de la Sta. Cruz de Arroyo de San Serván .....	59
Retablo mayor de la parroquia de Santiago de Torremayor .....	65
Retablo mayor de la parroquia de San Juan Bautista de Herrera del Duque ..	69
Retablo mayor de la parroquia de Sta. Ana de Fregenal de la Sierra .....	74
Retablo mayor desaparecido de la parroquia de Santiago de Puebla de Alcocer ...	80
Retablo mayor desaparecido de la parroquia de San Pedro de Casas de Don Pedro .....	85
Retablo mayor desaparecido de la parroquia de Santiago de Medellín .....	93
Retablo lateral de Luis de Morales de la parroquia de Santa Catalina de Higuera la Real .....	98
Retablo mayor de la parroquia de San Esteban de Llera .....	102
Retablo mayor de la parroquia de Ntra. Sra. del Valle de Villafranca .....	108
Retablo mayor de la parroquia de Ntra. Sra. de Gracia de Talavera .....	115
Retablo mayor desaparecido de la parroquia de Ntra. Sra. de la Concepción de Azuaga .....	122
Retablo de la capilla absidal de la nave del Evangelio de la parroquia de Sta. María del Castillo de Olivenza .....	135

Retablo mayor de la parroquia de Sta. Olalla de Puebla de la Reina .....	141
Retablo mayor de la parroquia de Sta. Marta de Salvaleón .....	146
Retablo mayor desaparecido de la parroquia de Ntra. Sra. de la Purificación y San Pedro de Almendralejo .....	152
Retablo mayor de la parroquia de Ntra. Sra. de los Ángeles de Bienvenida .	158
Retablo del lado de la Epístola de la parroquia de Nuestra Señora del Rosario de Puebla de la Calzada .....	163
Retablo mayor de la parroquia de San Pedro de Montijo .....	166
Retablo mayor de la parroquia de Ntra. Sra. de la Concepción de Montemolín .....	172
Retablo mayor de la parroquia de Sta. Catalina de Higuera la Real .....	185
Retablo de Ntra. Sra. de los Remedios de la excolegiata de Zafra .....	193
Retablo mayor de la excolegiata de Zafra .....	198
Retablo mayor de la catedral de Badajoz (Capilla del Sagrario) .....	207
Retablo mayor de la parroquia de Ntra. Sra. de Araceli de Villagarcía ....	213
Retablo mayor del convento de Sta. Clara de Zafra .....	219
Retablo mayor del convento de Ntra. Sra. del Carmen de Fuente de Cantos .....	224
Retablo mayor de la parroquia de San Bartolomé de Jerez de los Caballeros .....	229
Retablo mayor de la parroquia de Ntra. Sra. de la Gracia de Ribera del Fresno ..	234
Retablos de Ntra. Sra. de la Antigua y San Blas de la catedral de Badajoz ....	239
Retablo mayor desaparecido de la parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción de Guareña .....	244
Retablo mayor de la iglesia de San Bartolomé de Higuera la Real .....	251
Retablo mayor de la catedral de Badajoz .....	255
Retablo mayor de la parroquia de Sta. Catalina de Jerez de los Caballeros ..	261
Retablo mayor de la parroquia del Santísimo Cristo de las Misericordias de Fuente del Maestre .....	269
Retablo mayor de la parroquia de Sta. María Magdalena de Olivenza ....	274
Retablo mayor de la parroquia de Sta. María del Castillo de Olivenza ....	280
Retablo mayor de la capilla del Hospital y Santa Casa de Misericordia de Olivenza .....	285
Retablo mayor de la parroquia de Sta. María del Castillo de Fregenal de la Sierra .....	290
Retablo de la capilla de Ntra. Sra. del Reposo de la parroquia de San Bartolomé de Jerez de los Caballeros .....	295
Retablo mayor de la parroquia de San Pedro de Aceuchal .....	299

Retablo mayor desasentado de la parroquia de Santa Eulalia de Mérida .....	305
Retablo de la capilla de Ntra. Sra. de Valvanera de la excolegiata de Zafra ..	309
Retablo mayor de la parroquia de San Miguel de Jerez de los Caballeros ....	315
Retablo mayor de la parroquia de Ntra. Sra. de la Granada de Fuente de Cantos .....	320
Retablo mayor de la parroquia de Ntra. Sra. de Soterráneo de Barcarrota ...	326
Retablo mayor desaparecido de la parroquia de Sta. María de Jerez de los Caballeros .....	331
Retablo mayor de la parroquia de Sta. Marta en Santa Marta .....	338
Retablo mayor de la parroquia de Sta. María de Mérida .....	342
Retablo fachada de la parroquia de San Bartolomé de Jerez de los Caballeros ...	348

## Capítulo II: EL RETABLO BAJOEXTREMEÑO

Introducción .....	353
Iconografía .....	356
Morfología .....	377
Evolución .....	395
Tipología .....	403
Otros aspectos del retablo bajoextremeño: .....	424
- Clientela .....	424
- Contratación .....	430
- Duración de la obra .....	433
- Precios, fórmulas de pago y tasaciones .....	439
- Medidas .....	445
- Materiales .....	447
- Lugar de fabricación, traslado y asiento .....	449
- Dorado y policromía .....	452

## Capítulo III: LOS CENTRO SARTÍSTICOS Y LOS ARTISTAS DE LA BAJA EXTREMADURA

Centros Artísticos de la Baja Extremadura .....	457
- Estado de la cuestión .....	457
- Influencias .....	461
- Centros artísticos .....	478
Los artistas .....	512
- Parentesco y endogamia .....	512
- Sexo .....	519
- Posición económica .....	521

- Consideración social .....	528
- Organización gremial .....	532
- Los artistas del retablo: especialidades y oficios .....	541
- Compañías laborales .....	552
- Pleitos y rivalidades .....	559
- Inspiración .....	564
- Los talleres bajoextremeños .....	569
<b>CONCLUSIONES .....</b>	<b>599</b>
<b>ABREVIATURAS Y FUENTES .....</b>	<b>603</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA GENERAL .....</b>	<b>605</b>
<b>ÍNDICE TOPONÍMICO .....</b>	<b>615</b>
<b>ÍNDICE DE ARTISTAS .....</b>	<b>625</b>
<b>ÍNDICE CRONOLÓGICO .....</b>	<b>639</b>
<b>GLOSARIO DE TÉRMINOS RELACIONADOS CON EL RETABLO .....</b>	<b>643</b>

## PRESENTACIÓN

Román Hernández Nieves ofrece en este libro un estudio profundo, brillante y prácticamente casi exhaustivo sobre un tema importante, el de la retabística bajoextremeña, que hasta la fecha carecía de una monografía completa y de estas características. Por su amplia cronología es ambicioso, pues comprende el amplio período, que se desarrolla entre los siglos XVI y XVIII, época durante la cual las formas artísticas experimentaron una enrevesada evolución formal desde modos de expresión estética basados en el simple y racional clasicismo renacentista, algunas veces con persistencia y reminiscencias bajomedievales goticistas, hasta exuberantes y retorcidas maneras barrocas y rococós. Fase amplia en la evolución de la Historia del Arte, que complica considerablemente el tema tratado, comprometiendo, sin duda, mucho a su autor; pero que da a esta publicación bastante más interés.

Proporciona, así, el catálogo documentado con minucia de los retablos de esa época, basándose no sólo en la bibliografía muy monográfica especializada sobre aspectos locales y en la general a cerca de la escultura española y el retablo en concreto, que conoce a la perfección, sino con la consulta de una copiosa documentación hallada tenaz y laboriosamente en los archivos regionales. No prescinde, tal y como resulta obligado, del necesario y, asimismo, expuesto, estudio de las distintas tipologías, que aporta, y tanto contemplado desde un punto de vista arquitectónica como, sobre todo y conscientemente, escultórico, en función de las clasificaciones en vigor en la más reciente Historia de la Escultura. Sigue, además, el análisis, siempre complejo por su a veces carácter ambiguo y hasta indescifrable, de los distintos temas tratados en estos retablos, buscando sus nexos, interrelaciones e influencias.

Las numerosas páginas dedicadas a los novedosos planteamientos sociológicos resultan especialmente atractivos. Trata de esta forma tanto sobre los problemas sociales que afectaron a los distintos artistas que jerárquicamente intervinieron en la realización de los retablos como del imprescindible mecenazgo artístico. Todo ello contribuye a dar al contenido del libro un gran atractivo al manifestarse en él el dinamismo vital de los protagonistas, que se formaron en los talleres, emigran, se relacionan entre sí, debaten dentro de los gremios, pleitean, se suceden en los contratos..., todo ello con la más exacta

y copiosa documentación hallada por su autor, intentando no dejarse ningún hilo suelto en su labor histórica y ofrecer una visión total y panorámica del tema. La realización de los retablos aparece, así, cual un complicado proceso estético y técnico, en el que se citan y actúan siempre de forma coordinada una auténtica legión de los más diversos artistas desde los arquitectos, ensambladores, escultores y pintores, hasta carpinteros, doradores... El retablo se manifiesta, pues, como un auténtico microcosmo artístico en donde tienen cabida sus géneros más dispares, ofreciéndose en cierta medida en él el auténtico pulso poético de la época con la evolución de sus formas y de los temas tratados.

Es posible afirmar aquí, sin duda, que Hernández Nieves intenta aproximarse con toda honradez y ambición al difícil mundo del retablo con el ejemplo siempre complejo de las metodologías más diversas, lo cual constituye conscientemente su gran obsesión y reto. Varios métodos aparecen en los distintos capítulos de este libro, tratados a veces de una manera separada y otras en conjunto: desde el formalismo hasta la sociología del arte, pasando por la iconografía y de continuo bajo la sombra del positivismo historicista, instrumento aquí imprescindible por la falta de precedentes para la más exacta reconstrucción histórica. Pero todo ello lo hace de una forma alternativa y sencilla, sin grandes ni vanos alardes retóricos, siendo el tema el que motiva el uso de un determinado medio y no dejándose condicionar por él.

No resultan menos interesantes las conclusiones a las que llega en el estudio de la retablística de la Baja Extremadura. Lugar tan sólo aparentemente de paso entre Castilla, Andalucía y Portugal, esta región se constituye, sin duda, en una referencia obligada al ser un sitio de importantes encuentros culturales, que acaban singularizándola de algún modo. Hernández Nieves establece varios focos de influencias artísticas, que se manifiestan de muy diversas formas según la época que contempla. El más importante de todos ellos es el sevillano, que se da en toda el área geográfica, pero alcanzando su mayor desarrollo en el XVI en el sur. Le sigue el madrileño especialmente en Zafra con algunas notas de interés en la catedral pacense. La parte nororiental conoce la incidencia de la escuela toledana. A todo ello hay que sumar los influjos flamencos y portugueses con un continuo trasiego de artistas de ambos países y que tiene su núcleo en la frontera y controvertida Olivenza. Aparece, por tanto, la Baja Extremadura como un auténtico mosaico geográfico de influencias, que de alguna manera le singularizan de la Alta Extremadura, porque en esta zona predominan los flujos y reflujos de las formas artísticas castellanas frente a la casi total superioridad de las sevillanas, en lo que hoy prácticamente constituye la provincia de Badajoz. Zafra, Llerena, la capital pacense, Fregenal de la Sierra e Higuera la Real, y Jerez de los Caballeros fueron sus núcleos retablísticos principales con sus peculiares notas estéticas.

Con este estudio se aporta, por lo tanto, un interesante capítulo para el conocimiento ahora más completo de la escultura española, en general, y de su retablística, en particular. Aportación que, además era totalmente necesaria para profundizar en las raíces históricas y artísticas de la Baja Extremadura, pues hasta la fecha únicamente existían estudios en exceso monográficos, aunque algunos de ellos son de calidad

indudable. Así, no sólo se conoce ahora mucho mejor los rasgos de identidad de una parcela importante del arte bajoextremeño y con ello de toda Extremadura, sino su siempre útil y oportuna incidencia en el conjunto de la Historia artística del país.

Fruto del estudio continuo y de una investigación seria, de la búsqueda tenaz de datos de interés y de modelos en otras publicaciones sobre retablistica en las restantes escuelas españolas de este período tan extenso, el libro, que ahora presento, fue la tesis doctoral de Román Hernández Nieves. Leida en el mes de marzo de 1990 en el Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Nacional de Educación a Distancia, en donde su autor se había licenciado, mereció la calificación máxima de “*apto cum laude*”. Hecha bajo mi dirección, tuve, como suele ser normal para el director de toda tesis, la oportunidad de aprender mucho con el doctorando y con el tema, que no era precisamente de mi más estricta especialidad; pero que desde un principio me interesó. Fue juzgada por destacados profesores de esta disciplina, algunos de ellos máximos especialistas de la Historia de la escultura española y creadores de importantes escuelas de investigación en este género, en el cual hasta hace relativamente pocos años, y por desgracia, no se había trabajado en exceso. Formaron parte de este tribunal los profesores siguientes: El Dr. D. Victor Nieto Alcaide, catedrático de la U.N.E.D. y Director de este Departamento, los Dres. D. Francisco Portela Sandoval y D<sup>a</sup> Virginia Tovar, catedráticos de la Universidad Complutense, el Dr. D. Juan José Martín González, catedrático emérito de la Universidad de Valladolid y académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, quien con sus publicaciones y docencia tanto ha hecho por la Historia de la Escultura Española, y la Dr<sup>a</sup> D<sup>a</sup>. Teresa González Vicario, titular de la U.N.E.D.

Es de destacar, para terminar, que Hernández Nieves, profesor tutor de H<sup>a</sup> del Arte del Centro Asociado de Mérida de la Universidad Nacional de Educación a Distancia, es ya autor de importantes publicaciones, que nos han ofrecido un avance de aspectos parciales de sus investigaciones. Se subrayan aquí sus libros sobre “La Iglesia Parroquial de Santa Catalina de Jerez de los Caballeros” (Mérida, 1981), “El movimiento turístico en Mérida” (Mérida, 1986) y numerosos artículos como “El desaparecido retablo mayor de la parroquia de Nuestra Señora de la Consolación de Azuaga (Badajoz)” (Madrid, Norba, 1988), “Compañías laborales, pleitos y rivalidades entre artistas bajoextremeños” (Cáceres, Alcántara, 1990), “Centros artísticos de escultura y pintura de la Baja Extremadura” (Madrid, Espacio, Tiempo y Forma, 1990), “El retablo mayor de la parroquia de Nuestra Señora de la Concepción de Montemolín”, (Mérida, Proserpina, 1985), “Torres de Jerez” (Alminar, 1982), “El desaparecido retablo de Santa María de Jerez de los Caballeros” (Alminar, 1983)...

**JOSÉ ENRIQUE GARCÍA MELERO**

*Profesor titular de H<sup>a</sup> del Arte Español Moderno y Contemporáneo. U.N.E.D.*



## PRÓLOGO

Los estudios monográficos que se están dedicando al retablo son testimonio de que constituye una de las peculiaridades más sobresaliente de nuestro arte. Si es cierto que por espacio se entiende todo lo que hay aprisionado por los muros, tal noción debe ser enmendada por la realidad de que la pared se oculta por los retablos, que son términos de referencia de este espacio en sentido activo, ya que las miradas de los fieles se lanzan presurosas buscando estas máquinas arquitectónicas, cuajadas de columnas, frisos, estatuas y pinturas. Se trata, en puridad, de un espacio vivencial. Destruir las obras que forraron los muros supone desnaturalizar la arquitectura y dejar desprovisto al templo de los elementos coloquiales. En la región que Hernández Nieves ha situado el objetivo de sus investigaciones, una fiebre aniquiladora hace tiempo que desnudó los templos de tan expresivo vestuario. Menos mal que aún subsisten suficientes retablos para componer una puntual historia, que es lo que el autor ha emprendido.

Ha de tomarse primeramente medida al tiempo y al espacio. El retablo es abordado generalmente siguiendo la historia de los estilos. Aquí se trata de una historia en “larga duración”, que tiene sus razones, pues el retablo es un mueble que no pasa de moda y meramente adopta peculiaridades formales, estilísticas e iconográficas. Desde el siglo XVI al siglo XVIII se extiende el repertorio de retablos analizados. El espacio es el de la Baja Extremadura, actual provincia de Badajoz. Como quiera que se trata de arte religioso, debe recordarse que tres diócesis inciden sobre el territorio, marcando los encargos: las de Badajoz, Plasencia y Toledo.

Importa considerar qué relaciones se han mantenido con los territorios periféricos. La ley de la oferta y la demanda está presente en el negocio artístico: El cliente avezado sabe cuán necesario es atraer las corrientes influyentes y los artistas afamados. Existen artistas locales, afincados en centros regionales, pero se contrata maestros de otros centros en que han madurado antes las novedades. Si la Alta Extremadura mantiene una mayor aproximación hacia Castilla, la Baja Extremadura se halla más próxima geográficamente y sin duda más afín en sensibilidad con Andalucía, sobre todo con el foco de Sevilla. No pudo haber obra más valiosa en el amanecer de estas

relaciones. En 1518 el italiano afincado en Sevilla, Francisco Niculoso Pisano, concertaba el retablo mayor del monasterio de Santa María de Tentudía, en Calera de León, realizándolo de azulejería poblada de escenas descriptivas. En 1631 se contrató el retablo mayor de la iglesia de Santa Catalina, en Higuera la Real, con el sevillano Domingo de Urbín, ejecutando los lienzos el maestro de la misma localidad Jerónimo Ramírez. El retablo de la iglesia de Nuestra Señora de la Candelaria en Zafra se contrata asimismo con maestros sevillanos: Matías Fernández Cardoso para la traza y Blas de Escobar para la realización.

En 1801 la plaza de Olivenza fue incorporada a España. Esta circunstancia es causa de que la población guarde edificios manuelinos y retablos de esta raigambre portuguesa. El retablo portugués ofrece unas singularidades tan notorias que le separan por completo de la órbita del español. Bien presente lo tiene el autor, al considerar los retablos de Olivenza. El de la iglesia de María Magdalena responde a la peculiar modalidad barroca de hornacina que alberga el tabernáculo y el camarín. El de la iglesia de Santa María del Castillo y el de la Casa de Misericordia responden a un tipo que imita las antiguas portadas románicas, en que las arquivoltas resuelven en curvo la correspondencia con los pilares. ¿Hubo relaciones entre el retablo portugués y el español? Pese a la posición aislacionista desde el punto de vista político, hoy sabemos de la ósmosis cultural que el intercambio humano establece. Sobre esta base hay que trabajar, pues las interrelaciones existen. El retablo de la capilla de Nuestra Señora del Reposo en la iglesia de San Bartolomé en Jerez de los Caballeros, que hacía Juan Ramos de Castro entre 1738 y 1745, es manifiestamente portugués por su tipología: en forma de arquivolta se despliega en el ático la continuación de la columna.

El retablo supone una inversión económica de gran alcance, por cuanto irroga la ideación de un proyecto arquitectónico, que recibe la intervención de ensambladores, escultores y pintores. El obispado regula la oportunidad del proyecto en función de las necesidades y sobre todo de la existencia de fondos. La historia del retablo esta inmersa en la de la economía; por eso es oportuno que se estudie al cliente y a los precios. Cada vez existen más reticencias sobre la progresiva decadencia que se arrastra desde fines del siglo XVI, cuando la contratación de magnos retablos barrocos desde el último tercio del siglo siguiente indica que sin una sana plataforma económica no hubiera sido posible tales propuestas. Cliente y dinero establecen una base real en la programación de los retablos. Aunque el retablo representa un objeto de significación religiosa, las raíces de su promoción se hallan en el fondo de la sociedad. El autor esgrime contundentes pruebas de la participación de los ayuntamientos en la gestión retablística. Así ocurrió con los retablos de Villafranca de los Barros, Montemolín, Higuera la Real, Puebla de la Calzada y otros, que fueron promocionados por sus respectivos ayuntamientos. Testimonios como el de que “el Concejo, Justicia y Regimiento desta villa de Montemolín tiene acordado que se dore e pinte un retablo que la iglesia parroquial tiene en el altar mayor”, acreditan el compromiso de la autoridad pública en obras de utilidad religiosa. Sobre lo mismo ilustra el caso de Azuaga, donde

el ayuntamiento aportó para costear el retablo de su parroquia, fondos procedentes del arriendo de pastos, corta de leña y beneficios sobre la cosecha de trigo.

El protagonismo de un retablo está directamente relacionado con la entidad eclesial a que pertenece el templo (parroquia, convento, cofradía, etc.), pues el impacto de la veneración se ofrece diferente en cada caso. A este propósito son significativos los encargos procedentes de cofradías, que tienen una implantación fundamentalmente popular. Unos mercaderes emigrados de la tierra de Cameros (La Rioja) poseen en su lugar adoptivo (Zafra) una versión de Nuestra Señora de la Valvanera. Son estos mercaderes quienes conciertan en 1744 un retablo con Juan Ramos de Castro, para que la venerada imagen estuviera en un “retablo costoso, por la mucha devoción y posibilidades que para ello tienen”. El retablo representa una empresa movilizadora de intereses diversos; artistas locales y foráneos ponen en actividad los deseos de gentes de la más diversa procedencia. Así se comprende que la historia del retablo sea un objetivo de la máxima significación histórica.

La panorámica de los retablos envuelve a los artistas, los oficios, los talleres. Tienen, pues, su revisión en estas páginas consideraciones acerca de los maestros, sus organizaciones familiares, el ambiente y la economía. Es muy oportuno incluir estos aspectos, que agrandan considerablemente el paisaje profesional y el prestigio de los maestros. Aunque suene a excepción dentro de la organización profesional ejercida por el varón, se cita el caso de la pintora y doradora Luisa de Quintana, esposa del pintor Miguel Martínez.

La producción de retablos fue una de las palancas del desarrollo artístico de la región. Los talleres se sitúan en determinadas poblaciones, que tienen categoría de “centros”, a partir de los cuales se configura la organización del trabajo artístico. El mapa de los centros varía de un siglo a otro. Badajoz, Zafra, Llerena, Fregenal, Jerez de los Caballeros ejercen la primacía.

Hernández Nieves analiza el retablo desde todos los puntos de vista. Si es un soporte para la imagen, el conocimiento de la iconografía se revela como fundamental. Desde el renacimiento al barroco, los retablos basculan desde la exhibición múltiple (el retablo como libro ilustrado) a la imagen aislada. Los procedimientos de lectura de la imagen, facilitando su inteligencia a los fieles, se ofrecen diversos, pero ordinariamente programados. El retablo a este propósito es como una gran biblioteca de las más variadas ediciones.

El esquema de un retablo es obra de arquitectura. La exigencia impuesta al artista, de que el retablo se adapte al espacio, escale los muros y se inserte en las bóvedas, representa un punto de vista en el significado arquitectónico del templo. Pero no debe olvidarse que un retablo trabaja arquitectónicamente sin los condicionamientos de la arquitectura real, pues es un edificio para los ojos. Cuerpos, calles, banco, ático, articulan el retablo con un propósito intelectual y racional, donde las imágenes se acoplan a una disciplina de pensamiento religiosa vigilada por la

Iglesia. Pero el margen de imaginación para el artista no tiene las limitaciones que el arquitecto que levanta el templo en que se ubican los retablos. Precisamente el barroco emplearía esta libertad de la construcción en madera para proyectarse hacia las máquinas más ingeniosas. Eso explica también el auge de la columna salomónica, elemento arquitectónicamente dispendioso, pero que para la imaginación de los fieles comportaba irrumpir en el misterio eucarístico y el sentido apoteósico de la visión celestial. Y como el historiador ha de hacer precisiones en torno a los problemas formales, para la aparición de la columna salomónica fija el retablo de Nuestra Señora de la Candelaria de Zafra, que hacía en 1658 el escultor sevillano Blas de Escobar.

El catálogo de retablos marca la panorámica de todo el largo período considerado. Un modelo de ficha sirve para acoger los datos. En cada retablo tienen acogida aspectos de autor, tipología y evolución. Previamente se han hecho matizaciones respecto a los tipos de retablos, según los elementos arquitectónicos, la función religiosa y el estilo.

Un monumental tríptico compone el retablo de la iglesia del Salvador en Calzadilla de los Barros, en el que se acomoda un repertorio de veintiocho tablas. También en la tipología de tríptico encaja el retablo de la iglesia de Nuestra Señora en Medina de las Torres, concebido a la manera de visuales superpuestas, pues son tres unidades semejantes. El de la parroquia de Santa Ana, en Fregenal de la Sierra, representa una composición unitaria, de obra escultórica de relieves y estatuas, sin participación de pinturas. Constituye una muestra de la expansión sevillana, como obra que se asigna al escultor flamenco Roque de Balduque.

Pero la mayoría de los retablos acogen pintura, dispuesta en grandes lienzos, lo que hay que relacionar asimismo con Sevilla. Tal es el retablo de la iglesia de Nuestra Señora en Montemolín, de un esquema arquitectónico supeditado a la exhibición de lienzos. A manera de arco de triunfo se dispone el retablo del convento de Santa Clara de Zafra, que sirvió de modelo para el de las madres carmelitas de Fuente de Cantos.

El retablo de tipo salomónico depara ejemplares notorios, como el de la iglesia de Nuestra Señora de la Candelaria, en Zafra. Un sentido triunfalista otorga el empleo del orden salomónico. La catedral de Badajoz muestra dos ejemplares de un mismo tipo de retablo, concebido teóricamente como esquema ternario de progenie clásica, pero donde la introducción del orden salomónico barroquiza el interior. Las pinturas encerradas entre las columnas adquieren un despertar brillante, como emplazadas en celestial pórtico. El retablo proporciona un espacio maravilloso.

Y a las columnas salomónicas sucede el estípite. Una cueva de estalagmitas viene a ser la capilla mayor del Santísimo Cristo de la Misericordia en Fuente del Maestre, que construye Sebastián Jiménez a partir de 1719. Las escasas imágenes se deben a Agustín Correa, pero es evidente el retroceso de lo figurativo en el siglo XVIII. La trascendencia de un retablo como éste se debe a la capacidad para instalar a los fieles

en un territorio imaginado, donde se sienten transportados en un gozo espiritual. El retablo adopta, por tanto, un comportamiento arquitectónico y vivencial sobre el contemplador. No se requiere la lectura de imágenes; los fieles asumen un papel estático, de dejarse inflamar por la visión.

Esta excursión por los retablos de la Baja Extremadura comporta la enseñanza de que el conocimiento que aún tenemos de este género artístico es todavía reducido. La presencia en esta región de tipologías novedosas y de retablos de singular belleza, es una muestra de la fecundidad hispánica, que no permitió lagunas en el territorio peninsular. Y también acredita que el arte fue un medio de comunicación y de interrelación entre las zonas limítrofes, incluyendo naturalmente a Portugal.

**J. J. MARTÍN GONZÁLEZ**

*De la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.*



## INTRODUCCIÓN

El título de la presente investigación (Retablística de la Baja Extremadura. Siglos XVI-XVIII) pretende significar que no se trata sólo de un corpus o catálogo de los retablos bajoextremeños más notables durante estas centurias; sino también de un estudio de los caracteres artísticos y estilísticos del retablo; así como de los aspectos sociales, económicos y profesionales de los artistas, autóctonos y foráneos; los cuales, desde los centros artísticos de la provincia, atendieron la demanda de este género.

Al comenzar nuestra investigación a principios de 1985 la historiografía sobre el retablo bajoextremeño era escasa y fragmentaria: Rodríguez Moñino aportó datos interesantes sobre artistas pacenses en las décadas de los cuarenta y cincuenta. En 1978 Ávila Ruiz terminó un documentado estudio sobre los retablos de la catedral de Badajoz, que constituyó su Memoria de Licenciatura, aún inédita. Croche de Acuña, desde los años setenta, venía estudiando la ciudad de Zafra y aportando datos sobre sus retablos. En 1981 documentamos el retablo mayor de la parroquia de Santa Catalina de Jerez de los Caballeros en nuestra Memoria de Licenciatura. Carrasco García, a principios de los ochenta también, exhumó la documentación del Archivo de Protocolo de Llerena y aportó abundantes noticias sobre maestros y obras del Bajo Renacimiento en la comarca.

En sus respectivas Memorias de Licenciatura Rodríguez del Rincón y Vallecillo Teodoro han estudiado el arte de Olivenza, Giles Martín el de Fregenal de la Sierra, Higuera la Real y Bodonal, Gómez Rodríguez el de Valencia del Ventoso, etc.

Posteriormente, en 1996, Vallecillo Teodoro dedicó el tema de su tesis doctoral al retablo elentejano de los siglos XVII y XVIII.

En 1986 iniciosse la publicación de la Historia de la Baja Extremadura, que supone una importante aportación al conocimiento del arte bajoextremeño. En 1988 se publicó un breve catálogo de retablos bajoextremeños del Barroco.

En 1999, la Consejería de Cultura de la Junta de Extremadura publicó en dos volúmenes las restauraciones de los últimos quince años, dedicando un capítulo a los retablos y bienes muebles restaurados en la región durante esos años.

Nuestra intención es hacer un estudio de la retablística bajoextremeña del tipo de los realizados por Palomero Páramo en Sevilla, Raya Raya en Córdoba, Trujillo Rodríguez en Canarias, Vidal Bernabé en Alicante, Uliarte Vázquez en Jaen, Vélez Chaurri en Álava, Burgos y la Rioja, etc.

Los objetivos de este trabajo se dirigen al conocimiento del rico y variado muestrario de retablos bajoextremeños, el cual constituye parte esencial de nuestro patrimonio artístico durante el Renacimiento y el Barroco. Se trata, pues, de ofrecer un estudio global, de conjunto, sobre tan importante manifestación de arte sacro; frente a los análisis individuales, que no pueden ofrecer una visión general, sino fragmentada e incompleta. Se pretende indagar en qué aspectos las manifestaciones de este arte se ajustan o se separan de las del resto del país, en qué medida sus artífices siguieron o se distanciaron de los comportamientos nacionales, en torno a qué centros o círculos artísticos se generó este arte de la madera. En definitiva, conocer para admirar su riqueza y variedad, para conservar y evitar más destrucciones y deterioros, para legar a las generaciones futuras una herencia valiosa.

La investigación se circunscribe al extenso territorio de la actual provincia de Badajoz; para el que preferimos utilizar el término, cada vez más frecuente, de Baja Extremadura. Tres diócesis (Badajoz, Plasencia y Toledo) ejercen aún la jurisdicción eclesiástica sobre este territorio. El hecho es significativo por cuanto la Iglesia fue la principal cliente y siempre se precisó de su autorización para acometer la obra de un retablo. La actual diócesis de Badajoz comprende, desde 1896, catorce arciprestazgos (Alburquerque, Almendralejo, Badajoz, Fregenal de la Sierra, Fuente de Cantos, Jerez de los Caballeros, Llerena, Mérida, Montánchez, Montijo, Olivenza, Villanueva de la Serena, Zafra y Zalamea de la Serena). En 1958 se unió a este territorio diocesano el arciprestazgo de Castuera, que pertenecía hasta entonces a la diócesis de Córdoba, y los núcleos urbanos de San Vicente de Alcántara y Puebla de Obando, pertenecientes a la diócesis de Coria-Cáceres, a la que se le cedió todo el arciprestazgo de Montánchez.

La jurisdicción de la diócesis de Plasencia penetra en forma de bolsa en el norte de la Baja Extremadura, afecta a las parroquias de Cristina, Don Benito, Guareña, Manchita, Medellín, Mengabril, Rena, Santa Amalia, Valdetorres y Villar de Rena. Así se explica, por ejemplo, la presencia de Gil de Hontañón, arquitecto al servicio del obispado de Plasencia, en Guareña.

Finalmente, la archidiócesis de Toledo, cuyos límites se extienden por ocho provincias, ejerce su jurisdicción en la parte nororiental de la Baja Extremadura, ocupando las diecinueve parroquias del arciprestazgo de Puebla de Alcocer. Sin duda, en esta zona, al igual que en la perteneciente a la diócesis de Plasencia, habrá que contar con el foco artístico de Toledo.

Por consiguiente, el área geográfica de esta investigación se centra en la actual provincia de Badajoz, es decir, en la Baja Extremadura. Sobre la cual se yuxtapone una jurisdicción eclesiástica que corresponde en casi su totalidad a la diócesis de Badajoz; pero con dos enclaves en el norte y noreste bajo los obispados de Plasencia y Toledo respectivamente.

Cronológicamente, el período estudiado abarca los siglos XVI, XVII y XVIII; es decir el Renacimiento y el Barroco bajoextremeño.

La investigación comprende tres capítulos. El primero es un extenso catálogo, en el que se estudia más de medio centenar de retablos; se incluyen todos los ejemplares importantes de la Baja Extremadura, algunos ya desaparecidos. Obviamente, la selección tiene algo de subjetivismo; pues, si bien no excluye ningún retablo importante, sí puede omitir alguno de segunda categoría. En cualquier caso el conjunto es más que holgado para analizar los rasgos y calidades de la retabística bajoextremeña. Al estudio individualizado de cada obra se aplica un esquema uniforme, pero flexible, que comprende los siguientes aspectos: particularidades, planta, cronología, autoría, estructura y morfología, iconografía, estilo, tipología, estado de conservación y/o restauraciones y bibliografía específica sobre la obra.

El segundo capítulo se ocupa de los caracteres principales del retablo bajoextremeño, siempre en relación con el contexto de la retabística española: iconografía, morfología, evolución y otros aspectos (clientela, contratación, duración, precios, pagos, tasaciones, materiales, etc.).

El tercer y último capítulo nos parece particularmente novedoso. Tradicionalmente se ha venido afirmando que el arte bajoextremeño procede,

casi exclusivamente, de centros artísticos castellanos y andaluces; ignorándose la fecunda cantera regional de artistas extremeños. En este capítulo se analizan las influencias exteriores en la retabística bajoextremeña y se fijan los centros artísticos de la Baja Extremadura durante el período (Badajoz, Zafra, Llerena, Jerez de los Caballeros, etc). Sólo así se puede apreciar la herencia foránea y la producción propia. La segunda parte del capítulo se dedica a los aspectos sociales, económicos y profesionales de nuestros artistas, señalándose analogías y diferencias con el resto del país.

En el primer capítulo (Catálogo) se ha seguido una metodología uniforme en cuanto que se aplica con flexibilidad un mismo esquema de estudio a todos los retablos y completa por cuanto abarca todos los aspectos que deben considerarse en el análisis de los mismos.

A las fotos que se han considerado imprescindibles acompaña un esquema cuando el programa iconográfico del retablo lo requiere para su mejor comprensión.

En el capítulo segundo se sigue la línea de los últimos estudios sobre retabística expuestos por Palomero Páramo, Raya Raya, Trujillo Rodríguez, Vidal Bernabé, etc.

En cuanto a los centros artísticos y a los aspectos económicos, sociales y profesionales de los artistas bajoextremeños se adopta la metodología trazada por Martín González, Gallego, Wittkower, etc.

Las fuentes en las que se ha fundamentado nuestra investigación son de carácter bibliográfico y archivístico, amén del estudio de la obra "in situ". La documentación bibliográfica se recoge en la Bibliografía General y en la Específica de cada retablo; ésta, que se incluye en el Catálogo del Capítulo I, abarca desde obras generales sobre Extremadura hasta publicaciones y trabajos locales, los cuales hemos recogido en nuestro continuo viajar por las localidades bajoextremeñas. La documentación inédita, exhumada de los archivos, no ha sido incluida intencionadamente en ningún apéndice documental, sino que se ha intercalado en el texto y en las notas al final de cada capítulo. Dos razones nos asisten en tal procedimiento: evitar engorzar demasiado nuestra investigación y prescindir de la parte repetitiva y formalista de muchos documentos, utilizando sólo los fragmentos que aportaban datos nuevos. Tal documentación es el resultado de la constante búsqueda, a veces infructuosa, en archivos parroquiales, municipales, de protocolos, histórico provincial, etc.

Finalmente, expresamos nuestra gratitud al profesor Dr. D. Juan José Martín González, cuya obra y metodología hemos seguido muy de cerca, al Profesor Dr. D. José Enrique García Melero, por sus orientaciones e inestimable ayuda, al Servicio de Publicaciones de la Excelentísima Diputación de Badajoz por esta edición y a tantos amigos que de una u otra forma nos ayudaron.



# Capítulo I

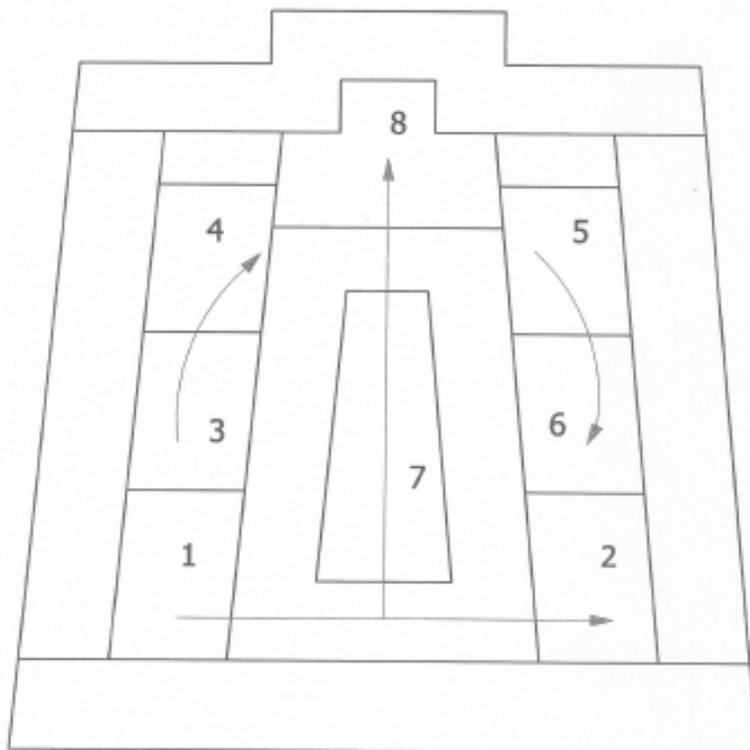
## CATÁLOGO DE RETABLOS

(Siglos XVI-XVIII)

### RETABLO MAYOR DEL MONASTERIO DE TENTUDÍA EN CALERA DE LEÓN



Foto: Vicente Novillo



### RETABLO MAYOR DEL MONASTERIO DE TENTUDÍA (CALERA DE LEÓN)

1. Pérez Correa. Fundador del monasterio.
2. Juan Riero. Patrono del retablo.
3. Nacimiento de María.
4. Anunciación.
5. Asunción – Coronación.
6. Presentación – Purificación.
7. Imagen titular de Santa María.
8. Calvario.

En la sierra de Tentudía, término municipal de Calera de León, se erigió el monasterio de Santa María para conmemorar una victoria contra los árabes gracias a la intervención milagrosa de la Virgen, que alargó el día, deteniendo el sol, lo suficiente para vencer al enemigo<sup>1</sup>. La cabecera del templo del monasterio está constituida por la capilla mayor y dos colaterales. Los altares de dichas capillas se adornan con retablos cerámicos, de los cuales el mayor es objeto de nuestro análisis.

Los profesores Hernández Díaz y Morales han contribuido esencialmente al conocimiento de este retablo mayor. Se ocuparon también de él Mélida, Covarsí, Gestoso y Banda y Vargas, entre otros. Por lo que nuestra aportación personal consistirá, sobre todo, en el orden que establecemos en la lectura iconográfica de los episodios representados.

El retablo merece especial atención por la originalidad de los materiales empleados y por ser el único de tal factura existente en la Baja Extremadura junto a algunos frontales de altar<sup>2</sup>. Retablos cerámicos, no de escuela sevillana sino talaverana, existen algunos ejemplares en la Alta Extremadura, como los de la localidad de Valdastilla (procedentes de otro lugar) o el de la ermita de San Lázaro de Plasencia. Sin poder contar ya con los dos altares de azulejería de la parroquia de Piornal, desaparecidos en 1966.

El material es el azulejo de técnica italiana o de superficie plana, también llamado pisano por su introductor en España. A diferencia del azulejo de cuerda

---

<sup>1</sup> Tras la victoria de Tentudía, a mediados del siglo XIII, se irigió una ermita. En la centuria siguiente se construyó un nuevo templo sobre la primera fábrica, a finales del siglo XIV o principios del siglo XV se le añadieron a la mayor dos capillas colaterales funerarias y a principios del siglo XVI se construyó el claustro y sus dependencias anejas. El conjunto del monasterio se organiza en torno a estos dos núcleos: el templo y el claustro.

Más datos en: Ruiz Mateo, A.: "El palacio santiaguista de Calera de León". *Revista Tentudía*. Calera de León (1983).

<sup>2</sup> En la Baja Extremadura las piezas cerámicas del siglo XVI que podemos citar, a parte del conjunto de Tentudía, son: un retablo desaparecido en la parroquia de Bienvenida (similar al de Santiago de Tentudía), la pila bautismal de Azuaga, los frontales del altar de la capilla de las Angustias de la catedral pacense y los de las parroquias de Montemolín y Calzadilla de los Barros.

seca, apropiado para la decoración geométrica rectilínea, pero poco útil para las líneas curvas y mixtas, el azulejo de superficie plana se fabrica a partir de una loseta secada al sol; se dibuja el motivo, se policroma y se somete a una primera cocción; fijados los colores se barniza y vuelve a cocerse.

El retablo se estructura en banco, tres calles, tres cuerpos en las calles laterales y polseras. En el banco se desarrolla una decoración de grutescos con tres emblemas heráldicos santiaguistas, uno a cada extremo y otro en el centro. A la derecha figura una cartela con el nombre del autor y la fecha de construcción: NICVLOSVS PISANUS ME FECIT A.D.1518. La decoración de grutescos aparece también en las polseras y en la orla superior. Morales la describe así: “En los grutescos se ven repetidos temas de anteriores obras, pero tratados con más vigor y mejor articulación. Los laterales forman candelabros que cuentan con bucráneos y máscaras flanqueadas por cornucopias, fruteros, quimeras con trompetas o sosteniendo escudos, cabezas de querubines y pájaros, algunos de los cuales tienen gran parecido con los utilizados en el palacio del Magnífico de Siena. También aparecen trofeos de armas, delfines, amorcillos y cartelas con el SPQR o LAVS DEO, roleos y contarios”<sup>3</sup>.

Los tres cuerpos del retablo afectan sólo a las calles laterales, ya que la central rompe esta distribución y se nos muestra más desarrollada en torno a la hornacina central con la imagen titular y coronándose con un calvario.

La lectura iconográfica de las calles laterales presenta dos planos, uno terrenal o humano y otro celestial o divino; aquel se desarrolla en el primer cuerpo de ambas calles laterales donde se representa a la izquierda a Pelay Pérez Correa, Maestre de la Orden de Santiago, victorioso ante la morisma por intervención de Santa María, y a la derecha a Juan Riero, vicario del monasterio y patrono del retablo, ambos arrodillados en actitud orante dirigen su mirada hacia Santa María en el centro del retablo. El plano divino ofrece una lectura circular, que se inicia en la calle izquierda con el Nacimiento de María en el cuerpo central y la Anunciación en el superior, continua en la calle derecha con la Presentación-Purificación en el cuerpo superior y la Asunción-Coronación en el central. Las escenas de las calles laterales se representan bajo arcos con columnillas clásicas, como la del calvario, que corona la calle central. Morales dice que las escenas de la calle derecha (Presentación-Purificación y Asunción-Coronación) y la del Calvario se inspiran en gra-

---

<sup>3</sup> Morales, A. J.: *Francisco Niculoso Pisano*. Sevilla, 1977, p. 56.

bados de Libros de Horas. Anotemos que estas escenas son dobles, pues presentan cada una, dos episodios de la vida de la Virgen. No precisa fuente inspiradora para las escenas del Nacimiento con la inscripción S. ANNA, GUACHIN, EL NACIMIENTO DE NOSTRA SEÑORA, ni para la Anunciación, con la inscripción AVE MARIA GRATIA PLENA. En el cuerpo inferior las figuras de Pérez Correa y Riero llevan también sus correspondientes inscripciones identificadoras: PELAE PERES CORREA EL (sic) EL GRAND MAESTRO DE LA ORDEN DE SANTIAGO y en la calle derecha EL VICARIO IOAN RIERO.

La calle central queda intencionadamente resaltada por sus dimensiones y por la ruptura que establece en la distribución de cuerpos y calles, rasgo frecuente en la retabística de la época en que se fecha el retablo y en la inmediata anterior. Se organiza en forma de dosel sostenido por ángeles y con la inscripción AVE MARIA GRATIA en torno a la imagen de Santa María ubicada en la hornacina central, obra de alabastro o mármol de 1327 desaparecida; enmarcando este motivo central se dispone una cenefa y orla con el tema del Árbol de Jessé explicativo de la genealogía de la Virgen y Cristo; el mismo tema lo había representado el autor en el retablo de la Visitación de los Reales Alcázares de Sevilla catorce años antes. Coronando la calle central y rematando el conjunto se dispone un calvario bajo una arquería con las figuras de María y San Juan en torno a la Cruz.

La autoría del retablo corresponde a Francisco Niculoso Pisano, no sólo porque así lo acredita la cartela que citábamos en el banco sino porque contamos con el contrato de la obra otorgado entre el artista y Juan Riero, vicario de Tentudía –no colaborador de Pisano, como Mélida afirmó equivocadamente<sup>4</sup> y repitieron otros– publicado por el profesor Hernández Díaz<sup>5</sup>. Francisco Niculoso Pisano fue ceramista de origen italiano afincado en Sevilla, en el barrio de Triana, desde finales del siglo XV; de su taller salieron las primeras obras a principios del siglo XVI, las cuales debieron impactar en los artistas locales no sólo por la técnica en la fabricación de azulejos sino por su repertorio decorativo, ambos aspectos novedosos para los maestros azulejeros sevillanos. Pronto adquirió fama y prestigio entre las clases sociales más altas de Sevilla, sus obras para el monasterio de Santa Paula, la cate-

---

<sup>4</sup> Melida, J. R.: *Catálogo monumental de España. Provincia de Badajoz*. Madrid, 1925, pp. 414-415.

<sup>5</sup> Hernández Díaz, J.: "Materiales para la Historia del Arte Español", en *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*. Tomo II. Sevilla, 1978, pp. 121-122.

dral, los Reales Alcázares, Tentudía, Valencia, Ávila, etc. así lo prueban<sup>6</sup>. El retablo de Tentudía es una muestra extraordinaria del arte de Niculoso Pisano y de esa influencia sevillana que afectó principalmente al sur bajoextremeño y que nosotros consideramos como intensa y permanente.

El retablo es de tipo plano, adosado al frontal del testero, iconográficamente mariano, con marcado carácter didáctico y estilísticamente de transición a las formas renacentes, aspecto este último especialmente visible en el programa decorativo desarrollado. La valoración estética del retablo radica en parte en su atractivo cromatismo, los tonos azules y amarillos resaltan en el conjunto, matizados por el verde, blanco y rosa.

Su estado de conservación es lamentable; hace muchos años que Hernández Díaz se quejaba de ello; faltan azulejos y otros están erosionados por el tiempo y las agresiones humanas. Deseamos que la restauración reciente que ha afectado al conjunto del monasterio se haga extensiva al retablo mayor; pero que sean las mejores manos las que se ocupen de ello, porque se trata de un monumento extraordinario y único en Extremadura.

#### BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

Banda y Vargas, A. de la: "Huellas artísticas andaluzas en la Baja Extremadura". *Estudios de Arte Español*. Sevilla (1974), pp. 13-34.

Covarsí, A.: "Los monumentos historico-artísticos de la provincia de Badajoz". *R.E.E.* Badajoz (1932), pp. 17-34.

Hernández Díaz, J.: "Los retablos cerámicos de Tentudía". *Revista Tentudía*. Calera de León (1972).

Morales, A. J.: *Francisco Niculoso Pisano*. Sevilla, 1972.

Idem: "Francisco Niculoso Pisano y el retablo mayor del Monasterio de Santa María de Tentudía". *Revista Tentudía*. Calera de León (1984).

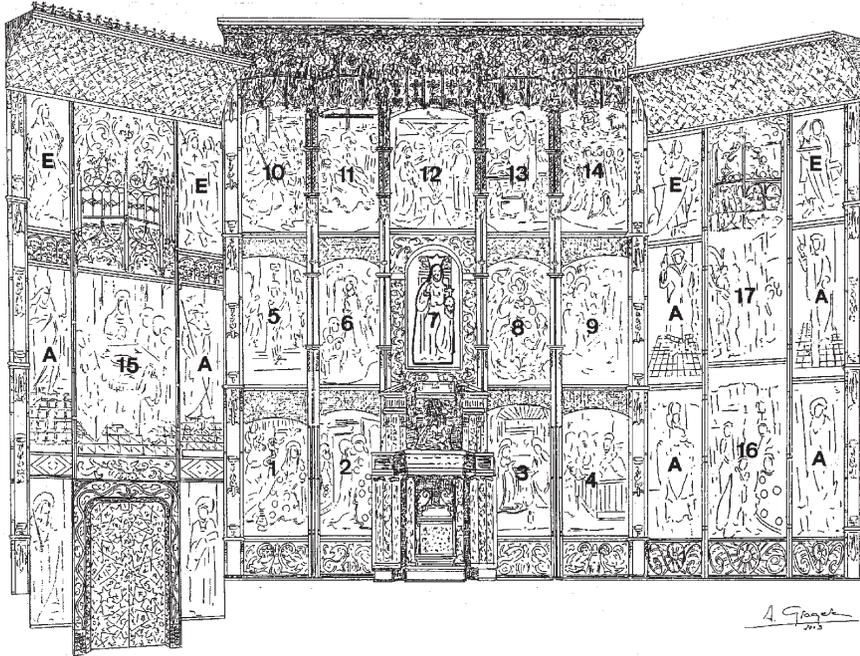
---

<sup>6</sup> Para más datos véase: Morales, A. J.: *Francisco Niculo Pisano*. Sevilla, 1977.

**RETABLO MAYOR DE LA PARROQUIA DE EL SALVADOR  
DE CALZADILLA DE LOS BARROS**



Foto: Vicente Novillo



## RETABLO MAYOR. PARROQUIA DE EL SALVADOR. CALZADILLA DE LOS BARROS

A: Apóstoles. E: Evangelistas. Plano Central: 1. Anunciación. 2. Visitación. 3. Nacimiento. 4. Circuncisión. 5. Flagelación. 6. Oración en el huerto. 7. Imagen titular de El Salvador. 8. Huida a Egipto. 9. Adoración de los Reyes Magos. 10. Caída con la cruz. 11. Piedad. 12. Crucifixión. 13. Resurrección. 14. Ascensión. Plano del Evangelio; Calle Central. 15. Santa Cena. Plano de la Epístola: 16. Imposición de la casulla a San Ildefonso. 17. Descenso a los infiernos.

El retablo de Calzadilla es un extraordinario ejemplar de lo poco que se conserva de nuestra retablística más antigua. Fue declarado monumento histórico-artístico el 11 de noviembre de 1982.

El retablo sorprende por su amplio desarrollo y no le es ajena la impresión de horizontalidad que produce; mide ocho metros de alto por doce de ancho aproximadamente. Está adosado a los tres lienzos del muro absidal de la capilla mayor; es, por tanto, un magnífico tríptico articulado.

La cronología más ajustada no sobrepasa el primer tercio del siglo XVI. Solís Rodríguez lo fecha entre 1515 y 1530, año en que aproximadamente desaparece su autor, y con más precisión en la década de los años veinte de dicho siglo<sup>7</sup>.

Su estilo muestra una singular y armónica simbiosis de lo cristiano y lo musulmán, una insólita combinación del gótico tardío y el mudejar con las primeras formas renacentes. Se trata pues de un conjunto donde confluyen diversas estéticas: tardogótica en las pinturas (nimbos, fimbrias, concepto del espacio, etc.) y doseletes, mudejar en su decoración (especialmente en la cornisa o crestería superior y en la puerta del lado del Evangelio) y renacentista (en las pinturas, orla de la puerta citada y de la hornacina central)<sup>8</sup>.

En una primera apreciación el retablo presenta una clara estructura de casillero; sin embargo, una observación más atenta muestra una mayor complejidad organizativa. Describiremos primero el plano central, luego el del lado del Evangelio (izquierda del espectador) y, finalmente, el del lado de la Epístola. Efectivamente, la distribución en cuerpos y calles afecta a todo el conjunto. El plano central se organiza sobre decorado banco en tres cuerpos y cinco calles, la central ligeramente más ancha, separadas por pilastrillas en disminución y rematadas por simulados pináculos; los cuerpos se separan más que por cornisas, por molduras de tipo filete o listel. Enmarcan trece tablas, las del último cuerpo se coronan con doseles calados. En la calle central, sobre el sagrario-

---

<sup>7</sup> Solís Rodríguez, C.: "Escultura y pintura..." pp. 605 y 657.

<sup>8</sup> El altar se decora con un frontal de azulejos sevillanos de cuerda seca. Las únicas muestras bajoextremeñas de estos frontales, amén de el de Calzadilla, son: el frontal de la capilla de las Angustias de la seo pacense, el de al parroquia de la Granada de Montemolín y los Tentudia.

expositor de finales del siglo XVI, que ocupa el primer cuerpo, se dispone una hornacina decorada en el segundo cuerpo con la imagen titular de el Salvador, en el centro del retablo.

Los tres planos del retablo quedan enmarcados verticalmente por pilastras divisorias con hornacinas superpuestas, coronadas con doseletes y que albergaron imágenes en otro tiempo. En la parte superior una cornisa volada, que hace de guardapolvo, (a mayor altura en el plano central), con magnífica decoración geométrica formando estrellas, constituye lo más mudejar del conjunto, junto a la puerta del antiguo sagrario y a los doseles calados.

El plano del lado del Evangelio presenta algunas innovaciones: el primer cuerpo se inicia a la altura del presbiterio, no de la mesa del altar; los cuerpos, a distintos niveles de los del resto del retablo, se separan por frisos; por último, este plano consta de siete tablas, no de ocho como el del lado de la Epístola. En lo demás presenta la misma distribución que el plano opuesto; es decir, tres cuerpos y tres calles, la central más desarrollada y con dosel calado; aquí se separan las calles y los cuerpos por las molduras del tipo citado más arriba. La arquitectura del retablo es de talla dorada.

Un total de veintiocho tablas ilustran la iconografía del retablo, no exenta de dificultades. En el plano central, de izquierda a derecha y de abajo a arriba, se representan en el primer cuerpo escenas de la infancia de Cristo: la Anunciación, la Visitación, el Nacimiento y la Circuncisión. En el cuerpo central no se sigue un orden cronológico de episodios: en las dos calles laterales de la derecha se continúan las historias de la infancia de Cristo con la Epifanía y la Huida a Egipto, en posición trastocada; en las dos calles laterales de la izquierda comienzan, sin orden lógico de sucesión, los episodios de la pasión, muerte y resurrección de Cristo: Oración en el huerto y Pentecostés. En el cuerpo superior las escenas siguen el orden de sucesión de los acontecimientos: Flagelación, Caída con la cruz, Crucifixión, Piedad y Resurrección. Las irregularidades afectan, pues, a las cuatro tablas del cuerpo central.

En el plano del lado del Evangelio se desarrolla en la calle central el episodio de la Santa Cena, flanqueado por seis tablas con la representación de los apóstoles. En la Santa Cena, como suceso previo a los acontecimien-

tos de la pasión, que se representan en el plano central, podía iniciarse la lectura iconográfica de estos episodios, que culminaría con la escena del Descenso de Cristo a los infiernos, en la calle central del plano opuesto, rodeada igualmente de la representación de otros seis apóstoles. Debajo de esta escena se localiza un tema que consideramos fuera del contexto icónico del retablo: la imposición de la casulla a San Ildefonso.

Apuntamos la hipótesis de que este desorden de las tablas en el plano central no fuera original; tal vez alguna remodelación afectó al retablo en alguna ocasión y se trastocaron los temas. Nos resistimos a creer que, dado el carácter pedagógico de este tipo de retablos, se cometiese el craso error de confundir la secuencia de los episodios de la vida de Cristo. Por lo demás, no logramos encajar en el conjunto iconográfico el tema de la Imposición de la casulla a San Ildefonso.

Mélida decía sobre estas tablas: "El dibujo es en ella algo tosco, pero tiene carácter. En la arquitectura de algunos fondos se advierten recuerdos de obras italianas"<sup>9</sup>. Sobre las tablas superiores del plano central Covarsí comenta: "Estas cinco tablas destacan por su coloración más viva y armoniosa, diferenciándose por su riqueza cromática de todas las restantes del retablo. Se admiran en aquellas pinturas los azules delicados del manto de la Virgen en la tabla central (Calvario) y también los ropajes de la misma figura en la representación de la Piedad, como son asimismo briosos y cálidos los rojos viejos. En cambio en las ocho tablas restantes del referido cuerpo central todo son negruras, resaltando en éstos el oro de los nimbos y fimbrias estofadas... En general, estas pinturas son muy toscas, simplistas, y casi a manera de bocetos... Otra impresión que producen estas pinturas es la de estar hechas al temple y por artista acostumbrado a pintar rápidamente; así por esto dan cierta sensación de pinturas murales"<sup>10</sup>. Finalmente, Callejo Serrano hace la siguiente valoración de las pinturas: "Las figuras y composiciones, aunque no denotan mucha inspiración y técnica depurada, están llenas de encanto e ingenuidad y tienen reminiscencias italianizantes"<sup>11</sup>.

---

<sup>9</sup> Mélida, J. R.: Op. Cit., p. 201.

<sup>10</sup> Covarsi, A.: Op. Cit., pp. 2-5.

<sup>11</sup> Callejo Serrano, C.: Op. Cit., pp. 115-117.

El autor del retablo es Antón de Madrid. En el pleito que enfrentó a Luis de Morales y a Estacio de Bruselas por el retablo de Puebla de la Calzada en 1549 Hernando de Madrid, oficial del taller de Morales, declaraba:

*Preguntado como lo sabe dixo que porque este testigo fue criado de Anton de Madrid vezino de Cefra ya defunto que hera pintor e dorador e estuvo este testigo con el que lo sirvio mas de veinte e çinco años sirviendole a el ofiçio e vio como el prior e probisor de la provinçia de Leon dio a pintar a el dicho Anton de Madrid muchos retablos uno en Villagonçalo e otro en Alhanje e en Ribera e otro en los Santos e otro retablo en Ussagre e otro en Calçadilla e otros en Fuente de Cantos e otro en Guadalcanal en la iglesia de San Sevastian e otro retablo en Cabeça de Vaca que es todo en la provincia de Leon e otros muchos retablos e todos los andava este testigo pintando con el dicho Anton de Madrid su amo<sup>12</sup>.*

Antón de Madrid fue pintor y dorador, activo en Zafra, cuyas obras se documentan desde finales del siglo XV y durante el primer tercio de la centuria siguiente, al servicio de las autoridades santiaguistas de la Provincia de León en Extremadura, entre las que gozó de merecido prestigio. A su muerte, acaecida hacia 1530, tomó el relevo en la empresa retablística que protagonizaron las autoridades santiaguistas, Estacio de Bruselas, flamenco avecindado en Llerena, contemporáneo y rival de Morales; éste se encontraba activo en Badajoz desde finales de la década de los treinta.

El retablo mayor de Calzadilla es la única obra existente de Antón de Madrid. Se le atribuyen las pinturas murales de la capilla mayor de Hinojosa del Valle y la tabla de San Miguel del Museo del Prado, procedente del hospital homónimo de Zafra<sup>13</sup>.

El de Calzadilla representa un exquisito tipo de retablo en forma de tríptico, ochavado y adosado a los tres planos del muro absidal –que no llega a cubrirlo

---

<sup>12</sup> Solís Rodríguez, C.: “Luis de Morales”. R. E. E. (1978), pp. 59-60

<sup>13</sup> Cfr. Nota 7 y *Luis de Morales*. Badajoz 1999, pp. 35 y 36.

por la parte superior-. Es un retablo de pincel o pictórico y desde otro punto de vista, de casillero por su distribución en numerosos cuerpos y calles. Es un retablo cristífero por las historias que se ilustran en sus tablas y, quizás, podamos calificarlo de “apaisado” por su desarrollo horizontal.

#### BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

Callejo Serrano, C.: *Guía artística de Badajoz y su provincia*. Barcelona, 1964, pp. 115-117.

Covarsi, A.: “Extremadura artística. Los monumentos histórico-artístico de la provincia de Badajoz”. *R.E.E.* (1934), pp. 1-7.

Muñoz de Sampedro, M.: *Extremadura*. Madrid, 1961, pp. 503-504.

Melida, J. R.: *Catálogo monumental de España. Provincia de Badajoz*. Madrid, 1925, pp. 201.

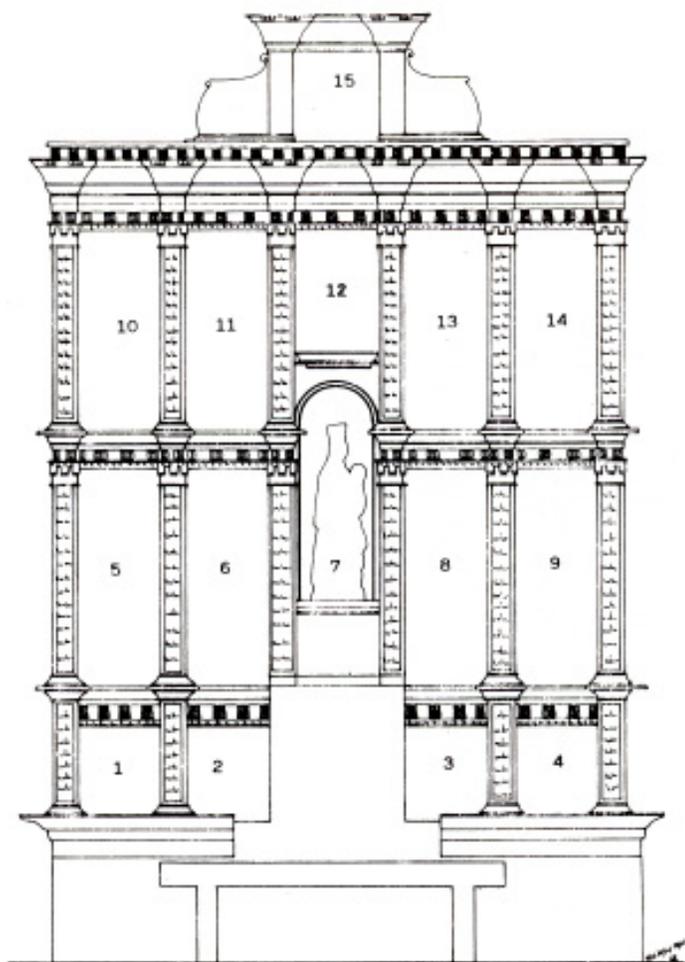
Solis Rodriguez, C.: “El retablo de Calzadilla”. *Alminar* nº 50 (1983), pp. 16-17.

Idem: “Escultura y pintura del siglo XVI”. En la *Historia de la Baja Extremadura*. Tomo II, pp. 604-608.

**RETABLO MAYOR DE LA PARROQUIA DE SANTA MARÍA  
DEL MERCADO DE ALBURQUERQUE**



Foto: María José Montero



RETABLO MAYOR. IGLESIA STA. M<sup>ª</sup>. DEL MERCADO. ALBUQUERQUE.

1. San Matías y San Juan Bautista. 2. San Andrés y Santo Tomás. 3. San Juan Evangelista y Santiago Peregrino. 4. Santiago el Menor y San Bartolomé. 5. Anunciación. 6. Nacimiento. 7. Imagen titular de Santa María con el Niño. 8. Adoración de los Reyes. 9. Asunción. 10. Oración en el huerto. 11. Flagelación. 12. Presentación de María. 13. Descendimiento. 14. Resurrección. 15. Padre Eterno.

El retablo mayor de Santa María del Mercado presenta un estado de conservación precario: faltan el sagrario y el expositor, la arquitectura está carcomida, el dorado muy deteriorado y las pinturas muestran tablas desunidas, con fisuras, fragmentos saltados y torpes repintes. Todo ello aconseja abordar una pronta y eficaz restauración.

Cronológicamente el retablo no parece sobrepasar el primer tercio del siglo XVI. No existen, por el momento, datos –en la escasa bibliografía– ni documentación sobre su anónimo autor; pudiera tratarse de un maestro extremeño o portugués, dada la frecuencia con que artistas de uno y otro país cruzaban la frontera para atender encargos, especialmente en épocas de tranquilidad política. Ejemplo de esa interinfluencia fue el pintor Hernán Gómez Román, natural de Albuquerque y vecino de Lisboa, pintor real de Felipe II, que, en 1576, concertó la pintura del retablo del convento de monjas de la Concepción de Albuquerque<sup>14</sup>.

El retablo es de planta recta y adaptado al tramo central de la capilla mayor, que es ochavada.

Su estructura ofrece un sencillo esquema compositivo: banco, dos cuerpos con cinco calles iguales y ático. El banco presenta cuatro recuadros con tablas, casi cuadradas, entre resaltos o pedestales en forma de pilastras, decorados sus frentes con un sencillo motivo acaracolado. Los dos cuerpos del retablo asientan sobre pilastras corintias con sus frentes decorados a base de repetir monótonamente un mismo motivo vegetal, parecido a una hoja de vid esquematizada; dicho motivo es inusual en el repertorio decorativo del retablo bajoextremeño del siglo XVI y quizá debería buscarse su procedencia en el vecino arte portugués. Ambos cuerpos del retablo se coronan, no por entablamentos, sino por cornisa quebrada y decorada con molduras de cuentas, ovas y roleos. En la calle central una caja con arco de medio punto, que remonta el primer cuerpo, alberga la imagen titular de Santa María con el Niño, rompiendo la impresión de horizontalidad que produce la distribución de los tableros rectangulares. La tabla del ático que-

---

<sup>14</sup> Para más datos sobre Hernán Gómez Román véase: Pescador del Hoyo, M. C.: "Hernán Gómez Román. Pintor extremeño del siglo XVI". *R. E. E.* (1954), pp. 575-586 y Rodríguez Moñino, A.: "Pintores badajoceros del siglo XVI". *R. E. E.* (1955), pp. 132-133.

da enmarcada por dos arbotantes o estribos avolutados, a los extremos del coronamiento se disponen jarrones.

En los tableros del banco se representan apóstoles y evangelistas formando parejas: San Matías y San Juan Bautista, San Andrés y Santo Tomás, San Juan Evangelista y Santiago Peregrino, Santiago el Menor y San Bartolomé, cada uno con sus respectivos atributos. Como es frecuente en los retablos del siglo XVI, el primer cuerpo se dedica a escenas marianas: Anunciación, Natividad, Adoración de los Reyes y Asunción; el segundo ilustra algunas escenas de la Pasión de Cristo: Oración en el huerto, Flagelación, Presentación de María, Descendimiento y Resurrección; el ático se reserva a la figura del Padre Eterno. En la caja central del retablo la imagen titular de la parroquia, Santa María del Mercado, preside el conjunto. Se trata, pues, de un retablo iconográficamente mixto, que dedica el primer cuerpo y la calle central a temas marianos y el superior a algunas secuencias de la Pasión.

Ciertas tablas muestran a un pintor preocupado por la perspectiva, los fondos de arquitectura y paisaje y los suelos; los temas de la Anunciación, Adoración de los Reyes, Flagelación o Resurrección revelan tal inquietud. La estudiada situación de los personajes en la composición, el buen dibujo, el colorido agradable y cierta noble ingenuidad son rasgos correctos en la pintura del anónimo maestro; en cambio, el estatismo de otras composiciones y el escaso dominio de la anatomía de Cristo en temas como la Flagelación, Descendimiento y Resurrección pregonan la presencia de un maestro de segunda fila o aún no enteramente formado.

El de Santa María del Mercado es un retablo plano, de casillero e iconográficamente mixto (aunque con preferencia por los temas marianos); sin ser plateresco quiere emular en su arquitectura la riqueza decorativa del repertorio plateresco a base de repetir unos mismos motivos; animado de cierta originalidad, respecto a otros ejemplares bajoextremeños de la misma centuria, parece insinuar la presencia de artistas o influencias del tan próximo Portugal.

## BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

Andrés Ordax y Otros: *Monumentos artísticos de Extremadura*. Salamanca, 1986, pp. 27-39.

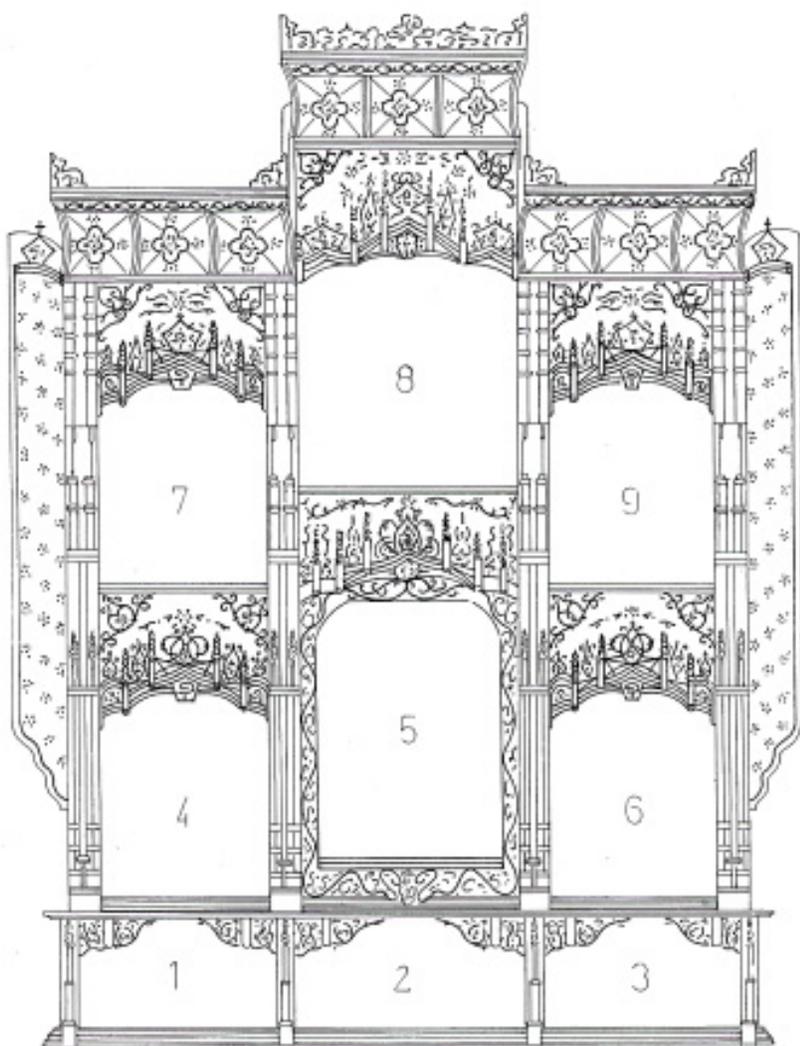
Cano Izquierdo, J.: "Alburquerque. Santa María del Mercado". *Alminar*, nº 49 (1983), pp. 18-19.

Mélida Alinari, J. R.: *Catálogo Monumental de España. Provincia de Badajoz*. Madrid, 1926, pp. 149-150.

Solís Rodríguez, C.: "Escultura y pintura del siglo XVI". En la *Historia de la Baja Extremadura*, Tomo II, Badajoz 1986, pp. 638-640.

**RETABLO DE LA CAPILLA DE SANTA BÁRBARA  
DE LA CATEDRAL DE BADAJOZ**





CAPILLA DE SANTA BÁRBARA. BADAJOZ.

1. Santos y Donantes. 2. Piedad. 3. Santos y donantes. 4. Bautismo. 5. Virgen con Niño. 6. San Jerónimo. 7. Natividad. 8. Crucifixión. 9. Epifanía.

El retablo asentado actualmente en la capilla de Santa Bárbara de la catedral de Badajoz procede, probablemente, de la parroquia de Santa María del Castillo, primitiva catedral de Badajoz.

Este retablo de pequeño porte puede datarse en el segundo tercio del siglo XVI. Se desconoce su autor, aunque Angulo Íñiguez relaciona las tablas con un maestro del círculo de Alejo Fernández y Solís Rodríguez con Francisco de Hermosa, hijo de Gil de Hermosa y colaborador de Luís de Morales en trabajos para la catedral pacense.

Consta de banco, dos cuerpos y tres calles; las calles laterales son iguales, la central es ligeramente más ancha y se eleva sobre aquellas para romper la sensación de monotonía; el banco presenta tres tableros, en el central se representa la escena de la Quinta Angustia, con San Juan y la Magdalena, y en los laterales grupos de personajes que asisten a dicha escena (algunos de éstos se han identificado como los donantes del retablo con sus séquitos). En el primer cuerpo van el Bautismo de Cristo y un San Jerónimo, preside el conjunto una delicada hornacina central con la bella imagen de bulto de Nuestra Señora con el Niño sobre un brazo y portando en la otra mano una pera. El cuerpo superior está constituido también por tableros laterales con pinturas que representan la Natividad y la Adoración de los Reyes, en el centro un Calvario, que es un óleo sobre lienzo añadido al retablo hacia 1700. En la arquitectura destacan elementos típicos del gótico tardío como los calados doseletes y las chambranas, los finos pilares mortidos, el guardapolvo (pintado por Luís de Morales en 1546) y otros elementos decorativos gotizantes.

Este retablo es, por tanto, uno de los más antiguos y de los pocos ejemplares de estilo hispanoflamenco que quedan en Extremadura. Esta pieza hay que relacionarla con retablos tan extraordinarios como el mayor de Santa María de Trujillo y el de Calzadilla de los Barros. De esta trilogía el de Trujillo es el más antiguo (circa 1480), pintado por Fernando Gallego, el pintor más representativo del estilo hispanoflamenco del núcleo salmantino. La influencia de este estilo se prolongó en Extremadura hasta bien entrado el siglo XVI, reflejándose con claridad en las tablas del mencionado retablo mayor de Calzadilla de los Barros, obra del primer cuarto de dicha centuria pintada por Antón de Madrid. El de la capilla de Santa Bárbara de la seo pacense, menos espectacular en sus dimensiones, completa esta trilogía hispanoflamenca y tardogótica.

El retablo reclama una urgente intervención por cuanto las cresterías se encuentran muy deterioradas y fragmentadas, el dorado ha perdido adherencia produciéndose desprendimientos y las tablas presentan, además de suciedad, acusados craquelados, cuarteados y cazoletas.

#### BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

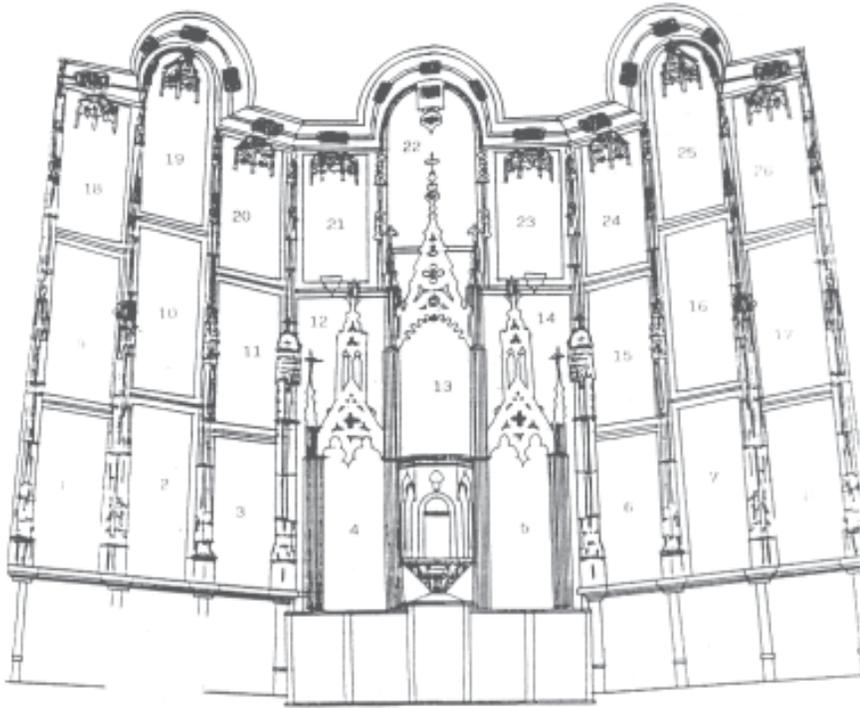
Angulo Íñiguez, D.: "Pintura del siglo XVI". En *Ars Hispaniae*. Vol. XII. Madrid 1956. p. 140.

Solís Rodríguez, C.: "Escultura y pintura del siglo XVI". En *Historia de la Baja Extremadura*. Tomo II. Badajoz 1986, pp. 622-623. *Luis de Morales*. Badajoz 1999. pp. 41-42.

VV.AA.: *La España gótica. Extremadura*. Madrid 1995. pp. 65-66.

**RETABLO MAYOR DE LA PARROQUIA DE NUESTRA SEÑORA  
DEL CAMINO DE MEDINA DE LAS TORRES**





(Antes de la restauración)

### NUESTRA SEÑORA DEL CAMINO. MEDINA DE LAS TORRES.

1. Abrazo de San Joaquín y Santa Ana. 2. Nacimiento de María. 3. Presentación en el templo. 4. ¿Anunciación? 5. ¿Visitación? 6. Nacimiento de Cristo. 7. Circuncisión. 8. Adoración. 9. Prendimiento. 10. Santa Cena. 11. Flagelación. 12. Coronación de espinas. 13. Imagen titular en hornacina. 14. Vía Crucis. 15. Descendimiento. 16. Oración en el huerto. 17. Puesta en el sepulcro. 18. Dormición de María. 19. Ascensión de Cristo. 20. Asunción de María. 21. Imagen de María. 22. Crucifixión. 23. Imagen de San Juan. 24. Resurrección. 25. Coronación de María. 26. Bajada a los infiernos.

Sorprende la escasa atención que ha merecido el retablo mayor de la parroquia de Medina de las Torres por parte de investigadores locales y foráneos. Ni siquiera Mérida se ocupó de él. No existe ningún estudio local –al menos nosotros no lo hemos encontrado– y la documentación que se conserva en el archivo parroquial data de 1612, fecha muy posterior a la construcción del retablo. Toda referencia bibliográfica y documental se reduce a la aportación de Solís Rodríguez en la Historia de la Baja Extremadura<sup>15</sup>.

El estudio del retablo plantea incógnitas y problemas derivados de una brutal remodelación y del alarmante deterioro en que se encuentra. Ambos hechos velan la imagen primitiva que el retablo debió ofrecer y que intentaremos reconstruir.

La torpe reorganización afectó al banco, al plano o ala central, al coronamiento y, probablemente, a algunas tablas que fueron trastocadas o perdieron su emplazamiento primitivo. El banco desapareció totalmente; debía iniciarse a la altura del presbiterio, a juzgar por una puerta semitapiada que da acceso a la parte posterior y al también desaparecido tabernáculo; dicha puerta se encuentra en el lado de la Epístola tras un tablero disonante como los demás que cubren esta zona desaparecida. En la misma remodelación, o en otra, se “reorganizó” la zona central, afectó a los cuerpos primero y segundo del plano central del retablo, donde hoy aparecen el sagrario y tres desafortunadas hornacinas con remates neogóticos. Nos parece que el coronamiento del retablo también fue alterado, probablemente suprimiendo elementos como en el banco. La perfecta adaptación del resto del retablo al testero nos hace suponer que se acoplaría igualmente en su parte superior. Corrobora nuestra hipótesis la visión del maderamen, que forma parte del ensamblaje, a ambos lados de los tres arcos en que se remata actualmente el retablo. Otros cambios afectaron a la talla, que –como veremos– era dorada y hoy aparece repintada en blanco y rojo, así como a algunas tablas.

El estado de conservación es inquietante, faltan numerosos elementos: las columnillas, que enmarcaban cada pintura e iban adosadas a la tabla, los doseletes de los cuerpos inferior y medio sobre la parte superior de las pinturas, donde han dejado la huella de su posición más visible en unas tablas que en

---

<sup>15</sup> Solís Rodríguez, C.: Op. Cit., pp. 581 y 612-613.

otras, algunas esculturas originales, el tabernáculo, etc. El estado de los doseletes del cuerpo superior es totalmente ruinoso y las pilastras de separación entre las calles están igualmente deterioradas y apolilladas.

Hoy, este retablo es motivo de doble satisfacción, pues, de una parte la Consejería de Cultura de la Junta de Extremadura ha abordado su inaplazable intervención y, de otra, al desmontar las pinturas de este magnífico mueble litúrgico ha aparecido en lado de la Epístola una pintura mural al temple, que se desarrolla en todo el plano derecho del testero de la capilla mayor. Se trata de otro retablo, anterior al actual e inconcluso. Estamos, pues, ante dos retablos mayores: el de talla y pincel, más moderno, y el mural e incompleto, algo anterior. El hecho no es nuevo ni extraño, puesto que lo habitual era que, una vez que las parroquias concluían las obras principales de arquitectura, se procediese a «vestirlas», es decir, a equiparlas con todo tipo de objetos y ornatos litúrgicos. Siendo el altar mayor el lugar interior del templo más privilegiado, cabe esperar siempre que se decorase de inmediato. Para ello el recurso a la pintura mural era lo normal, antes de que el retablo de pinturas evolucionase, adquiriese gran desarrollo y se impusiese a la decoración mural.

La pintura mural descubierta discurre desde el nivel del altar hasta casi el arranque de la bóveda. Apuntamos la hipótesis de un intento de decorar toda la capilla mayor con un gran mural que ocupase los tres paños del testero desde el nivel del altar hasta la bóveda y que quedó interrumpido al finalizar el primer tercio de la obra por motivos desconocidos, iniciándose un nuevo programa de decoración de tan noble e importante lugar del templo con un magnífico retablo de talla y pincel, más acorde con las modas que se imponían a principios de mil quinientos.

La pintura mural descubierta pertenece a principios del siglo XVI. No se conoce el autor por ahora, aunque habría que mirar al foco artístico llerenense en plena eclosión artística en esta centuria o al más próximo de Zafra. En la parte inferior se representa el tema de la Misa de San Gregorio, en el que se recoge la aparición del Salvador al Santo Padre mientras celebraba la misa en la iglesia romana de la Santa Cruz, acompañan al celebrante dos acólitos revestidos de dalmáticas y otros objetos litúrgicos (cáliz y patena, cruz, acetre e hisopo, etc.). Más arriba, separado por un friso de roleos como en los retablos, se representan atributos y personajes relacionados con la pasión de Cristo (el gallo sobre la columna, la escalera del Calvario y el beso de Judas). En lo que sería el tercer cuerpo del retablo se representa la Quinta Angustia, es decir, la Virgen rodeada de mujeres sosteniendo el cuerpo de Cristo.

Hasta tanto no finalice la restauración de esta pintura mural, que también está programada junto a la del retablo de talla pincel, no se dispone de más datos que nos permitan otras reflexiones sobre el autor, la fecha, aspectos iconográficos, iconológicos, estilísticos, etc. Vallamos, pues, al estudio del retablo moderno, es decir, el de talla y pincel.

El retablo presenta planta ochavada; se adapta al testero y se dispone en tres planos o alas. Es un retablo en forma de tríptico.

Su estructura consta de banco, tres cuerpos y nueve calles, todas de la misma anchura excepto la central que es ligeramente más ancha; las calles centrales de cada plano disponen los tableros centrales y superiores a distinto nivel que el resto, por alargamiento del tablero inferior, con lo que se rompe la horizontalidad y monotonía de la distribución; los tableros superiores de estas calles centrales terminan en arcos peraltados, preparando así la adaptación a la bóveda mediante un elemento desaparecido (guardapolvo, cornisa, crestería, etc.). Los cuerpos se separan por molduras, más que por cornisas o frisos; las calles lo hacen por pilastras en disminución y terminadas en simulados pináculos. Los mencionados doseletes sobre las pinturas, estos pináculos y otros elementos decorativos menos destacados constituyen las pervivencias tardogóticas más notables que presenta el retablo. En el banco, en el lado del Evangelio, se abre una puerta de fina decoración renacentista que da acceso al primitivo sagrario, como en Calzadilla de los Barros, Santa María del Mercado de Alburquerque, etc.

Antes de iniciar cualquier lectura iconográfica del retablo debemos tener presente la desafortunada remodelación del plano central y el siguiente documento correspondiente a la visita de las autoridades eclesiástica de la orden de Santiago fechado en 1550:

*Un rretablo bueno pintado de pinzel y de talla dorada, con sus pilares y tabernaculo de moderno. tiene quatro ymagenes de bulto en el medio del: la primera es de la Quinta Angustia y la segunda de Nuestra Señora del camino y la tercera es Ecce Homo. El quarto un crucifixo y los lados del otras dos ymagenes Maria e San Juan*<sup>16</sup>.

---

<sup>16</sup> Ibidem: p. 581.

La disposición actual de las tablas es la siguiente (Vid. Esquema):

En el primer cuerpo, de izquierda a derecha, aparecen el Abrazo de San Joaquín y Santa Ana, el Nacimiento de María y la Presentación en el templo; en el plano central, tras una hornacina moderna ocupada por la imagen del Sagrado Corazón de Jesús, se observa un fragmento de tabla; en el centro se ubica el actual sagrario y, a continuación, detrás de la actual hornacina con la imagen moderna del Sagrado Corazón de María, se advierte otro fragmento de tabla correspondiente a este casillero; en el plano del lado de la Epístola aparecen el Nacimiento de Cristo, la Circuncisión y la Adoración de los Reyes, invertido el orden de las dos últimas escenas. Es indudable que en este cuerpo inferior, con escenas de la vida de María y de la infancia de Cristo, había dos pinturas a los lados del sagrario actual (probablemente donde estuvo el tabernáculo primitivo). En la secuencia de los episodios representados en este cuerpo faltan acontecimientos tan importantes como la Visitación y Anunciación, escenas que podrían corresponder a los fragmentos ocultos detrás de las desastrosas hornacinas modernas.

Las escenas del segundo cuerpo se refieren a la Pasión. En el plano del Evangelio se representa el Prendimiento, la Santa Cena (trastocado el orden cronológico de los episodios) y la Flagelación; en el plano central: la Coronación de espinas; en el centro del retablo, actualmente ocupado por la hornacina con la imagen titular, aparecen detrás fragmentos de la tabla original, sólo es visible una especie de dosel que nosotros interpretamos como perteneciente a la escena del Juicio ante Pilato; a continuación se representa a Cristo con la cruz a cuesta. En el plano de la Epístola se escenifica el Descendimiento, la Oración en el huerto y la Puesta de Cristo en el sepulcro. Advertimos fuera de lugar la escena de la Oración en el huerto.

En el cuerpo superior se mezclan escenas marianas y cristíferas: en el plano del lado del Evangelio se muestra la Dormición de María, la Ascensión de Cristo y la Asunción de María. En el plano central ubicamos la Crucifixión con las imágenes de María y San Juan a uno y otro lado orientadas hacia la cruz, no al frente como se nos muestran ahora. La Crucifixión ocuparía la espina del retablo, donde aparece hoy una tabla extraña que representa la ciudad de Jerusalén. En el plano de la Epístola se representan las historias de la Resurrección de Cristo, la Coronación de María y la Bajada a los infiernos.

Según el texto citado más arriba el retablo contaba en el plano central con un tabernáculo renacentista, tres imágenes (Quinta Angustia, Nuestra Señora

del Camino y un Ecce Homo) y la escena de la Crucifixión con María y San Juan, que hemos ubicado en el último cuerpo. Intentando acoplar en el retablo estas tres imágenes pensamos que el sagrario estaría en el lado del Evangelio, en el lugar “ad hoc”, al que expresamente se accede por la llamada puerta del sagrario; el tabernáculo y la imagen titular suelen ocupar un lugar en la calle central y que nosotros situamos a la altura del banco y del primer cuerpo, puesto que en el segundo cuerpo, donde hoy se exhibe la imagen titular, ya hemos citado el lienzo posterior con la probable escena del Juicio ante Pilato. Nos queda por ubicar las imágenes de la Quinta Angustia y el Ecce Homo; si ambas imágenes eran del porte de las que aparecen en el cuerpo superior (María y San Juan) sobre pequeñas peanas, hemos de imaginarlas en algún lugar del segundo cuerpo, porque aquí se representa la secuencia de la pasión de Cristo, y hacia el centro, porque así se expresa en el documento –“en el medio deel”– y porque la sucesión de los acontecimientos de la Pasión lo reclama. Por lo demás, es posible que en el banco se representase al apostolado.

En pocos casos las transformaciones que afectaron a los retablos fueron tan desaguisadas.

Si bien la arquitectura del retablo presenta pervivencias gotizantes, las pinturas son de estilo renacentista. En ellas se advierte la homogeneidad de una sola mano y la inspiración en modelos italianos y flamencos, originarios de la patria de su autor. Los pigmentos rojos, ocre y azules ultramar destacan en su paleta.

El retablo estaba asentado en 1550, pues en la visita que las autoridades santiaguistas hacen ese año a la iglesia lo describen como hemos citado más arriba.

Hacia 1530 había desaparecido el pintor Antón de Madrid, autor del retablo de Calzadilla de los Barros; había gozado de la confianza y protección de las autoridades santiaguistas; éstas no parece que fuesen muy proclives a contratar encargos con artistas distintos, más bien concertaban casi siempre con el mismo. El comitente se evitaba así sorpresas imprevistas y el artista gozaba de una clientela prestigiada que se comportaba poco menos que como un mecenas. El vacío dejado por Antón de Madrid vino a cubrirlo Estacio de Bruselas, flamenco afincado en Llerena, donde residía la capital del provisorato de la Orden de Santiago en Extremadura. Su actividad artística se documenta entre 1538 y 1571 y a él atribuimos el retablo mayor de Medina de las Torres, única obra existente de sus contratos en Berlanga, Monesterio, Ribera del Fresno, Granja

de Torrehermosa, Valencia de las Torres, Bienvenida, Campillo de Llerena, Usagre, Puebla de la Calzada –donde pleiteó con Morales–, etc.<sup>17</sup>.

El ejemplar de Medina pertenece al tipo de retablo en forma de tríptico, ochavado, adosado al muro absidal, de casillero, con amplio programa iconográfico donde se representan historias de la vida de María y de Cristo, es un retablo de pincel donde se incorporan ya algunas esculturas. En definitiva, un retablo de transición al Renacimiento, que muestra rasgos gotizantes sobre todo en su arquitectura.

#### BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

Hernández Nieves, R.: "Los retablos mayores de la parroquia de Medina de las Torres". *Nuevo Guadiana*. Cuarta época. Nº 10. Mayo de 1999, pp.11-12.

Solís Rodríguez, C.: "Escultura y pintura del siglo XVI". En *Historia de la Baja Extremadura*. Tomo II, pp. 581 y 612-613.

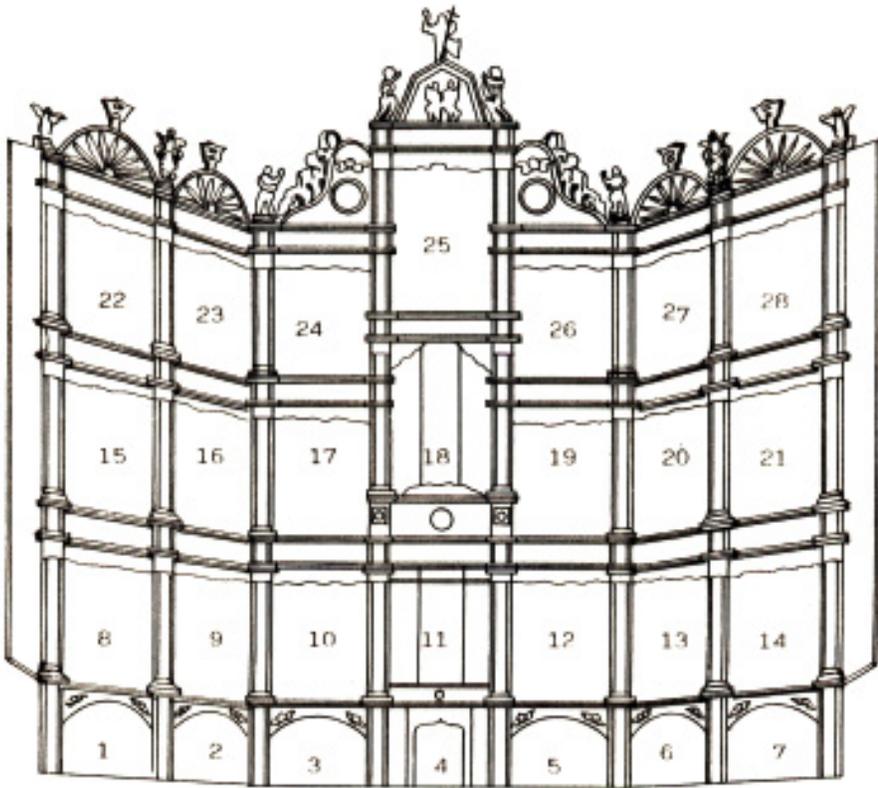
---

<sup>17</sup> Para más datos sobre Estacio de Bruselas véase: Solís Rodríguez, C.: Op. Cit., pp. 608-615. Idem: "Luis de Morales". *R. E. E.* (1978) Pp. 48-137.

**RETABLO MAYOR DE LA PARROQUIA DE LA SANTA CRUZ  
DE ARROYO DE SAN SERVÁN**



Foto: Antonio de la Cruz



PARROQUIA DE LA SANTA CRUZ. ARROYO DE SAN SERVÁN.

1. Tres apóstoles.
2. Tres apóstoles.
3. Dos evangelistas: San Lucas y San Marcos.
4. San Pedro y San Pablo (envés de las puertas del sagrario).
5. María con dos santas mártires.
6. Tres apóstoles.
7. Tres apóstoles.
8. Cristo y la samaritana.
9. Descendimiento.
10. Historia de la Vera Cruz.
11. Imagen de Ntra. Sra. de Perales.
12. Vía Crucis.
13. Flagelación.
14. Bajada a los infiernos.
15. Ecce Homo.
16. Santo Entierro.
17. Resurrección.
18. Santa Cruz titular.
19. Ascensión.
20. Expolio.
21. Cristo ante Caifás.
22. Quinta Angustia.
23. Prendimiento.
24. Lavatorio de Pilato.
25. Crucifixión.
26. Burla de los soldados.
27. Oración en el huerto.
28. Coronación de espinas.

En la segunda mitad del siglo XVI se advierten algunas vacilaciones estéticas ante las nuevas formas renacentistas; por eso encontramos recuerdos gotizantes en retablos como el de Calzadilla de los Barros y el de Medina de las Torres. En el retablo mayor de la parroquia de Arroyo de San Serván se han superado ya esas reminiscencias góticas y el nuevo código artístico del plateresco se nos muestra esplendente.

El retablo se vio afectado entre 1959 y 1963 por una infeliz restauración que desfiguró no tanto la arquitectura como la pintura con desafortunados repintes.

El retablo arroyano es de planta ochavada, adaptado a la cabecera de la capilla mayor y de amplio desarrollo iconográfico con clara intención didáctica como los de su época.

No gozó de buena fama entre los artistas de la época, porque se había adjudicado en subasta a la baja y las obras así contratadas no resultaban ser las de mejor factura. En este sentido declararon dos testigos presentados por Estacio de Bruselas en el pleito que mantuvo con Luis de Morales por el retablo de Puebla de la Calzada en 1549. Fernad González, clérigo teniente de cura de la parroquia poblana, afirmaba:

*...e que sabe este testigo bien que dando las obras por baxas se les sigue mucho perjuizio a las yglesias dello a mucha costa porque por hazer las obras mas presto las hechan a perder e porque ha visto este testigo obras que se an dado por baxas e am sido grand perjuicio para las yglesias porque no an sido bien hechas las obras e que las vio este testigo hechas en Lobon e en el Arroyo que fueron hechas por baxas e esto es lo que sabe desta pregunta<sup>18</sup>.*

Hernando de Madrid, vecino de Zafra, antes criado de Antón de Madrid y entonces al servicio de Estacio de Bruselas, testificaba:

*...e que sabe que dando las dichas obras por baxas se les sigue mucho perjuizio e daño dello a las yglesias porque hacen las obras muy mal fechas e este testigo avisto obras hechas por baxas que estan en la Fuente del Maestre e en el Arroyo e an sido muy mal hechas...<sup>19</sup>.*

---

<sup>18</sup> Solís Rodríguez, C.: "Luis de...", p. 57.

<sup>19</sup> Ibidem: pp. 62-63.

En lo que decían ambos testigos había algo de verdad, ya que las adjudicaciones a la baja, es decir, al menor precio, se procuraban concluir cuanto antes porque los beneficios eran menores. Pero advertimos una sutil intención en desprestigiar las obras concertadas por este procedimiento, puesto que resultaba perjudicial para el artista y beneficioso para el cliente; éste veía competir entre sí a los litigantes en la subasta y ajustarse en el precio bajando el costo o introduciendo mejoras.

Las declaraciones testificales citadas nos aproximan a la cronología del retablo, pues el pleito Estacio-Morales se produjo en 1549 y es obvio que ya había sido asentado. En la visita, que las autoridades santiaguistas hicieron a la iglesia al año siguiente, también se dio cuenta de la existencia del retablo:

*La dicha yglesia de Santa Cruz es de una nave sobre arcos de ladrillo e la capilla es sobre crueros de piedra y en ella esta el altar mayor que tiene un retablo grande de talla dorada<sup>20</sup>.*

Es de suponer que el retablo arroyano, como el de Medina de las Torres, se hicieran en la década de los cuarenta. Dos retablos contemporáneos concebidos bajo patrones artísticos distintos.

El retablo se organiza –como todos los que se presentan en forma de tríptico– en tres planos: el del lado del Evangelio, el central y el del lado de la Epístola. Consta de banco, tres cuerpos y siete calles, dos en los planos laterales y tres en el central; un guardapolvo con primorosa decoración plateresca “a candelieri” flanquea el retablo por los lados, rematándose el conjunto en las calles laterales con veneras planas, florones, cabezas de angelotes repintadas y muy expresivas, en el plano central se disponen dos aletones sobre la tabla de la Crucifixión, en los que se inscriben lazos con medallones y cabezas de angelotes; sobre dicha tabla un remate apiramidado con angelotes.

Los soportes, los entablamentos y el guardapolvo son los elementos arquitectónicos más definitorios del estilo plateresco, al que se adscribe el retablo. Los soportes del banco y del primer cuerpo son pilastras con decoración plateresca, los del segundo y tercero son medias columnas de capiteles compuestos adosadas a pilastras con decoración “a candelieri”; ésta decoración tiene su más lograda expresión en los guardapolvos laterales. Entre el banco y el primer cuerpo corre una moldura; pero los cuerpos entre sí se separan por entablamentos; en el primero,

---

<sup>20</sup> Garrido Santiago, M.: Op. Cit., p. 93.

que divide los cuerpos inferior y medio, el friso se decora con cabezas de ángeles alternando con bucraneos; en el friso del segundo entablamento aparecen bichas enfrentadas y en el superior cabezas de ángeles. Los entablamentos del segundo y último cuerpo rompen la sensación de horizontalidad al elevar la calle central. La decoración plateresca se completa con las cresterías, que aparecen sobre las tablas con cabezas de ángeles en los dos primeros cuerpos y alternando con bucraneos en el último.

La iconografía del retablo representa la secuencia de la pasión, muerte y resurrección de Cristo. Las tablas se encuentran desordenadas y la lectura que ofrecen actualmente es la siguiente: en el banco aparece el apostolado en grupos de tres ocupando los planos laterales; en el plano central, a la izquierda del sagrario, se representa a dos evangelistas que podrían ser San Lucas y San Marcos, a la derecha, María con dos santas mártires, en el envés de las puertas del sagrario aparecen San Pedro y San Pablo; éstas dos últimas pinturas son las únicas que no se vieron afectadas por los infelices repintes que presentan las demás. En el primer cuerpo, de izquierda a derecha, identificamos las escenas de Cristo y la samaritana, el Descendimiento y la Historia de la Vera Cruz, la imagen de Nuestra Señora de Perales ocupa la hornacina central, a continuación la Vía Crucis, la Flagelación y la Bajada a los infiernos. En el segundo cuerpo aparecen el Ecce Homo, el Santo Entierro y la Resurrección, la Santa Cruz titular de la parroquia ocupa la hornacina central, a continuación la Ascensión, el Expolio y Cristo ante Caifás. En el cuerpo superior se representa la Quinta Angustia, el Prendimiento, el Lavatorio de Pilato, la Crucifixión, la Burla de los soldados, la Oración en el huerto y, finalmente, la Coronación de espinas. O sea, un retablo de pasión con todas las escenas de la misma en completo desorden.

La escasa documentación existente guarda absoluto secreto sobre el autor o autores de la talla y pintura del retablo; la bibliografía conjetura con algunos nombres, intentando buscar maestro para la obra. Pero, a la espera del difícil hallazgo de una documentación que acredite sin riesgo la autoría, hoy el retablo es anónimo. Las pinturas no se pueden atribuir estilísticamente a Estacio de Bruselas; es más probable la autoría de algún maestro pacense o emeritense; pero no se pueden adjudicar a Pedro de Rubiales ni a los autores del retablo mayor de Talavera la Real, Alonso González y Marcos de Trejo, —como apunta Navarro del Castillo— porque las pinturas arroyanas son anteriores<sup>21</sup>.

---

<sup>21</sup> Navarro del Castillo, V.: Art. Cit., pp. 31-32.

Solís Rodríguez propone el nombre del pacense Francisco de Hermosa, pero nada sabemos del estilo de este pintor, porque no se conserva ninguna obra suya y pocas calidades primigenias podemos apreciar en el retablo arroyano después del repintado de sus tablas<sup>22</sup>. En el modesto y aún poco conocido círculo artístico de Mérida trabajó en la década de los cuarenta y cincuenta del siglo XVI el entallador Francisco de Santillana, hasta que en 1557 se estableció en Cáceres con su hermano Juan. Pedro de Requena, entallador emeritense, trabajó también en la comarca por aquellas fechas. Deberemos tener presente a estos maestros emeritenses y a otros anónimos a la hora de pensar en la autoría del retablo arroyano.

A pesar de estarnos velada la contemplación de las tablas originales advertimos en ellas acierto en la composición, magisterio en el dibujo y preocupación por la perspectiva que el anónimo autor resuelve satisfactoriamente. No le eran desconocidos al pintor los grabados de Durero ni la pintura de Rafael, en otras composiciones las fuentes de inspiración son más difíciles de rastrear, como en la tabla del Descendimiento.

Por el número de planos el modelo de Arroyo de San Serván pertenece al tipo de retablos en forma de tríptico; por la planta es ochavado y adaptado al testero de la capilla mayor; por la distribución de los tableros corresponde al tipo de casillero; por la técnica es pictórico; por el estilo plateresco y por la iconografía cristífero.

## BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

Garrido Santiago, M.: *Arquitectura religiosa del siglo XVI en Tierra de Barros (Badajoz)*. Badajoz, 1983.

Navarro del Castillo, V.: "Rasguños históricos de Arroyo de San Serván y sus viejas ermitas". *R. E. E.* (1971).

Solís Rodríguez, C.: "Escultura y pintura del siglo XVI". En la *Historia de la Baja Extremadura*. Tomo II. Badajoz, 1986.

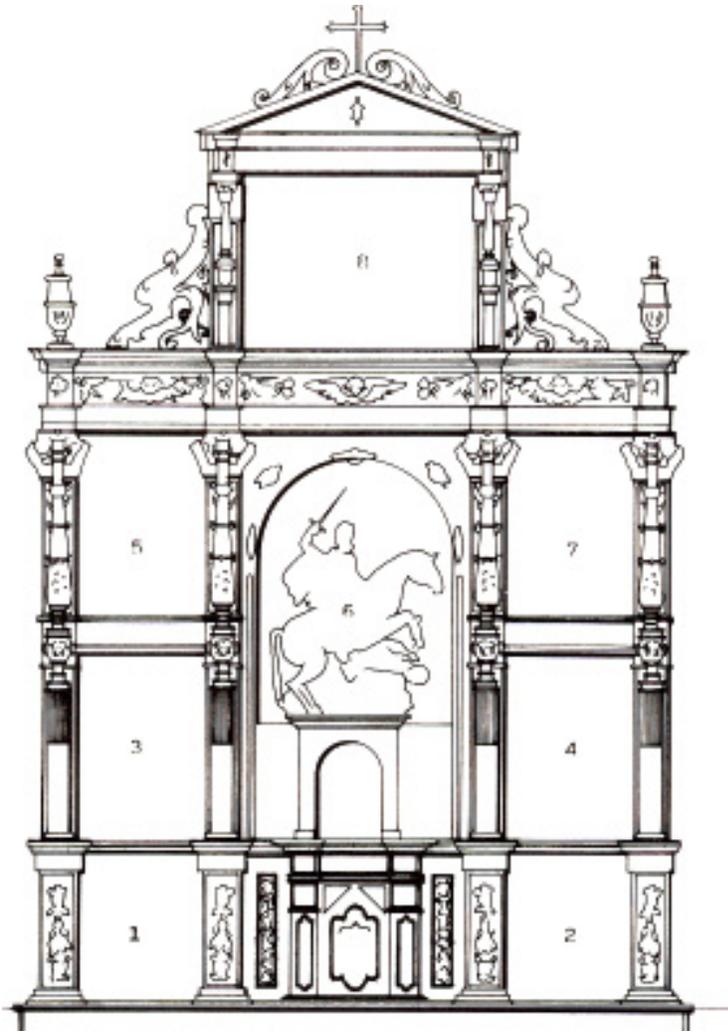
Idem: "Luis de Morales". *R. E. E.* (1978).

---

<sup>22</sup> Solís Rodríguez, C.: "Escultura y...", pp. 620 y 624.

**RETABLO MAYOR DE LA PARROQUIA DE  
SANTIAGO DE TORREMAJOR**





RETABLO MAYOR DE LA PARROQUIA DE TORREMAYOR.

1. Cristo amarrado a la columna. 2. Figura femenina ¿Donante? 3. La Anunciación. 4. La Oración en el huerto. 5. La vocación de Juan y Santiago. 6. Imágen de Santiago Matamoros. 7. Diálogo entre Cristo y la madre de los Cebedeos. 8. El Descendimiento.

El de la parroquia de Torremayor es un retablo plateresco modesto, si se compara con otros de su estilo como el Arroyo de San Serván, el de la parroquia de Santa Ana de Fregenal de la Sierra, el desaparecido de Casas de Don Pedro, etc.

Estuvo desmontado algún tiempo y fue restaurado por el pintor D. Ramón Fernández Moreno en los años setenta del siglo XX.

Es seguro que no se hizo ex profeso para la capilla mayor, pues en este lugar privilegiado del templo se disponían entonces obras de mayor desarrollo; sólo ocupa el lienzo frontal del muro de dicha capilla, no se adapta al ábside y resulta reducido en el escenario del presbiterio; por otra parte, tampoco existe en la iglesia capilla capaz de albergarlo y desde donde pudiera haberse trasladado. Por tanto reclamamos su procedencia de otro templo o santuario.

Dos aspectos lo hacen digno de especial atención: sus pinturas y los cuatro magníficos balaustres gigantes con capiteles compuestos.

El retablo es de planta recta o lineal.

Su estructura es sencilla: banco, dos cuerpos y tres calles, la central más ancha y rematada en ático. El banco presenta entre los plintos decorados con grutescos, dos lienzos de estilo distinto a las tablas del resto. Los dos cuerpos del retablo muestran cuatro tablas en las calles laterales y la hornacina central, sobre el manifestador, con la imagen titular de Santiago Matamoros constreñida en su hueco simuladamente avenerado tras la restauración citada; sobre dicha hornacina se dispone la tabla del ático rematado en frontón. Lo más significativo de la arquitectura del retablo son los cuatro balaustres gigantes que se izan desde los plintos del banco hasta el entablamento partido que corona el segundo cuerpo, cuyo friso se decora con cabezas de ángeles alados<sup>23</sup>. A plomo sobre los balaustres centrales, otros dos de menor desarrollo enmarcan el ático, donde se advierte la decoración plateresca que define el estilo del retablo en el friso, retropilastras y bichas fantásticas de los aletones.

---

<sup>23</sup> No conocemos otros balaustres gigantes en la Baja Extremadura. Similares a los de Torremayor los hemos visto en el retablo mayor de Nuestra Señora del Olmo, en Ceclavín (Cáceres). Si bien los de Torremayor presentan una morfología más rica.

La iconografía del retablo presenta en el banco, a la izquierda del sagrario, a Cristo amarrado a la columna y, a la derecha, una figura femenina –tal vez la donante– de porte distinguido, ricamente ataviada, con báculo en la diestra y una rosa en la siniestra. La Anunciación y la Oración en el huerto se muestran en el primer cuerpo. Las tablas del segundo y la imagen titular se refieren a temas jacobeos: la Vocación de Juan y Santiago, Santiago a caballo abatiendo a la morisma y el Diálogo entre Cristo y la madre de los Cebedeos. En el ático se representa el Descendimiento, no la Crucifixión como es habitual.

No se conoce el autor del retablo, pero las tablas son de indudable evocación moraliana; probablemente proceden de su taller, de algún discípulo o seguidor. El recuerdo del gran maestro pacense se advierte con más claridad en las escenas de la Anunciación y el Descendimiento, en los tonos azules, rojos y grises.

Cronológicamente el retablo es posterior al de Arroyo de San Serván –que datamos en la década de los cuarenta del siglo XVI–, pero no podemos precisar, como en el caso de su autor, nada más<sup>24</sup>.

## BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

Muñoz de San Pedro, M.: *Extremadura*. Madrid, 1961, p. 616.

Solís Rodríguez, C.: “Escultura y pintura del siglo XVI”. En la *Historia de la Baja Extremadura*. Tomo II, p. 621.

---

<sup>24</sup> Nuestra búsqueda en el Archivo Parroquial ha sido infructuosa. Existen dos Libros de Fábrica, el primero empieza en 1738 y el segundo en 1825; hay también un Libro Becerro de 1814 a 1913 y el resto de la documentación es igualmente muy posterior a la fecha del retablo, se refiere a cofradías, escrituras, censos, rentas, capellanías, testamentos, etc.

## RETABLO MAYOR DE LA PARROQUIA DE SAN JUAN BAUTISTA DE HERRERA DEL DUQUE

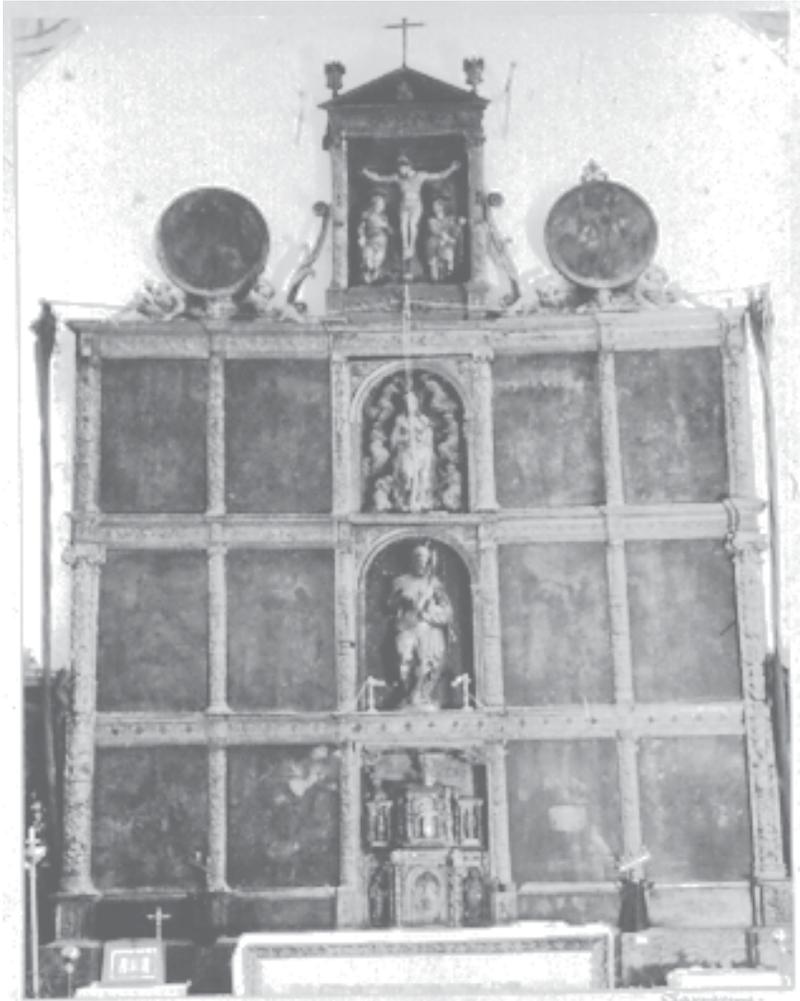
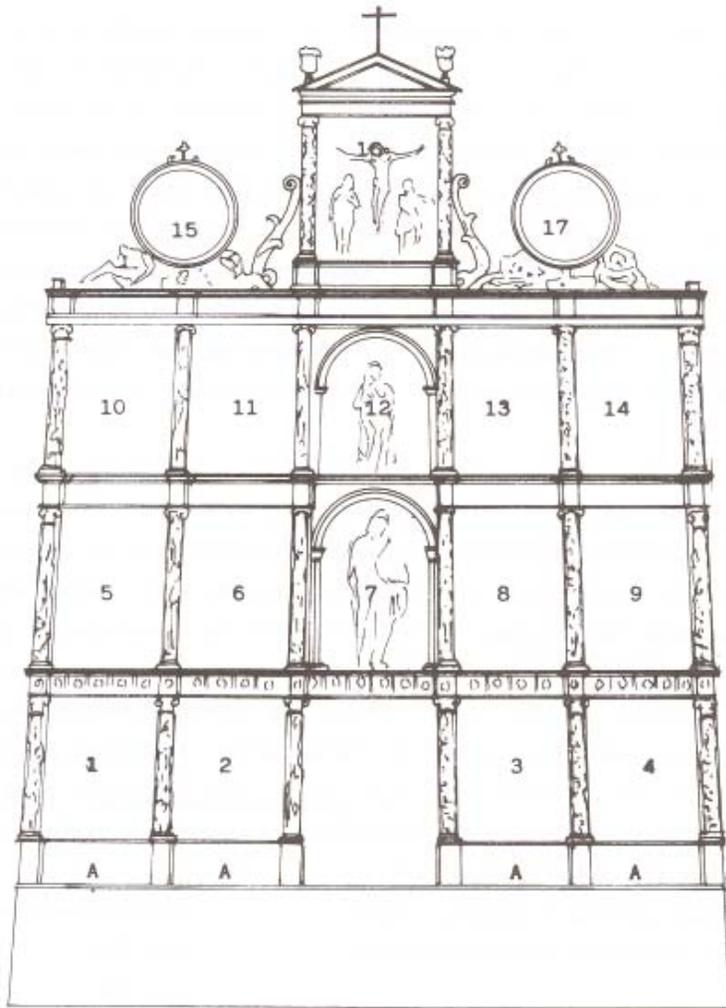


Foto: Muñoz de San Pedro, M.: *Extremadura*. Madrid 1961. p. 373.



PARROQUIA DE SAN JUAN BAUTISTA. HERRERA DEL DUQUE.

A. Apóstoles. 1. Anunciación. 2. Nacimiento. 3. Purificación o Presentación. 4. Visitación. 5. Predicación del Bautista. 6. Bautismo de Cristo. 7. Imagen titular de San Juan Bautista. 8. Degollación del Bautista. 9. ¿Escena joánica desaparecida? 10. Santa Cena. 11. Oración en el huerto. 12. Imagen de la Asunción de María. 13. Prendimiento. 14. Flagelación. 15. Vía crucis o Clavación de la cruz. 16. Crucifixión. 17. Descendimiento.

El retablo mayor de la parroquia de San Juan de Herrera no fue destruido durante la Guerra Civil sino desmontado –desasentado– en 1937 para evitar precisamente su desaparición. Covarsí lo hizo fotografiar en 1930, ofreciéndonos la única reproducción de conjunto que existe<sup>25</sup>. Muñoz de San Pedro la incluyó en su obra<sup>26</sup> y de ella la hemos tomado nosotros. En 1985 Mateo Gómez, especialista en el autor de las pinturas del retablo, publicó fotos de cuatro tablas de las once que aún se conservan<sup>27</sup>. El retablo fue localizado por Covarsí al finalizar la guerra en Ciudad Real y devuelto a la parroquia. Con todas las tablas (excepto una), parte de la imaginería y de la arquitectura su reconstrucción y restauración de las pinturas es hoy empresa factible, en la que se encuentra empeñada la parroquia.

Herrera del Duque, junto con dieciocho parroquias de la parte nororiental de la Baja Extremadura, constituyen el Arciprestazgo de Puebla de Alcocer; dependiente eclesiásticamente de la Archidiócesis de Toledo, cuya autoridad se extiende todavía por varias provincias limítrofes. Desde esta situación jurisdiccional se comprende la presencia de artistas toledanos y la influencia de este vigoroso centro artístico sobre la zona. El pintor Juan Correa de Vivar, discípulo de Juan de Borgoña, y el escultor Gregorio Pardo, ambos toledanos, hicieron el retablo mayor de Herrera del Duque entre 1546 y 1550<sup>28</sup>. El precio total del retablo fue de 1.077.208 maravedies, desglosados –según los libros de fábrica de los citados años– así<sup>29</sup>:

- Maestros Juan Correa y Gregorio Pardo .....	590.872 maravedies
- Jornales a tallistas y ensambladores .....	238.221 maravedies
- Dorado .....	239.360 maravedies
- Otros materiales (yeso, retal y colores) .....	8.755 maravedies
	1.077.208 maravedies

---

<sup>25</sup> Covarsí, A.: “Extremadura artística. En Herrera...”, pp. 17-18.

<sup>26</sup> Muñoz de San Pedro, M.: *Extremadura*. Madrid 1961, p. 373.

<sup>27</sup> Mateo Gómez, I.: “Juan Correa de Vivar y el retablo...”, pp. 225-229.

<sup>28</sup> Para más datos sobre Juan Correa de Vivar véase: Cruz Valdovinos, J. M.: “Retablos inéditos de Juan Correa de Vivar”. A. E. A. (1982). Mateo Gómez, I.: *Juan Correa de Vivar*. Col. Arte y Artistas. Madrid, 1983.

<sup>29</sup> Mérida, J. R.: Op. Cit., p. 262.

El retablo de Herrera presenta una sencilla estructura en banco, tres cuerpos, cinco calles y ático. En los recuadros del banco iban relieves, hoy desaparecidos, donde se representaba seguramente el apostolado siguiendo la costumbre habitual en este tipo de retablos; a plomo sobre los plintos del banco se apean finas columnas jónicas retalladas con grutescos en el primer cuerpo; éste se remata en un entablamiento con friso decorado con motivos pertenecientes al repertorio plateresco; el cuerpo central, algo más alto, y el superior presentan los mismos soportes que el primero y entablamientos con friso de decoración plateresca. La calle central, más ancha por ser la principal, está ocupada por el tabernáculo en el primer cuerpo y por imágenes policromadas ubicadas en hornacinas en los dos restantes. El ático se presenta en forma de templete con la representación de la Déesis en figuras de bulto redondo y rematado en frontón triangular; a ambos lados se disponen medallones circulares con pinturas.

Perdidas las ocasiones que tuvieron Mérida y Covarsí de indicarnos la ubicación de los temas proponemos el siguiente orden iconográfico: en los cuatro desaparecidos relieves del banco se representaría el apostolado, completándose con las pequeñas imágenes de San Pedro y San Pablo, el Salvador y las Virtudes, dispuestas en torno al tabernáculo que ocupaba el centro del primer cuerpo. Las cuatro tablas de este cuerpo estarían dedicadas a historias marianas y de la infancia de Cristo: Anunciación, Nacimiento, Purificación o Presentación y Visitación. El segundo cuerpo se dedica a la iconografía de San Juan Bautista, titular de la parroquia, cuya imagen ocupa la hornacina central; se conservan las escenas de la Predicación del Bautista, el Bautismo de Cristo y la Degollación del Bautista, falta una tabla cuyo tema se desconoce, suponemos que corresponde a este cuerpo y que se trata de una escena joánica. En el cuerpo superior y en el ático se representan secuencias de la Pasión de Cristo, excepción hecha de la imagen de la Asunción de María que ocupa la hornacina central; para los tableros rectangulares sugerimos el siguiente orden: Santa Cena y Oración en el huerto, a la izquierda de la hornacina central; Prendimiento y Flagelación, a la derecha. Para los medallones del coronamiento del retablo proponemos la escena del Vía Crucis o la Clavación de Cristo en la cruz, a la izquierda del Calvario, y el Descendimiento, a la derecha.

Los comentarios que Mateo Gómez<sup>30</sup> y Solís Rodríguez<sup>31</sup> ofrecen de las once tablas que se conservan nos eximen de insistir en estos aspectos descriptivos. Las

---

<sup>30</sup> Mateo Gómez, I.: "Juan Correa de Vivar y el retablo...", pp. 526-528.

<sup>31</sup> Solís Rodríguez, C.: Op. Cit., pp. 640-641.

tablas, valoradas globalmente, presentan a Juan Correa de Vivar como un pintor emancipado de la influencia inicial de su maestro Juan de Borgoña, en plena madurez creativa y expresándose en las modas manieristas de la época.

Las pinturas del retablo son manieristas y la arquitectura plateresca. El manierismo de aquellas se aprecia en los gestos, las actitudes y grandiosidad de los personajes, así como en las arquitecturas y paisajes que enmarcan sus sencillas composiciones; el repertorio decorativo plateresco se exhibe en los soportes y entablamentos del conjunto.

El de Herrera del Duque es un tipo de retablo de talla y pincel, lo que nos indica que aún no se había impuesto el retablo plateresco totalmente escultórico en la zona nororiental de la Baja Extremadura. Por las mismas fechas se hizo el de Arroyo de San Serván, enteramente de pincel, y el de Torremayor, algo posterior, significándonos que en la comarca de Mérida el retablo plateresco de pincel seguía aún de moda. La renovación penetraría una vez más por el sur en la década siguiente, cuando Roque de Balduque labró el retablo escultórico de Santa Ana de Fregenal. Desde otro punto de vista el retablo de Herrera es de casillero, de planta plana o recta, e iconográficamente mixto, en cuanto que ilustra secuencias de la vida de María, San Juan Bautista y de la Pasión de Cristo.

#### BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

Covarsí, A.: "Extremadura artística. En Herrera del Duque y Fuenlabrada de los Montes, Talarrubias y Puebla de Alcocer". *R. E. E.* (1931), pp. 15-26.

Idem: "Extremadura artística. Destrucción del tesoro artístico nacional en la provincia de Badajoz. La huella marxista, IV". *R. E. E.* (1939), pp. 219-233.

Esteban Carril, M.: *Herrera del Duque (Fragmentos para una historia)*. Madrid, 1986, pp. 36-38.

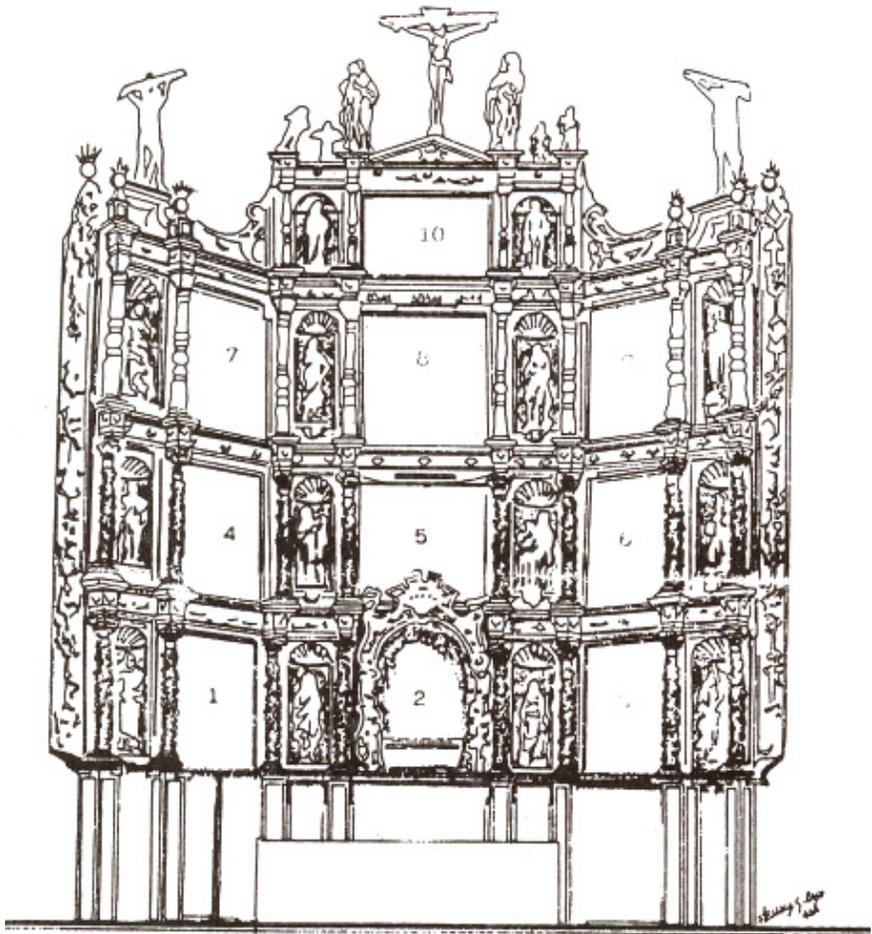
Mateo Gómez, I.: "Juan Correa de Vivar y el retablo mayor de la iglesia de Herrera del Duque (Badajoz)". *R. E. E.* (1985), pp. 525-529.

Mélida, J. R.: *Catálogo Monumental de España. Provincia de Badajoz*. Madrid, 1925, pp. 260-262.

Solís Rodríguez, C.: "Escultura y pintura del siglo XVI". En *Historia de la Baja Extremadura*. Los Santos de Maimona, 1986, tomo II, pp. 640-642.

**RETABLO MAYOR DE LA PARROQUIA DE SANTA ANA  
DE FREGENAL DE LA SIERRA**





RETABLO MAYOR DE LA PARROQUIA DE SANTA ANA DE FREGENAL DE LA SIERRA.

Banco: Virtudes, Doctores, Confesores y Mártires. Entrecalles: Apostolado excepto hornacinas del ático con las imágenes de los diáconos San Esteban y San Lorenzo. 1. Encuentro de San Joaquín y Santa Ana. 2. Imágenes de Santa Ana y María. 4. Entrada de Cristo en Jerusalén. 5. Asunción de María. 6. Ecce Homo. 7. Vía Crucis. 8. Resurrección. 9. Ascensión. 10. Pentecostés.

Frerrenal de la Sierra y su comarca registró una actividad artística relativamente intensa durante el siglo XVI; sin llegar a constituirse en centro artístico de primera categoría fue un núcleo receptor de arte de segundo orden, que se mostró tributario de los centros próximos de Llerena, Zafra y, por supuesto, del gran centro sevillano.

Una de las obras más brillantes de esta centuria es el retablo mayor de la parroquia frexnense de Santa Ana. A falta de la documentación definitiva que lo confirme o no, el retablo fue datado y atribuido por el profesor Banda y Vargas al flamenco Roque de Balduque<sup>32</sup>. Varias razones justifican tal atribución: Fregenal perteneció a la jurisdicción de Sevilla, aunque eclesiásticamente dependiente de Extremadura; a la vinculación política se unía la artística, que desde el poderoso núcleo sevillano irradiaba sobre todo el sur bajoextremeño: Llerena, Azuaga, Jerez de los Caballeros, Fregenal de la Sierra, Higuera la Real, etc. Reclama también un origen sevillano el hecho de que en el banco del retablo se represente a las dos mártires hispalenses Justa y Rufina, entre virtudes, doctores, confesores y otros mártires. Por otra parte, el maestro Balduque había hecho, al menos, otra incursión artística en la región extremeña al ocuparse de la hechura del retablo mayor de Santa María de Cáceres entre 1547 y 1550; esta obra, hecha en consorcio artístico con Martín Ferrant y anterior a la de Fregenal, es la razón más convincente para nosotros, pues en ambas fluye la misma sensibilidad y espíritu artístico, en frase más prosáica, en las dos obras aparece igual canon o código estético.

Banda y Vargas data el retablo en la segunda mitad del siglo XVI y posterior al mayor de Santa María de Cáceres<sup>33</sup>. Roque de Balduque estaba avecindado en Sevilla en 1534, terminó la obra de Santa María de Cáceres en 1550 y murió en 1561; si el retablo frexnense es posterior al cacereño –como se cree–, aquel debió labrarse en la década de los cincuenta del siglo XVI, período que coincide con la mayor actividad retablística de Balduque<sup>34</sup>.

---

<sup>32</sup> Banda y Vargas, A. de la: *Art. Cit.*, p. 17.

<sup>33</sup> Cfr. Nota anterior.

<sup>34</sup> Para más datos sobre Roque de Balduque y el retablo mayor de Santa María de Cáceres, véase: Floriano Cumbreño, A.: "El retablo de Santa María la Mayor de Cáceres", *B. S. A. A.* (1940-41), pp. 85-95. Hernández Díaz, J.: "Roque de Balduque en Santa María de Cáceres". *A. E. A.* (1970), pp. 375-384. Palomero Paramo, J. M.:

El retablo presenta planta ochavada, en forma de tríptico, adaptado perfectamente a los tres planos del testero de la capilla mayor.

Se estructura en banco, tres cuerpos, tres calles, cuatro entrecalles y ático sobre la calle central; ésta, como calle principal, es más ancha con recuadros cuadrados; las laterales presentan recuadros rectangulares más estrechos y todas se ocupan con relieves; en las entrecalles se disponen hornacinas aveneradas con peanas semicirculares donde se alojan esculturas de bulto redondo; las hornacinas que flanquean el ático, no ocupadas por el apostolado, son más bajas. Los soportes son típicamente platerescos: columnas de orden compuesto decorados sus fustes con grutescos en los dos primeros cuerpos y balaustres en el último y ático. Por encima del alto banco se dispone una hornacina en el centro con las imágenes de Santa Ana y María, una orla rococó circundando el arco salta a la vista como añadido posterior del último tercio del siglo XVIII. Los entablamentos desarrollan en sus frisos el repertorio decorativo plateresco: guirnaldas en el primero y querubines en el resto. En el guardapolvo se exhibe la esmeralda decoración "a candelieri" típica de los retablos platerescos que vemos en Arroyo de San Serván, Casas de Don Pedro, Talavera la Real, etc. El retablo se corona con un Calvario que ocupa todo el remate, unos aletones o contrafuertes sobre el ático y bolas completan el conjunto.

La iconografía del retablo no presenta un orden claro; lo cierto es que pocos retablos bajoextremeños ofrecen una lectura ideal de abajo a arriba y de izquierda a derecha. En este aspecto, como en otros de la retabística extremeña, la norma es la ausencia de la misma. El banco se dedica a las virtudes teologales y cardinales, doctores de la Iglesia, confesores y mártires por este orden: Fe, Esperanza, Caridad, Fortaleza, Justicia, Templanza, Piedad, San Cristóbal, San Sebastián, San Roque, Santas Justa y Rufina, San Juan Bautista, Santa Bárbara, San Ildefonso, San Jerónimo, San Gregorio, Santa Catalina, Santa Lucía, San Ambrosio, San Agustín, San Blas, Santa María Magdalena, Santa Marta, Santa Polonia, Santo Domingo, Santa Marina, San Benito y San Francisco. El

---

*El retablo sevillano del Renacimiento.* Sevilla, 1983, pp. 134-159. Pulido Pulido, T.: *Datos para la historia artística cacereña (Repertorio de artistas).* Cáceres, 1980, pp. 80-83 y 541-543. Torres Pérez, J. M.: "Un claro seguidor de Roque Balduque: Pedro de Paz, escultor extremeño del siglo XVI". En *Actas del VI Congreso de Estudios Extremeños.* Tomo I, Cáceres, 1981, pp. 301-309.

sagrario representa los relieves del Descendimiento y Cristo amarrado a la columna en las puertas y ángeles en los laterales. Pocos retablos bajoextremeños ofrecen un banco con un desarrollo iconográfico tan rico como éste. Los relieves del primer cuerpo y el central del segundo se dedican a historias marianas: el Encuentro de Santa Ana y San Joaquín, las imágenes de Santa Ana y María en la hornacina central, la Natividad de María y la Asunción de María, ésta en la calle central del segundo cuerpo. Parece como si el orden iconográfico elegido dispusiese los temas marianos en torno a la hornacina con la imagen titular. El resto de los relieves son escenas cristíferas: la Entrada de Cristo en Jerusalén y el Ecce Homo en el segundo cuerpo; la Caída de Cristo con la cruz, la Resurrección y la Ascensión en el cuerpo superior; la Pentecostés en el ático, lugar habitualmente dedicado a la representación del Padre Eterno y/o al Calvario; éste se dispone coronando el retablo; Cristo crucificado, María y San Juan sobre el ala o plano central del retablo, el Buen Ladrón en el lado litúrgico que le corresponde, o sea, el del Evangelio, y el Mal Ladrón en el otro lado litúrgico. Las hornacinas de las entrecalles se dedican al apostolado, excepto las dos más pequeñas que flanquean el ático, en las que se ubican las imágenes de los diáconos San Esteban y San Lorenzo. Las entrecalles del cuerpo central alojan las imágenes de los evangelistas: San Lucas, San Juan, San Mateo y San Marcos; el resto del apostolado se distribuye por las demás sin un orden preciso, excepto San Pedro y San Pablo que se colocan en torno a la imagen titular, de no hacerlo a los lados del sagrario como también es habitual.

El repertorio decorativo y el ritmo compositivo del retablo son propios del plateresco; pero con una importante innovación en la evolución del estilo: se ha prescindido totalmente de la pintura, utilizándose el relieve y el bulto redondo en las calles y entrecalles respectivamente, se ha entrado en una etapa distinta del estilo, iniciado en aquellos retablos platerescos enteramente de pincel como los de Arroyo de San Serván, Torremayor, Medellín, etc., evolucionando dentro del mismo estilo a los de talla y pincel como los desaparecidos de Herrera del Duque y Casa de Don Pedro, hasta el que nos ocupa enteramente escultórico. La impresión de complejidad que produce la prolija decoración, los relieves abigarrados de personajes, el movimiento de las escenas y las imágenes impulsará una nueva moda más sosegada y clásica en el futuro del retablo.

El de la parroquia de Santa Ana de Fregenal corresponde a un tipo de retablo en forma de tríptico, adaptado al ábside, escultórico o de talla y mixto, por el discurso iconográfico que desarrolla combinando historias de la vida de María y escenas de la pasión de Cristo.

## BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

Banda y Vargas, A. de la: "Huellas artísticas andaluzas en la Baja Extremadura". *E. A. E.* (1974), pp. 13-34.

Callejo Serrano, C.: *Guía artística de Badajoz y su provincia*. Barcelona, 1964.

Giles Martín, T.: *Arte religioso en Fregenal de la Sierra, Higuera la Real y Bodonal de la Sierra (Tres encomiendas de la Orden de San Juan de Jerusalen)*. Memoria de Licenciatura inédita. Universidad de Extremadura, Cáceres 1985.

Idem: "Arte religioso en Fregenal de la Sierra". *R. E. E.* (1988), pp. 86-104.

Melida, J. R.: *Catálogo monumental de España. Provincia de Badajoz*. Madrid, 1925.

**RETABLO MAYOR DESAPARECIDO DE LA PARROQUIA DE  
SANTIAGO DE PUEBLA DE ALCOCER**

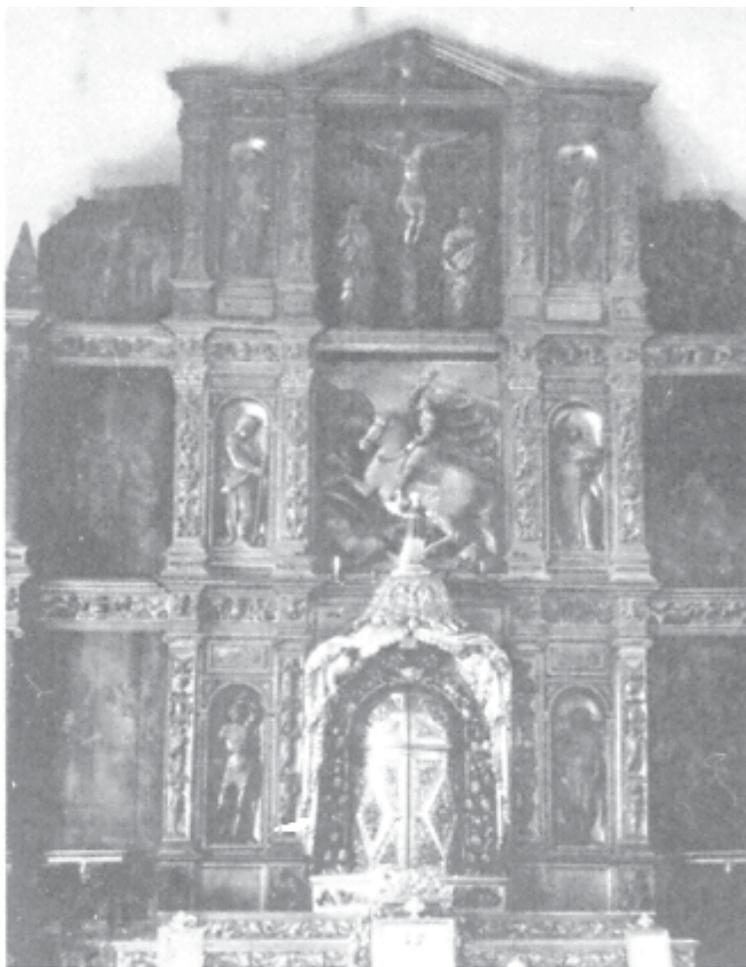
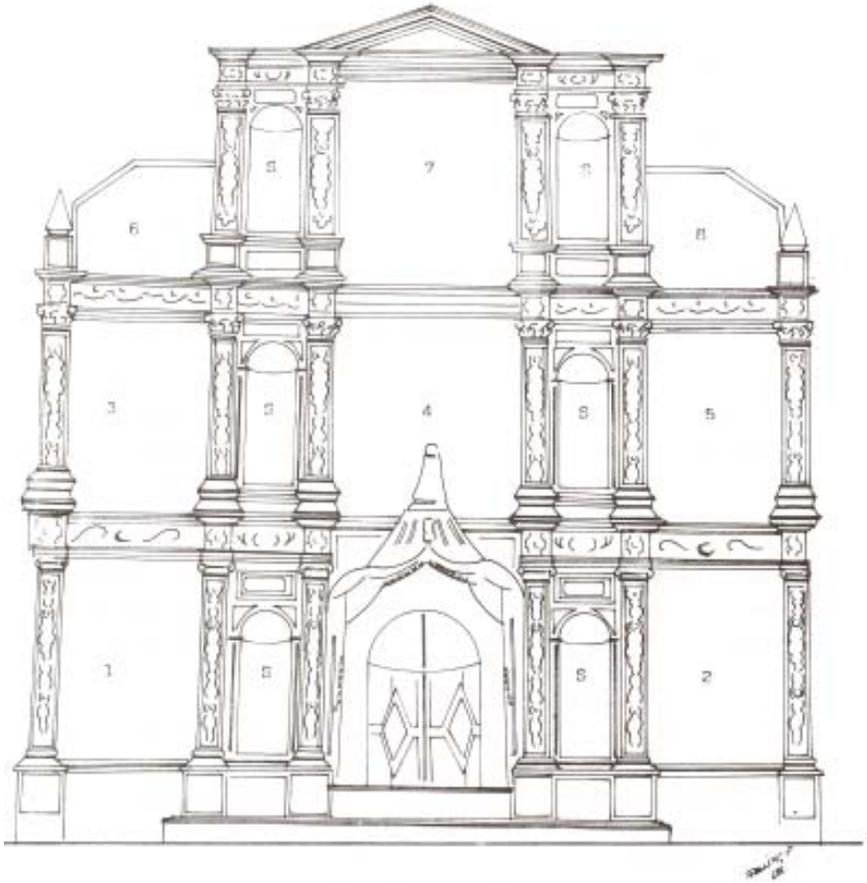


Foto: Muñoz de San Pedro, M.: *Extremadura*. Madrid, 1961.



RETABLO MAYOR DESAPARECIDO DE PUEBLA DE ALCOCER.

S: Santos. 1. Oración en el huerto. 2. ?? 3. Prendimiento. 4. Imagen titular de Santiago Matamoros. 5. ?? 6. Flagelación. 7. Crucifixión. 8. ??

En el desaparecido retablo mayor de la parroquia de Puebla de Alcocer concurren todas las circunstancias adversas para la investigación de la obra: ésta no existe ya y no puede examinarse “in situ”, sólo se conoce una borrosa e incompleta fotografía en blanco y negro; la documentación desapareció del archivo parroquial durante la guerra civil y, si existe otra, habrá que buscarla en archivos toledanos, a cuya diócesis pertenece aún la parroquia; la bibliografía es mínima y breve: Mérida no prestó atención alguna a este retablo mayor<sup>35</sup>; Muñoz de San Pedro le dedicó una línea donde dice que es un “hermoso retablo mayor de talla y pintura, desaparecido”. Sin embargo aportó la única foto existente del retablo, aunque no lo recoge en su totalidad<sup>36</sup>. El cura Rivera narró las destrucciones que se produjeron durante la guerra civil en la parte oriental de la Baja Extremadura, no alude expresamente al retablo mayor pero leyendo las agresiones de que fue objeto el templo, resulta evidente que el retablo mayor sería una de las primeras piezas en desaparecer<sup>37</sup>. Covarsí se encargó también de contar las destrucciones de la contienda y fue algo más explícito: “Retablo mayor.- Plateresco, del siglo XVI, obra de talla y dorado, de pequeñas dimensiones, formado por una parte central de tres cuerpos superpuestos en dos grandes huecos encima del tabernáculo, ocupando el inferior la estatua ecuestre de Santiago y el alto otro grupo escultórico representando El Calvario, con Jesús en la Cruz, la Virgen y San Juan. Este cuerpo central tenía a cada lado tres hornacinas también superpuestas, con otras tantas esculturas, talladas como las anteriores en madera y policromadas, representando a otros tantos santos. Las alas laterales del retablo las constituían seis pinturas en tablas, rectangulares cuatro de ellas y las otras dos de arriba de forma octogonal, todas muy oscurecidas y de mucha menor importancia que la parte escultórica. Remataba en un tímpano, tenía columnas jónicas y corintias y pilastras ricamente decoradas. Era un curioso y lindo ejemplar”<sup>38</sup>.

---

<sup>35</sup> Mérida Alinari, J. R.: *Catálogo monumental de España. Provincia de Badajoz*. Madrid, 1925, pp. 383-388.

<sup>36</sup> Muñoz de San Pedro, M.: Op. Cit., p. 379.

<sup>37</sup> Rivera, J. F.: *La persecución religiosa en la diócesis de Toledo. (1936-1939)*. Toledo, 1958, pp. 323-325.

<sup>38</sup> Covarsí, A.: Art. Cit., p. 224.

Con este escaso bagaje de fuentes pocas posibilidades le quedan al investigador para un estudio exhaustivo de la obra; los comentarios servirán, al menos, para reavivar la memoria de una obra que, pese a su modestia, no debe ignorarse por falta de materiales para su estudio.

En el mapa actual de distribución de los retablos de la Baja Extremadura salta a la vista el inmenso vacío de la parte oriental de la región, las mentadas destrucciones de nuestra guerra civil produjeron un verdadero desierto retablístico y archivístico en la zona citada, acabando con retablos tan notables como los mayores de Casas de Don Pedro, Herrera del Duque, Medellín y este de Puebla de Alcocer, entre otros. Adviértase, por otra parte, que el mapa político de la Baja Extremadura no coincide con el eclesiástico y que Puebla de Alcocer es la cabecera de un arciprestazgo que aún hoy pertenece a la archidiócesis de Toledo.

Esta última consideración nos induce a pensar en maestros procedentes del foco artístico toledano a la hora de buscar autores para la obra; apoya esta hipótesis el hecho de que en la zona y en el mismo templo parroquial de Santiago se rastrea la presencia de artistas de tal centro.

La cronología del retablo no sobrepasa la mitad del siglo XVI.

El retablo tenía una sencilla estructura constituida por banco, dos cuerpos y ático, verticalmente presentaba tres calles, la central más desarrollada y flanqueada por dos entrecalles. El banco estaba formado por plintos entre recuadros seguramente con pinturas. Sobre los plintos se apoyaban las pilastras corintias del primer cuerpo con sus frentes decorados con motivos del repertorio plateresco y se coronaba con un entablamento de friso decorado con tales motivos, la calle central fue objeto de una reforma e instalose en ella un sagraio-manifestador circular sobre el que se desarrollaba un dosel rematado en conopio, que ascendía por encima del primer cuerpo, se trataba de un añadido dieciochesco disonante con las recias líneas arquitectónicas del conjunto. En las entrecalles inmediatas a la central se disponían hornacinas semicirculares para la imaginería y en las calles extremas tableros para las pinturas. El cuerpo superior mantenía el mismo esquema que el primero, si bien las pilastras eran corintias y el entablamento se interrumpía en la calle central, ocupada por un relieve de Santiago Matamoros, titular de la parroquia. El ático ofrecía tal desarrollo que podía interpretarse como un cuerpo más, las pilastras extremas del cuerpo inferior se remataban en pináculos, entre éstos y las pilastras de orden dórico de las entrecalles se colocaron tableros con pinturas, a modo de arbotantes; el ático propiamente dicho estaba constituido por el grupo escultórico de la calle

central que representaba la Crucifixión y un frontón con la imagen del Padre Eterno, flanqueado por las mencionadas entrecalles con hornacinas semicirculares semejantes a las del resto del retablo. El conjunto era de planta lineal y de robustas formas arquitectónicas que producían cierta sensación de pesadez.

La iconografía del retablo desarrollaba su programa en las pinturas en tablas del banco y de las calles extremas, en las esculturas de las hornacinas de las entrecalles y el ático, y en el relieve central. Las pinturas del banco desaparecieron antes de ser destruido el retablo y las de las calles del lado de la Epístola estaban tan ennegrecidas que resulta imposible su identificación a través de una borrosa foto, en las del lado del Evangelio nos parece entrever temas de la pasión de Cristo: Oración en el huerto, Prendimiento y Flagelación (de abajo a arriba). Las hornacinas se ocupaban con tallas que representaban a santos, en el ático la habitual escena del Calvario: Cristo crucificado, María y San Juan. Presidiendo el retablo la imagen ecuestre de Santiago abatiendo a la morisma, tema que adquirió notable desarrollo en la retablística bajoextremeña (retablos mayores de Torremayor, iglesias de Santiago de Medellín, de Barcarrota, etc.).

La arquitectura del retablo era plateresca; la obra escultórica, en general de buena factura, y las pinturas eran renacentistas.

El achaparrado retablo poblano presentaba una tipología de casillero, con predominio de la obra arquitectónica y escultórica sobre la pictórica, que hacía de él un típico retablo de talla y pincel.

## BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

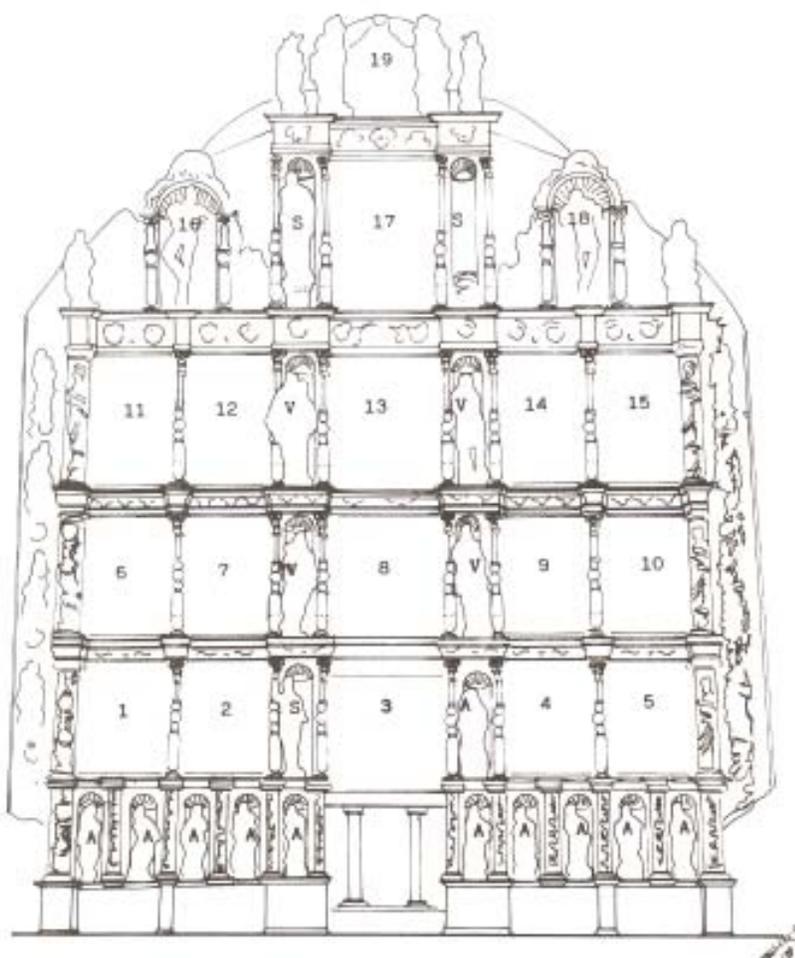
Covarsí, A.: "Extremadura artística. Destrucción del tesoro artístico nacional en la provincia de Badajoz. La huella marxista IV". *R. E. E.* (1939), p. 224.

Muñoz de San Pedro, M.: *Extremadura*. Madrid, 1961, p. 379.

**RETABLO MAYOR DESAPARECIDO DE LA PARROQUIA  
DE SAN PEDRO DE CASAS DE DON PEDRO**



Foto: Cavarsí, A.: "Extremadura Artística. El gran retablo parroquial de Casas de Don Pedro". R. E. E. (1930).



### RETABLO MAYOR DESAPARECIDO DE CASAS DE DON PEDRO.

A: Apóstoles. S.: Santos. V: Virtudes. 1. Anunciación. 2. Nacimiento. 3. Imagen desaparecida. 4. Adoración de los Reyes. 5. Huida a Egipto. 6. Cristo sobre las aguas. 7. San Pedro en la prisión. 8. San Pedro en su cátedra. 9. Encuentro de Cristo y San Pedro. 10. La Humanidad al amparo de la Santa Cruz. 11. Oración en el huerto. 12. Prendimiento. 13. Ascensión de María. 14. Coronación de espinas. 15. Vía Crucis. 16. Buen Ladrón. 17. Crucifixión. 18. Mal Ladrón. 19. Padre Eterno.

El vacío retablístico producido por las destrucciones de la Guerra Civil es muy significativo en la parte oriental de la Baja Extremadura; desaparecieron retablos tan notables como los mayores de Guareña, Don Benito, Villanueva de la Serena, Casas de Don Pedro, Puebla de Alcocer, Herrera del Duque (desmontado para evitar su destrucción), Medellín, etc. Aunque en toda la Baja Extremadura los archivos parroquiales, retablos, órganos e imágenes fueron las piezas más amenazadas y afectadas por las llamas, sin embargo, la parte que actualmente ha quedado más ayuna de retablos es la citada, que corresponde a las comarcas de Las Vegas Altas, La Serena y La Siberia. Importantes destrucciones de retablos se produjeron también en la zona fronteriza con Portugal, resultado de las endémicas luchas con el vecino. Ello hace que el grueso de la retablística bajoextremeña conservada se localice en el área centro-occidental de nuestro solar.

El retablo mayor de la parroquia de Casas de Don Pedro fue pasto del fuego durante la Guerra Civil, a excepción de unos trozos de sus tablas que se utilizaron para construir un escenario y que fueron rescatados por Covarsí<sup>39</sup>. No hay duda de que se trata de uno de los ejemplares más valiosos de nuestra retablística y una de las pérdidas más lamentables de ese deplorable catálogo de destrucciones.

El retablo era de planta recta, de talla dorada y policromada; cubría el muro absidal de la capilla mayor y el remate del ático remontaba la clave del arco de la capilla. El conjunto sorprendía por su factura y majestuosidad, más propia de catedral que de humilde villa –como decía Covarsí, que fue quien mejor lo estudió<sup>40</sup>–.

El retablo databa de la segunda mitad del siglo XVI, posterior al mayor de Herrera del Duque (1546-1550), por cuanto, dentro de la evolución del retablo plateresco, muestra una etapa más avanzada que éste, visible en el predominio de la talla sobre el pincel.

---

<sup>39</sup> El saqueo y las destrucciones en la parroquia las relatan: Covarsí, A.: "Extremadura artística. Destrucción del...", pp. 172-174, y Rivera, J. F.: *La persecución religiosa en la diócesis de Toledo (1936-1939)*. Toledo, 1959, pp. 311-313.

<sup>40</sup> Covarsí, A.: "Extremadura artística. El gran retablo...", p. 277.

No existían datos sobre el retablo en el archivo parroquial ni antes ni después de su destrucción<sup>41</sup>; por tanto, su datación exacta, así como la autoría de la obra, resulta de difícil precisión; la documentación, si existe, debe encontrarse en archivos toledanos, a cuya Archidiócesis aún pertenece la parroquia. La obra de arquitectura y talla ha sido atribuida a Gaspar Becerra o a algún maestro próximo a él<sup>42</sup> y las tablas al pintor pacense Pedro de Rubiales, amigo de Becerra<sup>43</sup>. Más acertada parece la hipótesis que relaciona a los autores del retablo con los manieristas toledanos del círculo de Correa de Vivar y Coomonte<sup>44</sup>. Lo que parece incuestionable es su adscripción al pujante centro artístico de Toledo; además de argumentos que se sirvan de consideraciones y afinidades artísticas de ésta obra con la escuela toledana de la segunda mitad del siglo XVI, existen otros: Casas de Don Pedro, como Herrera del Duque, fueron y son todavía parroquias que pertenecen a la jurisdicción eclesiástica de Toledo; la hechura del retablo mayor de la parroquia de Herrera es obra de los maestros toledanos Correa de Vivar y Gregorio Pardo, es muy probable que fueran también toledanos los maestros del retablo mayor de Casas de Don Pedro. Por otra parte, el complejo programa iconográfico del retablo sugiere la idea de que la intervención eclesiástica no sólo se redujo a la concesión de la autorización para hacer la obra, sino que medió en el diseño de la iconografía del retablo y, posiblemente, en la elección de maestros. Esta autoridad eclesiástica era toledana y no buscaría maestros foráneos cuando Toledo ofrecía un magnífico plantel de artistas.

El retablo se estructura en banco, tres cuerpos, cinco calles, la central más ancha y flanqueada por entrecalles, ático y guardapolvo. Más que un banco el retablo presenta doble banco constituido por un primer piso con resaltos y recuadros recubiertos con decoración plateresca y, sobre éste, otro piso, más desarrollado, ocupado con diez hornacinas que albergan a apóstoles, en el

---

<sup>41</sup> Covarsí no encontró dato alguno referente al retablo en 1930 (Covarsí, A.: "Extremadura artística. El gran retablo...", p. 285) y durante la Guerra Civil el archivo parroquial fue quemado en la casa rectoral (Rivera, J. F.: Op. Cit., p. 313).

<sup>42</sup> Covarsí, A.: "Extremadura artística. El gran retablo...", p. 285.

<sup>43</sup> Marqués de Lozoya: Art. Cit., p. 115.

<sup>44</sup> Solís Rodríguez, C.: "Escultura y pintura del siglo XVI". En la *Historia de la Baja Extremadura*. Badajoz, 1986. Tomo II, p. 642.

centro se ubica el tabernáculo en forma de templete. En el sotabanco, es decir, por debajo de la línea del altar y en los laterales del mismo, aparecían dos ángeles con guirnaldas que simulaban sostener en vuelo el pesado conjunto<sup>45</sup>. Sobre el doble banco el retablo se organiza como un gran rectángulo enmarcado por columnas dóricas de fuste retallado con decoración de grutescos y guardapolvo con relieves de santos y arcángeles, en la parte superior el entablamento decora su friso con cabezas de ángeles y sobre él se apoya el ático; en el citado rectángulo se inscriben los tres cuerpos del retablo con sus cinco calles y dos entrecalles paralelas a la central y principal; los soportes son finas columnas jónicas abalaustradas y los entablamentos ofrecen menor desarrollo que el superior y frisos con decoración plateresca. La calle central presenta huecos y las entrecalles hornacinas aveneradas para alojar la imaginería, el resto son tableros para las pinturas. El ático coloca la habitual escena de la crucifixión sobre la calle central, de la que es prolongación, pero no se remata en frontón sino en un relieve con la figura del Padre Eterno y otras simbólicas que parecen sostener una corona inexistente; a ambos lados de este templete central se disponen huecos muy decorados para el Buen y Mal Ladrón.

Si la arquitectura resultaba espectacular, no lo era menos el programa iconográfico desarrollado, reafirmando la idea de que quien lo diseñó puso especial cuidado en su elaboración. La imaginería se localiza en el doble banco, calle central, entrecalles que la flanquean y ático. Las hornacinas del doble banco se dedican al apostolado; en los huecos de la calle central, de abajo a arriba, se ubican: una imagen moderna que no se corresponde con la primitiva en el primer cuerpo, la imagen de San Pedro sentado en su cátedra con vestes pontificales y bendiciendo en el segundo, sobre ésta, la imagen de la Ascensión de María enmarcada en una incompleta guirnalda de ángeles, en el ático la mencionada escena de la Crucifixión, con los dos ladrones a los lados, y coronando el conjunto el Padre Eterno rodeado de figuras alegóricas; en las hornacinas de las entrecalles se representan el apóstol San Pablo, las Virtudes Teologales y

---

<sup>45</sup> Se entiende por banco el primer elemento o franja del retablo que está tras y sobre el altar, en el que se apoya la obra; se prefiere el término banco al de pedestal con que aparece también en la documentación y al de predella, de sabor italianizante. El sotabanco está formado por elementos que se sitúan a ambos lados del altar y por debajo de la mesa del mismo.

algunos santos. Las pinturas se sitúan en los doce tableros restantes, de abajo a arriba y de izquierda a derecha se disponen: la Anunciación, el Nacimiento de Cristo, la Adoración de los Reyes y la Huida a Egipto, en el primer cuerpo; Cristo sobre las aguas, San Pedro en la prisión, el Encuentro de Cristo y San Pedro y la Humanidad al amparo de la Santa Cruz, en el segundo; la Oración en el huerto, el Prendimiento, la Coronación de espinas y el Vía Crucis, en el tercero. Es decir, el primer cuerpo se dedica a historias de la infancia de Cristo, el central a temas relacionados con la iconografía de San Pedro, titular de la parroquia, y el superior y ático a la Pasión de Cristo. La bibliografía del retablo insiste en la influencia italiana de las pinturas, especialmente clara en ciertas tablas como el Nacimiento, la Adoración de los Reyes, San Pedro en la Prisión o el Prendimiento<sup>46</sup>.

En el Museo de Bellas Artes de Badajoz, entre las obras pertenecientes al fondo antiguo, se exponen los únicos fragmentos de pinturas que quedan de este extraordinario retablo mayor. De otra parte, en el Archivo Provincial de la Excelentísima Diputación de Badajoz se conserva una foto con el número 154 perteneciente a la colección de fotografías que hiciera Fernando Garrorena para la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929, esta foto representa una magnífica talla de San Antonio Abad, la cual perteneció al retablo. Además, existe otra del conjunto del retablo y del mismo autor, publicada por Covarsí en 1930 en la Revista de Estudios Extremeños.

Los fragmentos de las pinturas conservadas corresponden exactamente al primer tablero de la izquierda, en el primer cuerpo, donde se representó la Anunciación; al segundo tablero del segundo cuerpo, donde se representó a San Pedro en la Prisión, y a los dos tableros de la derecha, en el tercer cuerpo, donde se representaron la Coronación de espinas y el Vía Crucis. La talla de la foto del Archivo Provincial, que representa a San Antonio Abad, hay que ubicarla en alguna hornacina del banco del retablo, a la derecha del sagrario entre otros santos y apóstoles.

Esta imagen de San Antonio Abad, en madera dorada y policromada, representa al santo de pie, en contraposto, sosteniendo un libro y en una actitud

---

<sup>46</sup> Covarsí aportó algunas fotos y unos comentarios a las tablas muy valiosos por cuanto son los únicos datos que nos permiten aproximarnos a dichas pinturas (Covarsí, A.: "Extremadura artística. El gran retablo...", pp. 280-285.

muy manierista. Si todas las tallas tenían una calidad similar hay que pensar en un maestro muy diestro en el manejo de la gubia y conocedor de la estética de su tiempo.

De la tabla de la Anunciación se conserva un fragmento en el que se ve a María arrodillada ante un reclinatorio con libros sobre una tarima en actitud de oración con los brazos cruzados sobre el pecho, delante y sobre el enlosado, el cual acentúa la perspectiva de la estancia, se coloca el jarrón de azucenas alusivo a la pureza. La ejecución de los pliegues del manto está muy lograda y los tonos azules son acertados.

En otro fragmento (expuesto en el Museo en el mismo tablero) se observa una parte de la escena de la excarcelación de San Pedro, correspondiente, por tanto, al segundo cuerpo del retablo. En un ámbito carcelario, un guardián sentado se apoya sobre la lanza dormitando, en el suelo están los grilletes del preso y, en la parte superior, un fragmento de ala del ángel que le libera; por tanto no se trata del ángel de la Anunciación sino del liberador de San Pedro. La figura del guardián está bien compuesta, en actitud manierista, de delicados pliegues y acertado colorido.

En el fragmento de la derecha del mismo tablero aparece un personaje irreconocible inclinado en un interior con amplia apertura a un paisaje, posiblemente se trate de una escena del segundo cuerpo del retablo dedicada a San Pedro.

En el otro tablero aparece Cristo centrando la composición, es la Coronación de espinas, entre tres sayones: uno le coloca la caña, símbolo del cetro real, otro le corona de espinas y el tercero, arrodillado, se burla; aunque cruza curiosamente los dedos. El tratamiento de los paños es bueno y muy bien resuelto el rostro de Cristo.

En el tercer tablero del Museo aparece una composición más abigarrada, es el Vía Crucis, Cristo vuelve a centrar la composición, a su izquierda un grupo de sayones le empuja al Calvario, a la derecha otro grupo de mujeres le ayuda (es la zona más deteriorada) y asoma un escorzado caballo blanco.

Estas pinturas, a las que hay que añadir dos tableros más tan deteriorados que son irreconocibles las escenas e irrecuperables mediante intervención, fueron recuperados tras el incendio de la iglesia por la Comisión Provincial de Monumentos, son de titularidad del Estado, pertenecen a los fondos del Museo Arqueológico Provincial y están depositados en el Museo de Bellas Artes de Badajoz desde 1983.

El retablo es de estilo plateresco y presenta una calculada proporción que aumenta progresivamente la longitud de los cuerpos de abajo a arriba para contrarrestar la distorsión visual que produce la distancia.

Plateresco y manierista, de talla y pincel, iconográficamente cristífero (con escenas dedicadas a San Pedro), el desaparecido retablo mayor de Casas de Don Pedro fue uno de los mejores ejemplares de la retablística renacentista bajoextremeña de la segunda mitad del siglo XVI.

#### BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

Covarsí, A.: "Extremadura artística. El gran retablo parroquial de Casas de Don Pedro". *R. E. E.* (1930), pp. 277-289.

Idem: "Los monumentos históricos de la provincia de Badajoz". *R. E. E.* (1933), pp. 273-275.

Idem: "Extremadura artística. Destrucción del tesoro artístico nacional de la provincia de Badajoz. La huella marxista. III". *R. E. E.* (1939), pp. 172-174.

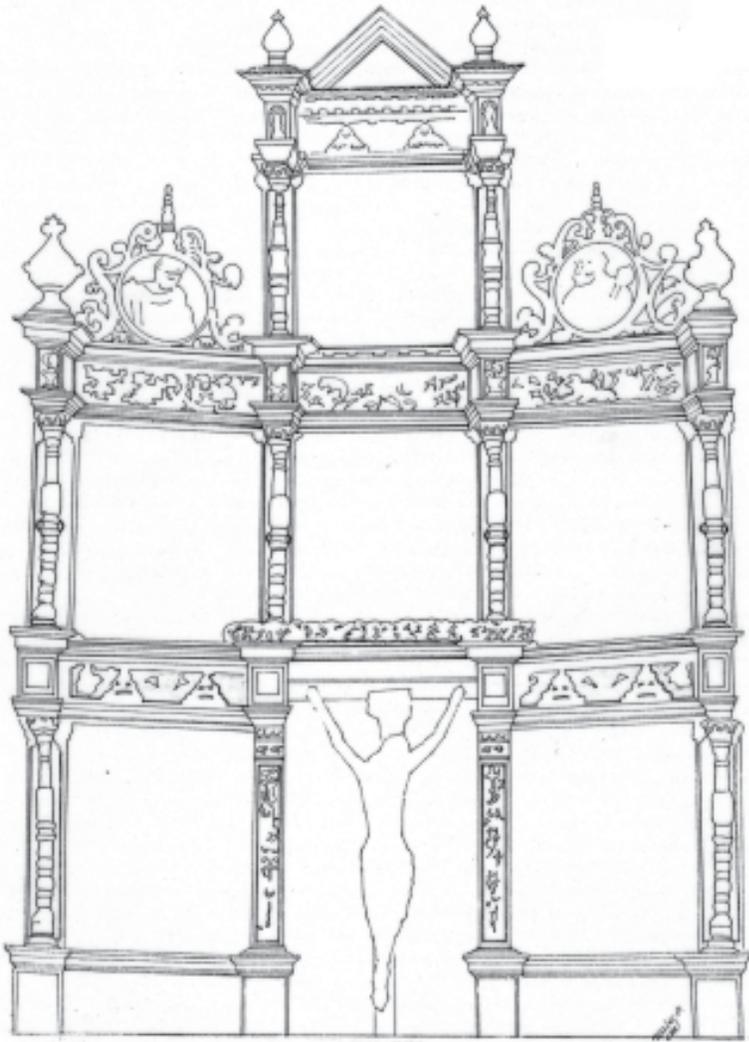
Marqués de Lozoya: "De cómo los rojos destruyeron el maravilloso retablo de Casas de Don Pedro". *R. E. E.* (1938), pp. 113-116.

Mélida, J. R.: *Catálogo Monumental de España. Provincia de Badajoz*. Madrid, 1925, p. 208.

**RETABLO MAYOR DESAPARECIDO DE LA PARROQUIA  
DE SANTIAGO DE MEDELLÍN**



Foto: Archivo Periódico HOY



RETABLO MAYOR DESAPARECIDO DE LA IGLESIA DE SANTIAGO. MEDELLÍN.

1. Nacimiento. 2. Adoración de los Reyes. 3. Visitación. 4. Circuncisión. 5. Resurrección.
6. Descendimiento. 7. Flagelación. 8. Crucifixión.

La parroquia de Santiago estuvo situada sobre parte de la escena del antiguo teatro romano de Metellinum (Medellín), en la ladera próxima al castillo. Los destrozos producidos durante la Guerra de la Independencia y el abandono posterior provocaron la supresión como parroquia a finales del siglo XIX. Sus bienes muebles fueron repartidos entre las otras dos parroquias –Santa Cecilia y San Martín– y las de Don Benito y Guareña. El retablo mayor fue trasladado a la de San Martín y colocado en la capilla del Santísimo Cristo de las Misericordias o de San Martín, donde la veneradísima imagen fue alojada en el hueco del primer cuerpo.

El retablo fue destruido durante la Guerra Civil.

La obra ha sido fechada entre 1550 y 1560<sup>47</sup>. La datación parece correcta y, de matizar, deberían rebajarse estas fechas unos años, a la vista de la evolución del retablo plateresco en la Baja Extremadura.

Tampoco existen datos sobre su anónimo autor. Mérida atribuye vagamente las pinturas a “mano española del siglo XVI, influenciada de la escuela florentina”<sup>48</sup> y Covarsí las adscribe al círculo pacense de Luis de Morales, atribuyéndolas a su hijo Cristóbal Morales Chaves o a Juan Labrador, probable discípulo de Morales<sup>49</sup>. A pesar de que se advierte cierta evocación moraliana en las pinturas, éstas deberían relacionarse más con el foco artístico placentino que con el pacense, pues Medellín y nueve parroquias más pertenecen aún a la jurisdicción eclesiástica de la Diócesis de Plasencia<sup>50</sup> y las autoridades eclesiásticas placentinas realizaban varios retablos de pincel –por las mismas fechas en que se hizo el de Santiago de Medellín– en Robledillo de Trujillo y Casas de Millán; de éste último se ocupó el placentino Diego Pérez de Cervera, que conocía la obra de Morales, pues tasó las pinturas de éste en el retablo de Arroyo de la Luz y pintó el retablo mayor de San Martín de Plasencia junto con su hermano Antonio y Morales.

---

<sup>47</sup> Andrés Ordax, S., González Tojeiro, C., Mogollón Cano-Cortés, P. y Navareño Mateos, J. A.: Op. Cit., p. 38.

<sup>48</sup> Mérida Alinari, J. R.: Op. Cit., p. 327.

<sup>49</sup> Covarsí, A.: “Extremadura artística...”, p. 168 y “Comentarios sobre...”, p. 191.

<sup>50</sup> El Obispado de Plasencia ejerce aún jurisdicción sobre las siguientes parroquias de la Baja Extremadura: Cristina, Don Benito, Guareña, Manchita, Medellín, Mengabril, Rena, Santa Amalia, Valdetorres y Villar de Rena.

El retablo, de planta recta, sin adaptarse a la capilla para la que no había sido trazado, presentaba un sencillo esquema organizativo: banco, dos cuerpos con tres calles y ático flanqueado por dos medallones (como en el también desaparecido de Herrera del Duque). En el banco, entre resaltes con decoración plateresca, se disponían dos tableros en torno al primitivo sagrario desplazado por la imagen del Cristo de las Misericordias, que fue incorporada al retablo ocupando el hueco central del primer cuerpo y el lugar del sagrario. Los soportes lo constituyen delicados balaustres. La decoración plateresca se desarrolla en toda la arquitectura del retablo invadiendo retopilastras, frisos, guardapolvo, etc. Y presentando los elementos propios de su repertorio: grutescos en las retopilastras, cabezas de ángeles y roleos en los frisos y decoración “a candelieri” en el guardapolvo.

Ocho tableros, los relieves de los medallones y la imagen titular componían el programa iconográfico. Es seguro que el retablo contaba con la imagen titular de Santiago y que ésta se alojaba en la hornacina avenerada donde luego se acomodó el Cristo de las Misericordias. Las tablas del banco representaban el Nacimiento y la Adoración de los Reyes o Epifanía, las del primer cuerpo la Visitación y la Circuncisión, las del superior la Resurrección, el Descendimiento y la Flagelación (rompiéndose el orden secuencial de los acontecimientos) y en el ático la Crucifixión, con los relieves de San Pedro y San Pablo en los medallones y el Padre Eterno en el frontón. En una consideración global de las pinturas Covarsí dice: “Todas las pinturas eran de composiciones muy animadas, de colorido armonioso y algo seco, bastante oscurecidas, algunas más que otras, y de dibujo muy vario, pues mientras determinadas figuras estaban bien proporcionadas y firmes, otras, en cambio, flaqueaban en este aspecto, pero ofreciendo en su conjunto una visión agradable, de gran movimiento y de entonada coloración”<sup>51</sup>.

El retablo presenta una arquitectura típicamente plateresca y una pintura de estilo renacentista afectada de cierto manierismo evocador de la estética de Morales.

Es un retablo pictórico, de casillero, cristífero, plateresco, que da una impresión de sencilla pesadez.

---

<sup>51</sup> Covarsí, A.: “Comentarios sobre...”, p. 197.

## BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

Andrés Ordax, S., González Tojeiro, C., Mogollón Cano-Cortés, P. y Navareño Mateos, J. A.: *Testimonios artísticos de Medellín (Extremadura)*. Salamanca, 1985.

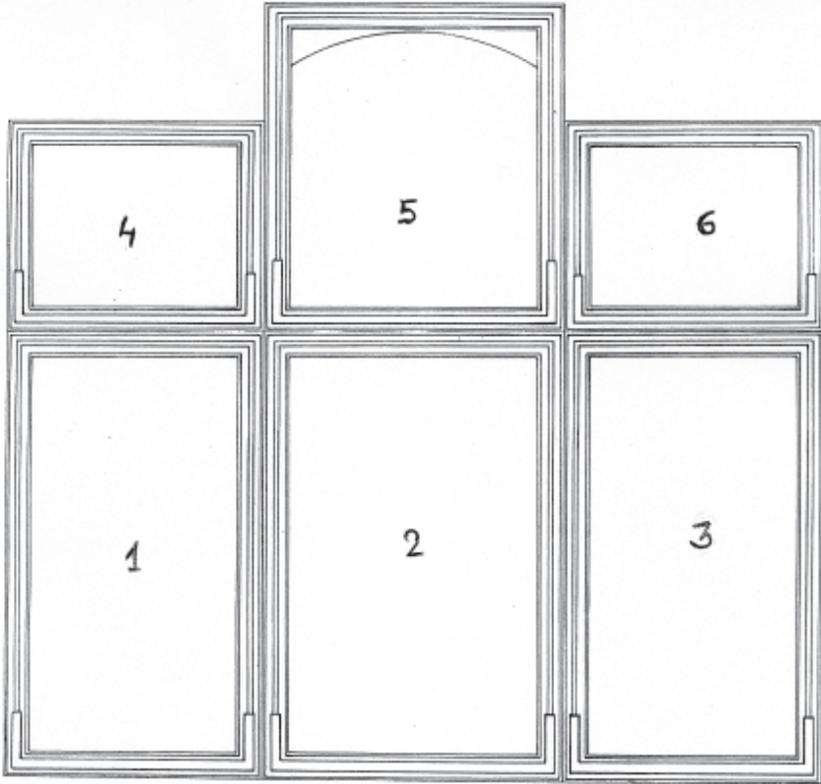
Covarsí, A.: "Extremadura artística. Destrucción del tesoro artístico nacional en la provincia de Badajoz. La huella marxista, III" *R. E. E.* (1939), pp. 167-176.

Idem: "Comentarios sobre la vida y obra de los colaboradores e imitadores del divino Morales". *R. E. E.* (1941), pp. 193-200.

Mélida Alinari, J. R.: *Calálogo Monumental de España. Provincia de Badajoz*. Madrid, 1925, pp. 327-328.

**RETABLO LATERAL DE LA PARROQUIA DE SANTA CATALINA  
DE HIGUERA LA REAL DE LUIS DE MORALES**





RETABLO DE LUIS DE MORALES. PARROQUIA DE SANTA CATALINA DE HIGUERA LA REAL

1. Cristo amarrado a la columna. 2. Cristo ante Pilatos. 3. Caída de Cristo con la cruz.
4. San Juan Evangelista. 5. Quinta Angustia. 6. María Magdalena.

El clérigo Ginés Martínez concertó en octubre de 1565 la pintura de un retablo para la capilla que había mandado construir a su costa en la parroquia de Santa Catalina de Higuera la Real al lado del Evangelio y bajo la advocación de la Pasión de Cristo. El retablo actualmente está colocado en el muro del lado de la Epístola, próximo al presbiterio. En la escritura de concierto, protocolizada en Badajoz ante el escribano Marcos de Herrera en 1565, se advierte ya que habría una participación importante del taller de Morales cuando se dice que éste se comprometía a realizar personalmente los rostros y las manos de las figuras. La obra debería entregarse en junio de 1566, se hizo en ocho meses y costó 160 ducados. En principio fueron cuatro tablas, a las que después se añadieron el San Juan Evangelista y la Magdalena, donde –a juicio de Mérida– el pintor extremó su delicadeza y las considera como las mejores del conjunto. En cambio, la Quinta Angustia le parece dura y tétrica.

Antonio Ponz decía de las tablas de Morales que eran «de las buenas que he visto de su mano». En la década de los sesenta del siglo XIX las tablas estuvieron a punto de venderse para restaurar el templo, se encargó de ello un descendiente de Ginés Martínez, propietario de las tablas y llamado D. José María Claros y Jarillo. Intervino el estado para adquirir la obra y ante una tasación baja el propietario intentó venderlas en París, la circunstancia de la enfermedad del político Claros y Jarillo y la proclamación de la I República en España impidieron la venta en el extranjero de los cuadros, que quedaron almacenados en la Academia de San Fernando. En 1882 la Junta parroquial decidió restaurar la obra bastante deteriorada, se encargó de la restauración Julián Jiménez. Dos años después se le embargaron los bienes al propietario de las tablas y la parroquia alegó la propiedad de la obra. Después de treinta y tres años, en 1893, el retablo volvió a la parroquia de Higuera la Real.

Las tablas estuvieron expuestas en la Exposición Histórica de 1892, celebrada en Madrid con motivo del IV Centenario del Descubrimiento de América, también se exhibieron en la Exposición de Arte Antiguo de Fregenal de la Sierra.

Dentro de la producción de Luis de Morales, el retablo de Higuera la Real se inscribe en una de las etapas más fecundas y más conocidas como es la década de los años sesenta en la que nuestro pintor hizo el retablo de Arroyo de la Luz, el de Santo Domingo de Évora, el de San Martín de Plasencia y las tablas de Alconchel.

Se trata de un retablo sencillo de un único cuerpo con tres calles, ligeramente más ancha la central con la representación de Cristo ante Pilatos. A la izquierda la tabla de Cristo amarrado a la columna y a la derecha la Caída de

Cristo con la cruz. Para el ático se pintó, en principio, un tema muy repetido en la producción de Morales, la Quinta Angustia, al que más tarde se añadieron las dos tablas de San Juan y la Magdalena. La iconografía del retablo es, obviamente, pasionista, porque la capilla del cliente, destino primero del retablo encargado a Morales, estaba bajo la advocación de la Pasión de Cristo.

En las tablas que analizamos se detecta una importante participación del taller de Morales, sobre todo, en algunas tablas como en las del San Juan y la Magdalena del ático, pero son la manifestación de una estética manierista de influencias italianas y flamencas tamizadas por el sello personal del pintor y su taller.

#### BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA:

Covarsí Yustas, A.: "Extremadura artística. Los Morales de la exposición de Fregenal de la Sierra". *Revista de Estudios Extremeños*. (1928), pp. 385-401.

Mélida Alinari, J.R.: *Catálogo monumental de España. Provincia de Badajoz*. Madrid 1925, pp. 265-266.

Ponz, A.: *Viaje de España*. p.178.

Rodríguez Moñino, A.: "Los pintores badajoceros del siglo XVI". *Revista de Estudios Extremeños*. Badajoz (1955), pp. 166-252.

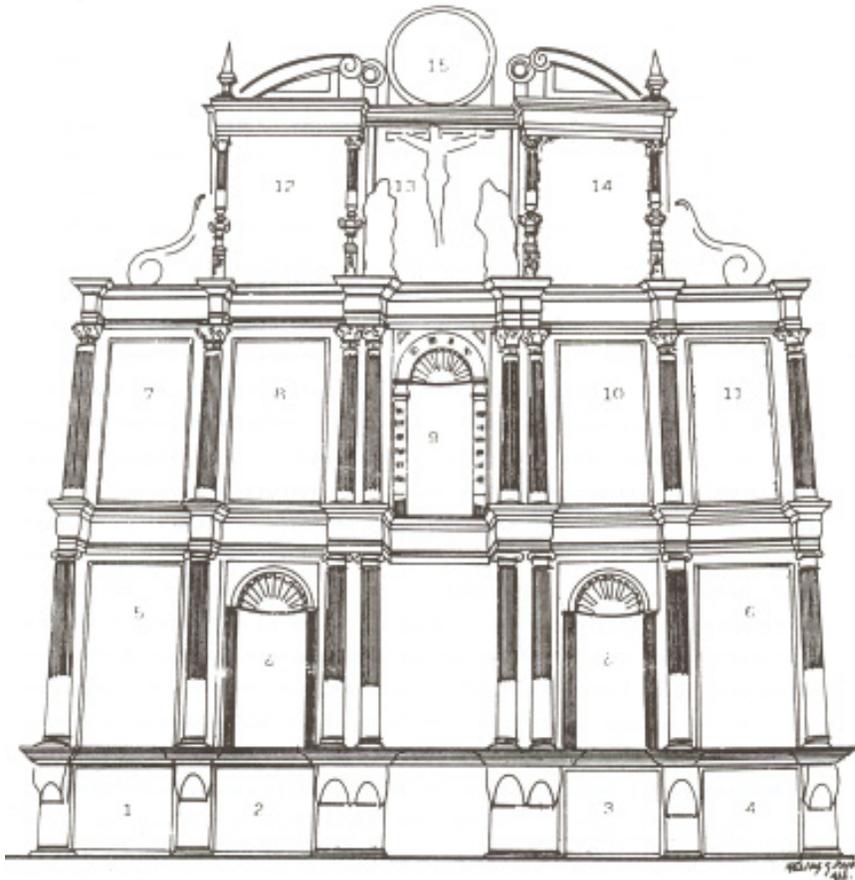
Solís Rodríguez, C.: "Escultura y pintura del siglo XVI". En *Historia de la Baja Extremadura*. Tomo II. Badajoz 1986, p . 675.

Idem: *Luis de Morales*. Badajoz 1999.

AA.VV.: *Extremadura. Fragmentos de identidad*. Catálogo de la exposición. Badajoz 1998, pp.260-263.

## RETABLO MAYOR DE LA PARROQUIA DE SAN ESTEBAN DE LLERA





### RETABLO MAYOR DE LA PARROQUIA DE LLERA.

1. San Ambrosio. 2. San Gregorio. 3. San Jerónimo. 4. San Agustín. 5. Asunción de María. 6. Conversión de San Pablo. 7. San Francisco. 8. San Lorenzo. 9. Imagen titular de San Esteban. 10. San Agustín. 11. San Antonio de Padua. 12. Ascensión. 13. Calvario. 14. Resurrección. 15. Santiago Matamoros.

La historia del retablo mayor de Llera estuvo vinculada a la del desaparecido retablo mayor de Azuaga desde que ambos fueron encargados a Francisco Isidro de Aguilar y Rodrigo Lucas en 1578<sup>52</sup>. El de Azuaga tardó dieciocho años en labrarse y hasta otros tantos no se doró; el de Llera tardó cuarenta años en concluirse. Es evidente que la larga duración de estas obras no se justifica por su envergadura y no sólo por motivos económicos (aunque este factor con frecuencia solía mantener paralizadas las obras) sino por la práctica laboral de traspaso de encargos entre artistas. Diez años después de que Francisco Isidro de Aguilar y Rodrigo Lucas concertasen ambos retablos en 1578 fueron traspasados al maestro sevillano Andrés de Ocampo; Rodrigo Lucas no había empezado el de Azuaga por fallecimiento, pero Francisco Isidro de Aguilar tenía labrado el sagrario y “ciertas figuras”<sup>53</sup>, que son los relieves de los cuatro evangelistas y de los ángeles de las ménsulas del banco. Ocampo traspasó poco después la obra del retablo de Llera a su convecino sevillano Juan Bautista Vázquez el Joven, éste formó compañía con el platero Cristóbal Gutiérrez y el entallador Luis Hernández, ambos llerenenses. La compañía se deshizo al poco tiempo y traspasaron las obras de Azuaga y Llera al polifacético maestro sevillano Juan de Oviedo y de la Bandera; éste se asoció con Luis Hernández para hacer ambas obras, encargándose Oviedo de continuar con la de Azuaga y Hernández con la de Llera. Habían pasado once años desde que se concertó la obra con los primeros artistas (Aguilar y Rodrigo Lucas) hasta que Luis Hernández se hizo cargo definitivamente del retablo de Llera y habían de pasar veintinueve años más hasta su finalización en 1618, según consta en el friso del primer cuerpo del retablo, en el lado de la Epístola. Es presumible que Hernández, desde que se hizo cargo del retablo de Llera hasta su conclusión, tuviese algunos problemas que justificasen su demora; probablemente en esta ocasión sí fuesen económicos, pues la obra de pintura, de la que se encargaron en 1616 los pacenses Sebastián Salguero y su hijo Gonzalo Sánchez Picaldo, aún no había sido pagada en 1635 cuando, fallecido Sebastián Salguero, su hijo pone pleito a la fábrica de Llera por impago.

---

<sup>52</sup> López Martínez, C.: *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*. Sevilla, 1929, pp. 63-64.

<sup>53</sup> Carrasco García, A.: *Op. Cit.*, p. 25.

El retablo mayor de la parroquia de Llera, además de ser un caso singular de prolongada duración de una obra, que evidencia la práctica laboral de los traspasos, posiblemente justificada también por penurias económicas del concejo y la parroquia, nos sirve para ejemplificar otro aspecto interesante en la construcción de retablos: el que en este tipo de obra concurren o pueden concurrir artistas de distintos oficios o especialidades y donde la autoría del conjunto puede ser compartida por varios maestros. Así, en el retablo de Llera la traza la presentaron Francisco Isidro de Aguilar y Rodrigo Lucas; éste labró el sagrario y los relieves de los evangelistas y ángeles del banco; Luis Hernández se ocupó de la arquitectura y de la imaginería, modificando la traza primitiva y sustituyendo algunas imágenes por pinturas; de éstas se ocuparon los citados pacenses Sebastián Salguero y su hijo Gonzalo Sánchez Picaldo<sup>54</sup>.

El retablo de Llera y el de Puebla de la Reina presentan claras analogías que interpretamos no sólo como propias de obras salidas de un mismo taller sino como resultantes de la utilización o inspiración en una misma traza, la que presentaron Francisco Isidro de Aguilar y Rodrigo Lucas para la hechura del retablo de Llera que Luís Hernández utilizó en Puebla de la Reina con ligeras variantes.

El retablo consta de banco, tres cuerpos –los dos inferiores compartimentados en cinco calles y el superior en tres– y remate. En los resaltos del banco Francisco Isidro de Aguilar labró los ángeles y los cuatro evangelistas, que se disponen formando dos parejas en torno al sagrario; éste es obra suya también y se encuentra actualmente en el retablo de la Sagrada Familia de la colegiata de Zafra, es semicircular con relieves del Bautismo de Cristo en la puerta y los de San Pedro y San Pablo en las hornacinas laterales. Entre los resaltos se disponen recuadros con tablas y sobre aquellos se apean las columnas del primer cuerpo; son de orden Jónico y de fuste acanalado, excepto en su primer tercio que se presenta liso; las calles laterales albergan lienzos y las demás hornacinas aveneradas; la calle central se destaca flanqueándose por

---

<sup>54</sup> Carrasco García atribuye las pinturas a dos colaboradores de Hernández, los llerenenses Rafael Juárez y García de Mena (Carrasco García, A.: Op. Cit. P. 26). Pero Solís Rodríguez encontró el pleito que Sánchez Picaldo puso al mayordomo de la fábrica de Llera para cobrar dichas pinturas (Solís Rodríguez, C.: Op. Cit., p. 663, nota 458).

columnas pareadas; el quebrado entablamento decora su friso con roleos. El segundo cuerpo muestra columnas de orden Corintio y de fuste acanalado en su totalidad; en los recuadros se disponen lienzos, excepto en la calle central, en la que se sitúa una hornacina avenerada con la imagen titular de San Esteban flanqueada por columnas pareadas; el friso del entablamento se adorna con cabezas de querubos. El último cuerpo es de tres calles con soportes abalaustrados; podría entenderse como un ático muy desarrollado, pues como los de la época, se presenta la escena del Calvario, ampliándose en este caso con dos escenas a los lados, y se refuerza con aletones laterales. Sobre el Calvario se dispone un remate consistente en un frontón curvo, partido y avolutado con un medallón central, donde se representa en relieve a Santiago Matamoros a caballo; en los extremos del remate se colocan motivos piramidales.

El retablo fue contratado por el concejo de la localidad, como el de Azuaga, a instancias del Visitador y Prior de la Orden de Santiago de la Provincia de León en Extremadura<sup>55</sup>; el programa iconográfico, falto de unidad y algo desorganizado, lo propuso el cura de la parroquia asesorado por Fray Francisco Blanco; se distribuye entre las tablas del banco, los lienzos y las hornacinas para la imaginería. En el banco, amén de los citados ángeles y evangelistas de los resaltos, se representan en los recuadros a los Padres de la Iglesia: San Ambrosio, San Gregorio, San Jerónimo y San Agustín. Los lienzos de las calles laterales del primer cuerpo se dedican a la Asunción de María y la Conversión de San Pablo; de las hornacinas de este cuerpo han desaparecido las imágenes originales. En el segundo cuerpo los lienzos se dedican a los santos: San Francisco, San Lorenzo, San Agustín y San Antonio de Padua, dos a cada lado de la hornacina central con la imagen titular de San Esteban, de escaso mérito. El último cuerpo presenta una iconografía cristífera: en torno al Calvario en escultura de bulto redondo se disponen los lienzos de la Ascensión de Cristo, a la izquierda, y la Resurrección, a la derecha. En el remate del retablo el mencionado relieve de Santiago Matamoros.

Sobre la obra pictórica del retablo comenta Solís Rodríguez: "Son pinturas de dibujo correcto y acertada coloración, con detalles pormenorizados casi miniaturísticos, en una estética arcaizante de lejanos ecos moralescos, aprendi-

---

<sup>55</sup> Palomero Páramo, J. M.: *El retablo sevillano del Renacimiento*. Sevilla, 1983.

dos en los talleres pacenses por Sebastián Salguero. Los lienzos en cambio pertenecen ya a una etapa más progresiva<sup>56</sup>. En efecto, en los ocho lienzos – falta uno, pues en el contrato se citan expresamente nueve<sup>57</sup> – se advierte un pincel más evolucionado, especialmente en el tema de la Conversión de San Pablo de claros rasgos prebarrocos. La imaginiería del retablo que se conserva se reduce a un blando San Esteban en la hornacina central y a un discreto Calvario que muestran a un Luis Hernández mejor entallador y ensamblador que escultor.

El retablo de Llera es de talla y pincel, con predominio de la pintura sobre la escultura, consecuencia de las modificaciones que Luis Hernández introdujo sobre la traza primitiva, sustituyendo algunas imágenes por pinturas; es un retablo de casillero; iconográficamente indefinido, faltaría de un programa cohesionado, y estilísticamente pertenece al Bajo Renacimiento con algunas insinuaciones prebarrocas.

#### BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

Carrasco García, A.: *Escultores, pintores y plateros del Bajo Renacimiento en Llera*. Badajoz, 1982.

Solís Rodríguez, C.: "Escultura y pintura del siglo XVI". En la *Historia de la Baja Extremadura*. Tomo II, Badajoz, 1986.

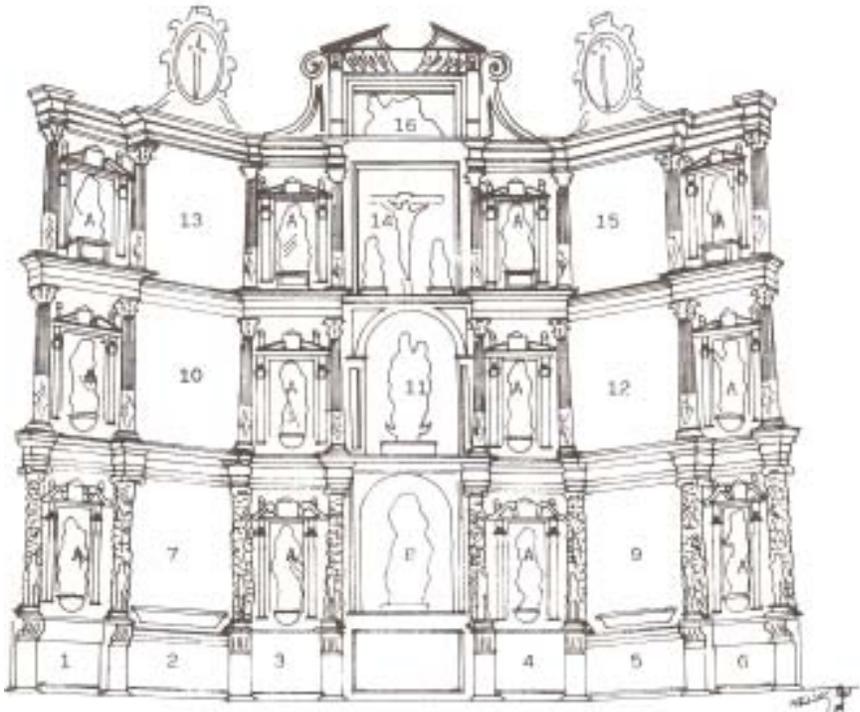
---

<sup>56</sup> Solís Rodríguez, C.: Op. Cit., pp. 618-620.

<sup>57</sup> Ibidem: p. 618.

**RETABLO MAYOR DE LA PARROQUIA DE  
NUESTRA SEÑORA DEL VALLE DE VILAFRANCA DE LOS BARROS**





RETABLO MAYOR. NUESTRA SEÑORA DEL VALLE. VILAFRANCA.

1. Flagelación. 2. Prendimiento. 3. Oración en el huerto. 4. Ecce Homo. 5. Vía Crucis.  
 6. Cristo ante Pilato. 7. Natividad. 8. San Marcos. 9. Circuncisión. 10. Resurrección.  
 11. Nuestra Señora del Valle (titular). 12. Ascensión. 13. Epifanía. 14. Crucifixión. 15.  
 Pentecostés. 16. Padre Eterno. A: Apostol.

El retablo mayor de la parroquia de Nuestra Señora del Valle, no se ha visto afectado afortunadamente por ninguna restauración, ni siquiera cuando se remodeló la cabecera del templo en el siglo XIX y se sustituyó el ábside primitivo por el muro plano que hoy se contempla parcialmente tras el retablo. Se advierte la desarmonía actual entre este muro plano y la planta ochavada del retablo en forma de tríptico que se adaptaba al ábside primitivo.

Por la descripción que se hace en la visita de la Orden de Santiago a la iglesia, en 1575, se deduce que la obra de fábrica estaba terminada y debía acometerse la realización del retablo mayor, en ella se dice cuando se describe la cabecera del templo:

*El altar mayor tiene seis gradas de ladrillos chapadas de azulejos, en el cual está por retablo, en medio de dicho altar, un Relicario dorado y pintado en que está el Santísimo Sacramento arriba visitado, tiene por retablo un dosel de guardameci y conviene hazer retablo<sup>58</sup>.*

En enero de 1581 el Concejo de la villa acuerda emprender la obra y que “hiciese el dicho retablo Rodrigo Lucas y Juan de Valencia estantes en la villa de Llerena e oficiales de la dicha obra”. Para ello ofrece 200 ducados, entregando 30.000 maravedís de señal. El Cabildo pensaba obtener estos caudales con la venta de los aprovechamientos de la dehesa boyal<sup>59</sup>.

No ha sido valorado suficientemente el papel que los Ayuntamientos desempeñaron en la promoción y construcción de obras de arte locales. Los casos de retablos patrocinados y costeados, a veces con esfuerzos extraordinarios, por los Ayuntamientos son numerosos; sirvan de ejemplos los de Montemolín, Azuaga, Higuera la Real, Puebla de la Calzada, Jerez de los Caballeros, etc.

Juan de Valencia se obligó a hacer el retablo y se concertó con el Concejo, otorgando la correspondiente fianza de acuerdo con las condiciones del concierto. Pero en 1585 el retablo no estaba terminado, los primeros fiadores habían fallecido y el Cabildo de Villafranca pedía a Juan de Valencia que pre-

---

<sup>58</sup> Garrido Santiago, M.: Op. Cit., p. 210.

<sup>59</sup> Solís Sánchez-Arjona, A. de: Op. Cit., p. 397.

sentase nueva fianza; éste presentó como fiadores al pintor Pedro de Torres y a los entalladores Antonio Florentín y a Luis Hernández<sup>60</sup>.

Hasta aquí sabemos que el retablo se encarga a Rodrigo Lucas y a Juan de Valencia. Sin embargo, es Valencia quien se concierta con el Cabildo de Villafranca. El pintor Pedro de Torres y los entalladores Antonio Florentín y Luis Hernández aparecen como fiadores de la segunda fianza.

Carrasco García admite la colaboración de Luis Hernández y Antonio Florentín y cree que el dorado y policromado del retablo corresponde a Pedro de Torres. Avala su hipótesis el San Marcos que Luis Hernández concertó para Villafranca, en 1604, (dorado y estofado por García de Mena) y que Carrasco García identifica con el del retablo mayor, también atribuye a Hernández algunos relieves<sup>61</sup>.

Solís Rodríguez proporciona dos nombres más: El retablo que hizo Juan de Valencia para la ermita de la Candelaria de Usagre fue tasado en 1588 por "Blas de Figueredo escultor que haze el retablo de la yglesia de Villafranca" y por "Pedro de Robles ensamblador qu'esta en compañía del dicho Blas de Figueredo ayudandole en sus obras"<sup>62</sup>.

De lo anterior se coligue que, aunque el Concejo de Villafranca encargó, en principio, el retablo a Rodrigo Lucas y a Juan de Valencia, es éste quien lo concierta. La obra la empezaría Juan de Valencia y con él trabajaría Blas de Figueredo y su ayudante Pedro de Robles. A partir de 1588, cuando dejamos de tener noticias de Juan de Valencia, es la fecha más probable de la participación de Luis Hernández, cuñado y tal vez discípulo, cuyo taller fue el único que quedó en Llerena tras la muerte de Valencia. Puede que la colaboración se hubiese producido antes porque ambos tuvieron compañía laboral hasta finales de 1585. El dorado y la policromía corresponden a Pedro de Torres, único pintor que aparece relacionado con el retablo. Lo que resulta indudable es que en la obra participaron varios autores que dejaron la impronta de su personal magisterio.

---

<sup>60</sup> Carrasco García, A.: Op. Cit., pp. 48-49.

<sup>61</sup> Ibidem: pp. 20 y 78-79.

<sup>62</sup> Solís Rodríguez, C.: Op. Cit., pp. 582-584.

El Cabildo encargó la obra a principio de 1581 y de ella se ocupó Juan de Valencia hasta 1588 en que dejamos de saber de él; aquel año aún no se había terminado el retablo porque –como se ha dicho– Blas de Figueredo y Pedro de Robles estaban trabajando en ella. Es seguro que tampoco estaría dorado por lo que la entrega se produciría unos años después. La duración de la obra resulta prolongada y ello nos hace intuir la existencia de algunos problemas económicos, dificultades entre los distintos maestros que se ocuparon en ella u obstáculos de otro tipo.

El retablo se organiza en banco, tres cuerpos, tres calles, cuatro entrecalles y ático. En el banco se disponen casamentos cuadrados y rectangulares alternantes y ocupados por relieves entre plintos amensulados. Los soportes del primer cuerpo son columnas jónicas retalladas con niños telamones en el primer tercio; las de los cuerpos segundo y tercero son coríntias y presentan la caña retallada y con niño telamón hasta el primer tercio, el resto del fuste es estriado. Tras las columnas aparecen retopilastras decoradas. El entablamento del primer cuerpo se decora en el friso con roleos y se quiebra sobre los soportes; los entablamentos central y superior se presentan lisos y partidos, el primero se resalta en las entrecalles y se rehunde en las calles, el segundo lo hace al contrario. Este juego de líneas quebradas proporciona movimientos y cambios de luces y sombras al conjunto, que muestra gran proporción de líneas verticales y horizontales. Las calles están ocupadas por relieves en los planos laterales del retablo y por imágenes en la calle central. Las entrecalles se dedican a la imaginería del Apostolado sobre peanas semicirculares y aveneradas en los dos primeros cuerpos y sobre pedestales en el último; dichas imágenes quedan enmarcadas dentro de las entrecalles por otro par de finas columnas, que son jónicas y de fuste estriado en el primer cuerpo y coríntias de fuste estriado en los otros dos cuerpos, en consonancia con el resto de los soportes de cada cuerpo; dichas columnas se realzan con un cuerpo superior sobre el que apoya un frontón alabeado y partido en las entrecalles del primer cuerpo y frontones rectos y partidos en las de los restantes cuerpos. En estos frontones van unos recuadros rematados también en pequeños frontones curvos en las entrecalles del primer cuerpo y rectos en las demás; a los extremos se disponen pedestales con adornos bulbosos. El ático, sobre la calle central, es apaisado; está enmarcado por pilastras acanaladas con figuras femeninas adosadas y por aletones, se remata en frontón recto y partido, donde falta la cruz. Las calles laterales se coronan con tarjas donde se dibuja la cruz de la Orden de Santiago.

La iconografía del retablo dedica el banco a escenas de la Pasión de Cristo: Flagelación, Prendimiento, Oración en el huerto, Vía Crucis y Cristo ante Pilatos. Los relieves de las calles laterales representan la Natividad, la Circuncisión, la Resurrección, la Ascensión, la Epifanía y Pentecostes. En la calle central, de abajo a arriba, aparecen las imágenes de San Marcos y Nuestra Señora del Valle (titular de la parroquia) en hornacinas con arcos de medio punto, la Crucifixión o Déesis y el relieve del Padre Eterno en el ático. Las entrecalles se dedican al Apostolado, en la entrecalle derecha y en el cuerpo inferior se ha sustituido a San Juan Evangelista –que aparece en la escena de la Crucifixión– por San Juan Bautista.

El de Villafranca es un retablo de tipo ochavado o alveado por su planta, escultórico o de talla por la técnica, tríptico por su disposición en tres planos, alas u hojas, de casillero por la disposición de los relieves y las imágenes, y cristífero por la iconografía.

Estilísticamente se adscribe a la estética del Renacimiento clásico; a lo que Palomero Páramo llama en Sevilla a partir de 1581 Período romanista, que impone las teorías de los tratadistas italianos y supera el repertorio decorativo del plateresco<sup>63</sup>.

#### BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

Callejo Serrano, C.: *Guía artística de Badajoz y su provincia*. Badajoz, 1964.

Carrasco García, A.: *Escultores, pintores y plateros del Bajo Renacimiento en Llerena*. Badajoz, 1982.

Garrido Santiago, M.: *Arquitectura religiosa del siglo XVI en Tierra de Barros (Badajoz)*. Badajoz, 1983.

---

<sup>63</sup> Palomero Páramo, J. M.: *El retablo sevillano del Renacimiento*. Sevilla, 1983, pp. 192-194.

Mélida, J. R.: *Catálogo monumental de España. Provincia de Badajoz*. Madrid, 1925.

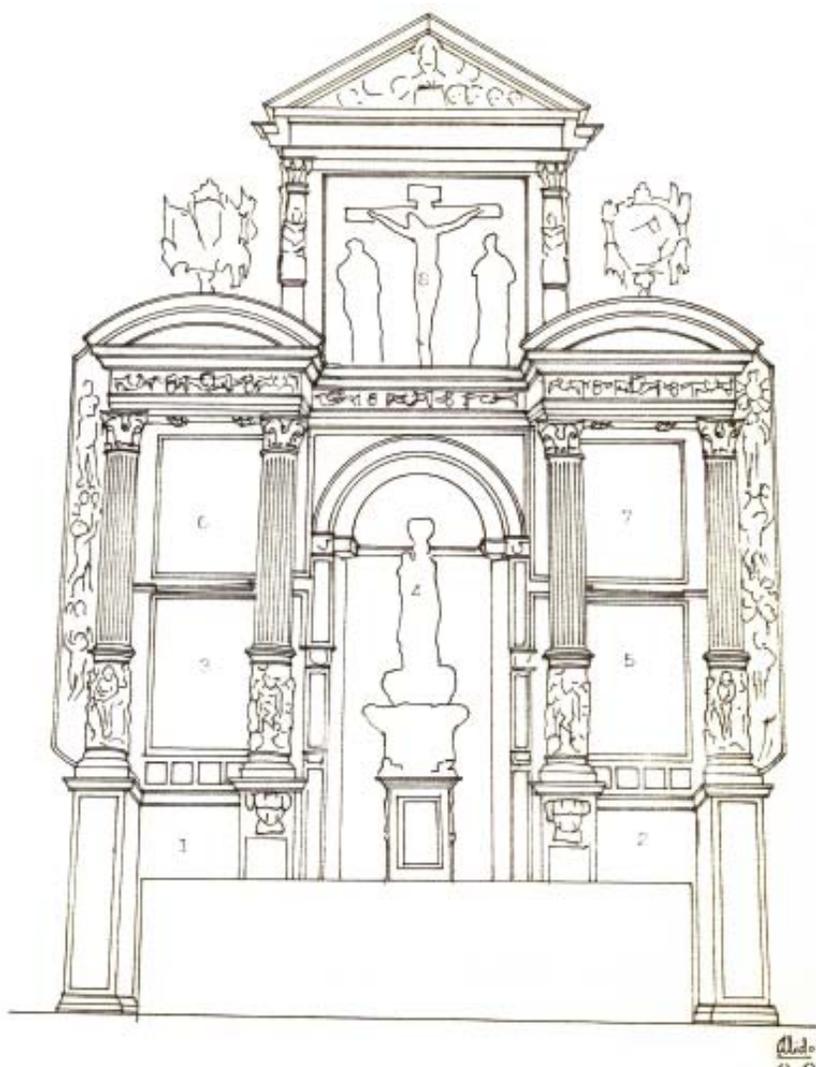
Solís Rodríguez, C.: "Escultura y pintura del siglo XVI". En la *Historia de la Baja Extremadura*. Tomo II. Badajoz, 1986.

Solís Sánchez-Arjona, A. de: *Villafranca en la Historia*. Trujillo, 1982.

*Monumentos artísticos de Extremadura*. Editora Regional de Extremadura. Salamanca, 1986.

**RETABLO MAYOR DE LA PARROQUIA DE  
NUESTRA SEÑORA DE GRACIA DE TALAVERA LA REAL**





RETABLO MAYOR. NTRA. SRA. DE GRACIA. TALAVERA LA REAL.

1. Presentación de María en el templo. 2. Huida a Egipto. 3. Natividad. 4. Nuestra Señora de Gracia (Imagen titular). 5. Adoración de los Reyes. 6. Anunciación. 7. Asunción. 8. Crucifixión.

El entallador Juan de Valencia, con la probable colaboración de otros artistas llerenenses, labraba en la década de los ochenta del siglo XVI el retablo mayor de Villafranca de los Barros dentro del código estético del Renacimiento clásico. A finales de la misma década el ensamblador Vasco Martín Vendello y el entallador y escultor Antonio de Auñón, vecinos de Badajoz, concertaban el retablo de Ntra. Sra. de Gracia en la próxima localidad de Talavera la Real, prototipo de retablo plateresco. Estas diferencias estilísticas refuerzan nuestra idea –expuesta en más de un lugar– de que los aires de renovación artística en la Baja Extremadura soplaban fundamentalmente desde el Sur, desde el vigoroso centro artístico de Sevilla. Obviamente, los centros artísticos bajoextremeños más al Sur, como Llerena, son los primeros en adoptar las nuevas formas; mientras que en centros más alejados o aislados de las nuevas corrientes, como Badajoz, la estética del plateresco aún sigue vigente.

A finales del año 1587 el Cabildo de Talavera la Real acordó solicitar licencia de las autoridades pacenses para hacer el retablo mayor de la parroquia de Nuestra Señora de Gracia:

*En este cabildo se comete y da comision a Lorenzo Martin de Juan Anton regidor que vaya a Badajoz y pida al Provisor de Badajoz y a D. Alonso de Siva canonigo en la Iglesia catedral de Badajoz que estan diputados y señalados por el obispo de ese obispado para lo que se dira en este auto e les pida licencia por este concejo e comun de este lugar para que se pueda hacer un retablo que sea muy bueno a contento y voluntad de este concejo y vecinos de este lugar para la iglesia mayor de Nuestra Señora de este lugar des hay necesidad y así se le comete y da poder para ello<sup>64</sup>.*

El Cabildo talaverano solicitó autorización de Badajoz porque, hasta su independencia como villa en el siglo XVII, Talavera fue un lugar de la ciudad de Badajoz, a donde estuvo vinculada no sólo jurisdiccional sino artísticamente.

---

<sup>64</sup> Archivo Municipal de Badajoz. Libro de Actas del Concejo de Talavera la Real. Sesión del 21-XII-1587. Legajo 4, carpeta 1, folio 312.

Al año siguiente se formalizó el contrato de la arquitectura y talla del retablo entre el mayordomo de la iglesia y los pacenses Antonio de Auñón, entallador y escultor, y Vasco Martín Vendello, ensamblador<sup>65</sup>. El maestro principal era Antonio de Auñón; el retablo se haría en Talavera conforme a la traza presentada por él en un plazo de dos años a contar desde la fecha del concierto; los materiales para la obra correrían a cargo de la parroquia y el precio del retablo se fijaría “a posteriori”, mediante tasación por peritos nombrados por ambas partes; si bien se fijaban cuatro reales diarios de jornal en cada día de trabajo, a descontar de la cantidad que resultase en la tasación final.

En la misma fecha se formalizó el contrato de pintura y dorado con otros dos maestros pacenses: Alonso González y Marcos de Trejo<sup>66</sup>. Estos se comprometieron a pintar, dorar y estofar las piezas del retablo que los maestros encargados de la arquitectura le fuesen entregando, ejecutarían la obra en un plazo de cuatro meses y en Talavera la Real, el precio se fijaría al finalizar mediante tasación y, entre tanto, se les abonaría lo necesario para materiales –“oro y colores”– más cuatro reales de jornal. Es decir, las mismas condiciones que para los maestros Antonio Auñón y Vasco Martín Vendello.

En ambos documentos –publicados por Moñino– queremos llamar la atención sobre dos condiciones poco frecuentes: la primera se refiere a que el retablo se hizo en Talavera, no en los talleres de los maestros; la segunda a que los maestros comenzaron a trabajar a jornal, sin fijar de antemano el precio del retablo (como era habitual), éste se establecería al final de la obra mediante tasación por peritos nombrados por ambas partes; a pesar de que el diseño se conocía desde el principio por la traza que presentó Antonio de Auñón.

La cronología del retablo se prolonga, por lo menos, hasta 1613; fecha en que el visitador del Obispado Don Pedro de la Sedilla mandó que se prestasen cien ducados a la iglesia parroquial:

---

<sup>65</sup> Rodríguez Moñino, A.: “La escultura en...”, pp. 125-126.

<sup>66</sup> Idem: “Los pintores badajoceros...”, pp. 137-138.

*Para ayuda a acuar el Retablo que en ella se haçe por quanto asi le consta la neçesidad que tiene la dicha yglesia...*<sup>67</sup>.

En los libramientos que hizo el mayordomo de la Cofradía del Santísimo Sacramento, aparecen partidas “para ayudar a pagar el retablo” y pagos hechos al pintor pacense Sebastián Salguero, significándonos que Alonso González y Marcos de Trejo no terminarían la obra de pintura que tenían concertada<sup>68</sup>.

El retablo presenta planta recta, ocupa el frente de la capilla mayor y consta de banco, un cuerpo con tres calles y ático sobre la central. En el banco resaltan dos altos plintos en los extremos, decorados con relieves de los Santos Padres de la Iglesia y Santos y Santas mártires; más próximas al sagrario se disponen dos ménsulas, unos y otras enmarcan un par de relieves. Sobre estos elementos se apean cuatro columnas de fustes retallados con angelitos en su primer tercio y estriado el resto; tras las columnas se sitúan retropilastras, también corintias, decoradas con relieves de las Virtudes teologales y cardinales. Sobre estos elementos de soporte corre un entablamento quebrado que resalta en las calles laterales y decora su friso con cabezas de angelitos alternando con motivos vegetales; el movimiento del entablamento elimina cualquier sensación de pleanitud en el conjunto. Las calles laterales se rematan en frontones curvos con decorados tímpanos, sobre ellos se instalan tarjas (la izquierda presenta en relieve el busto de un rey con su cetro, la derecha el relieve de otro busto mutilado e irreconocible). La calle central, más ancha, se organiza como un gran arco de medio punto rematado por el ático; el arco se inicia desde el banco donde se dispone un magnífico sagrario avanzado, esquinado por finos balaustres y, entre ellos, hornacinas aveneradas; en las jambas del arco se superponen tres hornacinas aveneradas a cada lado, a juego con las del sagrario, ocupadas por imágenes de Evangelistas y Apóstoles (descolocadas actualmente); el intradós del arco acasetonado se decora con cabezas de angelitos y relieves en las enjutas. En este lugar central se ubica la imagen titular de Nuestra

---

<sup>67</sup> Archivo Parroquial de Talavera la Real. Libro de Cuentas de la Cofradía del Santísimo Sacramento. Año 1613.

<sup>68</sup> Ibidem: Años 1610-1617.

Señora de Gracia. El ático se ordena como un templete sobre columnas corintias de fuste liso en su mitad inferior y decorado el resto con anillo, acantos y rostro de angelito; tras estas columnas se disponen retopilastras corintias, el entablamento decora su friso con cabezas de angelitos y se remata en frontón recto con el relieve del Padre Eterno, entre angelitos, en el tímpano; esta arquitectura enmarca la escena de la Crucifixión. Un guardapolvo de primorosa decoración “a candelieri” limita el conjunto por los flancos; la decoración plateresca lo invade todo: soportes, entablamentos, sagrario, arco central, enjutas, tímpanos curvos, etc. mostrando que aún no habían sido superados los esquemas del plateresco en el círculo de los maestros pacenses; cuando ya en otros focos, como el de Llerena, nuevas modas procedentes de Andalucía se imponían a los modelos platerescos.

Los relieves del banco se dedican a la Presentación de María en el templo y a la Huida a Egipto. Las pinturas de las calles laterales se refieren igualmente a temas marianos: la Natividad y la Anunciación en la calle izquierda y la Adoración de los Reyes y la Asunción en la derecha. En la calle central la imagen titular de Nuestra Señora de Gracia preside el retablo; las seis hornacinas aveneradas y superpuestas presentan imágenes de Evangelistas y Apóstoles, las enjutas del arco se decoran con relieves de la Fe y la Esperanza. El ático ofrece la escena habitual del Calvario con imágenes de bulto redondo delante de una tabla con el paisaje de la ciudad de Jerusalén, en el tímpano del frontón el relieve del Padre Eterno entre cabezas de angelitos.

El repertorio decorativo del retablo lo adscribe indefectiblemente al estilo plateresco; las tablas evidencian la huella de Luis de Morales en la pintura de Alonso González, que no fue ajeno al círculo del gran maestro pacense<sup>69</sup>.

El de Nuestra Señora de Gracia es un retablo de tipo plano, escultórico-pictórico o de talla y pincel, plateresco e iconográficamente mariano.

---

<sup>69</sup> Rodríguez Moñino, A.: “Los pintores badajoceros...”, pp. 133-139.

## BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

*Monumentos artísticos de Extremadura*. Editora Regional de Extremadura. Salamanca, 1986.

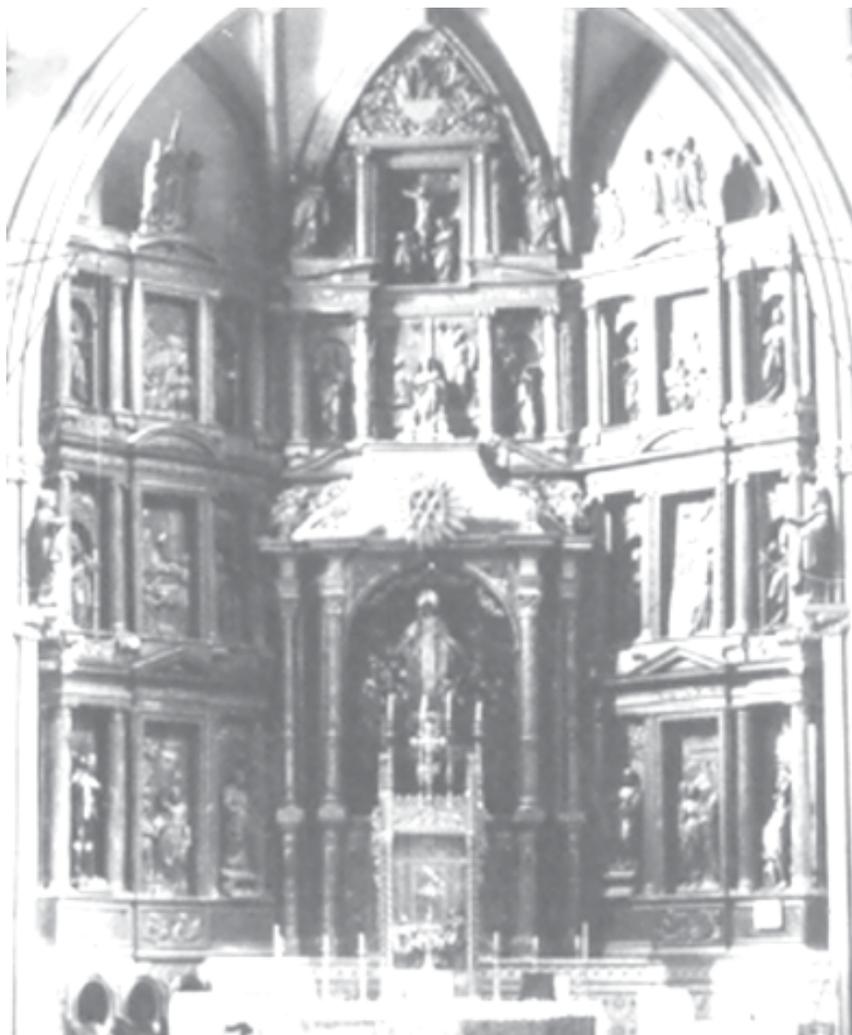
Rodríguez Moñino, A.: "La escultura en Badajoz durante el siglo XVI". *B. S. A. A.* (1946-47).

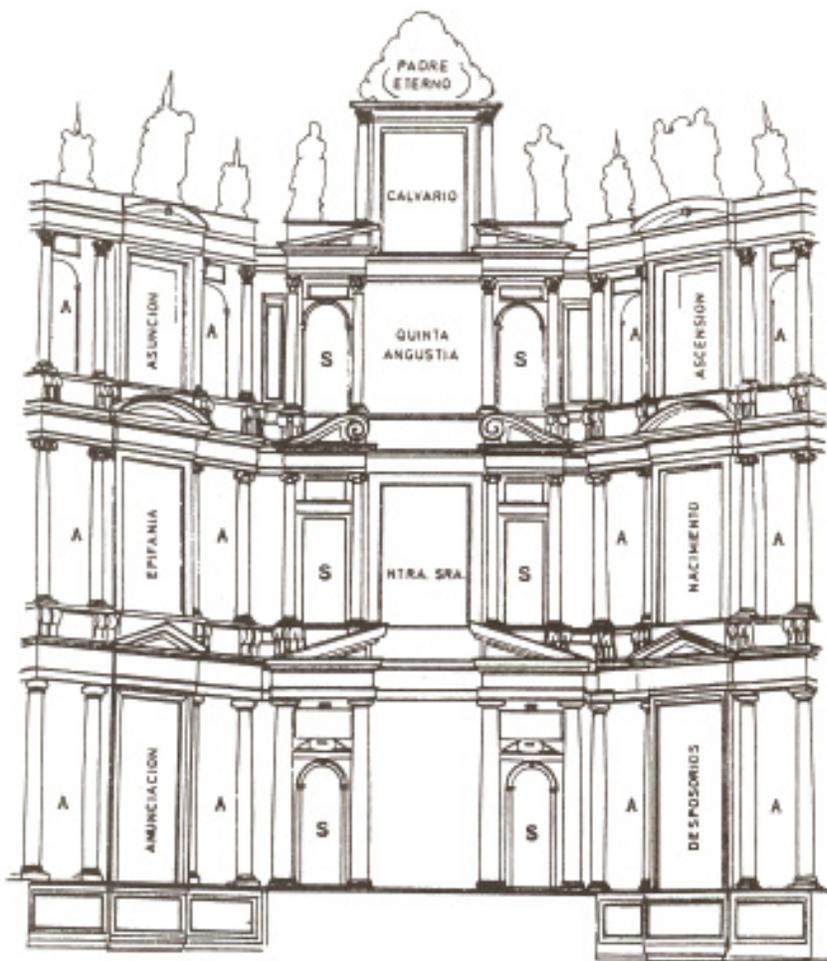
Idem: "Los pintores badajoceros del siglo XVI". *R. E. E.* (1955).

Solís Rodríguez, C.: "Escultura y pintura del siglo XVI". En la *Historia de la Baja Extremadura*. Tomo II. Badajoz, 1986, pp. 595-596 y 637.

Idem: *Luis de Morales*. Badajoz, 1999, pp. 102-104.

**RETABLO MAYOR DESAPARECIDO DE LA PARROQUIA  
DE NUESTRA SEÑORA DE LA CONSOLACIÓN DE AZUAGA**





DESAPARECIDO RETABLO MAYOR DE LA PARROQUIA DE NUESTRA SEÑORA DE LA CONSOLACIÓN. AZUAGA.

A: Apóstoles. S. Santos.

Los retablos mayores de Azuaga y Llera fueron concertados juntos por los Cabildos respectivos con Francisco Isidro de Aguilar y el flamenco Rodrigo Lucas en 1578<sup>70</sup>. Antes de que la obra de Azuaga se adjudicase definitivamente a Juan de Oviedo y de la Bandera, se encargaron de ella sucesivos artistas. Diez años después del primer concierto, es decir, en 1588, el retablo de Azuaga no se había empezado por fallecimiento de Rodrigo Lucas; fue traspasado a Andrés de Ocampo y como éste tampoco empezara la obra, el mayordomo de la iglesia formalizó en el mismo año nuevo contrato con Juan Bautista Vázquez el Joven, para hacerla en seis años por tres mil ducados. El documento que se protocolizó es ejemplar por la precisión con que se detallan las condiciones<sup>71</sup>. Obsérvese que no se había cancelado el traspaso que los primeros tratantes hicieron a Andrés de Ocampo cuando se protocolizó el detallado concierto con Vázquez el Joven, el pleito que pudiera haberse seguido por la intromisión de Vázquez el Joven en una obra de Andrés de Ocampo quedó sobreesido al concedersele los beneficios de una imagen de Santa Olalla y su tabernáculo en la ermita homónima de la misma localidad azuagueña<sup>72</sup>. Vázquez el Joven formó compañía con el platero llerenense Cristóbal Gutiérrez para hacer el retablo de Azuaga, reservándose aquel la obra de escultura<sup>73</sup>. El año siguiente de 1589 se deshizo este consorcio artístico y pocos meses después se formalizó otro incluyendo al entallador llerenense Luis Hernández. Vázquez el Joven se vio impelido a formar compañía con otros artistas en Sevilla y Llerena para poder atender un compromiso en Granada<sup>74</sup>. Vázquez se encargó de "la mitad de la talla Escultura y Ensamblaje" y para entonces tenía terminado el sagrario, el tema de la Visitación, una imagen de María y un Crucificado<sup>75</sup>. La compañía Vázquez,

---

<sup>70</sup> López Martínez, C.: Op. Cit., pp. 63-64.

<sup>71</sup> Carrasco García, A.: Op. Cit., pp. 93-98.

<sup>72</sup> Palomero Páramo, J. M.: Op. Cit., p. 348.

<sup>73</sup> Carrasco García, A.: Op. Cit., pp. 98-99.

<sup>74</sup> El compromiso en Granada era la hechura del retablo mayor del monasterio de San Jerónimo.

<sup>75</sup> Carrasco García, A.: Op. Cit. Pp. 80-83.

Gutiérrez y Hernández se deshizo pocos meses después y traspasaron las obras de los retablos de Azuaga y Llera a Juan de Oviedo y de la Bandera, que se asoció con Luis Hernández para hacer a medias ambos retablos; si bien Oviedo continuó la obra de Azuaga y Hernández la de Llera<sup>76</sup>.

En resumen, en 1589, once años después del primer concierto, Juan de Oviedo se encargó definitivamente del retablo de Azuaga, encontrándose las citadas piezas hechas por su primo Juan Bautista Vázquez el Joven.

Oviedo, Vázquez, Ocampo y otros muchos artistas sevillanos contrataban frecuentemente obras en el sur de la Baja Extremadura, advirtiéndonos de esa permeabilidad con el foco artístico sevillano, especialmente intensa durante la segunda mitad del siglo XVI. Oviedo concertó obras no sólo en Llerena y su comarca, sino en la de Jerez de los Caballeros<sup>77</sup>.

El retablo mayor de Azuaga quedó terminado en el plazo fijado, en 1596. Hasta dieciocho años después, o sea en 1615, no se doró, permaneciendo este periodo “en blanco”. Del dorado se ocuparon Blas Martín Silvestre y Vicente Perea, pintores de imaginería también sevillanos, y el batihoya Agustín Mexía que preparó los panes de oro.

El retablo fue concertado –como se ha dicho– por el Cabildo de la villa y el mayordomo de la iglesia, a raíz de la inspección que hizo el Visitador General

---

<sup>76</sup> Ibidem, pp. 83-85.

<sup>77</sup> En Jerez de los Caballeros hizo el retablo de la capilla de Juan Martínez de Herrera dedicado a San Andrés. En la capellanía que éste fundó entre las cuotas de descargo que figuraban en el testamento consta la siguiente:

*Itten ciento y treynta y nueve ducados y un rl. Que pague a Ju. De Ubiedo escultor. Los siento y treynta ducados por la echura de un retablo qe.me hiço pa.el dicho altar qe. su abocacion es de san Andres y los sien reales restantes otras cosas que fueron necesarias pa.asentarlo en el dho.altar de lo qual medio carta de pago ante simon de pineda escribano pppo.de seuya. En veynte e nueve de octubre de mill quintº y ochenta y nueve anos.*

Jerez de los Caballeros. Archivo Parroquial de San Miguel. Leg. A-13/1650.

Para más datos sobre Juan de Oviedo y de la Bandera véase: Pérez Escolano, V.: *Juan de Oviedo y de la Bandera*. Sevilla, 1977, Palomero Paramo, J. M.: Op. Cit., pp. 345-385 y Carrasco García, A.: Op. Cit., pp. 39-42.

de la Provincia de León. El papel que ciertos Ayuntamientos desempeñaron en la construcción de algunos retablos ha quedado velado con frecuencia. Quere-mos reivindicar para el Cabildo de Azuaga su aportación en la obra del retablo mayor de la parroquia a través de la documentación inédita que se ofrece a continuación.

Diez años antes (1568) de que se formalizase el primer concierto para la hechura del retablo con Francisco Isidro de Aguilar y Rodrigo Lucas el Cabildo azuagueño, como patrono de la iglesia, acordó reformar la capilla mayor ele-vando su bóveda a la altura de la nave central, para poder hacer el retablo que juzgaba necesario:

*Mandato sobre capilla mayor de la yglesia*

*...los dichos señores oficiales platicando vimos esta licencia la igle-sia de nuestra señora de Consolación es necesario hacer un retablo y por Razon destar la capilla del altar mayor enya no se puede hacer y por q. todas las demas capillas de la dicha yglesia son altas se acordo que la dicha capilla sevea y derribe bobeda della lo alto y desde lo alto della se labre todo lo demas que se obiere de alcar de manera que quede tan alta como todas las demas capillas principa-les de la nave de el medio y se quite el arco toral y se alce conforme a la dicha capilla...<sup>78</sup>.*

Cuando el retablo estuvo hecho (no dorado), en 1596, el Cabildo azuagueño realizó notables esfuerzos “para la paga” de la obra. Solicitó permiso para que la parroquia pudiera tomar a censo setecientos ducados sobre los bienes del Ca-bildo y arrendó una parte de sus pastos por seis años, con cuyos beneficios contribuyó a pagar lo que se adeudaba al autor del retablo:

*que se escriua al provisor de llerena pa. tomacion la paga del reta-blo. y estando en el dicho cabildo los dichos oficiales dijeron que por quanto el retablo de la iglesia mor. de esta dicha villa que a fecho Juan de Oviedo escultor vecino de sevilla esta acabado y esta*

---

<sup>78</sup> Archivo Municipal de Azuaga. Libro de Actas de 1568. Cabildo del 14-III-1568. Fol. 253. Leg. 500/Carp. 1.

*tasado en cinco mill ducados de los quales se le deven al susodicho mas de tres mill ducados y porque estos la dicha yglesia no tiene de donde poderlos pagar en ninguna manera e para que se pague alguna cosa dello no ay de donde mas comodamente se pueda pagar sino es tomando la dicha yglesia alguna cantidad de censo los dichos oficiales acordaron e mandaron se ecriua al provisor desta provincia de llerena al mayordomo de la dicha yglesia pa. que sobre sus bienes pueda tomar a censo setecientos ducados para la paga del Retablo.*

*que se arriende cierta parte de baldio pa. ayuda la paga del retablo. Y Estando en dicho cabildo los dichos oficiales esceto los que de yuso yrian retrasados del toque por quanto en la yglesia maior desta dicha villa se a hecho un retablo que esta tasado en cinco mil ducados de los quales se de deuen a Juan de Oviedo scultor vecino de sevilla que lo a echo mas de tres mill ducados los quales la dicha yglesia en ninguna manera puede pagar por ser muy pobre y no tener mucha renta sino es muy poca y para que el dicho Juan de Oviedo sea pagado de la dicha deuda y taseles las platas y ornamentos y otras cosas de la dicha iglesia acordaron e mandaron se venda un pedaço de baldio de terreno desta dicha villa que es desde el aroyo de pitrero al camino de sevilla adelante y asta el rio de sotillo y con el tianil por las dehesas nueva y la calderuela a pasto por seis años y lo que por el se diere sea para ayuda pagar el dicho retablo<sup>79</sup>.*

Al año siguiente el Cabildo ofreció mil ducados para el retablo que obtuvo de la venta de la leña de los baldíos a los vecinos de la próxima villa de Berlanga:

*Venta de la leña de los baldíos a los de berlanga.  
...por la mayor parte de los dichos oficiales deel se acordo se vendiese a los vecinos de berlanga la leña de los terrenos baldios desta*

---

<sup>79</sup> Ibidem: Libro de Actas de 1596. Cabildo del 20-XII-1596, Fols. 261-261v. Leg. 501/Carp. 3.

*dicha villa por quatro años en precio de mil ducados agora los dichos oficiales de suso declarados acordaron e mandaron que la dicha leña se venda a los dichos vecinos de berlanga de los nuestros baldios de esta dicha villa y de la leña que esta en el monte de la cerca de la dehesa vieja desta dicha villa desde el camino de Llerena y asta el atajo de berlanga el monte bajo y lo que se da por la dicha leña sea para los propios del concejo desta dicha villa y que se pida licencia a su Magestad para que los dichos mil ducados se den a la yglesia mayor de esta dicha villa para ayuda pagar los que debe de las obras del retablo aliviandola desde luego ellos ofrecen los dichos mil ducados para el dicho efecto atento a que la dicha yglesia esta muy pobre y que en ninguna manera puede pagar el dicho retablo sino es ayudandole el concejo desta dicha villa a ello<sup>80</sup>.*

Hasta ahora no había advertido el Cabildo azuagueño que la deuda con Juan de Oviedo no era de cinco mil ducados sino de tres mil, en consecuencia envió un regidor a Llerena que aclarase el asunto:

*Sobre el retablo.*

*Estando en el dicho cabildo los dichos oficiales dijeron que por quanto el Retablo que esta hecho en la iglesia mayor desta dicha villa que lo a echo Juan de Oviedo vecino de Sevilla esta tasado en cinco mil ducados e porque la scriptura que dello se escribio era condicion que auia de ser hasta no mas de tres mill ducados poco mas o menos e para que se entienda que la dicha yglesia tiene justicia para no pagar mas de los dichos tres mil ducados se acordo que el dicho Juan de amor Regidor valla a la villa de Llerena y enseñe la dicha escriptura a dichos letrados e traiga parecer sobre ello de lo que la dicha yglesia podia pagar...<sup>81</sup>.*

---

<sup>80</sup> Ibidem: Libro de Actas de 1597. Cabildo del 1-I-1597. Fol. 263v. Leg. 501/Carp. 3.

<sup>81</sup> Ibidem: Libro de Actas de 1597. Cabildo del 3-I-1597. Fol. 264. Leg. 501/Carp. 3.

Unos días después ambas partes se avinieron, Juan de Oviedo cobraría tres mil novecientos ducados por el retablo, una imagen y unas puertas:

*Sobre la tasacion del Retablo.*

*Estando en el dicho cabildo los dichos oficiales parecio en el Juan de Oviedo scultor vecino de la ciudad de sevilla persona que a echo el retablo dela yglesia mayor deesta dicha villa y con el los dichos oficiales trataron sobre la tasación que se hizo del dicho retablo que en cincuenta y cinco mil Reales que era mucho o que se auia de boluer a tasar por ser la dicha tasa echa en mucha mas cantidad de lo que vale y aviendose tratado y consentido sobre el dicho negocio muchas veces los dichos oficiales y el dicho Juan de Oviedo por escapar los pleitos gastos y salarios que sobre ello se podrian Recrecer se an venido a concertar y convenir el dicho cabildo como patrono que es de la dicha yglesia y siendo su md. del provisor desta provincia de Leon seruido de dar licencia para ello con el dicho Juan de Oviedo en que lleve por la hechura del dicho Retablo e ymagen que a de hacer para poner en el y por las puertas que estan hechas para guardar las platas hasta tres mill e novecientos ducados en Reales y no mas y el dicho Juan de Oviedo que como afectado estaua presente acepto lo susodicho y se obligo de no pedir a la dicha yglesia ni a otra ninguna ni concejo mas cantidad de los dichos tres mil novecientos ducados en reales por la echura del dicho Retablo que tiene echo y asentado e por las dichas puertas e imagen que a de hacer...<sup>82</sup>.*

Aunque el retablo permaneció “en blanco”, es decir, sin dorar, hasta 1615; sin embargo, el Cabildo azuagueño no escatimó esfuerzos y en 1597 acordó vender la hierba de parte de sus bienes de propios para dorar el retablo y construir el convento de Nuestra Señora de la Merced:

*que se uenda la yerva de ensemiyo dela dehesa nueva para el retablo y convento.*

---

<sup>82</sup> Ibidem: Libro de Actas de 1597. Cabildo del 13-I-1597. Fols. 265-265v. Leg. 501/ Carp. 3.

*Yten acordaron y mandaron que se uenda la yerua del ensemiyo de la dehesa nueva del dicho concejo en uirtud de la facultad real que para ello tiene para ayuda a dorar el retablo de la yglesia mayor y edificar el convento de nuestra senora de las Mercedes desta dicha villa con que a de poder andar en el dicho ensemiyo los bueyes y vacas y todo el demas genero de ganado vacuno y yeguas y cauillos y bestias mulares y los puercos si se uendiere la bellota del dicho ensemiyo...<sup>83</sup>.*

Acordó también vender el pasto del sitio de la Fuente del Olvido por tres años para ayudar a las obras del retablo:

*que se venda el sitio de la fuente el olvido para el Retablo. Y estando en el dicho cabildo los dichos oficiales dijeron que por quanto esta dicha villa tiene facultada Real par poder vender el sitio dela fuente el ovido para ayuda la paga de las obras del Retablo dela yglesia mayor desta dicha villa e para que aya efecto acordaron e mandaron se venda el dicho sitio a pasto por tres años e por quarenta ducados que an de comenzar desde san Miguel de septiembre del año venydero de noventa y ocho y lo que por ello se diere sea para ayuda la paga del dicho Retablo...<sup>84</sup>.*

A pesar de que conocemos los artistas sevillanos que se encargaron posteriormente del dorado del retablo, sin embargo, el Cabildo participó también en la gestión de buscar dorador para la obra. Así contactó con el dorador Agustín Lozano, aunque las gestiones no fructificaron como sabemos:

*Y estando los dichos oficiales en el dicho cabildo platicando como otros días questa en esta dcha. uia. Agustín Loçano dorador que a uenido a tratar de tomar a su cargo de dorar el retablo de*

---

<sup>83</sup> Ibidem: Libro de Actas de 1597. Cabildo del 4-X-1597. Fol. 308. Leg. 501/Carp. 3.

<sup>84</sup> Ibidem: Libro de Actas de 1597. Cabildo del 10-XI-1597. Fol. 313v. Leg. 501/Carp. 3.

*la iglesia mayor desta dicha uilla he dicho dia se a tratado con el lo tome a su cargo e para que el concierto que sobre ello se hiciere no aya engaño se acordo que por parte desta uilla se envie por rrafael Suarez dorador vecino dela villa de Llerena para que esta uilla comunique con el lo que meresze el retablo por dorarlo...<sup>85</sup>.*

En 1606 el Cabildo de Azuaga aportó los beneficios de la cosecha de trigo de ochenta fanegas de tierra para dorar el retablo:

*...y lo que de sera para dar en limosna para dorar un retablo que esta en la capilla mayor de la yglesia mayor desta dicha villa...y que lo que ansi procediere no se gaste ni destrubuya en otro ministerio mas de tan solamente en dorar el dicho retablo y que el prior desta provincia ni el Vicario general ni provisor que reside en merida ni otro ningun justicia eclesiastico ni seglar ni el mayordomo de la dicha yglesia se pueda entrometer en lo que procediere de la dicha sementera mas de tan solamente el cabildo por ser como sea referido patrono de la dicha yglesia e por que los dichos labradores hicieron la dicha sementera e la donaron con que no entrase en poder eclasiastico...<sup>86</sup>.*

Al año siguiente los labradores azuagueños segaron la sementera en días de fiesta, por estar trabajando los demás días por cuenta propia; eso sí, con licencia de la autoridad eclesiástica:

*y estando juntos los dichos oficiales en el dicho cabildo acordaron se envie a la ciudad de Llerena a pedir licencia al Sr. Vicario desta prouincia de leon para que se sieguen las sementeras que la yglesia mayor desta ui<sup>a</sup> tiene que se le hicieron de limosna por los vos. desta ui<sup>a</sup> para dorar el retablo los dias de fiesta que fuesen necesarios pa. ello atento aque*

---

<sup>85</sup> Ibidem: Libro de Actas de 1602. Cabildo del 11-XI-1602. Fol. 150v. Leg. 502/ Carp. 1.

<sup>86</sup> Ibidem: Libro de Actas de 1606. Cabildo del 29-XII-1606. Fol. 390v. Leg. 502/ Carp. 4.

*los Vecinos las quieren segar de limosna en estando ocupados para poderlo hacer en dias de trabajo...<sup>87</sup>.*

La participación del Ayuntamiento de Azuaga en la hechura y dorado del retablo mayor de la parroquia no es un caso aislado. Otros Concejos terciaron también cuando la parroquia se planteó la obra de un retablo; sirvan de ejemplo los de Villafranca de los Barros, Montemolín, Puebla de la Calzada, Higuera la Real (en el retablo mayor de la iglesia de Santa Catalina), Jerez de los Caballeros (en el retablo mayor de la iglesia de San Bartolomé), etc.

El retablo mayor de la parroquia de Nuestra Señora de la Consolación de Azuaga fue destruido en 1936. El que hoy contemplamos es una reconstrucción, a la que se han incorporado algunas piezas originales del primitivo.

Era un retablo de planta ochavada; en tres planos, o sea, en forma de tríptico; proporcionado y adaptado al testero de la capilla mayor, como se exigía en la primera condición del contrato firmado en 1588 por Juan Bautista Vázquez el Joven:

*...Primeramente todo este dho. retablo A de ser rrepartido En el alto y en el ancho según la dispusiçion de la capilla E tamaño della de manera que se gane lo mas q. ser pueda de la dcha. capilla para que según El ancho que tiene quede El alto de buena proporcion y esbelto q. corresponda quanto fuere pusible a la gallardia y dispusiçion Del templo E quede bien proporcionado e agradable a la bista...<sup>88</sup>.*

Se estructuraba en banco, tres cuerpos, tres calles, seis entrecalles y ático sobre la calle central.

Las columnas eran estriadas utilizándose los órdenes dórico, jónico, corintio y compuesto sucesivamente en sentido ascendente. Los entablamentos entre los cuerpos –cornisamientos dice la documentación– presentaban frisos deco-

---

<sup>87</sup> Ibidem: Libro de Actas de 1607. Cabildo del 24-VI-1607. Fol. 427. Leg. 502/ Carp. 5.

<sup>88</sup> Carrasco García, A.: Op. Cit., pp. 94-95.

rados y frontones rectos en las calles laterales del primer cuerpo y curvos en las de los restantes cuerpos, frontones partidos se utilizaban en la calle central, donde una hornacina que llegaba al último cuerpo albergaba la imagen titular del templo. Sobre las cornisas de los entablamentos apoyaban banquillos con resaltos amensulados sobre los que se apeaban las columnas de los dos últimos cuerpos. Los recuadros presentaban en las calles, relieves y esculturas de bulto redondo en las entrecalles. El retablo se remataba en la calle central con un ático donde se representaba la Crucifixión y sobre ella el Padre Eterno; otras esculturas de bulto redondo se disponían coronando el conjunto.

El retablo, iconográficamente, era mariano. El detallado contrato –varias veces citado– indicaba respecto a la iconografía lo siguiente:

*...Yten es condiçion que las caxas de la dha. traça que ban reparti-  
das conforme a la nesçesidad del sitio para las ystorias de la Vida de  
ntr.sra.se pongan las istorias quel dho. sor. prior señalar e el cabil-  
do con su acuerdo E. combiene a saver en la nabe De en medio An  
de ser las ystorias de todo Reliebe por ser la mas prinçipal y donde  
an de yr los mas prinçipales misterios de nuestra señora y las de los  
lados de medio reliebe.*

*Yten las figuras de los rremates e de los encsamentos (sic) estan a  
los lados de las dhas.istorias an de ser de todo rrelieve porque se  
gocen desde en medio de la iglesia e con muy bua.postura de  
manera que proboque todo lo susedho. a devoçion e puestas en  
buena rraçon del arte haçiendo cada figura verdadera demostraçion  
del hefeto que rrepresenta conforme a lo que de cada Santo se lee  
E se save por tralacion<sup>89</sup>.*

Los relieves del cuerpo inferior representaban la Anunciación y los Desposorios de María; los del cuerpo central la Epifanía y la Natividad; los del cuerpo superior la Asunción, la Quinta Angustia y la Ascensión. El centro del retablo se dedicaba a la imagen titular de Nuestra Señora de la Consolación, el ático a la Crucifixión, rematándose éste con el relieve del Padre Eterno entre nubes. Las entrecalles se dedicaban al apostolado y otros santos.

---

<sup>89</sup> Ibidem: p. 95.

El retablo, tipificado ya como tríptico y mariano, técnicamente era de talla o escultórico y de casillero por los recuadros donde se alojaban los relieves y las esculturas de bulto redondo.

Banda y Vargas califica el retablo mayor de Azuaga como “la obra más importante que el Bajo Renacimiento servillano dejó en tierras extremeñas”<sup>90</sup>. Era similar al retablo mayor de Nuestra Señora de la Encarnación de Constantina (Sevilla), igualmente desaparecido en 1936. Juan de Oviedo y de la Bandera labró en ambos casos un modelo típicamente renacentista introduciendo ya algunos elementos protobarrocos.

#### BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

Carrasco García, A.: *Escultores, pintores y plateros del Bajo Renacimiento en Llerena*. Trujillo, 1982.

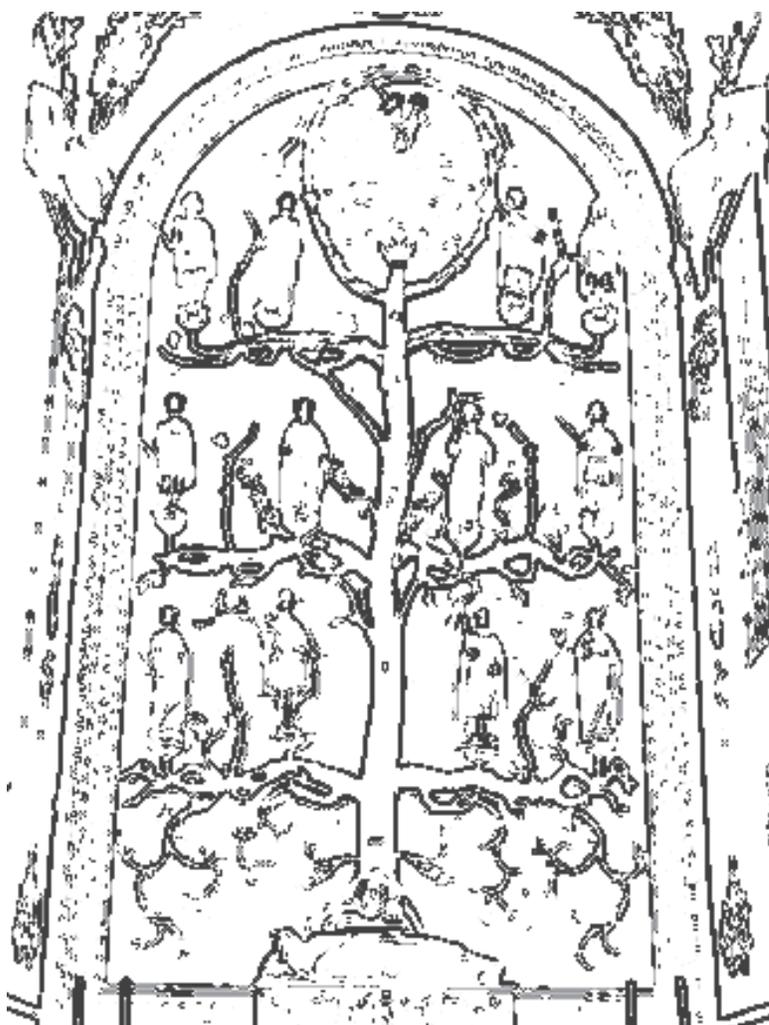
López Martínez, C.: *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*. Sevilla, 1929.

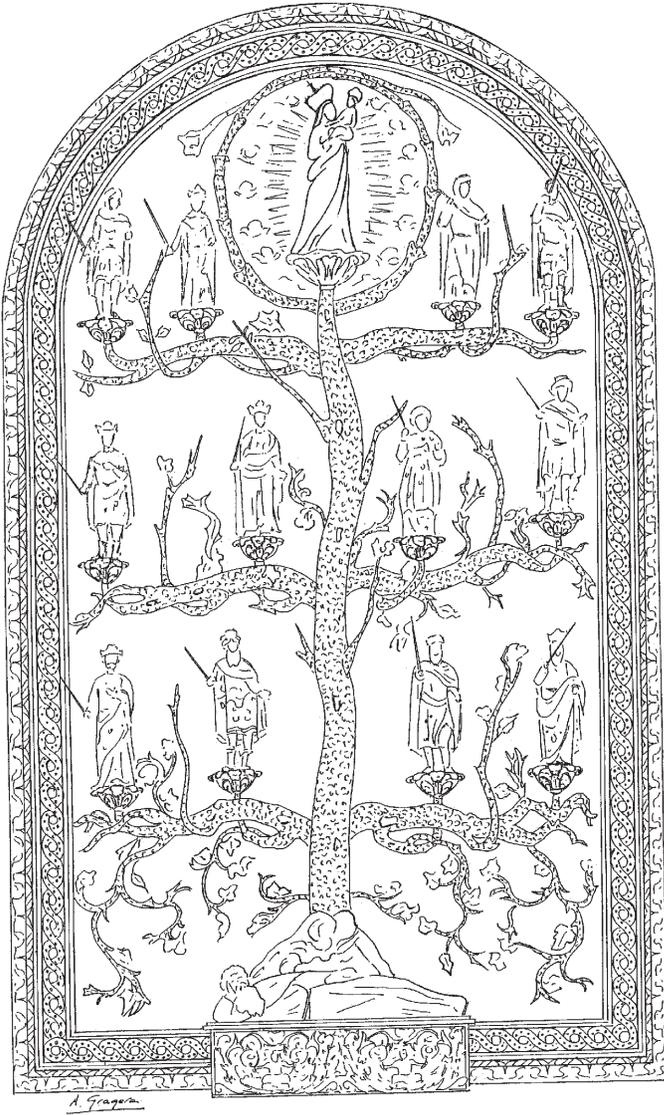
Palomero Páramo, J. M.: *El retablo sevillano del Renacimiento*. Sevilla, 1983.

---

<sup>90</sup> Banda y Vargas, A. de la: “Huellas artísticas andaluzas en la Baja Extremadura”. E. A. E. (1974), pp. 13-34.

RETABLO DE LA CAPILLA ABSIDAL DE LA NAVE DEL EVANGELIO.  
PARROQUIA DE SANTA MARÍA DEL CASTILLO DE OLIVENZA





RETABLO DE LA CAPILLA ABSIDAL DE LA NAVE DEL EVANGELIO. PARROQUIA DE SANTA MARÍA DEL CASTILLO DE OLIVENZA.

El retablo del árbol genealógico, en la cabecera de la nave del Evangelio de Santa María del Castillo, es único en la retablística bajoextremeña; es un ejemplar singular cuyo elemento organizador es el árbol, su estructura se aparta de los esquemas compositivos usuales. Sin embargo, el tema iconográfico no es nuevo; aunque, en principio, se prefirió espacios más reducidos (bancos de retablos o sillerías de coro) y los materiales empleados fueron diversos (piedra, pergamino miniado, cerámica vidriada y madera).

El retablo arbóreo de Olivenza, como todos los de la ciudad, son retablos portugueses sin vinculación con los bajoextremeños y han de relacionarse, en primer lugar, con la retablística lusa. De la segunda mitad del siglo XVII data el retablo de la iglesia del antiguo colegio de San Paulo, en Braga, que representa a las nueve gemelas bracarenses martirizadas en los primeros tiempos del cristianismo, las imágenes de las nueve mártires aparecen en las ramas de los árboles, cuyo tronco se inicia en el cuerpo de su educador. Este retablo sirvió de modelo a otros en Felgueras y en el norte del país con la misma invocación<sup>91</sup>. En 1704 Manuel Pinto de Vilalobos, ingeniero militar, trazó el retablo del árbol de Jesse de la iglesia matriz de Caminha<sup>92</sup>; el mismo tema desarrollaron los maestros Felipe de Silva y Antonio Gomes, entre 1719 y 1721, en la iglesia de San Francisco de Oporto<sup>93</sup>. Otros ejemplos se encuentran en Estremoz, Funchal, Pereira, Cavalhosa, Beja, etc.

En España el tema tuvo menor fortuna. Diego de Siloé labró el retablo de la capilla de Santa Ana de la catedral de Burgos. Quizá por influencia del tema en la arquitectura, en la fachada del colegio de San Gregorio de Valladolid (actual Museo Nacional de Escultura) se labró un monumental granado que recuerda el Arbol de Jessé. En Santiago de Compostela y otros lugares pueden encontrarse algunos ejemplos menos significativos.

---

<sup>91</sup> Gonzalves, F.: "Para la comprensión de un retablo del siglo XVII". *Suplemento Cultural e Arte*. O Comercio do Porto. 24-6-1961. Sala de periódicos. *Biblioteca Nacional*. Lisboa.

<sup>92</sup> Agradecemos a D. Miguel Ángel Vallecillo Teodoro su colaboración en los retablos oliventinos.

<sup>93</sup> Gonzalves, F.: *A talha da capela de Arbore de Jessé de la iglesia de San Francisco do Porto*. Porto, 1971.

En la Baja Extremadura existe solamente un retablo con el tema del Arbol de Jessé, es el mayor del monasterio de Tentudía, en Calera de León, obra en cerámica vidriada de Francisco Niculoso Pisano, ceramista italiano con taller en el barrio sevillano de Triana, que lo contrató con el vicario Juan Riero en 1518. En Tentudía el tema del Arbol de Jessé se dispone en torno a la hornacina central como una cenefa. El artista lo había ensayado anteriormente en el retablo de la Visitación de los Reales Alcázares de Sevilla<sup>94</sup>.

La parquedad general de datos precisos en la retablística lusa se acentúa al máximo en casos como este, sobre el que no se ha hallado documentación alguna y la bibliografía es escasísima y repetitiva.

Se desconoce el autor del retablo. Mélida fechó la obra en el siglo XVI<sup>95</sup> y Muñoz de San Pedro repitió el dato<sup>96</sup>. Rodríguez del Rincón precisa que el retablo data de finales del siglo XVI<sup>97</sup>. Es cierto que el tema del Arbol de Jessé es antiguo –finales del siglo XI y principios del XII–, a partir de esta última centuria la figura cimera dejó de ser Cristo, sustituyéndose por María con el Niño en brazos, el tema continuó desarrollándose con más fortuna en Portugal que en España, como se ha expuesto. Puede aceptarse, sin precisar, la cronología del siglo XVI para el retablo oliventino en base, no sólo al tema, sino también al goticismo de las tallas. En el retablo, no obstante, hay una inscripción con una fecha que dice “RENO 1774”. Se ha interpretado como el año de alguna restauración; para nosotros, en cambio, es el año en que la capilla se decoró con la instalación de un retablo que procedía de otro lugar (iglesia, capilla, convento...).

Dos observaciones permiten afirmar que el retablo no fue labrado originariamente para la capilla donde se exhibe: la primera se refiere a que el árbol presenta los extremos de algunas ramas cortados, es decir, fue podado para enmarcarlo dentro del espacio disponible en el muro absidal; la segunda advierte que la mandorla de la cima del árbol queda constreñida dentro del marco del retablo, si bien era fácil cortar las ramificaciones extremas del árbol, no lo era tanto suprimir las raíces o la copa del mismo.

---

<sup>94</sup> Morales, J. R.: *Francisco Niculo Pisano*. Sevilla, 1972.

<sup>95</sup> Mélida Alinari, J. R.: Op. Cit., p. 376.

<sup>96</sup> Muñoz de San Pedro, M.: *Extremadura*. Madrid, 1961, pp. 257-258.

<sup>97</sup> Rodríguez del Rincón, R. M.: Op. Cit., p. 104.

Sobre fondo verde oscuro de madera y enmarcado por una cenefa trenzada se inscribe el árbol genealógico de madera dorada y policromada.

Se enraiza sobre Abrahán que duerme plácidamente echado sobre su brazo con luenga barba y vestimenta de arcaicos pliegues. El tronco central, seis ramas, tres a cada lado, y dos en la copa formando una mandorla, constituyen el esquema del retablo. De las ramas principales, dispuestas simétricamente, salen otras que delimitan los espacios de las imágenes; los extremos de algunas ramificaciones, han sido cortados para encuadrar el retablo en el espacio disponible, también faltan ramas que se dirigen hacia el frente y numerosas hojas. No es posible identificar el árbol con ninguna especie natural, pues, si bien las hojas recuerdan las de la higuera, el tronco y las retorcidas ramas no se identifican claramente con ningún ejemplar.

Vallecillo Teodoro, que con posterioridad a nosotros a estudiado también este retablo, dice acertadamente que a pesar de lo novedoso del ejemplar, no dejan de observarse en él registros propios de la retablística lusa, como el gusto portugués por los coronamientos cerrados, la mandorla evocadora de los típicos remates portugueses en óculos, etc.

La imaginaria se dispone en tres niveles, apoyadas sobre las flores del árbol que funcionan como peanas, las tallas se superponen de dos en dos colocadas simétricamente respecto al eje central del tronco. Este termina en una flor-peana con la imagen de María con el Niño dentro de una mandorla y óvalo almendrado sobre fondo de pintura con rayos de sol y cabezas de angelitos. Las doce imágenes restantes representan a los reyes de Judá, con sus cetros y coronas, lucen vestimentas romanas, musulmanas y de caballero cristiano; son tallas policromadas de escaso dinamismo y actitudes arcaizantes, algunas claramente afectadas de cierto goticismo. Lo que nos reafirma en la cronología establecida para la obra.

El retablo del siglo XVI mostró una gran preocupación y desarrollo iconográfico; esta intención se diluye cuando se llega al Barroco; por eso la iconografía del retablo barroco es pobre comparada con la de épocas anteriores, sin embargo, se enriqueció su arquitectura y, sobre todo, su decoración. Esta inquietud iconográfica va unida a una función didáctica muy propia de los retablos de aquella época. En el caso oliventino se trataba de enseñar a los fieles la genealogía de Cristo e ilustrar una serie de textos del Antiguo y Nuevo Testamento alusivos al tema: Isaias dice: "Un brote saldrá del tronco de Jessé, un vástago surgirá de sus raíces.

Sobre él reposará el espíritu de Yavé.

Aquel día la raíz de Jessé se alzará como enseña de las gentes". (Isaías 11,1).

En el Evangelio según San Mateo (1,1-17) se narran los ascendientes de Cristo desde Abrahán a María y también en el de San Lucas, (3,23-38).

Desde el punto de vista estilístico y tipológico el retablo de Olivenza es absolutamente inusual e inclasificable. No obstante puede tipificársele como arbóreo, desde una óptica puramente arquitectónica, y genealógico, por su iconografía.

#### BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

Mélida Alinari, J. R.: *Catálogo Monumental de España. Provincia de Badajoz*. Madrid, 1925, p. 376.

Rodríguez del Rincón, R. M.: *Olivenza, una ciudad de frontera*. Memoria de Licenciatura inédita. Universidad Complutense. Madrid, 1982.

Vallecillo Teodoro, M. A.: *Retablística altoalentejana (Elvas, Villaviciosa y Olivenza) en los siglos XVII-XVIII*. Badajoz 1996, pp. 285-289.

**RETABLO MAYOR DE LA PARROQUIA DE SANTA OLALLA  
DE PUEBLA DE LA REINA**





RETABLO MAYOR DE LA PARROQUIA DE PUEBLA DE LA REINA.

El retablo mayor de Puebla de la Reina sufrió una torpe agresión a principios de la década de los sesenta del siglo XX con el dorado de sus tablas; este hecho y el que no se cuente con el contrato de la pintura hace imposible por ahora, el estudio de la iconografía y de las calidades de las tablas. Las únicas piezas originales que se conservan son: dos pinturas en el banco –a uno y otro lado del sagrario–, la imagen titular de la hornacina central y el calvario del ático; las dos tablas del banco representan a dos doctores de la Iglesia: San Jerónimo, a la izquierda, con capelo, vestes de cardenal y los atributos propios de doctor (libro y pluma de ave) y San Ambrosio, a la derecha, vestido de obispo, con la maqueta de la Iglesia en una mano y la pluma en la otra como atributos doctorales. La imagen titular de Santa Olalla y el Calvario, por su blandura y modestia artística, muestran a un Luis Hernández mejor entallador y ensamblador que escultor, aunque así prefiera autotitularse.

La única documentación sobre el retablo es la que halló Carrasco García en los protocolos llerenenses<sup>98</sup>. El archivo parroquial fue destruido durante la Guerra Civil junto con varios retablos y numerosas imágenes.

El contrato para la hechura del retablo se protocolizó en Llerena a mediados de 1605, con el entallador Luis Hernández, actuando como fiador su colaborador el pintor García de Mena. Luis Hernández (1560-1630), cuñado de Juan de Valencia, en cuyo taller debió formarse y con quien mantuvo compañía laboral durante algún tiempo, alcanzó cierto prestigio en la zona de Llerena y, al morir Valencia, quedó el taller de Hernández como el único abierto en la ciudad, al que acudieron artistas sevillanos, como Vázquez el Joven y Juan de Oviedo, buscando colaboración para atender sus contratos en el sur bajoextremeño. Para la hechura del retablo de Puebla de la Reina, Hernández presentó traza al Provisor de la Provincia de León y se comprometió a hacerlo en su taller en el plazo de un año de madera de nogal; no debía tasarse en más de quinientos cincuenta ducados, que se cobrarían aplazados en varios años una vez terminada la obra<sup>99</sup>.

---

<sup>98</sup> Carrasco García, A.: Op. Cit., pp. 27-29 y 86-88.

<sup>99</sup> Para más datos sobre el entallador Luis Hernández, véase: Carrasco García, A.: Op. Cit., pp. 22-27 y Solís Rodríguez, C.: Op. Cit., pp. 592-594.

El retablo consta de banco, tres cuerpos –los dos primeros compartimentados en cinco calles y el tercero en tres– y el ático. Entre los plintos del banco se localizaban pinturas de las que sólo restan las dos citadas en los recuadros más próximos al sagrario. Carrasco García atribuye estas tablas a García de Mena, pintor colaborador de Luis Hernández<sup>100</sup> y Solís Rodríguez a Sebastián Salguero, pintor pacense activo en el tránsito del siglo XVI al XVII<sup>101</sup>. En los recuadros contiguos se han colocado modernamente dos desafortunadas peanas con nuevas y abultadas imágenes. Sobre los mencionados plintos se apean columnas jónicas de fuste acanalado y retallado en su tercio inferior, se presentan pareadas en la calle central realizándola, el primer cuerpo se remata en sobrio entablamento de friso pintado. El segundo cuerpo se inicia sobre la cornisa del inferior con otro banco –mejor, banquillo– sobre cuyos resaltos o plintos se apoyan columnas corintias, también de fuste acanalado y retallado en su tercio inferior. El tercer cuerpo apoya directamente sobre la cornisa del segundo, es decir, no dispone de banquillo; a diferencia de los restantes consta de tres calles, flanqueadas las laterales por aletones con relieves de angelitos; los soportes son columnas corintias con fuste igual a los de los restantes cuerpos. Finalmente, el ático se dispone entre pilastras pareadas, flanqueadas por aletones, y rematado en frontón triangular con el relieve del Padre Eterno. En la calle central y principal se localiza la escasa imaginería del retablo: sobre el sagrario y expositor –modificado por alguna reforma moderna– se sitúa en el segundo cuerpo la hornacina, avenerada con la imagen titular de Santa Olalla y en el ático la Crucifixión con María y San Juan. La disminución progresiva de las calles presta un aire apiramidado al conjunto.

Las semejanzas del retablo poblano con el de Llera son las propias de obras realizadas en un mismo taller: ambos son de planta lineal, adaptados a la cabecera de la capilla mayor, con una arquitectura similar que sigue una traza parecida, con predominio de la pintura sobre la escultura, etc. Sin embargo, existen notables diferencias: mientras Luis Hernández labró el retablo de Puebla de la Reina con rapidez, el de Llera prolongó su hechura durante bastantes años; éste presenta tres cuerpos, al ser más baja la capilla mayor; su decoración está

---

<sup>100</sup> Carrasco García, A.: Op. Cit., p. 29.

<sup>101</sup> Solís Rodríguez, C.: Op. Cit., p. 698.

más trabajada, presenta banco amensulado, no con plintos o pedestales y con un coronamiento distinto.

Ambos pertenecen a la misma tipología: son de talla y pincel, con predominio de las pinturas; de casillero, con notable desarrollo iconográfico (irreconocible en el caso de las tablas de Puebla de la Reina) y estilísticamente pertenecientes al Bajo Renacimiento bajoextremeño.

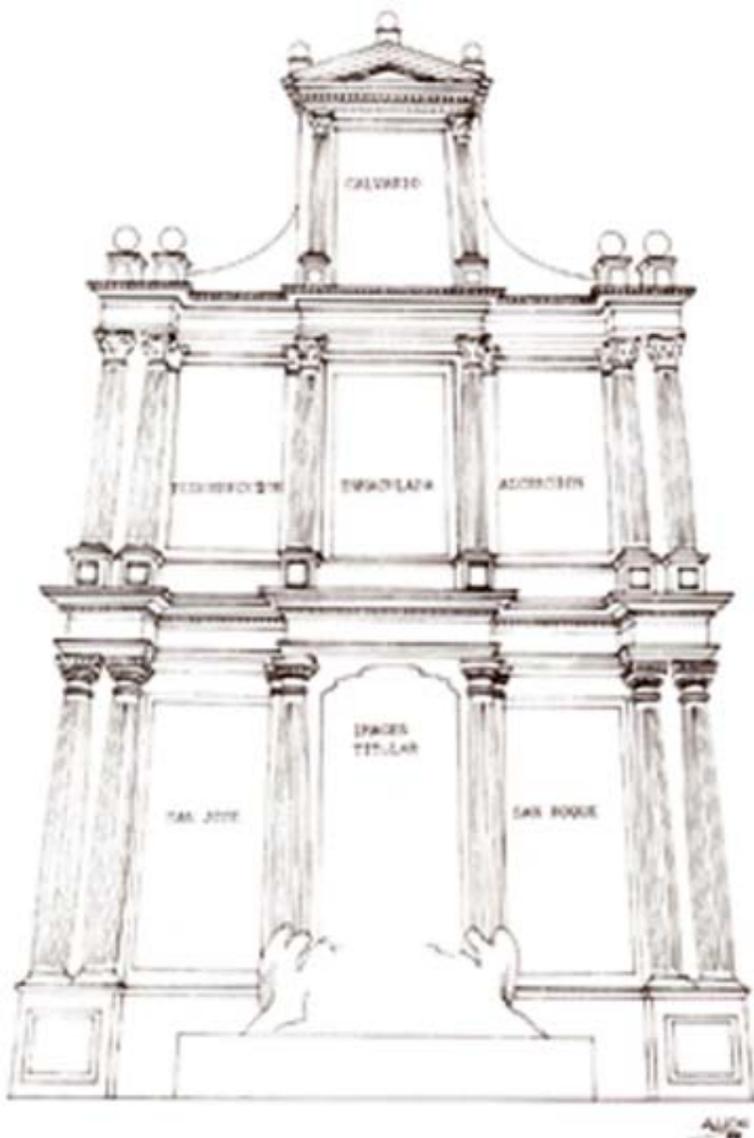
#### BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

Carrasco García, A.: *Escultores, pintores y plateros del Bajo Renacimiento en Llerena*. Trujillo, 1982.

Solís Rodríguez, C.: "Escultura y pintura del siglo XVI". En la *Historia de la Baja Extremadura*. Tomo II. Badajoz, 1986.

**RETABLO MAYOR DE LA PARROQUIA  
DE SANTA MARTA DE SALVALEÓN**





RETABLO DE LA PARROQUIA DE SALVALEÓN.

El de Salvaleón es un retablo de proporciones modestas y de un templado clasicismo, del que hacía gala el ensamblador Salvador Muñoz, al cual vemos expresarse con similares formas en el desaparecido retablo mayor de Almendralejo, labrado por las mismas fechas. El mismo año de 1612, en que se concertaba el monumental retablo mayor de Almendralejo, se anotaban en la parroquia de Salvaleón pagos a Francisco Gómez “por dorar y pintar el sagrario y el retablo que se va haciendo”; Gómez, vecindado en Zafra, como los demás artistas que intervinieron en el retablo, se obligó en 1591 a hacer un retablo para el convento zafrense del Rosario en compañía laboral con el escultor Blas de Figueredo; en 1605, en unión con Juste García y Cristóbal Gutiérrez, se hicieron cargo de la traza del retablo mayor de Puebla de la Reina, que luego labraría el entallador llerenense Luis Hernández; en consorcio artístico también con Juan Montaña contrató, en 1609, con la Duquesa de Feria, doña Juana Dormer, el dorado y pintura del retablo mayor y dos colaterales de la iglesia del convento de Santa Marina de Zafra<sup>102</sup>.

La arquitectura del retablo estuvo a cargo del citado Salvador Muñoz, que compartía taller en Zafra con el escultor Francisco Morato, por lo que no debe extrañar que el Crucifijo del calvario se trajese de Almendralejo, donde éste labraba la obra de escultura del desaparecido retablo mayor, la cual tenía concertada conjuntamente con su socio.

Con posterioridad a la primera edición de esta publicación encontramos un grueso y deteriorado expediente sobre el retablo en el Archivo Municipal de Salvaleón, que nos proporcionó nuevos datos sobre la obra y sus artífices, a la vez que permitió una revisión y actualización de algunos aspectos<sup>103</sup>. Según los nuevos datos la pintura del retablo no puede atribuirse a Gonzalo Sánchez Picaldo. El acabado del retablo se concertó con el

---

<sup>102</sup> Para más datos sobre Francisco Gómez, véase Hernández Nieves, R.: “Nuevos datos sobre el retablo mayor de Salvaleón (Badajoz) y sus autores”. *Revista de Estudios Extremeños*. (1995). Tomo LI, II. pp.409 - 418. Solís Rodríguez, C. y Tejada Vizuete, F.: “Escultura y pintura del siglo XVII”. En la *Historia de la Baja Extremadura*. Tomo II. Badajoz, 1986, pp. 598-599 y 708-709.

<sup>103</sup> Hernández Nieves, R.: “Nuevos datos sobre...”. pp. 411 - 417.

escultor Salvador Muñoz (a quien se debe su arquitectura) y con el pintor Francisco Gómez, ambos vecinos de Zafra. Según un testigo, Juan Montaña fue aprendiz y yerno de Francisco Gómez. Cuando éste murió Juan Montaña se ocupó del dorado y pintura en las mismas condiciones que estaban establecidas con Francisco Gómez. Del enmarañado expediente se deduce que el trabajo que realizó Francisco Gómez hasta su muerte se reduce al dorado del sagrario y que Juan Montaña terminaría la obra de pintura, por cuyo cobro pleiteó con la parroquia, probablemente sin que le asistiera la razón.

Hasta 1623 el retablo permaneció “en blanco”, con la nueva ayuda económica del Concejo se inició el dorado, que estuvo a cargo de otro maestro zafrense, Juan Muñoz. En 1625 quedó el retablo asentado; pero, mal ensamblaje debió hacer Salvador Muñoz en Salvaleón porque el retablo se desplomó a finales de la misma centuria y tuvo que ser levantado de nuevo. En resumen, los primeros pagos del retablo se anotaron en 1612 y se asentó, ya dorado, en 1625.

En la sobria arquitectura del conjunto sorprende la incorporación posterior de un conjunto rococó constituido por sagrario, manifestador y templete para la imagen titular; fue colocado en la calle central del primer cuerpo a mediados del siglo XVIII y es obra de Agustín Núñez Barrero, entallador llerenense vecindado y casado en Jerez de los Caballeros con una hija de Juan Ramos de Castro; ambos fueron los miembros más destacados de una brillante familia de artistas que, desde el foco artístico jerezano, expandieron su quehacer durante el siglo XVIII por una amplia zona del suroeste bajoextremeño. El conjunto fue dorado por Francisco Cueto.

El retablo es de planta recta, se adapta al lienzo frontal de la capilla mayor y se estructura en un sencillo esquema constituido por sotabanco, dos cuerpos, tres calles y ático. Salvador Muñoz dispuso en Salvaleón – como en Almendralejo– un sotabanco a ambos lados del altar y no un banco, de modo que el primer cuerpo del retablo se iniciase casi a la altura de la mesa. Seis columnas dóricas, las de los extremos pareadas, de fuste acanalado a macho y hembra con suave éntasis, enmarcan los lienzos de las calles laterales y el tabernáculo de la central; un entablamento de friso decorado con guirnalda y cornisa con dentículos remata el primer cuerpo. El segundo se inicia sobre el anterior con un banquillo en cuyos plintos o

resaltos montan otras seis columnas jónicas de fuste acanalado; tras las columnas se colocan retopilastras a juego con aquellas en cada cuerpo; el entablamento del segundo cuerpo es más sobrio, aunque presenta también friso pintado con una greca. El banquillo del ático se quiebra en la calle central, ésta se presenta ligeramente más ancha; sobre los plintos se disponen bolas; el ático se organiza como un templete con dos columnas coríntias –completándose así la superposición de los tres órdenes en el conjunto– y frontón triangular con tímpano decorado y coronado por bolas. El austero conjunto se decora sólo con estas bolas herrerianas y la ornamentación pictórica de los frisos y banquillos, por eso resulta más discordante el tabernáculo dieciochesco.

En los lienzos del primer cuerpo se representa a San José, a la izquierda, y a San Roque, a la derecha; en el centro se ubica la imagen titular de Santa Marta en su templete rococó. En el cuerpo superior se historian las escenas de la Resurrección y la Ascensión, a ambos lados del lienzo central dedicado a la Inmaculada. Sobre los lienzos dice Tejada Vizuete: “El anuncio barroco se percibe claramente en las pinturas, de mediana calidad, que optan por un cierto monumentalismo de las figuras acompañadas de difusos fondos paisajísticos”<sup>104</sup>. En la escena del Calvario del ático falta el Cristo, que se trasladó a la capilla del Santo Cristo del Amparo y Nuestra Señora de la Soledad, en el lado del Evangelio.

La arquitectura del retablo es de un templado estilo clásico, similar (en su modestia) a las formas estéticas desarrolladas por Salvador Muñoz en el desaparecido retablo mayor de Almendralejo; en las pinturas se barruntan algunos rasgos prebarrocos y el añadido dieciochesco, que hemos comentado, pertenece claramente a otra concepción estilística distinta a la del conjunto, en el que no logra encajar. Es un retablo plano, de casillero y pictórico, aunque lo arquitectónico define más el conjunto que los cinco lienzos, donde se desarrolla un pobre programa iconográfico.

---

<sup>104</sup> Tejada Vizuete, F.: Retablos... p. 24.

## BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

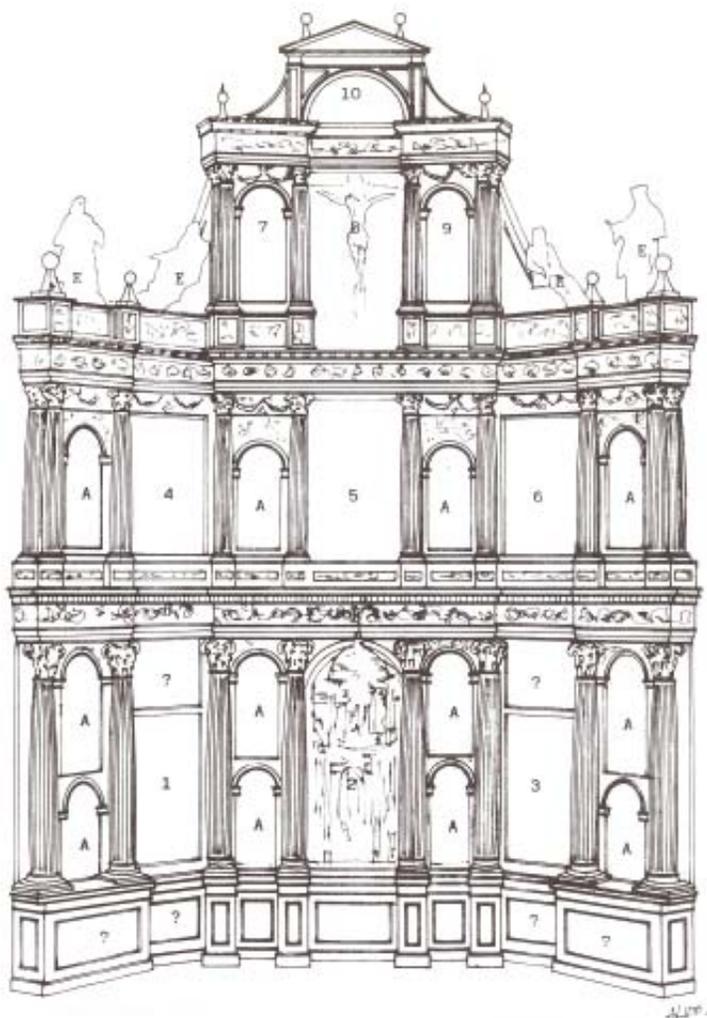
Hernández Nieves, R.: "Nuevos datos sobre el retablo mayor de Salvaleón (Badajoz) y sus autores". *Revista de Estudios Extremeños*. (1995). Tomo LI,II. pp.409 - 418.

Tejada Vizuete, F.: "Guía para la iglesia de Salvaleón". *Alminar*, nº 49 (1983), pp. 20-22.

Idem: *Retablos barrocos de la Baja Extremadura (siglos XVII-XVIII)*. Mérida, 1988, pp. 22-24.

**RETABLO MAYOR DESAPARECIDO DE NUESTRA SEÑORA  
DE LA PURIFICACIÓN Y SAN PEDRO DE LA PARROQUIA  
DE ALMENDRALEJO**





RETABLO MAYOR DESAPARECIDO DE LA PARROQUIA DE NUESTRA SEÑORA DE LA PURIFICACIÓN Y SAN PEDRO. ALMENDRALEJO.

A: Apóstoles. E: Evangelistas. 1. Natividad. 2. Imagen titular. 3. Adoración de los Reyes. 4. Resurrección. 5. Circuncisión. 6. Pentecostés. 7. San Matías. 8. Calvario. 9. San Juan Bautista. 10. Padre Eterno. 11. San Esteban. 12. San Lorenzo.

La destrucción del patrimonio artístico durante la guerra civil fue particularmente intensa en las comarcas de La Siberia y La Serena, donde se observa actualmente un significativo vacío retabístico con pérdidas de ejemplares tan notables como el retablo mayor de Casas de Don Pedro. No obstante, la desaparición de obras de arte afectó a todo el solar bajoextremeño; resultado de este ignorante comportamiento fue la ruina del excelente retablo mayor de la parroquia de Nuestra Señora de la Purificación y San Pedro de Almendralejo.

Según los datos que consultó Mérida, la hechura del retablo mayor se concertó en 1612, conjuntamente con la de los colaterales dedicados a Nuestra Señora del Rosario y a San Pedro, las obras se contrataron por un precio de 8.000 escudos –de los que la villa ofreció 6.000– con Francisco Morato y Salvador Muñoz, los cuales harían la obra de arquitectura en madera de pino y la de escultura en nogal o peral, para lo que disponían de un plazo de cuatro años. El dorado y estofado de los tres retablos se concertó, en 1637, con el sevillano Lázaro de Pantoja en 6.000 ducados y en un plazo de dos años y medio<sup>105</sup>.

El retablo mayor y los dos colaterales, que adornaban el testero de la capilla mayor, estaban terminados en 1627; el mayor, que se hizo en la ermita de los Mártires, importó 80.000 ducados y 200 los colaterales<sup>106</sup>.

Francisco Morato era escultor emeritense con taller en Zafra, el cual compartía en consorcio artístico con Salvador Muñoz, ensamblador pacense, también vecindado en el importante foco artístico y comercial zafrense del siglo XVII. Morato estuvo interesado en la obra del retablo mayor de la catedral de Plasencia para la que presentó traza en 1623, compitiendo con maestros salmantinos como el ensamblador Antonio González –que se alzó con la traza– y el maestro arquitecto-ensamblador de Ciudad Rodrigo Alonso de Balbás. Dos años después, en 1625, en consorcio artístico con Salvador Muñoz, presentaron postura a la baja para hacerse con la obra de escultura del retablo mayor de Plasencia, que había sido rematada en Gregorio Fernández; en la obra también

---

<sup>105</sup> Mérida, J. R.: Op. Cit., p. 159.

<sup>106</sup> Solís Rodríguez, C. y Tejada Vizuetete, F.: Op. Cit., p. 688.

licitó Martínez Montañés y otros maestros<sup>107</sup>. Nos encontramos, pues, a los autores del desaparecido retablo mayor de Almendralejo compitiendo con los grandes maestros de la escultura barroca española. Sin embargo, la biografía de Morato, como la de su consocio Salvador Muñoz, apenas está esbozada; éste intervino en la arquitectura del retablo mayor de Salvaleón; Morato concertó obras en Jerez de los Caballeros, Fregenal de la Sierra y comarca; para su ciudad de Mérida labró, en 1610, un escudo de mármol con las armas reales de los Austrias. A la muerte de Morato, acaecida en 1628, Salvador Muñoz probablemente se asoció con su hermano, el pintor Sánchez Picaldo.

El retablo era de planta alabeada y se estructuraba en sotabanco, dos cuerpos, tres calles –la central más desarrollada–, cuatro entrecalles y doble ático. Entendemos por banco los elementos del retablo que se disponen tras y sobre la mesa del altar y por sotabanco los que se disponen a ambos lados del altar; desde este concepto, en el desaparecido retablo mayor de Almendralejo hablaremos mejor de sotabanco que de banco propiamente dicho. Sobre el sotabanco, cuyos tableros estaban ocupados por lienzos, se disponía el primer cuerpo del retablo con ocho columnas corintias de fuste acanalado y entablamento con friso decorado de roleos. El segundo cuerpo, en disminución respecto del primero, se iniciaba en un banquillo, sobre cuyos resaltos o pedestales se apoyaban, a plomo con las del cuerpo inferior, otras tantas columnas idénticas. Sobre el entablamento con friso decorado se apoyaba el banquillo del doble ático, se presentaba decorado en pedestales y recuadros e interrumpido en la calle central; los soportes del ático lo formaban cuatro columnas corintias como las del resto del retablo, sobre el entablamento se disponía otro pequeño ático, a modo de templete rematado en frontón con el relieve del Padre Eterno. Verticalmente el retablo presentaba tres calles, la central y principal ligeramente más ancha, donde se situaban relieves; en las calles laterales del primer cuerpo se disponían relieves rectangulares en la parte inferior y recuadros más pequeños encima. En las entrecalles se labraron nichos para las imágenes de bulto redondo, los de las entrecalles del cuerpo inferior se presentan superpuestos. Se supone que en la calle central de este primer

---

<sup>107</sup> Martín González, J. J.: "Nuevas noticias sobre el retablo mayor de la catedral de Plasencia (Cáceres)". *B. S. A. A.* (1975), 314.

cuerpo, donde se colocó un tabernáculo neoclásico, se dispondría algún nicho u hornacina para la imagen o imágenes titulares.

Las entrecalles del segundo cuerpo y el ático presentan nichos simples, no superpuestos, con enjutas decoradas.

El conjunto impactaba por su proporción, armonía y monumentalidad. Retablo digno de una catedral –decía Covarsí–, como el igualmente desaparecido de Casas de Don Pedro y el de Calzadilla de los Barros<sup>108</sup>.

Se desconocen los temas de los deteriorados lienzos del sotabanco. En el primer cuerpo el apostolado ocupa las hornacinas o nichos superpuestos de las entrecalles, en los relieves de las calles laterales se refieren las historias de la Natividad y la Adoración de los Reyes; sobre dichos relieves se ubican cuadros, que parecen ocupados por lienzos, donde se representa un personaje en cada uno, un santo o mártir seguramente. En la calle central, donde estaba instalada la imagen de Nuestra Señora de la Purificación, se colocó un manifestador de mármol por mandato del Vicario General del Priorato de San Marcos, Don Bernabé de Chaves y Porras, no sin el desacuerdo y la oposición del Cabildo municipal, que intentó infructuosamente disuadir al Vicario a través de regidores que le hicieron saber la discrepancia del Cabildo en cuanto a introducir modificaciones en el retablo, que consideraban “la obra más suntuosa de toda la provincia”, en la que no había “otro retablo tan decente y suntuoso”<sup>109</sup>. El Cabildo nombró a dos arquitectos para que convencieran al Vicario de la improcedencia de cambiar la imagen de Nuestra Señora de la Purificación y en su lugar colocar un tabernáculo<sup>110</sup>; pero prevaleció la idea del Vicario y hacia 1723 se colocó el tabernáculo. En el cuerpo superior las hornacinas de las entrecalles siguen ocupadas por el apostolado y en los relieves de las calles se labraron las escenas de la Resurrección, la Circuncisión y Pentecostés. En el ático se representa, en la calle central, la escena habitual del Calvario, flanqueada por las imágenes de San Esteban y San Lorenzo en las hornacinas laterales; recostados en los contrafuertes del ático y en los extremos se sitúan los

---

<sup>108</sup> Covarsí, A.: “Extremadura artística. Los monumentos...”, p. 8.

<sup>109</sup> Navarro del Castillo, V.: Op. Cit., p. 166.

<sup>110</sup> Archivo Municipal de Almodrelejo. Libro de Actas de 1723. Sesión del 3-11-1723. Leg. 7/Carp. 1. Fol. 85.

cuatro Evangelistas. Sobre este ático se colocó una especie de templete o segundo ático con el relieve del Padre Eterno, tema propio del remate de un retablo.

El retablo, dispuesto en tres planos, se adaptaba al testero de la capilla mayor. Era un espléndido ejemplar de estilo clásico, en cuya estética seguían anclados aún los maestros locales, hasta que la llegada de nuevos aires renovadores procedentes de Andalucía, introdujesen en Zafra las primeras formas barrocas de la mano de Blas de Escobar. El retablo era escultórico, de casillero, iconográficamente cristífero; con algunas novedades arquitectónicas poco usuales en la Baja Extremadura, tales como el sotabanco, las hornacinas o nichos superpuestos y el doble ático.

En la cabecera del templo se contempla actualmente una reconstrucción bastante aproximada al original, al que no podrá nunca reemplazar.

#### BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

Solís Rodríguez, C. y Tejada Vizuete, F.: "Escultura y pintura del siglo XVII". En la *Historia de la Baja Extremadura*. Tomo II, Badajoz, 1986, p. 688.

Covarsí, A.: "Extremadura artística. Los monumentos histórico-artísticos de la provincia de Badajoz". *R. E. E.* (1934), pp. 7-9.

Idem: "Extremadura artística. Destrucción del tesoro artístico nacional en la provincia de Badajoz. La huella marxista". *R. E. E.* (1938), pp. 48-50.

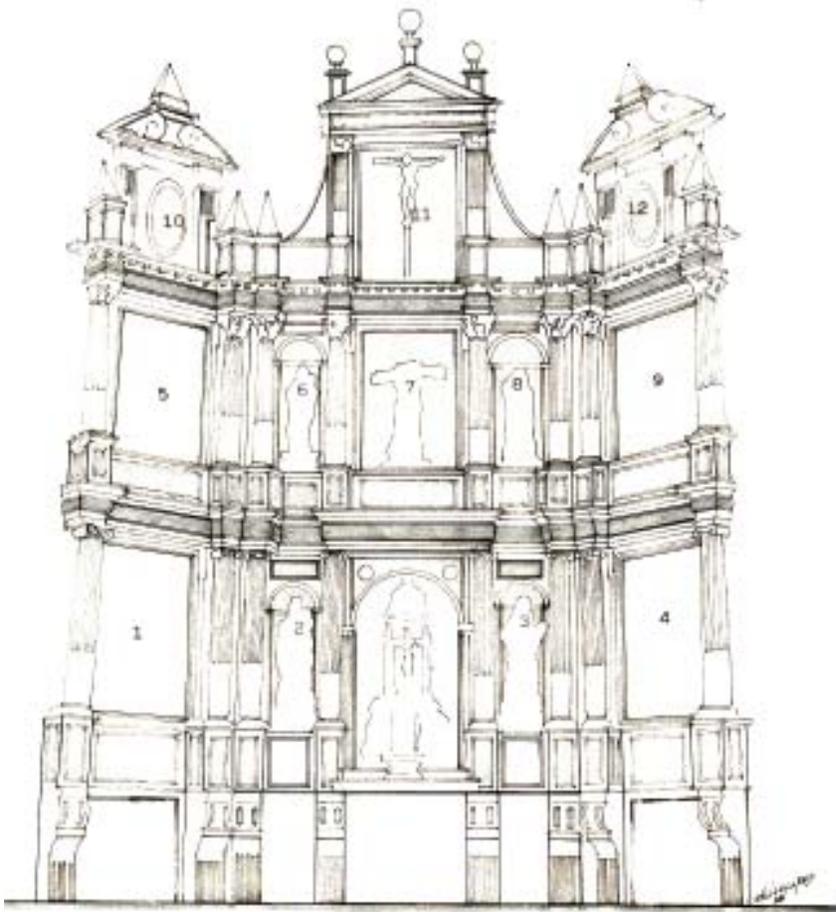
Melida, J. R.: *Catálogo monumental de España. Provincia de Badajoz*. Madrid, 1925, pp. 158-160.

Navarro del Castillo, V.: *Historia de Almendralejo*. Almendralejo, 1974.

Tejada Vizuete, F.: "Retablos barrocos de la Baja Extremadura. Addenda". *Norba X* (1990), pp. 137-147.

**RETABLO MAYOR DE LA PARROQUIA DE NUESTRA SEÑORA  
DE LOS ÁNGELES DE BIENVENIDA**





### RETABLO MAYOR DE LA PARROQUIA DE BIENVENIDA.

1. Natividad. 2. Imagen original desaparecida. 3. Imagen original desaparecida. 4. Epifanía. 5. Resurrección. 6. Santa Ana. 7. Nuestra Señora de los Ángeles. 8. San Blas. 9. Pentecostés. 10. Diácono San Lorenzo. 11. Crucifixión. 12. Diácono San Esteban.

El retablo mayor de Bienvenida data de la segunda década del siglo XVII y fue costeadado por los fieles. Anónimo y probablemente posterior es el parecido retablo mayor de Montijo; contemporáneo del de Bienvenida era el magnífico retablo desaparecido de Nuestra Señora de la Purificación y San Pedro de Almendralejo, fue concertado en 1612 por Francisco Morato, escultor emeritense con taller en Zafra, y Salvador Muñoz, ensamblador pacense. Por las mismas fechas (1612-1625) este último maestro labraba el retablo mayor de Salvaleón. Del otro centro artístico que era Llerena –además de los insinuados focos zafrense y pacense– habían salido por entonces retablos del mismo estilo; como el de Puebla de la Reina, obra del entallador Luis Hernández, el de Llera, cuya arquitectura se debe al mismo maestro y las pinturas a los pacenses Sebastián Salguero y Gonzalo Sánchez Picaldo. Un poco posterior, pero en la misma línea clásica del de Bienvenida, es el retablo mayor de Montemolín, de cuya pintura y dorado se ocuparon los maestros llerenenses Diego de Dueñas y su yerno Diego Pérez en 1624. En resumen, estas obras y otras menos representativas configuran la estética clasicista del Bajo Renacimiento en la retablística bajoextremeña; son obras salidas de los talleres de maestros establecidos en los tres centros artísticos principales de la Baja Extremadura durante el siglo XVII: Badajoz, Zafra y Llerena, este último más abierto y en contacto con las influencias renovadoras procedentes del sur.

La arquitectura del retablo mayor de Bienvenida es obra de Francisco Morato, en la cual estuvo ocupado cuando tenía ya muy avanzada o quizás acabada la del retablo de Almendralejo.

El dorado y pintura del retablo mayor de Bienvenida se concertó, en principio, con Vicente Perea en 1615 (al cual vimos dorando el retablo desaparecido de Azuaga en compañía de Blas Marín Silvestre y del batihoja Agustín Mexia). Pronto intervino el segedano Juan Montaña (que hemos documentado en las pinturas del retablo mayor de Salvaleón) exigiendo que se sacase la obra a pregón público para poder hacer postura; el Vicario General de la Provincia de León accedió y sacó a pública subasta un amplio proyecto que incluía la obra en cuestión, pregonándola en Azuaga, Llerena y Mérida. Concurrieron haciendo posturas a la baja los dos maestros citados, Perea y Montaña, además de Cristobal Gutierrez, en quien se remató finalmente el proyecto total por importe de 11.000 reales (el precio inicial había sido de 12.200 reales).

El retablo es de planta ochavada en tres planos; se compone de sotabanco, banco, dos cuerpos, tres calles, dos entrecalles y ático. El sotabanco lo forman dos deterioradas tablas con personajes en un paisaje que representan temas de

difícil identificación; en la de la derecha se lee: HIC LABORANTES EREXIMUS TEMPLUM, y en la de la izquierda: ET MANIPULIS NOSTRIS ORNAVIMUS EUM. El banco presenta los plintos y recuadros decorados con motivos pictóricos vegetales y la cruz de la Orden de Santiago; tal vez, antes de la Guerra Civil los recuadros estuvieron ocupados por lienzos representando al apostolado, pues Mérida dice: "En el zócalo otras pinturas retocadas representan al apostolado"<sup>111</sup>. Posiblemente estos lienzos fueron los que sufrieron durante la contienda las agresiones a las que se refirió Covarsí: "...quedando muy dañado el retablo mayor, ejemplar de estilo clásico del siglo XVII, de orden corintio, acuchillándose las pinturas en lienzos que estaban distribuidas en los dos cuerpos arquitectónicos que formaban el retablo"<sup>112</sup>. Sobre los plintos del banco se apean ocho columnas jónicas de fustes estriados, macizas en su tercio inferior y con éntasis, sobre ellas monta un entablamento muy quebrado por efecto de las columnas salientes y de los tres planos del retablo, su friso se presenta convexo y decorado a base de incisiones dibujando rombos. El segundo cuerpo se inicia con un banquillo similar al del cuerpo inferior, sobre cuyos resaltos se apoyan otras ocho columnas compuestas de fustes iguales a las inferiores. El entablamento es más rico, pues presenta arquitrabe decorado con perlas, friso pintado con motivos vegetales y cornisa con ovas y medallones. El ático se organiza en triple templete: el central, dentro del clasicismo que inspira todo el retablo, se compone de un par de columnas compuestas, similares a las del segundo cuerpo, y se remata en frontón con tímpano donde se asoma el Padre Eterno; sobre él se disponen bolas en los ángulos y aletones en los lados. Los templetes laterales desentonan con el carácter clásico del conjunto, no se sostienen por columnas y se rematan en frontones curvos y partidos, en cuyo centro se dispone una peana y sobre ella una pirámide; otras pirámides se colocan también sobre plintos, a plomo de las columnas y entre los templetes.

Verticalmente el retablo presenta tres calles, la central flanqueada por un par de entrecalles donde se colocan hornacinas para la imaginería, sobre las hornacinas del primer cuerpo unas inscripciones facilitan las fechas de cuando se labró el retablo (1613) y cuando se doró (1617). La calle central se inicia con

---

<sup>111</sup> Mérida Alinari, J. R.: Op. Cit., p. 174.

<sup>112</sup> Covarsí, A.: "Extremadura artística. Destrucción del tesoro artístico nacional en la provincia de Badajoz. La huella marxista". *R. E. E.* (1938), p. 54.

una gran hornacina semicircular que albergó en otro tiempo un sagrario-expositor; en el segundo cuerpo, superpuesta a la anterior, otra hornacina rectangular cobija la imagen titular de Nuestra Señora de los Ángeles; en el templete central del ático se muestra la escena de la Crucifixión sobre un fondo de la ciudad de Jerusalén; los recuadros de las calles laterales se ocupan con lienzos rectangulares, excepto los del ático que son ovalados.

Son originales de la imaginería del retablo las tallas del segundo cuerpo, que representan a Santa Ana, Nuestra Señora de los Ángeles y San Blas, así como la Crucifixión del ático. Las pinturas del primer cuerpo se dedican a temas de la infancia de Cristo: Natividad y Epifanía; los del cuerpo superior a la Resurrección y Pentecostés. Los mencionados lienzos ovalados del ático representan a los diáconos Lorenzo y Esteban con dalmáticas rojas sobre albas, palma del martirio y libro de los Evangelios. Llama la atención las abigarradas composiciones de los cuatro lienzos principales, la preocupación por la perspectiva (especialmente en la Epifanía), el dinamismo del tema de la Resurrección y el color, esplendente, de todos estos lienzos.

El retablo mayor de Bienvenida se enmarca dentro de la línea clasicista en que se desenvuelve la retablística bajoextremeña de la primera mitad del siglo XVII.

Es un tipo en forma de tríptico, estilísticamente clásico, de casillero y de talla y pincel.

#### BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

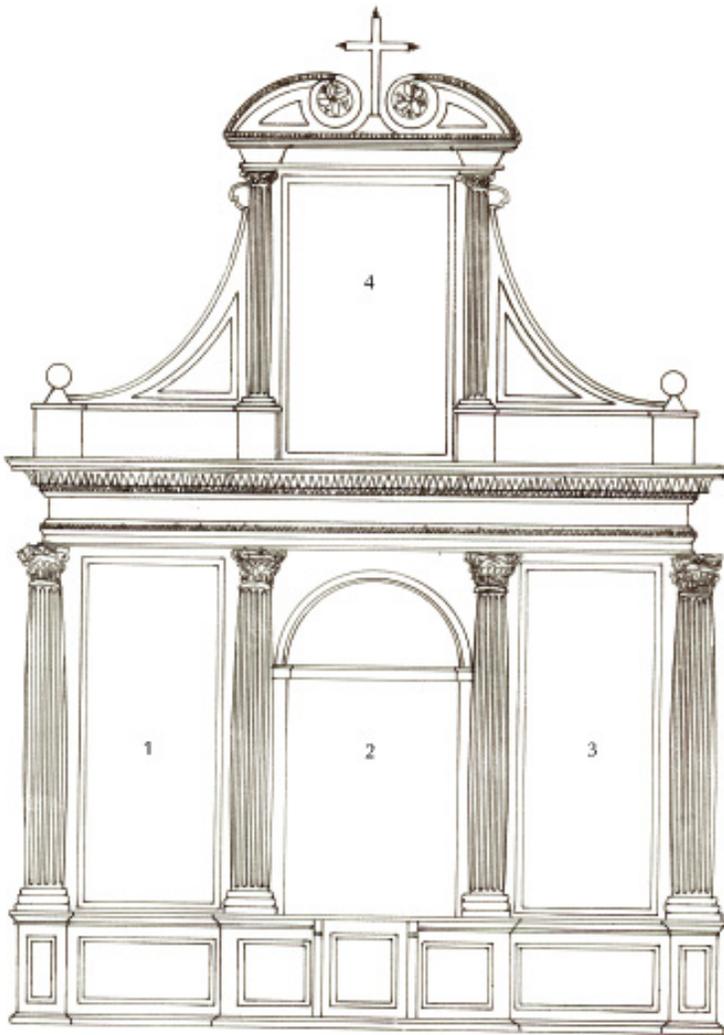
Mélida Alinari, J. R.: *Catálogo monumental de España. Provincia de Badajoz*. Madrid, 1925.

Solís Rodríguez, C. y Tejada Vizuete, F.: "Escultura y pintura del siglo XVII". En la *Historia de la Baja Extremadura*. Tomo II. Badajoz, 1986.

Tejada Vizuete, F.: "Retablos barrocos de la Baja Extremadura: Addenda". *Norba X* (1990), pp. 137-147.

**RETABLO DEL LADO DE LA EPÍSTOLA DE  
NUESTRA SEÑORA DEL ROSARIO DE PUEBLA DE LA CALZADA**





RETABLO DE LADO DE LA EPÍSTOLA DE NUESTRA SEÑORA DEL ROSARIO DE PUEBLA DE LA CALZADA.

1. Santiago peregrino. 2. Imagen titular. 3. San Antonio con el Niño. 4. Coronación de la Virgen.

El clasicismo de la retabística bajoextremeña del XVII tiene un bello y humilde ejemplo en este retabito, que, en su modestia y sencillez, presenta una elegancia equiparable al de sus contemporáneos mayores de Salvaleón, Bienvenida o Almendralejo.

Este retablo lateral consta de banco, cuerpo único con tres calles y ático. El banco se decora con coloristas motivos florales en los netos y recuadros. Sobre los resaltos del banco se apean cuatro elegantes columnas compuestas de fustes estriados, sobre ellas discurre un clásico entablamiento de friso corrido y decorado con delicados roleos. Sobre el entablamiento apoya un banquillo, interrumpido en la calle central, con bolas sobre los netos extremos y con la misma decoración colorista del banco y del friso. El ático se presenta en forma de templete, entre dos columnas jónicas, con aletones laterales y rematado en frontón curvo avolutado.

Las calles laterales y el ático están ocupadas por pinturas y la hornacina central en arco de medio punto por una talla, actualmente desplazada y que sería, sin duda, de la titular del altar.

Las tablas representan a Santiago peregrino, a izquierda, y a San Antonio con el Niño, a derecha. En el ático se efigia una meritoria escena poco habitual en este registro, cual es la Coronación de la Virgen<sup>113</sup>.

La arquitectura del retablo fue encargada a Francisco Morato por la cofradía de Nuestra Señora del Rosario de Puebla de la Calzada por un precio de 1.000 reales en 1617. La pintura se adjudica, con algunas dudas, al desconocido pintor Pedro Gutierrez Bejarano, del que se conoce que realizó labores de dorador y dio fianzas a favor de Morato en esta obra.

El retablo es –como se ha dicho– un buen ejemplo clasicista, no es obra menor aunque sea de pequeño formato como corresponde a un retablo lateral o de altar; de planta plana y estructura sencilla; de pincel, excepto la talla de la hornacina de la titular del altar; con un programa iconográfico reducido y poco definido, pero, con una original y delicada escena en el ático.

#### BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA:

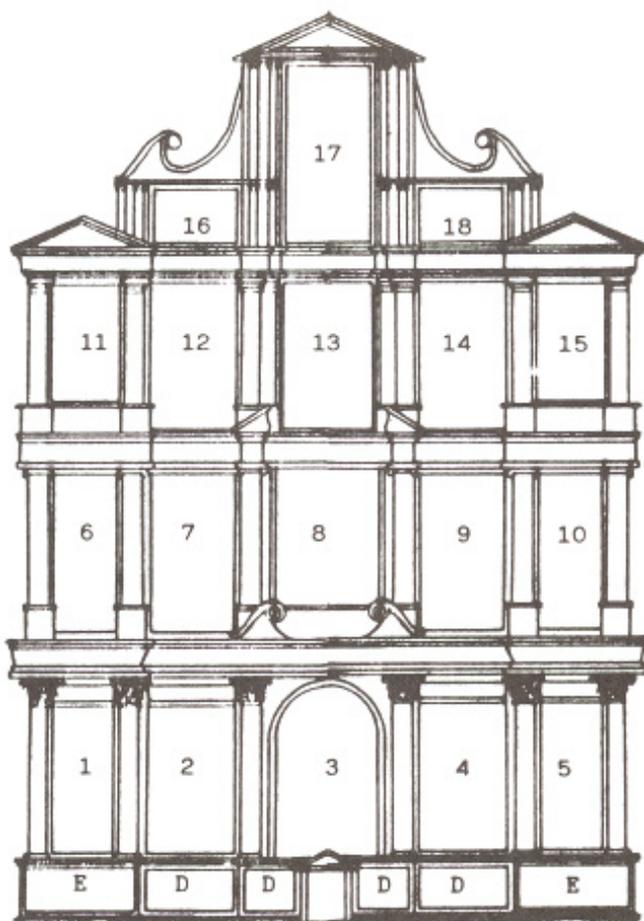
Tejada Vizuete, F.: "Retablos barrocos de la Baja Extremadura: Addenda". *Norba X* (1990). pp.137 - 147.

---

<sup>113</sup> La Coronación de la Virgen en el ático se representó también en los retablos mayores de Montemolín y de Ribera del Fresno.

## RETABLO MAYOR DE LA PARROQUIA DE SAN PEDRO DE MONTIJO





### RETABLO MAYOR DE LA PARROQUIA DE SAN PEDRO DE MONTIJO.

E: Evangelistas. D: Doctores. 1. San Andrés. 2. San Pedro. 3. Imagen de Santa Ana. 4. San Pablo. 5. Santiago el Mayor. 6. Simón. 7. Juan. 8. Imagen de San Pedro en su cátedra. 9. San Mateo. 10. San Felipe. 11. San Matías. 12. San Bartolomé. 13. Asunción de María. 14. Santiago el Menor. 15. Santo Tomás. 16. Santa. 17. Calvario. 18. ¿Presentación de María?

El retablo mayor de la parroquia de San Pedro apenas cuenta con bibliografía; solamente Ponz y Mérida le dedican algunas líneas; aquel críticas como le es propio y éste insuficientes. No existe tampoco documentación relativa a esta obra en el Archivo Parroquial y nuestra búsqueda en el Archivo Municipal ha resultado infructuosa<sup>114</sup>. Sin embargo, no se seguirá la fórmula de ignorar la obra por carecer de ciertos materiales.

Ponz dice: “La iglesia de Montijo es de las grandes, que he visto en Extremadura. Su arquitectura es semigótica; pero no el altar mayor, el cual, como todos los que tienen varios cuerpos de arquitectura unos sobre otros, son dignos de crítica, aunque cada cuerpo sea bueno de por sí, como aquí lo es, y en otras partes. Los cuatro del altar mayor de Montijo tienen ornato de columnas; las pinturas representan asuntos evangélicos, como los del altar de la Puebla; pero retocados malamente, y echadas a perder”<sup>115</sup>. Estas palabras suenan casi elogiosas en la pluma del censor neoclasicista, pero aportan pocos datos.

Por su parte, Mérida, que hace con frecuencia prolijas descripciones de los retablos, refiere escuetamente: “El retablo mayor, también del siglo XVII, se compone de tres cuerpos, cuyos centros, el inferior corresponde a una hornacina, el segundo a un cuadro de la Asunción y el tercero a otro de la Crucifixión. Los demás compartimentos del retablo están ocupados por tablas, en las que se representa el Apostolado y en zócalo, en tablas apaisadas, a los cuatro Evangelistas y a los cuatro Doctores”<sup>116</sup>. Mérida describe de forma incompleta la calle central del retablo, que, en sentido inverso a su exposición, sería: la Crucifixión en el ático, ubicación indudable del tema en esta tipología de retablo; en el cuerpo superior la escena de la Asunción, como aparece actualmente; en el central—inferior según Mérida— una hornacina, en la que es de suponer que se alojaría la imagen de San Pedro en su cátedra, como es usual el titular de la parroquia ocupa el epicentro del retablo. No dice Mérida nada del hueco u

---

<sup>114</sup> En el Archivo Parroquial existe, amén de algunos Libros Sacramentales, un solo Libro de Fábrica del siglo XIX. Datos sobre el retablo podrían hallarse en los Libros de Fábrica desaparecidos y en el archivo particular de los Condes de Montijo, que fueron los patronos de la parroquia.

<sup>115</sup> Ponz, A.: Op. Cit., Carta quinta, 7.

<sup>116</sup> Mérida, J. R.: Op. Cit., pp. 364-365.

hornacina del primer cuerpo, que se supone estaría ocupado por un manifestador o expositor (aunque el espacio resulta demasiado grande) o por otra imagen, que, al igual que la de San Pedro, no la nombra; limitándose a indicar solamente el tema de las pinturas.

A la escasa bibliografía y a la imprecisión del texto de Mérida se une la restauración que afectó al retablo durante la década de los sesenta del siglo XX, que lo doró nuevamente, alteró algunas partes de su arquitectura, barnizó unas tablas y repintó torpemente otras.

El retablo es de planta recta o lineal y no cubre el gran muro absidal a pesar de su extenso desarrollo. Puede datarse en la primera mitad del siglo XVII, poco después de levantarse la capilla mayor en los primeros años de la centuria. Los autores de la arquitectura y pintura nos son aún desconocidos.

Es una obra de estilo clasicista, "romanista", diría Palomero Páramo en Sevilla<sup>117</sup>. Se estructura en banco, tres cuerpos, cinco calles –la central y principal más ancha– y ático. En el banco se disponen tres tableros de desiguales medidas a ambos lados del moderno sagrario (donación del siglo XIX) con pinturas que en algunos casos han sufrido desafortunados repintes. En el primer cuerpo se sitúan, entre columnas corintias de fuste acanalado, cuatro tableros con cabecero o dintel pintado con guirnalda; en el centro suponemos una caja u hornacina con el expositor, manifestador o imagen. La mencionada restauración modificó sin duda esta calle central del retablo y los entablamentos, el primero presenta arquitrabe, friso pintado con guirnalda y cornisa con dentículos, ovas y molduras; sobre la calle central se inicia un frontón partido y avolutado. El segundo cuerpo apea sobre plintos, columnas jónicas de fuste acanalado, enmarcando otros cuatro tableros, dos a cada lado de la primitiva hornacina central que ocupa la imagen titular; el entablamento de este cuerpo y del superior resultaron muy modificados y repintados en la restauración citada; sobre la calle central se inicia un frontón partido y recto. El último cuerpo presenta como soportes columnas corintias de fuste acanalado, macizo en el primer tercio, sobre plintos y enmarcando cinco tableros; las calles extremas se rematan con frontones triangulares acasetonados y repintados, sobre las tres

---

<sup>117</sup> Palomero Páramo, J. M.: *El retablo sevillano del Renacimiento*. Sevilla, 1983, pp. 192-194.

centrales se apoya el ático; éste se organiza en un tablero central rematado en frontón triangular y en dos tableros apaisados a los lados sobre los que apoya un contrafuerte o estribo avolutado.

El retablo presenta un programa iconográfico novedoso en la Baja Extremadura: en el banco se representa, en los tableros de los extremos, a los cuatro evangelistas formando pareja: San Marcos y San Juan en el tablero izquierdo, San Lucas y San Mateos en el derecho. El resto de las tablas, dos a cada lado del actual sagrario, se dedican a los doctores de la Iglesia, vestidos de pontifical con el libro y la pluma como atributos propios. En la calle central se muestra en el primer cuerpo una imagen de Santa Ana sedente, obra del escultor vecindado en Sevilla Blas Molner, labrada en 1782 y procedente de una ermita desaparecida<sup>118</sup>. En el cuerpo central preside la imagen de San Pedro en su cátedra, titular de la parroquia, vestido con ornamentos pontificales y en actitud de bendecir; en el cuerpo superior se localiza la tabla de la Asunción de María y en el ático el habitual Calvario; a ambos lados de éste se disponen dos tableros apaisados, el de la izquierda representa el busto de alguna santa; el de la derecha no nos ha sido posible identificarlo por la lejanía, oscuridad y suciedad de la tabla; se observa, hacia la derecha, el extremo de una mesa y varios personajes alrededor, pero no parece la escena de la Santa Cena, más bien podría tratarse de la historia de la Presentación de María. Las doce tablas de las calles laterales se dedican al apostolado y aquí radica su peculiar iconografía, pues el apostolado completo suele representarse en el banco o alguno de sus miembros –San Pedro y San Pablo– se acostumbran a localizar en torno al sagrario o sus inmediaciones. De izquierda a derecha y en sentido ascendente se ordenan así: San Andrés, San Pedro, San Pablo, Santiago el Mayor, Simón, San Juan, San Mateo, San Felipe, San Matías, San Bartolomé, Santiago el Menor y Santo Tomás. Se representan nimbados, con sus respectivos atributos y vestidos, en su mayoría, con la túnica y el palio. Son pinturas de fondo neutro, sobre el que destaca la figura de cada apóstol, de gran porte, actitud reposada y rostro sereno. El meritorio pintor muestra un buen estudio de los paños con amplios pliegues y una agradable paleta de tonos marrones y ocre.

---

<sup>118</sup> García Cienfuegos, M.: *Montijo. Notas de interés histórico (XVIII-XIX)*. Montijo, 1983, pp. 81-87.

El retablo mayor de San Pedro es un ejemplar de formas renacentistas clásicas –pese a las transformaciones sufridas en su arquitectura durante la restauración–; iconográficamente apostólico; pictórico, de casillero y plano.

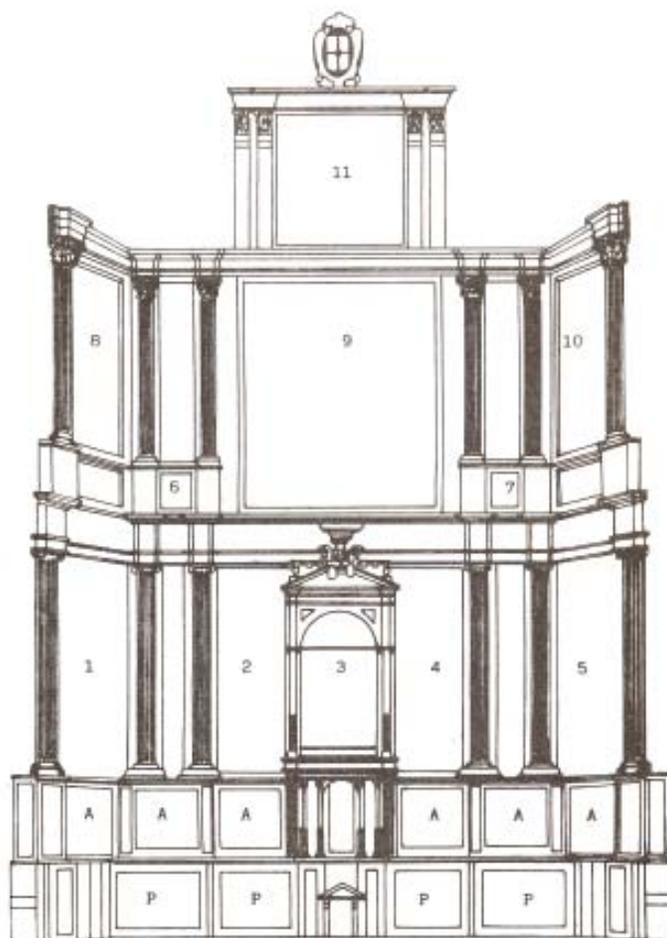
#### BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

Mélida Alinari, J. R.: *Catálogo Monumental de España. Provincia de Badajoz*. Madrid, 1926.

Ponz, A.: *Viaje de España*. Edición facsimil de Univérsitas Editorial con el título “Viajar por Extremadura”. Badajoz, 1986.

**RETABLO MAYOR DE LA PARROQUIA DE NUESTRA SEÑORA  
DE LA CONCEPCIÓN DE MONTEMOLIN**





RETABLO MAYOR DE LA PARROQUIA DE NUESTRA SEÑORA DE LA CONCEPCIÓN.  
 MONTEMOLÍN.

P: Paisajes. A: Apostolado. 1. Doctor. 2. San Esteban. 3. Imagen titular. 4. San Lorenzo.  
 5. Doctor. 6. San Pedro. 7. San Pablo. 8. Doctor. 9. Adoración de los Reyes. 10. Doc-  
 tor. 11. Coronación de María.

Entre la clientela religiosa el primer contratante de retablos fue la parroquia, luego los monasterios y conventos de la localidad –si existían– y después las cofradías, hermandades y gremios, que encargaban la imagen y retablo para su santo patrón. La clientela civil demandó siempre menos encargos de retablos que la religiosa, dentro del estamento civil los Ayuntamientos se mostraron como los primeros comitentes; la burguesía, en ocasiones, también hizo encargos<sup>119</sup> y el pueblo participaba, más o menos gravosamente, casi siempre costeando el retablo. Fuera de la localidad hubo, obviamente, otros clientes para el artista: obispos, provisos (sin cuya autorización el mayordomo de la parroquia no podía acometer obra alguna), la realeza, la nobleza, las Ordenes Militares, etc.

El papel de los Ayuntamientos bajoextremeños como clientes, sigue el comportamiento habitual en el resto de España. El Ayuntamiento de Azuaga contrató en 1578 el desaparecido retablo mayor de la parroquia de Nuestra Señora de la Consolación y con grandes esfuerzos logró terminar la obra, ésta duró dieciocho años, permaneciendo el retablo “en blanco” otros dieciocho hasta que se doró en 1615. El retablo mayor de la parroquia de San Esteban de Llera, encargado por el Ayuntamiento al mismo tiempo que el de Azuaga, tardó cuarenta años en concluirse. En 1581 el Ayuntamiento de Villafranca de los Barros concertó la obra del retablo mayor de Nuestra Señora del Valle. Otros Ayuntamientos que encargaron retablos fueron los de Puebla de la Calzada (que dio lugar a un interesante pleito entre Estacio de Bruselas y Luis de Morales), Higuera la Real, Jerez de los Caballeros, Montemolín, etc.

El retablo mayor de la parroquia de Nuestra Señora de la Concepción de Montemolín fue concertado por el Ayuntamiento y tardó en concluirse cincuenta y dos años. Sin embargo, la duración de las obras de Azuaga, Llera y Montemolín no proporciona elementos de juicio suficientes para concluir que las obras encargadas por los Concejos se demorasen más de lo normal.

Concluida la arquitectura del retablo mayor de Nuestra Señora de la Concepción de Montemolín, obra anónima por ahora, el concejo encargó la pintura

---

<sup>119</sup> El gremio de mercaderes de Zafra, constituido esencialmente por gentes oriundas de la Sierra de Cameros (Rioja), encargó en 1744 a Juan Ramos de Castro, maestro tallista de Jerez de los Caballeros, el espléndido retablo de Nuestra Señora de Valvanera, sito en la capilla del Sagrario o de Santa Ana de la excolegiata de Zafra.

y dorado a los maestros llerenenses Diego de Dueñas y a su yerno Diego Pérez, a finales de 1624, el precio final sería de 16.800 reales, los maestros deberían hacer la obra en la villa (no en su taller de Llerena), en un plazo de año y medio y quedaban obligados a presentar fiadores<sup>120</sup>.

A este remate hizo contradicción Jerónimo de Fonseca, “maestro pintor y escultor vecino de la villa de almendralejo”, que bajó la obra en 1.500 reales dejándola en 6.900 reales y le fue recibida la baja (Doc. Nº 1). Días después, Jerónimo de la Cueva, “maestro pintor y dorador de la villa de Llerena”, presentó nueva baja de 1.100 reales sobre el último precio en que lo había dejado Jerónimo Fonseca, quedando en 5.800 reales y aceptando las condiciones de la primera escritura (Doc. Nº 2). Sin embargo, la obra de pintura y dorado del retablo quedó en manos de los primeros licitadores, es decir, Diego de Dueñas y su yerno Diego Pérez, que comenzaron a trabajar en ella en febrero de 1.625 (Doc. Nº 3). Jerónimo de la Cueva, por su parte, retiró la oferta que había hecho (Doc. Nº 4).

En el Libro de Cuentas del Concejo de Montemolín de este año se anotó un resumen de las cuentas del retablo donde aparecen diversos pagos a Diego de Dueñas y Diego Pérez, al dorador Jussepe Carbonell y a Zurbarán por un cuadro<sup>121</sup>. El pago que se hizo a Zurbarán está en la relación de los que se hicieron por la obra de pintura y dorado del retablo; sin embargo, en el retablo no hay actualmente ningún lienzo de Zurbarán. Ignoramos si el pintor de Fuente de Cantos hizo un “cuadro” para el retablo mayor o para la iglesia. Los escasos datos que sobre Diego de Dueñas tenemos nos lo presentan como un maestro de cierta fama con un taller casi itinerante, asistido por aprendices y algunos familiares, (su yerno) que desde Llerena contratava obras en localidades distantes como Montemolín, Jerez de los Caballeros y Fregenal de la Sierra.

El retablo que Diego de Dueñas y Diego Pérez comenzaron a pintar en febrero de 1625 no se concluyó hasta 1677, según la inscripción de la calle lateral derecha del cuerpo superior: “Acabose en primero de Maio del año de 1677”. Esta inscripción hace pareja con la de la calle lateral izquierda, que dice: “Reinando D. Felipe IV la villa mando hacer este retablo”.

---

<sup>120</sup> Mota Arevalo, H.: Art. Cit., pp. 267-269.

<sup>121</sup> Ibidem: pp. 258-259.

El retablo es de planta quebrada, adaptado al muro central de la capilla mayor, las calles laterales discurren por los lienzos contiguos organizándose en tres hojas que le confieren un tímido aspecto de retablo en forma de tríptico. Se estructura en banco, dos cuerpos con tres calles –la central más desarrollada–, dos entrecalles y ático. El banco aparece actualmente como doble banco, pero no se trata de un banco de dos cuerpos –sería el primer retablo bajoextremeño que ofreciese esta originalidad–, sino que las pinturas de paisajes del sotabanco o banco inferior fueron colocadas sobre las primigenias que constituían el verdadero banco del retablo y que representan al apostolado. Las pinturas de paisajes ocultaron las tablas originales por lo menos desde 1850 y fueron colocadas por debajo del banco original en la década de los cincuenta; si forman actualmente parte del retablo será porque durante algún tiempo estuvieron incorporadas a él, yuxtapuestas al banco primitivo al que mantuvieron oculto por alguna razón. El cuerpo inferior del retablo presenta columnas jónicas de fuste acanalado y austero entablamento quebrado. A plomo sobre las seis columnas del primer cuerpo se disponen en el segundo pedestales y sobre éstos otras tantas columnas, ahora de orden corintio y de fuste igualmente acanalado. Entre los pedestales de las calles extremas se ubican las inscripciones indicativas del comienzo y final de la obra y en las entrecalles dos pequeños lienzos cuadrados con las cabezas de San Pedro y San Pablo. El ático se presenta como un recuadro sin estribos a los lados, ni frontón, enmarcado por pilastras corintias pareadas y coronado por una cartela heráldica.

La iconografía del retablo la fijó el Concejo y no presenta un programa organizado:

*Yten es condicion que los quadros y tableros que tiene en blanco el dho Retablo sean de pintar en ellos las ystorias y figuras que la V<sup>a</sup> pidiese las qles ha de pedir antes de echar el pinzel en cada uno deellos y que los dhos quadros se han de pintar sobre lienço<sup>122</sup>.*

En el banco original –prescindiendo de los paisajes que temporalmente lo ocultaron– se representa al apostolado como es habitual; en los lienzos de las

---

<sup>122</sup> Ibidem: p. 267.

calles laterales se pintan los cuatro doctores de la Iglesia occidental. En la calle central, a ambos lados de la hornacina del primer cuerpo con la imagen titular de Nuestra Señora de la Concepción, se colocan los lienzos que representan a los diáconos Esteban, a la izquierda, y Lorenzo, a la derecha, vestidos con dalmática diaconal sobre el alba y manípulo en antebrazo, con la palma del martirio y el libro de los Evangelios como atributos generales y como particulares las piedras en el caso de San Esteban y la parrilla en el de San Lorenzo. En el cuerpo superior se representa la escena de la Adoración de los Reyes y en el ático la Coronación de María, no la escena del Calvario como es habitual.

Es un retablo de pincel, pintado al óleo sobre tabla en el banco y sobre lienzo en el resto; de casillero, con una arquitectura organizada en recuadros según la moda imperante en el estilo bajo-renacentista del sur de la Baja Extremadura; iconográficamente carente de programa organizado.

#### BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

Mélida, J. R.: *Catálogo monumental de España. Provincia de Badajoz*. Madrid, 1925, pp. 361-362.

Mota Arévalo, H.: "Interesantes documentos sobre Zurbarán". *R. E. E.* (1961), pp. 257-267.

## DOCUMENTO Nº 1

*Sean quantos esta carta bieren como yo Geronimo de fonseca maestro pintor y escultor vecino de la villa de almendralejo estando a el otorgamiento desta escritura en esta villa de montemolin digo que por quanto el concejo justicia e regimiento deesta villa tiene acordado de que se dore e pinte un retablo que la iglesia parroquial deesta villa tiene en el altar mayor el cual y su fabrica salio a pregon e parece que se remato en diego de dueñas maestro pintor en cantidad de ocho mil e quatrocientos reales con ciertas condiciones que le son notorias e yo hize baxa en el dicho retablo e obra del mil e quinientos reales e lo dexe puesto en seis mil e novecientos reales con las mismas condiciones de la primera postura que vale y entiendo y por el cabildo de esta villa me fue recibida la dicha baxa e fecho remate en forma con que dentro de veinte dias primeros siguientes abia de venir a esta villa con mi oficio e los aparejos menester a dicha obra e hacer escritura e dar fianzas a todo lo contenido en las dichas condiciones e para que se cumpla lo ansi tratado se me pide otorgue escritura e de fiancas en forma e porque la quiero hacer en la mejor bia e forma que a lugar el derecho otorgo e conveco por esta carta que me obligo e tomo a mi cargo la dicha obra del dicho retablo y hechura del e me obligo que dentro de veinte dias primeros siguientes que corren se quantan desde oy vendre a esta villa a començarla con mi casa e maestros donde no acudiendo pasado el dicho tiempo se me pueda enviar apremiar a que venga a mi costa pagando a la persona que fuere a buscarme doze reales cada día los quales me obligo e los pagare por ellos se me execute del mal de que el concejo desta villa busque maestros del arte que labren el dicho retablo e por lo que el costare se me execute con su juramento que proceda por parte del cabildo en que lo difiero para lo ansi cumplir e pagar obligo a mi persona e bienes abidos e por auer estando presente a el otorgamiento desta escritura el beneficiado Francisco nicolas adalid presbitero vecino de esta villa otorgo e conveco esta carta que salgo e me constituyo por fiador del dicho jeronimo de fonseca en tal manera que el susodicho vendra a esta villa dentro de los veinte dias que tiene puesto a hacer escritura de asiento de la obra del retablo e a començarla e a cumplir todo lo demas que por el esta puesto donde no lo hasiendo el como su fiador que se hace e constituye e sin que contra el susodicho se haga execucion la qual se beneficie de ella renunciando e obligandose como se obliga con el de mancomun renunciando como renuncia las leyes de duobus res debendi y la autentica presente codice de fidejuro tiene e las demas leyes e derechos de la mancomunidad pagar todo aquello que dexare de cumplir buscando maestros que hagan la dicha obra e por todo lo que fuere se me execute e para ello obligo*

*a mi persona e bienes abidos e por auer e ambas partes por lo que a cada uno de nos toca damos poder cumplido bastante a las justicias de su magestad de qualesquier parte especial a las que contra cada uno pueden hacer especial el dicho jeronimo de fonseca a las de esta villa donde me someto al concejo e regimiento e mio que tengo e tuviere e ganare e la ley si conbenerit de juridicione onum judiem como en ellas se contiene para que nos apremien a lo ansi cumplir como por sentencia pasada en cosa juzgada e restantes leyes e derechos de nuestro favor a la que defiende la general renuncia de leyes sanone a la sola carta en la villa de montemolin a diecinueve dias del mes de enero de mil seisciento e veinte cinco años siendo testigos que juraron conocer al otorgante y ser el mismo aquí contenido e la otra se como se a nombrado a Alonso de pas alcalde ordinario vecino de monestro y a diego gomez vecino de almendralejo estante en esta villa. testigos de otorgamiento Juan esteban e Juan depas de criado e bartolome garcia picarro vecino desta villa en seis de enero.*

Archivo Municipal de Montemolín. Legajo 21/Carpeta 1. Fols. 7-8.

## DOCUMENTO Nº 2

*En la villa de montemolin en veyntiseis dias del mes de enero de mil seiscientos e veynte cinco años antes sus mercedes fernando becerra de mena alcalde ordinario y francisco pizarro navarro Juan muñoz y benito bele regidores oficiales del concejo desta villa parecio presente Geronimo de la Cueva maestro pintor y dorador de la villa de llerena e dixo que por quanto Diego de dueñas maestro pintor de la dicha villa de llerena hizo trato y concierto con el cabildo justicia e regimiento desta villa de pintar e dorar el retablo que tiene el altar mayor de la iglesia parroquial desta villa y lo asento en que se le auia de dar por su trabajo ocho mill y quatrocientos reales pagados a ciertos plasos y con ciertas condiciones de lo qual hubo escritura y se otorgo esta uilla ante andres dominguez el escribano publico que fue desta villa las quales dichas condiciones se han leydo todas de berbo ad berbum por mi el presente escribano las cuales tiene entendidas y es asi que despues de este concierto parecio*

*jeronimo fonseca maestro pintor vecino de la villa de almendralejo ante el dicho cabildo y con las mismas condiciones sobredichas baxo e puso la dicha obra del retablo mil e quinientos reales e lo dexo puesto en seis mil e nobecientos reales de lo qual uvo trato y escritura que paso e se otorgo ante el presente escriuano y aora por auer visto la obra que se a de hacer y estar entera dentro de lo contenido en las dichas condiciones del dicho asiento primero desde luego baxa de los dichos seis mil e nobecientos reales mil e cient reales e lo dexa puesto en sinco mil e ochocientos reales con que si alguna persona baxase desta cantidad se le an de dar de prometido doscientos reales luego y si en el quedase se le an de dar cinco mil e novecientos reales que son los cient reales mas de prometido con condicion que en quanto a una de las condiciones de la primera escritura que trata que la obra despues de acabada abia de valer el doble de los ocho mil e quatrocientos reales que era el concierto y a contra dieciseis mil y ochocientos se a de entender y entiende que a de valer la obra despues de acabada quatro mil reales mas de lo que la tiene baxada y habiendolos desde luego e remite a el cabildo justicia e regimiento y con condicion que los maestros que se an de nombrar para tasar la obra despues de acabada no sean de los que an tratado e yntentado en esta obra.*

*y con condicion que enquanto a otra condicion del plaso de quando se a de acabar la obra que es para el dia de Santiago del año de mil seiscientos e veinteseis se a de entender entre nos dentro del año y medio que a de comencar a correr desde pascua florida venidera deste año porque entonces se obliga a comencarla sin alzar la mano della asta auerla acabado porque ansi es condicion.*

*En qquanto a la condicion de las pagas se an de entender que se le an de dar cient ducados luego el dia que comencare la obra y otros cient ducados el dia de San miguel deste dicho presente año y otros cient ducados de alli a seis meses y los demas retantes se an de pagar en dos pagas San miguel del año de seiscientos e veinte y siete una paga y otra San miguel del año siguiente de mil e seisciento veintiocho con las costas de la cobranca y porque ansi es condicion entiendese que la ultima paga sera el dia de navidad del año de mil seiscientos e veinte y ocho.*

*Y con condicion que las fiancas que conforme a otra de las condiciones es obligado a dar las dara dentro de veinte dias que corren desde dicha satisfacion del cabildo desta villa donde no lo cumpliendo que el cabildo o persona que nombrase pueda enviar a la parte e lugar donde estuviere a apremiarla el cumplimiento dello con quatrocientos maravedis de salario en cada uno de los dias que la persona se ocupase que se obliga de pagarle e por ello se le execute sin embargo della por la nueva y remate la que trata de executar o que renuncie.*

*Y en todo lo demas contenido en las demas condiciones de la primera escritura las dexa en su fuersa para que por ellas sea apremiado a su cumplimiento por quanto confiesa serle notorias y auerlas bien entendido las cuales desde luego daba aquí por insertas e ymcorporadas porque le son notorias como si el las obiera hecho e para que ansi lo cumpliera en su persona e bienes abidos e por auer e dio poder a las justicias de su magestad e especial a las de esta villa a cuyo fuero e jurisdiccion se somete e renuncia a el que tiene de la dicha villa de llerena e otro que tuviere e ganare e la ley si convenerit de jurisdicione onium judicim como en ellas se contine para que apremien al cumplimiento e paga de lo que dicho es como por cosa juzgada e renunciando a las leyes e derechos de su fabor e la que defiende la general renunciando las leyes sanonbala y sus mercedes e dichas justicias e regimiento le recibieran la dicha baxa en la forma e con las condiciones dichas e ellos le dieron el prometido cumpliendo con su obligación el dicho jeronimo de la cueva obligaron a dicho concejo su parte y a sus bienes y rentas que empezando el susodicho con las dicha obra e condiciones le pagaran la dicha cantidad a los plasos dichos y no lo haciendolo se le execute por lo que faltare por pagar y ansi lo otorgaron e firmaron todos los otorgantes que yo el escribano doy fe conosco siendo testigo Juan depas decriado e Juan Alonso Hidalgo y el veneficiado goncalo gomes de llanos presbitero vecino desta villa y los dichos oficiales dexan las primeras escrituras en su fuersa e bigor la que se otorga a favor del dicho diego de dueñas para la obligación de la paga del reasiento su signo.*

Archivo Municipal de Montemolín. Legajo 21/Carpeta 1. Fols. 12-14.

### DOCUMENTO N<sup>o</sup> 3

*Sepan cuantos esta carta vieren como yo diego de dueñas vecino desta villa de llerena estando a el otorgamiento desta escritura en esta villa de montemolin digo que por quanto en la obra de dorado e pintura del retablo de la iglesia parroquial desta villa yo yce postura con ciertas condiciones e dellas algunas ante el cabildo justicia y regimiento desta villa por cuiu orden corre la paga del en esta cantidad de maravedis como se contiene en la escritura dello que otorgue ante andres dominguez escribano publico que fue desta villa a que me refiero y estan-*

do fecho el dicho asiento e concierto para el que se hicieron en la dicha obra otras baxas que la estimacion de geronimo de la cueva pintor vecino de la dicha villa de Ilerena que lo baxo en mil e ochocientos reales como del asiento consta y es asi que entre mi y el dicho ieronimo de la cueva esta fecho trato e asiento que dexa a mi cargo en la dicha cantidad el dicho retablo e que corre por mi quenta el hacerlo e acabarlo de todo punto y el cabildo justicia y regimiento desta villa lo acordo por bien con que paga escritura de que dentro de dies dias primeros siguientes que corren desde oy vendre a esta villa con mi casa juntamente con diego peres maestro pintor mi yerno a comencar la dicha obra e porque yo la quiero hacer por tanto en aquella bia e forma que mejor aya lugar de derecho otorgo e conosco por esta carta y asiendome como me hago cargo desde luego de haser la dicha obra de dorado e pintura de que dentro de dies dias primeros siguientes que corren y se quentan desde oy dia de la fecha desta carta yo y el maestro diego peres pintor mi yerno bendremos a esta villa a comencar la dicha obra del dicho retablo y asiendola con la perfeccion e de la manera e como se contiene en las dichas condiciones e los quadros a satisfacion del cabildo y estando en esta villa otorgaremos escritura en forma dello donde no pasado el dicho termino el dicho concejo justicia e regimiento pueda enviar persona a mi costa con el salario que pusiere para que me apremie a que lo cumpla o que busque maestro que a mi costa hagan la dicha obra e por todo se me execute con un juramento que por su parte proceda en que lo difiero sin otra probanca alguna de que el recebo e para lo ansi cumplir e pagar obligo a mi persona e bienes abidos e por auer e doy poder a las justicias de su magestad especial a las desta villa a cuyo fuero e jurisdiccion me someto e obligo e renuncio al mio que tengo dela dicha villa de Ilerena e otro que tuviere e de nuevo ganare e la ley si conuenerit de juridicione onum iudicim como en ellas se contiene para que me apremien a el cumplimiento e paga de lo que dicho es como por sentencia pasada en cosa jugada e renuncio las leyes e derechos de nuestro favor e lo que defiendo la general e renunciacion de leyes sanonbalaso la carta en la villa de montemolin en dos dias del mes de febrero de mil seiscientos e veinte e cinco años el otorgante el qual yo el escribano doy fe que conosco lo firmo de su nombre siendo testigo Juan de tapia presbitero bartolome garcia cano y alonso bicente de la cadena vecinos de la villa en febrero.

Archivo Municipal de Montemolín. Legajo 21/Carpeta 1. Fols. 16v-17v.

#### DOCUMENTO Nº 4

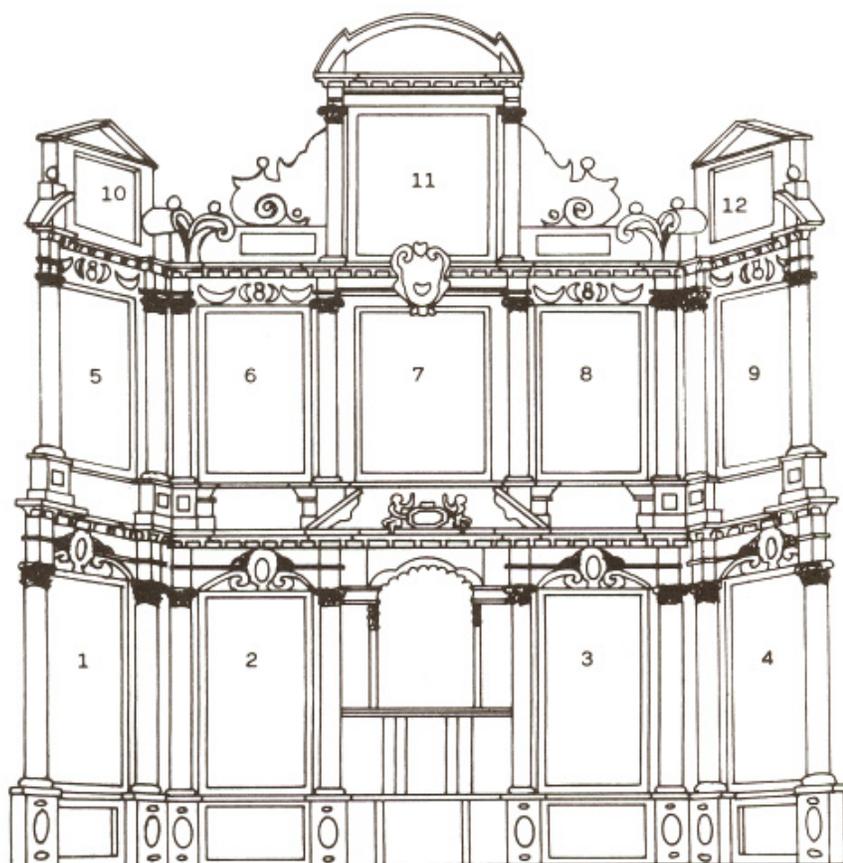
*Sepan cuantos esta carta vieren como nos fernando becerra de mena alcalde ordinario y francisco picarro nabarro vecinos e regidores oficiales del concejo de la villa diputados que somos nombrados por el cabildo y concejo para la obra del dorado y pintura del retablo del altar mayor de la yglesia parroquial desta villa en virtud del dicho nombramiento desimos que por quanto geronimo de la cueva maestro pintor de la villa de llerena hizo baxa en la dicha obra del precio en que estaba de mil cient reales e lo dexo puesto en cinco mil ochocientos reales como de la escritura consta haora y es asi que fue condicion que el dicho geronimo de la cueva dentro de cierto tiempo abra de dar fiancas a la obra y con otras condiciones ya espresadas por parte del susodicho se a pedido que quiere y es su voluntad de soltase del dicho contrato con que le desemos por libre de su escritura y quede a nuestro cargo hacerla con otro maestro y por lo que nos hace considerando que las causas que pone el dicho jeronimo de la cueva son justas por tanto nos los sobredichos vecinos como tales oficiales e diputados nombrados del dicho cabildo acetando como acetamos lo que por el dicho geronimo de la cueva se a acordado otorgamos e conocemos por esta carta que desde luego agamos e quitamos el dicho asiento fecho por el dicho geronimo de la cueva de la obra del dicho retablo para que por rrazon del dicho asiento y obligacion que tiene fecha no se le pida ni demande cosa alguna en ningun tiempo quedando como a de quedar a nuestra eleccion e del dicho cabildo darle la obra a otro maestro por la cantidad o cantidades que nos pareciere e por la que dexo puesta el dicho geronimo de la cueva ambos quitar condiciones como le pareciere a el cabildo e desde luego por nosotros y en nombre del dicho cabildo nos obligamos de acer por firme esta escritura que ahora ni en tiempo alguno se le pedira cosa alguna y si alguna cosa sobre lo susodicho se le pidiere no valga e sea desechado el juizio como partes que intentan derecho que no le compete e para ello obligamos los bienes e rentas del dicho cabildo y concejo en cuyo nombre otorgamos abidos e por auer estando presente a este otorgamiento yo el dicho geronimo de la cueva otorgo y declaro que lo aceto y lo e tenido y tengo por bien porque es mi voluntad no tratar dicha obra e postura que tengo echa e por quanto el dicho concejo asentaron comigo de pagar la cantidad de mi postura desde luego les doy por libres dello a el dicho concejo para no les pedir en rason dello cosa alguna e todo ello lo doy por ninguno e si alguna cosa pidiere no me balga e para ello obligo a mi persona e bienes abidos e por auer a ambas partes*

*demos poder a las justicias de su magestad para que dello nos apremien como por cosa juzgada e renunciemos las leyes e derechos de nuestro fabor e la que defiende la general renunciacion de leyes sanonba la sola carta en la villa de montemolin a dos dias del mes de febrero de mil seiscientos e veinte e cinco años e los otorgantes a los quales yo el escribano doy fe que conosco lo firmaron de su nombre siendo testigo el beneficiado Juan de tapia presbitero y alonso vicente de la cadena y francisco basquez vecinos desta villa en febrero.*

Archivo Municipal de Montemolín. Legajo 21/Carpeta 1. Fols. 18-19.

**RETABLO MAYOR DE LA PARROQUIA DE SANTA CATALINA  
DE HIGUERA LA REAL**





### RETABLO MAYOR DE LA PARROQUIA DE SANTA CATALINA. HIGUERA LA REAL.

Banco: Evangelistas y Doctores. 1. Aparición de Cristo a Santa Catalina. 2. Martirio en la rueda dentada. 3. Degollación. 4. Transporte del cadáver. 5. Conversión. 6. Disputa con los doctores. 7. Asunción. 8. Extasis. 9. Visita de la Emperatriz. 10. Dolorosa. 11. Crucifixión. 12. Cristo con la Cruz.

Fregenal de la Sierra y la vecina villa de Higuera la Real constituyeron un centro artístico de segundo orden durante los periodos renacentista y barroco; si aceptamos por centro artístico la definición de Martín González, este núcleo bajoextremeño fue más un foco receptor de arte que productor; pues, allí confluyeron durante estos periodos artistas pacenses, llerenenses, sevillanos y del foco artístico próximo que fue Jerez de los Caballeros durante el siglo XVIII<sup>123</sup>.

La iglesia de Santa Catalina de Higuera la Real conserva aún en el muro de la Epístola las seis tablas del retablo dedicado a la pasión de Cristo que pintó Morales en 1562 para la capilla que fundó el clérigo Ginés Martínez. La mención a dicho retablo es inevitable aunque aquí estudiaremos el mayor.

López Martínez aportó la documentación básica sobre el retablo mayor higuereño<sup>124</sup>. Giles Martín, en su Memoria de Licenciatura inédita, ha documentado la restauración y reformas que afectaron al retablo en la segunda mitad del siglo XVIII<sup>125</sup>. El profesor Banda y Vargas publicó un artículo dedicando especial atención a los lienzos originales del retablo y a su autor Jerónimo Ramírez<sup>126</sup>. Solís Rodríguez y Tejada Vizuete han elaborado recientemente someros estudios sobre la obra<sup>127</sup>.

Recientemente, Lara Lima Malo ha aportado los últimos y definitivos datos sobre este retablo en el Octavo Congreso de Estudios Extremeños. La aportación documenta la autoría de la traza del retablo a favor de Domingo de Urbín y el traspaso del ensamblaje del retablo por parte de éste a favor

---

<sup>123</sup> Martín González entiende por centro artístico "El lugar donde se produce o acumula el arte. Existen centros productores y centros receptores. El centro productor da origen a escuelas artísticas; los centros receptores están en función del mecenazgo y el coleccionismo. Pero suele suceder que un centro productor es al mismo tiempo consumidor, puesto que requiere la existencia de una clientela local que garantice el nivel medio de consumo".

Martín González, J. J.: *El artista en la sociedad española del siglo XVII*. Madrid, 1984, p. 276.

<sup>124</sup> López Martínez, C.: Op. Cit.

<sup>125</sup> Giles Martín, T.: Op. Cit., pp. 269-271.

<sup>126</sup> Banda y Vargas, A. de la: Art. Cit.

<sup>127</sup> Ambos autores en común dedicaron algunos párrafos al retablo en la *Historia de la Baja Extremadura*. Individualmente Tejada Vizuete se ocupó del retablo en el catálogo que publicó en 1988.

de Simón Cosme, uno de sus fiadores. Igualmente se ha identificado el primitivo sagrario del retablo ubicado en otro altar de la misma parroquia.

Las primeras gestiones para la construcción del retablo se iniciaron en 1626, cuando el Concejo higuereño expresó sus deseos de dotar a la parroquia de un nuevo retablo mayor. En 1631 el Concejo y el Mayordomo de la parroquia concertaron en Sevilla la obra completa con Domingo de Urbín, éste debería entregarla hecha en un plazo de dos años y medio por un precio de 50.000 reales. Urbino traspasó enseguida la pintura del retablo al pintor Jerónimo Ramírez, el cual, junto con el escultor Gaspar Ginés y el ensamblador Simón Cosme, habían sido sus fiadores en la obligación contraída. En 1632 Jerónimo Ramírez protocolizó también en Sevilla su compromiso de pintar los once lienzos del retablo. Así pues, Urbino se ocupó de la arquitectura y Ramírez de la pintura<sup>128</sup>. Domingo de Urbino fue vecino de Lora y Guillena, en la provincia de Sevilla, y de Higuera la Real. Para la vecina Fregenal de la Sierra trabajó en varias obras: en 1637 perfeccionó la arquitectura del retablo que Simón Cosme había labrado en la parroquia de Santa Catalina; entre 1635 y 1641 hizo el retablo del convento de Nuestra Señora de la Paz<sup>129</sup>; en 1643 participó en un retablo colateral de la iglesia de Santa Ana y para la veneradísima Virgen de los Remedios hizo un retablo desaparecido. En Higuera, amén del retablo que nos ocupa, única obra segura, concertó en 1650 el retablo de la capilla de Nuestra Señora del Rosario<sup>130</sup>. Su hijo, Francisco Urbín Perrazo, continuó el oficio paterno en la comarca.

La actuación de Jerónimo Ramírez en Higuera la Real no se redujo a los lienzos citados para el retablo mayor de Santa Catalina, para la capilla del cléri-

---

<sup>128</sup> Banda y Vargas, A. de la: Art. Cit., pp. 6-7.

<sup>129</sup> *Yten tres mil reales que a gastado en el retablo que se a echo en el convento los tres mil reales que pago a Domingo de Urbín maestro que lo ace del concierto principal y los ciento y quarenta y ocho en algunas cosas necesarias que an sido a cargo de dicho convento para asentarlo como tafetan para aforrar el sagrario ceradura y llabe cal y ladrillo para alagar el altar y para aforrar el sotabanco para mayor fineça y oficiales que se ocuparon en esto. Convento de la Paz. Libro Primero de cuentas. 4 de junio de 1635. Fol. 122v. Me facilita el dato D. Rafael Caso Amador, a quien agradezco su colaboración.*

<sup>130</sup> Para más datos sobre Domingo de Urbín vease: Solís Rodríguez, C. y Tejada Vizuete, F.: Op. Cit., p. 695.

go Juan Díaz de la misma parroquia contrató en 1622 cuatro lienzos: La Asunción, la Coronación de María, Santa Inés y San Andrés<sup>131</sup>.

En 1641, diez años después del concierto con Domingo de Urbino, se concluyó el retablo según reza la cartela sobre el friso del segundo cuerpo: SE HIZO DE LIMOSNAS EL AÑO DE 1641. SE RESTAURO EL AÑO DE 1890. La fecha de finalización de la obra indicada en la cartela supone un desajuste con la escritura pública que firmó Ramírez en Sevilla por la que la obra debía estar terminada en 1633. El profesor Banda y Vargas ya advirtió esta discrepancia, que nos parece poco relevante, si tenemos en cuenta las demoras e interrupciones prolongadas en la labra de otros retablos<sup>132</sup>.

La restauración que se cita en esta inscripción es, cuando menos, la segunda; pues, entre 1766 y 1777 José Triviño, maestro tallista de Jerez de los Caballeros, labró el sagrario-manifestador y la hornacina rococó para la imagen titular. La obra fue dorada por el también jerezano José Alvarado, maestro dorador muy acreditado en la comarca<sup>133</sup>. La restauración de finales del siglo XIX la hizo un tal Adrian Ruíz; en ella se eliminó el dorado primitivo, sustituyéndolo por tonos marmóreos más del gusto neoclásico y, en el ático, se añadieron dos edículos sobre las calles extremas con dos lienzos nuevos imitando a El Greco y el de la Crucifixión a imitación del Cristo de Velázquez.

El retablo presenta planta ochavada y se adapta al testero; se estructura en banco, dos cuerpos iguales, cinco calles y ático; el desarrollo horizontal de las cinco calles se desequilibra con la verticalidad de los dos cuerpos dominando en el conjunto las líneas horizontales sobre las verticales y produciendo cierta sensación de pesadez. El banco presenta recuadros lisos y plintos decorados con pinturas ovales de superficie convexa donde se efigian alternadamente los Evangelistas y los Doctores de la Iglesia; Banda y Vargas atribuye estas pinturas a Domingo de Urbino<sup>134</sup>. Sobre los plintos se apean ocho columnas compues-

---

<sup>131</sup> Para más datos sobre el discípulo de Roelas véase: Banda y Vargas, A. de la: *Ar. Cit.*, pp. 7-11.

<sup>132</sup> *Ibidem*: p. 14.

<sup>133</sup> Giles Martín, T.: *Op. Cit.*, pp. 269-270.

<sup>134</sup> Banda y Vargas, A. de la: *Art. Cit.*, p. 15.

tas de fuste entorchado que flanquean los recuadros con los lienzos de Jerónimo Ramírez, los marcos de los lienzos se coronan en este primer cuerpo por simulados frontones curvos y partidos que albergan en el centro medallones ovalados con guirnalda de frutas; el entablamento, de friso liso, decora su cornisa con mútulos y modillones, sobre la calle central, la más afectada por las comentadas reformas, se dispone un frontón triangular partido que acoge a dos angelitos sosteniendo una tarjeta que dice: ALTAR PRIVILEGIADO. El segundo cuerpo se inicia con un banquillo, sobre cuyos pedestales apoyan columnas idénticas a las inferiores, las cuales flanquean también lienzos; el entablamento se adorna con guirnalda de frutas y rostros de ángeles. El ático se organiza en tres templete o edículos, los extremos fueron añadidos durante la última restauración y en ellos se representa una Dolorosa y un Cristo con la Cruz, el central se muestra como un templete con columnas idénticas a las del resto del retablo y coronado con frontón curvo en cuyo tímpano asoma el Padre Eterno, descansa sobre banquillo y los flancos se sujetan en estribos o arbotantes en forma de aletones; decoran los extremos del ático arranques de frontones curvos en forma de roleos con bolas.

La iconografía del retablo se dedicó enteramente al ciclo hagiográfico de Santa Catalina, aspecto éste de cierto interés por cuanto no es frecuente en la Baja Extremadura destinar todo el programa a historias de un santo o santa; se trata, pues, de un tipo singular de retablo que se llama “retablo de suceso” y que representa la historia de una santa más o menos completa. Recuérdese que Jerónimo Ramírez concertó doce lienzos, de los que sólo quedan nueve, pues, no deben contabilizarse los tres del ático que se colocaron en la restauración decimonónica. Evidentemente desapareció el del ático sobre la calle central que ahora exhibe una copia del Cristo de Velázquez y que originariamente es muy probable que Ramírez pintase otra Crucifixión para este lugar. El otro lienzo que falta correspondía seguramente a la calle central del primer cuerpo, la cual sufrió en el siglo XVIII las transformaciones mentadas a mano de artistas jerezanos. Otra consideración se refiere al lienzo de la Asunción, en la calle central del segundo cuerpo, que desarmoniza con el programa iconográfico dedicado a Santa Catalina. Banda y Vargas opina que este lienzo es extraño al retablo, al que seguramente se incorporó en la reforma del siglo XIX. Sin embargo, también lo atribuye a Jerónimo Ramírez argumentando que en el ciclo hagiográfico de Santa Catalina faltan historias y que

Ramírez pintó precisamente una Asunción para la citada capilla del Clérigo Juan Díaz en la misma parroquia diez años antes de concertar las pinturas del retablo mayor<sup>135</sup>.

Los nueve lienzos de Ramírez historian, siguiendo el relato de la Leyenda Dorada, escenas de la vida de Santa Catalina; de Evangelio a Epístola y de abajo a arriba se representa: La aparición de Cristo a Santa Catalina, El martirio en la rueda dentada, La degollación de la santa y El traslado del cadáver al monte Sinaí. En el cuerpo superior: La conversión de la santa, La disputa con los doctores, El éxtasis de Santa Catalina y La visita de la Emperatriz en la cárcel. Banda y Vargas, en sus comentarios sobre estos deteriorados lienzos, hace notar que faltan escenas de la vida de la santa tan importantes como las de su nacimiento, los desposorios místicos y otras escenas de la disputa con los doctores, y que, posiblemente, algunas pertenecieron al retablo hasta las reformas comentadas tantas veces. A este respecto dice: “Hay que decir que sus pinturas, por desgracia muy mal conservadas y adulteradas por la nefasta restauración decimonónica, responden a las características propias de su autor y son, sin duda alguna, la obra de mayor empeño por él realizada y por tanto la que mejor define esa medianía y ese eclecticismo a que he hecho referencia”<sup>136</sup>.

La traza del retablo es clásica y a este esquema se ajusta su arquitectura, la cual, sin embargo, presenta algunos recursos prebarrocos en entablamentos y coronamiento. El estilo de las pinturas de Ramírez también responde a ese momento de transición entre el Manierismo y el Barroco que ya se advertía en Sevilla y que penetró en la Baja Extremadura por la comarca de Llerena y por la de Fregenal-Higuera.

El retablo responde –como se ha dicho– a una tipología excepcional en la Baja Extremadura, cual es el retablo de suceso. Desde otros puntos de vista puede calificarse de ochavado, de casillero, de transición a la estética retablística barroca, que rompía brecha penetrando por el sur en nuestra región, y de retablo de pincel o pictórico.

---

<sup>135</sup> Ibidem: p. 14.

<sup>136</sup> Ibidem: pp. 11-15.

## BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

Banda y Vargas, A. de la: "El pintor Jerónimo Ramírez en Higuera la Real". *R. E. E.* (1975), pp. 5-15.

Giles Martín, T.: *Arte religioso en Fregenal de la Sierra, Higuera la Real y Bodonal de la Sierra (Tres encomiendas de la Orden de San Juan de Jerusalén)*. Tesis de Licenciatura inédita. Universidad de Extremadura, 1975.

Lima Malo, L.: "El retablo mayor de la parroquia de Santa Catalina de Higuera la Real: nuevos datos". *Libro de Actas*. Octavo Congreso de Estudios Extremeños. Págs. 359-369.

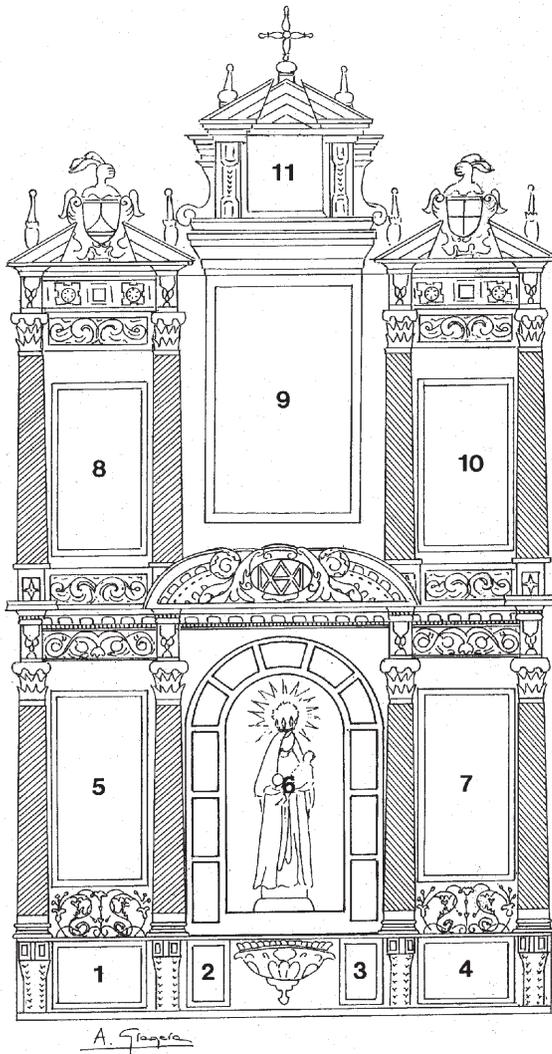
López Martínez, C.: *Arquitectos, escultores y pintores vecinos de Sevilla*. Sevilla, 1928, pp. 153, 201 y 232.

Solís Rodríguez, C. y Tejada Vizuete, F.: "Escultura y pintura del siglo XVII". En *la Historia de la Baja Extremadura*. Tomo II, Badajoz, 1986, pp. 693, 695 y 703-704.

Tejada Vizuete, F.: *Retablos barrocos de la Baja Extremadura (Siglos XVII-XVIII)*. Mérida, 1988.

RETABLO DE NUESTRA SEÑORA DE LOS REMEDIOS  
DE LA EXCOLEGIATA DE ZAFRA





RETABLO DE NUESTRA SEÑORA DE LOS REMEDIOS. EXCOLEGIATA DE ZAFRA.

1. Donante: D. Alonso. 2. San Andrés. 3. San Bartolomé. 4. Donante: Doña Jerónima. 5. San Juan Bautista. 6. Imagen titular. 7. San Jerónimo. 8. San Miguel Arcángel. 9. Imposición de la casulla a San Ildefonso. 10. San Nicolás Tolentino. 11. Sagrada Familia.

Es extraño que el erudito local Vivas Tabero no prestase especial atención al retablo cuyos lienzos fueron pintados por Zurbarán, aunque no se le escapó la calidad de los mismos cuando escribió: “Los dos altares laterales de Nuestra Señora del Carmen y de los Remedios son de orden dórico, y tienen cuadros de gran mérito; pero las imágenes no tienen nada de particular”<sup>137</sup>. Para Mérida el retablo pasó totalmente inadvertido. Pero, desde que la zurbaranista María Luisa Caturla y el profesor Diego Angulo identificasen los lienzos como salidos del pincel del pintor de Fuente de Cantos se ha convertido en el retablo de mayor interés de la excolegiata (actual parroquia de Nuestra Señora de la Candelaria), más aún cuando se trata del único conjunto de Zurbarán existente en la Baja Extremadura.

Don Alonso de Salas Parra, mercader, síndico y regidor perpetuo de la villa de Zafra y Doña Jerónima de Aguilar Guevara, su mujer, costearon la fundación de una capilla para su sepulcro y mandaron hacer el retablo según inscripción del sotabanco que dice: ESTA CAPILLA Y ALTAR HONROSO SEPULCRO DONDE YACEN ALONSO DE SALAS PARRA PROCURADOR SÍNDICO PERPETUO DESTA VILLA DE ZAFRA Y D<sup>a</sup> GERÓNIMA DE AGUILAR GUEVARA SU MUJER Y LOS QUE SUCEDIEREN POR SU TESTAMENTO MANDARON HACER ESTE RETABLO AÑO DEL SEÑOR DE 1644.

La serie del Monasterio de Guadalupe y el retablo que nos ocupa son los únicos conjuntos que, con seguridad, quedan en Extremadura de Zurbarán. Los lienzos de Zafra no son una de las mejores obras del pintor; se sitúan, dentro de su producción, en fecha posterior a las series de Guadalupe y Jerez de la Frontera, en una etapa difícil de la vida de Zurbarán en la que, cuarentón, había muerto su segunda esposa, Beatriz de Morales; su hija menor, Paula, le puso pleito por la venta de unas casas en Llerena, a las que creía tener derecho; su único hijo varón, pintor también, primero se emancipó y años más tarde murió en la peste que asoló Sevilla en 1649 y su clientela comenzaba a dar los primeros síntomas de abandono.

Los dos conjuntos extremeños salidos del pincel de Zurbarán se conservan “in situ”, en el lugar para el que fueron creados; el retablo de la excolegiata de Zafra se encuentra instalado, no propiamente en una capilla, sino en el brazo de la Epístola del crucero.

---

<sup>137</sup> Vivas Tabero, M.: *Glorias de Zafra y recuerdos de mi patria*. Madrid, 1901.

Es un retablo de esquema sencillo, de menor porte que los que suelen adornar las capillas mayores, de planta lineal; se compone de banco, dos cuerpos, tres calles –la central ligeramente más ancha y el ático. Los recuadros del banco están ocupados por lienzos y sobre las ménsulas se apean las cuatro columnas corintias de fuste entorchado del primer cuerpo; en el entablamento, de friso decorado con roleos y cornisa con mútulos, irrumpen el arco de la hornacina central, que alberga la imagen de Nuestra Señora de los Remedios; sobre ella, en el segundo cuerpo, un frontón curvo y partido aloja una tarja con el anagrama de María. El cuerpo superior se apoya sobre banquillo decorado, en cuyos resaltos descansan otras cuatro columnas iguales a las inferiores; se organiza como un triple templete: los edículos de los extremos se rematan en frontones triangulares y quebrados que se coronan con escudos heráldicos y florones; el templete central se prolonga en el ático y se remata con frontón triangular.

En los recuadros extremos del banco se representa a los donantes en actitud orante, como les es propio. El retrato de D<sup>a</sup> Jerónima no es de Zurbarán y –según Croche de Acuña– es un lienzo aprovechado de un retrato de la dama al que se añadieron las manos, obra de algún maestro local<sup>138</sup>. Con el mismo tenebrismo con que trata el retrato de Don Alonso de Salas Parra, pintó los otros lienzos centrales del banco que representan a San Andrés y San Bernabé. En el cuerpo inferior del retablo, a la izquierda de la imagen titular (talla de escaso mérito), Zurbarán pinceló a San Juan Bautista, inspirándose en el de la cartuja de Jerez de la Frontera, y, a la derecha, a San Jerónimo como doctor revisando las Sagradas Escrituras y resonando en sus oídos la trompeta que le dice “¡levantaos, muertos, y venid a juicio!”. En el cuerpo superior, de izquierda a derecha, se efigia un San Miguel Arcángel abatiendo a Lucifer; el dinamismo de esta composición contrasta con la quietud del resto de los lienzos; en la calle central se encuentra el lienzo principal, La imposición de la casulla a San Ildefonso de Toledo. “De factura ya más blanda y jugosa en los modelados, sin olvidar aún sus formas angulosas y a veces recortadas; domina una organización compleja de composición barroca con el rompiente superior del cielo para la aparición de la Virgen, con los colores aún rojo y azul en el traje, sobre peana de ángeles”<sup>139</sup>. A la derecha San Nicolás de Tolentino con hábito agustino negro;

---

<sup>138</sup> Croche de Acuña, F.: *Zafra, una lección...* p. 80.

<sup>139</sup> Lozano Bartolozzi, M.: *La pintura en Extremadura*. Badajoz, 1984, p. 31.

de pie, estático, con una mano sobre el pecho y la otra mostrando el plato con la perdiz del milagro. En el ático se representa un tema insólito para este lugar del retablo, el cual presenta además una iconografía singular, se trata de una Sagrada Familia sobre la cual, en un rompimiento, se representa la Trinidad “en extraña composición iconográfica de los dos temas”<sup>140</sup>.

Los lienzos, restaurados por Bellas Artes, muestran una gradación ascendente en la que la paleta se va aclarando desde el tenebrismo del banco hasta el ático.

El retablo es de traza clásica y de estilo renacentista, del tipo de casillero, pictórico y sin un programa iconográfico coherente.

#### BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

Cienfuegos Linares, J.: “Zurbarán”. En la *Historia de la Baja Extremadura*. Tomo II. Badajoz, 1986, pp. 751-752.

Croche de Acuna, F.: *Zafra. Una lección de historia y arte*. Zafra, 1972, pp. 41 y 79-81.

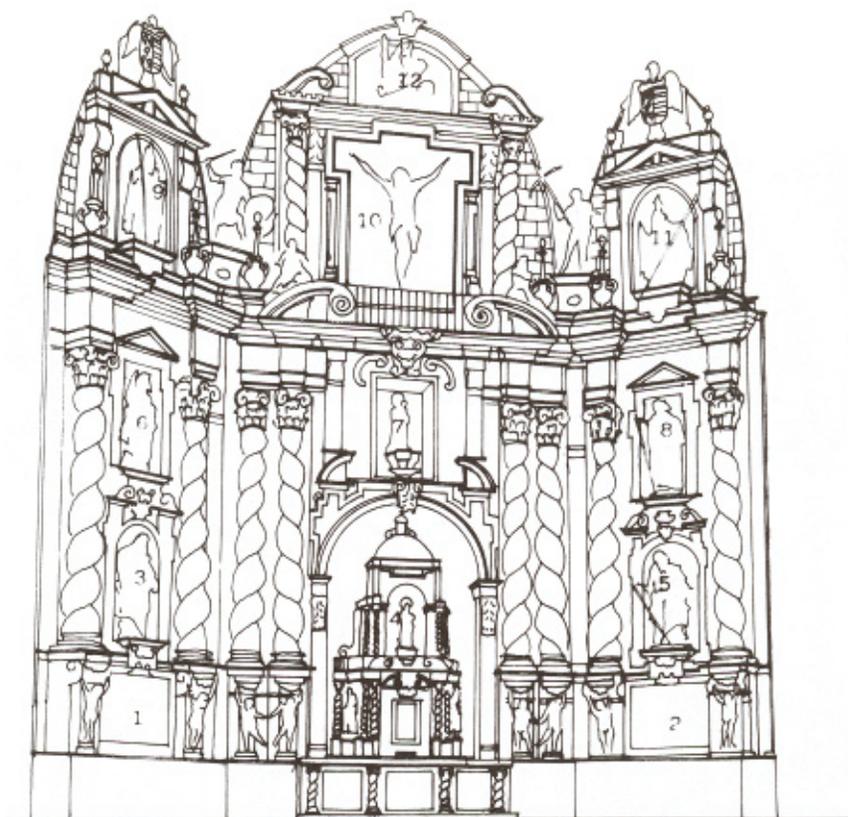
Idem: *La colegiata de Zafra (1609-1851). Crónica de luces y sombras*. Zafra, 1984, pp. 85-86.

---

<sup>140</sup> Cienfuegos Linares, J.: Op. Cit., p. 751.

**RETABLO MAYOR DE LA PARROQUIA (EXCOLEGIATA)  
DE NUESTRA SEÑORA DE LA CANDELARIA DE ZAFRA**





RETABLO MAYOR DE LA PARROQUIA (EXCOLEGIATA) DE NTRA. SRA. DE LA CANDELARIA. ZAFRA.

1. Adoración de los pastores. 2. Adoración de los Reyes. 3. San Pedro. 4. Santa Brígida. 5. San Pablo. 6. San Andrés. 7. Nuestra Señora de la Candelaria. 8. Santiago. 9. San Ambrosio. 10. Crucifixión. 11. San Agustín. 12. Padre Eterno.

El retablo mayor de la excolegiata de Zafra cuenta con una abundante bibliografía a cargo de estudiosos zafrenses y de fuera. La importancia de la obra y la influencia barroca renovadora que introdujo en la Baja Extremadura merecen tal interés. Vivas Tabero describió someramente el retablo a principios de siglo XIX sin datarlo ni mencionar a sus autores<sup>141</sup>. Mérida lo describió también y lo dató en el siglo XVII<sup>142</sup>. Croche de Acuña ha aportado datos interesantes y se ha ocupado reiteradamente de la obra<sup>143</sup>. Posteriormente Solís Rodríguez y Tejada Vizuete han completado la documentación respecto al cambio de traza que se produjo a favor de la que hiciera Blas de Escobar en 1658<sup>144</sup>.

En relación con el autor del retablo, Blas de Escobar, las noticias se han visto incrementadas con el documentado estudio de Raya Raya sobre el retablo cordobés<sup>145</sup>. Las más recientes aportaciones sobre el retablo se encuentran en la tesis doctoral de Rubio Masa, recientemente publicada<sup>146</sup>.

En 1656 el cabildo de la colegiata acuerda que se haga un retablo mayor y decide aportar ocho mil reales, pedir limosnas a los vecinos y al patrono de la colegiata, el marqués - duque de Priego, éste no tardó en aportar mil ducados para la causa.

El primero que presentó traza y condiciones fue el ensamblador sevillano Cristóbal Romero Saavedra, que vino desde Guadalcanal requerido por el cabildo colegial. Blas de Escobar presentó en 1657 una nueva traza (elaborada por su colaborador Matías Fernández Cardoso) y condiciones. Ambos maestros compitieron y el retablo se remató al fin en Blas de Escobar por un precio de 54.500 reales (4.954 ducados). No se conoce ninguna de las dos trazas citadas, que no

---

<sup>141</sup> Vivas Tabero, M.: Op. Cit., pp. 258-259.

<sup>142</sup> Mérida Alinari, J. R.: Op. Cit., p. 441.

<sup>143</sup> De los trabajos de Croche de Acuña citados en la bibliografía específica destacamos: "Noticias históricas sobre el retablo de la colegiata de Zafra" y *La colegiata de Zafra (1609-1851). Crónica de luces y sombras*.

<sup>144</sup> Solís Rodríguez, C. y Tejada Vizuete, F.: Op. Cit., p. 707.

<sup>145</sup> Raya Raya, M.A.: Op. Cit. pp. 49 - 51.

<sup>146</sup> Rubio Masa, J.C.: Op. Cit. pp. 190 - 204.

llegaron a ejecutarse porque en 1658 Blas de Escobar presentó otra traza, más innovadora por cuanto incorporaba ya la columna salomónica y más cara, pues suponía un incremento del precio inicial de 16.500 reales. El precio final fue de 72.000 reales (6.545 ducados). Otra modificación a la traza presentada por Blas de Escobar fue la que hizo el cabildo al sustituir las pinturas proyectadas para las calles laterales por esculturas<sup>147</sup>. Otras modificaciones menos importantes se realizarían en el transcurso de la labra, como el coronamiento de las calles laterales.

Aceptado por ambas partes el proyecto, Blas de Escobar se instaló con su taller en unas dependencias de la colegiata; en 1662 arrendó unas casas en la calle de Santa Catalina donde probablemente establecería su taller definitivo hasta su muerte acaecida en 1670. Blas de Escobar trabajó intensamente en el retablo durante dos años (1658-1660). Entre 1663 y 1666 se ocupó de las demasías acordadas con el cabildo, el último año citado el retablo estaba terminado, después de once años desde el acuerdo de creación, quedando «en blanco». El maestro no terminó de cobrar su trabajo hasta 1668-1669.

Blas de Escobar aparece en Zafrá, procedente de Sevilla, al servicio de don Juan de Austria titulándose enfáticamente “maestro arquitecto i maior de las obras del palacio de S. A. el serenísimo don Juan de Austria”. A su cargo quedó enteramente la obra de arquitectura del retablo. Para la colegiata labró otro en la capilla aneja a la mayor en el lado de la epístola y, ya afincado en Zafrá, se encargó del retablo mayor de la catedral pacense (hoy en la capilla del Sagrario, a los pies de la Seo y en el lado de la Epístola).

Blas de Escobar fue un maestro de cierto prestigio en Sevilla a comienzos del seiscientos, así se deduce del hecho de que cuando en 1652 se piensa en labrar el retablo mayor del convento de Santa Ana de Montilla se decida encargar la obra a un maestro reputado y recaiga en él. Raya ha documentado – como decíamos– la actividad de Blas de Escobar en el retablo mayor del convento de Santa Ana de Montilla, entre 1652 y 1654, única obra conservada en esta zona, y en el retablo mayor del convento de la Merced de Cádiz en 1651, ejemplar destruido. De lo anterior se deduce que Blas de Escobar, mientras estuvo afincado en Sevilla, atendió encargos en Córdoba y Cádiz, hasta que se

---

<sup>147</sup> Ibidem: pp. 192-193.

estableció definitivamente en Zafra, en donde creó una importante escuela y ofreció su mejor obra en el retablo mayor de la colegiata<sup>148</sup>.

Es frecuente ver implicadas en el pago de un retablo a varias personas e instituciones; pero no tan claramente como en el de la colegiata de Zafra. No es extraño que el cabildo municipal aparezca ajeno a la obra, pues los patronos del templo y del retablo eran los Duques de Feria, que cargaron con la mayor parte del importe de la obra; pero nos llama la atención que no aparezca como contribuyente. Los mismos capitulares, dando ejemplo, fueron los primeros en aportar unas pagas que debían recibir por Santiago y por Navidad y que fueron destinadas a la adquisición de madera. Los zafrenses, desde el comienzo de la obra, afrontaron las colectas de los martes, otros dieron limosnas extras y mandas testamentarias. Se destinaron al pago del retablo cantidades insignificantes –como las dos multas de ocho reales cada una a dos canónigos por no acudir a cabildo– y no tan insignificantes como los doscientos ducados por derechos de sepultura de otro canónigo o el intento fallido de cobrar el trigo facilitado a las tropas reales en 1665 por un valor de diecisiete mil reales. Para terminar de pagar a Blas de Escobar la colegiata, empeñó una cadena de oro con cuyo valor el maestro otorgó carta de pago por la última cantidad que se le adeudaba y que ascendía a más de tres mil reales<sup>149</sup>.

La hechura del retablo mayor de la colegiata fue obra de larga duración (cuarenta y tres años) y penosa de costear. Otros retablos mayores también se habían demorado en su construcción, como los de Llera y Azuaga.

El retablo permaneció “en blanco”, es decir, sin dorar, desde 1667 hasta 1678, en que se acomete la empresa de dorarlo; para ello se acude de nuevo a Sevilla y se encarga a Diego Antonio Vizcaino, que se hace cargo del dorado junto a los también doradores sevillanos Antonio Ruiz y Baltasar de los Reyes; con este equipo colaboró el carpintero zafrense Antonio Granada y su aprendiz Pedro y, más tarde, se incorporaron otros dos doradores sevillanos: un tal Andrés y José Antonio Fonseca; todos trabajando a jornal. Por fin, el retablo se terminó de dorar en 1683 con la aportación de quinientos pesos de un indiano zafrense<sup>150</sup>.

---

<sup>148</sup> Para más datos sobre Blas de Escobar véase: Raya Raya, M.A.: Op. Cit. pp.49 - 51, Rubio Masa, J.C.: Op. Cit. pp. 190-204, Solís Rodríguez...

<sup>149</sup> Croche de Acuña, F.: “Noticias históricas...”, p. 16-20.

<sup>150</sup> Ibidem: pp. 22-23.

Simultáneamente a la labra de la arquitectura, el cabildo colegial se ocupó de encargar la escultura para el retablo siguiendo la traza de Blas de Escobar; pues, la que en principio se aceptó no contenía tantas imágenes. Se acudió también a Sevilla; según la tesis del profesor Banda y Vargas, las esculturas se atribuyen a José de Arce por el significativo parecido con las que hizo del apostolado para la cartuja de Jerez de la Frontera hacia 1637<sup>151</sup>. La atribución no está exenta de matizaciones: el cabildo colegial comenzó a hacer gestiones para la obra escultórica del retablo en 1664. Dos años más tarde muere José de Arce; es decir, que si son suyas las tallas debieron ser de las últimas obras salidas de su gubia. Sin embargo, en 1662 se anotó un libramiento en la colegiata a José de Arce por el Cristo del ático del retablo.

Las esculturas del retablo han sido definitivamente documentadas por Rubio Masa como hechas en su mayoría por José de Arce, entre 1660 y 1661 el maestro firmó hasta once cartas de pagos y parecen seguras que salieron de sus manos las tallas de San Pedro y San Pablo, San Andrés y Santiago, el Crucificado del ático, las santas del sagrario, es decir, Santa Catalina de Alejandría y Santa Catalina de Siena. En el resto de las tallas pudo haber intervenido el taller de Blas de Escobar<sup>152</sup>.

Concluido el retablo se trasladaron las reliquias de San Ciro (que estaban en el archivo de la sacristía desde su llegada a Zafra en 1678) a una teca en forma de linterna o urna circular colocada sobre la cúpula del sagrario-manifestador.

La última intervención en el retablo se llevó a cabo en 1698, cuando se hizo la obra del camarín donde está colocada la imagen titular de Nuestra Señora de Candelaria y se labró una nueva imagen de Santa Brígida, patrona de la villa.

El retablo es de planta ochavada, de tres planos y adaptado al testero de la capilla mayor. Su estructura presenta banco, un cuerpo con tres calles –más desarrollada la central– y ático en forma de triple templete. El banco presenta

---

<sup>151</sup> Banda y Vargas, A.: "Huellas artísticas andaluzas en la Baja Extremadura". *Estudios de Arte Español* (1974), p. 23.

<sup>152</sup> Solís Rodríguez, C. y Tejada Vizueté, F.: Op. Cit., p. 690. Rubio Masa J. C.: Op. Cit, pp. 200-202.

dos relieves en las calles laterales, entre ménsulas con niños telamones, y se interrumpe en la calle central, donde el sagrario-expositor arranca desde la línea del altar. En el primer cuerpo, a plomo sobre las citadas ménsulas, se apean ocho espléndidas columnas salomónicas decoradas con hojas de vid y tallos alusivos a la Eucaristía, son de orden compuesto; en las calles laterales enmarcan dos hornacinas superpuestas (la inferior en arco y la superior rectangular); en la calle central, donde se presentan pareadas, dichas columnas enmarcan el gran arco que cobija el sagrario-expositor y el nicho camarín de la imagen titular. El movido entablamento termina en una cornisa sobre la que se apoyan los tres templetes del ático. La preeminencia de la calle central es indudable: el sagrario-expositor es un templete de dos cuerpos, el inferior se dedica al sagrario y presenta columnas salomónicas pareadas e imágenes en los laterales; el superior, también con columnas salomónicas pareadas, adopta forma de hornacina con la imagen de Santa Brígida; el templete se remata en cúpula, cuya linterna, en forma de teca o urna, guarda las reliquias de San Ciro. Todo este conjunto queda incluido en el gran arco de medio punto, éste se corona con frontón curvo partido, donde se localiza el hueco con la imagen titular. La preeminencia de la calle central se continúa en el ático, donde la hornacina cruciforme con el Cristo atribuido a José de Arce está flanqueado por dos columnas salomónicas más potentes que las de las hornacinas laterales, sobre el templete central se inicia un frontón avolutado que cobija el relieve del Padre Eterno; en los laterales los templetes se coronan con frontones triangulares sobre los que campean los escudos del Ducado de Feria.

El elemento arquitectónico fundamental de este retablo es, sin duda, la columna salomónica, que hace aquí su aparición magistral en la retabística de la Baja Extremadura. La novedad procede —como en otras ocasiones— del potente foco artístico sevillano y llega de la mano de Blas de Escobar. Téngase presente que el retablo de la colegiata es enteramente sevillano. La columna salomónica se inaugura en la Baja Extremadura en la década de los sesenta del siglo XVII, fecha relativamente temprana si se tiene en cuenta que Bernini la creó en el Baldaquino de San Pedro entre 1624 y 1633, que en Galicia se documenta hacia 1625, en Granada en 1630, en Sevilla en 1637, en Valladolid en 1657, en el archipiélago Canario entre 1664 y 1665, es decir, por las mismas fechas que en Zafra<sup>153</sup>. Además de la colum-

---

<sup>153</sup> Bonet Correa, A.: "Retablos del siglo XVII en Puebla". *Archivo Español de Arte*. (1963), pp. 235-236 y Trujillo Rodríguez, A.: *El retablo barroco en Canarias*. Las Palmas de Gran Canarias, 1979, p. 31.

na salomónica el retablo presenta otros elementos anunciadores de la nueva estética barroca, tales como las ménsulas y los niños telamones del banco, los frontones curvos y avolutados partidos, el dinamismo de las imágenes y de sus vestiduras y, en fin, la impresión general de opulencia decorativa propia del barroco. Sin embargo, el esquema del retablo sigue siendo clásico y la estructura en cuerpos y calles no se pierde.

La iconografía del retablo no presenta un programa ordenado: en los relieves del banco se representan historias de la infancia de Cristo: Adoración de los pastores y la Adoración de los Reyes. El cuerpo principal y único dedica las calles laterales al apostolado: San Pedro y San Pablo, San Andrés y Santiago. La calle central se destina a las imágenes de la patrona de la villa, Santa Brígida, y de la parroquia, Nuestra Señora de Candelaria. En el ático, como es habitual, se representa la Crucifixión en el templete central y la figura del Padre Eterno en relieve; en los templetos laterales se disponen los Padres de la Iglesia: San Ambrosio y San Agustín con sus atributos propios; entre estos templetos y el central, sobre pedestales, se colocan los arcángeles San Miguel y San Rafael y en el coronamiento sobre los templetos laterales, la heráldica de la Casa de Feria.

Es un tipo de retablo ochavado, tríptico, adaptado al testero de tal modo que en los pequeños espacios en que pudiera verse el muro se dispone un característico almohadillado que hemos visto con frecuencia en la zona: en los retablos del convento de las clarisas de la misma localidad, en el de las carmelitas de Fuente de Cantos y en el mayor de la localidad de Palomas. Es un retablo enteramente escultórico o de talla; aunque la traza primitiva señalaba algunos lienzos, éstos fueron sustituidos en la definitiva, que presentó Blas de Escobar y que fue aceptada por el cabildo colegial animado por la donación de mil ducados que ofreció el Duque de Feria. Otras tipificaciones más dudosas pueden calificar el retablo de salomónico, por sus soportes; de retablo-relicario, en cuanto que contiene las reliquias de San Ciro. Aunque esta denominación es preferible para ejemplares con numerosas tecas, los cuales presentan dos modalidades: una en forma de armario y otra en forma de estantes. Iconográficamente el retablo podía calificarse, no sin matizaciones, de apostólico; ya que el mayor número de imágenes se dedican a los apóstoles. Estilísticamente es un retablo de transición, pues, sin abandonar un esquema clásico, introduce algunos elementos y formas claramente barrocas.

## BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

Croche de Acuña, F.: *Zafra. Una lección de historia y arte*. Zafra, 1972.

Idem: "Noticias históricas sobre el retablo de la colegiata de Zafra". *V Congreso de Estudios Extremeños*. Badajoz, 1976, pp. 15-24.

Idem: "El retablo barroco". *Alminar*, nº 21 (1981).

Idem: *La colegiata de Zafra (1609-1851). Crónica de luces y sombras*. Zafra, 1984.

Melida Alinari, J. R.: *Catálogo monumental de España. Provincia de Badajoz*. Madrid, 1925.

Raya Raya, M.A.: *El retablo barroco cordobés*. Córdoba 1987.

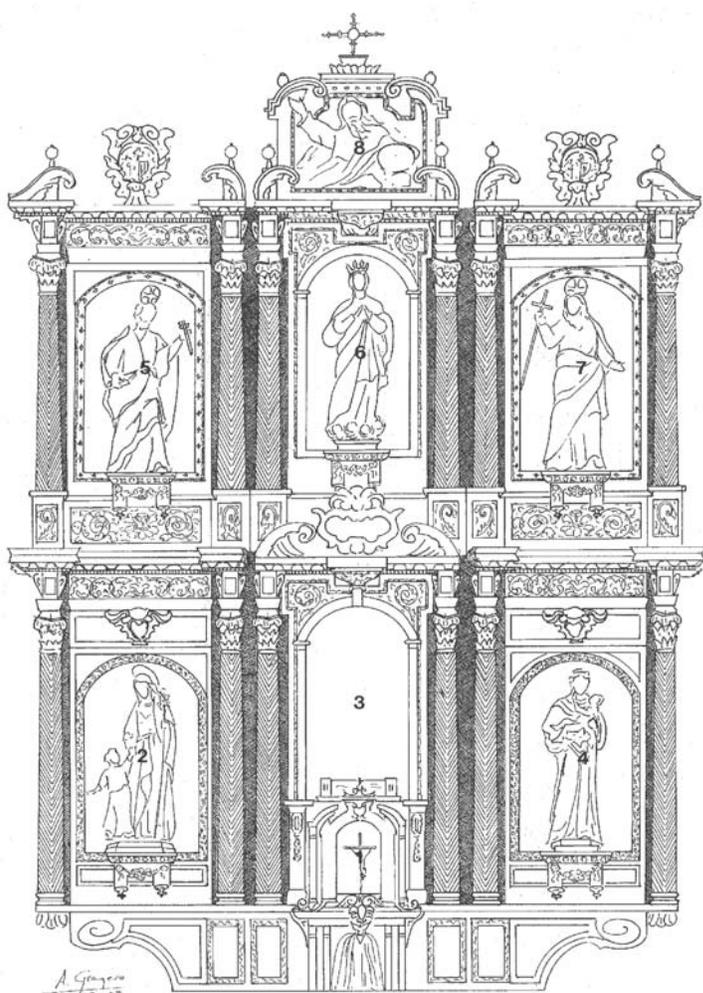
Rubio Masa, J.A.: *El Mecenazgo artístico de la Casa Ducal de Feria*. Badajoz 2001.

Solís Rodríguez, C. y Tejada Vizuete, F.: "Escultura y pintura del siglo XVII". En *la Historia de la Baja Extremadura*. Tomo II. Badajoz, 1986.

Vivas Tabero, M.: *Glorias de Zafra o recuerdos de mi patria*. Madrid, 1901.

**EL RETABLO DE LA CAPILLA DEL SAGRARIO  
DE LA CATEDRAL DE BADAJOZ**





### RETABLO DE LA CAPILLA DEL SAGRARIO. CATEDRAL DE BADAJOZ

1. Relieve del niño Jesús Resucitado e imagen de Sta. Teresa y San Atón. 2. San Jerónimo. (a San José). 3. San Juan Bautista. (a. Virgen de Fátima). 4. San Pedro Nolasco. (a. San Antonio de Padua). 5. San Pedro. 6. Inmaculada. 7. San Pablo. 8. Relieve del Padre Eterno.

(\* a.: actualmente)

Ávila Ruiz en su Memoria de Licenciatura (inédita) ofrece toda la documentación relativa al que fue retablo mayor de la seo pacense hasta 1726 y actualmente de la capilla del Sagrario<sup>154</sup>; esta capilla es la más espaciosa de la catedral, situada a los pies en el lado de la Epístola; fue construída por Gaspar Méndez hacia 1545. El retablo original era de tres planos, adaptado a la primitiva capilla mayor de la seo; al remodelarse ésta y hacerse rectangular, perdió su carácter de tríptico forzándose su planta y haciéndose recta; otra modificación afectó al banco que ahora presenta y que primigénicamente no poseía, así como al sagrario-expositor donde se localizaban en nichos las imágenes desaparecidas de Santa Teresa y San Atón. También desaparecieron las imágenes originales del primer cuerpo que representaban a San Jerónimo, San Juan Bautista (patrono de la ciudad) y San Pedro Nolasco.

El retablo fue costeado por el Obispo Jerónimo Rodríguez de Valderas que, en 1666, lo encargó a Blas de Escobar, “maestro arquitecto” sevillano establecido en Zafra, donde ese mismo año terminó de labrar el retablo mayor de la colegiata. Según las condiciones establecidas y firmadas entre el Obispo y el maestro, el retablo de la seo se haría siguiendo la traza que éste tenía presentada, en madera de pino la arquitectura y de cedro la imaginería, en un plazo de dos años, en el taller zafrense del maestro y por un precio de seis mil ducados sin incluir el dorado; es decir, en blanco<sup>155</sup>.

El retablo se terminó en el plazo fijado, o sea, en 1668; dos años antes de la muerte de su autor. Es, por tanto, unas de sus últimas obras importantes. Hasta 1677 no se pusieron cédulas en Zafra, Llerena y Sevilla para proceder al dorado; el hecho de que se pusieran cédulas en estas localidades resulta indicativo de dónde el cabildo catedralicio pensaba encontrar maestros doradores interesados en la obra; dicho de otro modo, Zafra, Llerena y, por supuesto, Sevilla eran centros productores de arte donde residía un granado grupo de maestros artesanos de la madera. El citado año se encargaron de dorar el retablo y estofar las imágenes los maestros sevillanos Cristóbal Rubio y Juan Piras por treinta y cinco mil reales y en un plazo de ocho

---

<sup>154</sup> Ávila Ruiz, R. M.: Op. Cit., pp. 34-46 y 164-176.

<sup>155</sup> Ibidem: pp. 38-39.

meses. En 1678, dos meses más tarde de lo previsto, el retablo estaba dorado y las imágenes estofadas.

Hemos dicho que el retablo mayor de la colegiata de Zafra lo terminó Escobar por la misma fecha en que concierta el de la capilla del Sagrario y que éste fue uno de sus últimos conciertos importantes. Sin embargo, estilísticamente, el de la catedral pacense no supone un avance en la evolución artística de Escobar por cuanto que no utilizó las novedosas columnas salomónicas que había inaugurado en Zafra. Repetidamente se ha dicho que las influencias renovadoras penetraron fundamentalmente por el sur de la Baja Extremadura y, tal vez, resultaba demasiado novedoso labrar en Badajoz y además en la catedral un tipo de soporte que aún la moda no había impuesto. Tal vez el Obispo no gustara de tales innovaciones y por eso quedó expresamente acordado con el maestro que las columnas habían de ser “entorchadas a harpon”<sup>156</sup>. Sea como fuere, y a pesar de no utilizar el orden salomónico en la catedral, el retablo que se labró presenta, dentro de su clasicismo, algunos elementos prebarrocos.

El retablo se organiza en banco –añadido posterior–, dos cuerpos con tres calles y ático. El primer cuerpo presenta seis columnas corintias de fuste estriado “a arpón”; sobre ellas discurre el entablamento con friso decorado y cornisa con mútulos. El segundo cuerpo es exástilo también, columnas semejantes se apean sobre los plintos de un banquillo con decoración pictórica; sobre el entablamento del segundo piso, semejante al inferior, arrancan unos simulados frontones curvos y partidos, en forma de roleos con bolas encima, que son unos de los elementos barroquizantes del conjunto; estos adornos enmarcan los escudos episcopales del Obispo Valderas en las calles laterales y el relieve del Padre Eterno en la principal. Las calles presentan hornacinas con peanas decoradas con ovas donde se ubica la imaginería; la central se inicia en un sagrario-expositor con cuatro columnillas iguales a las del resto del retablo que flanquean hornacinas con imágenes; sobre el sagrario-expositor se sitúa la imagen titular de San Juan Bautista. Corónase este cuerpo con un frontón avolutado y partido que alberga una tarja manifiestamente barroca. El segundo cuer-

---

<sup>156</sup> Ibidem: p. 166.

po presenta también tres hornacinas con peanas, ligeramente más elevada la central.

El primitivo programa iconográfico del retablo desarrollaba los siguientes temas en dos relieves –en la puerta del sagrario y ático– y ocho imágenes de bulto redondo: en el sagrario se labró el relieve del Niño Jesús Resucitado en la puerta y las pequeñas imágenes desaparecidas de Santa Teresa y San Atón en las hornacinas laterales. En el primer cuerpo se situaban –donde hoy se han colocado imágenes modernas– las figuras desaparecidas de San Jerónimo, San Juan Bautista y San Pedro Nolasco. Sólo se conservan las imágenes originales del segundo cuerpo: San Pedro, la Inmaculada y San Pablo; corona el retablo, como es usual, el relieve del Padre Eterno. Sobre las imágenes que quedan de Blas de Escobar dice Ávila Ruiz: “Son meras figuras decorativas, carentes de un estilo individual, hechas con un fin claramente religioso. Los santos aparecen vestidos con túnica y manto. Los pliegues son convencionales, suavemente algodonosos y curvados en la túnica, mientras en el manto los paños ondeantes hacia uno de los lados son angulosos y más quebrados, en orden a acentuar el movimiento de la figura. La policromía está hecha a base de colores uniformes y planos, con un estofado sencillo sin adornos de ningún tipo”<sup>157</sup>.

Actualmente es un retablo de planta recta, aunque originariamente era tríptico con sus tres planos, escultórico o de talla y de casillero.

A pesar de mostrársenos Escobar más moderado y blando que en el retablo mayor de la colegiata de Zafra, el de la capilla del Sagrario, como aquel, es un retablo de transición; sin las novedosas columnas salomónicas y siguiendo una traza aún clásica el retablo de la catedral presenta elementos que la estética barroca incorporará plenamente a su repertorio, tales como: frontones avolutados y partidos, tarja, decoración en frisos y peanas, etc.

---

<sup>157</sup> Ibidem: pp. 44-45.

## BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

Avila Ruiz, R. M.: *Los retablos de la catedral de Badajoz*. Memoria de Licenciatura (inédita). Universidad Complutense. Madrid, 1978.

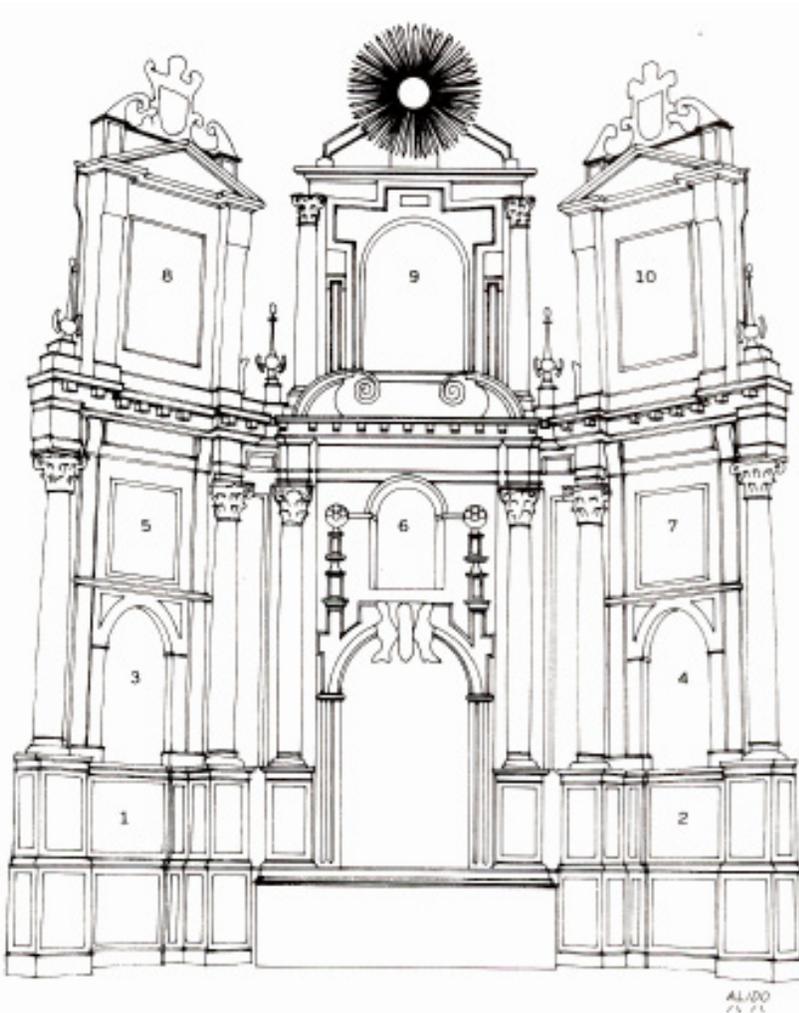
Raya Raya, M. A.: *El retablo barroco cordobés*. Córdoba 1987, pp. 49-51.

Solís Rodríguez, C. y Tejada Vizuete, F.: "Escultura y pintura del siglo XVII". En la *Historia de la Baja Extremadura*. Tomo II. Badajoz, 1986, pp. 688-690.

Tejada Vizuete, F.: *Retablos barrocos de la Baja Extremadura (Siglos XVII-XVIII)*. Mérida, 1988, pp. 28-30.

**EL RETABLO MAYOR DE LA PARROQUIA DE NUESTRA SEÑORA  
DE ARACELI DE VILLAGARCÍA DE LA TORRE.**





RETABLO MAYOR DE LA PARROQUIA DE VILLAGARCÍA DE LA TORRE.

1. María Magdalena. 2. Santa Inés. 3. Nuestra Señora de los Remedios. 4. Nuestra Señora de la Candelaria. 5. San Lorenzo. 6. Nuestra Señora de Araceli. 7. San Jerónimo. 8. San Ildefonso. 9. San Bartolomé. 10. San Antonio.

La arquitectura del retablo mayor de la parroquia de Villagarcía de la Torre es obra de Juan Martínez de Vargas, maestro zafrense rival de Alonso Rodríguez Lucas, con quien compitió en la hechura del retablo mayor de Ribera del Fresno. De Martínez de Vargas se conserva una exigua parte de su producción: además del de Villagarcía, labró el retablo mayor de la parroquia de Nogales; para el convento de las Carmelitas de Fuente de Cantos ejecutó el retablo mayor, tomando como modelo el de las Clarisas de Zafra, obra precisamente de su rival. Faltan aún bastantes datos para completar la biografía de Martínez de Vargas, a quien perteneció también la labra de los desaparecidos retablos del convento de la Santísima Trinidad de Badajoz y del de los franciscanos de Zafra, entre 1665 y 1666<sup>158</sup>.

Las pinturas del retablo de Villagarcía son de Tomás Rodríguez<sup>159</sup>.

El retablo quedó asentado entre 1677 y 1678:

*Altar maior*

*Ytem se le pasan en quenta ciento y noventa y seis reales y medio que pago al dicho Juan Maestro Salcedo de el tiempo que se ocupo en hacer las gradas del altar mayor para asentar el retablo en esta forma los sesenta y quatro de ocho dias deste trabajo los cinquenta y cinco de un moço que se ocupo con una cabalgadura, los quarenta de un peon y los treinta y siete y medio de vino, que se gasto en el tiempo desta obra que todo hace dicha cantidad<sup>160</sup>.*

Tiene planta ochavada en tres planos que se adaptan al testero de la capilla mayor; consta de sotabanco, banco, un cuerpo con tres calles y ático en forma de triple templete, uno sobre cada calle. El sotabanco se decora con placas de motivos vegetales y guirnaldas, similares a las de los pedestales del banco; entre éstos resaltos y en las calles laterales existen dos recuadros apaisados

---

<sup>158</sup> Solís Rodríguez, C. y Tejada Vizuete, F.: Op. Cit., pp. 692, 705 y 708.

<sup>159</sup> Tejada Vizuete, F.: Op. Cit., p. 31.

<sup>160</sup> Archivo parroquial de Villagarcía de la Torre. Cuentas de Fábrica de 1677-1678. Fol. 326.

ocupados por lienzos. Sobre los citados pedestales del banco se asientan las seis columnas del único cuerpo, son de fustes estriados a arpón y de capiteles compuestos. El entablamento, muy quebrado y movido por los tres planos del retablo y los resaltos de las columnas, presenta arquitrabe liso, friso decorado con guirnaldas en forma de roleos y ovas, y cornisa con modillones. En un plano inferior de las calles laterales se disponen hornacinas de poco fondo con intradós acasetonados para las imágenes y sobre ellas recuadros para lienzos. En la calle central, sobre el arco que albergaba el desaparecido sagrario-expositor (hoy ocupado por un crucifijo y el anagrama de María) se sitúa la hornacina de la imagen titular de la parroquia; esta calle se corona, por encima de la cornisa del entablamento, con un frontón curvo y quebrado. El ático se organiza como triple templete, o sea, con un edículo sobre cada calle: los templetos laterales alojan lienzos y se levantan sobre pilastras con frentes decorados por guirnaldas verticales y frontones triangulares, sobre ellos se disponen los arranques de otros frontones curvos y partidos (avolutados) acogiendo tarjas coronadas, en la de la izquierda se dibuja una torre y en la de la derecha una rosa. El templete central similar a los anteriores, está flanqueado por columnas iguales a las del cuerpo inferior del retablo y se remata en frontón curvo, sobre el que se ubica un sol con la paloma del Espíritu Santo. Entre los templetos del ático, para rellenar los espacios vacíos del muro del testero, se coloca el característico almohadillado de los maestros zafrenses del siglo XVII. Por encima de la cornisa del único cuerpo del retablo, sobre pequeños pedestales entre los templetos del ático, se colocan adornos de florones estilizados.

En el banco, a la izquierda, sobre un lienzo oscurecido y craquelado, apenas resalta una figura femenina en actitud contemplativa con una calavera en la siniestra y la otra mano en el pecho, la identificamos como María Magdalena. A la derecha, hace pareja otra figura femenina joven que representa a Santa Inés con su atributo, un cordero junto a ella.

Los lienzos del primer cuerpo, sobre las hornacinas de las calles laterales, representan, el de la izquierda, a San Lorenzo con vestiduras diaconales, arrodillado de perfil, mirando al cielo y con sus atributos propios: la palma del martirio y la parrilla. A la derecha, San Jerónimo con vestes de Doctor de la Iglesia, arrodillado sobre una mesa y con las manos juntas ante las Sagradas Escrituras.

En postura similar aparece San Ildefonso en el ático del lado del Evangelio: sobre el hábito monacal viste capa, mitra y báculo; se arrodilla sobre una mesa en actitud de escribir sobre un libro y con la mirada dirigida hacia arriba. La composición similar de los lienzos de San Jerónimo y San Ildefonso nos ha hecho pensar si no formaron originariamente pareja en el retablo. El lienzo del ático del lado de la Epístola representa a San Antonio en oración ante el Niño Jesús que porta azucena en la diestra.

Las imágenes del retablo se localizan en las hornacinas: en el primer cuerpo, de izquierda a derecha, Nuestra Señora de los Remedios, es una interesante talla con perfil fusiforme que lleva al Niño sobre su costado derecho en original torsión hacia atrás como buscando algo; al flexionar su pierna derecha se le ajustan los pliegues de buena ejecución. Sobre el desaparecido tabernáculo, en hornacina más pequeña, se sitúa la imagen titular de Nuestra Señora de Araceli, patrona del templo; los pliegues inferiores se dirigen hacia un lado de la imagen donde hay un rostro demoníaco. A la derecha, una desafortunada restauración ha desfigurado la imagen de la Candelaria con cesto de dos palomas en una mano y cirio en la otra. En la hornacina central del ático, sobre pedestal, se representa a San Bartolomé con un cuchillo abatiendo a un negro demonio encadenado, es talla de porte hierático, que, mirando de frente, destaca por su falta de expresión y ausencia.

El retablo presenta una traza aún clásica a pesar de lo avanzado de su fecha de construcción; utiliza la columna compuesta de fuste estriado a arpón cuando ya otros maestros zafrenses venían empleando la columna salomónica, tales como su competidor Rodríguez Lucas y, antes, Blas de Escobar, maestro de éste. Si bien, los dos últimos maestros citados alternaban la columna torsa y la de fuste estriado a arpón en sus obras, dependiendo del gusto del comitente y/o del propio; hecho que –como hemos comentado en otra ocasión– revela que el soporte salomónico se impuso de forma gradual y no supuso una novedad arrolladora.

El retablo de Villagarcía es, pues, de traza renacentista con algunos elementos carnosos y cierta profusión decorativa anunciadora de las formas barrocas. Es un retablo de casillero que combina la talla con el pincel (retablo escultórico-pictórico).

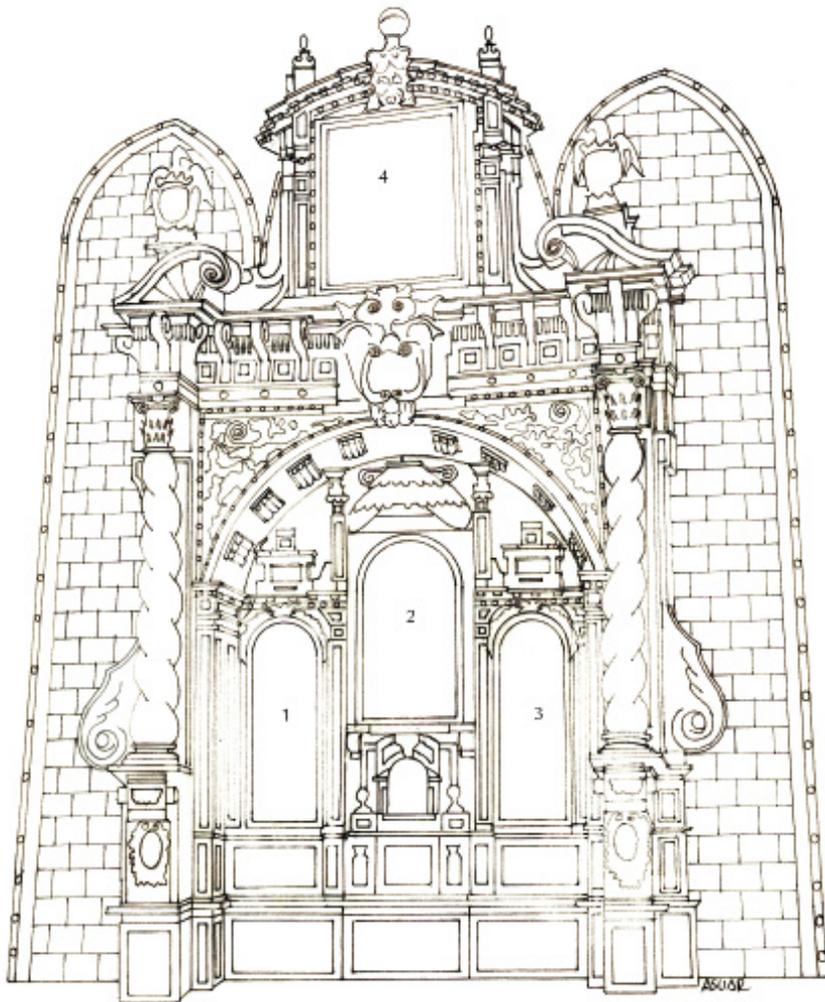
## BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

Solís Rodríguez, C. y Tejada Vizuete, F.: "Escultura y pintura del siglo XVII". En la *Historia de la Baja Extremadura*. Tomo II. Badajoz, 1986.

Tejada Vizuete, F.: *Retablos barrocos de la Baja Extremadura (siglos XVII-XVIII)*. Mérida, 1988.

## RETABLO MAYOR DEL CONVENTO DE SANTA CLARA DE ZAFRA





RETABLO MAYOR DEL CONVENTO DE SANTA CLARA DE ZAFRA.

1. San Francisco. 2. Ntra. Sra. del Valle. 3. Santa Clara. 4. Trinidad.

El convento de Santa Clara fue fundado en 1428 por don Gómez Suárez de Figueroa, primer señor de Feria, y por su esposa doña Elvira Laso de Mendoza. Su iglesia sirvió de panteón familiar a los duques de Feria, patronos y protectores del convento. Don Lorenzo Suárez de Figueroa, primogénito de don Gómez, que ostentó el título de primer conde de Feria, terminó la capilla mayor, que es la parte más antigua del templo conventual<sup>161</sup>.

El actual retablo mayor no se adapta al testero sino que el lienzo mural que queda libre tras el retablo se cubre con un almohadillado, decorado con rosetas; que, a modo de telón de fondo, llega hasta las trompas de la cúpula. El uso de este almohadillado es un recurso frecuente en el autor del retablo, Alonso Rodríguez Lucas, maestro zafrense, discípulo de Blas de Escobar y competidor de su convecino y colega Juan Martínez de Vargas. Rodríguez Lucas mantuvo taller abierto en la ciudad durante el último tercio del siglo XVII y su actividad retablística se registra en un amplio radio de acción: catedral de Badajoz (retablos de San Julián, La Antigua y San Blas), Los Santos de Maimona, Ribera del Fresno, Burguillos del Cerro, Usagre, Palomas, Barcarrota y Zafra, en donde le corresponde, además del que nos ocupa de las clarisas, el desaparecido retablo de la iglesia del Rosario.

Rodríguez Lucas concertó la arquitectura del retablo mayor del convento de las clarisas de Zafra en 1670 por 28.000 reales, aunque el plazo para la construcción fue de dos años el maestro zafrense lo tenía terminado a finales de 1671. Al año siguiente el maestro dorador sevillano Diego Díaz lo doró y estofó, durante este mismo año de 1672 se adquirió el lienzo de la Santísima Trinidad del ático al pintor Tomás Rodríguez, el cual fue sustituido por otro del mismo tema, hoy anónimo, al no gustar a las monjas. La traza de este retablo sirvió de modelo para el mayor del convento de las carmelitas de Fuente de Cantos; que labró, precisamente, su mentado competidor Martínez de Vargas<sup>162</sup>.

---

<sup>161</sup> Para más datos sobre el convento de Santa Clara véase: Croche de Acuña, F.: *Zafra. Una lección de historia y arte*. Zafra, 1972, pp. 89-92. Idem: *El monasterio de Santa María del Valle de Zafra*. "Santa Clara". Zafra, 1990.

<sup>162</sup> Solís Rodríguez, C. y Tejada Vizuetete, F.: Op. Cit., p. 708.

El retablo de las clarisas se inspiró a su vez en el gran arco que cobija el sagrario-expositor del retablo mayor de la colegiata de Zafra, obra arquitectónica de Blas de Escobar. De su maestro tomó también la utilización del característico almohadillado, así como el tipo de columna salomónica, que entonces comenzaba a imponerse en la Baja Extremadura; si bien en las clarisas estas columnas presentan una singular particularidad, cual es la de presentar aún el fuste torso con estrías, por expreso deseo de las monjas. La columna estriada corresponde a un estadio inmediatamente anterior al uso de la salomónica dentro de la evolución morfológica del retablo; el hecho de que en las clarisas se advierta el uso de la columna salomónica con el fuste estriado todavía es señal de que ésta no se impuso súbitamente sino gradualmente, como venimos defendiendo.

El retablo es de planta recta o plana. Se organiza como un gran arcosolio sobre jambas (retopilastras), intradós acasetonado y enjutas decoradas; se enmarca por un par de esbeltas columnas salomónicas y un entablamento sobre el que apoya el ático; esta estructura le confiere un aspecto de retablo-portada, evocando, por otra parte, la forma de arco triunfal. Sobre las ménsulas del banco, con tarjas ovales en sus frentes, se apean el par de columnas salomónicas estriadas, de seis espiras y capiteles compuestos; horizontalmente se dispone un entablamento con friso decorado de rosetas –como el intradós del arco central y el almohadillado del fondo– y cornisa con mütulos y modillones; en el centro del entablamento campea una decorativa tarja y sobre él, a plomo de las columnas, los arranques de un frontón curvo con los escudos del ducado de Feria sobre pedestales. El ático es un lienzo rectangular enmarcado por machones y un arco de círculo. En el centro del gran arco, sobre el sagrario-expositor, se ubica la hornacina acristalada de Santa María del Valle, imagen titular del convento, coronada por un dosel dieciochesco; a ambos lados y a nivel inferior, se sitúan otras dos hornacinas aveneradas con imágenes sobre peanas y remate también posterior; sobre estas hornacinas laterales se colocan cajas similares a tecas para reliquias. El resto del muro del testero de la capilla se recubre con el citado almohadillado.

Iconográficamente es un retablo mariano, dedicado a Nuestra Señora del Valle; imagen de alabastro policromada y dorada y que mantiene a su hijo sentado en la siniestra. Mérida la dató en el siglo XIII o XIV, noticiando que fue hallada al abrir los cimientos para levantar el convento en 1428;

probablemente perteneció a una iglesia mozárabe anterior<sup>163</sup>. En las hornacinas laterales se representa a San Francisco, en la del Evangelio, y a Santa Clara, en la de la Epístola; ésta fue la primera discípula que San Francisco tuvo en Asís y ambos fundaron las monjas franciscanas o clarisas. Se la representa con báculo y ciborio eucarístico. Ambas son imágenes de escaso mérito artístico. En el lienzo del ático se efigia a la Santísima Trinidad, tema poco frecuente en este lugar del retablo, que solía dedicarse a la crucifixión o, en un retablo mariano como éste, a la coronación de María.

Desde el punto de vista tipológico puede clasificarse –como se ha indicado ya– entre los retablos portada, pues, ciertas aspiraciones arquitectónicas y cierta inspiración en las portadas y libros de arquitectura no le falta; la evocación de un arco triunfal tampoco le es ajena. Técnicamente es un retablo de talla y pincel e, iconográficamente, dedicado a la Virgen; o sea, mariano.

#### BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

Mélida Alinari, J. R.: *Catálogo monumental de España. Provincia de Badajoz*. Madrid, 1925, p. 448.

Rubio Masa, J.C.: *El mecenazgo artístico de la Casa de Feria*. Editora Regional. Badajoz, 2001.

Solís Rodríguez, C. y Tejada Vizuete, F.: “Escultura y pintura del siglo XVII”. En *la Historia de la Baja Extremadura*. Vol. II. Badajoz, 1986, pp. 708.

Vivas Tabero, M.: *Glorias de Zafra o recuerdos de mi patria*. Madrid, 1901, pp. 28-29.

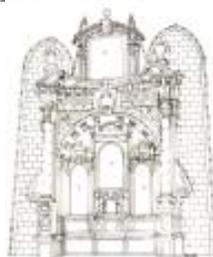
---

<sup>163</sup> Melida Alinari, J. R.: Op. Cit., p. 449.

RETABLO MAYOR DEL CONVENTO DE NUESTRA SEÑORA  
DEL CARMEN DE FUENTE DE CANTOS



MODELO  
RETABLO CONVENTO DE SANTA CLARA. ZAFRA.



Es característica general de la retablística nacional y, por tanto, de la bajoextremeña, la amplia diversidad de modelos, de modo que lo sorprendente es la similitud de éstos. Como excepción a esta pluralidad morfológica y tipológica del retablo bajoextremeño se contabilizan algunos ejemplos de obras semejantes: los retablos cerámicos de las capillas laterales de la iglesia del monasterio de Santa María de Tentudía, en el término de Calera de León; son dos obras similares del siglo XVI en las que se representa a San Agustín revestido de pontifical, en la capilla colateral del Evangelio, y a Santiago Matamoros, en la capilla de la Epístola<sup>164</sup>. El desaparecido retablo mayor que Juan de Olivenza contrató en 1757 para la Nava de Santiago había de labrarse como el de Mirandilla<sup>165</sup>. De idéntica factura son los retablos de La Antigua y San Blas que ocupan las capillas colaterales a la mayor en la catedral de Badajoz. Son obras de Alonso Rodríguez Lucas, maestro zafrense, que las labró en 1697 y 1698. Rodríguez Lucas, discípulo de Blas de Escobar y rival de Martínez de Vargas, diseñó en 1670 la traza del retablo mayor del convento de Santa Clara de Zafra, el cual sirvió de modelo a su competidor Martínez de Vargas para labrar en 1675 el retablo mayor del convento de las carmelitas de Fuente de Cantos.

La circulación y transmisión de trazas entre comunidades religiosas debió ser frecuente y sencilla a través de las relaciones personales entre las religiosas; en el caso concreto del retablo mayor del convento carmelita de Fuente de Cantos, que se encargó al maestro zafrense Martínez de Vargas, no era imprescindible la traza del retablo que Rodríguez Lucas diseñó para las clarisas de Zafra, pues éste se encontraba asentado hacia cinco años y Martínez de Vargas podía verlo “in situ” en su ciudad. Este maestro no se sintió, probablemente, cómodo al tener que copiar el modelo trazado por su colega, convecino y rival Rodríguez Lucas; pero, debe tenerse en cuenta

---

<sup>164</sup> Para más datos sobre los retablos cerámicos de Tentudía véase: Hernandez Díaz, J.: “Los retablos cerámicos de Tentudía”. *Revista Tentudía* (1972). J. Morales, A.: “Francisco Niculoso Pisano y el retablo mayor del monasterio de Santa María de Tentudía”. *Revista Tentudía* (1984). Idem: *Francisco Niculoso Pisano*. Barcelona, 1977.

<sup>165</sup> Navarro del Castillo, V.: “Pintores, escultores, doradores 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”. *R. E. E.* (1974), p. 600.

que el artista vive de su trabajo, trabaja por encargo y quien le encarga, es decir, su cliente, estipula unas condiciones que generalmente solían ser muy precisas y detallaban en todos sus extremos cómo debía hacerse la obra. Por otra parte, toda obra de retablo estaba sujeta a tasación por parte de maestros entendidos que decidían si estaba hecha conforme a traza y a “contento de todos”. En caso contrario las rectificaciones corrían a cargo del maestro. En resumen, al artista no le quedaba más que plegarse a los deseos del comitente y a las condiciones del contrato para evitarse inconvenientes a la hora de la tasación de la obra. Así las cosas, poco margen de libertad le quedaba al artesano para expresar su ingenio y habilidad.

En cualquier caso, aún manteniendo Martínez de Vargas en Fuente de Cantos el mismo esquema compositivo y estructura arquitectónica que dibujó Rodríguez Lucas para las clarisas de Zafra, entre ambos retablos existen algunas diferencias: el de Fuente de Cantos resulta menos movido y más plano; en los laterales se disponen puertas para acceso por detrás; el arcosolio es menos profundo y sobre la hornacina central no se dispone dosel sino un recuadro con relieve; las columnas salomónicas son igualmente esbeltas y de capitel compuesto, pero en las carmelitas ya no presentan el fuste estriado como en las clarisas; el lienzo del ático es cuadrado, no rectangular; no hay escudos nobiliarios de los Figueroa; la tarja del entablamento es distinta; el almohadillado del fondo no se decora con rosetas y, obviamente, la iconografía es carmelita.

En resumen, Martínez de Vargas labró en 1675 el retablo del convento carmelita de Fuente de Cantos, reproduciendo, con algunas diferencias, el que diseñó Rodríguez Lucas cinco años antes para el convento de las clarisas de Zafra. Este, a su vez, se inspiró en el gran arco que alberga el sagrario-expositor del retablo mayor de la colegiata de Zafra, obra de su maestro Blas de Escobar, del que tomó otros elementos arquitectónicos como la columna salomónica, el almohadillado, etc.

El retablo cuenta con una exigua bibliografía y del autor se conocen apenas unos datos: Juan Martínez de Vargas fue “maestro de arquitectura y talla”, uno de aquellos que brillaron durante el siglo XVII en el activo foco artístico zafrense; contrató retablos para los conventos de la Santísima Trinidad de Badajoz y de los franciscanos de Zafra; pero los que han llegado hasta nosotros son los retablos mayores de las parroquias de Villagarcía de la Torre y de Nogales, además del que aquí estudiamos de las carmelitas de la

localidad fontanesa<sup>166</sup>. El retablo es de planta plana. No recubre el testero de la capilla mayor sino es mediante el almohadillado del fondo; consta de banco, cuerpo único y ático. El banco presenta dos recuadros y dos resaltos a los extremos, donde se sitúan las ménsulas, sobre las cuales se apean las dos únicas columnas salomónicas del retablo, son dos esbeltos ejemplares decoradas con racimos, hojas y tallos de vid alusivos a la Eucaristía y con capiteles compuestos. Sobre ellas corre un entablamento constituido por arquivitrabe liso, friso decorado con rosetas y cornisa de mútulos y modillones. En el centro se coloca una decorativa tarja; sobre el entablamento y a plomo de las columnas se inician los arranques de un frontón curvo y avolutado, decorado con florones, que flanquean el ático; éste consta de un lienzo cuadrado enmarcado por machones y un arco de círculo. Las columnas salomónicas del único cuerpo del retablo flanquean un gran arco donde se inscriben tres calles, la central está constituida por el sagrario-expositor, la hornacina central, donde se coloca la imagen titular, y sobre ella un recuadro con relieve. A ambos lados y, a nivel inferior, se sitúan las hornacinas de las calles laterales para la imaginería. El autor recubrió el resto del muro absidal con el típico almohadillado, el cual utilizaba Rodríguez Lucas en sus retablos; pero que lo inauguró su maestro, Blas de Escobar, en el retablo mayor de la colegiata de Zafra.

La iconografía original del retablo es carmelita, como no podía ser de otra manera: preside el retablo la imagen titular de Nuestra Señora del Carmen; en las hornacinas laterales se ubicaban los santos carmelitas San Juan de la Cruz, al lado del Evangelio, y Santa Teresa, al de la Epístola. En el lienzo del ático se pinceló una Trinidad semejante a la de su homólogo de las clarisas de Zafra.

El retablo es de estilo barroco y orden salomónico. Es un modelo tipificado como retablo-portada, porque evoca dentro del templo la arquitectura de una fachada. Desde este punto de vista arquitectónico también puede calificarse de retablo de arco triunfal, por cuanto simula la arquitectura de un arco triunfal de un solo vano. Es un ejemplar de talla y pincel con predominio de aquella e, iconográficamente, carmelita.

---

<sup>166</sup> Solís Rodríguez, C. y Tejada Vizuete, F.: Op. Cit., pp. 692 y 708.

## BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

Solís Rodríguez, C. y Tejada Vizuete, F.: "Escultura y pintura del siglo XVII". En la *Historia de la Baja Extremadura*. Vol. II. Badajoz, 1986, p. 708.

**RETABLO MAYOR DE LA PARROQUIA DE SAN BARTOLOMÉ  
DE JEREZ DE LOS CABALLEROS**



Foto: Antonio de la Cruz

La labra de un retablo se origina, unas veces, en la carencia del mismo y en la necesidad de ornamentar ese lugar privilegiado del templo que es el altar mayor, así como honrar en lugar digno al titular de la parroquia. Otras veces, el deterioro o vetustez del retablo existente, los cambios de gusto y las modas imperantes, favorecidos por una situación económica saludable de la parroquia, indujeron a acometer la obra. La destrucción violenta por motivos naturales o humanos ha suscitado siempre impulsos de reconstrucción más o menos fervientes. En ocasiones, con motivo de ampliaciones, reconstrucciones o remodelaciones de las capillas mayores –también de cualquier capilla– se decide, con posterioridad, “vestirla” con un retablo nuevo. Este último fue el caso, entre otros, del actual retablo mayor de la catedral de Badajoz y del retablo mayor de la parroquia de San Bartolomé de Jerez de los Caballeros:

*La capilla y media naranja (camarín) de Nuestra Señora del Reposo se hizo el año 1.600 y al mismo tiempo se fabricó también junto a ella la Sacristía nueva, y como la otra nave del lado de la Epístola recibió también igual amplitud, vino a quedar la capilla mayor y su retablo a línea paralela de las dos colaterales. Pero la ciudad que deseaba dar a la Iglesia de su Patrono toda la hermosura y grandeza que le correspondía, dispuso aumentar un cuerpo más la nave y Capilla mayor y por acuerdo del 12 de Febrero de 1689, nombró dos de sus capitulares para que interviniesen en dicha obra; y en efecto habiendo solicitado por medio de su síndico D. García Méndez de Sotomayor algunos fondos y cantidades de S. M. y de su consejo de las ordenes, se quitó el testero de la capilla mayor y se le dio cinco varas más de fondo en la forma que hoy se halla, con lo que quedó más airosa la capilla mayor, y la iglesia más capaz y majestuosa<sup>167</sup>.*

Obviamente, el retablo, que hasta entonces ornamentaba la capilla mayor anterior, no volvió a montarse, sino que:

---

<sup>167</sup> Fernández Pérez, G.: Op. Cit., p. 36.

*concluida que fue la Capilla mayor se fabricó su retablo que lo trabajó el Maestro tallista Josef de la Barrera a expensas del Consejo y por dirección del Ayuntamiento y se colocó el día 3 de Julio de 1691*<sup>168</sup>.

No se conocen, por ahora, más datos sobre el maestro José de la Barrera, cuya producción intuimos fecunda.

El dorado del retablo se hizo hacia 1718:

*Sí es cierto que la misma Ciudad contribuyo tambien con 1200 reales en 1718 para dorar dicho retablo mayor de la parroquia de Sn. Bartolome*<sup>169</sup>.

A finales del siglo XVIII el retablo fue objeto de una remodelación que afectó fundamentalmente a la calle central y a otras rocallas en las laterales, así como, al dorado de las piezas incorporadas y a una nueva imagen de San Bartolomé; según se deduce de la petición que el cura párroco, Don Juan Antonio Núñez Barrero (emparentado precisamente con una famosa familia de artistas de la madera), dirige al Ayuntamiento de la ciudad para que costee parte de la celebración religiosa con que se conmemorará el acontecimiento:

*Don Juan Antonio Nuñez Barrero Beneficiado y cura propio de la Iglesia Parroquial del Apostol Señor San Bartolome patrono de esta M. N. y L. Ciudad ante V. S. con el más debido respeto dice: Que habiendose reedificado y dorado de nuevo el retablo maior de dicha Santa Iglesia, a expensas del Rey Nuestro Señor (que Dios Guarde) y costeadado a las suyas una ifigie del Santo Apostol en su Martirio que aciendose vi a 7.378 reales y 16 maravedies, con mas una costosa colgadura guarnecida de color oro, que ha costeadado la Iglesia; tiene determinado que en los tres primeros dias de la octava*

---

<sup>168</sup> Ibidem: p. 37.

<sup>169</sup> Jerez de los Caballeros. Archivo Parroquial de Santa Catalina. Causa Beneficial de la parroquia de San Bartolomé. Papeles sin clasificar y sin foliar escritos por Don Gregorio Fernández Pérez, 1819.

*del Santo se celebren tres funciones iguales a la colocación de dichas tres obras y maior gloria de Dios y Culto de Nuestro Patrono...<sup>170</sup>.*

El retablo es de planta recta, acusándose esta planitud en el conjunto; se adapta perfectamente al muro absidal de la capilla mayor; consta de banco, cuerpo único con tres calles y remate semicircular. En el banco se disponen como elementos de soporte cuatro ménsulas con niños telamones; entre éstas, en los recuadros laterales, se colocaron el escudo real y el de la ciudad, y en el centro un sagrario dieciochesco:

*Y habiendose puesto al lado del Evangelio entre los dos pedestales el escudo de armas del Rey, quiso la ciudad que en el otro lado de la Epistola y en igual paraje, se pusiese tambien el escudo de las armas de la misma ciudad, según hoy existen y ellas son un recuadro que manifiesta el Ayuntamiento que esta Parroquia y su Patrono, es su Iglesia y de su Patronato<sup>171</sup>.*

El escudo de la ciudad incorporado al retablo representa a San Bartolomé con un cuchillo en la izquierda y un libro en la derecha, con la cual sujeta por una cadena al demonio amarrado a sus pies; a los lados del santo figuran una encina y un manojo de jaras alusivos al paisaje jerezano.

A plomo sobre las ménsulas del banco descansan las cuatro esbeltas columnas salomónicas de seis espiras adornadas con racimos, hojas y tallos de vid alusivos a la Eucaristía; sobre sus capiteles corintios se disponen pedestales que son tramos de un imaginario entablamento. Las columnas limitan tres calles, la central más ancha; sobre el expositor se ubica un nicho principal en semicírculo con la representación del martirio de San Bartolomé y en las calles laterales otros nichos más pequeños. Por encima de la cornisa del cuerpo del retablo se colocan florones sobre las columnas extremas y roleos sobre las centrales. En el remate semicircular se enmarca con pilastras un espacio central con una radiante cruz de la Orden de Santiago y sobre ella el anagrama de

---

<sup>170</sup> Archivo Municipal de Jerez de los Caballeros. Legajo 17, carpeta 116. Fol. 125.

<sup>171</sup> Fernández Pérez, G.: Op. Cit., p. 37.

María. El fondo del retablo está pintado de blanco y todos sus elementos constructivos y decorativos se doraron; la citada remodelación de finales del siglo XVIII afectó, en la calle principal, al sagrario, al expositor y al exterior del nicho de San Bartolomé, que se cubrieron de decoración rococó y se doraron nuevamente; en las calles laterales se añadieron adornos de rocalla que coronan los nichos.

El proceso de reducción del programa iconográfico es un aspecto relevante en la evolución del retablo renacentista al barroco. En San Bartolomé la iconografía se ha reducido ya considerablemente: dos imágenes laterales –San Judas y San Simón– y la escena central del martirio de San Bartolomé; en la que, atado a un árbol, es desollado vivo por sus verdugos. Es imagen de finales del XVIII de escaso valor artístico.

El retablo es un ejemplar barroco, no de los más significativos en la Baja Extremadura, con elementos rococós incorporados en la citada remodelación. La implantación del cuerpo único y remate, así como, el triunfo de la columna salomónica, son ya definitivos en San Bartolomé.

Del lejano retablo de pincel, pasando por el que alterna la talla y el pincel, se ha evolucionado al enteramente escultórico. Este es otro aspecto igualmente esencial en la evolución del retablo.

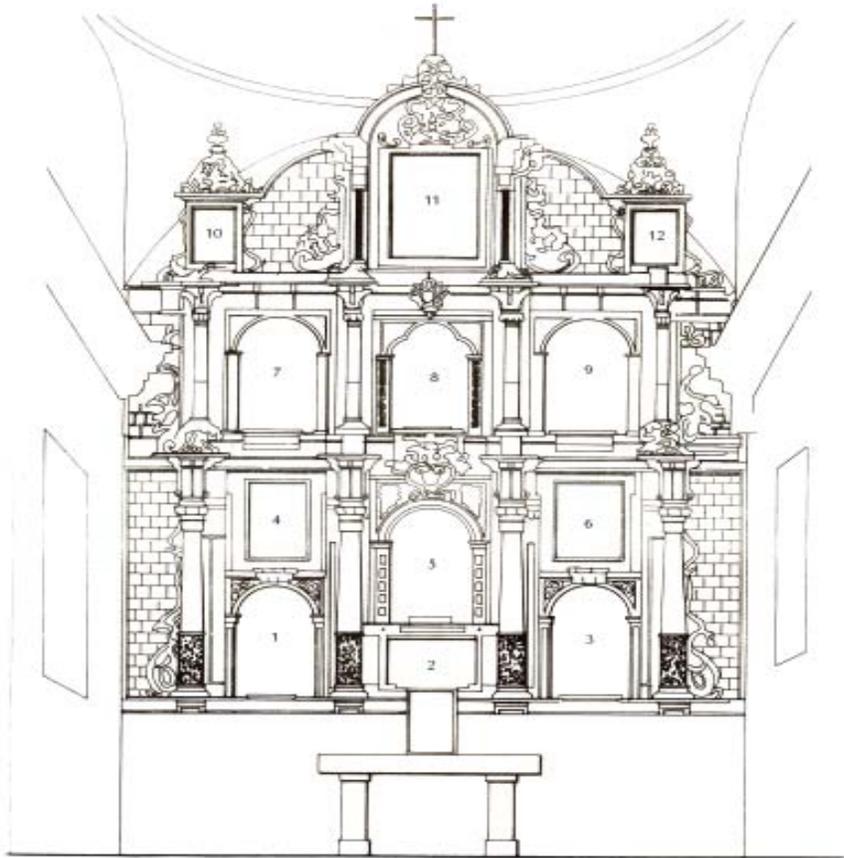
#### BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

Fernández Pérez, G.: “Historia de Jerez de los Caballeros. 1833”. Copia manuscrita publicada en la *Revista Encina* (1984).

Martínez Martínez, M. R.: *El libro de Jerez de los Caballeros*. Sevilla, 1892.

**RETABLO MAYOR DE LA PARROQUIA DE NUESTRA SEÑORA  
DE LA GRACIA DE RIBERA DEL FRESNO**





RETABLO MAYOR. PARROQUIA DE RIBERA DEL FRESNO.

1. Imagen original desaparecida. 2. Lienzo de la Santa Paz. 3. Imagen original desaparecida. 4. ¿Santa Ana? 5. Crucifixión. 6. ¿San Joaquín? 7. San Roque. 8. Imagen titular de Ntra. Sra. de la Gracia. 9. San Daniel.

No hay duda de que Alonso Rodríguez Lucas, autor del retablo mayor de la parroquia de Ribera del Fresno, se formó con Blas de Escobar en Zafra. En el retablo mayor de la colegiata de Zafra, obra de Escobar, se encuentran algunas claves que inspiraron la retablística de Rodríguez Lucas; así, la calle principal del retablo mayor de la colegiata le sugirió a Rodríguez Lucas la traza del retablo mayor del convento de Santa Clara de Zafra; el cual inspiró, a su vez, el de las carmelitas de Fuente de Cantos. Las columnas salomónicas, que Rodríguez Lucas utilizó en los retablos semejantes de La Antigua y San Blas en la catedral pacense, las había empleado su maestro en la colegiata zafrense. Finalmente, el característico almohadillado con que Rodríguez Lucas recubre los espacios libres de los testeros fue usado ya, más mesuradamente, por Escobar en el mentado retablo de la colegiata.

El almohadillado y los dos cuadros laterales del ático del retablo mayor de la localidad de Palomas, semejantes a los de los áticos de los citados retablos de La Antigua y San Blas, avalan nuestra atribución de tal retablo al taller de Rodríguez Lucas.

Sobrevivió a su maestro durante muchos años<sup>172</sup>, ejerció su arte para la catedral de Badajoz y, desde la ciudad de Zafra, su activo obrador atendía encargos para los pueblos de la comarca: Burguillos del Cerro, Los Santos de Maimona, Ribera del Fresno, Usagre, Palomas, etc. A parte de la mencionada atribución del deteriorado retablo de Palomas, hemos documentado la presencia de Rodríguez Lucas en la villa de Barcarrota (Villanueva de Barcarrota), donde concertó, en 1673, un retablo mayor para la parroquia de Nuestra Señora de Soterráneo, anterior al que actualmente tiene, que es obra del jerezano Agustín Núñez Barrero<sup>173</sup>.

El pujante taller de Rodríguez Lucas competía frecuentemente con el de otros maestros vecinos, como el de Juan Martínez de Vargas, con quien rivalizó en el retablo que nos ocupa de Ribera y en el mayor de la iglesia del Rosario de Zafra.

---

<sup>172</sup> Blas de Escobar murió en 1670 y Rodríguez Lucas en 1710; fueron, por tanto, cuarenta años de andadura profesional en solitario desde aquellas lejanas colaboraciones de la década de los sesenta en Zafra y en la seo pacense.

<sup>173</sup> Archivo Histórico de Badajoz. Protocolo de Blas de la Vera. 1673. Barcarrota. Protocolo Nº 1825. Fols. 52-53. Me puso sobre la pista del dato D<sup>a</sup> Rosa Mota Antequera, a quien agradezco la colaboración.

En el retablo mayor de Ribera del Fresno, Rodríguez Lucas labró, entre 1694 y 1695, ocho columnas compuestas de fustes retallados en su tercio inferior y estriados "a arpón" en el resto; ya hacía tiempo que labraba columnas con fustes estriados a arpón o en zig zag, desde que hiciera en 1678 el retablo de San Julián para la seo pacense a imitación de las columnas que su maestro había hecho para el mayor (actualmente retablo de la capilla del Sagrario). Pero también conocía la columna salomónica, la cual magistralmente Blas de Escobar había estrenado en el retablo mayor de la colegiata y que Rodríguez Lucas utilizó en otros retablos como el mayor del convento de Santa Clara o los idénticos de La Antigua y San Blas. Es decir, que ambos maestros conocían y utilizaban simultáneamente la columna salomónica a la vez que la de fuste estriado, lo que nos hace pensar que aquella no se impuso rápidamente como una impactante novedad, sino más bien como moda que se abrió paso; probablemente con más resistencia entre la clientela que por parte de los artesanos de la madera.

El retablo mayor de la parroquia de Ribera del Fresno es de planta plana, adaptado al muro de la capilla mayor mediante ese sistema acomodaticio de simulación de un paramento almohadillado tan típico de su autor. Se ordena en banco, dos cuerpos con tres calles y ático. Sobre los plintos del banco, que limitan recuadros lisos, descargan las citadas columnas del primer cuerpo, unos tramos de entablamentos sobre ellas alargan este cuerpo. Sobre la cornisa apoya el banquillo del segundo cuerpo, en la vertical de las columnas extremas se colocan roleos, que aparecen también sobre las columnas del segundo cuerpo; éste presenta menor desarrollo que el inferior, las columnas son iguales a las del primer cuerpo pero de menor porte y sostienen un entablamento sencillo decorado con modillones. Sobre el cuerpo superior se organiza el ático con banquillo liso en tres recuadros con lienzos, los laterales a plomo sobre las columnas extremas y el central sobre la calle principal; placas recortadas y perforadas decoran los marcos funcionando como remates y estribos de los mismos. Las calles presentan hornacinas para la imaginería decoradas con molduras y guirnalda verticales; en el primer cuerpo, sobre las hornacinas laterales se ubican lienzos rectangulares, la calle principal presenta hornacina a mayor nivel y rematada por una rica tarja con la cruz de la Orden de Santiago, en el segundo cuerpo la hornacina central se presenta trilobulada y sobre ella se coloca otra tarja con el anagrama de María. La decoración de placas del ático se descuelga por los flancos del retablo a modo de guardapolvo de formas avolutadas y racimos de peras, granadas y otros frutos.

Del programa iconográfico del retablo faltan las imágenes originales de las hornacinas laterales del primer cuerpo; en la central se ubica un crucifijo, por

encima de un lienzo apaisado con la Santa Faz. Las imágenes del segundo cuerpo son San Roque como peregrino mostrando la úlcera de la pierna y acompañado del ángel que le curó milagrosamente y del perro con un pan en la boca; en la hornacina central se sitúa la imagen titular de Nuestra Señora de la Gracia y, a la derecha, el profeta Daniel con túnica corta y gorro frigio; como atributo presenta el carnero y un desaparecido rollo desplegado alusivo a sus profecías. Los lienzos del retablo, especialmente los del cuerpo inferior, se encuentran muy oscurecidos y con grandes zonas craqueladas que dificultan la identificación de los temas. En el de la izquierda sólo se puede observar el rostro de una figura femenina velada e inclinada cuyas manos muestran u ofrecen algo y que nos sugiere a Santa Ana. En el de la derecha se percibe un rostro anciano en la parte superior izquierda que podría tratarse de San Joaquín; ambos temas responderían a cierto carácter mariano de la iconografía del retablo. De los lienzos del ático se identifica claramente el central con la historia de la Coronación de María, parece obra de un pincel menos meritorio que el de los otros lienzos; en el de la izquierda aparece un personaje anciano, sentado de perfil con vestes litúrgicas. A la derecha, otro personaje, también anciano y barbado, con sobrepelliz, estola, capa y báculo; podría tratarse de padres de la Iglesia, aunque no portan sus atributos más genuinos.

Dentro de un esquema clásico el retablo de Ribera presenta elementos claramente barrocos: los roleos que se disponen a plomo de las columnas, las tarjas sobre las hornacinas de la calle central, la decoración vegetal del ático y de los flancos, etc. Aunque sin el soporte salomónico responde a un modelo de estilo protobarroco.

Es un tipo plano, de casillero, de talla y pincel e, iconográficamente, con cierta acentuación mariana.

#### BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

Solís Rodríguez, C. y Tejada Vizueté, F.: "Escultura y pintura del siglo XVII". En la *Historia de la Baja Extremadura*. Tomo II. Badajoz, 1986.

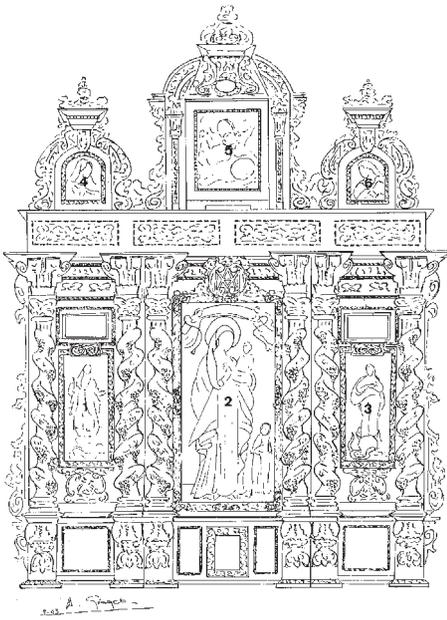
Tejada Vizueté, F.: *Retablos barrocos de la Baja Extremadura (Siglos XVII-XVIII)*. Mérida, 1988.

## RETABLO DE LA ANTIGUA DE LA CATEDRAL DE BADAJOZ

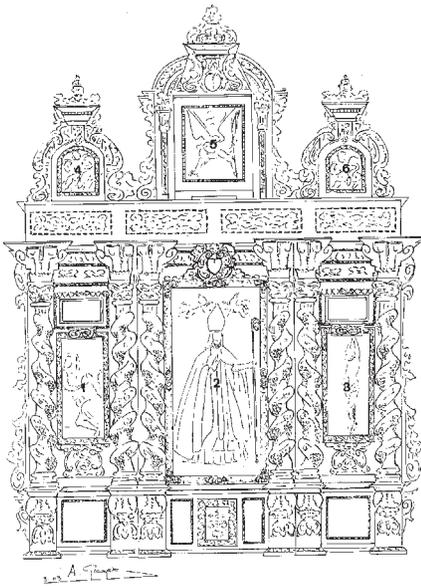


## RETABLO DE SAN BLAS DE LA CATEDRAL DE BADAJOZ





1. Asunción. 2. Nuestra Señora de la Antigua. 3. Inmaculada. 4. Santa. 5. Padre Eterno. 6. Santa.



1. Milagro de San Blas. 2. San Blas Obispo. 3. Martirio de San Blas. 4. Santo. 5. Ángel. 6. Santo.

Una característica permanente de la retablística bajoextremeña es su extraordinaria variedad de modelos, su riqueza tipológica; lo contrario, es decir, la repetición o imitación es excepcional. Sin embargo, no faltan casos en los que un ejemplar se copia más o menos servilmente. El escultor Juan de Olivenza, vecindado en Trujillo, protocolizó en 1757 el contrato del desaparecido retablo mayor de La Nava de Santiago; entre las condiciones que se estipularon se acordó que el retablo había de ser como el de la próxima localidad de Mirandilla<sup>174</sup>. En alguna ocasión un modelo de retablo se convierte en prototipo para alguna orden religiosa; precisamente Alonso Rodríguez Lucas, autor de la arquitectura de los retablos de La Antigua y San Blas, diseñó la traza para el retablo mayor del convento de Santa Clara de Zafra en 1670. Este modelo, en forma de arco, sería el que en 1675 utilizaría su convecino Juan Martínez de Vargas, siguiendo las condiciones expresadas en el contrato, para labrar el retablo mayor del convento del Carmen de Fuente de Cantos. Pero, si hay actualmente dos retablos que presentan idéntica factura, son los de La Antigua y San Blas que nos ocupan ahora; el segundo había de hacerse “según y en la misma conformidad que está el otro colateral”, de la misma madera y de modo “que correspondan uno a otro y hagan juego”<sup>175</sup>.

Los retablos de La Antigua y de San Blas, por otra parte, marcan un paso más en la introducción e implantación de la columna salomónica en la Baja Extremadura. Recuérdense que dicho soporte lo introduce Blas de Escobar en el retablo mayor de la colegiata de Zafra en 1666; sin embargo, no lo utilizó en el retablo mayor de la catedral (actualmente en la capilla del Sagrario) que labró a continuación (1666-1668). Alonso Rodríguez Lucas era discípulo de Escobar, con quien trabajó en el mencionado retablo mayor de la catedral y continuó labrando el programa retablístico que tenía pendiente entonces la seo pacense; en el retablo-relicario de San Julián, sito en la capilla de las Reliquias, labró unas columnas de fustes estriados a arpón como los que había hecho su maestro para la capilla mayor; pero, en los retablos de La Antigua y San Blas utilizó ya la columna torsa que venía imponiéndose y que ya había utilizado en su taller

---

<sup>174</sup> Navarro del Castillo, V.: “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”. *R. E. E.* (1974), p. 600.

<sup>175</sup> Ávila Ruíz, R. M.: *Op. Cit.*, p. 195.

zafrense. Por tanto, Rodríguez Lucas fue el maestro que inauguró la columna salomónica en la catedral pacense.

Según Ávila Ruíz, el maestro se ocupó de terminar y decorar el retablo de La Antigua a la vez que concertaba el de San Blas, que había de labrarse en Zafra de idéntica factura<sup>176</sup>. Ambos retablos ocupan las capillas colaterales a la mayor, en el testero de la catedral, el de La Antigua en el lado del Evangelio y el de San Blas en el de la Epístola. Los retablos fueron dorados por Andrés Sánchez Ampuero y José Muñoz entre 1697 y 1698.

Ambos retablos se componen de banco, un cuerpo con tres calles y ático. Los bancos presentan recuadros en las calles laterales –con inscripciones relativas a María en el de La Antigua– y el sagrario en la central entre gruesas ménsulas decoradas con hojas de vid y tarjetas; sobre las ménsulas descansan seis columnas salomónicas de seis espiras, decoradas con racimos, hojas y tallos de vid, de orden compuesto y pareadas en la calle central. El entablamento se quiebra en los salientes de las columnas y desaparece en la calle central, donde se dispone el anagrama de María –en el de La Antigua– o unas tarjas –en el de San Blas–. Sobre la quebrada cornisa se apoya un banquillo plano, con recuadros decorados con temas vegetales y sobre él tres lienzos que sirven de remate, los laterales semicirculares y el central, rectangular, con placas recortadas que hacen de estribos o aletones. En las calles laterales, sobre tarjas que funcionan como peanas, se colocan lienzos rectangulares y, sobre ellos, recuadros lisos; las calles principales de ambos retablos presentan mayor desarrollo y albergan los temas que dan nombre no sólo a los retablos sino a las respectivas naves de la catedral.

En el retablo de La Antigua se representa la Anunciación, Nuestra Señora de La Antigua y la Inmaculada en el cuerpo principal; y dos santos a los lados de la imagen del Padre Eterno en el ático. El lienzo de la Asunción está firmado por un tal Guerrero, del que hay otras pinturas en la catedral y a quien Ávila Ruíz atribuye el resto de los lienzos<sup>177</sup>. El lienzo de Nuestra Señora de la Antigua presenta una estética diferente: “La Virgen, de pie, lleva una rosa en la mano derecha, mientras con el brazo izquierdo aprieta al Niño Jesús contra su regazo. Dos ángeles sostienen sobre su cabeza una rica corona. A su izquierda, a muy

---

<sup>176</sup> Ibidem: p. 62.

<sup>177</sup> Ibidem: p. 66.

reducida escala, vemos la figura de un orante. El fondo es dorado. Hay en toda ella una tendencia a la dulzura, a la simplicidad. Es de estilo italo-gótico con clara influencia sevillana y marcado carácter bizantino<sup>178</sup>. Es copia de una tabla original del siglo XV que Antonio Monreal, pintor madrileño estante en Zafra, reprodujo en 1632 a instancia del cabildo catedralicio.

La iconografía del retablo de San Blas dedica los tres temas principales a este santo: un milagro del santo, a la izquierda, San Blas con vestes episcopales, en la calle central, y su martirio, a la derecha. En el ático se representa un magnífico ángel escorzado en el centro y santos a ambos lados; es decir, como en su homólogo, temas relativos al Juicio Final.

Ambos retablos, sobre un mismo esquema sencillo y aún clásico, reproducen ya los presupuestos barrocos que la moda venía imponiendo de la mano de los maestros zafrenses.

Son dos retablos colaterales, planos, de casillero, pictóricos, salomónicos por sus soportes y con programas decorativos sencillos y claros: el de La Antigua es iconográficamente mariano y el de San Blas de suceso, o sea, dedicado a este santo; ambos reservan el ático para temas del Juicio Final.

#### BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

Ávila Ruíz, R. M.: *Los retablos de la catedral de Badajoz*. Memoria de Licenciatura (inédita). Universidad Complutense. Madrid, 1978.

---

<sup>178</sup> Ibidem: p. 67.

## RETABLO MAYOR DESAPARECIDO DE LA PARROQUIA DE NUESTRA SEÑORA DE ASUNCIÓN DE GUAREÑA



Foto 1



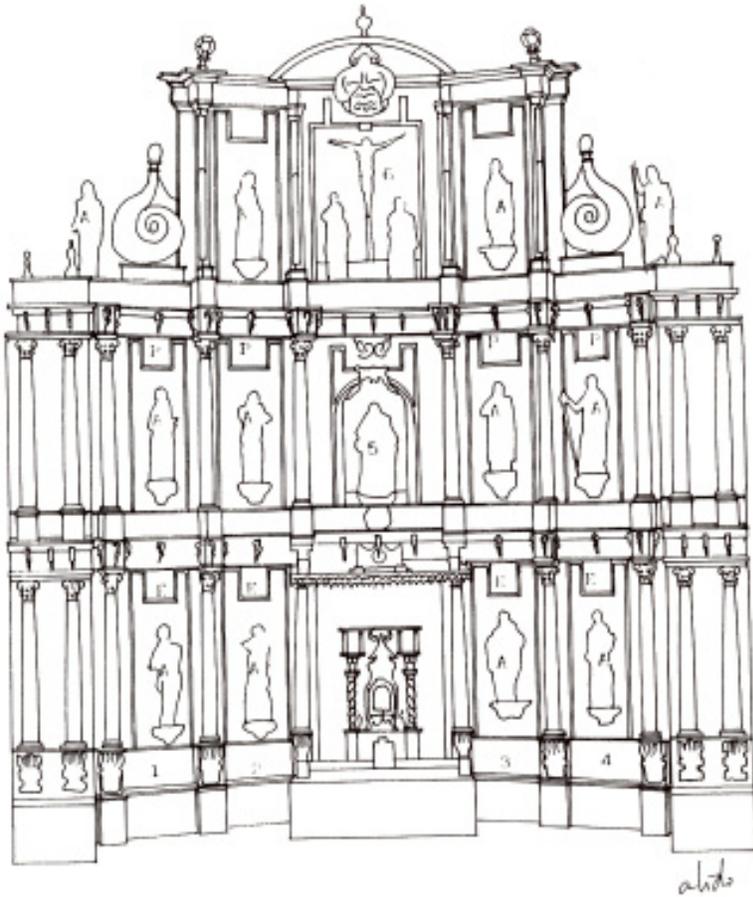
Foto 2



Foto 3



Foto 4



RETABLO MAYOR DESAPARECIDO DE GUAREÑA.

1. Anunciación. 2. Natividad. 3. Adoración de los Reyes. 4. Visitación. A: Apóstoles. E: Evangelistas. P: Padres de la Iglesia. 5. Imagen titular. 6. Calvario.

No existen datos documentales referentes al desaparecido retablo mayor de la parroquia de Guareña, los fondos del archivo parroquial llegan sólo hasta finales del siglo XVI. La documentación relativa al retablo, si se conserva, habrá de rastrearse en archivos placentinos, a cuya diócesis perteneció y aún pertenece la parroquia de Guareña, formando parte de una zona de la Baja Extremadura constituida por las siguientes parroquias: Cristina, Don Benito, Manchita, Medellín, Mengabril, Rena, Santa Amalia, Valdeterros y Villar de Rena. Así se explica la presencia de Rodrigo Gil de Hontañón, arquitecto al servicio del Obispado de Plasencia, en la dirección de las obras de la parroquia de Guareña en el siglo XVI.

Tampoco hay bibliografía sobre el retablo, si exceptuamos las breves líneas que le dedica Mélida<sup>179</sup> y que repite Covarsí<sup>180</sup>. Tenemos noticias, sin confirmar, de que se realizó una Memoria de Licenciatura sobre la parroquia en la Universidad de Sevilla; desconocemos si en esta investigación se aborda el estudio del retablo<sup>181</sup>.

A pesar de estos inconvenientes no seguiremos el procedimiento de ignorar la obra por falta de ciertos datos, aunque sean fundamentales. Como en el retablo mayor de la parroquia de Montijo, con el que el desaparecido de Guareña tiene ciertas semejanzas iconográficas, nuestra aportación será fundamentalmente gráfica y descriptiva.

Hasta 1917 (Fotos 1 y 2) el retablo presentaba una planta ochavada, adaptada a la majestuosa capilla mayor semicircular; su estructura se organizaba en banco, dos cuerpos semejantes, siete calles y ático. El banco presentaba cuatro relieves de la infancia de Cristo entre ménsulas, sobre las que se asentaban las diez columnas corintias del primer cuerpo, éstas decoraban sus fustes retallados

---

<sup>179</sup> Mélida Alinari, J. R.: *Catálogo Monumental de España. Provincia de Badajoz*. Madrid, 1925.

<sup>180</sup> Covarsí, A.: "Extremadura artística. Destrucción del tesoro artístico nacional en la provincia de Badajoz. La huella marxista II". *R. E. E.* (1938), p. 207.

<sup>181</sup> Existe otra Memoria de Licenciatura inédita que estudia exclusivamente la arquitectura del templo. García-Murga Alcántara, J.: *Arquitectura plateresca en la provincia de Badajoz. Edificios religiosos. Un ejemplo importante: Santa María de Guareña*. Universidad Complutense. Madrid.

con racimos, hojas y tallos de vid alusivos a la Eucaristía; la calle central, más ancha y preeminente, se iniciaba con un sagrario y expositor, éste con columnas salomónicas y rematado con un dosel, decoración de formas arriñonadas y una tarja; estos elementos nos inducen a pensar en un añadido posterior al resto del retablo. En las dos calles inmediatas a la central se dispone la imaginería sobre peanas y en la parte superior de dichas calles, en recuadros con molduras de guirnaldas, iban los relieves de los Evangelistas. Las calles extremas, constituidas por columnas pareadas, no enmarcaban ninguna imagen sino una decoración vertical de guirnaldas. El entablamento presentaba un friso decorado con roleos y una cornisa con mútulos y modillones. El segundo cuerpo era similar al primero; presentaba banquillo con resaltos o plintos decorados al frente con una flor y los recuadros con follaje; sobre los plintos se apeaban columnas corintias de fustes retallados como las del primer cuerpo; en la calle central se disponía una hornacina para la imagen titular, decorada con molduras de guirnaldas y formas arriñonadas en la vertical; en las dos calles laterales inmediatas a la principal se repetían las cornisas para la imaginería y los recuadros sobre ellas para los relieves de los Santos Padres, con molduras de guirnaldas otra vez; igualmente se repetían las calles extremas con pares de columnas y guirnaldas verticales en los espacios limitados por aquellas. El entablamento era similar al del primer cuerpo: se acusaban los resaltos del banquillo y los salientes que producían las columnas originando un entablamento quebrado y movido, la decoración del friso era a base de roleos y la cornisa seguía presentando mútulos y modillones.

El ático presentaba banquillo con resaltos y recuadros decorados como en el segundo cuerpo; sobre aquellos descansaban pilastras decoradas en su tercio superior con guirnaldas verticales; en la calle central se representaba un Calvario enmarcado por molduras vegetales y se abrochaba arriba con un florón decorativo sobre la cornisa; se coronaba con un frontón curvo de tímpano ornamentado con follaje. Las calles laterales inmediatas al Calvario presentaban, como en el resto, peanas para las imágenes y sobre ellas recuadros, aquí con decoración vegetal, es decir, sin relieves como en los cuerpos inferiores. El entablamento del ático era similar a los otros, los contrafuertes o estribos estaban constituidos por gruesos roleos en espiral y en los flancos dos imágenes.

En 1900 el templo sufrió graves desperfectos en su arquitectura a causa de un hundimiento, la reconstrucción terminó en 1917. En esta el retablo –

que se limpió– permanecía igual al descrito (Foto 2). En fecha posterior no determinada se introdujeron algunas modificaciones (Foto 3) que afectaron al tabernáculo, a las calles extremas de los dos cuerpos y al ático. El tabernáculo barroco descrito, que tampoco era el primitivo, fue sustituido por otro de porte neoclásico en forma de templete, cobijado en un gran nicho. Las calles extremas desaparecieron con sus columnas, haciéndose los cuerpos del retablo exástilos. En los estribos del ático desaparecieron los roleos y se colocaron dos peanas para las imágenes que antes estaban en los flancos, añadiéndose en éstos unas pirámides.

El retablo fue destruido totalmente en la Guerra Civil y reconstruido en los años cuarenta con bastante aproximación en cuanto a su arquitectura, no así en la imaginería que fue sustituida por pinturas (Foto 4).

En los cuatro relieves del banco se efigiaban las mencionadas historias de la infancia de Cristo: Anunciación, Natividad, Adoración de los Reyes y Visitación. Las figuras de bulto redondo se dedicaban al apostolado, excepto la imagen titular de la hornacina central y el Calvario del ático; en el primer cuerpo puede identificarse a San Andrés, San Pedro y San Pablo (éstos a ambos lados del sagrario expositor); sobre ellos se disponían los recuadros con los relieves de los evangelistas por este orden: Lucas, Juan, Mateos y Marcos. En el segundo cuerpo se identifican por sus atributos Santiago Alfeo, Juan y Matías, el resto del apostolado porta libro cerrado o abierto y bordón; los recuadros con relieves que estaban por encima representaban a los Padres de la Iglesia. El programa iconográfico desarrollado en Guareña era parecido al del retablo mayor de la parroquia de San Pedro de Montijo, en ambos se representa a los Evangelistas, a los Padres de la Iglesia –en el retablo montijano se les representa en el banco– y al Apostolado.

El desaparecido retablo mayor de Guareña era iconográficamente apostólico, ecultórico o de talla, de casillero y ochavado.

A pesar de presentar una traza clásica, muy acorde con el estilo del resto del templo, se recurre a unos elementos que, en la evolución del retablo bajoextremeño, resultan más modernos que la traza. Así se disponían unas carnosas ménsulas en el banco, sobre las que se apeaban los soportes con fustes decorados a base de temas alusivos a la Eucaristía (racimos, hojas, tallos de vid) más propios de la columna salomónica; la imaginería se colocaba en peanas que seguían la misma estética que las ménsulas

citadas; la rica decoración de los frisos, las molduras, guirnaldas y temas vegetales que se distribuían con bastante profusión contrastaban con un esquema clásico y algo lejano a las formas citadas. Estos elementos que enriquecían la arquitectura del retablo nos hacen pensar en una cronología que, probablemente, revase el siglo XVII; si bien la concepción del conjunto responde a esquemas anteriores.

## RETABLO MAYOR DE LA IGLESIA DE SAN BARTOLOMÉ DE HIGUERA LA REAL



En relación con los retablos similares a La Antigua y San Blas (ubicados en la cabecera de la catedral pacense) se afirmaba, como característica permanente de la retablística bajoextremeña, la diversidad de modelos, la heterogeneidad de tipos y, como excepcional, la repetición o similitud de paradigmas. Se citaban allí por su interés la semejanza entre los retablos mayores de la Nava de Santiago y Mirandilla, entre los retablos mayores de los conventos de Santa Clara de Zafra y del Carmen de Fuente de Cantos. La cabecera del templo jesuítico de San Bartolomé, en Higuera la Real, ofrece un conjunto retablístico que, de algún modo, contradice otra vez la norma general de la diversidad de modelos, desde el momento en que los retablos de los extremos del crucero son idénticos y el retablo mayor sigue el mismo esquema que su homónimo de Jerez de los Caballeros, si bien el higuereño con más gracia. No estudiaremos aquí los retablos del crucero (retablo del Señor de la Humildad, en el lado del Evangelio, y retablo de San Ignacio de Loyola, en el lado de la Epístola y que permanece aún “en blanco”), sino solamente el retablo dedicado a San Bartolomé.

El profesor Banda y Vargas afirma: “El 5 de agosto de 1699, José Escobar concertó con el canónigo hispalense don Gregorio de Alfonso la hechura de un retablo para la iglesia de los jesuitas de Higuera la Real por la cantidad de 4.600 reales y con la obligación de hacerlo, en el espacio de cinco meses, igual al que había ejecutado para la Virgen de la Paz en la parroquia sevillana de Santa Cruz”<sup>182</sup>. Aunque la cita no especifica expresamente de qué retablo se trata, los que se han ocupado de los retablos de la iglesia de San Bartolomé opinan que se refiere al mayor<sup>183</sup>. Por nuestra parte apuntamos un dato que puede cuestionar tal atribución al apenas conocido artista sevillano José Escobar; nos referimos al característico almohadillado de los maestros zafrenses del siglo XVII que presenta el ático del retablo que nos ocupa. Recuérdese que la utilización del almohadillado para cubrir espacios vacíos fue un recurso que empleó Blas de Escobar por primera vez en el retablo mayor de la excolegiata de Zafra; que su discípulo Rodríguez Lucas lo siguió utilizando en el retablo mayor del convento de las clarisas de la misma ciudad; que

---

<sup>182</sup> Banda y Vargas, A. de la: “Huellas artísticas andaluzas en la Baja Extremadura”. *Estudios de Arte Español*, (1979), p. 24.

<sup>183</sup> Giles Martín (Op. Cit., p. 319) no duda que se trata del retablo mayor y considera la obra como una muestra más del arte andaluz en el sur bajoextremeño. Tejada Vizuete, también lo considera de origen sevillano (Op. Cit., p. 35).

Martínez de Vargas, vecino y competidor del anterior, lo usó en los retablos mayores del convento de las carmelitas de Fuente de Cantos y en el de la parroquia de Villagarcía de la Torre; además, en la zona de influencia de los maestros zafrenses del siglo XVII se rastrea este recurso, por ejemplo, en el deteriorado retablo mayor de la parroquia de Palomas. El retablo mayor de la iglesia higuereña de San Bartolomé tiene otras conexiones con el mayor de la excolegiata de Zafra, tales como las columnas salomónicas con sus símbolos eucarísticos y la hornacina cruciforme para el crucificado del ático. No debe deducirse, sin embargo, que el maestro de Higuera fuera Blas de Escobar, el cual, aunque procedente de Sevilla y establecido en Zafra, murió en 1670; fecha temprana para datar el retablo mayor de San Bartolomé, pero pudiera atribuirse a alguno de los maestros zafrenses próximos a su círculo o continuador de su estética.

La similitud con el mencionado retablo homónimo de Jerez de los Caballeros, datado en 1691, permite establecer una cronología para el de Higuera la Real en torno a la última década del siglo XVII o la primera de la centuria siguiente.

El retablo es de talla dorada y policromada, de planta lineal y afectado de cierta planitud; se organiza en satabanco, banco, cuerpo único con tres calles (la central de mayor desarrollo) y ático semicircular. Entre las ménsulas del banco con tarjas en sus frentes se disponen en los laterales dos puertas acasetonadas y coronadas por frontones curvos rebajados y en el centro del banco el sagrario con columnillas salomónicas similares a las mayores y tarjas laterales como las de las ménsulas. A plomo sobre dichas ménsulas del banco se asientan cuatro columnas salomónicas de seis espiras y capiteles coríntios, que recuerdan las de retablo mayor de la excolegiata zafrense. Las columnas y el quebrado entablamento con cornisa volada rompen parcialmente la sensación de planitud del conjunto. El ático semicircular se inicia en un banquillo, sobre cuyos pedestales extremos se colocan adornos, y de los centrales arrancan pilastras que flanquean la hornacina cruciforme, los espacios vacíos a ambos lados de la hornacina se rellenan con el mencionado almohadillado. Las columnas delimitan verticalmente las tres calles del retablo, en las laterales la imaginería se dispone sobre peanas; sólo se ubican en hornacinas la imagen titular del templo, sobre el sagrario, y la Crucifixión del ático.

En consonancia con el modelo de templo jesuítico, la iconografía del retablo está dedicada al fundador y a miembros ilustres de la Orden, que ocupan las calles laterales: en el lado del Evangelio, de abajo a arriba, se hallan San Francisco Javier y San Luis Gonzaga; en el lado de la Epístola, San Ignacio de Loyola y San Estanislao de Kostka. En la calle central la imagen titular preside el retablo desde su hornacina,

no se representa el martirio de San Bartolomé como en el retablo similar de la iglesia homónima de Jerez de los Caballeros, sino que se efigia al santo como apóstol y evangelizador, dominando al demonio con una cadena a sus pies; es una talla anterior al retablo, obra de Antonio Florentín, maestro zafrense que labró en la segunda mitad del siglo XVII esta imagen para la ermita homónima de Higuera la Real, desde donde se trasladó al retablo mayor<sup>184</sup>. Sobre esta hornacina semicircular se sitúa un alto relieve rectangular de la Inmaculada, imagen de tradicional veneración en la Compañía, se apoya sobre peana de cabeza de angelitos, con paños muy plegados y movidos; otros querubines agrupados en doble triada aparecen en la parte superior a ambos lados. En el ático se remata la calle central con una Crucifixión.

Aunque todavía se percibe claramente la estructura compartimentada del retablo en calles, como divisiones verticales, y cuerpo, como separación horizontal; sin embargo, la incorporación definitiva de la columna salomónica con sus símbolos eucarísticos y la progresiva riqueza decorativa del conjunto califican a este retablo de estilísticamente barroco.

Pertenece a un tipo plano, adaptado al testero de la capilla mayor con la que armoniza más que otros retablos mayores; técnicamente es escultórico o de talla; salomónico por la preeminencia de los soportes e, iconográficamente, jesuítico.

## BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

Giles Martín, T.: *Arte religioso en Fregenal de la Sierra, Higuera la Real y Bodonal de la Sierra. (Tres encomiendas de la Orden de San Juan de Jerusalén)*. Memoria de Licenciatura inédita. Universidad de Extremadura, 1985.

Tejada Vizúete, F.: *Retablos barrocos de la Baja Extremadura (siglos XVII-XVIII)*. Mérida, 1988.

---

<sup>184</sup> Solís Rodríguez, C.: "Escultura y pintura del siglo XVII". En la *Historia de la Baja Extremadura*. Tomo II, Badajoz, 1986, p. 616.

## RETABLO MAYOR DE LA CATEDRAL DE BADAJOZ



El retablo de la catedral pacense supone un salto en la evolución de la retablística extremeña, es una muestra del retraso con que las formas estéticas llegan a nuestra región desde los principales centros artísticos del país, en concreto desde el madrileño. Contemporáneos del retablo mayor de la seo son los retablos mayores de la parroquia de San Bartolomé de Jerez de los Caballeros (1691), el mayor de la homónima iglesia jesuítica de Higuera la Real (finales del XVII o principios del siguiente), el retablo mayor de la también jerezana parroquia de Santa Catalina (1689-1722); el más próximo estilísticamente, al menos en la utilización del estípite como soporte, es el mayor de Fuente del Maestre (1719-1729). Sin embargo, ninguno de estos ejemplos, ni otros que puedan citarse, suponen la explosión de barroquismo del que se hace gala en el retablo catedralicio; éste, que sigue la evolución natural del estilo en el foco madrileño, resulta novedoso en la Baja Extremadura, no sólo por lo adelantado de sus elementos de soporte, el enriquecimiento decorativo, la aparente complicación y su monumentalidad; sino por el tipo de retablo-tabernáculo que inaugura en la región, modelo que haría escasa fortuna.

Se decía en otro lugar que una de las razones que dan origen a la labra de un retablo es el inexorable paso del tiempo que deteriora la obra de arte o la pasa de moda, imponiendo nuevos gustos. La catedral pacense, una vez terminada la fábrica en el siglo XIII, se “vistió”, entre otras piezas, con un primitivo retablo gótico del que “aunque no hay noticia del tiempo en que se labró, no la hay tampoco de que tuviese otro Retablo, así se atribuye a los primeros tiempos de la reedificación de este templo”<sup>185</sup>. Por deterioro de este retablo el Obispo Jerónimo Rodríguez de Valderas encargó en 1666 otro al sevillano establecido en Zafra, Blas de Escobar, que acababa de labrar el retablo mayor de la excolegiata zafrense; este retablo renacentista ocupó la capilla mayor de la catedral hasta 1726, en que fue trasladado a la capilla del Sagrario donde se encuentra actualmente. La reforma de la capilla mayor, efectuada a finales del siglo XVII por encargo del Obispo Juan Marín de Rodezno, determinó que su sucesor, Valero Losa, decidiese hacer un retablo nuevo más acorde con el lugar. El retablo fue asentando en 1717, después que Valero Losa fuese nombrado

---

<sup>185</sup> Solano de Figueroa, J.: *Historia eclesiástica de la ciudad y obispado de Badajoz*. Badajoz, 1929, p. 246.

Arzobispo de Toledo. En la centuria siguiente existieron intentos por parte del cabildo catedralicio de sustituir el retablo barroco, que tanto molestaba al foribundo Ponz<sup>186</sup> y contradecía el ideario neoclásico, por otro más conforme con el gusto imperante; el proyecto aprobado por la Real Academia de San Fernando en 13 de junio de 1830, no se materializó por falta de recursos económicos<sup>187</sup>.

El autor anónimo, que continuó la obra de Solano de Figueroa sobre la Historia Eclesiástica de Badajoz y su Obispado, proporciona importantes datos sobre el retablo barroco que actualmente preside la capilla:

*Reconociendo el señor Valero que el retablo que estaba en el altar mayor no decía con la capilla que fabricó el Ilustrísimo señor Juan Marín...determinó en su tierra se hiciese un tabernáculo majestuoso, muy lleno de talla, figuras y pinturas. Con la traslación de su Iglesia a la Santa Iglesia Primada no lo puede ver acabado. Por Enero de este año llegaron los maestros y oficiales con la obra y maderaje. Reconocieron el sitio y hallaron que el frontis de la pared quedaba muy desnudo y que era preciso llenarlo de buena obra, correspondiente a la del tabernáculo...ya en 17 de noviembre estaba acabado todo y puesto en su lugar como hoy aparece...Su Excelencia envió la efigie del Señor San Juan Bautista, la pintura de la Concepción que está en medio, de Madrid, de buenas manos y todas las otras efigies y pinturas que tiene las fabricaron Miguel Ruiz Taramas y Francisco Ruiz, escultores de habilidad conocida en Badajoz y don Alonso Mures las pinturas de San Jerónimo y San Agustín. El retablo antiguo que fue el que dio el Ilustrísimo Señor don Fray Jerónimo Rodríguez de Balderas, se puso en la capilla del Sagrario<sup>188</sup>.*

---

<sup>186</sup> “El altar mayor es de lo pésimo que puede verse en materia de talla, y nada digno por su forma de tal catedral”. Ponz, A.: *Viaje de España*. Carta quinta, pp. 159-160.

<sup>187</sup> Ávila Ruíz, R. M.: Op. Cit., pp. 111-114.

<sup>188</sup> *Historia Eclesiástica de...*, pp. 11-12.

La imagen titular de San Juan Bautista es obra de Juan Alonso Villabrille y Ron –según le aseguraron a Ponz<sup>189</sup>–, colaborador de Ribera en el madrileño Puente de Toledo y suegro del escultor neoclásico Salvador Carmona. Ávila Ruiz, en su documentada Memoria de Licenciatura, supone que el retablo fue labrado en Madrid hacia 1715, se asentó en 1717 y su autor fue Ginés López, que con su equipo de trabajo (un maestro, tres oficiales y dos aprendices) decoraron también el muro frontal de la capilla mayor. El retablo lo doró Manuel de los Reyes en 1722<sup>190</sup>.

Es decir, la obra de arquitectura del retablo y la decoración del muro absidal de la capilla mayor corresponde a Ginés López, “maestro de escultor”, y a su equipo. Las esculturas proceden de centros artísticos distintos: la imagen titular de San Juan Bautista es de taller madrileño, obra de Juan Alonso Villabrille y Ron; la Inmaculada de la hornacina central del segundo cuerpo fue labrada en Sevilla por encargo del Obispo Levanto y Vivaldo y se adscribe al círculo de Duque Cornejo, fue retocada por el pintor pacense Alonso de Mures en 1718; las restantes imágenes (San Pedro y San Pablo, San Atón y San Francisco Javier, y las Virtudes del ático) son obras de los artistas locales Miguel Ruiz Taramas y Francisco Ruiz.

En la capilla mayor de la seo pacense Ginés López y su equipo no sólo creó un conjunto monumental y desbordante, sino un ambiente, una escenografía típicamente barroca, al decorar la pared frontal de la capilla y presentarla como telón de fondo del retablo. Este es de planta cuadrada, sobre un alto basamento, el retablo se organiza en banco, dos cuerpos superpuestos decrecientes y ático. Sobre las ménsulas del banco se apoyan las columnas salomónicas del primer cuerpo; éste, como el segundo, presenta tres planos, caras o calles (uno frontal y dos laterales); entre las columnas salomónicas se abren arcos de medio punto apoyados sobre estípites en las calles y hornacinas trilobuladas en los chaflanes. A plomo sobre las columnas se colocan ángeles portabanderas. En el segundo cuerpo se invierte el orden de los elementos sustentantes, es decir, los estípites sustituyen aquí a las columnas salomónicas y éstas a aquellos, en los chaflanes la imagería se coloca sobre repisas y no en hornacinas. A plomo sobre los estípites van

---

<sup>189</sup> Cfr. Nota 2.

<sup>190</sup> Ávila Ruiz, R. M.: Op. Cit., pp. 89-90 y 208-210.

las imágenes de las Virtudes y sobre el cascarón del ático la de un ángel. Sobre este esquema arquitectónico descrito se aplica una decoración exuberante de hojarasca, las columnas salomónicas de cinco espiras no se decoran con hojas, tallos y racimos de vid sino que se invaden con rosetas, hojas y formas vegetales carnosas; lo mismo sucede en los estípites, que, por otra parte, presentan la novedad de ser los primeros de la Baja Extremadura, importados del centro artístico madrileño; a diferencia de la columna salomónica que penetró en la Baja Extremadura de la mano de Blas de Escobar procedente del foco sevillano. La ornamentación es tan desbordante que encubre el verdadero esquema arquitectónico; éste no es más que un baldaquino o templete, llamado en la documentación “tabernáculo”. La pared frontal de la capilla se decora con las mismas formas armonizando con el retablo; sobre las puertas que comunica con la sacristía campean cartelas con las armas del Obispo Valero Losa, obra de Cristóbal Morgado, escultor pacense.

La iconografía del retablo dedica la hornacina central del primer cuerpo a la imagen titular de San Juan Bautista. Se presenta al Precursor con sus atributos propios, la parte derecha del torso desnuda y la pierna izquierda adelantada y apoyada sobre unas rocas; buen estudio anatómico y cierto naturalismo son los rasgos más destacados. En las hornacinas de los chaflanes se colocan a San Pedro y San Pablo. En el segundo cuerpo la hornacina central está ocupada por la imagen de la Inmaculada Concepción, talla de evocación sevillana que presenta a María sobre trono de ángeles con una pierna adelantada, las manos juntas dirigidas hacia la izquierda y el rostro hacia la derecha en espléndido contraposto, acentuado por los pliegues del manto. En las peanas de los chaflanes se ubican San Atón y San Francisco Javier. En el ático, a plomo sobre los estípites, se colocan las Virtudes Teologales y coronando el conjunto la figura de un ángel.

El actual retablo mayor de la catedral pacense aporta a la retablística bajoextremeña la doble novedad de la importación del estípite, por una parte, y la de inaugurar un modelo de retablo conocido como retablo-baldaquino, por otra. Es un tipo que constituye por sí solo uno de los capítulos más interesantes de la retablística española y que, sin embargo, en la Baja Extremadura tuvo poco éxito; sólo se conocen el retablo mayor que labraron artistas pacenses en 1719 para la parroquia de Torre de Miguel Sesmero y el mayor de la parroquia de San Miguel de Jerez de los Caballeros, de fecha posterior. Como analizaremos más detenidamente en el capítulo siguiente,

el retablo-baldaquino presenta estrecha relación con los túmulos y catafalcos reales, según han puesto de manifiesto Bonet<sup>191</sup> y Rodríguez G. de Ceballos<sup>192</sup>.

El retablo necesita una urgente intervención, pues, la estructura arquitectónica está muy deteriorada: algunos soportes han dejado de cumplir su función sustentante, el ataque de xilófagos ha sido muy intenso, algunos elementos decorativos están rotos y perdidos, etc. Se observa también importantes desensamblajes, clavos, lagunas en el dorado y la policromía, mutilaciones en las tallas y, en fin, gran suciedad por todas partes.

#### BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

Ávila Ruíz, E. M.: *Los retablos de la catedral de Badajoz*. Memoria de Licenciatura inédita. Dirigida por el profesor D. Víctor Nieto Alcaide. Universidad Complutense, Madrid, 1978.

*Historia Eclesiástica de la Ciudad y Obispado de Badajoz. Continuación de la escrita por D. Juan Solano de Figueroa*. Badajoz, 1945.

Solís Rodríguez, C. y Tejada Vizuete, F.: "Las artes plásticas en el siglo XVIII". En la *Historia de la Baja Extremadura*. Tomo II. Badajoz, 1986.

Tejada Vizuete, F.: *Retablos barrocos de la Baja Extremadura (Siglos XVII-XVIII)*. Mérida, 1988.

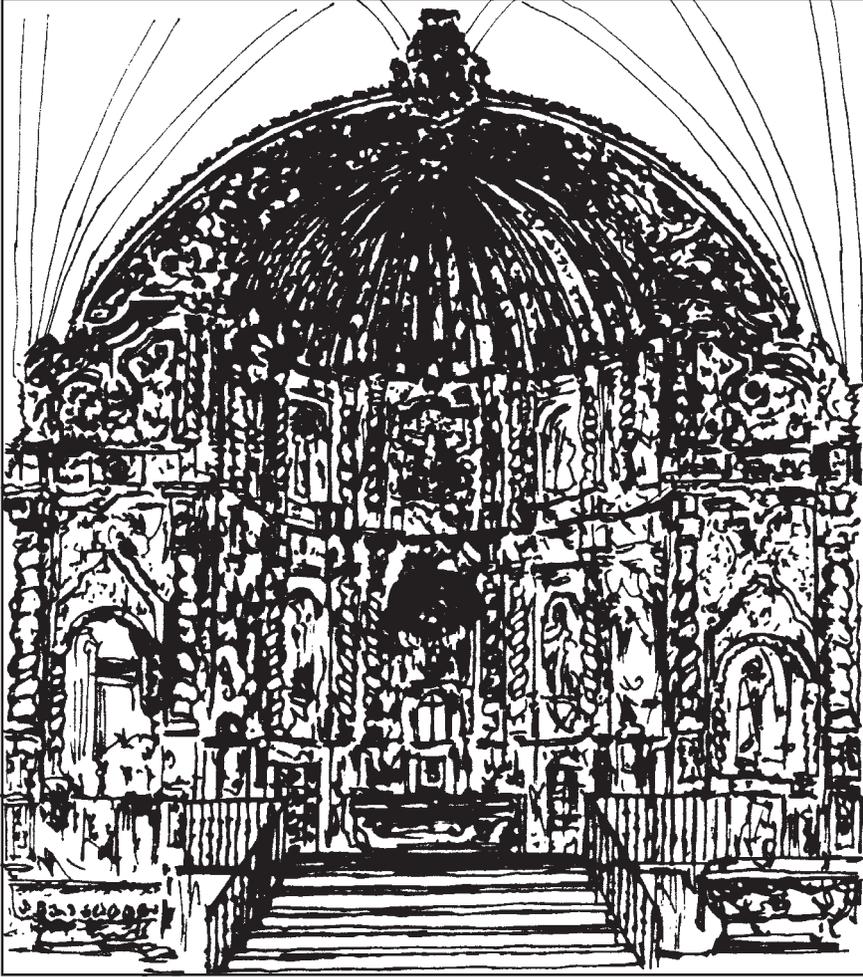
---

<sup>191</sup> Bonet Correa, A.: "El túmulo de Felipe IV de Herrera Barnuevo y los retablos-baldaquinos del barroco español". *A. E. A.* (1861), pp. 285-296.

<sup>192</sup> Rodríguez G. de Ceballos, A.: *Los Churriguera*. Madrid, 1971, p. 16.

**RETABLO MAYOR DE LA PARROQUIA DE SANTA CATALINA  
DE JEREZ DE LOS CABALLEROS**





El interior de Santa Catalina impacta por la amplitud y espaciosidad de su nave única. Armonizando con el conjunto arquitectónico se dispone una gran máquina de madera dorada que cubre toda la cabecera del templo. La integración del retablo en el espacio interior y la adaptación al testero constituyen un caso no demasiado frecuente de fusión entre arquitectura y retabística.

El retablo mayor de Santa Catalina se labró en un dilatado periodo de tiempo que va desde la última década del siglo XVII hasta mediados de la siguiente centuria. Desde 1689 comenzaron a adquirirse diversos materiales:

*Data de los gastos del retablo y madera.*

*Madera comprada: Mas da en data, doscientos y ochenta y dos reales que pago a Da. Maria Perrazo vecina de la Higuera de Fregenal por seis pinos que le compro para el Retablo, consta de reciuo.*

*Iden: Mas da en data, trescientos sesenta y tres reales y medio que pago a Pedro Gonzalez Samorano por diez y ocho quartones y tres dozenas y media de tablas de Castilla.*

*Iden: Mas da e data, ziento y veinte reales que pago a la viuda de Juan Geron por un castaño que le compro, consto de su libro.*

*Iden: Mas da en data, ciento y cuatro reales y medio que pago a Francisco Morales por el precio de tres castaños que le compro. Consto de su libro.*

*Aserradores: Mas da en data, seisientos y quarenta y nueve reales que pago a Juan Mendez Saavedra por aserrar la madera que compro para el retablo y un nogal en las Reliquias y unos alamos blancos. Consto de su libro y carta de pago.*

*Porte de la madera que se trajo de la Higuera: Mas da en data, ciento y diez y ocho reales que pago por los portes de las cabalgaduras que trajeron la madera de la Higuera de Fregenal. Consto de su libro.*

*Porte de carretas: Mas da en data, ziento y veinte y ocho reales que pago a Juan Estaban y a Joaquin Cardenal por la madera que trajeron en sus carretas de la dehesa de las Reliquias. Consto de su libro.*

(A. P. S. C. Cuentas de Fábrica. 1689-1711).

Los primeros maestros que trabajaron en el retablo fueron Juan Ramos y su colaborador Francisco Morales. Con Ramos se inicia una dilatada dinastía de

artistas jerezanos que cubren con su actividad todo el siglo XVIII, centuria en la que Jerez de los Caballeros despuntó como principal foco artístico de la Baja Extremadura. Ramos era natural de Zafra, se avecindó y matrimonió en la ciudad de las torres, desde donde ejerció su arte. De su producción, que intuimos amplia y fecunda, sólo conocemos el escenográfico retablo mayor de Santa Catalina que nos ocupa, un desaparecido retablo mayor para la parroquia de Santa María (anterior al que hiciera Vicente Barbadillo en la última década del siglo XVII y que se incendió en 1965) y, finalmente, el retablito de Nuestra Señora del Rosario de la localidad de Salvatierra. Su actividad se registra hasta la década de los treinta en que, a su muerte, se hace cargo del taller su hijo Juan Ramos de Castro.

*Maestros del Retablo: Mas da en data, dos mil setezientos ochenta y dos reales que consto auer pagado a Francisco Morales y a Juan Ramos, Maestros, por lo que trabaxaron en la obra del Retablo. Consto de recibos. Frontalera del Altar Maior: Mas da en data, ziento y zinquenta reales que pago a Francisco Morales por la frontalera que hizo para el altar Maior. Consto de su libro.*

(A. P. S. C. Cuentas de Fábrica, 1689-1711).

Se desconoce por qué Juan Ramos y su colaborador Francisco Morales se desentendieron pronto de la obra de Santa Catalina, que pasó a manos del escultor Jerónimo Gómez Machado:

*Retablo: Iten, Nueve mill y ochenta y cuatro reales y medio que pago a Geronimo Gomez Machado escultor por el trauajo, y oficiales, de hacer el pedazo de Retablo que oi esta en la iglesia, incluye cola y clauos. Consto de reciuo.*

(A. P. S. C. Cuentas de Fábrica, 1711-1718).

*Retablo y maderas: It. ocho mill doscientos y veinte y cinco reales de vellon que importo la madera para el segundo y terzero cuerpo del Retablo y manufactura de Geronimo Gomes, maestro escultor y oficiales como todo consta de reciuo del susodicho que se rubrico.*

(A. P. S. C. Cuentas de Fábrica, 1718-1722).

La parte del retablo que labró Gómez Machado es la central, es decir, la gran hornacina. Con su dorado y estofado se puede dar por terminada la primera fase en 1723:

*Oro: It. Tres mill ochocientos y veinte y cinco reales de vellon que Ymporto el oro que se compro para la doradura de otros dos cuerpos del Retablo: consto de reciuo de Francisco del Castillo, de Seuilla. Jornales de doradores: It. Tres mil setecientos y catorze reales y ocho maravedies que importaron los jornales de dos doradores que doraron los dos ultimos cuerpos del Retablo, consto de reciuo de doradores.*

(A. P. S. C. Cuentas de Fábrica. 1718-1722)

*Resto de Dorado del Retablo: Item. Diez mil se tezentos nouenta y quatro reales y diez y siete maravedies que importaron todos los gastos para acabar de dorar el Retablo del Altar maior, según consta de su libro y reciuo.*

(A. P. S. C. Cuentas de Fábrica, 1722-1723)

*Colores: It, seiscientos y veinte y siete reales y medio de vellon de colores para la estofadura del Retablo, consto del reciuo del pintor.*

*Pintores: It. Un mill doscientos y setenta y nueue reales y medio de vellon que pago de los jornales de pintores que estopharon otros dos primeros cuerpos. Consto de reciuo.*

(A. P. S. C. Cuentas de Fábrica, 1718-1722)

Durante casi veinte años el retablo decoró sólo la concavidad central del presbiterio; en la década de los cuarenta se labraron y doraron las calles extremas que comunicaban con los dos camarines anejos<sup>193</sup>; estas calles –o retablitos–

---

<sup>193</sup> El camarín del lado del Evangelio se dedica a Nuestra Señora del Rosario. El del lado de la Epístola estuvo dedicado al Santo Ángel de la Guarda, desapareció en el siglo XIX.

se prolongan por arriba ajustándose al arco de la bóveda y abrochándose en la clave en un florón con la imagen del Padre Eterno:

*Retablo: It. Quatro mill trescientos setenta y cinco reales de vellon, los 3665 gastados en cuarterones, tablas y postes, clauos y cola comprado para el retablo, y salario de Maestros y oficiales, y los setecientos y diez reales restantes de la madera que esta en ser comprada para acauar el retablo, consto de reciuo.*

(A. P. S. C. Cuentas de Fábrica, 1742-1745).

*Es data quinientos quarenta y seite reales y diez y seis maravedies que se gastaron en lo que se adelanto del Retablo, para uestir el arco y fijar en la bobeda el Padre Eterno. Conta de reciuos.*

*Dorado del retablo y materiales: es data tres mil ochozientos sesenta y dos reales de vellon que se gastaron en el oro, maestros y aparejos, para el dorado de lo ultimo del retablo del altar mayor, consta de reciuos.*

(A.P.S.C. Cuentas de Fábrica, 1746-1753).

En el periodo 1780-1785 se le añadió al retablo un manifestador que hizo el portugués afinado en Jerez Ignacio Silva Moura y que doró Francisco Martínez Cañet:

*Nobecientos reales que tubo de costo el Manifestador que hizo Ignacio el tallista para el altar maior consta de obligación que se hizo y su recibo.*

*Item.un mil quatrocientos reales y sesenta y quatro maravedies y quinze mas que pago este mayordomo a Francisco Martines Cañet maestro de dorado por el que hizo del manifestador y frontalera como consta de su recibo.*

(A. P. S. C. Cuentas de Fábrica, 1780-1785).

El retablo es de planta mixtilínea; es decir, cóncava en el presbiterio y recta en los altares laterales. Se adapta a la cabecera, a la bóveda absidal y al arco en perfecta incorporación de la retablística a la arquitectura del templo.

El retablo consta de sotabanco (sólo en el presbiterio), banco, dos cuerpos superpuestos y decrecientes y un remate en forma de cascarón gallonado. El banco está constituido por ménsulas decoradas con formas vegetales y perlas. Puesto que las calles extremas que comunican con los camarines se encuentran a inferior nivel, éstas presentan un doble banco: el inferior constituido por resaltos que flanquean los sagrarios y el banco superior que es continuación del de la gran hornacina y, por tanto, constituido por las citadas ménsulas, las cuales se apoyan sobre los dichos resaltos en las calles extremas. Sobre las ménsulas del banco se apean las diez columnas salomónicas del primer cuerpo; presentan sus retorcidos fustes decorados con los consabidos racimos, hojas y tallos de vid. Un quebrado entablamento recorre este primer cuerpo en la hornacina central, desapareciendo en las calles extremas; en cambio, la movidísima cornisa se mantiene por igual en todo el primer cuerpo. Sobre ella se dispone el banquillo del segundo, sobre sus resaltos descargan otras diez columnas salomónicas similares a las inferiores, pero de menor porte, el entablamento se prolonga en las calles laterales en originalísimas formas mixtilíneas. En la segunda cornisa, a plomo de las columnas salomónicas, se colocan florones y a esta altura arrancan los gallones del cascarón que convergen bajo la clave del arco. Verticalmente el retablo presenta siete calles, la central más ancha y flanqueada por columnas pareadas, las extremas perforadas para comunicar con los camarines anexos al ábside. Las calles laterales se prolongan e incurvan hacia arriba hasta alcanzar la clave del arco donde se cierra en una cartela con la imagen del Padre Eterno. En la calle central, sobre el tabernáculo, se dispone una hornacina semicircular de fondo plano para la imagen titular y en el cuerpo superior otra de forma cruciforme para un crucificado; en las calles laterales inmediatas, en hornacinas acasetonadas de escaso fondo, se colocan sobre peanas el resto de la imaginería; en las esquinas que limitan el ábside con las calles extremas del primer cuerpo flanquean dos ángeles lampadarios.

Sobre un esquema aún clásico, estructurado en cuerpos y calles, se aplica una decoración que lo invade todo: desde las ornamentadas ménsulas del banco, ascendiendo por la simbólica decoración de las columnas, las ornamentadas repisas y entablamentos, hasta el ornado casquete esférico; derramándose por los laterales con elementos alusivos al martirio de Santa Catalina (espada, ruedas y palma) hasta las placas y molduras sobre los huecos de medio punto que comunican con los camarines laterales.

Desde el lugar central del primer cuerpo preside la imagen titular de Santa Catalina, talla policromada con túnica rosada y manto rojo de suaves pliegues. Levanta la mirada al cielo y sostiene la palma del martirio en la diestra y la espada en la siniestra, según iconografía usual de la representación de la santa. A izquierda de la imagen titular San Juan Bautista adopta una actitud de marcha con sus atributos propios: báculo y cordero. A la derecha una imagen de San José que ofrece una iconografía particular, sostiene una bandeja con el Niño Jesús en actitud de presentación u ofrecimiento. En el cuerpo superior, a ambos lados del Crucificado, conversan San Pedro y San Pablo.

A pesar de la sensación de complicación que pueda emitir la contemplación de esta originalísima pieza de la retabística bajoextremeña, sin embargo, sigue un esquema aún clásico de distribución en cuerpos y calles<sup>194</sup>. Con todo, la exuberante decoración, el soporte salomónico y la libertad con que los artistas de la madera afrontaron la obra la inscriben dentro del periodo barroco de nuestra retabística.

#### BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

Hernandez Nieves, R.: *La iglesia parroquial de Santa Catalina de Jerez de los Caballeros*. Mérida, 1981.

Idem: "Torres de Jerez". *Alminar*, nº 31 (1982), pp. 28-30.

Idem: "El retablo de Santa Catalina de Jerez de los Caballeros". *Alminar*, nº 35 (1982), pp. 10-11.

Tejada Vizuete, F.: *Retablos barrocos de la Baja Extremadura (siglos XVII-XVIII)*. Mérida, 1988.

---

<sup>194</sup> Probablemente este esquema aún clásico indujo a Mérida a datarlo en el siglo XVII (Melida, J. R.: *Catálogo Monumental, Provincia de Badajoz*. Madrid, 1925). Datación rectificada por nosotros (Hernández Nieves, R.: Op. Cit., p. 104).

**RETABLO MAYOR DE LA PARROQUIA DEL SANTÍSIMO CRISTO  
DE LAS MISERICORDIAS DE FUENTE DEL MAESTRE**



La integración de todas las artes (arquitectura, escultura, pintura, artes decorativas) fue un principio esencial del código estético del barroco. En la capilla mayor de la parroquia de Fuente del Maestre el movimiento ascensional de los estípites conduce la mirada hacia la bóveda donde la arquitectura nervada de finales del gótico, la pintura de los plementos y las esculturas del coronamiento del retablo se funden en un espacio único en la Baja Extremadura. Esta capilla mayor de fábrica gótica se “viste” con pinturas al fresco y retablo barroco en armónica unidad.

La capilla data de 1587<sup>195</sup>; el retablo que la ornamenta actualmente, hecho de limosnas, es del primer cuarto del siglo XVIII: se comenzó en 1719 y estaba concluido en 1723<sup>196</sup>. El dorado se acabó en 1756, según inscripción partida que consta en el retablo bajo los pedestales de San Pedro y Pablo. De las mismas fechas (1752-1756) datan las pinturas murales de la plementería de la bóveda<sup>197</sup>.

El autor de la arquitectura del retablo fue Sebastian Jiménez. Su actividad se detecta en la primera mitad del siglo XVIII (muere en 1756-57) en diversas localidades (Fuente del Maestre, Aracena, Aceuchal, Fregenal de la Sierra, Nogales, Salvaleón, etc.) que revelan una gran movilidad de su taller, porque el artista vive de su trabajo donde lo encuentra y se traslada allá donde contrata. Dentro de la producción retablística de Sebastián Jiménez destacan, al menos, dos magníficos ejemplares: este de Fuente del Maestre y el retablo mayor de la parroquia de Aceuchal<sup>198</sup>. No le corresponde la autoría del retablo mayor de la parroquia de Santa María de Mérida, como le atribuye Navarro del Castillo, obra de Agustín Núñez Barrero<sup>199</sup>.

---

<sup>195</sup> Garrido Santiago, M.: *Arquitectura religiosa del siglo XVI en Tierra de Barros (Badajoz)*. Badajoz, 1983, p. 134.

<sup>196</sup> Solís Rodríguez, C. y Tejada Vizuete, F.: Op. Cit., p. 991.

<sup>197</sup> Gómez-Jara y Herrera, J. de la C.: Op. Cit., 93.

<sup>198</sup> Para más datos véase: Solís Rodríguez, C. y Tejada Vizuete, F.: Op. Cit., p. 991-993 y Tejada Vizuete, F.: Op. Cit., p. 88.

<sup>199</sup> Navarro del Castillo, V.: *Historia de Mérida y pueblos de la comarca*. Cáceres, 1974, p. 401-402.

Las esculturas del retablo se deben a Agustín Correa, escultor llerenense de poco mérito colaborador de Sebastián Jiménez; el arcaísmo de las tallas confundió a Mérida, que las creyó “góticas, pertenecientes a un retablo anterior”<sup>200</sup>, y a Muñoz de San Pedro, que repitió el error<sup>201</sup>.

El retablo tiene planta poligonal, se adapta a los paños de la cabecera del templo y se desarrolla en tres planos formando un tríptico. Se estructura en banco, dos cuerpos, tres calles, dos entrecalles extremas y triple ático. En el banco se abren puertas bajo las calles laterales que, como es habitual, dan acceso al retablo por detrás, en este caso, por una puerta se accede al templete del cuerpo superior, donde se expone la imagen patronal de Nuestra Señora de Candelaria del cuerpo inferior; robustas ménsulas decoradas soportan los magníficos estípites del primer cuerpo; éstos, que pasan por ser de los más esbeltos de la retablística bajoextremeña, son los elementos más originales de la morfología del retablo fontanés. Sobre un movido entablamiento con modillones se inicia el segundo cuerpo del retablo; aquí, los estípites se apoyan sobre plintos de frentes decorados; revisten una morfología variada: en el primer cuerpo el par que se presenta más avanzado en la calle central es diferente al resto; los del segundo cuerpo son distintos a los del primero y entre sí, pues los estípites extremos se transforman en columnas salomónicas en su mitad superior. El coronamiento del retablo se organiza en forma de triple ático sobre cada calle. De éstas, la calle central se presenta adelantada en forma de templete en el cuerpo inferior, alberga el sagrario-expositor rotatorio cubierto por rica cúpula, sobre la cual se dispone el pequeño trono de la patrona. En el templete del segundo cuerpo se exhibe la veneradísima imagen del Cristo de las Misericordias en un espacio suficiente para celebrar misa. En las calles laterales la imaginería se ubica sobre abultadas repisas y en las entrecalles extremas sobre los entablamentos.

A pesar de esta intencionada claridad en la descriptiva, el retablo impacta por su aparente complicación y decorativismo en ménsulas, repisas, estípites, molduras, placas superpuestas, etc. Los quebrados entablamentos, las salientes cornisas, la convexidad de la calle central y la disposición en tres planos impr-

---

<sup>200</sup> Mérida Alinari, J. R.: Op. Cit., p. 250.

<sup>201</sup> Muñoz de San Pedro, M.: *Extremadura*. Madrid, 1961, p. 461.

men un aspecto aereo y dinámico que hacen del conjunto uno de los más significativos ejemplares de la retabística bajoextremeña y, probablemente, junto con el mayor de Fuente de Cantos, el mejor retablo de estípite bajoextremeño.

La iconografía del retablo se dedica al apostolado, excepto la calle central y principal: a ambos lados del sagrario-expositor se efigian las imágenes de San José y Santa Bárbara; sobre éste se dispone el templete con la imagen de la patrona Nuestra Señora de la Candelaria rodeada de ángeles, sobre la cúpula del templete campea la imagen sedente de la Fe. En el cuerpo superior otro espacioso templete o pabellón se dedica a la imagen del Cristo de la Misericordia, talla del siglo XVI importada probablemente de Méjico<sup>202</sup>. El apostolado se ubica en las calles laterales, en lugares y dimensiones desiguales, aumentando el número con la altura: San Pedro y San Pablo en las calles laterales del cuerpo inferior, sobre peanas muy desarrolladas en nichos poco profundos de fondo plano. En el cuerpo superior se ubican Simón, Santiago el Mayor, Andrés y Judas, el primero y último colocados en las entrecalles extremas sobre la cornisa del entablamiento; Santiago y Andrés sobre peanas en las calles laterales. En el coronamiento del retablo se colocaron los seis apóstoles restantes: San Juan, San Bartolomé y San Lucas en el Lado del Evangelio y San Marcos, Santiago el Menor y San Mateo en el de la Epístola. Completa la iconografía del retablo la imagen del Padre Eterno sobre la clave del arco de la capilla mayor. Las tallas son de poco mérito, salidas de manos de un escultor de muy segunda fila.

En el retablo fontanés se utilizó profusamente el estípite, el cual se había inaugurado pocos años antes (1718) en el retablo mayor de la seo pacense importado de Madrid por Ginés López; la imposición del estípite es paralela a la decadencia de la columna salomónica hasta sustituirla totalmente. Es, por tanto; un magnífico modelo de retablo de estípite; tiene forma de tríptico adaptado al testero; es un retablo de talla e, iconográficamente, cristífero (tal vez sólo por el lugar preeminente que ocupa la imagen del Cristo y la devoción que se le tiene) y apostólico.

---

<sup>202</sup> En la visita que la Orden de Santiago efectúa a la iglesia en 1574 se dice. "Tiene dos altares metidos los retablos en el grueso de la pared en dos arcos de ladrillos. En el uno esta un santo crucifijo de vulto dorado y pintado de los hechos en México, con dos puertas de madera". Garrido Santiago, M.: Op. Cit., p. 133.

## BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

Gómez-Jara y Herrera, J. de la C.: *Apuntes histórico-tradicionales-descriptivos de la villa de la Fuente del Maestre desde su fundación (38 años antes de Jesucristo) hasta nuestros días, o sea, el año de 1872*. Reimpresión. Los Santos de Maimona, 1987.

Mélida Alinari, J. R.: *Catálogo monumental de España. Provincia de Badajoz*. Madrid, 1925.

Solís Rodríguez, C. y Tejada Vizueté, F.: "Artes plásticas del siglo XVIII". En la *Historia de la Baja Extremadura*. Vol. II. Badajoz, 1986, pp. 991-993.

Tejada Vizueté, F.: *Retablos barrocos de la Baja Extremadura (Siglos XVII-XVIII)*. Mérida, 1988, pp. 51-53.

**RETABLO MAYOR DE LA PARROQUIA  
DE SANTA MARÍA MAGDALENA DE OLIVENZA**



Olivenza es el centro más importante del arte manuelino fuera de Portugal y la parroquia de Santa María Magdalena una de las más genuinas representantes de este arte. Su capilla mayor se abre a la nave central por un típico arco policéntrico constituido por siete curvas, cuyo intradós se decora con cardina entre molduras, con elementos pinjantes la moldura del trasdós; las jambas presentan rosetas. La bóveda de la capilla mayor es estrellada de terceletes con los nervios dorados, armonizando con el resto de la “talha dourada” del presbiterio; no se yuxtapone, pues, una bóveda de carpintería a la fábrica como en la capilla mayor de Santa María del Castillo. Los actuales retablos de ambas capillas mayores presentan un esquema arquitectónico similar, organizados en un gran arco sobre columnas salomónicas pareadas, en el que se incluyen dos niveles: el del sagrario con imágenes a los lados y el del camarín. El retablo, la bóveda, los lienzos y los brillantes azulejos se combinan armónicamente en un conjunto, convirtiendo el presbiterio en el lugar más privilegiado del templo.

La ausencia de datos documentales sobre la obra mantiene, por ahora, en el anonimato al meritorio maestro, autor de esta excelente máquina de talla dorada.

Vallecillo Teodoro opina que puede ser obra de un artista natural de Lisboa o formado allí y propone a Manuel Francisco, artista lisboeta que labró el retablo mayor de la parroquia de San Salvador (1702) y otro en la parroquia de Santo Domingo (1718), ambos en Elvas, cuyo obispo, D. Joao de Sousa Castellobranco, mandó construir el de la Magdalena de Olivenza. De otra parte, Rodríguez del Rincón data con precisión el retablo en 1720, sin citar apoyatura documental ni bibliográfica<sup>203</sup>. La fecha no parece discordar, pues por los mismos años se labró el mayor de Santa María con el que guarda una evidente similitud.

El sotabanco está constituido básicamente por relieves de niños telamones semidesnudos, que sostienen una cornisa; dos relieves de figuras infantiles bajo las ménsulas interiores y una bajo las extremas. A la altura de la mesa del altar se inicia el banco con dos poderosas ménsulas a cada lado, que, colocadas en

---

<sup>203</sup> Vallecillo Teodoro, M.A.: Op. cit. p. 275. Rodríguez del Rincón, R.M.: Op. Cit. p.128

profundidad, eliminan cualquier sensación de planitud y orientan la mirada hacia el fondo; las ménsulas extremas se decoran con águilas que hacen presa con sus garras sobre cabezas de leones, las ménsulas interiores con águilas sobre las que cabalgan angelitos, el resto se decora con gruesos acantos. Sobre las ménsulas montan cuatro columnas salomónicas que, como aquellas, se disponen en profundidad y se orientan hacia el centro del retablo; son de orden compuesto y presentan siete espiras decoradas con acantos; no hay racimos ni follaje de vid alusivos a la Eucaristía, ni tampoco pájaros como en el retablo análogo de la parroquia de Santa María del Castillo. Germain Bazin opina que la columna salomónica portuguesa, aunque aparece en fecha posterior a la española, ello no supone que derive de la hispana porque las diferencias son notables y es probable que se surta de otras fuentes: "La columna salomónica, salvo raras excepciones no comporta nada más que follaje de vid de carácter naturalista, donde la hoja está muy recortada, con enormes racimos que penden verticalmente por su propio peso; ocurre lo mismo en las más antiguas columnas salomónicas portuguesas del siglo XVII; pronto, hacia 1700, a los racimos de uvas vienen a añadirse los putti y los pájaros que juegan en los racimos, lo que hacía a la columna salomónica portuguesa más próxima al tema eucarístico paleocristiano, inspirado en el viejo tema místico profano. Por otra parte, en España, la decoración vegetal no se aleja apenas de la hoja de vid, mientras que en Portugal, desde 1700, la hoja del acanto se mezcla con ella terminando por absorberla"<sup>204</sup>.

El entablamiento del retablo de la Magdalena es similar al de Santa María; es decir, con friso decorado y modillones. La gran diferencia entre ambos retablos la ofrece el arco; en la Magdalena no está constituido por la prolongación de los fustes de las columnas salomónicas curvados a modo de arquivoltas; pero, no por ello, deja de presentar unos rasgos estéticos típicamente portugueses y diferentes a los de la retablistica española de la época: a plomo de las columnas y sobre las cornisas del entablamiento se disponen arranques de un frontón curvo y avolutado, con dos motivos espirales a cada lado; sobre aquellos y éstos se asientan expresivas imágenes de gran dinamismo; una guirnalda formando arcos, que evocan el arco toral de la capilla, recorre la rosca del arco

---

<sup>204</sup> Germain Bazin: "Morphologie du retable portugais". *Belas Artes*. Nº 5. Lisboa (1953), pp. 16-17.

del camarín, en la clave campea una enorme tarja con una custodia en el centro asida por un par de angelitos, otro trío de angelitos se colocan en el intradós del arco y un par más, sedentes y de mayor porte, en el coronamiento del retablo; el resto de la decoración se resuelve a base de conchas, recuerdo del espíritu marítimo del arte manuelino y no elementos decorativos del repertorio rococó, como pudiera interpretarse en una somera apreciación.

Anunciábase que el carácter arquitectónico del retablo mayor de la parroquia de la Magdalena se concebía como un gran arco, en el que quedaban inscritos dos niveles: el del sagrario y las imágenes a los lados, y el superior del camarín. El sagrario, sobre la mesa del altar, se adelanta en forma trapezoidal mostrando tres caras; en la frontal se representa la Santísima Trinidad; el Resucitado en la puerta, como es habitual, sobre él la Paloma del Espíritu Santo y en la parte superior, en una venera, el Padre; angelitos y símbolos de la resurrección (bandera, rayos solares, etc.) completan la decoración frontal del sagrario; en los chaflanes se colocan cariátides vestidas a la romana y en las caras laterales recuadros con relieves de angelitos custodiando símbolos eucarísticos y coronándose con la conocida concha manuelina. A ambos lados del sagrario, sobre peanas decoradas con conchas, se ubican las imágenes de la Magdalena, al Evangelio, y la de Marta; a la Epístola, sobre fondo de hornacinas aveneradas custodiadas por pares de ángeles de medio cuerpo, semidesnudos, y con los brazos cruzados sobre el pecho; talla y relieves son de escaso mérito aquí y en el resto del retablo, evidenciándose una gubia poco maestra en labores de escultura, aunque diestra en elementos arquitectónicos y decorativos. Sobre una especie de entablamento se inician, en disminución, las gradas de la tribuna, que culminan en el trono, lugar preeminente y principal dedicado a la exposición de la Eucaristía; dichas gradas, de forma trapezoidal, se decoran con motivos vegetales enrollados a modo de roleos, sobre el trono de angelitos pende una rica corona sostenida por ángeles y con la Paloma del Espíritu Santo otra vez<sup>205</sup>. Detrás se representa un sol radiante sobre fondo rojo, símbolo eucarístico. El cañón de la bóveda del camarín y los laterales se presentan acasetonados en paneles decorados monótonamente con rosetas y acantos, los paneles se separan por pilastras con relieves de cariátides y capiteles con el pelícano.

---

<sup>205</sup> Recuérdese que el Espíritu Santo está representado en esta corona y sobre la puerta del sagrario.

La preocupación por transformar el presbiterio en un escenario litúrgico es una característica singular de la retablistica lusa. Este lugar de culto por excelencia se concibe como un todo y su ornamentación no se reduce solamente a la perspectiva frontal, que ofrece el retablo, sino a toda la capilla mayor. De aquí que la talla dorada invada las bóvedas, como en la capilla mayor de Santa María, y los muros laterales. A ello se une una genial combinación de materiales: la madera y el azulejo, el oro y el azul lechoso, el saliente de la talla y la planitud de la cerámica vidriada; elementos tan diferentes en magnífico maridaje, en original combinación. El sentido total, que adquiere el presbiterio, no se reduce a este juego feliz de materiales y colores, sino que la misma iconografía del retablo se derrama por los paneles cerámicos: en el lado del Evangelio, donde se representa la imagen de la Magdalena junto al sagrario, se representa también en azulejos la escena evangélica de la Magdalena lavando los pies a Cristo y secándolos con sus cabellos; en el lado de la Epístola, donde se representa a Marta junto al sagrario, se continúa el tema en el lienzo de cerámica vidriada con la historia de Jesús en casa de Marta y María.

Sobre la azulejería de los muros laterales del presbiterio, en lienzos enmarcados por talla dorada, se representan escenas del Antiguo Testamento: Moises y la serpiente de bronce, en el lado del Evangelio, y Moises y el Maná en frente. Se desconoce el autor de los azulejos y sobre las pinturas dice Mérida que "son pinturas del siglo XVII a la italiana"<sup>206</sup>. La iconografía del retablo presenta pues, una variada temática: la Santísima Trinidad en el sagrario, imágenes y escenas evangélicas sobre la Magdalena, titular del templo, y Marta, y lienzos sobre Moises.

A pesar de esta iconografía, el retablo debe tipificarse como eucarístico, como sacramental, pues funciona, como su homólogo de Santa María, a manera de monumental expositor. Se trata de un retablo-camarín, si bien diferente a los que se encuentran en España que suelen ser circulares, con acceso lateral y de fábrica; es un retablo barroco, salomónico por sus soportes y con una estructura arquitectónica similar al también oliventino de Santa María del Castillo, excepto en el arco y otros detalles menores, y al de la iglesia del Salvador de la próxima localidad portuguesa de Elvas.

---

<sup>206</sup> Mérida Alinari, J. R.: Op. Cit., p. 372.

## BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

García Galán, A.: "Azulejos de Olivenza". *Alminar* (1979), p. 31.

Mélida Alinari, J. R.: *Catálogo monumental de España. Provincia de Badajoz*. Madrid, 1925, pp. 371-372.

Rodríguez del Rincón, R. M.: *Olivenza, una ciudad de frontera*. Memoria de licenciatura inédita. Universidad Complutense. Madrid, 1982.

Vallecillo Teodoro, M. A.: *Retablística altoalentejana (Elvas, Villaviciosa y Olivenza) en los siglos XVII y XVIII*. Badajoz 1996.

**RETABLO MAYOR DE LA PARROQUIA DE  
SANTA MARÍA DEL CASTILLO DE OLIVENZA**



A partir de 1801 Olivenza pertenece políticamente y de forma definitiva a España.

En lo referente al retablo, los magníficos ejemplares que se conservan en Olivenza no se pueden mirar desde la óptica española sino portuguesa. Los retablos oliventinos son portugueses, con unos caracteres comunes a los españoles y otros diferenciadores y autóctonos.

El condicionamiento histórico de ciudad fronteriza, afectada por vaivenes políticos y agresiones bélicas frecuentes, ha incidido negativamente en la conservación de su patrimonio archivístico. El traslado de documentación y la rapiña de particulares han contribuido también a que la ciudad se encuentre bastante ayuna de fuentes para su estudio histórico y artístico. Por otra parte, es tónica general en Portugal la falta de datos sobre gran parte de sus retablos y la ausencia de un corpus o catálogo de los mismos. Así lo afirma el ilustre profesor norteamericano Robert C. Smith, especialista en el tema: “Puesto que los retablos de madera dorada de Portugal nunca han sido catalogados de forma ordenada y la mayoría de los retablos continúan sin tener un autor y fecha conocidos, los años de comienzos y finales de las fases sucesivas del desarrollo estilístico del arte de la “talha dourada” sólo puede ser establecida en forma muy amplia”<sup>207</sup>.

Con estas consideraciones se aborda el estudio del actual retablo mayor de la iglesia matriz oliventina de Santa María del Castillo. Víctor Serrao documentó un retablo mayor, anterior al actual, contratado por el arquitecto y entallador Marcos de Magalhaes en 1649; refiriéndose a aquel retablo, dice sobre el actual. “La obra fue sustituida alrededor de 1700, en una época de mayor desahogo económico y calma política, por una excepcional máquina de talla dorada de “estilo nacional”, que se expande por la bóveda nervada, las paredes laterales del presbiterio y el propio arco triunfal de la iglesia. No nos ocuparemos ahora de este magnífico retablo de talla dorada, que aún no está documentado en cuanto a su autoría y cronología exacta”<sup>208</sup>.

---

<sup>207</sup> Smith, Robert C.: “The portuguese woodcarde retable”. *Belas Artes*, nº 2 (1950), Lisboa, p. 16.

<sup>208</sup> Serrao, Víctor: “Marcos de Magalhaes. Arquitecto e entalhador do ciclo da restauração (1647-1664)”. *Belas Artes*, nº 20 (1984), Lisboa, p. 307.

El padre Aguilar proporcionó una cronología más ajustada en sus artículos periodísticos; se desconoce, en base a qué fuentes afirma que el retablo de Santa María fue labrado en 1723, fue costeadado con los fondos de la Hermandad del Santísimo Sacramento y los de la fábrica de la iglesia y no se doró hasta después de 1754<sup>209</sup>.

Vallecillo Teodoro, a partir de estos datos nuestros, aportó la hipótesis de la autoría a favor de un tal Manuel Francisco, autor también del similar retablo mayor de la parroquia de San Salvador de la localidad de Elvas<sup>210</sup>.

Con gran frecuencia en Portugal la capilla mayor se presenta como un escenario litúrgico; no es el retablo sólo, que cubre el testero adaptándose o no al muro absidal, sino la bóveda dorada, los paramentos laterales del presbiterio con sus oros y característicos azulejos y, por supuesto, el retablo propiamente dicho; todo contribuye a crear ese ambiente cálido, esplendoroso y solemne que atrae y hace converger en él las miradas y la atención de los fieles. El retablo se concibe como un gran arco de comunicación con el camarín; sobre el sotabanco se disponen dos enormes ménsulas, en diferentes planos de profundidad, muy decoradas con acantos, cartelas, angelito a la grupa de un águila y cabeza de león. Sobre estas ménsulas se apoyan las cuatro columnas salomónicas, pareadas y en profundidad también, con fustes de seis espiras, decorados con racimos, tallos y hojas de vid característicos de toda la retablística ibérica y alusivo a la Eucaristía, pero con un elemento típicamente portugués cual es la incorporación de animales, fundamentalmente pájaros, que juegan y se posan sobre tallos y racimos, y un pequeño simio negruzco; las columnas se rematan en capiteles compuestos. El entablamento presenta un friso decorado y modillones; sobre él se continúan los fustes torsos de las columnas salomónicas curvándose y adoptando la forma de arquivoltas, en la clave un broche decorativo presenta el emblema de la Hermandad del Santísimo Sacramento, que aportó fondo para la obra junto a la fábrica de la iglesia. La continuación de los elementos de soporte por encima del entablamento, siguiendo la curva del arco, es una característica genuina del retablo portugués. Este gran arco cobija un espacio dividido en dos niveles:

---

<sup>209</sup> Aguilar, M.: *El Oliventino*. Nº 40 (1-X-1982). Agradecemos a D. Miguel Ángel Vallecillo, que nos puso sobre la pista de estos datos, su colaboración.

<sup>210</sup> Vallecillo Teodoro, M. A.: *Op. Cit.*, p. 269.

el que está por encima de la mesa del altar y el camarín. Sobre el altar se dispone el sagrario saliente y flanqueado por dos hornacinas dibujadas, con peanas, sobre las que faltan las imágenes originales, escoltadas por un par de ángeles cada una representados de medio cuerpo y policromados; estos ángeles son otro elemento característico de la “*talha dourada*” portuguesa que se ven frecuentemente en los retablos. Sobre este cuerpo se inician las gradas de la tribuna, que llegan hasta el trono, lugar desde donde preside la imagen titular, se expone la Sagrada Eucaristía o se coloca un sagrario. En el caso de la parroquia de Santa María del Castillo desde un trono de angelitos preside la imagen de Santa María, sobre cuya cabeza unos ángeles sostienen una gran corona. La tribuna, el trono y el camarín (no circular sino de bóveda de cañón) son otros elementos típicos de la retabística lusa de la época. El interior del camarín se recubre de casetones rectangulares y trapezoidales; éstos a modo de dovelas, decorados y dorados.

Hasta aquí se ha expuesto lo que a la descriptiva del retablo, *sensu stricto*, se refiere; pero el arte barroco portugués con frecuencia concibe el presbiterio como un espacio uniforme y único, donde el retablo decora el frente de la capilla mayor y se inscribe en un contexto arquitectónico mayor de “*talha dourada*”. En Santa María, por debajo de la fábrica de la bóveda de cañón se simula otra de carpintería de crucería con sus nervios y plementos dorados y decorados. Entre la rosca del arco de esta bóveda y el arco total se presenta un espacio en forma de luna con decoración de motivos de origen marino típicamente portuguesa y las tres imágenes de las Virtudes Teologales: Fe, Esperanza y Caridad. Los paramentos laterales del presbiterio se ornamentan básicamente con lienzos en la pared superior y paneles de azulejos en la inferior. Los lienzos representan la Adoración de los pastores, al lado del Evangelio, y la Presentación en el Templo, al de la Epístola. Estas pinturas de escuela italiana –según Mérida–, que refieren escenas del Evangelio alusivas a la infancia de Jesús, contrastan no sólo por los materiales sino también por los temas iconográficos. Son las escenas del Antiguo Testamento que se representan en los paneles de azulejos de la parte inferior: Josué haciendo parar el sol y la destrucción de Jericó. Feliz combinación la de la talla dorada y el azulejo azul, rasgo característico y único de la retabística lusa. Dichos paneles de azulejos son de 1730; es decir, inmediatamente posteriores al retablo, de la escuela portuguesa de Antonio Oliveira Bernaldez<sup>211</sup>.

---

<sup>211</sup> García Galán, A.: “Azulejos de Olivenza”. *Alminar*, nº 7 (1979), p. 31.

El retablo mayor de Santa María del Castillo presenta un notable parecido con los mayores de Santa María Magdalena, de Olivenza también, y con el de la iglesia del Salvador de la próxima localidad portuguesa de Elvas.

Estilísticamente el retablo es una buena muestra barroca dentro del llamado por Robert C. Smith “Estilo nacional” de la época de Juan V de Portugal<sup>212</sup>.

En un intento de fijar las etapas principales en la evolución de la “*Talha dourada*”, Germain Bazin estableció una tipología del retablo portugués según la cual el mayor de Santa María de Olivenza responde al tipo barroco llamado “*roman à voussures*”, que se desarrolló desde finales del siglo XVII hasta el primer tercio del XVIII<sup>213</sup>. Dicho tipo se caracteriza esencialmente por sugerir el aspecto arquitectónico de una fachada románica con un arco abocinado. Desde otro punto de vista es un retablo camarín, aunque no se trata del típico camarín circular. Es evidente que el retablo pretende desarrollar una función y no sólo decorar ese lugar privilegiado que es la capilla mayor. Desde esta perspectiva funcional el retablo olivenzino de Santa María responde al tipo conocido como retablo eucarístico, retablo expositor o retablo sacramental, cuya función trascendental es la exaltación de la Eucaristía; este significado eucarístico se advierte también en las columnas salomónicas decoradas con follaje de vid. Aquí, en el lugar central del retablo, en el trono y sobre la tribuna, se puede colocar alternativamente la imagen titular de la parroquia o exponer la Sagrada Forma en determinados momentos del calendario litúrgico.

## BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

Cabo Alonso, A., González, J., Cuevas García, C. y Álvarez Villar, J.: *Tierras de España. Extremadura*. Madrid, 1979, p. 284.

Rodríguez del Rincón, R. M.: *Olivenza, una ciudad de frontera*. Memoria de Licenciatura inédita. Universidad Complutense. Madrid, 1982.

Vallecillo Teodoro, M. A.: *Retablística altoalentejana (Elvas, Villaviciosa y Olivenza) en los siglos XVII y XVIII*. Badajoz, 1996.

---

<sup>212</sup> Smith, Robert C.: Art. Cit., p. 17.

<sup>213</sup> Bazin, Germain: “Morphologie du retable portugais”. *Belas Artes*, nº 5 (1953), p. 7.

**RETABLO MAYOR DE LA CAPILLA DEL HOSPITAL Y SANTA CASA  
DE MISERICORDIA DE OLIVENZA**



Las cofradías de caridad tienen una gran tradición en Portugal que se remonta al siglo XII; en el XV se asiste a un impulso y renovación de las instituciones asistenciales existentes en el país; figura destacada de este movimiento fue la reina D<sup>a</sup> Leonor, buena conocedora de tales instituciones, cuyo programa asistencial se centró en la práctica de las Obras de Misericordia. Así nacen las llamadas Casas de Misericordia de Caldas de la Reina, Lisboa, Oporto, Evora, Castelo Branco, Coimbra, Santaren, Serpa, Guimaraes, etc.

La casa de Misericordia de Olivenza fue fundada tempranamente en 1501, bajo la advocación de Nuestra Señora de las Misericordias, a instancia del fraile trinitario español Miguel Contreras, confesor de la reina D<sup>a</sup> Leonor de Lancaster, viuda de Juan II. Los fines esenciales de la institución, como los de las otras casas que surgían en aquellos momentos por todo el país, se fundamentaban en la práctica de todas las Obras de Misericordia, especialmente la curación de enfermos y el socorro de los desvalidos. La institución pasó por momentos de esplendor y gozó de mercedes y privilegios, que fueron respetados por los monarcas españoles cuando la ciudad pasó a depender definitivamente de España en 1801. En la actualidad le quedan algunos restos de su rico patrimonio histórico y continua con su función asistencial para la ciudad y aldeas próximas<sup>214</sup>.

La capilla, que en principio fue ermita del Espíritu Santo, es de una sola nave con bóveda de cañón. A los pies está el coro sobre una arquería de esbeltas columnas jónicas y a la cabecera un camarín con acceso desde la sacristía. Las paredes interiores se decoran con azulejos azules y blancos, obra que firmó en 1723 Manuel dos Santos, discípulo del gran maestro Antonio Oliveira Bernaldez y colaborador de Gabriel del Barco, otro de los pintores de azulejos más importantes de la época. Toda la azulejería de la capilla tiene una unidad iconográfica cuyo tema común son las Obras de Misericordia.

Seguramente la decoración interior de la capilla se abordó de una forma integral; es decir, se proyectaron al mismo tiempo los altares con sus

---

<sup>214</sup> Para más datos sobre la Santa Casa de Misericordia de Olivenza véase: Vallecillo Teodoro, M. A.: *Historia de la ...*

retablos y la azulejería de los muros; puesto que se han documentado una serie de pagos a entalladores y azulejeros entre 1722 y 1723 por asentar los retablos y los azulejos. Por tanto, el actual retablo mayor de la capilla de la Santa Casa de Misericordia es contemporáneo de los retablos mayores de las parroquias de Santa María del Castillo y de Santa María Magdalena, con los que guarda una evidente semejanza. Esta sincronía en la decoración interna de las iglesias oliventinas sugiere la idea de un programa común para “vestirlas”; es decir, embellecerlas o al menos, cierto contagio en este sentido.

Como es frecuente en la retabística lusa no existen, por ahora, datos sobre el maestro entallador que labró el retablo; sin embargo ha sido atribuido por Ayres de Carvalho a Claude de Laprade (1682-1738), artista de origen provenzal afincado en Portugal, que trabajó en la Capilla de Vista Alegre, en la Universidad de Coimbra, en la iglesia de Nuestra Señora de Pena, en la Seo de Oporto, en Mafra y en numerosas obras de talla y escultura en iglesias y conventos lisboetas. Vallecillo Teodoro retoma, por el contrario, nuestra primera hipótesis de que el autor es el mismo de los otros retablos mayores oliventinos, es decir, el lisboeta Manuel Francisco<sup>215</sup>.

El esquema compositivo del retablo mayor de la Misericordia, como los retablos mayores de las dos parroquias oliventinas, se estructura a partir de un gran arco de medio punto, que descarga sobre columnas salomónicas y da acceso a un camarín; éste, a diferencia de los de las parroquias, es de fábrica, circular y con acceso lateral desde la sacristia. El retablo presenta planta quebrada en diferentes planos de profundidad que se orientan hacia el interior del camarín. Sobre el sotabanco con tableros muy decorados se dispone el banco con recuadros alternando con ménsulas sobre las que se apoyan las cuatro columnas salomónicas; aquellos se decoran con una profunda trama vegetal y éstas con acantos entre los que asoma la cabeza de un angelito, otro de cuerpo entero aparece en la parte más cóncava de la ménsula. En el banco apoyan las pilastras alternando con las columnas salomónicas de seis espiras con follaje de

---

<sup>215</sup> Ayres de Carvalho: “O mestre das grandiosas máquinas douradas da Lisboa setecentista. O artista Claude de Laprade (1682-1738)”. *Boletín Cultural. Assembleia Distrital de Lisboa*. Lisboa (1983), pp. 61-65. Vallecillo Teodoro, M. A.: *Retabística altoalentejana...* Badajoz 1996, p. 282.

vid y el pelícano, motivos resaltados por la policromía y el volumen; las pilastras se decoran con angelitos, pájaros, acantos, conchas y formas enrolladas; pilastras y columnas son de orden compuesto. El entablamento presenta friso decorado con cabeza de angelitos y reproduce la quebrada planta del retablo. El arco de medio punto con arquivoltas evoca inmediatamente el del retablo mayor de la iglesia de la Magdalena: las volutas y los ángeles sedentes sobre ellas; la tarja sobre la clave del arco con la misma custodia y concha, con la corona y la mixtilínea cornisa sobre la que se asientan ángeles; las mismas conchas de evocación marina y otras formas arriñonadas que decoran el resto del arco. Tal identidad estilística y cronológica, pues ambos retablos se labraron por las mismas fechas (1720-1723), invita a pensar en un solo maestro para estas obras más que en un servil imitador. El arco alberga, a nivel de la mesa del altar, un sagrario saliente con cariátides y relieve del Resucitado en la puerta; se remata en cúpula bulbosa sobre la que se instala un crucifijo con un pelícano, símbolo de Cristo, de cuyo pecho sus crías beben sangre. Desde el sagrario se inicia el graderío, que forma la tribuna y culmina en el trono; las gradas están decoradas con motivos vegetales enrollados a modo de roleos como en Santa María Magdalena; sobre el trono se dispone el expositor y sobre él una corona sostenida por ángeles similar a la de Santa María Magdalena. El camarín es diferente a los de las parroquias, no se recubre de talla dorada sino que está pintado armonizando con la policromía del retablo.

Los retablos de la capilla de la Misericordia no se doraron, los laterales se presentan “en blanco” y el mayor policromado: sobre fondo azul, combinando con los azulejos del resto de la capilla, se resalta la decoración en colores rojos,oros y claros.

Como los retablos mayores de las parroquias oliventinas el de la Misericordia es un retablo de camarín, de orden salomónico, del tipo arquitectónico que Germain Bazin calificó como “Roman à voussures”, que recuerda un arco románico con arquivoltas, que alberga el sagrario, tribuna y trono<sup>216</sup>. Iconográficamente repite el modelo de retablo expositor, sacramental o eucarístico.

---

<sup>216</sup> Bazin, Germain: “Morphologie du retable portugais”. *Belas Artes*, nº 5 (1953), p. 7.

## BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

García Galán, A.: "Azulejos de Olivenza". *Alminar* nº 7 (1979), p. 31.

Mélida Alinari, J. R.: *Catálogo Monumental de España. Provincia de Badajoz*. Madrid 1925, pp. 377-378.

Rodríguez del Rincón, R. M.: *Olivenza, una ciudad de frontera*. Memoria de Licenciatura inédita. Universidad Complutense. Madrid 1982.

Vallecillo Teodoro, M.A.: *Historia de la Santa Casa de Misericordia de Olivenza. 1501-1970*. Badajoz 1993.

Idem: *Retablística altoalentejana (Elvas, Villaviciosa y Olivenza) en los siglos XVII y XVIII*. Badajoz 1996.

**RETABLO MAYOR DE LA PARROQUIA DE SANTA MARÍA  
DE FREGENAL DE LA SIERRA**



El asiento de un retablo consistía en la colocación y montaje del mismo en el lugar para el que se había labrado; el asiento se hacía sobre un bajo basamento, que construían los alarifes a cargo de la parroquia. Desde este basamento hasta la altura de la mesa del altar se levantaba el sotabanco. Solía ser de mampostería, revestido en ocasiones de materiales más ricos (azulejos, mármol), o podía recubrirse de madera, iniciándose el retablo desde el basamento; entonces se habla de retablo con sotabanco, entendiéndose por tal la parte que está a los lados y por debajo de la línea del altar; sin embargo, es más frecuente que el retablo se inicie a la altura del altar con el banco; en tal caso el sotabanco se presenta de mampostería lucida, ocasionalmente decorado con azulejos, como en Santa María de Fregenal. Los frontales o frontaleras de altar se decoraban también con labores de azulejería (Monasterio de Tentudía, Calzadilla de los Barros, etc.) y, con más frecuencia, se recubrían de madera, en consonancia con el retablo, ofreciendo todo un frente de carácter lignario unísono.

Sobre el basamento de la capilla mayor de la parroquia frexnense de Santa María se asentaron sucesivamente hasta tres retablos: uno del siglo XVI, otro de la centuria siguiente y el actual, que data del siglo XVIII<sup>217</sup>.

El retablo se labró entre 1732 y 1737 en algún taller de otra localidad desde donde se trajo a Fregenal. Giles Martín afirma que procede de Llerena:

*Porte de conducir el retablo: yten setezientos y setenta y ocho reales bellon que pago y tubo de costo el porte de la conducción del retablo y asimismo en diferentes propinas que se remitieron a Llerena y otros gastos que se hizieron en la manttencion de los maestros al tiempo de sentar el retablo<sup>218</sup>.*

Solís y Tejada atribuyen la arquitectura primigenia del retablo a Sebastián Jiménez, maestro ensamblador y entallador de taller itinerante<sup>219</sup>. Un tal Sebastián Jiménez Moreno aparece trabajando en el retablo del convento frexnense de

---

<sup>217</sup> Giles Martín, T.: Op. Cit., pp. 68-89.

<sup>218</sup> Ibidem: p. 71.

<sup>219</sup> Solís Rodríguez, C. y Tejada Vizueté, F.: Op. Cit., p. 993.

San Agustín a principios del siglo XVIII; se desconoce si es el mismo que en Bodonal añadió algunas piezas al retablo mayor de la parroquia de San Blas entre 1710 y 1712. En 1723 concluyó su monumental obra del retablo mayor de Fuente del Maestre. Más tarde se acercó en Aracena (Huelva) contratando un retablo para el convento de San Francisco de Fregenal, en la década de los treinta se instala de nuevo en Fuente del Maestre desde donde concierta el retablo mayor de Nogales, el que nos ocupa de Santa María de Fregenal, otros en Salvaleón y Salvatierra. En la década de los cuarenta se estableció definitivamente en Aceuchal donde labró el magnífico retablo mayor de la parroquia de San Pedro. En el modificado retablo mayor de Santa María aún quedan elementos que recuerdan la retablística de Sebastián Jiménez visibles en la utilización de estípites y en las finas cornisas de separación de los cuerpos con sus modillones o canecillos. Es evidente que Sebastián Jiménez trabajó en Fregenal y comarca (Aracena, Bodonal). Los autores citados más arriba afirman que el retablo de Santa María lo contrató el maestro, cuando se hallaba acercado en Fuente del Maestre; es probable que la conducción del retablo, a la que se hizo referencia antes, se hiciese desde esta localidad y no desde Llerena como afirma Giles Martín. En cualquier caso el dato no es relevante, lo que es cierto es que no se hizo en Fregenal.

La obra se ha visto afectada por añadidos y transformaciones posteriores: entre 1737 y 1740 se labraron los ángeles de la alabeada cornisa del ático. Entre 1775 y 1780 Ignacio Silva Moura, maestro entallador portugués acercado en Jerez de los Caballeros, modificó la calle central. Hasta 1827-1731 no fue dorado por José de la Zerda, quedando el fondo policromado de rojo bermellón.

El retablo es de planta recta, adaptado a la cabecera del templo; consta de banco, un primer cuerpo, otro segundo enano, tres calles y un remate curvilíneo. La parte del banco correspondiente a la preeminente calle central presenta un repertorio decorativo diferente, más moderno. Es obra de Silva Moura, introductor de la ornamentación rococó de sabor portugués en Jerez de los Caballeros y zonas próximas: sobre resaltos en forma de pedestales bulbosos descansan las columnas del primer cuerpo; dichos resaltos decorados de rocalla flanquean el sagrario ornado igualmente de elementos rococós, querubes y símbolos eucarísticos; en los extremos del banco se disponen finas ménsulas para apoyo de los estípites y, entre ellas, recuadros decorados con placas. Como en el banco, en el primer cuerpo la pre-

eminencia de la calle central y el contraste estético evidencian sin lugar a duda que se trata de un añadido posterior: sobre los mencionados pedestales bulbosos del banco descansan cuatro esbeltas columnas de orden compuesto y fuste estriado, anilladas y con decoración típicamente rococó en su tercio inferior, se disponen pareadas en diferentes planos de profundidad; sobre ellas, realzadas por tramos de entablamento, se desarrolla un curvilíneo, ondulante y avocinado arco, elemento de gran originalidad, dinamismo y fantasía, que ocupa también el segundo cuerpo y se remonta hasta el ático. La calle central cobija, sobre el mentado sagrario, el expositor y sobre éste la imagen titular, todo decorado con la típica ornamentación de rocalla a base de formas arriñonadas, molduras verticales ondulantes, sinuosas curvas y elementos serpenteantes dorados sobre el fondo rojizo.

Las calles laterales, en el primer cuerpo presentan abultadas peanas para la imaginería, doseletes curvos y estípites flanqueando las cajas. Sobre la cornisa del entablamento de este primer cuerpo se presenta otro diminuto, en el que, flanqueado por pequeños estípites, se dibujan hornacinas con cruces; los entablamentos se ven interrumpidos por la calle central y principal; sobre ella, en el ático, destacan las figuras de dos angelitos entre paneles decorados, cierra por arriba el retablo un arco de intrados acasetonado y rematado en la clave con un broche decorativo. Todo el repertorio ornamental se ve realzado por el encendido dorado que contrasta con el fondo monocromo.

Como es propio de los retablos de la época la iconografía se reduce enormemente a favor de los elementos arquitectónicos y, sobre todo, decorativos del retablo. Además de la pequeña imagen titular, que preside el retablo desde lo alto, la imaginería se reduce a la representación de San Lázaro, al Evangelio, y San Roque, a la Epístola, con los atributos generales de peregrino y los particulares del perro y el ángel que le curó la úlcera de la pierna. Son imágenes de escaso mérito artístico.

El retablo no está exento de gracia, sobre todo de la que le imprimió la fantasía y el capricho del portugués Silva Moura. El estípite, pasado de moda, se ve desbordado por la elegancia y esbeltez de las columnas; por su parte, los elementos decorativos quedan realzados por la bicromía del dorado y el bermellón.

## BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

Giles Martín, T.: *Arte religioso en Fregenal de la Sierra, Higuera la Real y Bodonal de la Sierra (tres encomiendas de la Orden de San Juan de Jerusalén)*. Memoria de Licenciatura inédita. Universidad de Extremadura. Cáceres, 1985.

Idem: "Arte religioso en Fregenal de al Sierra". *R. E. E.* (1988), pp. 67-104.

Solís Rodríguez, C. y Tejada Vizueté, F.: "Artes plásticas del siglo XVIII". En *la Historia de la Baja Extremadura*. Vol. II. Badajoz, 1986.

Tejada Vizueté, F.: *Retablos barrocos de la Baja Extremadura (siglos XVII-XVIII)*. Mérida, 1980.

**RETABLO DE LA CAPILLA DE NUESTRA SEÑORA DEL REPOSO DE LA  
PARROQUIA DE SAN BARTOLOMÉ DE JEREZ DE LOS CABALLEROS**



Foto: Antonio de la Cruz

La capilla de Nuestra Señora del Reposo, sita en la cabecera de la parroquia de San Bartolomé al lado del Evangelio, fue construida en 1600 a expensas de D. Diego de Vega y Arca, alférez mayor de la ciudad; allí se trasladó la imagen de Nuestra Señora del Reposo, que hasta entonces estuvo en la capilla del bautismo, a los pies del templo y al lado de la Epístola. Así lo narró el presbítero Fernández Pérez<sup>220</sup> y lo repitió el ilustre investigador Martínez y Martínez<sup>221</sup>. En las cuentas de la cofradía de Nuestra Señora del Reposo, se registran pagos efectuados en las décadas de los treinta y cuarenta del siglo XVIII por la fábrica del camarín y la capilla “que se a fabricado nuevamente”<sup>222</sup>. No se sabe si “nuevamente” indica por primera vez o fabricado otra vez de nuevo. En cualquier caso se trata de un modelo de capilla que tuvo gran éxito en nuestro país a partir del siglo XVIII y que se desarrolló con gran fortuna en nuestra región dando lugar a una tipología de retablo que se conoce como retablo camarín. El camarín es una capilla generalmente circular, construida a mayor nivel que la nave o naves del templo, con el que se comunica habitualmente por una perforación en forma de arco de medio punto y a la que se suele acceder por una entrada lateral; se ilumina bien por una ventana posterior o por linterna sobre la cúpula; dicha capilla está dedicada a una imagen y en ella se exhibe y venera; desde el templo el camarín suele situarse en la cabecera en cualquier nave (si hay más de una), sólo en la central, en las laterales o en todas; el hueco de comunicación con el templo se sitúa por encima del sagrario de su altar, éste suele decorarse con un retablo del tipo mencionado.

El camarín, la capilla y el retablo de Nuestra Señora del Reposo crean dentro de la iglesia de San Bartolomé un ambiente armónico. “El retablo –como decíamos en otro lugar– enmarca el vano que comunica el camarín con la capilla, sita en la cabecera del templo al lado del Evangelio, en las pechinas de la cúpula se aplican lienzos ovales con los cuatro evangelistas, enmarcados por decoradas molduras triangulares. La talla dorada asciende hacia la cúpula a través del anillo, de los vanos del tambor y del broche central. El armónico ambiente y la uniformidad estilística produce un efecto espacial sorprendente”<sup>223</sup>.

---

<sup>220</sup> Fernández Pérez, G.: Op. Cit., p. 36.

<sup>221</sup> Martínez Martínez, M. R.: Op. Cit., p. 269.

<sup>222</sup> Tejada Vizuete, F.: Op. Cit., p. 57.

<sup>223</sup> Hernández Nieves, R.: Op. Cit. p. 107.

Es obra de Juan Ramos de Castro, que recibió pagos por el retablo entre 1738 y 1745. Ramos de Castro era hijo de Juan Ramos, entallador zafrense que se estableció en Jerez de los Caballeros y casó con María de Toro; con él se inició un activo taller familiar que atendió múltiples encargos en la ciudad y comarca de Jerez durante todo el siglo XVIII. Dentro de la producción de Juan Ramos de Castro, sin mencionar obras menores, el retablo de Nuestra Señora del Reposo se sitúa antes del esplendente de Nuestra Señora de Valvanera de Zafra (1744) y del de la capilla del Sagrario de la parroquia de Valencia del Ventoso (1750) con cuyo conjunto se advierten claras similitudes, obra que labró Ramos de Castro en unión con su yerno Agustín Núñez Barrero.

El retablo se estructura en sotabanco, banco, un cuerpo y tres calles. En el sotabanco, a ambos lados del altar, se sitúan dos pequeñas puertas integradas por un tablero de profusa decoración vegetal. En el banco, sobre las ornamentadas ménsulas se apoyan las estípites del único cuerpo del retablo y en el centro se ubica un ostentoso sagrario de laterales convexos y pomposa cúpula. El cuerpo del retablo presenta tres calles, en la central se abre el vano de comunicación con el camarín donde se venera la imagen de Nuestra Señora del Reposo; en las laterales, de superficie cóncava, se disponen peanas para imágenes (actualmente apeadas para aligerar el peso en el retablo) y donde aún quedan los morteretes para su iluminación<sup>224</sup>. Estas calles cóncavas se prolongan, adaptándose a la arquitectura de la capilla, y forman un arco de tableros trapezoidales curvos; la prolongación de las calles laterales, incluso con sus soportes de columnas salomónicas, es un rasgo propio de la retablística portuguesa de la época; su influencia se advierte en la zona fronteriza y se presenta plenamente lusitana en Olivenza. No debe hablarse, pues, de ático o remate propiamente, sino de prolongación de las calles laterales. Juan Ramos de Castro, que conocía a los escultores y entalladores pacenses, los cuales sabían ya del estípite (que Ginés López trajo de Madrid y utilizó en el retablo mayor de la catedral), también hizo uso de este soporte en el retablo de Nuestra Señora del Reposo, si bien con un carácter más esbelto y estilizado. Los dispone pareados en la calle central a distintos planos de profundidad y otros flanqueando las calles extremas. La decoración se extiende a todo el conjunto haciendo de éste

---

<sup>224</sup> Los morteretes son candelabros o palmatorias donde se colocaban velas que se encendían los días de fiesta para iluminar el retablo.

uno de los más bellos del barroquismo bajoextremeño: guirnalda vertical en los soportes (ménsulas, pilastras, estípites), tableros de las calles y del arco abocinado decorados con acantos, florones a plomo de los estípites sobre la cornisa del curvo entablamento, broches sobre las claves del arco interior del citado entablamento y sobre la exterior donde en una ornamentada venera campea el anagrama de María, molduras del arco que conectan con las decoradas pechinas y el resto de la ornamentación, resaltando el oro de la madera sobre la blanca arquitectura.

Las peanas de las calles laterales estaban destinadas a las imágenes de Santo Tomás y San Francisco Javier, que, junto a la imagen titular de Nuestra Señora del Reposo, constituyen la reducida iconografía del retablo.

El barroquismo del conjunto, la integración entre la talla dorada y la arquitectura, así como la utilización del estípite, son los rasgos más significativos de este retablo que ya tipificamos como retablo-camarín.

#### BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

Fernández Pérez, G.: *Historia de Jerez de los Caballeros*. 1833. En la Encina, nº 9 (1986).

Hernández Nieves, R.: "Relaciones del retablo con la arquitectura del entorno". *Norba-Arte*. XIV-XV (1994-1995).

Martínez Martínez, M. R.: *El libro de Jerez de los Caballeros*. Sevilla, 1892.

Tejada Vizueté, F.: *Retablos barrocos de la Baja Extremadura (Siglos XVII-XVIII)*. Mérida, 1988.

**RETABLO MAYOR DE LA PARROQUIA DE SAN PEDRO DE ACEUCHAL**



En la parroquia de Aceuchal la escasa altura del arco toral de la capilla mayor impide la contemplación completa de su colorista retablo desde la nave central. Esta capilla mayor constituye la parte más antigua del templo, en la visita de la Orden de Santiago a la parroquia en 1574 se describía así:

*La capilla mayor es un arco toral de ladrillo de punto entero, es en quadro, tiene bóveda de ladrillo con ocho cruzeros, un ocha-vo de pabellon sobre cuatro arcos de ladrillo a las esquinas. Tiene al lado del evangelio un arco de ladrillo por el cual se pasa a una pared que esta elegida para capilla de yglesia nueva, por la que se entra por una puerta de piedra de moldura a una sacristia nueva que es una capilla en quadro de cruzeria de piedra y la coifa de la boveda de ladrillo. Tiene el altar mayor cinco gradas de ladrillo con sus azulejos chapados y el altar y los lados de lo mismo con unas tribunillas<sup>225</sup>.*

La capilla mayor contaba ya en 1550 con un retablo:

*Hay un retablo a pincel bien cuidado en medio de el dos imágenes en dos encasamentos debajo de dos tabernaculos. En el primero está la imagen de Nuestra Señora en lo alto, y en lo mas baxo el bien aventurado San Pedro. El altar mayor y gradas por donde se sube es de azulejo<sup>226</sup>.*

El mismo retablo se describía más detalladamente en la visita de la Orden de Santiago de 1574.

*Tiene un retablo de veinte y ocho tableros con el banco de pinzel de ystorias de la vida del glorioso San Pedro y los Apostoles y los Pontífices y martires Sant Blas y Sant Fructuoso con un cristo crucificado y una quinta angustia con los cuatro evangelistas encima de*

---

<sup>225</sup> Garrido Santiago, M.: *Arquitectura religiosa del siglo XVI en Tierra de Barros (Badajoz)*. Badajoz, 1983, p. 202.

<sup>226</sup> Hiz Flores, M. de la: *Aceuchal. Apuntes para la historia de mi pueblo*. Badajoz, 1981, p. 75.

*las puertas doradas donde esta el santísimo sacramento arriba visitado. En medio de dicho retablo estan dos tabernáculos dorados y pintados, en el uno, de vulto entero, la imagen del glorioso Sant Pedro advocacion de la dicha yglesia y en el otro la madre de dios de vulto entero con su bendito hijo en los brazos. En el lado de la epistola esta la ystoria y subida a los cielos de la asuncion de la madre de dios y el glorioso Sant Gregorio diciendo misa y las virgenes y martires, santa Luzia y santa brigida y el glorioso San Juan Bautista y Santa Marta<sup>227</sup>.*

Obviamente, este retablo descrito no es el que se contempla hoy; pero adviértase que la calle central se ha mantenido en el nuevo retablo con los dos tabernáculos, uno dedicado a la Virgen y otro a la imagen titular de San Pedro. Otros temas iconográficos como los Evangelistas y San Juan Bautista han persistido también en el retablo actual.

El dorado encarecía siempre la obra de un retablo, incluso, en ocasiones, resultaba más caro dorarlo que labrarlo. Hay ejemplos en toda la geografía nacional, en la Baja Extremadura ilustran lo dicho el retablo mayor de la parroquia de Valencia del Ventoso que fue encargado a José García por 6.800 reales y dorado por el jerezano José Alvarado en 8.864 reales; en la misma parroquia el retablo de la Virgen del Rosario costó más dorarlo que labrarlo y el de las Animas lo labró José Triviño por 3.020 reales y lo doró José Alvarado por 4.425 reales y 26 maravedies<sup>228</sup>. La carestía del dorado y la falta de recursos económicos, los cuales solían agotarse con frecuencia en la hechura, obligan a dejar el retablo sin dorar, es decir, “en blanco” o a policromarlo, que siempre resultaba menos costoso. Así nos encontramos retablos “en blanco” en numerosas iglesias: Almendral, Alange, Garbayuela, Higuera la Real, Olivenza, Solana de los Barros, etc. Y retablos policromados en otras, ya combinando dorado y pintura, como en los de Arroyo de San Serván o la parroquia de Santiago de Barcarrota, ya sólo policromados como los retablos mayores de Medina de las Torres o este de Aceuchal. En cual-

---

<sup>227</sup> Garrido Santiago, M.: Op. Cit., p. 202.

<sup>228</sup> Gómez Rodríguez, M.: *Urbanismo y arte en Valencia del Ventoso (Badajoz)*. Tesis de Licenciatura inédita. Universidad de Extremadura. Cáceres, 1986, pp. 220-232.

quier caso, se deje en blanco o se policrome, la causa última era la falta de recursos, pues lo habitual era cubrirlos de panes de oro.

El retablo mayor de Aceuchal se ha atribuido a Sebastián Jiménez basándose en la vecindad de éste en aquella villa durante el período 1739-1757<sup>229</sup>. Más contundente nos resulta la prueba de su otra gran obra, el retablo mayor de Fuente del Mestre, obra anterior a la que nos ocupa y con la cual se advierten semejanzas propias de la misma gubia en el uso de los estípites, la disposición de los entablamentos con modillones, el vuelo de las cornisas, las repisas amensuladas, los nichos trilobulados de fondo plano, etc.

El retablo se estructura en sotabanco, banco, cuerpo único con tres calles y cascarón. Es de planta ochavada, adaptado a la capilla mayor y coronándose con un cascarón gallonado, solución que ya venían ensayando los artistas jerezanos: Agustín Núñez Barrero el Viejo, lo utilizó en los retablos mayores de las parroquias de Santa Marta y Nuestra Señora de Soterráneo de Barcarrota, los maestros jerezanos Juan Ramos y Francisco Morales iniciaron el retablo mayor de Santa Catalina de Jerez de los Caballeros, el cual lo concluyó Jerónimo Gómez Machado con la misma solución; es decir, rematando la obra con un cascarón o casquete semiesférico. En las calles laterales, a la altura del sotabanco y banco, se abren puertas decoradas con casetones y estrellas que dan acceso al retablo por detrás. En los resaltos del banco cuatro robustas ménsulas soportan los estípites del cuerpo único; dichas ménsulas se decoran con motivos vegetales carnosos, rostros femeninos y querubos. Los soportes del retablo están constituidos por elegantes estípites al centro y por columnas retalladas, que se transforman en estípites a partir de su primer tercio, a los extremos; recuérdese que la combinación columna-estípite fue ensayada anteriormente por Sebastián Jiménez en el cuerpo superior del retablo mayor de Fuente del Maestre; aquí combinó el estípite con la columna salomónica, mientras que en Aceuchal lo inició con una columna retallada y lo remató en estípite. El entablamento con modillones y cornisa pronunciada se interrumpe en la calle central. A plomo de los estípites y sobre la mentada cornisa se disponen pedestales con las imágenes de los Evangelistas; de aquí parten los nervios del

---

<sup>229</sup> Tejada Vizuete, F.: Op. Cit., p. 54.

cascarón que están constituidos por tres triángulos con decoración heráldica: en el central campea el escudo imperial con el toisón de oro, en el lado del Evangelio el escudo de la Orden de Santiago y en el de la Epístola el de la villa, ambos coronados por el águila bicéfala. En los nervios del cascarón niños sobre peanas portan sobre sus cabezas cestas con frutos o se decoran con guirnaldas, en los plementos triangulares se desarrolla una vistosa decoración vegetal, realizada por la policromía. El cascarón se abrocha en lo alto con la habitual imagen del Padre Eterno, entre nubes y rayos, portando la bola del mundo.

Las calles laterales están flanqueadas por los citados estípites y se prolongan a través de los triángulos del cascarón; en ellas se dispone la imaginería sobre peanas amensuladas con carnosas decoración vegetal y enmarcada por nichos trilobulados de fondo plano. En la calle central una profunda hornacina se inicia desde el banco remontando el entablamento en arco rebajado; cobija un tabernáculo con sagrario-expositor y doble templete de arco trilobulado en disminución para las imágenes de Nuestra Señora de los Ángeles y la imagen sedente de San Pedro, titular del templo. En aras de una mayor claridad en la descriptiva de la arquitectura del retablo no fatigaremos al lector con detalles; sin embargo, no debe eludirse la riqueza de recursos decorativos que pueblan la obra de Sebastián Jiménez. Su repertorio ornamental abarca desde cabezas femeninas, querubes, angelitos y figuras de porte pequeño, pasando por abultados motivos vegetales y carnosas formas frutales, hasta la decoración heráldica del cascarón. Todo ello resaltado por la seductora policromía.

Ya se han adelantado algunos datos sobre la iconografía del retablo. Esta se resuelve, de Evangelio a Epístola, con la imagen del anciano Simeón, que porta al Niño Jesús con aire grave y manto ampliamente plegado; en el templete central la imagen de Nuestra Señora de los Ángeles y al lado de la Epístola, haciendo pareja con Simeón, San Juan Bautista son sus atributos propios (callado, cordero y vestido con piel de camello). Por encima de la imagen de la Virgen, la de San Pedro en su cátedra y sobre la cornisa de su templete una figura infantil diminuta soporta una pesada corona. En los arranques de los nervios del cascarón, sobre pedestales, en idéntica postura los cuatro Evangelistas con el libro de los Evangelios y en la clave el descrito Padre Eterno.

Tipificamos el retablo mayor de Aceuchal como de cascarón, de estípite por sus soportes, escultórico por la imaginería, ochavado por su planta y policromado de rojos, verdes y ocre sobre fondo suavemente grisáceo.

## BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

Solís Rodríguez, C. y Tejada Vizuet, F.: "Artes plásticas del siglo XVIII". En la *Historia de la Baja Extremadura*. Vol. II. Badajoz, 1986.

Tejada Vizuet, F.: *Retablos barrocos de la Baja Extremadura (siglos XVII-XVIII)*. Mérida, 1988.

**RETABLO MAYOR DESASENTADO DE LA PARROQUIA  
DE SANTA EULALIA DE MÉRIDA**



La actual iglesia de Santa Eulalia se asienta sobre unas primitivas estructuras de época romana, que formaron parte de unas construcciones domésticas. Durante el siglo IV la zona fue una necrópolis de origen cristiano, donde habría un edificio de carácter martirial, en la actual cabecera del templo, el cual acogería el enterramiento o las reliquias de Santa Eulalia, martirizada a principios del citado siglo. Mediados el siglo V se construyó la basílica sobre el mausoleo de Santa Eulalia. La basílica sufrió una reforma en su cabecera que se documenta en el siglo VI durante el obispado de Fidel, entre 560 y 570. Fue destruida en el siglo IX y en 1229, reconquistada la ciudad, se construyó la actual iglesia sobre el solar de la antigua basílica paleocristiana.

El retablo mayor de la parroquia de Santa Eulalia se desmontó por necesidades de las excavaciones arqueológicas realizadas hace unos años y de la puesta en valor de este extraordinario yacimiento.

El hecho de que la actual iglesia se levantase en 1229, después de la reconquista, aprovechando parte de la estructura basilical paleocristiana anterior redujo el espacio del presbiterio. En consecuencia, el testero o cabecera, lugar privilegiado del templo donde suelen disponerse las mejores máquinas retablisticas, resulta angosto. Aunque este ámbito no facilitaba la instalación de un espectacular mueble litúrgico, seguimos pensando que el que se colocó aquí no tenía entidad propia de retablo mayor ni era equiparable a tan noble e histórico lugar. De este modo queda explicado porque no se incluyó en el catálogo, que formó parte de nuestra tesis doctoral. Ahora se incluye en razón del incierto futuro que tiene esta obra desmontada de su ubicación original.

El retablo de Santa Eulalia data de 1743, es contemporáneo del retablo de Nuestra Señora del Reposo de la parroquia de San Bartolomé de Jerez de los Caballeros (1738 - 1745), del retablo mayor de la parroquia de Aceuchal (1739 - 1757), cuyo autor, Sebastián Jiménez, intentó hacerse con la obra de Santa Eulalia, y del retablo de la capilla de la Valvanera de la parroquia de Zafra (1744). Estos retablos, sean mayores o de capilla, poseen mayor valor artístico que el emeritense.

En mayo de 1743 las autoridades eclesiásticas de la Orden de Santiago sacaron a subasta la obra del retablo de Santa Eulalia y encargaron una traza o diseño a Juan Pablo López, vecino de Mérida. En la obra estuvieron interesados Isidro Bayón, arquitecto y tallista de Almendralejo, que presentó mejoras a la

obra por precio de 11.000 reales. Juan Pablo López introdujo otras mejoras y rebajo el precio a 10.700 reales; las autoridades eclesiásticas de la Orden de Santiago le obligaron a que hiciese una nueva traza con las mejoras que había introducido el artista. Un tercer maestro, Sebastián Jiménez, vecino de Aceuchal, mejoró las condiciones de la hechura del retablo, trazado por Juan Pablo López, y rebajo el precio hasta 10.000 reales, al tiempo que presentó una nueva traza, la cual realizaría por precio de 11.000 reales. A pesar de las dos opciones que presentó Sebastián Jiménez no le fue adjudicada la obra, sino que, después de otras pujas y mejoras, el retablo fue rematado en Juan Pablo López por precio de 7.500 reales y plazo de diez meses para su realización. Por tanto, el retablo se adjudicó en reñida subasta por el precio mínimo, esto pudo suponer - como ya explicamos en otro lugar - cierto detrimento en la calidad del producto.

El retablo permaneció sin dorar hasta 1759, de ello se encargaron los maestros doradores Lorenzo y Miguel Muñiz, vecinos de Villamiel, y Andrés González, vecino de Almendralejo por un precio de 10.500 reales pagaderos en tres plazos. Esta cantidad fue superior a la fijada para la labra, lo cual, por otra parte, no debe extrañar porque era un hecho frecuente en la época.

El retablo es de planta quebrada, se estructura en un banco con tableros ornamentados con motivos vegetales entre cuatro ménsulas decoradas con tarjas. Sobre las ménsulas se apean cuatro magníficas columnas de orden corintio, que son lo mejor de su arquitectura, presentan sus fustes decorados con querubes, tarjas, guirnalda de frutos, telas colgantes, etc. La altura de las columnas se eleva con tramos de entablamento sobre el que va el cascarón curvo en tres paneles o gajos abrochados por una cartela coronada y con la cruz santiaguista inscrita, es donde mejor se advierten las formas arriñonadas de la rocalla. Presenta una calle central ancha y rehundida entre dos entrecalles estrechas a los lados, en éstas se disponen verticalmente tres repisas en cada una bajo doseletes para pequeñas imágenes (hoy perdidas). La calle central por encima del sagrario muestra un nicho u hornacina, entre columnilla, de doble arco trilobulado y avocinado de acceso al camarín, donde se coloca la imagen de talla de la mártir titular de la parroquia. Sobre el mentado arco y hasta el arranque del gajo central del cascarón se disponen un dosel entre paños y una especie de corona bajo un extraño frontón abierto por la base.

Sobre este esquema arquitectónico se aplica un repertorio decorativo de rocalla, característico de lo que el profesor Martín González ha llamado «barro-

co de inercia», es decir, una continuación del barroco decadente y agotado, que se prolonga más allá de 1750 y que camina hacia su eclipse; pero, que no será superado por un retablo diferente hasta los decretos de 1777, que regulan la nueva arquitectura y retablística conocida como neoclásica.

La iconografía se reduce a la imagen titular, que no es de vestir sino de talla, aunque aparece con ricas vestes; la palma del martirio y el hornito son sus atributos martiriales.

El retablo está en la línea rococó de lo que se hacía en la Baja Extremadura en las décadas centrales del siglo XVIII. Es cierto que huye del extremoso barroquismo del de la Valvanera de Zafra, pero no compartimos la idea de que este retablo suponga ningún avance estilístico hacia el neoclásicismo.

#### BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

Caballero Zoreda, L. y Mateos Cruz, P.: "Descripción de los resultados obtenidos en las excavaciones arqueológicas llevadas a cabo en la iglesia de Santa Eulalia". En Actas de las Jornadas de Estudios Eulalienses. Mérida 1995, pp. 59 - 75.

Martín González, J. J.: *El retablo barroco en España*. Madrid 1993.

Navarro del Castillo, V.: *Historia de Mérida y pueblos de su comarca*. Tomo II. Cáceres 1974, pp. 271 - 282.

Tejada Vizueté, F.: "Artistas emeritenses del siglo XVIII en la iglesia parroquial de Santa Eulalia de Mérida. Su retablo mayor". En Actas de las Jornadas de Estudios Eulalienses. Mérida 1995. pp.117 - 136.

**RETABLO DE LA CAPILLA DE NUESTRA SEÑORA DE VALVANERA DE LA  
PARROQUIA DE NUESTRA SEÑORA DE LA CANDELARIA DE ZAFRA**



Foto: Antonio de la Cruz

El retablo de Nuestra Señora de Valvanera de Zafra ha sido atribuido erróneamente a uno de los Churriguera. Vivas Tabero dio los primeros datos sobre la obra: “Es un modelo acabado de arte churrigueresco; el año 1748 reunieron los cameranos residentes en Zafra la suma de 14.000 pesetas para hacer un altar y capilla a su Patrona. El arquitecto y escultor español D. José Churriguera lo construyó, quedando puesto en el lugar que hoy ocupa el 3 de junio de 1751”<sup>230</sup>. Mérida tomó estos datos y atribuyó también el retablo a José Churriguera<sup>231</sup>. Croche de Acuña, en sus estudios sobre Zafra, no pudo confirmar tal paternidad, planteó la imposibilidad de la autoría por parte de José Churriguera (el cual había muerto mucho antes de labrarse el retablo) y apuntó la hipótesis de que se tratase de otro miembro del fecundo linaje artístico de los Churriguera o de alguno de los Figueroa, perteneciente a esta familia de retablistas sevillanos<sup>232</sup>. En la idea de adscribir el retablo al círculo de los Churriguera, Jiménez Priego lo atribuyó a José de Larra Churriguera, sobrino de José Benito, Joaquín y Alberto Churriguera, y hermano de Manuel de Larra (artista de amplia obra en la Alta Extremadura), hijos ambos del escultor José de Larra y Mariana Churriguera, hermana de los Churriguera<sup>233</sup>. La atribución a uno de los Churriguera quedó totalmente descartada desde el hallazgo del contrato de la obra por Carmelo Solís<sup>234</sup>. El autor de la traza y la labra del retablo de Nuestra Señora de Valvanera fue el “maestro tallista” jerezano Juan Ramos de Castro, hijo de Juan Ramos, natural de Zafra y casado en Jerez de los Caballeros con María de Toro, que participó –entre otras obras de menor embergadura– en la fase inicial del escenográfico retablo mayor de la parroquia jerezana de Santa Catalina; a su muerte, su hijo, que venía colaborando con él, quedó como titular del taller. Del activo obrador de Ramos de Castro salieron obras para numerosas localidades bajoextremeñas (Villa del Castaño –en Huelva–, Oliva de la Frontera, Valencia del Ventoso, etc.) y para las parroquias jerezanas. Dentro de la fecunda producción del artista la obra de Nuestra Señora de Valvanera se sitúa en fecha posterior al retablo de Nuestra Señora del Reposo

---

<sup>230</sup> Vivas Tabero, M.: Op. Cit., p. 261.

<sup>231</sup> Mérida Alinari, J. R.: Op. Cit., p. 442.

<sup>232</sup> Croche de Acuña, M.: *Zafra. Una lección...*, p. 82 y *La colegiata de ...*, p. 141.

<sup>233</sup> Jiménez Priego, M.T.: Art. Cit., pp. 356-361.

<sup>234</sup> Solís Rodríguez, C.: Art. Cit., s/p.

de la parroquia jerezana de San Bartolomé, labrado entre 1738 y 1745, y anterior al retablo de la capilla del Sagrario de Valencia del Ventoso, de 1750. En este trío retablístico se advierte un esquema arquitectónico afín, siempre dentro de la diversidad que caracteriza la retablística bajoextremeña. Una última consideración sobre el autor del retablo se refiere a que si tradicionalmente ha sido atribuido a algún ilustre miembro de la dinastía Churriguera es porque la obra de un maestro bajoextremeño no desmerecía de la de aquellos. Esto nos recuerda también el caso del escultor Francisco Morato, que, en consorcio artístico con Salvador Muñoz (ambos autores del extraordinario retablo mayor desaparecido de la parroquia de Almendralejo), licitaron en 1625 por la obra de escultura del retablo mayor de la catedral de Plasencia compitiendo con Gregorio Fernández, en quien se remató definitivamente y en la que licitó también Martínez Montañés, entre otros. De lo anterior se coligue que en nuestra región ejercieron su arte maestros de primera fila, apenas conocidos en nuestro solar, y totalmente ignotos fuera de él, y que labraron obras punteras de nuestro patrimonio artístico.

Los promotores de la obra del retablo fueron los mercaderes oriundos de la tierra de Cameros (Rioja) establecidos en Zafra; habían adquirido –según cuenta Croche– una imagen de su patrona semejante a la de Nuestra Señora de Valvanera venerada en el territorio de Lumbreras de donde procedían; le daban culto en la ermita de San José junto a las patronas de otros gremios y decidieron trasladar la imagen a la parroquia e instalarla en “un retablo costoso, por la mucha devoción y posibilidades que para ello tienen”. Devoción y dinero consiguieron que la imagen se alojase en la capilla del Sagrario o de Santa Ana, a los pies del templo y bajo la torre, arrebatándole el derecho de sepultura del que gozaba el caballero Antonio Jaramillo de Andrade.

Según el concierto, protocolizado por Juan Ramos de Castro en Zafra en 1744, el maestro jerezano se comprometía a labrar el retablo de acuerdo con la traza que había firmado con los representantes del gremio de camareros, por un precio de trescientos ducados y el beneficio de unos materiales; la obra se realizaría en un corto periodo de tiempo (de Pascua de Resurrección a noviembre de 1744, exactamente un siglo después del que pintó Zurbarán para la misma parroquia) y se labraría en la villa de Zafra. Este último extremo nos recuerda como Blas de Escobar labró también el retablo mayor del mismo templo en la villa de Zafra disponiéndosele un cuarto “ad hoc” en las dependencias de la parroquia. Obviamente el seguimiento que de este modo los comitentes podían hacer de la obra era mucho más estricto que si se labraba en el taller

jerezano de Ramos de Castro, este aspecto de la hechura de un retablo tiene que ver con el carácter itinerante que revestían ciertos obradores. Con Ramos de Castro colaboró en el retablo de Nuestra Señora de Valvanera Juan del Pozo, oficial de tallista vecino de Jerez de los Caballeros, de quien noticiamos la hechura de un retablo desaparecido en el convento de la Paz de Fregenal de la Sierra<sup>235</sup>.

A pesar de que las condiciones del contrato fijaban expresamente que el retablo debería estar terminado en noviembre de 1744, Vivas Tabero afirma que no se asentó hasta 1751<sup>236</sup>.

En la intención de clarificar una primera impresión de confusión que puede provocar la profusa decoración, el retablo es de planta ochavada y se estructura en sotabanco, banco, cuerpo único y tres calles; en la central, más desarrollada, se dispone un templete y las laterales se prolongan por encima del entablamento incurvándose y formando un arco abocinado como en la capilla de Nuestra Señora del Reposo de la iglesia de San Bartolomé de Jerez de los Caballeros y la capilla del Sagrario de la parroquia de Valencia del Ventoso con cuyos modelos se señalaron ciertas analogías. Bordeando las calles laterales y el arco abocinado se dispone otro enorme arco de medio punto que descansa en jambas –o pilastras adosadas– que se han considerado como calles extremas al ubicarse también en ellas parte de la imaginería. Sobre este esquema arquitectónico una desbordante decoración lo envuelve todo dificultando la percepción de los elementos estructurales del retablo en ese “horror vacui” que aquí llega a extremos de exaltación paroxismal. Los tableros del sotabanco aparecen retallados con carnosos motivos vegetales; los resaltos y recuadros del banco se cubren de profusa hojarasca, en el centro se ubica el sagrario y sobre él un expositor circular; sobre los resaltos del banco descansan los soportes del único

---

<sup>235</sup> Cfr. Nota anterior.

<sup>236</sup> *El año de 757 por agosto y para el día de Nuestro Padre Señor San Agustín se le puso su retablo nuevo con frontal igual; diolo por ajuar a la sachristia Doña Isavel de Arjona y Nuestra Señora del Carmen religiosa profesa en este convento, labrose en Xere por Juan del Pozo y las pinturas en Badajoz por Don Alonso de Mures que también fue el author de las de los otros retablos.*

Fregenal de la Sierra. Convento de la Paz. Libro de abadesas y prioras. Fol 314 v. Agradezco el dato a D. Rafael Caso Amador.

cuerpo del retablo: columnas retalladas en su tercio inferior y torsas en el resto, a los extremos, y estípites, al centro; esta alternancia de columnas y estípites se repite en el templete central de arco trilobulado donde se venera la imagen titular sobre trono de nubes, querubes y luna. Un quebrado entablamento corona el cuerpo del retablo. En las calles laterales, sobre peanas con veneras y decoración vegetal que se descuelga hasta el banco, se coloca la imaginería enmarcada por arcos conopiales y sobre éstos abundante decoración carnosa; estas calles se prolongan y unen en arco abocinado de tableros trapezoidales. El arco exterior de medio punto, con intradós decorado con espacios tetralobulados y formas vegetales, descarga sobre las jambas que se consideran calles extremas (por disponerse en ellas peanas con imágenes como en las auténticas calles del retablo), en la clave del arco se coloca la figura del Padre Eterno entre nubes y querubes, una moldura discurre por encima de la rosca del arco. “Sobre los roleos del quebrado frontón de la calle central descansan dos bellas figuras de ángeles que se nos vuelven de frente, mientras sus manos se dirigen a la imperial corona que preside el espacio semicircular sobre el entablamento, espacio inundado de flores que parecen brotar de la cesta situada sobre dicho entablamento. Bajo la corona la figura simbólica del Espíritu Santo se sitúa sobre el anagrama de María”<sup>237</sup>.

La iconografía del retablo representa a Santa Ana, San José, Nuestra Señora de Valvanera –que preside el retablo–, San Joaquín y San Francisco Javier. Todas las imágenes fueron costeadas, junto con el resto del retablo, por el gremio de comerciantes cameranos y han sido atribuidas –a falta de confirmación documental– a artistas pacenses, argumentándose la actividad que algunos escultores de Badajoz desplegaron en la comarca de Zafra, la ausencia de tales maestros en el foco artístico de Jerez de los Caballeros y las relaciones del artífice del retablo, Juan Ramos de Castro, con escultores pacenses<sup>238</sup>.

El retablo se ha tipificado frecuentemente con el impreciso calificativo de “churrigueresco”, lo que indujo erróneamente a atribuirlo a algún miembro de linaje de los Churriguera. Documentada definitivamente la autoría de la obra a favor de un artista jerezano, nosotros preferimos calificarlo como el más representativo ejemplar del barroquismo bajoextremeño. Desde otro punto de vista

---

<sup>237</sup> Vivas Tabero, M.: Op. Cit., p. 261.

<sup>238</sup> Tejada Vizuete, F.: Op. Cit., p. 61.

el de la Valvanera es un retablo camarín, modelo que se definió al analizar el de Nuestra Señora del Reposo de la parroquia jerezana de San Bartolomé con el que tiene indudables conexiones.

#### BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

Croche de Acuña, M.: *Zafra. Una lección de historia y arte*. Zafra, 1972.

Idem: *La colegiata de Zafra (1609-1851). Crónica de luces y sombras*. Zafra, 1984.

Jiménez Priego, M. T.: "Nuevas aportaciones sobre Manuel de Larra y Churriguera". *B. S. A. A.* (1975), pp. 343-367.

Mélida Alinari, J. R.: *Catálogo monumental de España. Provincia de Badajoz*. Madrid, 1925.

Solís Rodríguez, C.: "El retablo de Nuestra Señora de Valvanera de la colegiata de Zafra". *Revista de Feria*. Zafra, 1987.

Tejada Vizúete, F.: *Retablos barrocos de la Baja Extremadura (siglos XVII-XVIII)*. Mérida, 1988.

Vivas Tabero, M.: *Glorias de Zafra o recuerdos de mi patria*. Madrid, 1901.

**RETABLO MAYOR DE LA PARROQUIA DE SAN MIGUEL ARCÁNGEL  
DE JEREZ DE LOS CABALLEROS**



La bibliografía jerezana actual dedica escasa o ninguna atención a este ejemplar de la retabística bajoextremeña, cuyas fuentes documentales tampoco se han hallado. Fernández Pérez apenas cita la iglesia de San Miguel, aportando, no obstante, valiosos datos referentes a otras obras artísticas y a la historia de la ciudad; especialmente pródigo en noticias se muestra con la parroquia de San Bartolomé de la que fue cura<sup>239</sup>. El ilustre investigador jerezano Martínez Martínez en su obra de obligada consulta comenta brevemente: “El retablo del altar mayor tiene forma de tabernáculo; mas por lo mismo, debiera ser más pequeño, pues la altura de la capilla lo requería así para que no resultase abigarrada su ornamentación. Está dedicado a San Miguel Arcángel, cuya imagen carece de mérito artístico”<sup>240</sup>. Mérida no fue más explícito: “El [altar] mayor en forma de templete con la imagen de San Miguel, de talla, rodeado de ángeles, campeando en el conjunto la fantasía propia de aquel estilo”<sup>241</sup>. Nosotros tampoco nos ocupamos en nuestra Memoria de Licenciatura del retablo, pues el objeto de aquella investigación era la iglesia de Santa Catalina y no la de San Miguel. La Historia de la Baja Extremadura, tan documentada en otras obras jerezanas, ante la ausencia de datos sobre el retablo lo ignora. Sin embargo, sus autores atribuyeron más tarde el retablo al maestro jerezano Juan Ramos de Castro<sup>242</sup>.

Desde hace años buscamos sin éxito la documentación del retablo mayor de la parroquia de San Miguel, el único entre los retablos mayores de la ciudad totalmente faltos de datos: No se encuentran protocolos sobre esta obra en el Archivo Histórico de Badajoz y en el Archivo Parroquial de San Miguel (expuesto desde hace años, como los demás archivos parroquiales, a la rapiña de particulares) no hemos hallado datos en nuestras numerosas visitas. En el desordenado Archivo Diocesano resulta poco menos que imposible encontrar algo.

---

<sup>239</sup> Fernández Pérez, G.: “Historia de Jerez de los Caballeros, 1833”. En la Revista *La Encina*, nº 9 (1986).

<sup>240</sup> Martínez Martínez, M. R.: *El libro de Jerez de los Caballeros*. Sevilla, 1892, p. 276.

<sup>241</sup> Mérida Alinari, J. R.: *Catálogo monumental de España. Provincia de Badajoz*. Madrid, 1925, p. 292.

<sup>242</sup> Solís Rodríguez, C.: “El retablo de Nuestra Señora de Valvanera de la colegiata de Zafra”. *Revista de Feria*. Zafra, 1987. Tejada Vizuete, F.: *Retablos barrocos de la Baja Extremadura (Siglos XVII-XVIII)*. Mérida, 1988, p. 87.

A pesar de todo la obra no debe ignorarse, sino incluirse en este catálogo con los pocos datos y noticias de que se dispone y con los comentarios que su contemplación nos sugiera.

El retablo jerezano de San Miguel es el tercer modelo, entre los retablos mayores de la Baja Extremadura, que responde al tipo de retablo-baldaquino, también llamado en forma de templete o tabernáculo. Esta clase de retablos constituye por sí sola un capítulo importante dentro de la retablística española; pero en nuestra región tuvo escasa fortuna. El retablo-baldaquino se inauguró en la Baja Extremadura con el mayor de la catedral pacense, obra de Ginés López, importada de Madrid y asentada en 1717, donde se estrenó el estípite; parte de la escultura del retablo fue labrada por artistas locales (Miguel Ruiz Tarama y Francisco Ruiz Amador). Artistas pacenses labraron también, hacia 1719-1720, el segundo modelo de retablo-baldaquino, el mayor de la parroquia de Torre de Miguel Sesmero, de porte más humilde y sencillo donde se siguió empleando la columna salomónica en lugar del estípite recién inaugurado en la catedral. El tercer modelo, el de San Miguel de Jerez de los Caballeros, es posterior y el empleo del estípite está plenamente consolidado. Ha sido atribuido –desconocemos en base a qué datos– al gran maestro jerezano Juan Ramos de Castro, que lo labró en fecha posterior al retablo de la capilla del Sagrario de Valencia del Ventoso (1750); es decir, en la década de los cincuenta, años finales de su vida pues murió en 1759, a los sesenta y cinco años<sup>243</sup>. Fue hijo de Juan Ramos y suegro de Agustín Núñez Barrero, artistas que mantuvieron abierto un pujante taller familiar en Jerez de los Caballeros, centro artístico principal de la Baja Extremadura durante el siglo XVIII; a Ramos de Castro se debe la labra de numerosos retablos en su ciudad y comarca.

Si bien Jerez de los Caballeros se comportó en el siglo XVIII como centro artístico de primer orden en lo que a arquitectura de retablos se refiere, sin embargo, no se distinguió por la presencia en la ciudad de buenos escultores. De aquí que para las labores de escultura se acuda con frecuencia a maestros pacenses. Ramos de Castro conocía al imaginero pacense Francisco Ruíz Amador, que participó en la obra escultórica del retablo mayor de la seo pacense, cuyo modelo siguió Ramos de Castro en el mayor de San Miguel. Lo que nos

---

<sup>243</sup> Cfr. Nota anterior.

induce a pensar que el tipo de retablo-baldaquino llega a Jerez de los Caballeros procedente de Badajoz, como a Torre de Miguel Sesmero.

El retablo se inicia en el banco sobre la mesa del altar, a ambos lados se abren puertas laterales que comunican con el interior de los templete superpuestos. En el banco destacan las gruesas y decoradas ménsulas sobre las que se apean los estípites del primer cuerpo; en el centro se ubica el sagrario flanqueado por estípites y el relieve de un Resucitado en la puerta; sobre el sagrario se coloca un expositor neoclásico. El primer cuerpo está constituido por un templete con tres calles (frentes o planos) que se abren por arcos de medio punto; en las esquinas y extremos laterales, sobre las ménsulas del banco, se apoyan los citados estípites que no funcionan como elementos arquitectónicos sino sustentantes de la imaginería del retablo. En el interior del primer templete se dispone un tabernáculo neoclásico, que alberga la imagen titular silueteada sobre la luz de la ventana trasera. A plomo de los estípites se colocan imágenes sobre pedestales. En el segundo cuerpo del retablo se superpone otro templete similar, con tres frentes abiertos por arcos de medio punto, flanqueado por estípites y coronado por una cúpula, que, en realidad, es una bóveda de artesa. La decoración del retablo es vegetal, a base de guirnalda verticales y placas, y escultórica, con imaginería, angelitos y ángeles lampadarios.

El retablo está dedicado al arcángel San Miguel que, presidiéndolo, se representa vestido de guerrero abatiendo con su lanza al demonio que tiene a sus pies; flanqueando el arco se disponen pares de ángeles, algunos lampadarios. El retablo gana con la altura riqueza escultórica e iconográfica: en el segundo cuerpo o templete se ubica una Inmaculada de movidos paños sobre bola del mundo; fuera de él, sobre los estípites del primer cuerpo, se representan los cuatro Evangelistas en actitud similar, con libro y pluma como atributos genéricos; el hueco central lo escoltan dos pares de angelitos. Sobre los estípites del segundo cuerpo se colocan los cuatro Santos Padres de la Iglesia en idéntica postura y con libro abierto y pluma de ave como símbolos comunes. En las cúspides, coronando el retablo, la figura de la Fe con dos angelitos a sus pies.

El retablo es de estilo barroco con algunos añadidos posteriores neoclásicos; en él, ya mediados el siglo XVIII, el estípite ha sustituido plenamente a la columna salomónica; es un retablo de talla o escultórico, aunque falto de originalidad y viveza, pues repite monótonamente los tipos (Evangelistas, Doctores, ángeles). Su mayor personalidad reside en adoptar el modelo de retablo-balda-

quino. Esta tipología reviste diversas variedades<sup>244</sup>, de las que el de San Miguel representa el tipo de retablo exento con dos pisos, aunque no permite el culto en disposición circulante como los que se instalaban en el centro de capillas o cruceros, pues su calle o cara posterior se encuentra adosada al muro absidal de la capilla mayor. El precedente de los retablos-baldaquinos exentos y abiertos son los escenográficos túmulos y catafalcos funerarios que se erigían para las honras fúnebres de los monarcas españoles –como han señalado Bonet y G. de Ceballos–, más que el Baldaquino de Bernini en San Pedro de Roma o las custodias procesionales españolas.

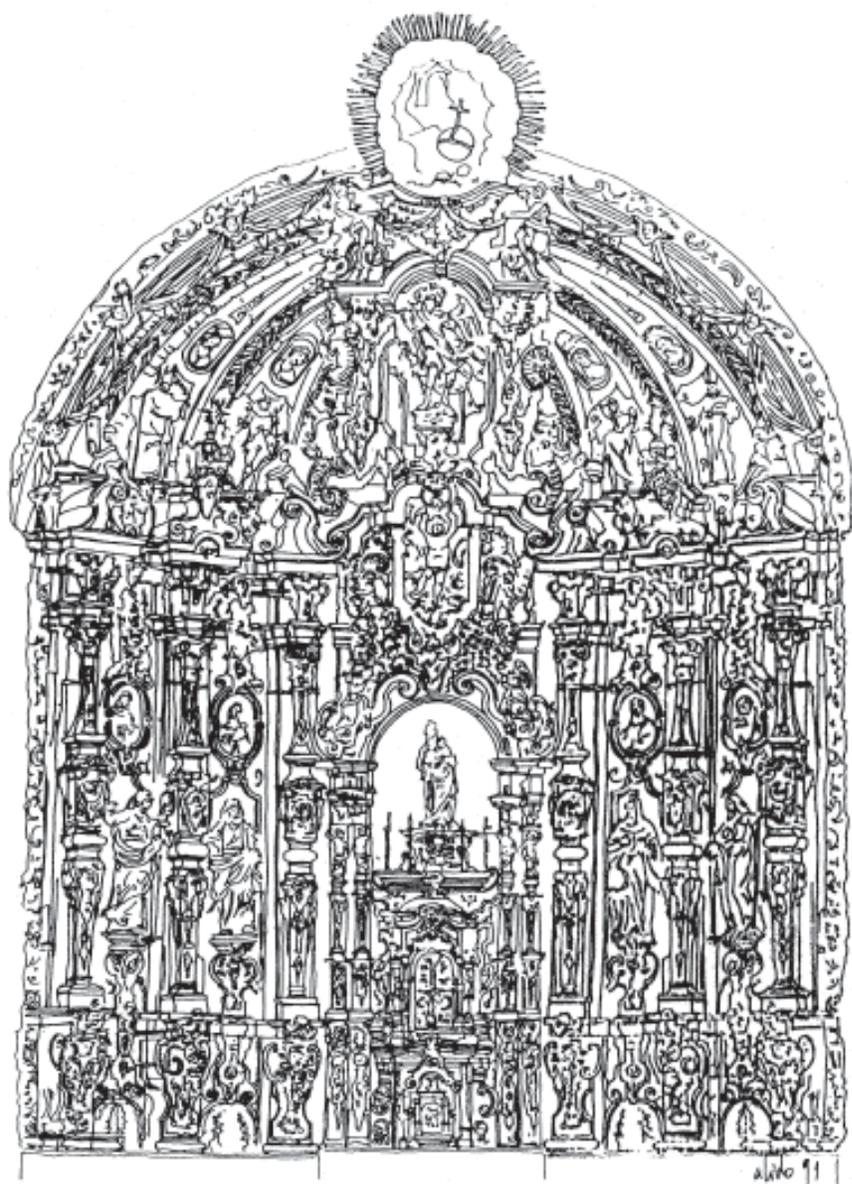
#### BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA (no existe)

---

<sup>244</sup> Martín González, J. J.: “tipología e iconografía del retablo español del Renacimiento”. *B. S. A. A.* (1964), p. 27.

**RETABLO MAYOR DE LA PARROQUIA DE NUESTRA SEÑORA  
DE LA GRANADA DE FUENTE DE CANTOS**





La contemplación del retablo mayor de la parroquia de Fuente de Cantos nos produce cierta sorpresa y desorientación. Sin duda es uno de los más notables retablos dieciochescos de la Baja Extremadura; Mélida, Callejo Serrano, Muñoz de San Pedro, entre otros, lo han considerado como la mejor pieza de la retablística bajoextremeña de la época<sup>245</sup>. La obra sorprende por sus originales caracteres, su personal morfología y la riqueza iconográfica, en un momento en que se tiende a la reducción del número de tallas a favor de un mayor esplendor decorativo. Resulta desconcertante por cuanto no encaja entre los modelos que salían de los talleres bajoextremeños, apartándose de la evolución que los círculos artísticos de la región (Jerez de los Caballeros, Zafra, Badajoz, etc.) venían marcando. Esta pieza singular de nuestra retablística ha sido felizmente documentada en una reciente publicación sobre el retablo barroco sevillano<sup>246</sup> como obra de Manuel García de Santiago y fechable circa 1760-1770. Ya apuntamos que, sin duda, la traza era foránea y la talla correspondería a algún maestro no bajoextremeño, con mayor probabilidad de origen andaluz y, más concretamente, sevillano.

Manuel García de Santiago, hijo del escultor Bartolomé García de Santiago, fue el máximo representante del tránsito al retablo rococó en Sevilla, una de sus señas de identidad fue la utilización de parejas de estípites antropomorfos y el mismo repertorio ornamental: Su primera obra fue el retablo mayor del convento de Loreto de Espartinas, labrado entre 1749 y 1750, le siguió el retablo de San Hermenegildo de la catedral de Sevilla (1752-1753), de las mismas fechas es el retablo sacramental de la Colegiata de Olivares y otros colaterales de la misma parroquia. A la década siguiente de los años sesenta pertenecen dos obras desaparecidas de García Santiago, son los retablos mayores de San Roque y de la iglesia conventual del Valle. Se le atribuyen, entre otros, los retablos mayores de las Mínimas de Triana y el de Higuera de la Sierra (Huelva), éste en la línea del extremeño de Fuente de Cantos.

La retablística bajoextremeña, siguiendo los comportamientos generales, se caracteriza más por la diversidad morfológica y la pluralidad tipológica

---

<sup>245</sup> Mélida Alinari, J. R.: Op. Cit, p. 240. Callejo Serrano, C.: Op. Cit., p. 118. Muñoz de San Pedro, M.: *Extremadura*. Madrid, 1971, p. 509.

<sup>246</sup> Halcón, F., Herrera, F. y Recio, A.: Op. Cit. pp.: 112, 149-151, 188 - 189.

que por la uniformidad de modelos. La riqueza de recursos novedosos es particularmente perceptible en el retablo mayor de Fuente de Cantos: las ménsulas del banco se presentan en forma de tarjas de rocalla enmarcando rostros de angelitos. Los estípites son distintos a los que se utilizaron en Badajoz, Fuente del Maestre, Aceuchal... Los espacios entre las calles son tan cortos que, más que calles, parecen entrecalles o intercolumnios; donde se ubican tallas y relieves de buena factura; aquellas sobre originales peanas y éstos inscritos en singulares medallones ovales. La riqueza escultórica –que no deja de ser novedad cuando el retablo evoluciona hacia la reducción de imágenes– no sólo se advierte en las tallas y relieves, sino en los angelitos, querubes y pequeñas figuras que pueblan el retablo; hasta el habitual Padre Eterno, que remata el retablo en la clave del arco, presenta una orla de nubes y rayos única.

A pesar de estos caracteres novedosos el retablo fontanés presenta un esquema compositivo muy común constituido por banco, cuerpo único con una calle central, dos calles laterales y cascarón.

El retablo es de planta ochavada, adaptado a la cabecera del templo y a las pechinas de la cúpula; presenta el esquema habitual de la época de banco, cuerpo único con varias calles y cascarón, siguiendo el modelo de muchas parroquias que por entonces erigen sus retablos mayores: Nuestra Señora de Soterráneo de Barcarrota, Santa Marta, Santa María de Mérida, Santa María de Jerez de los Caballeros, Aceuchal, etc. En el banco alternan cuatro puertas entre ménsulas con tarjas decoradas de rocallas que enmarcan cabezas de angelitos. Sobre estas ménsulas descansan seis esbeltos y originales estípites, por encima de la cornisa del único cuerpo del retablo arrancan los gajos del cascarón semiesférico, que convergen en la clave del arco, en la que se dispone la perforada orla del Padre Eterno. La calle central y principal se inicia sobre el altar con el sagrario-expositor y sobre éste el trono de Nuestra Señora de la Granada, imagen de vestir, ubicada en su camarín de arco semicircular, que descansa sobre estípites con niños telamones; estos soportes apoyan a su vez sobre estrechas ménsulas del banco. Por encima del arco del camarín se colocan roleos, placas, angelitos y una figura infantil en el centro remontando el primer cuerpo del retablo con una mixtilínea cornisa, prolóngase la calle central en el cascarón con la imagen del arcángel San Miguel. Las calles laterales, enmarcadas por estípites, son tan estrechas que más propio sería llamarlas entrecalles o intercolumnios; en ellas, sobre originales peanas se colocan las escultu-

ras de bulto redondo y sobre éstas los medallones ovalados con relieves. Otros medallones circulares aparecen en los plementos del cascarón entre nervios, también sobre las cabezas de las esculturas que allí se exhiben.

Ya se ha adelantado que la riqueza iconográfica del retablo fontanés le es característica. En el primer cuerpo se disponen imágenes que, de Evangelio a Epístola, representan la familia de María: San José, San Joaquín, Santa Ana y Santiago. Sobre estas tallas se sitúan los mencionados medallones ovales con los relieves de medio cuerpo de San Antonio de Padua, las vírgenes y mártires Santa Práxedes y Santa Lucía, y San Antonio Abad. Tallas y relieves revelan el trabajo de una mano experta que supo manejar la gubia en la labra de los paños, que dispuso las imágenes en estudiadas composiciones e imprimió expresión y vida en los rostros. A mitad de los estípites se dibujan los bustos en relieves, de los Evangelistas y, en los más próximos al camarín de la Virgen, los de San Pedro y San Pablo. En el cascarón, sobre peanas, se ubican en los plementos extremos los Santos Padres de la Iglesia San Agustín y San Buenaventura con sus atributos propios, y en el centro la triada de arcángeles: San Gabriel, San Rafael y San Miguel. En otros medallones aparecen los bustos de los Doctores de la Iglesia. Corona el retablo la imagen del Padre Eterno dentro de una perforada orla de nubes y rayos, con una mano sobre la bola del mundo y bendiciendo con la otra. Cabezas de angelitos se distribuyen por las ménsulas del banco, las repisas, sobre los medallones ovales y en la rosca del arco del cascarón. Se colocan angelitos por encima del arco del camarín (sostenido por angelitos telamones también), en los roleos del cascarón, sobre la cornisa del cuerpo del retablo, sobre la imagen del arcángel San Miguel, etc.

A pesar de todas las particularidades indicadas el retablo fontanés es un típico retablo que utiliza en su arquitectura el estípite y el cascarón, es un modelo escultórico, estilísticamente rococó e iconográficamente, puede tipificarse de mariano.

#### BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

Callejo Serrano, C.: *Guía artística de Badajoz y su provincia*. Barcelona, 1964, pp. 118-121.

Halcón, F., Herrera, F. y Recio, A.: *El retablo barroco sevillano*. Sevilla 2000.

Mélida Alinari, J. R.: *Catálogo monumental de España. Provincia de Badajoz*. Madrid, 1925, p. 240.

Álvarez Villar, J.: "Arte". *Tierras de España. Extremadura*. Bilbao, 1979, p. 289.

Solís Rodríguez, C. y Tejada Vizueté, F.: "Artes plásticas del siglo XVIII". En la *Historia de la Baja Extremadura*. Vol. II. Badajoz, 1986, pp. 993-994.

**RETABLO MAYOR DE LA PARROQUIA DE NUESTRA SEÑORA  
DE SOTERRANEO DE BARCAROTA**



Las parroquias procuraron siempre “vestir” sus capillas mayores. En este lugar preferente del templo, donde convergían las miradas y la atención de los fieles, se realizaba el mayor esfuerzo por ornamentarlo; allí se daba culto a la imagen titular, que coincidía en muchas ocasiones con el patrono o patrona de la villa o ciudad; allí se localizaba el Santísimo Sacramento y allí se celebraban normalmente los actos litúrgicos. No es de extrañar que cualquier parroquia, por modesta que sea, contabilice a lo largo de su historia la existencia de varios retablos. El inexorable paso del tiempo, las modas y gustos cambiantes, así como otros acontecimientos (guerras, saqueos, incendios, etc.) originaban la construcción de un nuevo retablo mayor. En la parroquia de Nuestra Señora de Soterraneo de Barcarrota –antes Villanueva de Barcarrota– se documentan hasta tres. Dos artistas de notable prestigio en la Baja Extremadura labraron retablos mayores para esta parroquia, nos referimos a Alonso Rodríguez Lucas y a Agustín Núñez Barrero el Viejo.

En mayo de 1673 documentamos la hechura de un retablo mayor encargado al maestro zafrense Alonso Rodríguez Lucas:

*...Y asi mismo alonso Rodriguez Lucas vecino de la ciudad de çafra y dixeron que por quanto su Señoria el marques de este estado mi señor a tratado y hecho venir a esta villa al dicho alonso Rodriguez Lucas para hacer un Retablo del altar mayor de nuestra señora Santa Maria Soteranio el qual se ha concertado en seis mil Reales que sean de pagar en tres pagas que a de ser dicho Retablo en la conformidad de la Traça que a echo dicho alonso Rodrigues...*

Según las condiciones del contrato la obra se haría en el plazo de diez meses y en el taller de Rodríguez Lucas, o sea, en Zafra. El retablo debió ser de talla y pincel, Rodríguez Lucas sólo contrató su arquitectura pues era condición del contrato:

*...que los liencos de pintura no son por cuenta del dicho alonso Rodriguez, ni tampoco lo que tocara al tiempo de asentarlos...*

Este era, al menos, el segundo retablo que acupó la capilla mayor, pues una de las condiciones finales del concierto demuestra la existencia de otro anterior:

*...Item es condicion que dicho Retablo a de ser mas ancho que el que esta puesto una quarta y el mismo alto<sup>247</sup>.*

Hemos hallado el protocolo del dorado de un retablo de fecha posterior al concertado con el maestro zafrense Rodríguez Lucas, que, a juzgar por el número de esculturas y pinturas, podría ser el mayor. En 1713 el sevillano Diego Gutiérrez se comprometió a dorar el retablo bajo las condiciones siguientes:

*Prmera es condicion que se a de dorar a toda vista y que ha de ser de mi quenta el poner los tres santos de escritura que an de ser San Joseph, San Ildefonso y San Antonio acabados del todo y puestos en esta villa a mi costa y asimismo quatro lienzos para los quatro tableros de pintura fina que an de ser a la voluntad sus pinturas del señor cura de dicha parroquia y que se a de comensar dicha obra por los primeros de abril del año que viene de setecientos catorze y la a de dar acabada para fines de agosto de dicho año y que los respaldos de los santos que es lo que no se be de afuera solo se le a de dar de colores y los santos dorados y estofados lo que se goça y los respaldos y las columnas de colores y los ocho tableros y los de los pedestales de las columnas por tener todo lo susodicho ajustado con el dicho mayordomo en nuebe mil reales de vellon que me a de dar y pagar en tres pagas...<sup>248</sup>.*

En la licitación para el dorado de este retablo intervinieron dos maestros doradores de Santa Olaya, que mejoraron la postura anterior en quinientos reales bajo las mismas condiciones:

*...Parecieron presentes Martin Millan y Luis de Posadas vezinos de la villa de Santa Olaya y maestros doradores y dijeron que con las condi-*

---

<sup>247</sup> Archivo Histórico de Badajoz. Protocolo de Blas de la Vera. 1637. Barcarrota. Protocolo nº 1825, fols. 52-53. Me puso sobre la pista del documento D<sup>a</sup> Rosa Mota Antequera, a quien agradezco la colaboración.

<sup>248</sup> Archivo Histórico de Badajoz. Protocolo de Plácido de la Cruz. 1713. Barcarrota. Protocolo nº 1837, fols. 68-69. Me puso sobre la pista del documento D. José Manuel Méndez Sierra, a quien agradezco la colaboración.

*ciones de la escritura antecedente que esta en este pliego se obligan a dorar el dicho retablo y que le doraran y acabaran en la forma referida aviendo de mejora quinientos reales de vellon...*<sup>249</sup>

Vengamos ya al retablo actual. Es de reducidas dimensiones como la capilla mayor, se adapta a las nervaduras góticas con el propósito de crear un conjunto integrado con la arquitectura del presbiterio.

El retablo se ha atribuido a un maestro llerenense afincado en Jerez de los Caballeros y ha sido datado en los años sesenta del siglo XVIII: “Ya hemos significado la inevitable postulación de autoría de esta obra para Agustín Barrero. La creemos inmediatamente anterior al retablo de Santa Marta(1761), si bien dentro de la sexta década del siglo”<sup>250</sup>.

Agustín Núñez Barrero el Viejo fue entallador natural de Llerena, matrimonio con una hija del jerezano Juan Ramos de Castro llamada Ana Rosalía y se estableció en Jerez de los Caballeros. Trabajó en el taller de su suegro y colaboró con éste en muchas obras hasta su muerte acaecida en 1759; entonces heredó el taller y los encargos que Ramos de Castro tenía pendientes. Núñez Barrero el Viejo sobrevivió a su suegro diez años y de su fecunda producción retablística destacan los retablos mayores de la parroquia de la Magdalena de Almendral, el de Nuestra Señora de Soterraneo que nos ocupa ahora, el de Santa Marta y el de Santa María de Mérida<sup>251</sup>.

El retablo es de planta lineal, incurvándose desde el banco; presenta un cuerpo único con cinco calles –la central más desarrollada como es habitual– y un original tramo (que no nos atrevemos a llamar cuerpo pero que es algo más que un remate o ático) organizado en tres paños, que son tableros triangulares cóncavos abrochados en la clave del arco por un decorado florón y la imagen del Padre

---

<sup>249</sup> Ibidem.

<sup>250</sup> Tejada Vizuete, F.: Op. Cit., p. 68.

<sup>251</sup> Para más datos sobre Agustín Núñez Barrero (que llamamos el Viejo para distinguirlo de su hijo y homónimo) véase: Solís Rodríguez, C. y Tejada Vizuete, F.: “Artes plásticas del siglo XVIII”. En la *Historia de la Baja Extremadura*. Vol. II. Badajoz, 1986, pp. 986-990. Tejada Vizuete, F. Op. Cit. pp. 22 y 65-72. Gómez Rodríguez, M.: *Urbanismo y arte en Valencia del Ventoso*. (Badajoz). Tesis de Licenciatura inédita. Universidad de Extremadura. Cáceres, 1986, pp. 223-232.

Eterno. El banco decora sus recuadros y ménsulas con rocalla, sobre éstas descansan los soportes del único cuerpo, alternando estípites en las calles extremas y columnas compuestas en la central, éstas presentan el tercio inferior del fuste retallado de rocalla y el resto estriado con decoración rococó también; es el mismo tipo de columna que utilizó inmediatamente después en el retablo mayor de Santa Marta; desde ahora Núñez Barrero dejaría de usar el estípite del que tanto se sirvió su suegro. El entablamento se incurva en la calle central sobre la imagen titular y sobre él se apoyan los tres tableros cóncavos que forman el tramo triangular superior. Verticalmente el retablo presenta en las calles laterales la imaginería sobre peanas y bajo doseletes, unas y otros mas ricamente tallados en las calles próximas a la central; las imágenes se destacan sobre fondo con orla de flameantes rayos dorados. La calle central se inicia en el sagrario y el manifestador circular (del tipo que utilizó su suegro en el retablo de Nuestra Señora de Valvanera de Zafra), sobre éste se dispone una corona y el trono de la patrona del templo en la perforación del camarín; por encima del incurvado entablamento se dibuja un copete ya en el tablero triangular central, sobre el que campea el anagrama de María en medallón radiante; en el triángulo del lado del Evangelio se colocó la luna alusiva a la Sinagoga y en el de la Epístola el sol alusivo a la Iglesia. La decoración de rocalla con sus características ces, formas arriñonadas y delicados motivos ornamentales propios del rococó irrumpen por todas partes.

La imaginería representa a San Juan Bautista, Nuestra Señora del Rosario, Nuestra Señora de Soterraneo, San José y San Blas. Son tallas de desigual mérito entre las que destaca Nuestra Señora del Rosario.

Núñez Barrero el Viejo en este retablo (en el que aún no se ha liberado del estípite) y en el inmediatamente posterior de Santa Marta asume la decoración rococó que desde el centro artístico jerezano se venía imponiendo y crea esta obra de modestas proporciones como uno de los ejemplares más delicados del barroco tardío bajoextremeño.

El retablo mayor de Nuestra Señora de Soterraneo se adscribe al tipo de retablo-camarín que tanto éxito alcanzó en nuestra región; estilísticamente es rococó o tardobarroco y, técnicamente, escultórico o de talla.

## BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

Tejada Vizuete, F.: *Retablos barrocos de la Baja Extremadura (Siglos XVII-XVIII)*. Mérida, 1988.

**RETABLO MAYOR DESAPARECIDO DE LA PARROQUIA  
DE SANTA MARÍA DE JEREZ DE LOS CABALLEROS**



La influencia andaluza, particularmente la sevillana, ha sido innegable y permanente en la retabística bajoextremeña durante los periodos renacentista y barroco; la aportación artística fue más intensa en algunos momentos como la segunda mitad del siglo XVI. En cambio, la influencia castellana, especialmente la madrileña, fue puntual en el territorio de la Diócesis de Badajoz. La frontera sur de la Baja Extremadura se mostró siempre más permeable al tránsito de artistas en uno u otro sentido; sin embargo, pueden calificarse de excepcionales las incursiones de artistas, no ya castellanos, sino procedentes de la provincia de Cáceres en el sur bajoextremeño. Este es el caso de Vicente Barbadillo, autor del desaparecido retablo mayor de Santa María de Jerez de los Caballeros<sup>252</sup>, maestro tallista cacereño, cuya biografía se reduce, por ahora, a algunos datos aislados y dispersos, los cuales Torres Pérez esbozó ordenadamente<sup>253</sup>. Se registra la actividad del maestro Barbadillo entre 1752 y 1776, su campo de acción se redujo a la provincia de Cáceres y a la ocasional incursión artística en Jerez de los Caballeros, tanto más difícil de explicar por cuanto la ciudad de las torres en el momento en que Barbadillo contrató el retablo mayor de Santa María contaba con un elenco de magníficos retablistas. Barbadillo es también el autor del retablo mayor de la iglesia de San Mateo de Cáceres; esta obra y la que nos ocupa son las más relevantes de su producción conocida<sup>254</sup>.

Contribuimos a ampliar los escasos datos sobre Barbadillo con un documento inédito de cesión de acciones y derechos que el apoderado del maestro otorgó en 1761 a favor de la parroquia de Santa María de Jerez de los Caballeros<sup>255</sup>. De su

---

<sup>252</sup> Nos referimos al último retablo que ornamentó la capilla mayor y que fue destruido por el fuego en la madrugada del sábado seis de marzo de 1965. Recuérdese que esta capilla mayor contó anteriormente con otro retablo labrado por Juan Ramos y Francisco Morales, artistas que intervinieron en la fase inicial de la labra del escenográfico retablo mayor de Santa Catalina de Jerez de los Caballeros.

<sup>253</sup> Torres Pérez, J. M.: Art. Cit., pp. 87-89.

<sup>254</sup> Para más datos sobre Vicente Barbadillo véase: Pulido Pulido, T.: Op. Cit. y Sánchez Lomba, F.: Art. Cit.

<sup>255</sup> Archivo Histórico de Badajoz. Protocolo de Manuel González Mulero. Jerez de los Caballeros, 22 de abril de 1761. Legajo 2.090, fols. 48-49v. Este documento fue localizado en 1981 junto con el que publicó T. Pérez en la Revista Alcántara. Nos extraña como este investigador no vio el documento que publicamos al final de este estudio y que se encuentra en el mismo legajo que el dado a conocer por él.

lectura se deduce que el retablo se remató en Barbadillo mediante subasta por treinta y seis mil reales y que había de labrarlo “con arreglo a el Diseño o Mapa que se le a manifestado”; este dato nos induce a pensar que el maestro no diseñó la traza sino que procedía de fuera, probablemente de tierras salmantinas. Refuerza esta hipótesis la evocación que el retablo de Santa María produce del retablo mayor de San Esteban de Salamanca, obra de José Churriguera. Por otra parte, a través del retablo mayor de la iglesia de San Mateo de Cáceres se advierte que Barbadillo mantenía una concepción muy diferente a lo que hace en Santa María, en lo que se refiere a estructura y tipología de retablo. Finalmente, los maestros jerezanos, que desde sus talleres atienden encargos para una amplia zona del suroeste bajoextremeño, no labraban modelos parecidos al de Santa María, el cual resulta muy novedoso en la zona.

Cuatro días después de la comentada cesión de acciones y derechos por parte del apoderado de Barbadillo a favor del cura y mayordomo de Santa María se protocolizó una carta de obligación y fianza a favor del maestro para labrar el retablo en cuestión<sup>256</sup>. Obra que realizó entre 1761 y 1763. En 1767, por tanto posterior, el maestro tenía terminado el otro retablo que se le reconoce, es decir, el de la iglesia de San Mateo de Cáceres; obra que presenta un esquema compositivo totalmente distinto al del retablo jerezano<sup>257</sup>.

El malogrado retablo mayor de Santa María mereció los elogios de Martínez Martínez, que lo consideró como “el mejor retablo que hay en la población”, aunque lo dató mal<sup>258</sup>. Se adapta al testero de la elevada capilla mayor,alzada sobre la cripta subyacente; era de planta poligonal y constaba de sotabanco, banco, cuerpo único con calle preeminente y ático semicircular. En el sotabanco se disponían tableros decorados y dos puertas laterales para acceso por detrás del retablo; en el banco, las ménsulas decoradas con carnosas formas vegetales y querubes recubrían los resaltos, sobre los que, como pedestales, se apeaban las cuatro columnas del cuerpo único; éstas, pareadas y a distintos planos de profundidad, eran compuestas y de fuste estriado con decoración de rocalla en el tercio inferior y con lazos y borlones en el superior. El

---

<sup>256</sup> Torres Pérez, J.: Art. Cit., pp. 90-93.

<sup>257</sup> Sánchez Lomba, F.: Art. Cit.

<sup>258</sup> Martínez Martínez, M. R.: Op. Cit., p. 267.

entablamiento se presentaba muy movido, como la planta misma del retablo, y quebrado en la calle central. En el ático semicircular la calle central se prolongaba entre dos machones con columnas adosadas similares a las inferiores, el arco de medio punto se abrochaba en la clave en un golpe de nubes, querubines y rayos. En realidad, más que tres calles el retablo presentaba una única calle que se derramaba por los flancos en dos entrecalles hasta los muros laterales de la capilla mayor. El sagrario-manifestador, de corte claramente neoclásico, era obra del entallador portugués afincado en Jerez Ignacio Silva Moura, que lo labró en 1781<sup>259</sup>: la imagen de Nuestra Señora de la Encarnación presidía el retablo desde su camarín, sobre el arco de perforación se disponía un espacio decorado con molduras y rocalla en torno a una cartela y rompía el entablamiento comunicando con el ático; éste se organizaba en tres espacios, observándose un trabajo escultórico mayor que en el resto del retablo, pues en el centro se exhibía una magnífica talla de la Ascensión de María y en los laterales ángeles orientados hacia el centro; un rompimiento de gloria sobre la imagen de María remataba el conjunto.

La decoración de la capilla mayor no sólo se reducía al retablo sino que se completaba con las tribunas laterales de alabeados antepechos calados, recubiertos con hojarasca y roleos, ménsulas y molduras<sup>260</sup>; por la cornisa se distribuían angelitos y en la bóveda emblemas, todo ello en la intención de crear un ambiente, un conjunto armónico tan del gusto dieciochesco y jerezano.

Parece claro que la traza del retablo de Santa María se inspiró en el de San Esteban de Salamanca; sin embargo, hay notables diferencias: en San Esteban se inaugura –como dice Rodríguez G. de Ceballos– el llamado retablo de cascarón, es decir, el que se adapta a la concavidad de la capilla mayor y se remata por arriba con un cascarón en forma de bóveda de horno<sup>261</sup>. Sin embargo, la

---

<sup>259</sup> Solís Rodríguez, C. y Tejada Vizuete, F.: “Artes plásticas del siglo XVIII”. En *la Historia de la Baja Extremadura*. Vol. II, Badajoz, 1986, p. 990.

<sup>260</sup> Sobre la relación entre retablo y arquitectura, véase: Hernández Nieves, R.: “Relaciones del retablo con la arquitectura del entorno”. *Norba – Arte*. XIV – XV (1994-1995), pp. 101-117.

<sup>261</sup> Rodríguez G. de Ceballos, A.: *Los Churriguera*. Madrid, 1971, p. 20.

capilla mayor de Santa María no es cóncava sino plana y, en consecuencia, el retablo era de fondo plano y el ático semicircular también, pues no tenía forma de bóveda de horno. Otra diferencia viene marcada por el orden salomónico gigante; éste no se sigue en Santa María de Jerez, sino que en su lugar se utilizó una columna más moderna decorada con elementos de rocalla más claros que los recargados pámpanos de San Esteban; por otra parte, mientras que el cuerpo único de San Esteban es exástilo el de Santa María es tetrástilo. A pesar de estas diferencias y de otras el recuerdo de San Esteban es inevitable.

El desafortunado retablo jerezano era un magnífico ejemplo de retablo-camarín (también muy de moda en la segunda mitad del siglo XVIII) e, iconográficamente, mariano.

---

*Escritura de zesión de aciones y derechos que otorga Juan Pérez vecino de la Villa de Cáceres como Apoderado de Vizente Barbadillo Maestro de Arquitectura a favor de la Iglesia Parroquial de Señora Santa Maria desta ciudad.*

*En la Ciudad de Xerez de los Caballeros a veinte y dos dias del mes de Abril de mil setezientos sesenta y uno ante mi el escribano publico de S. M. y testigos parezio Juan Perez Maestro tallista vecino dela Villa de Cáceres a quien doy fe conozco y dixo: que como Apoderado de Vicente Barbadillo del mismo arte y vecindad de cuiu poder ya consta en los autos y diligencias a que se hacia menzion se remato en su caveza la obra del Retablo dela capilla mayor de la Iglesia Parroquial de Señora Santa Maria dela Encarnacion desta ciudad en la cantidad de treinta y seis mil reales de vellon que se mando sacar a publica subastazion en virtud del Despacho de sus señoria el juez protector de Iglesias en los tres de febrero pasado deste año; con las condiziones de evaquarlo con arreglo a el Diseño y Mapa que se le a manifestado; y respecto de que dicho Vizente Barbadillo se alla con bastante ocupaciones en dicha villa las que tal vez no podra cumplir en el tiempo que por dicho señor se mande librar el primer terzio para dar prinzipio a dicha obra; Para que por este defecto no se suspenda, desde luego; a su maestro y en virtud de dicho Poder y ordenes que le tiene comunicados, ynstruido del derecho que en el presente caso le compete, otorga por la presente que sin embargo de haverse rematado la prezitada obra en su cabeza como tal Apoderado a de ser visto quedar como queda, a albitrio de los señores cura y Mayordomo de dicha Iglesia el mandarla hazer por si o por ynterpositas personas con los Maestros y oficiales que tengan por conveniente ya sea a jornal; por un tanto o como mexor y mas util le sea, sin que sea visto, tener ni quedarle a su poder dante, voz activa, ni pasiva, ni otro derecho alguno*

---

*en dicha obra pues solo lo que ha de executar por si es el dar el facultativo y amplio poder a la persona o personas que eligieren dichos señores Cura y Mayordomo en la Villa y Corte de Madrid para que con representación de su persona puedan percibir las Cantidades que se libren por el Juzgado de Iglesias, Pero que estas tres han de remitir a disposicion de los referidos señores Cura y Mayordomo, Aunque por esta razon ni por otras que exponga dicho Barbadillo aunque sea con los mas solidos fundamentos no ha de ser visto apropiarse por si la menor facultad en la distribuzion de dichas cantidades; Y que en el caso de que quiera por si dirigirla lo ha de hazer en esta Ciudad por el Jornal que sea regular, quedando a cuenta de dichos señores Cura y Mayordomo el pagar a los demas oficiales y por el mismo hecho ha de ser visto que la fianza otorgada a favor de dicho Bizente Barbadillo para la seguridad de la prezitada obra, ha de quedar y ser de quenta y riesgo de dicha Iglesia y por ella no se le a de apremiar ni molestar en manera alguna aunque dicha obra no quede con la qualidad y arreglo que se adbierte por dicho diseño y según Arte de Arquitectura. Por cuia razon, y en el caso de que queden algunos maravedies sobrantes, ebacuada dicha obra han de ser a beneficio de dicha Iglesia para que estos se distribuian en su mayor dezienzia; Y para que no dira ahora ni en tiempo alguno contra el tenor de esta escritura. Obliga la persona y vienes havidos y por haver, en virtud de las ordenes que le tiene comunicadas con Poder bastante de los señores Jueces y Justicias de S. M. y en espezial a los desta Ciudad, a cuio fuero y Jurisdizion se somete y renuncia al suio propio domicilio y vezindad y otro que de nuevo gane con la ley sit combenerit de juridizione omnium judieum, con todas las demas leyes fueros derechos y privilegios a su favor y la general en forma; en cuio testimonio asi lo Dixo otorgo y firmo siendo testigos D. Alonso Baptista Gomez; Francisco Luis Gomez y Francisco Martines Bobadilla vezinos de ciudad de que doy fe.*

Archivo Historico de Badajoz. Protocolo de Manuel González Mulero. Jerez de los Caballeros. 22 de abril de 1761. Legajo 2.090, fols. 48-49v.

## BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

Hernández Nieves, R.: "El desaparecido retablo de Santa María". *Alminar* (1983), p. 23.

Martínez Martínez, M. R.: *El libro de Jerez de los Caballeros*. Sevilla, 1892, pp. 262-268.

Pulido Pulido, T.: *Datos para la historia artística cacereña (repertorio de artistas)*. Cáceres, 1980, pp. 83-84.

Sánchez Lomba, F.: "Vicente Barbadillo, autor del retablo mayor de San Mateo de Cáceres". *Norba*, 1984, pp. 323-325.

Torres Pérez, J. M.: "Un documento inédito relativo a Vicente Barbadillo". *Alcántara*, 1987, pp. 87-93.

**RETABLO MAYOR DE LA PARROQUIA DE SANTA MARTA  
EN SANTA MARTA DE LOS BARROS**



El artista podía hacerse cargo de la hechura de un retablo por el sistema de subasta, por encargo directo del comitente o por concurso de trazas. En el primer caso el maestro acudía a licitar en el día y lugar señalado por el comitente, conociendo las condiciones de la obra, que se habían hecho públicas previamente; la obra se remataba en quien pujaba más bajo; el criterio, pues, era la baratura de la obra y esto no era muy aconsejable si se quería hacer “a contento de todos” y “a perfección”; los pleitos eran también frecuentes en obras que se había adjudicado a precios muy ajustados para el artista y sucedía, en ocasiones, que se remataba la obra en un artista desconocido para el cliente. En cambio, en la adjudicación directa primaba más ese conocimiento y prestigio previo del maestro que la consideración del menor coste, que siempre iba en detrimento de los materiales y de la calidad de la obra. Un tercer procedimiento de adjudicación se hacía mediante el concurso de trazas: se hacía públicas las condiciones de la obra –como en la subasta– pero, una vez finalizado el plazo, se elegía la traza o el proyecto que más se aproximaba a las condiciones establecidas y mejor satisfacía las exigencias del cliente. De los tres procedimientos el más frecuente fue el encargo directo.

El mayordomo de la parroquia de Santa Marta de los Barros encargó a Agustín Núñez Barrero el Viejo el retablo mayor, dirigiéndose a él con “las solicitudes mas vivas” y por la “avilidad que me dio la alta providencia” –como decía el maestro–. Cualquier modalidad de adjudicación de la obra (subasta, encargo directo o concurso de trazas) no estaba exenta de posibles pleitos; aunque se ha señalado la subasta como el más propenso, sin embargo, los encargos directos también originaban contenciosos; es el caso del retablo mayor de Santa Marta, que dio lugar a un pleito entre el maestro y el mayordomo porque aquel estimó que el costo había superado el precio prefijado (40.000 reales) y éste se negó a pagar más de lo estipulado. Dicho litigio se inició en 1761 una vez terminada la obra<sup>262</sup>.

El de Santa Marta se sitúa en la producción retablística de Núñez Barrero el Viejo inmediatamente después del retablo mayor de Nuestra Señora de Soterráneo de Barcarrota y antes del mayor de la parroquia de Santa María de Mérida; en Santa Marta, el maestro, ya titular del taller de su suegro Ramos de

---

<sup>262</sup> Solís Rodríguez, C. y Tejada Vizuete, F.: Op. Cit. p. 989 y Tejada Vizuete, F.: Op. Cit., p. 65.

Castro (fallecido en 1759), se muestra más liberado de la influencia de éste que en Barcarrota; de esta obra su autor se sintió particularmente satisfecho: "quizá no avra otra igual en la provincia"<sup>263</sup>.

El retablo consta de sotabanco, banco, cuerpo único con cinco calles y cascarón; sigue, por tanto, el ritmo compositivo del de Barcarrota. Es de planta ochavada, describe una línea cóncava que se rehunde más en la calle central, en las calles inmediatas a ésta se abren puertas laterales que comunican con el expositor y camarín central. Los recuadros y resaltos del banco se decoran con profusa decoración de rocalla que lo recubre todo, exponente del "horror vacui" tan característico del período. Sobre los resaltos amensulados se apean seis columnas compuestas, cuyos fustes se presentan como los de la calle central del mentado retablo de Barcarrota; es decir, el tercio inferior retallado de rocalla y el resto de boceladas estrías con colgantes y borlones; sobre las columnas se disponen tramos de entablamento que elevan el único cuerpo del retablo y en su vertical se rematan en arranques que, en la calle central, recuerdan aquellos roleos de los frontones curvos sobre los que se sientan graciosas figuras infantiles. Sobre la cornisa del cuerpo principal se asienta un banquillo de cuyos resaltos arrancan los gajos del cascarón abrochándose en la clave del arco con la figura del Padre Eterno entre nubes, querubes y rayos. Verticalmente se distinguen cinco calles en el retablo; en la central, más ancha y de mayor concavidad, se dispone el sagrario-expositor, sobre éste se abre la hornacina de fondo plano con la imagen titular de la parroquia y encima, como un ático inscrito en el cascarón, un crucificado flanqueado por pilastras y columnas similares a las inferiores y coronado por un convexo doselete. En las calles laterales extremas se dibujan cajas y en las más próximas a la central se disponen nichos en los cuales, sobre peanas, se ubica la imaginería, coronándose con doseletes rectos, que, de nuevo, recuerdan los del retablo de Nuestra Señora de Soterráneo de Barcarrota, con el cual las semejanzas evidencian la intervención de la misma mano.

El repertorio decorativo es típicamente rococó: formas arriñonadas, ces, espejos, colgaduras con borlones, etc. A ello se añade, en los plementos extremos del cascarón, los atributos propios de Santa Marta, es decir, el dragón y el acetre. En los plementos centrales se dibuja el anagrama de Jesucristo Hombre

---

<sup>263</sup> Ibidem.

Salvador (J. H. S.). La ubicación de los atributos de la santa titular de la parroquia a esta altura evocan los que dispuso en parecido lugar Juan Ramos (padre del suegro de Núñez Barrero) en el retablo mayor de Santa Catalina de Jerez de los Caballeros: la espada, la palma del martirio y, más abajo, la rueda del martirio. Muestra de cómo los entalladores jerezanos imponían su estética en una amplia zona de la Baja Extremadura durante el siglo XVIII.

La iconografía del retablo representa, además de la imagen titular y del crucificado de la calle central, a San Lázaro y San Pedro, al lado del Evangelio, y a San Juan Bautista y María Magdalena, al lado de la Epístola. Son imágenes de escaso mérito como las de Barcarrota.

El retablo, que se ha descrito, es un modelo tardobarroco que define bien el tipo de retablo de cascarón caracterizado por una planta cóncava y el cascarón de gajos formados por nervios y plementos curvos entre ellos.

Restaurado recientemente el templo y limpio el retablo luce hoy esplendidamente sus oros, transformando el presbiterio en un espacio envolvente y brillante.

#### BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

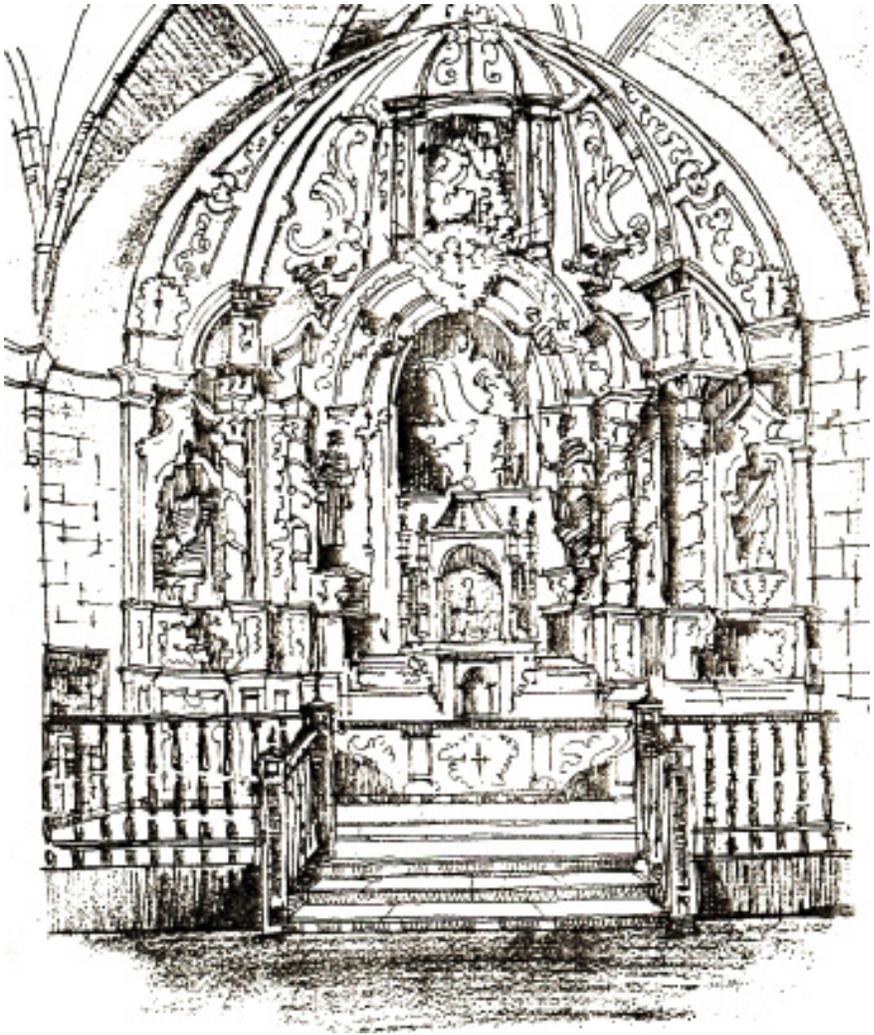
Solís Rodríguez, C. y Tejada Vizuete, F.: "Artes plásticas del siglo XVIII". En la *Historia de la Baja Extremadura*. Vol. II. Badajoz, 1986, p. 989.

Tejada Vizuete, F.: *Retablos barrocos de la Baja Extremadura. (Siglos XVII-XVIII)*. Mérida, 1988, pp. 65-67.

Pérez Márques, F.: *Restauración del templo parroquial de Santa Marta*. Los Santos de Maimona, 1985.

## RETABLO MAYOR DE LA PARROQUIA DE SANTA MARÍA DE MÉRIDA





ARCHIVO PARROQUIAL DE SANTA MARÍA. MÉRIDA.

Agustín Núñez Barrero el Viejo labró el actual retablo mayor de Santa María de Mérida siguiendo la “planta y traza hecha por Gerónimo Muñoz, maestro tallista vecino de Madrid”<sup>264</sup>. La traza es el diseño, proyecto, dibujo o esquema de la obra; Núñez Barrero lo llamaba “diseño o mapa”. En retablística quien proyecta la traza no siempre realiza el retablo y viceversa; el tracista solía ser arquitecto, pero los entalladores y ensambladores también diseñaban retablos; era la labor menos mecánica, más intelectual y creadora en el proceso de elaboración de un retablo; la traza solía firmarse por el comitente y el artista, quien debía ajustarse a ella y a las condiciones expresadas en la escritura de concierto. Como dice Martín González: “Las trazas tienen la ventaja de viajar a distancia”<sup>265</sup>. Su fácil transporte permite el tráfico de ideas estéticas; así llegan a la Baja Extremadura algunas trazas procedentes de los grandes centros artísticos del país: el retablo mayor de la parroquia de Nuestra Señora de Candelaria de Zafra se hizo según traza sevillana; el actual retablo mayor de la catedral de Badajoz se proyectó y labró en Madrid<sup>266</sup>, de allí procede –como se ha dicho– la traza del retablo de Santa María de Mérida.

Núñez Barrero el Viejo se encargó de ejecutar la arquitectura del retablo en 1762, por dos mil ducados, concluyéndola dos años después. En fechas inmediatamente anteriores había labrado los retablos mayores de Nuestra Señora de Soterráneo de Barcarrota y el de Santa Marta, en esta última obra pleiteó con el mayordomo de la parroquia al considerar el artista que el costo de la obra había superado el precio estipulado; en dicho contencioso se le acusó de trasvasar caudales de Santa Marta a Mérida, el maestro se defendió argumentando que en 1764 había terminado el retablo de Mérida y que no podía, por tanto,

---

<sup>264</sup> Solís Rodríguez, C. y Tejada Vizueté, F.: Op. Cit., p. 989.

<sup>265</sup> Martín González, J. J.: *El artista en la sociedad española del siglo XVII*. Madrid, 1984, p. 64.

<sup>266</sup> El retablo de la catedral pacense, cuya arquitectura es de Ginés López, inauguró en la Baja Extremadura el tipo de retablo-baldaquino, que, con mayor modestia, se repitió en el mayor de Torre de Miguel Sesmero y en el de la parroquia de San Miguel de Jerez de los Caballeros. Con el actual retablo mayor de la seo pacense se importó no sólo una tipología de retablo sino el uso del estípite.

desviar dineros que aún no había recibido y que cobró al año siguiente<sup>267</sup>. El retablo mayor de Santa María de Mérida es una obra de madurez dentro de la producción retablística de Núñez Barrero el Viejo, que murió cinco años después de labrar este retablo (1769) en accidente, cuando llevaba treinta y cinco trabajando en Jerez de los Caballeros. Debe desecharse, por tanto, la incorrecta atribución de autoría que Navarro del Castillo hace a favor del escultor Sebastián Jiménez<sup>268</sup>.

Aún siguiendo traza foránea Núñez Barrero repitió en Mérida el esquema compositivo de los citados retablos de Barcarrota y Santa Marta; si bien, el de esta última localidad está más próximo cronológica y estilísticamente. El retablo de Santa María consta de banco, cuerpo único y cascarón (actualmente desmontado). Es de planta muy quebrada; el banco sigue el modelo que el maestro venía utilizando desde hacía años, es decir, resaltos amensulados y recuadros cubiertos de rocalla. En cambio, los soportes del cuerpo único son diferentes, emplea cuatro columnas compuestas de fuste estriado con guirnalda enroscada, sobre ellas se colocan tramos de entablamento y dados para ganar altura; una mixtilínea cornisa recorre por encima de este primer cuerpo curvándose en la calle central sobre el gran arco de la hornacina de la imagen titular. A plomo sobre las columnas exteriores se disponen los arranques de un frontón curvo; sobre las calles extremas se observa el banquillo desde donde partían los gajos del cascarón semiesférico; sobre él campean dos tarjas con la cruz de la Orden de Santiago que patrocinó la hechura del retablo. Verticalmente presenta una calle central muy amplia: sobre el sagrario se coloca un expositor circular cobijado en un templete de seis columnillas de fuste liso y guirnalda enrollada como las mayores. En el centro del retablo se abre una hornacina de fondo curvo y arco de medio punto con rosca acasetonada y jambas recubiertas de rocalla; sobre la clave se exhibe una corona sostenida por querubes entre nubes y rayos. El entablamento se incurva y se adapta a la movida planta del retablo por detrás de las columnas. El cascarón debía ser similar a los de los mencionados retablos mayores de Barcarrota y de Santa Marta, la semejanza mayor con este último se advierte en una especie de

---

<sup>267</sup> Solís Rodríguez, C. y Tejada Vizuete, F.: Op. Cit. 989-990.

<sup>268</sup> Navarro del Castillo, V.: Art. Cit., p. 597-599 y Op. Cit., pp. 291-292.

ático inscrito en el cascarón que en Santa Marta alberga un crucificado bajo acusado doselete y en Santa María de Mérida un relieve de la Santísima Trinidad rodeada de ángeles<sup>269</sup>. En todos los casos el cascarón se ajusta a la cabecera del templo y se decora con rocalla.

La imaginería del retablo se ubica sobre peanas con una especie de doseletes en forma de frontón en la parte superior. Las tallas, que se sitúan dos en la calle central escoltando la imagen titular y otras dos en las calles laterales, parecen constreñirse en un espacio para el que no fueron labradas. En los extremos se efigian las mártires emeritenses Santa Julia y Santa Eulalia, la primera con palma del martirio y maqueta representa a una bella joven de recatada mirada; Santa Eulalia, patrona de la ciudad, se presenta sin atributos y mutilada. Ante las jambas del arco de la hornacina central y sobre las dichas peanas se ubican las imágenes monumentales de San Pedro y San Pablo con sus respectivos atributos: San Pedro con las simbólicas llaves del cielo y el libro se representa en actitud serena y excelente plegado del manto; San Pablo, con espada y libro como atributos propios, se efigia con luenga barba partida y pierna flexionada que provoca en el manto pliegues de fina ejecución. Mérida dice de estas imágenes que son anteriores al retablo, de tradición italiana y las data erróneamente en el siglo XVI<sup>270</sup>. Sobre la autoría y cronología de estas tallas compartimos la hipótesis de Tejada Vizuete de que pudieran haber salido del taller de Francisco Morato y que, originariamente, pertenecían al retablo anterior que se labró en 1610<sup>271</sup>. Efectivamente, Morato era escultor emeritense con taller en Zafra que atendía encargos en un amplio radio de acción. Dos años después de terminarse el retablo mayor de Santa María (el anterior al actual) Morato concertó los desaparecidos retablos mayor y colaterales de la próxima localidad de Almendralejo; murió en 1628. Es decir, que Morato se encontraba activo en la comarca de Mérida en las fechas en que se hicieron el retablo anterior al actual y las tallas que procedentes de aquel se exhiben hoy en el actual. Por otra parte, el mérito de tales tallas es

---

<sup>269</sup> Idem: Op. Cit., p. 290.

<sup>270</sup> Mérida Alinari, J. R.: *Catálogo monumental de España. Provincia de Badajoz*. Madrid, 1925, p. 345.

<sup>271</sup> Tejada Vizuete, F.: Op. Cit., p. 72.

propia de una gubia maestra como la de Morato que se atrevió a licitar en la obra de escultura del retablo mayor de la catedral de Plasencia con Gregorio Fernández y Martínez Montañés<sup>272</sup>.

En la hornacina central preside el retablo la expresiva imagen de Nuestra Señora de la Asunción, composición en la que la imagen expande sus brazos y tuerce los paños en actitud dinámica, animada y típicamente barroca.

En Santa María de Mérida, Núñez Barrero el viejo se mostró menos decorativo, más claro, que en los mentados retablos de Barcarrota y Santa Marta, los cuales sirvieron de precedentes. No existen atisbos diáfanos de neoclasicismo, pero se advierten ya sutiles insinuaciones. El retablo, sin embargo, se inscribe dentro de la estética tardobarroca de moda en la segunda mitad del siglo XVIII.

Es un retablo de talla, de cuerpo único y adaptado al testero. La actual impresión achaparrada es provocada por la desaparición del cascarón que lo coronaba y por su amplia calle central; igualmente se advierte la desavenencia de las tallas con la arquitectura del retablo.

#### BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

Navarro del Castillo, V.: *Historia de Mérida y pueblos de su comarca*. Cáceres, 1974.

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 XIX". *R. E. E.* (1974), pp. 581-607.

Solís Rodríguez, C. y Tejada Vizuete, F.: "Artes plásticas del siglo XVII". En la *Historia de la Baja Extremadura*. Vol. II. Badajoz, 1986, pp. 989-990.

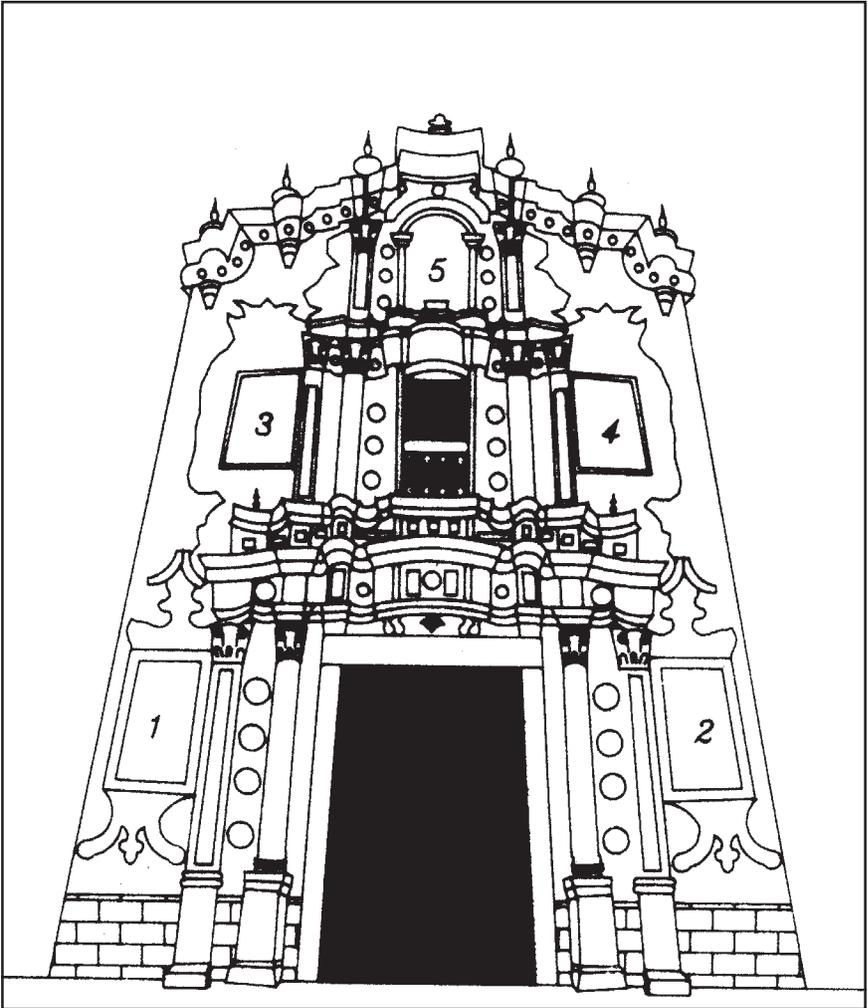
Tejada Vizuete, F.: *Retablos barrocos de la Baja Extremadura (Siglos XVII-XVIII)*. Mérida, 1988, pp. 70-72. "La temprana irrupción del clasicismo seiscientista en la Baja Extremadura". *Actas del X Congreso del CEHA*, pp. 283-287.

---

<sup>272</sup> Martín González, J. J.: "Nuevas noticias sobre el retablo mayor de la catedral de Plasencia (Cáceres)". *B. S. A. A.*, XL y XLI (1975), p. 304 y 315-317.

FACHADA RETABLO DE LA PARROQUIA DE SAN BARTOLOMÉ  
DE JEREZ DE LOS CABALLEROS





FACHADA RETABLO DE LA PARROQUIA DE SAN BARTOLOMÉ DE JEREZ DE LOS CABALLEROS.

1. San Antonio de Padua. 2. San Antonio Abad. 3. San Diego de Alcalá. 4. San Francisco de Asis. 5. San Fernando.

Esta fachada retablo y la torre contigua han merecido valoraciones y juicios contradictorios por parte de investigadores y estudiosos: no gustó al prestigiado investigador de Jerez de los Caballeros, Matías Ramón Martínez Martínez, que la califica de “adornada con colores chillones, que la hacen grotesca”<sup>273</sup>. Por supuesto, tampoco agradó a Ponz ni a Cea Bermúdez. En cambio, para el reverendo Gregorio Fernández Pérez y para Mérida la torre es “trasunto de la Giralda de Sevilla”, éste último dice de la portada que es una «*notable obra*», que produce con los rayos del sol de la tarde un “efecto mágico”<sup>274</sup>.

Desde nuestro punto de vista, aparte de parecernos un conjunto incomparable y espectacular, queremos resaltar que se trata de la única fachada retablo de Extremadura. Los retablos y las fachadas tienen muchas conexiones entre sí, una de ellas es la de procurar atraer la atención del fiel dentro y fuera del recinto sagrado con intencionalidades diversas. Cuando retablo y fachada se funden en una misma manifestación artística surge el retablo fachada, si se ubica en el interior del templo sobre un altar, o la fachada retablo, si se coloca en el exterior del templo sobre un vano de acceso al mismo. Esta tipología conocida como retablo fachada no hizo fortuna en Extremadura, sólo existe éste de la fachada principal de la parroquia jerezana de San Bartolomé.

En el año 1759 se arruinó la torre anterior de la parroquia de San Bartolomé y comenzó a levantarse la torre y fachada actual. Don Fernando Florencio de Solís Córdoba y Bazán, Marqués de Rianzuela, vecino y regidor perpetuo de Jerez de los Caballeros, otorga escritura de fianza en favor del maestro alarife Martín Pérez, en quien se había rematado la obra por valor de 121.000 reales. Junto con el Marqués de Rianzuela costó también la obra el Consejo de las Ordenes Militares.

La fachada, como si se tratase de un retablo, consta de dos cuerpos y ático. el inferior comprende el vano de acceso adintelado y dos paneles laterales de azulejos, a modo de tableros, con molduras muy decoradas de

---

<sup>273</sup> Martínez Martínez, M. R.:Op. Cit. p. 35.

<sup>274</sup> Fernández Pérez, G.:Op. Cit. Mérida Alinari, R.: Op. Cit. p.286-287.

rocalla. El vano de ingreso está flanqueado por columnas compuestas de fustes revestidos de rocalla y por pilastras adosadas, también compuestas, cajeadas y con decoración de azulejería. Unas y otras se apoyan sobre pedestales graníticos lisos y entre ambas se colocan placas convexas azules.

Este cuerpo se separa del superior por doble entablamento en una sucesión de tramos curvos y quebrados de gran dinamismo, se decora con azulejos y placas cerámicas azules.

El segundo cuerpo está compuesto por una ventana con balaustrada para iluminar el coro, es similar al primero en las columnas y pilastras, en los paneles laterales de azulejos con molduras de rocalla, en el doble entablamento quebrado y ondulante, y en la decoración de azulejería y placas convexas azules.

El ático lo forma una hornacina avenerada entre las repetidas placas azules, pilastras similares a las inferiores y aletones de rocalla.

Corona el hastial de la fachada una mixtilínea y extraordinaria cornisa, en la que las líneas curvas, contracurvas y quebradas se enlazan con ritmo ondulante. Sobre ella se colocan blancos flameros de bola y pico.

La movilidad, el decorativismo y la policromía de esta fachada y de la torre aneja, con la que forma un todo inseparable, constituye una manifestación de barroquismo original, impactante y única en Extremadura.

El ladrillo y el yeso, la cerámica y la azulejería son los materiales que, magistralmente combinados, producen un efecto singular y caprichoso.

La inspiración en modelos andaluces es probable, puesto que Jerez de los Caballeros mira al sur en muchos aspectos, pero no hay más datos por el momento.

La iconografía de esta fachada-retablo representa en los paneles de azulejos inferiores a San Antonio de Padua y a San Antonio Abad, en los superiores se efigia a San Diego de Alcalá y a San Francisco de Asís. La escultura del ático representa a San Fernando. Este programa, tal vez, deba relacionarse con la imaginería de la torre ubicada en el cuerpo de campanas, donde se esculpen en terracota a San Rafael, San Juan, San Antonio, San Gregorio, San Pedro, San Anastasio, San Agustín, Santiago, San Buena-ventura, San Emilio, San Pablo y San Nicolás.

## BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

Hernández Nieves, R.: "Fachadas y portadas de edificios religiosos en Extremadura". *Revista de Estudios Extremeños*. Tomo LII (1996), pp. 553-592.

Mélida Alinari, J. R.: *Catalogo Monumental de España. Provincia de Badajoz*. Madrid 1925.

Martínez Martínez, M. R.: *El libro de Jerez de los Caballeros*. (Reedición). Badajoz 1993.

Fernández Pérez, G.: "Historia de Jerez de los Caballeros escrita por D. Gregorio Fernández Pérez (1833)". *La Encina* Nº 9. (1986).

## Capítulo II

### EL RETABLO BAJOEXTREMEÑO

#### INTRODUCCIÓN

El retablo se define como el conjunto de imágenes, pintadas o de talla, que representan e ilustran una historia o episodio sacro, se ordenan en un espacio arquitectónico de madera, piedra u otra materia y decoran un altar. Sin embargo, este concepto no es válido para los primitivos retablos; pues, originariamente el retablo (retro, detrás y tabula, tabla) era una especie de frontal, díptico o tríptico, portátil, labrado en labores de orfebrería, marfil, esmalte o pintura; con la representación de Cristo o la Virgen en el centro y los apóstoles y santos a los lados, que se colocaba detrás del altar. Rogelio Buendía ha estudiado magistralmente los orígenes del retablo<sup>1</sup>.

El retablo evolucionó durante la Edad Media haciéndose fijo, de madera, cubriendo todo el testero de las capillas, con gran profusión de imágenes y riqueza ornamental, con una clara intencionalidad didáctica y decorativa. Este es el retablo que más se ajusta a la definición inicial y que se desarrolló durante el Renacimiento. En el periodo barroco se trataba de máquinas con connotaciones distintas, donde el discurso iconográfico se reduce a favor de la imagen central, prima lo ornamental, disminuye su misión catequética y aumenta su función conmemorativa. El retablo nació como un accesorio del altar y se convirtió en una gran máquina, en un espléndido mueble litúrgico, cuyos orígenes

---

<sup>1</sup> Rogelio Buendía, J.: "Sobre los orígenes estructurales del retablo". *Revista de la Universidad Complutense* (1973), pp. 17-40.

se remontan al siglo XI, constituye hoy una de las piezas más ricas y originales de nuestro arte sacro.

El retablo fue una obra funcional en el más puro sentido de la palabra; es decir, fue extraordinariamente útil y rentable. Cumplió una serie de funciones o finalidades que despiertan la vieja polémica sobre el sentido pedagógico y/o estético del arte.

En principio, al penetrar en el templo, el retablo capta la atención, atrae la mirada, la dirige y la fija en el presbiterio. Ejerce una función de reclamo religioso y de captación del fiel. Es un intermitente permanente que atrae a quien ha entrado en el templo, así como las fachadas, donde se concentra la decoración, funcionan como intermitentes externos para quien pasa por el exterior del templo.

Los retablos decoran el lugar más preeminente del templo, capilla o santuario; es decir, el presbiterio, escenario del acto litúrgico.

Por tanto, su finalidad ornamental es innegable. Así como las fachadas donde se concentran la decoración externa ejercen un protagonismo –término preferible al de dictadura– en el exterior del edificio, los retablos mayores ubicados en los presbiterios ejercen el mismo protagonismo sobre los laterales en el interior del templo.

Sin embargo, su función principal es de carácter didáctico, al menos para los retablos de amplio discurso iconográfico. Pérez Escolano distingue tres recursos con los que la Iglesia instruía y adoctrinaba a sus miembros: “La Iglesia instruye y alecciona a sus miembros, a la sociedad toda, y para ello desarrolla un programa ideológico muy eficazmente compuesto de discursos comunicativos, de adoctrinamientos, de llamadas a la piedad, a la práctica religiosa, a la emulación de los santos, a la dejación en María, en Cristo, en Dios Padre. Para ello se instituyen tres frentes: el sermón –el discurso verbal–, la liturgia –el discurso ritual o mágico–, las artes plásticas –el discurso figurativo–. El retablo juega un papel importantísimo en el sistema teatral por el que entonces se rige el comportamiento social de España, y no sólo el religioso sino también el civil, pues no existe una clara separación entre uno y otro...”<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Pérez Escolano, V.: *Juan de Oviedo y de la Bandera*. Sevilla 1977, p. 24.

Evidentemente el retablo constituía una exposición permanente de los grandes misterios y episodios de la religión. Dado el valor didáctico de la imagen se convertía en apoyatura valiosísima para el orador sagrado; el cual, desde el púlpito, entre el presbiterio y los fieles, los adoctrinaba en los misterios del Cristianismo ayudándose de las ilustraciones e imágenes del retablo, que contribuían eficazmente a completar sus palabras y a persuadir a gentes iletradas. El retablo se convirtió, pues, en un recurso catequético y pedagógico efficacísimo.

Las imágenes del retablo, como las de los pasos procesionales, con los que aquel compete en atraer a los fieles, servían también para mover la piedad, provocar la devoción e incitar a la oración.

Ciertos retablos –que tipificaremos más adelante– tienen una finalidad muy concreta y responden a una función específica. El retablo de tipo eucarístico o sacramental tiene como función esencial la exaltación de la Eucaristía; el retablo sepulcro sirve de tumba a los donantes; los mismos retratos de los patronos (retablo mayor de Tentudía o de Nuestra Señora de los Remedios de la Excolegiata de Zafra) y las inscripciones que constan en otros muchos cumplen una función honorífica que consiste en dejar constancia de su existencia y de la piedad de dichos donantes.

Finalmente, adviértase que las funciones del retablo evolucionaron con el transcurso del tiempo; del mismo modo que cambió su morfología lo hicieron sus intenciones: obviamente, retablos de amplísimo discurso iconográfico como los del siglo XVI buscaban objetivos distintos a aquellos barrocos de una sola imagen y gran desarrollo ornamental. La intención didáctica y catequética de los primeros es incuestionable, mientras que en los segundos prevalece una significación conmemorativa y glorificadora de la imagen principal, que preside el templo desde el centro del retablo.

Hoy día el retablo ha perdido o se han visto disminuidas algunas de las funciones con y para las que nació, pero ha ganado en otras y es considerado como un bien patrimonial de interés cultural: gran parte del patrimonio artístico de los siglos XVI al XVIII se encuentra aún en los retablos, al que hay que añadir tantas obras pictóricas y escultóricas que en algún momento formaron parte de un mueble litúrgico, incluyendo las que cuelgan en los museos.

## ICONOGRAFÍA

Martín González, define el retablo desde el punto de vista iconográfico como “soporte de un repertorio de asuntos sacros, por lo común sujetos a una ordenación”<sup>3</sup>. Ello es cierto para los retablos de amplio desarrollo iconográfico, donde éstos se convierten en paneles ilustrativos de escenas evangélicas de la vida de Cristo y/o María, o de historias de la vida de algún apóstol, santo, santa, mártir, etc. Estos retablos se prodigaron especialmente durante la Edad Media y el Renacimiento. Su carácter de encerado permanente fue un magnífico recurso para la oratoria sagrada, que, desde el púlpito, lugar estratégico entre los fieles y el altar, ilustraba a las masas populares iletradas sobre los misterios de la religión y el ejemplo de vida que tantos apóstoles, santos y mártires ofrecían a los fieles. Por tanto, el carácter pedagógico de los retablos de amplio discurso iconográfico era evidente; a la vez que movía al fiel a la oración y la devoción, le instruía.

Los retablos bajoextremeños del siglo XVI y parte de la centuria siguiente siguen la norma general de ser instrumentos de devoción e instrucción sagrada, si bien no fue la única finalidad de estos retablos. La veinticuatro tablas del retablo mayor de Calzadilla de los Barros ilustraron a los fieles sobre los principales episodios de la infancia, pasión, muerte y resurrección de Cristo. Las veintiseis tablas del retablo mayor de la parroquia de Medina de las Torres historian las escenas fundamentales de la vida de María y de la pasión de Cristo. En las desordenadas y repintadas veinticinco tablas del retablo mayor de Arroyo de San Serván también se cuenta la pasión, muerte y resurrección de Cristo. En los relieves del retablo mayor de la parroquia de Santa Ana de Fregenal de la Sierra se efigian historias marianas, cristíferas y sobre Santa Ana, titular del templo. Adviértase que estos retablos de amplio discurso iconográfico suelen referir con más frecuencia sus historias a la vida, pasión y muerte de Cristo y a escenas de la vida de la Virgen; muy en

---

<sup>3</sup> Martín González, J. J.: “Tipología e iconografía del retablo español del Renacimiento”. *B. S. A. A.* (1964), pp. 5-15.

segundo lugar historian episodios de la biografía de algún apóstol, santo, santa o mártir.

Pero no en todas las épocas tuvo el retablo tan amplio desarrollo iconográfico, sino que se asiste a una progresiva reducción iconográfica, la cual culmina en el Barroco con los retablos dedicados a la veneración de una sola imagen. Obviamente, la intencionalidad también ha cambiado, no se busca ya tanto la instrucción en los principales misterios de la religión cuanto la veneración de la imagen expuesta; se pasa de los retablos de numerosas tablas ilustrativas a los que exhiben una sola imagen.

Por tanto, como se decía al principio, el retablo es “soporte de un repertorio de asuntos sacros”. También es lugar donde se venera una o varias imágenes expuestas a tal fin.

En los retablos de amplio desarrollo iconográfico suele seguirse una ordenación que secuencia cronológicamente los episodios sacros representados. Prescindiendo de las alteraciones y remodelaciones que el transcurso del tiempo ha introducido en algunos retablos, éstos suelen ofrecer una secuenciación sacra más o menos ordenada. Una lectura iconográfica ideal es la que va de izquierda a derecha y de abajo arriba, es decir, recorre el retablo en zig-zag o formando meandros; es un recorrido horizontal que se inicia en el lado del Evangelio, lugar más preeminente que el de la Epístola, y asciende serpenteando hasta el ático. Este orden se ve alterado con frecuencia cuando se introducen otros criterios en la lectura. Por ejemplo, es habitual que la calle central ofrezca una lectura vertical, es decir, que, independizándose del resto de los asuntos sacros representados, la calle central se inicie en el sagrario-expositor, lugar con evidente sentido sacramental y eucarístico, ascienda hasta el lugar más preferente y epicéntrico del retablo, desde donde la imagen titular preside, y culmine en el Calvario del ático y/o en el Padre Eterno que acoge la mirada del fiel con una bendición. En ocasiones excepcionales las calles del lado del Evangelio y de la Epístola ofrecen una lectura también vertical. A veces, ésta se realiza en sentido circular; en otras ocasiones no existen criterios claros en la ordenación del retablo o ha sido alterada con motivo de alguna remodelación, transformación, etc. Finalmente, puede suceder también que no haya habido ninguna intención inicial de ordenar las historias que ilustran el retablo. A pesar de todo, lo habitual en los retablos medievales y renacentistas, los cuales suelen ofrecer un enorme tablero con asuntos sacros, es la lectura horizontal por cuerpos; incluso es corriente que cada cuerpo se

dedique a un ciclo iconográfico de la vida de Cristo, de la Virgen o de algún apóstol, santo, mártir, etc. Incluso se combinen por cuerpos ciclos cristíferos, marianos y hagiográficos.

En la práctica la regla general es tantas veces transgredida que puede pensarse si la norma no es, precisamente, la ausencia de la misma, y esto sucede no sólo en el orden de lectura de los asuntos sacros de un retablo sino también en otros aspectos del mismo.

En la Baja Extremadura, la tendencia de los retablos iconográficamente más representativos es seguir la norma general de lectura en zig-zag; sin embargo, pocos mantienen hoy esta ordenación rigurosamente. Un caso representativo como el retablo mayor de la parroquia de Calzadilla de los Barros dedica el primer cuerpo y parte del segundo a escenas de la infancia de Cristo (Anunciación, Visitación, Nacimiento, Circuncisión Epifanía, Huida a Egipto); el segundo y tercer cuerpo a la pasión, muerte y resurrección de Cristo sin una ordenación cronológica rigurosa (Santa Cena, Oración en el huerto, Pentecostés, Flagelación, Caída con la Cruz, Crucifixión, Piedad, Resurrección, Descenso a los infiernos); finalmente, un tema fuera de contexto totalmente: la imposición de la casulla a San Ildefonso. En el retablo mayor de Medina de las Torres se dedica el cuerpo inferior a temas de la infancia de Cristo y el resto a la pasión, muerte y resurrección, intercalándose escenas de la vida de María. En el desaparecido retablo mayor de Casas de Don Pedro el primer cuerpo se dedicó a la infancia de Cristo, el segundo a la iconografía de San Pedro, titular del templo, y el último al ciclo de pasión. En el desaparecido retablo mayor de la parroquia de Azuaga se ofrecía una secuencia de la iconografía mariana bastante rigurosa (Anunciación, Desposorios, Epifanía, Nacimiento, Asunción y Ascensión); la calle central se leía verticalmente. El retablo mayor del monasterio de Tentudía presenta una original lectura iconográfica: el banco, como es normal, se lee de izquierda a derecha; la calle central, como es frecuente, puede leerse en vertical; las calles laterales, en cambio, se leen en sentido circular (Nacimiento de María, Anunciación, Asunción-Coronación y Presentación-Purificación). Es el único retablo bajoextremeño que presenta esta iconografía circular y que ofrece escenas dobles en la calle de la Epístola.

En la Baja Extremadura los retablos de más amplio desarrollo iconográfico son cristíferos, marianos o mixtos. En pocas ocasiones prevalecen escenas del titular de la parroquia sobre aquellas. Así sucede en el retablo mayor de la

parroquia de Santa Ana de Fregenal de la Sierra, en donde a la titular se le dedica solamente un relieve y una talla. Es excepcional el caso del retablo mayor de la parroquia de Santa Catalina de Higuera la Real donde la mayoría de las pinturas se refieren a la vida de la mártir.

A parte de estos criterios de ordenación que se han comentado, el retablo mantiene lugares o partes en los que sistemáticamente se suelen representar ciertos temas. Sin embargo, se comprueba que, al igual que los criterios de ordenación, no son siempre rigurosos y respetados; es decir, que tampoco estos lugares se dedican exclusivamente a un tema.

El banco es el lugar predilecto para representar a los donantes, que suelen aparecer arrodillados, en oración y orientados hacia el centro. Pérez Correa, fundador del monasterio de Tentudía, y Juan Riero, patrono del retablo, aparecen en esta actitud en el excepcional retablo cerámico de dicho santuario. En el retablo de Nuestra Señora de los Remedios de la excolegiata de Zafra, los donantes, Don Alonso de Salas Parra y Doña Jerónima, muestran la misma actitud orante; esta última pintura es obra de un pintor local, no de Zurbarán a quien corresponden el resto de los lienzos. Los doctores, padres de la iglesia y evangelistas se localizan con gran frecuencia en los tableros del banco; sin embargo, pueden encontrarse instalados en otros lugares del retablo, incluso en el ático, especialmente durante el barroco. En el retablo mayor de la parroquia de Llera aparecen los cuatro padres de la Iglesia occidental (San Ambrosio, San Gregorio, San Jerónimo y San Agustín); en el de Puebla de la Reina sólo se conservan los padres de la Iglesia más próximos al sagrario. En ocasiones doctores y evangelistas se combinan en el banco, como en el retablo mayor de la parroquia de Santa Catalina de Higuera la Real. A veces se asocian por parejas, como en las parroquias de San Pedro de Montijo y la de Nuestra Señora del Mercado de Albuquerque; con menor frecuencia se presentan en triadas, como en el retablo mayor de la parroquia de Arroyo de San Serván. Aquí se trata del apostolado, el cual encuentra también en el banco su lugar de representación. Los apóstoles suelen ubicarse en las entrecalles, en nichos y hornacinas; pero también en el banco, como en los retablos desaparecidos de Herrera del Duque y Casas de Don Pedro, o en el de Montemolín. Santos y santas, mártires y hasta virtudes se ubican esporádicamente en los recuadros del banco. Tampoco es extraño que estos espacios se dediquen a escenas evangélicas referidas a la infancia de Cristo, como en los desaparecidos retablos mayores de las parroquias de Santiago de Medellín y de Guareña, o en el retablo de la que fue colegiata de Zafra. Pueden representarse escenas de

pasión, como en el retablo mayor de la parroquia de Villafranca de los Barros; escenas marianas y hasta escudos, como en el retablo mayor de la parroquia de San Bartolomé de Jerez de los Caballeros.

De lo anteriormente expuesto se coligue que, si bien los recuadros del banco suelen ocuparse por ciertos temas (donantes, doctores, evangelistas, apóstoles...), la diversidad de éstos es tal que en dichos espacios prácticamente se puede encontrar cualquier personaje o escena. Si bien esto es cierto, no en cualquier parte del retablo puede representarse cualquier tema, lo que dice del carácter polivalente que tiene el banco desde el punto de vista iconográfico, aunque ciertos personajes y asuntos le sean preferentes. Obviamente, el banco se vio afectado por la progresiva reducción iconográfica hacia la que evolucionó el retablo, de modo que este lugar tan próximo a los fieles pierde su carácter iconográfico casi por completo y adquiere una función sustentante; es decir, se convierte en el espacio donde se disponen las ménsulas y los resaltos, que soportan las pilastras y columnas del retablo. Ya no se concibe el banco como un lugar para la representación iconográfica sino para apeaar elementos de soporte y desarrollar el repertorio decorativo.

En el centro del banco, sobre la mesa del altar, se instala el sagrario-manifestador. Las modas y los gustos modernos por la rocalla primero y por las líneas más severas del neoclasicismo después motivaron que se labrasen sagrarios-manifestadores nuevos y que se incorporasen a retablos antiguos dando lugar a chocantes contrastes y desarmonías estéticas. En la parroquia de Salvaleón se incorporó un sagrario-manifestador dieciochesco al austero retablo; más disonante aún fue el que se labró para el desaparecido retablo mayor de la parroquia de Puebla de Alcocer. Otros ejemplos de sagrarios-manifestadores incorporados a conjuntos retablísticos de otras épocas son los neoclásicos que se instalaron en el retablo desaparecido de la parroquia de Almendralejo o los de las parroquias jerezanas de San Miguel y Santa María.

En cualquier caso hay unos temas iconográficos que se desarrollaron en torno a este lugar central del altar. Tales asuntos y símbolos se suelen ubicar con preferencia en la puerta del sagrario, a veces en el envés de la puerta para exhibirse momentáneamente al abrirla el oficiante; la imaginería se suele disponer en hornacinas o relieves en los laterales o chaflanes del sagrario. Los asuntos más frecuentes, que se localizan en torno al sagrario-manifestador, pueden agruparse en los siguientes temas: sol, racimos, cáliz y otros símbolos eucarísticos en las puertas del sagrario; evangelistas y apóstoles en las hornacinas

de las inmediaciones (sirva de ejemplo el retablo mayor de la parroquia de Talavera la Real); entre los apóstoles los más habitualmente representados son San Pedro y San Pablo, ambos aparecen pintados en el envés de las puertas del sagrario del retablo mayor de Arroyo de San Serván<sup>4</sup>. También se efigian en el sagrario, que, procedente del retablo mayor de Llera, se instaló en el de la Sagrada Familia de la excolegiata de Zafra. Sin embargo, los temas cristíferos son los más comunes a la zona del sagrario; éstos van desde la representación del Bautismo de Cristo (citado sagrario de la Sagrada Familia de Zafra) y escenas de la pasión (Descendimiento y Flagelación, en la parroquia de Santa Ana de Fregenal de la Sierra) hasta la más frecuente de la Resurrección (capilla del Sagrario de la catedral pacense, capilla de la Santa Casa de Misericordia de Olivenza, etc.). La iconografía que se representa en el retablo mayor de Santa María del Castillo de Olivenza resulta, como otros aspectos de la retablística oliventina, particularmente original: es un sagrario avanzado que ofrece tres caras, en la frontal se representa la Santísima Trinidad (el Resucitado en la puerta, sobre él la paloma del Espíritu Santo y, más arriba, en una venera, el Padre). En los chaflanes del sagrario van cariátides y en las caras laterales relieves con angelitos portando símbolos eucarísticos.

De lo expuesto anteriormente se concluye que los temas iconográficos que se reservan al sagrario se refieren fundamentalmente a la Eucaristía y a temas cristíferos, especialmente a la Resurrección.

En los cuerpos del retablo, por encima del banco y del sagrario, se iconografían los temas fundamentales bien en pinturas, relieves, tallas o combinándose más de una de estas técnicas.

En la calle central, comúnmente más ancha y en lugar preeminente por encima del sagrario-manifestador, se reserva espacio para la imagen titular o patronal del templo. Por encima suelen ubicarse temas marianos importantes (Inmaculada, Encarnación, Asunción de María, etc.) y finalmente el ático, cuya iconografía se analizará seguidamente. La calle central no es lugar donde se acostumbre a representar temas cristíferos.

---

<sup>4</sup> Estas dos pinturas, que representan a San Pedro y San Pablo, se salvaron de los desafortunados repintes de que fueron objeto las demás que componen el retablo; por tanto, son las únicas originales que quedan.

En las entrecalles, en tableros, hornacinas, nichos o peanas, encuentran su mejor ubicación el apostolado y los santos; sirvan de ejemplos los retablos de Calzadilla de los Barros, parroquia de Santa Ana de Fregenal de la Sierra, Almendralejo, etc.

En el ático, como remate central y superior del retablo, se suelen localizar ciertos temas iconográficos, que como se expone a continuación no son tan repetidos ni reducidos como pudiera parecer. Advuértase que el ático evolucionó considerablemente desde el siglo XVI al XVIII de modo que lo que en el retablo renacentista sensu lato era un edículo o templete rematado en frontón, que podía llevar arbotantes o aletones, hornacinas, nichos, etc., evolucionó en el retablo barroco, por ejemplo, a un cascarón semiesférico o a un broche decorativo sobre la clave del arco de la capilla mayor. Tradicionalmente se considera el ático como el lugar donde se representa la escena del Calvario, la cual no figura en la ordenación del resto de las historias del retablo; este Calvario puede ser escultórico, con o sin escena pintada de Jerusalén al fondo, o puede ser pictórico sobre tabla o lienzo; en cualquier caso se representa la Déesis, es decir, a Cristo clavado en la cruz, a María y a Juan. Esto es cierto para la mayoría de los retablos no barrocos y los ejemplos son muy numerosos: Monasterio de Tentudia, parroquias de Medina de las Torres, Montijo, Guareña, Santa Ana de Fregenal de la Sierra, etc.<sup>5</sup>

Con mucha frecuencia, además de la escena del Calvario, se coloca al Padre Eterno sobre ella, en el frontón del templete que constituye el ático, en una orla, entre nubes, rayos, etc. Aparece pintado o en relieve, en busto, bendiciendo con la diestra y portando la bola del mundo. Esta doble representación del Calvario y el Padre Eterno en el ático es usual en el siglo XVI (retablos de Casas de Don Pedro, parroquias de Santiago en Medellín, Villafranca de los Barros, Talavera la Real, Azuaga, etc.) y en el siglo XVII (Puebla de la Reina, Almendralejo, parroquia de Santa Catalina de Higuera, retablo mayor de la excolegiata de Zafra, etc.). En el transcurso de esta última centuria la figura del Padre Eterno desplaza a la escena del Calvario

---

<sup>5</sup> En el retablo de la parroquia de Santa Ana de Fregenal de la Sierra, en el ático propiamente dicho se representa el relieve de Pentecostés, pero, en el coronamiento se efigia un Calvario: Cristo en la cruz con María y Juan a los lados, los dos ladrones a los extremos.

del ático, a la vez que éste evoluciona en el sentido indicado más arriba, de modo que desaparecen de los retablos los áticos en forma de templetos y la habitual escena del Golgota. Sin embargo, téngase presente que existen retablos del siglo XVI con ático, en el que se efigia de modo excepcional sólo la imagen del Padre Eterno, como en el retablo mayor de la parroquia de Santa María del Castillo de Alburquerque. Sin embargo, tales áticos son escasos y es más propio de los retablos barrocos que se rematen, por lo general, con la figura del Padre Eterno.

La representación del Calvario y/o del Padre Eterno en el ático puede considerarse como norma general; pero existen numerosas excepciones, tantas que pueden cuestionar si es norma y si es general. Dicho de otro modo, la iconografía del ático es más rica que la que se reduce solamente a la representación del Calvario y/o del Padre Eterno. Así, en el retablo mayor de la parroquia de Torremayor, del siglo XVI, se representa un Descendimiento de claros recuerdos moralianos. En la misma centuria se labró un relieve con la escena de Pentecostés para el ático del retablo mayor de la parroquia de Santa Ana de Fregenal de la Sierra. En la centuria siguiente se pintaron en los áticos de los retablos mayores de las parroquias de Montemolín y de Rivera del Fresno la escena de la Coronación de María. La representación de la Santísima Trinidad en el ático es relativamente frecuente durante el siglo XVII: en los retablos similares de los conventos de Santa Clara de Zafra y de Nuestra Señora del Carmen de Fuente de Cantos se representó el mismo tema de la Trinidad. Una singular novedad iconográfica fue la que introdujo Zurbarán en el ático del retablo de Nuestra Señora de los Remedios de la excolegiata de Zafra, donde representó una Sagrada Familia y sobre ella, en un rompimiento de gloria, efigió la Trinidad combinando ambos temas iconográficos. Muy posteriormente, en la segunda mitad del siglo XVIII, se labró el tema de la Santísima Trinidad en un relieve para el desaparecido cascarón del retablo mayor de la parroquia de Santa María de Mérida. En el retablo de San Blas de la catedral pacense se pintó un escorzado ángel en el ático, y en el del retablo de Llera la figura de Santiago Matamoros en un medallón, tema totalmente inusual en el ático.

A veces el ático está flanqueado por hornacinas o nichos que se superponen en las entrecalles y se elevan hasta el final de la espina del retablo, como en el desaparecido retablo mayor de Casas de Don Pedro, Santa Ana de Fregenal de la Sierra, etc. En tales lugares próximos al ático suelen ubicarse las imágenes de santos, diáconos, virtudes, etc.

La iconografía del ático se enriquece más aún con otras tallas que suelen colocarse en el coronamiento de ciertos retablos. En el desaparecido retablo mayor de la parroquia de Almendralejo se dispusieron los evangelistas de pie y recostados en las inmediaciones del ático. Tallas portando símbolos de la pasión coronan el retablo de Blas de Escobar en la excolegiata de Zafra. Padres de la Iglesia se sitúan en lo más alto del retablo de la iglesia de San Miguel de Jerez de los Caballeros. Virtudes, ángeles, escudos, tarjas, etc. Suelen poblar las inmediaciones de los áticos y cascarones de otros retablos.

Concluimos pues, que la escena del Calvario en los retablos renacentistas suele ocupar el ático, que el Padre Eterno es la figura cimera de ciertos retablos renacentistas y sobre todo barrocos. Pero estos temas no sólo no son excluyentes, sino que, en ocasiones, son sustituidos por otros como la Coronación de María, la Santísima Trinidad, el Descendimiento, etc. El ático y sus inmediaciones presentan, pues, una iconografía variada, si bien ciertos temas le son propios y habituales.

Una vez examinada la iconografía del banco y del sagrario, del ático y sus inmediaciones, se estudiarán los temas iconográficos fundamentales, que suelen localizarse en los tableros, recuadros, hornacinas, nichos, peanas, etc. Estos se distribuyen por los cuerpos, calles y entrecalles del retablo. Evidentemente hay unos temas preferidos sobre otros. En la Baja Extremadura, siguiendo la tónica general del país, prevalecen los temas cristíferos y marianos. Durante el siglo XVI se prodigaron especialmente los retablos cristíferos donde, junto a las escenas de la infancia de Cristo, que solían ocupar los cuerpos inferiores, se representaban las secuencias de la pasión, muerte y resurrección en los cuerpos superiores. Retablos cristíferos del siglo XVI son algunos tan significativos como los mayores de Calzadilla de los Barros, Santa María del Mercado de Alburquerque, Medina de las Torres, Arroyo de San Serván, Santa Ana de Fregenal de la Sierra, Casas de Don Pedro, etc.

La iconografía cristífera propia de retablos de amplio discurso iconográfico decayó a partir del siglo XVII; encontrándose, no obstante, algunos ejemplos representativos en la Baja Extremadura como el desaparecido retablo mayor de Almendralejo o el de la parroquia de Bienvenida.

Los retablos enteramente marianos son escasos, hallándose con más frecuencia retablos mixtos; es decir, aquellos donde se secuencian escenas de la vida de María mezcladas o yustapuestas a ciclos cristíferos. No obstante, como conjuntos marianos pueden considerarse en el siglo XVI los retablos mayores del monasterio de Tentudia, Talavera la Real y Azuaga. En el siglo XVII escasean

los retablos completamente marianos; recuérdese, por citar un ejemplo, el modesto retablo de Nuestra Señora de la Antigua de la seo pacense. En la centuria siguiente, sin embargo, abundaron tales retablos; pero eran de otro tipo donde la iconografía quedaba reducida a la imagen titular del altar y a algunas de nichos y hornacinas laterales. Paulatínamente se había pasado del retablo narrativo de amplio desarrollo iconográfico al retablo conmemorativo presidido por una imagen titular. Estos retablos marianos de estilo barroco decoraron no sólo las capillas mayores de las parroquias bajoextremeñas sino muchísimas laterales. Algunos ejemplos significativos de estos últimos son los retablos de Nuestra Señora del Reposo, en la parroquia de San Bartolomé de Jerez de los Caballeros, el de Nuestra Señora de Valvanera, en al excolegiata de Zafra. Entre los retablos barrocos marianos de capillas mayores recuérdense los de Santa María del Castillo de Fregenal de la Sierra, Fuente de Cantos, Nuestra Señora de Soterráneo de Barcarrota, Santa María de Jerez de los Caballeros, Santa María de Mérida, etc.

Un tema mariano, repetido sobre todo desde la promulgación del dogma, es el de la Inmaculada Concepción de María. Este tema suele ocupar lugar preferente en los retablos bajoextremeños, al igual que en el resto del país, aunque no sean conjuntos marianos; como el de la capilla del Sagrario de la catedral de Badajoz, donde la Inmaculada se sitúa por encima de la imagen titular. En el mayor de la misma catedral la talla de María se ubica también en el templete superior, por encima del titular que es San Juan Bautista. Lo mismo sucede en los mayores de la parroquia de San Miguel de Jerez de los Caballeros y en el de la iglesia jesuítica de San Bartolomé de Higuera la Real. Por lo tanto, la calle central se suele reservar para la imagen titular y otros temas importantes como el de la Inmaculada; lo que no significa que el tema se sitúe exclusivamente en la calle central, puesto que en la del lado de la Epístola también suele encontrarse, aunque con menor frecuencia (retablo de Nuestra Señora de la Antigua de la seo pacense).

Entre las advocaciones más populares de María se halla la de Nuestra Señora de la Candelaria, con magníficos ejemplos de retablos como el mayor de la excolegiata de Zafra, el de la parroquia de Fuente del Maestre o el de Torre de Miguel Sesmero, más modesto que los anteriores, pero perteneciente a una interesante y escasa tipología en la Baja Extremadura.

Adviértase que se analizan sólo iconografías de conjuntos retablísticos, quedando la investigación abierta a otros tipos de estudios que se ocupen de las distintas formas de interpretar un mismo tema, del cotejo o comparación de

escenas sacras idénticas, etc. Aquí sólo nos limitaremos a exponer y fundamentar cuales son los temas preferentes de la iconografía retablística bajoextremeña.

El apostolado fue un tema representado frecuentemente; como dice Checa: “La insistencia en el tema de los apóstoles, no es otra cosa que una reflexión acerca de la labor predicadora, divulgadora y apostólica, reivindicada, ahora más que nunca, por la Iglesia”<sup>6</sup>. Los apóstoles no suelen ocupar espacios preferentes en el retablo. Salvo casos excepcionales se ubican en sitios secundarios como el banco (retablos de Arroyo de San Serván, Herrera del Duque, Casas de Don Pedro, Montemolín, etc.), con más frecuencia en pinturas, hornacinas, nichos o peanas de las entrecalles (Calzadilla de los Barros, Santa Ana de Fregenal de la Sierra, Villafranca de los Barros, Azuaga, Almendralejo, Fuente del Maestre, etc.) o en torno al sagrario (Talavera la Real). Al menos en tres ocasiones el apostolado se ubica en los lugares más principales del retablo: en el mayor de la parroquia de Montijo ocupa casi todos los lienzos del conjunto; el desaparecido retablo mayor de Cuareña distribuía las tallas del apostolado sobre peanas por los dos cuerpos y el ático; finalmente, en el mayor de Nuestra Señora de la Candelaria de Zafra sólo se efigian cuatro apóstoles en las calles laterales sobre peanas.

Estos escasos ejemplares de retablos apostólicos (dos desaparecidos) no son suficientes para concluir si existía una ordenación o jerarquización que determinase la colocación de cada apóstol en lugares más o menos fijos del retablo. Sin embargo, se constata que San Pedro se sitúa siempre al lado del Evangelio, y San Pablo al de la Epístola. Ambos no suelen estar ubicados muy lejos del sagrario o de la imagen titular (retablo mayor de Nuestra Señora de la Candelaria de Zafra, retablo de la capilla del Sagrario de la catedral, de Santa Catalina de Jerez de los Caballeros, Fuente de Cantos, Santa María de Mérida, etc.). Desconocemos, pues, si existió una ordenación para colocar al resto de los apóstoles. De ser así es de suponer que no fuese muy rigurosa.

Lógicamente, los retablos apostólicos presuponen un campo iconográfico de doce espacios; por eso fueron más frecuentes durante el Renacimiento, cuando primaba la representación iconográfica sobre otras consideraciones, y

---

<sup>6</sup> Checa Cremade, F.: *Pintura y escultura del Renacimiento en España. 1450-1600*. Madrid, 1983, p. 341.

no durante el Barroco, en el que se produce un empobrecimiento iconográfico paralelo y opuesto a la abundancia decorativa.

La devoción a San Pedro contó con el fervor bajoextremeño, que lo representó numerosas veces no sólo como apóstol sino como primer pontífice de la Iglesia de Cristo. Las parroquias de Casas de Don Pedro, Almendralejo, Montijo y Aceuchal tienen como titular a San Pedro en su cátedra; en las dos primeras desaparecieron los magníficos retablos, en los que la imagen titular de San Pedro presidía el conjunto. Por lo tanto, sólo quedan dos tallas donde puede contemplarse el tema. En ambas (Montijo y Aceuchal) San Pedro aparece sedente, con vestes pontificales y en actitud de bendecir.

El culto a Santiago Matamoros tuvo cierta fama en la Baja Extremadura y la imagen se situó en lugar preferente dentro del retablo, contrariamente a lo que parece suceder en otras zonas del país, según afirma Martín González: "...aisladamente puede aparecer la escena de Santiago Matamoros, el cual no se sitúa en lugar preferente"<sup>7</sup>. El tema se desarrolló sobre todo durante el siglo XVI: en la capilla colateral del lado de la Epístola del monasterio de Tentudia se representa a Santiago Matamoros en cerámica vidriada, material común a los tres retablos de la cabecera del templo. En el actual retablo mayor de la parroquia de Torremayor se representa a Santiago ecuestre abatiendo a la morisma, constreñida la imagen en una hornacina originariamente avenerada. Del mismo modo se representó en el desaparecido retablo mayor de Puebla de Alcocer y, ya en el siglo XVIII, en la parroquia de Santiago de Barcarrota. En la parroquia de Santiago de Medellín es de suponer que existiese la imagen titular de Santiago, donde hoy se aloja el Cristo de las Misericordias. En los retablos citados la imagen de Santiago ocupa el lugar preferente, que se suele reservar al titular, excepto en Tentudía donde preside una capilla. Lugar absolutamente insólito es el que ocupa el caballero Santiago en un medallón del ático, en el retablo mayor de Llera. Otros santos caballeros, como San Millán o San Jorge, no gozaron de la aceptación que Santiago en la Baja Extremadura; aunque el tema no tuvo buen tratamiento estético ofreciendo imágenes de escaso mérito artístico.

---

<sup>7</sup> Martín González, J. J.: Art. Cit., pp. 9-15.

Cierto predicamento tuvo el culto a San Juan Bautista; es el titular de la parroquia de Herrera del Duque, en cuyo retablo mayor se le dedicó el segundo cuerpo y desde cuya hornacina central presidía como titular del templo. También es patrono de la ciudad de Badajoz; por eso preside en el actual retablo mayor y en el anterior, que hoy está instalado en la capilla del Sagrario. Amen de estos retablos, San Juan Bautista suele representarse con sus atributos propios en lugares preferentes de otros retablos, que no sean la calle central: Zurbarán lo pintó en el retablo de Nuestra Señora de los Remedios de la excolegiata de Zafra. Se inspiró en el modelo de la Cartuja de Jerez de la Frontera y está ubicado en el primer cuerpo del lado del Evangelio. Otros ejemplares donde se efigió al Precursor son los retablos mayores de Santa Catalina de Jerez de los Caballeros, Aceuchal, Nuestra Señora de Soterráneo de Barcarrota y Santa Marta. En todos estos se ubicó la imagen en calles laterales. En el más antiguo de Villafranca de los Barros se dispuso en una entrecalle. El culto a San Juan Bautista se completa con los altares laterales y capillas de numerosas parroquias bajo su advocación; se le suele representar con túnica corta de piel de camello y el Agnus Dei como atributo personal y constante.

San Bartolomé es el titular de dos parroquias en la Baja Extremadura: una en Jerez de los Caballeros y otra en la iglesia jesuítica de Higuera la Real. En la parroquia jerezana se iconografía el martirio del santo, el cual, amarrado a un árbol, es desollado por sus verdugos. La talla es de escaso valor artístico y se ubica en la hornacina central del retablo. En el homónimo retablo de Higuera la Real se representa a San Bartolomé como evangelizador y apóstol, dominando al demonio encadenado a sus pies; preside igualmente desde la hornacina central y se rodea de santos jesuitas evangelizadores: San Francisco Javier, San Luis Gonzaga, San Ignacio de Loyola y San Estanislao de Kostka. Otras representaciones de San Bartolomé ocupan lugares secundarios en retablos y altares de numerosas parroquias.

El tema de la Imposición de la casulla a San Ildefonso se representa, por lo menos, en dos retablos bajoextremeños. En el extraordinario retablo que Antón de Madrid pintó para la parroquia de Calzadilla de los Barros en el primer tercio del siglo XVI y en el que Zurbarán pinceló para la parroquia de Nuestra Señora de la Candelaria de Zafra en la centuaria siguiente. En el retablo de Calzadilla la tabla se sitúa en el primer cuerpo, en la calle central del ala de la Epístola. Resulta difícil de explicar el tema de San Ildefonso en un contexto iconográfico dedicado enteramente a Cristo. En el retablo de Zafra, único conjunto de

Zurbarán en la Baja Extremadura, el tema se sitúa en lugar preferente, en la calle central sobre la imagen titular; en ambos retablos se representa al santo, que se distinguió por su devoción a la Virgen, arrodillado, y recibiendo la casulla de manos de María.

Las santas que, al parecer, gozaron de mayor devoción fueron Santa Catalina y Santa Ana; a juzgar por la atención que se les prestó en la retablística bajoextremeña. Como en el caso de San Bartolomé, vuelve a encontrarse la devoción a Santa Catalina en Jerez de los Caballeros y en Higuera la Real. En la parroquia jerezana se le dedicó un escenográfico retablo barroco, en el que la talla de la santa y mártir preside el retablo y el templo desde su hornacina central. Se la representa con sus atributos propios: palma de martirio y espada. Otros elementos alusivos a su martirio se disponen en la parte superior del retablo (palma, rueda y espada). En la iglesia homónima de Higuera la Real, en el retablo mayor, anterior al de Jerez de los Caballeros, Jerónimo Ramírez pintó las historias principales de la vida de la santa. Es el retablo hagiográfico más completo de la Baja Extremadura, de Evangelio a Epístola y de abajo a arriba se representan las siguientes escenas, siguiendo el relato de la Leyenda Dorada: La aparición de Cristo a Santa Catalina, el martirio en la rueda dentada, la degollación de la santa y el traslado del cadáver al monte Sinaí. En el cuerpo superior: La conversión de la santa, la disputa con los doctores, el éxtasis de Santa Catalina y la visita de la emperatriz a la cárcel<sup>8</sup>.

En el magnífico retablo plateresco de la parroquia de Santa Ana de Fregenal de la Sierra tan sólo se dedica a la santa uno de los relieves del cuerpo inferior, en el que se efigia el encuentro de San Joaquín y Santa Ana, y las imágenes de Santa Ana y María en la hornacina principal. El culto de Santa Ana, unido al de San Joaquín, no estuvo muy difundido en la Baja Extremadura pero mantuvo un tono discreto durante el Renacimiento y el Barroco. En el retablo mayor de Bienvenida se representó a Santa Ana en un lugar tan modesto como una hor-

---

<sup>8</sup> En total se trata de nueve lienzos, en los que se escenificaron los temas indicados. No obstante, faltan episodios de la vida de la santa tan importantes como su nacimiento, los desposorios místicos y otras escenas de la disputa con los doctores. Así lo hace notar en sus comentarios sobre las pinturas el profesor Banda y Vargas (Banda y Vargas, A. de la: "El pintor Jerónimo Ramírez en Higuera la Real". *R. E. E.* (1975), pp. 5-15.

nacina de una entrecalle del cuerpo superior. En Montijo, en cambio, ocupa un sitio relevante en la calle central, donde el escultor avecindado en Sevilla, Blas Molner, la esigió sedente en 1782. En retablos dieciochescos aparece Santa Ana asociada a San Joaquín: en el barroquista retablo de Nuestra Señora de la Valvanera de Zafra, obra no de uno de los Churriguera –como tradicionalmente se ha creído– sino del maestro jerezano Juan Ramos de Castro<sup>9</sup>. Finalmente, Santa Ana aparece en el retablo mayor de la parroquia de Fuente de Cantos, en su primer cuerpo, donde se efigia la familia de María: San José, San Joaquín, Santa Ana y Santiago; este retablo, excepcional entre los barrocos, presenta, entre otras originalidades, la de un programa iconográfico denso, aspecto inusual en la retablistica barroca.

Además de los apóstoles y de los santos y santas citados fueron objeto de culto frecuente: San José, más como padre y educador que como artesano, San Antonio, San Francisco Javier, San Roque, San Blas y Santa María Magdalena.

La iconografía de los retablos conventuales, obviamente, efigia a sus santos fundadores. En el retablo mayor del convento de Santa Clara de Zafra preside en la hornacina central Nuestra Señora del Valle, antigua imagen hallada al moverse los cimientos del convento y datada hacia el siglo XIII o XIV<sup>10</sup>; en las hornacinas laterales se representa a los santos fundadores de la orden franciscana o clarisa; es decir, a San Francisco, en el lado del Evangelio, y a Santa Clara, primera discípula de aquel, en el lado de la Epístola. El similar retablo mayor del convento de Nuestra Señora del Carmen de Fuente de Cantos ofrece, lógicamente, una iconografía carmelita: preside la imagen titular de Nuestra Señora del Carmen. Las hornacinas laterales se dedican a los santos carmelitas San Juan de la Cruz, al Evangelio, y Santa Teresa, a la Epístola. El mencionado retablo de la iglesia jesuítica de San Bartolomé de Higuera la Real dedica

---

<sup>9</sup> Juan Ramos de Castro es el autor del retablo, no de las tallas, las cuales se atribuyen a maestros pacenses, dada la ausencia de escultores en el foco artístico jerezano y las relaciones de Ramos de Castro con tales escultores pacenses. (Solís Rodríguez, C.: “El retablo de Nuestra Señora de Valvanera de la colegiata de Zafra”. *Revista de Feria*. Zafra, 1987.

<sup>10</sup> Melida Alinari, J. R.: *Catálogo monumental de España. Provincia de Badajoz*. Madrid, 1925, p. 449.

las hornacinas de las calles laterales al fundador de los jesuitas y a miembros ilustres de la orden: en el lado del Evangelio se ubican, de abajo a arriba, San Francisco Javier y San Luis Gonzaga; en el lado de la Epístola, San Ignacio de Loyola y San Estanislao de Kostka; en la hornacina central preside la comentada imagen titular de San Bartolomé como apóstol.

Entre los arcángeles el culto a San Miguel destacó sobre San Gabriel y San Rafael. San Miguel es el patrono de la ciudad de Zafra. Se le representó en el desaparecido retablo de la capilla del Hospital de San Miguel, en una magnífica tabla, atribuida a Antón de Madrid, actualmente en el Museo del Prado. En la parroquia de Nuestra Señora de la Candelaria de la misma ciudad Zurbarán pintó en el retablo de Nuestra Señora de los Remedios a San Miguel abatiendo al demonio en la más dinámica composición del conjunto. En Jerez de los Caballeros San Miguel es el titular de una de sus cuatro parroquias, en cuyo retablo mayor se efigia, como en los anteriores, abatiendo con su lanza a Lucifer según su iconografía usual. Solamente en el retablo mayor de la parroquia de Fuente de Cantos aparece la triada arcangelina: en el cascarón del retablo, sobre peanas y en los plementos se localizan en los extremos a los santos padres de la Iglesia y en el centro a San Gabriel, San Rafael y San Miguel. El culto a San Miguel se completa con algunas imágenes y altares menores distribuidas por las numerosas parroquias bajoextremeñas.

Pertenecientes al orden diaconal se representan a San Esteban y San Lorenzo normalmente emparejados y casi siempre en el ático. En el retablo mayor de la parroquia de Santa Ana de Fregenal de la Sierra los dos diáconos se efigian en las hornacinas que flanquean el ático. Idéntico lugar ocupaban en el desaparecido retablo mayor de la parroquia de Almendralejo. En el retablo de Bienvenida se ubican igualmente en el ático, pero en los medallones ovales de dos edículos o templetas sobre las calles laterales. En el retablo mayor de Nuestra Señora de la Concepción de Montemolín los diáconos se localizan en lugar tan preeminente como la calle central, a ambos lados de la imagen titular: San Esteban en el lado del Evangelio y San Lorenzo en el de la Epístola, ambos vestidos con dalmática diaconal sobre alba y manípulo en antebrazo, con la palma del martirio y el libro de los Evangelios como atributos generales y como particulares las piedras en el caso de San Esteban y la parrilla en el de San Lorenzo. Tan sólo en un lienzo sobre la hornacina del lado del Evangelio en el retablo mayor de Villagarcía de la Torre aparece sola la imagen de San Lorenzo, sin la de San Esteban; con vestes diaconales, arrodillado de perfil y con los atributos que le son propios (palma y parrilla).

Los Evangelistas, los Santos Padres y las Virtudes completan la iconografía más frecuente del retablo bajoextremeño. Comentábase que éstos tienen como lugares preferentes de localización el banco, el ático y sus inmediaciones. Los Evangelistas se representan de pie (recostados también en el desaparecido retablo de Almendralejo), conversando o en actitud de escribir con sus atributos propios: libro y pluma. Unas veces en esculturas completas (Almendralejo, Aceuchal, Jerez de los Caballeros, etc.), otras en bustos, ya en relieves ya en pinturas, (Higuera la Real, Fuente de Cantos, etc.), formando parejas entre sí (Montijo) o con los Doctores de la Iglesia, siempre guardando simetría. Los Doctores de la iglesia se representan frecuentemente asociados a los Evangelistas –como acaba de decirse– y en los lugares citados; es decir, en el banco (Llera, Puebla de la Reina, Higuera la Real, Montijo, etc.) o en el ático (Zafra, Jerez de los Caballeros, Fuente de Cantos, etc.). Con menor frecuencia se sitúan fuera de estos lugares: en el retablo mayor de Montemolín los cuatro Padres de la Iglesia occidental ocupan lugares tan preferentes como los lienzos de las calles laterales en los dos cuerpos del retablo. En el desaparecido retablo mayor de Guareña se situaban en pequeños lienzos sobre las imágenes del segundo cuerpo. Sin embargo, estas localizaciones no les son las más propias. Suelen representarse con la indumentaria que les corresponda según su categoría, con un libro abierto o cerrado y la pluma de ave; otras veces sostienen una maqueta de la Iglesia, a la que iluminan con su doctrina. Como los Evangelistas, a veces se presentan en esculturas de bulto redondo completas (retablo mayor de San Miguel de Jerez de los Caballeros o Zafra), en pinturas (Montemolín), bustos en relieve (Fuente de Cantos), bustos en pinturas (Higuera la Real). Suelen, al igual que los Evangelistas guardar simetría entre sí o en combinación con aquellos.

La simetría es una característica propia de todos los retablos, no sólo desde el punto de vista arquitectónico o decorativo sino también iconográfico. En este sentido, los personajes que hacen número par como los apóstoles, evangelistas, doctores, Santa Ana y San Joaquín, los diáconos Esteban y Lorenzo, etc. se les ubican en el retablo simétricamente.

Las figuras abstractas de las Virtudes prefieren para su ubicación las zonas altas del retablo. A veces lo coronan como en la parroquia jerezana de San Miguel. Sin embargo, ocasionalmente, se sitúan en otros lugares como el banco (Santa Ana de Fregenal de la Sierra), proximidades de la imagen titular (Talavera la Real), etc. En pocas ocasiones se representan todas las virtudes, es decir, teologales y cardinales; siendo lo común, la representación de las primeras, siguiendo su iconografía y atributos habituales.

Concluimos, pues, que dentro de una temática exclusivamente religiosa, la iconografía más frecuente del retablo bajoextremeño se refiere a asuntos cristíferos y/o marianos, a la representación del apostolado, de ciertos santos y santas (Santiago, San Juan Bautista, San Bartolomé, San Ildefonso, Santa Catalina, Santa Ana, etc.), del arcángel San Miguel, de los diáconos Esteban y Lorenzo, evangelistas, doctores y virtudes. En resumen, unas preferencias que son propias de todo el país por los temas del Nuevo Testamento y hagiográficos; los asuntos del Antiguo Testamento están ausentes de la iconografía bajoextremeña, a excepción del tema del Arbol de Jessé y de la iconografía que en las parroquias oliventinas se desarrolla en los lienzos y azulejos de los presbiterios e incluso de las naves del templo, como en la Santa Casa de Misericordia.

El Arbol de Jessé se representó en dos originales retablos; el mayor del monasterio de Tentudía y el colateral de Santa María del Castillo de Olivenza. Calificase el primero de original por sus materiales, el azulejo, y el segundo por su estructura arbórea, absolutamente infrecuente. En ambos se representa la genealogía de Cristo: en Tentudía en una cenefa que recuadra la calle central; en Olivenza en un árbol que arranca del vientre de Abraham, el cual yace dormido, y se ramifica por los reyes de Judá hasta María. Otros temas del Antiguo Testamento sólo se encuentran en los presbiterios de las iglesias oliventinas: en Santa María Magdalena sobre los azulejos de la capilla mayor, se disponen lienzos que representan escenas de la historia de Moisés: Moisés y la serpiente de bronce, en el lado del Evangelio, y Moisés y el maná, en el de la Epístola. En Santa María del Castillo la azulejaría del altar mayor iconografía la historia de Josué haciendo parar el sol y la destrucción de Jericó. Mención a parte merece la capilla de la Santa Casa de Misericordia donde la iconografía se derrama por los azulejos de toda la nave del templo dedicada a las obras de misericordia, objeto y fin de la institución<sup>11</sup>.

En la elección del programa iconográfico para un retablo no interviene azar alguno; sino que, por el contrario, está sujeto a una autoridad competente en el tema. Se especifica con más o menos detalle en una escritura notarial y se prevee que ha de cumplir ciertos requisitos indispensables.

---

<sup>11</sup> Hernández Nieves, R. y Pizarro Gómez, F. J.: "Peculiaridades iconográficas del retablo extremeño". Actas del IX Simposio Hispano-portugués de Historia del Arte. *El Retablo*. Orense, 1999.

Los temas y/o imágenes que han de ilustrar el retablo son determinados o elegidos por una autoridad eclesiástica: el provisor, juez eclesiástico, comisionado por el arzobispo u obispo en el territorio de sus respectivas jurisdicciones. Así sucedió en la zona oriental de la Baja Extremadura, la cual aún hoy depende eclesiásticamente del arzobispado de Toledo, y en el territorio de la diócesis de Badajoz. El prior en el territorio de las órdenes militares y en los monasterios y conventos el abad o abadesa fijaba el programa y cuidaba de que los fundadores y miembros ilustres de la orden religiosa correspondiente estuviesen bien representados. En la catedral el cabildo catedralicio, con la anuencia del obispo, al igual que el párroco en su parroquia decidían sobre las historias sacras y las imágenes que debía llevar el retablo. Palomero Páramo ha demostrado lo mismo en Sevilla y es de suponer que la norma era general<sup>12</sup>. En la determinación del programa iconográfico interviene en algunas ocasiones una autoridad no eclesiástica directamente implicada en la obra como patrono de la iglesia o del retablo y como comitente, es el cabildo municipal. En la labra de algunos retablos el Ayuntamiento tuvo un destacado papel, no sólo como donante sino en la fijación del programa iconográfico<sup>13</sup>. En el actual retablo mayor de Montemolín da la impresión de que las imágenes y escenas se consensuaron entre los vecinos de la villa.

*Yten es condicion que los quadros y tableros que tiene en blanco el dicho Retablo se an de pintar en ellos las ystorias y figuras que la villa pidiere las quales ha de pedir antes de echar el pinzel en cada uno de ellos...*<sup>14</sup>.

---

<sup>12</sup> Palomero Paramo, J.: *El retablo sevillano del Renacimiento*. Sevilla, 1983, pp. 13-16.

<sup>13</sup> En 1578 el cabildo municipal de Azuaga contrató el desaparecido retablo mayor de Nuestra Señora de la Consolación. Al mismo tiempo fue encargado por el respectivo ayuntamiento el retablo mayor de la parroquia de Llera. En 1511 el ayuntamiento de Villafranca de los Barros concertó la obra del retablo mayor de Nuestra Señora del Valle. Los ayuntamientos de Puebla de la Calzada, Higuera la Real, Jerez de los Caballeros, Montemolín, etc. intervinieron más o menos comprometidamente en la obra del retablo mayor de sus respectivas parroquias.

<sup>14</sup> Mota Arévalo, H.: "Interesantes documentos sobre Zurbarán". *R. E. E.* (1961), p. 267.

En la documentación exhumada por nosotros sobre este retablo los artistas que intervinieron en el mismo contrataron la obra directamente con el Ayuntamiento<sup>15</sup>.

En cualquier caso, trátase de una autoridad eclesiástica –que era lo más propio– o civil, lo cierto es que al artista le quedaba poca libertad para desarrollar su ingenio en este sentido. Más aún cuando había por medio una escritura pública en la que se fijaban todas y cada una de las condiciones de la obra. La iconografía en los contratos de retablo, sobre todo en aquellos de amplio discurso iconográfico, era siempre una de las cláusulas más importantes. La documentación ofrece desde contratos en los que se alude vagamente a los temas iconográficos hasta aquellos en que se detalla minuciosamente cómo ha de interpretarse cada historia, escena o imagen. Ejemplos de contratos de este tipo fueron el que Morales firmó para pintar el retablo de la villa de San Felice de los Gallegos<sup>16</sup> o el del desaparecido de Azuaga<sup>17</sup>. Además, el artista debía cumplir las directrices de la Iglesia en materia de representación de imágenes. Estas preveían, al menos, los siguientes aspectos: ajustarse a dogma, fidelidad y decoro en la interpretación del tema o imagen y que incitase y estimulase la devoción, a la vez que instruía en los misterios de la religión. En la última sesión del Concilio de Trento, sesión veinticinco del 3 de diciembre de 1562, y un tanto precipitadamente se presentó al Concilio el decreto sobre las imágenes. El padre Hornedo escribió un magistral trabajo sobre el tema<sup>18</sup> y Saravia ha estudiado la repercusión de tal decreto en España<sup>19</sup>. Por lo que se refiere a la Baja

---

<sup>15</sup> Vid. Cap. I.: “El retablo mayor de la parroquia de Nuestra Señora de la Concepción de Montemolín”.

<sup>16</sup> Solís Rodríguez, C.: “Escultura y pintura del siglo XVI”. En la *Historia de la Baja Extremadura*. Vol. II. Badajoz 1986, pp. 631-632.

<sup>17</sup> Carrasco García, A.: *Escultores, pintores y plateros del Bajo Renacimiento en Llerena*. Trujillo, 1982, p. 95.

<sup>18</sup> Hornedo, R. M.: “El Concilio de Trento. Exposiciones y colaboraciones”. *Razón y Fe*. (1945), pp. 354-362.

<sup>19</sup> Saravia, C.: “Repercusiones en España del decreto del Concilio de Trento sobre las imágenes”. *B. S. A. A.* (1960), pp. 129-143.

Extremadura, el decreto trentino y la normativa generada en los concilios provinciales posteriores debió mantenerse en un grado de cumplimiento similar al del resto de España, pues no tenemos datos que permitan afirmar otra cosa. Es posible que el espíritu de Trento influyese en la renovación de viejos retablos por otros más acordes con las nuevas ideas y directrices, puesto que se detecta una mayor actividad retablística a partir del último tercio del siglo XVI. Raya Raya comprobó también este hecho en Córdoba<sup>20</sup>.

Ya se ha anunciado una evolución iconográfica del retablo. Evidentemente, durante tres centurias surgieron nuevas mentalidades y con ellas nuevas formas estéticas y gustos; el Renacimiento y el Barroco, como todos los estilos, emplearon sus propios sistemas representativos utilizando códigos iconográficos distintos. El retablo bajoextremeño evolucionó desde una concepción medieval, esencialmente narrativa e histórica, hasta una iconografía conmemorativa; es decir, de los retablos de amplio discurso iconográfico donde se desarrollaban numerosas escenas de la vida de Cristo, María y los santos, a los modelos de una imagen titular, acompañada de dos o cuatro imágenes. De los retablos con más de veinte escenas (Calzadilla de los Barros, Medina de las Torres, Santa Ana de Fregenal de la Sierra, etc.) a los retablos de un reducido número de imágenes en torno a la titular. El retablo evolucionó, pues, desde la seriación de escenas o historias organizadas en torno a una trama de líneas horizontales y verticales, en un esquema de casillero propio del Renacimiento, hasta el retablo barroco donde la imagen se adueña de todo el conjunto, donde dominan las líneas curvas; los elementos arquitectónicos y decorativos se imponen a la intención iconográfica. Este cambio se realiza insensiblemente, por lo que no deben establecerse etapas o fases, las cuales presuponen siempre el final y el comienzo de algo. Es preferible referirse a una iconografía retablística típicamente renacentista, de gran desarrollo iconográfico, y a una iconografía barroca de intención conmemorativa y glorificadora, más que didáctica.

---

<sup>20</sup> Raya Raya, M. A.: *El retablo en Córdoba durante los siglos XVII y XVIII*. Córdoba, 1980, p. 24.

## MORFOLOGÍA

Durante el largo periodo que esta investigación abarca, el retablo bajoextremeño transformó su aspecto; en el transcurso de los tres siglos (XVI-XVIII) que se contemplan surgieron elementos nuevos, otros se transformaron y desaparecieron algunas formas y estructuras en pro de otras más novedosas.

### LAS PLANTAS

La planta de un retablo puede definirse como la disposición del mismo y de sus elementos según la representación gráfica de su sección horizontal próxima al suelo. Siguiendo el dibujo del corte horizontal, la planta puede ser lineal (recta o plana), ochavada (curva o alabeada), quebrada, cuando las líneas se cortan en ángulo recto, y mixtilínea, cuando se combinan líneas rectas y curvas.

La elección de la planta viene condicionada en gran parte por la disposición del testero de la capilla; sin embargo, esta circunstancia no siempre es determinante del tipo de planta, existen retablos que podían adoptar una planta ochavada y adaptarse a todo el testero y, sin embargo, sólo cubren el lienzo central de éste; así sucede en las parroquias de Salvaleón, Hornachos, Montemolín, etc.

La planta lineal o recta presupone la impresión de planismo, mientras que la ochavada, quebrada y mixtilínea transmiten la sensación de envoltencia y dinamismo.

Durante el siglo XVI la retabística bajoextremeña presenta un conjunto espléndido de ejemplares de planta ochavada, o mejor, de retablos en forma de tríptico. Calzadilla de los Barros, Medina de las Torres, Arroyo de San Serván, Santa Ana de Fregenal de la Sierra, Nuestra Señora del Valle de Villafranca de los Barros y el desaparecido retablo mayor de la parroquia de Azuaga son significativos ejemplos de plantas ochavadas y adaptadas al testero de la capilla mayor; aquí se hace presente la intención de decorar totalmente este lugar preeminente del templo creando una atmósfera envolvente. En el siglo XVII persisten algunas plantas en forma de tríptico en retablos renacentistas, como

los mayores de Almendralejo y Bienvenida, o protobarrocos, como los de Santa Catalina de Higuera la Real, excolegiata de Zafra o Villagarcía de la Torre. En el Barroco se utilizó frecuentemente la planta quebrada, pero no el tríptico; no obstante, existen ejemplos como el retablo mayor de Fuente del Maestre; incluso, ya avanzado el siglo XVIII, se encuentran los modelos de las parroquias de Santiago de Barcarrota y de Llerena.

El retablo de planta lineal se empleó en el Renacimiento y Barroco. Si sólo cubría el lienzo central de la capilla suponía un menor coste; pero no decoraba la totalidad del presbiterio y reducía la capacidad iconográfica; aspectos que se cuidaban en el Renacimiento. Por ello el retablo de planta lineal se prodigó sobre todo durante el Barroco, que atendía más a la decoración y menos al discurso iconográfico. Las plantas barrocas, a pesar de todo, producen sensación de dinamismo por el quiebro de sus elementos, que inciden en la planta; es decir, los elementos de soporte avanzan y se apean sobre ménsulas y resaltos salientes, lo que se acusa en planta mediante una línea quebrada. Patrimonio barroco fue también la planta curva adaptada a capillas de muro curvilíneo; así sucede en los retablos mayores de las parroquias de Santa Catalina de Jerez de los Caballeros, Aceuchal, Santa Marta, etc.

Independientemente de la planta elegida el retablo renacentista, que en la Baja Extremadura llega hasta bien avanzado el siglo XVII, ofrece un mayor efecto de planitud, severidad de estructuras y esquemas austeros, que resultan del cruce de líneas verticales y horizontales. Frente a él el retablo barroco muestra mayor dinamismo, libertad en la disposición de sus elementos e ingenio creador.

## LOS SOPORTES

Los retablos bajoextremeños del primer tercio del siglo XVI no utilizaron el balaustre ni la columna, sino pilastras góticas, con repisas y doseletes para pequeñas tallas superpuestas, y rematadas en pináculos. Estas divisiones verticales del retablo que limitaban las calles se encuentran en Calzadilla de los Barros, donde se aunan las pervivencias góticas con elementos mudéjares y renacentes, y en Medina de las Torres, el único retablo existente, que, junto al de la Capilla de Santa Bárbara de la catedral pacense, mantiene del pasado gótico un rasgo característico: la ruptura de la horizontalidad de los cuerpos. Otros retablos más

modestos muestran un sencillo esquema de casillero a base de pilastras decoradas y entablamentos, como el mayor de Santa María del Mercado de Alburquerque.

Los primeros balaustres surgen en la década de los cuarenta con el retablo de estilo plateresco; el balaustre no suplantó rápidamente al soporte gotizante, que persistiría algún tiempo, por lo menos en retablos menores. Recuérdese que el mencionado retablo de Medina de las Torres y el plateresco de Arroyo de San Serván se labraron en la década de los cuarenta siguiendo códigos arquitectónicos diferentes. El balaustre perdió su protagonismo como elemento de apoyo hacia la década de los sesenta, época en que también deja de usarse en Sevilla, aunque su influencia se prolongó veinte años más<sup>21</sup>. El balaustre no es un elemento de soporte de gran altura; sin embargo, en el actual retablo mayor de Torremayor se disponen cuatro ejemplares gigantes, similares a los de Ceclavín (Cáceres). Los mejores conjuntos retablisticos de la Baja Extremadura, que utilizaron el balaustre como elementos de soporte, son los de la parroquia de Santa Ana de Fregenal de la Sierra (obra de Roque Balduque, que los importó de Sevilla), los desaparecidos retablos de Puebla de Alcocer, Casas de Don Pedro y parroquia de Santiago de Medellín. En este último se encontraban los ejemplares más finamente tallados. El balaustre pervive –como se decía– en formas menos elegantes en retablos como el de Llera, cuya prolongada labra no permite fijar una cronología exacta<sup>22</sup>. La estética



**Balaustre**

---

<sup>21</sup> Palomero Páramo, J.: Op. Cit., pp. 90-91.



**Columna retallada**



**Columna estriada verticalmente**



**Columna  
bocelada-estriada**



**Columna estriada a  
arpón o en espina**



**Columna salomónica**



**Columna rococó**

plateresca, a la que se vincula el balaustre, se prolongó hasta finales del siglo XVI; pero éste ya había sido sustituido por la columna, como se observa en el retablo mayor de Talavera la Real.

Como dice Raya Raya el soporte es “elemento esencial de la arquitectura del retablo; puesto que representa el eje de la construcción y como tal sirve para enlazar los diferentes cuerpos”<sup>23</sup>. El soporte que alcanzó mayor desarrollo en la retablística bajoextremeña fue, sin duda, la columna en sus diversas modalidades. Los tipos más utilizados fueron la columna lisa, retallada, estriada, entorchada, salomónica y la decorada con rocalla; ésta posterior al uso del estípite. En el último tercio del siglo XVI la columna se alzó como elemento de soporte indiscutible en los retablos. La columna de fuste liso apenas se utilizó. La que sustituyó al balaustre fue la columna retallada, que es de fuste liso, pero decorado con grutescos y otros motivos. Esta decoración puede recubrir toda la caña (cuerpo inferior del retablo mayor de Nuestra Señora del Valle de Villafranca de los Barros); con mayor frecuencia se presenta retallada en su tercio inferior y estriada en el resto (citado retablo de Villafranca, retablo mayor de Talavera la Real). El empleo de la columna retallada no rebasó seguramente el siglo XVI. En la centuria siguiente la columna de mayor aceptación fue la de fuste estriado, hasta la llegada de la columna salomónica. Las columnas estriadas más clásicas son aquellas que presentan todo su fuste estriado o acanalado en sentido vertical (retablos de Azuaga, Salvaleón, Almendralejo, Montijo, etc.) y las que presentan el tercio inferior liso y el resto con estrías verticales (Hornachos, Bienvenida, etc.). Más modernas son las que ofrecen el tercio inferior bocelado y el resto de la caña con estrías verticales; es decir, la columna bocelada-estriada, como las usadas por Antonio Morgado en el retablo de las Reliquias de la catedral pacense (1656). En torno a mediados del siglo XVII se localizan las columnas entorchadas o melcochadas, es decir, de fuste estriado en espiral. No tuvo gran desarrollo (retablo de Nuestra Señora de los Remedios de la excolegiata de Zafra, 1644). Más usada fue la

---

<sup>22</sup> El retablo mayor de Llera presenta cuatro toscos balaustres en el ático; fue concertado junto con el mayor de Azuaga en 1578; éste tardó en labrarse dieciocho años y el de Llera cuarenta, después de varios traspasos entre artistas y otras interrupciones.

<sup>23</sup> Raya Raya, M. A.: Op. Cit., p. 31.

columna de fuste estriado a arpón, contemporánea ya de la columna salomónica, con la que coexistió hasta la total y definitiva implantación de ésta.

El introductor de la columna salomónica en la Baja Extremadura fue Blas de Escobar, maestro sevillano establecido en Zafra, que las labró por primera vez para el retablo mayor de la excolegiata (1666); sin embargo, el maestro Escobar no usó el fuste salomónico en el retablo mayor de la catedral, hoy en la capilla del Sagrario (1668), por expreso deseo del obispo, que prefería la columna “entorchada a arpón”<sup>24</sup>. Los maestros que más uso hicieron de la columna de fuste estriado a arpón fueron los entalladores zafrenses discípulos y seguidores de Blas de Escobar: Juan Martínez de Vargas labró estos fustes en el retablo mayor de Villagarcía de la Torre (1677-1678); su rival y competidor Alonso Rodríguez Lucas lo hizo en el retablo de San Julian de la seo pacense (1678) y en el de Ribera del Fresno (1694-1695), donde aparecen retallados en su tercio inferior. La utilización del fuste estriado a arpón no sobrepasó el siglo XVII, pero coexistió con los primeros ensayos de la columna salomónica desde 1666. Lo que indica que la implantación de ésta no se produjo repentinamente, sino que su empleo se impuso poco a poco y durante el último tercio del siglo XVII; su triunfo fue rotundo en el centuria siguiente, siendo el soporte por excelencia de la retablística dieciochesca.

La columna salomónica –llamada en la documentación aculebrada, entorchada, torsa, etc.– se conoce de antiguo. Su aparición durante el Barroco hizo que este estilo la erigiese “en su elemento más característico y más fecundo”, como dice Otero Túniz<sup>25</sup>. Las columnas salomónicas más antiguas de España son las del desaparecido retablo de las Reliquias de la catedral de Santiago de Compostela, que Bernardo de Cabrera contrató en 1625<sup>26</sup>. En Granada la columna salomónica se documenta en 1630, en Sevilla en 1637, en Valladolid en 1657, en Canarias en 1664<sup>27</sup> y en la Baja Extremadura en 1666, importada de Sevilla, de donde procedía el maestro Escobar.

---

<sup>24</sup> Ávila Ruiz, R. M.: *Los retablos de la catedral de Badajoz*. Memoria de Licenciatura inédita. Universidad Complutense. Madrid, 1978, p. 166.

<sup>25</sup> Otero Túniz, A.: “Las primeras columnas salomónicas en España”. *Boletín de la Universidad de Santiago*. Santiago de Compostela, 1955, p. 339.

<sup>26</sup> *Ibidem*, pp. 339-343.

<sup>27</sup> Trujillo Rodríguez, A.: *El retablo barroco canario*. Las Palmas de Gran Canaria. 1979, p. 31.

No es usual en la Baja Extremadura la columna salomónica de fuste liso o estriado<sup>28</sup>, sino ornamentado con diversos elementos; este hecho y la fecha de introducción del fuste salomónico indican que llegó a la Baja Extremadura bastante evolucionado. El soporte salomónico se presenta generalmente aislado y en número par; aunque los maestros zafrenses, pioneros en su utilización, las presentaron pareadas en el retablo mayor de la excolegiata de Zafra y en los homorfos de Nuestra Señora de la Antigua y San Blas de la catedral pacense. El número de vueltas, es decir, de espiras suele ser de seis y el elemento decorativo más frecuente la vid: el tallo se ciñe a la garganta de la espira y las hojas y racimos al lomo o éntasis. Con ser el más usual no es el único recurso decorativo del fuste salomónico. En el cuerpo inferior del actual retablo mayor de la seo pacense Ginés López decoró las columnas salomónicas de cinco espiras con rosetas, no con vides. Mención especial merecen las columnas salomónicas de los retablos oliventinos, dentro de la estética lusa del momento, donde se incorporan pájaros, incluso un pequeño simio, al fuste torso.

La columna salomónica adoptó el orden coríntio y compuesto exclusivamente.

Los primeros estípites de la Baja Extremadura datan de 1717, importados de Madrid por Ginés López en el actual retablo mayor de la catedral de Badajoz, donde se combinan con la columna salomónica y se decoran con abundante hojarasca. Más estilizados fueron los estípites que Sebastián Jiménez labró para el retablo mayor de la parroquia de Santísimo Cristo de Fuente del Maestre (1719-1723). En el cuerpo superior de este retablo se halla una combinación de estípite y columna salomónica: sobre plinto decorado con macolla se apoya una basa ática y sobre ésta la pirámide invertida y truncada. La media columna salomónica se inicia en un paralelepípedo sobre la pirámide. El maestro Jiménez volvió a mostrarse brillante en la labra de los estípites policromados del retablo mayor de Aceuchal, donde utilizó de nuevo la combinación columna-estípite, aquí iniciándolo con una columna retallada que se convierte en estípite a partir de su primer tercio. Los maestros jerezanos utilizaron asiduamente el estípite como elemento de soporte. Del taller familiar de los Ramos de Castro y Núñez Barrero salieron numerosos retablos de estípites para Jerez

---

<sup>28</sup> Rodríguez Lucas labró en el retablo mayor del convento de las Clarisas de Zafra dos columnas salomónicas de fuste estriado y decorado con vides, por expreso deseo de las monjas.



### Estípites

de los Caballeros y su comarca durante gran parte del siglo XVIII. Juan Ramos de Castro el Joven se mostró espléndido en el magnífico retablo de Nuestra Señora de Valvanera de Zafra (1744), donde alternó el uso del estípite en el centro del retablo con columnas retalladas en su tercio inferior y salomónicas en el resto a los extremos; al mismo maestro se le atribuye el retablo mayor de San Miguel de Jerez de los Caballeros<sup>29</sup>, donde el estípite está plenamente consolidado como elemento de soporte único.

---

<sup>29</sup> Solís Rodríguez, C.: "El retablo de Nuestra Señora de Valvanera de Zafra". *Revista de Feria*. Zafra, 1987. Tejada Vizueté, F.: *Retablos barrocos de la Baja Extremadura (siglos XVII-XVIII)*. Mérida 1988, p. 87.

El último de los grandes retablos de estípites se encuentra en la parroquia de Nuestra Señora de la Granada de Fuente de Cantos. Sus estípites, originales como otros aspectos de este retablo, incorporan en su tramo central relieves con bustos de los Evangelistas y San Pedro y San Pablo.

El estípite, como la columna salomónica, adoptó preferentemente el orden coríntio y compuesto.

A partir de la década de los sesenta del siglo XVIII el retablo barroco abandona el estípite retomando la columna como elemento de soporte. En el retablo mayor de Nuestra Señora de Soterráneo de Barcarrota aún pervive el estípite a los extremos, pero en su calle central se dispusieron ya dos columnas compuestas retallados sus tercios inferiores con elementos del repertorio rococó, separados por un anillo del resto de la caña, estriada e igualmente decorada con rocalla. Idénticas columnas fueron labradas por el mismo maestro, Agustín Núñez Barrero el Viejo, en el retablo mayor de Santa Marta de los Barros en 1761. Sin embargo, en el retablo mayor de Santa María de Mérida (1764) utilizó como soporte cuatro columnas compuestas de fuste estriado con guirnaldas enroscadas; pero, debe tenerse presente que en dicha obra siguió una traza foránea, diseñada por el tallista madrileño Jerónimo Muñoz. En 1764, Antonio Triviño, consocio que sobrevivió a Núñez Barrero, contrató el retablo mayor de la parroquia de Santiago de Barcarrota. En el cuerpo inferior labró cuatro esbeltas columnas muy similares a las utilizadas en la parroquia de Nuestra Señora de Soterráneo de la misma localidad y a las de Santa Marta. En el cuerpo superior del retablo de Santiago aún se utilizaron finos estípites. Contemporáneos de los citados retablos de Barcarrota, Santa Marta y Mérida fue el destruido retablo mayor de la parroquia de Santa María de Jerez de los Caballeros, obra del maestro cacereño Vicente Barbadillo, que lo labró entre 1761 y 1763; utilizó columnas compuestas de fuste estriado con decoración de rocalla en el tercio inferior y con los característicos lazos y borlones en el superior. Columnas de fuste totalmente recubierto de rocalla son las que se labraron para el retablo de la ermita de Nuestra Señora de la Coronada de Villafranca de los Barros. Las laterales muestran una original combinación de fuste estriado en espiral en su primer tercio y rocalla en el resto con cabezas de angelitos<sup>30</sup>.

---

<sup>30</sup> Cascales y Muñoz data este retablo en fecha muy temprana (1742-1743), atribuyéndolo a Francisco Valero, escultor de Fuente del Maestre. (Cascales y Muñoz, J.: *Villafranca de los Barros. Romanización y otros apuntes*. Villafranca de los Barros, 1982, p. 62).

Estos últimos retablos citados son las postreras manifestaciones de la desbordante estética barroca de finales del siglo XVIII. La delirante fantasía se verá frenada a partir de la década de los setenta por el ideal estético que impuso el Neoclasicismo.

## TABLEROS, CAJAS, NICHOS, HORNACINAS, PEANAS Y REPISAS

Dice Saenz de la Calzada: "Entre las columnas que adornan los distintos cuerpos del retablo, quedan los espacios en que van a ser colocadas, en una u otra forma, las imágenes; espacios que superpuestos forman las calles. La terminología empleada para designarlos es imprecisa"<sup>31</sup>. Efectivamente, estos espacios se nombraron con títulos diversos y cambiantes: cuadros, recuadros, tableros, cajas, registros, nichos, hornacinas, encasamientos, recuadramientos, etc. El término tablero parece el más adecuado a espacios ocupados por pinturas, sean tablas o lienzos. Las cajas incluyen relieves y esculturas de bulto, mientras que los términos nichos y hornacinas se refieren concretamente a imágenes exentas; a éstas aluden también los vocablos peanas y repisas como elementos en saledizo para colocarlas.

El retablo enteramente pictórico utilizó tableros para la representación de escenas evangélicas, historias sacras e imágenes. Los escasos retablos existentes con historias en relieves también hicieron uso del tablero cuadrado o rectangular (retablos de Santa Ana de Fregenal de la Sierra y de Nuestra Señora del Valle de Villafranca, entre otros de menor significación). La sensación de planismo en tales retablos era inevitable, incluso en plantas que adoptasen la forma más movida del tríptico (Calzadilla de los Barros, Medina de las Torres, Arroyo de San Serván, etc.). En los retablos más antiguos del siglo XVI estos espacios aparecen limitados verticalmente por pilastras gotizantes (retablos de Santa Bárbara de la catedral, de Calzadilla y Medina) y horizontalmente por unas molduras. En los retablos platerescos el balaustre y con menor frecuencia la pilastra son los elementos que flanquean verticalmente los espacios. Los entablamentos dividen horizontalmente el

---

<sup>31</sup> Saenz de la Calzada Gorostiza, C.: "El retablo barroco español y su terminología artística". A. E. A. (1956), pp. 214-215.

conjunto en cuerpos. Cuando la columna se impuso al balaustre como elemento sustentante de los entablamentos, aquella y éstos flanquearon las escenas representadas.

Los nichos y hornacinas son elementos más inequívocamente referidos a imágenes exentas; los más antiguos se suelen localizar a mediados del siglo XVI en el centro del retablo para albergar a la imagen titular o en las entrecalles. En el desaparecido retablo mayor de Herrera del Duque (1546-1550) se superponían dos hornacinas en la calle central para la imagen titular de San Juan Bautista y para la Asunción de María en el cuerpo superior. En los monumentales retablos de Santa Ana de Fregenal de la Sierra y de Casas de Don Pedro, la imaginería de las entrecalles se ubica ya en hornacinas aveneradas de fondo semicircular y arco de medio punto. Superada la moda plateresca los retablos de porte más clásico albergaban las imágenes entre columnas de fuste estriado, que sostenían un entablamento o frontón. En el retablo mayor de Villafranca de los Barros la imaginería dedicada al apostolado se coloca en las entrecalles sobre peanas semicirculares y aveneradas en los dos primeros cuerpos, y sobre pedestales en el superior; las imágenes están flanqueadas por finas columnas de fustes estriados, jónicas en el primer cuerpo y coríntias en el resto; éstas soportan frontones curvos y partidos en el primer cuerpo y rectos y partidos en los demás. En las entrecalles del desaparecido retablo mayor de Azuaga se colocaron las imágenes entre columnas estriadas de orden dórico, jónico y coríntio en sentido ascendente. En el armónico retablo mayor de Almendralejo, también desaparecido, la imaginería de las entrecalles se ubicó en nichos entre columnas, los cuales se presentaban superpuestos en el cuerpo inferior.

La hornacina quedó, pues, definitivamente incorporada a la morfología del retablo.

El retablo evolucionó reduciendo la iconografía y consecuentemente los espacios destinados a ella; igualmente se pasó del retablo enteramente pictórico al que combinaba la talla y el pincel, y finalmente al escultórico; la preocupación se centró más en otros elementos como la decoración y relegó a segundo término la intención iconográfica. Estos cambios transformaron la morfología del retablo quedando reducidas las imágenes a la titular y a algunas más; es entonces cuando se desarrollaron las peanas y repisas como soportes de la imagen.

La hornacina durante el Renacimiento bajoextremeño se presentó siempre rematada en arco de medio punto, “en cercha”. Su interior unas veces es recto (calle central del retablo de Villafranca, Talavera la Real, Bienvenida, etc.) y otras curvos (Azuaga, Almendralejo, etc.). La parte superior interna, es decir, el plafón, se decora con casetones, con una venera o se presenta liso. Durante el Barroco, ya bien entrado el siglo XVII, la morfología de la hornacina se enriquece; además de las de medio punto se encuentran otras con el perfil superior recto. En el retablo mayor de la excolegiata de Zafra se combinan ambos modelos; en esta obra de transición, labrada por Blas de Escobar, se encuentra también el tipo de hornacina cruciforme para enmarcar la crucifixión del ático, modelo que se repite en los retablos mayores de San Bartolomé de Higuera la Real, Santa Catalina de Jerez de los Caballeros, los Santos de Maimona, etc. La crucifixión se ubica también en una original hornacina trilobulada muy típica de los retablos llerenenses (retablos mayores de las parroquias de Santiago, Nuestra Señora de la Asunción, de la capilla de San Juan, del convento de Santa Clara, etc.). Fuera de Llerena esta hornacina trilobulada para la crucifixión la utilizó Antonio Triviño en el retablo mayor de la parroquia de Santiago de Barcarrota (1764). Sebastián Jiménez en sus dos grandes obras de Fuente del Maestre y Aceuchal labró un tipo de hornacina cerrada por un arco trilobulado; Juan Ramos de Castro usó el mismo arco en la hornacina central del retablo de Nuestra Señora de Valvanera de Zafra. Con todo, la hornacina más frecuente durante el Barroco, como lo había sido durante el Renacimiento, fue la cerrada en arco de medio punto.

La imagen exenta solía estar apoyada en la base de su hornacina o en un pedestal sobre dicha base. Pero, durante el Barroco, cuando la imagen avanza o, simplemente prescinde de la hornacina, surgen las repisas o peanas como elementos sustentantes. Estas no aparecen en la Baja Extremadura hasta mediados del siglo XVII y son de poco vuelo; a medida que el Barroco va imponiendo su fantasía ornamental las repisas aumentan su volumen y vuelo cubriéndose de elementos decorativos.

Esculturas, repisas, columnas, entablamentos y elementos decorativos proporcionaron al retablo barroco el dinamismo y la animación de que carecía el renacentista.

## SAGRARIOS, TABERNÁCULOS, MANIFESTADORES Y EXPOSITORES

“Una cosa es el tabernáculo y otra el expositor: el tabernáculo está sencillamente como casa o receptáculo de las Sagradas Formas, y el expositor sirve para la visibilización de la Sagrada Forma”<sup>32</sup>. De aquí que sagrario o tabernáculo sean lo mismo, y expositor o manifestador también.

El sagrario se localizó independientemente del retablo hasta mediados del siglo XVI. Se ubicaba en el presbiterio al lado del Evangelio y muy próximo al altar. Todavía existen parroquias bajoextremeñas que conservan la fábrica del primitivo sagrario en la capilla mayor: Calzadilla de los Barros, Santa María del Mercado de Albuquerque, Torremayor, etc. A mediados de dicha centuria el sagrario o tabernáculo se incorporó al retablo no sin cierta oposición; a juzgar por la resistencia que el concejo y los clérigos de Fuente de Cantos opusieron en 1581 para que el sagrario, que había labrado Juan de Valencia, se colocase en el retablo, por el “grave quebrantamiento” que suponía para éste tal innovación<sup>33</sup>. Entre las razones que impusieron la incorporación del sagrario al retablo habría que mencionar la progresiva importancia de éste en el templo, el lugar preferencial que pasaba a ocupar en el presbiterio y mayor comodidad para el oficiante.

El sagrario se ubicó siempre sobre el altar, en el centro de éste, y, por tanto, en la calle central del retablo. En principio fue un receptáculo cuadrado o ligeramente rectangular empotrado en el banco; así permaneció hasta mediados del siglo XVII. Algunos retablos anteriores a esta fecha exhiben sagrarios-manifestadores de época posterior: en el desaparecido retablo mayor de la parroquia de Santiago de Puebla de Alcocer se labró en el siglo XVIII un sagrario y manifestador circular cubierto por un dosel rematado en conopio, que se elevaba por encima del primer cuerpo; en el retablo mayor de la parroquia de Salvaleón (1625) la calle central del primer cuerpo está ocupada por un conjunto rococó constituido por sagrario, manifestador de torno y templete circular para la imagen titular. En el

---

<sup>32</sup> Martín González, J. J.: “Una investigación sobre el retablo barroco español”. *Simposio*. II sesión. Universidad de Murcia, 1984.

<sup>33</sup> Solís Rodríguez, C.: “Escultura y pintura...”, p. 582.

desaparecido retablo mayor de Almendralejo se labró en el mismo lugar un sagrario-manifestador de estilo neoclásico.

Con las primeras manifestaciones barrocas surgen sagrarios avanzados; así, el sagrario y el manifestador, junto a otros elementos del retablo barroco ya citados, contribuyen a eliminar la impresión de planismo propia de épocas anteriores. No obstante subsiste el sagrario inserto y en línea con el retablo. En el mayor de la excolegiata de Zafra (1666) el sagrario adopta forma de templete de dos pisos rematado en cúpula, sobre la que se coloca la urna con las reliquias de San Ciro. Todo el conjunto queda enmarcado por un gran arco. Sebastián Jiménez labró un monumental templete de cuatro pisos en el retablo mayor de Aceuchal, donde se superponen el sagrario, el manifestador, Nuestra Señora de los Angeles y San Pedro en su cátedra; todo cobijado en una grandiosa y profunda hornacina central. Los retablos portugueses de las parroquias de Olivenza (junto con el mayor de la capilla de la Casa de Misericordia) ofrecen unos sagrarios y tronos particularmente interesantes; el carácter eucarístico de tales retablos hacen del sagrario, tribuna y trono los elementos esenciales, cobijados en un gran arco.

El estudio individualizado e iconográfico de los sagrarios ya se ha hecho; pero, probablemente, sagrarios y manifestadores estén reclamando una investigación más profunda y completa; en tal sentido ésta queda abierta a nuevas aportaciones.

Cuando el sagrario se trasladó al retablo a mediados del siglo XVI lo hizo individualmente. En fecha posterior se le superpuso el manifestador elevándose por encima del banco. Unas veces ambas piezas constituyeron un conjunto único y otras independizáronse ambos elementos. El mayor grado de independencia se halla en algunos retablos llerenenses donde el sagrario se ubica en su lugar habitual; pero el expositor circular lo hace a mayor altura, sobre la imagen titular y en el epicentro del retablo; así se presenta en el retablo de la capilla de San Juan, en la parroquia de Nuestra Señora de la Granada de Llerena, y en la capilla del convento de Santa Clara de la misma ciudad. Es como si la función del expositor, que es la adoración de la Sagrada Forma expuesta a los fieles, prevaleciese sobre la meramente receptora del sagrario.

En resumen, durante el siglo XVI el sagrario se incorporó al retablo. Posteriormente lo hizo el expositor, superponiéndose a aquel, y durante el Barroco ambos elementos no sólo fueron imprescindibles sino consustanciales al conjunto, incluso alcanzaron gran protagonismo en los retablos de tipo eucarístico.

## ELEMENTOS ORNAMENTALES

La retablística bajoextremeña evolucionó notablemente durante las tres centurias que historiamos desde un retablo casi desornamentado hasta la fantasía decorativa del Barroco. Las modas, los nuevos gustos y la libertad del entallador en este aspecto desarrollaron repertorios decorativos propios en cada etapa estilística. A continuación se explicará qué elementos ornamentales se labraron durante este largo período y dónde se localizan en el retablo, ejemplificando las ideas expuestas con conjuntos retablísticos representativos.

El retablo de tradición gótica perduró hasta mediados del siglo XVI. Recuérdense que el mayor de Medina de las Torres estaba asentado en 1550; éste es uno de los retablos gotizantes más tardíos que se conservan en la Baja Extremadura, junto al mayor de Calzadilla de los Barros y al de Santa Bárbara de la catedral pacense, ambos del primer tercio del siglo XVI. Son retablos arquitectónicos, en los que las superficies se dedican fundamentalmente a la representación de historias sacras y no queda apenas espacios para desarrollar ningún programa decorativo. En las pilastras y pilares que separan verticalmente las calles suelen superponerse pequeñas tallas sobre peanas y bajo doseletes o chambranas (Calzadilla, Medina). Dichos doseletes se encuentran también fijos en la parte superior de las pinturas. Los pilares pueden rematarse en pináculos. También son frecuentes las labores de crestería en los guardapolvos (retablo de Santa Bárbara) y en la parte superior (Calzadilla).

El retablo plateresco, que se desarrolló durante la segunda mitad del siglo XVI, encontró espacios para su ornamentación en los resaltos o pedestales del banco, los entablamentos, guardapolvos y cumbreras. Algunos elementos arquitectónicos, sobre todo de soporte como balaustres y pilastras, contribuyeron al efecto decorativo del conjunto. La decoración “a candelieri” se ubica en columnas, pilastras y sobre todo guardapolvos, como en Arroyo de San Serván, Fregenal de la Sierra, Casas de Don Pedro, Talavera la Real, etc. En los áticos suelen colocarse aletones a modo de contrafuertes.

El retablo se reviste de formas más clásicas desde mediados del siglo XVI hasta las primeras manifestaciones barrocas ya entrada la segunda mitad de la centuria siguiente. Este retablo, que Palomero Páramo ha llamado

romanista y purista en Sevilla<sup>34</sup>, es todavía más arquitectónico que ornamental. La influencia de los tratados arquitectónicos y de preceptistas italianos, las líneas severas del arte escorialense, el nuevo espíritu emanado de Trento y el triunfo de la Contrarreforma impulsaron nuevas formas que superaron el recetario ornamental plateresco. El reducido aparato decorativo de este período continúa en los resaltes del banco, entablamentos y coronamientos; es decir, en los lugares que la talla y el pincel quedaban libres. En las cumbreras se prodigan elementos ornamentales tomados de la arquitectura en piedra como bolas, pirámides, pináculos, floreros, aletones, etc. También se colocan en tal lugar escudos y tallas. Esta decoración se encuentra en retablos como los mayores de Salvaleón, Hornachos, Almendralejo, Bienvenida, Azuaga, etc. Los entablamentos que separan los cuerpos del retablo ofrecen arquitrabes lisos, frisos generalmente decorados y cornisas con dentículos. Sobre las cajas se disponen una variada gama de frontones: curvos, avolutados, rectos y partidos.

Los primeros indicios barrocos en la decoración aparecen en la década de los cuarenta del siglo XVII de la mano de maestros sevillanos: Domingo de Urbín y Jerónimo Ramírez concertaron en Sevilla el retablo mayor de la parroquia de Santa Catalina de Higuera la Real (1641), en el que se emplearon recursos prebarrocos sobre una traza aún clásica. Lo mismo sucede en el retablo de Nuestra Señora de los Remedios de la excolegiata de Zafra pintado por Zurbarán (1644). En 1666, Blas de Escobar introdujo la columna salomónica en el retablo mayor de la Excolegiata zafrense, importándola de Sevilla, donde la había usado el flamenco José de Arce en 1637. A partir de la incorporación progresiva de la columna salomónica, el elemento más definidor del Barroco, el retablo va conquistando superficies para desarrollar su formulario decorativo. Este avance de los elementos ornamentales fue paralelo y contrario a la reducción de los espacios para la imaginería. El retablo había evolucionado de arquitectónico y narrativo a ser eminentemente decorativo y conmemorativo; el repertorio ornamental invadió de tal forma todas las superficies que llegó a velar las líneas arquitectónicas del retablo: se ornamentan elementos de soporte como la columna salomónica con vides generalmente (tallos, hojas y racimos) y menos frecuentemente con rosetas u hojarasca; el estípite se decora

---

<sup>34</sup> Palomero Páramo, J.: Op. Cit., pp. 192-194 y 432-433.

con macolla, se combina con la columna salomónica o se le incorporan niños telamones, cabezas aladas, etc.; los entablamentos se interrumpen con tarjas y cartelas; decoradas ménsulas sustituyen en el banco a los pedestales, resaltos o netos de épocas pasadas; la imaginería se apoya sobre peanas cubiertas de decoración vegetal; mientras, sobre las cajas, nichos y hornacinas se colocan placas y molduras; las cumbreras se adornan con gruesa decoración vegetal; en los retablos de cascarón se queda espacio sin decorar en los gallones. Otros elementos del repertorio decorativo lo constituyen golpes de hojarasca, subientes, roleos, grandes volutas, broches decorativos, sartas de frutas y hojas, soles, etc., etc.

El “horror vacui” es tal que llegan a ornamentarse espacios de las capillas mayores no cubiertos por el retablo: Ginés López y su equipo decoraron la pared frontal de la capilla mayor de la catedral pacense, armonizándola con el retablo. Los primeros maestros zafrenses, introductores del Barroco en la Baja Extremadura, como Blas de Escobar y algunos de sus discípulos y seguidores (Rodríguez Lucas, Martínez de Vargas) utilizaron en muchos retablos un característico almohadillado para decorar espacios de las capillas mayores: recuérdense los retablos de la excolegiata y convento de las clarisas de Zafra, convento carmelita de Fuente de Cantos, de las parroquias de Villagarcía de la Torre, San Bartolomé de Higuera la Real, Palomas, etc.

Como dice Raya Raya: “El retablo del siglo XVIII muestra tal importancia en su ornamentación que no se sabe cuando termina lo arquitectónico ni donde comienza lo ornamental”<sup>35</sup>.

A principios de la sexta década del siglo XVIII aparece la rocalla en el repertorio decorativo del retablo bajoextremeño. En los retablos mayores de las dos parroquias de Barcarrota se aplican ya las típicas formas arriñonadas, las ces y eses, las columnas (todavía alternando con estípites) retalladas en su tercio inferior y con lazos y borlones en la parte superior de la caña; las mismas que se utilizaron en el retablo mayor de la parroquia de Santa Marta, donde se emplearon espejos y doseletes sobre la imaginería (como en Nuestra Señora de Soterráneo de Barcarrota). La rocalla fue utilizada por los maestros jerezanos del último tercio del siglo XVIII (Ramos de Castro, Núñez Barrero, Silva Moura,

---

<sup>35</sup> Raya Raya, M. A.: Op. Cit., p. 85.

Triviño, etc.) que la difundieron por Jerez de los Caballeros y su comarca. Incluso maestros venidos de fuera utilizaron el repertorio rococó: Vicente Barbadillo, maestro cacereño, concertó el desaparecido retablo mayor de Santa María de Jerez de los Caballeros, donde labró unas columnas decoradas de forma similar a las que se hacían en la zona.

Desde finales de la década de los setenta las nuevas tendencias impusieron concepciones artísticas más clásicas.

## EVOLUCIÓN

En la evolución del retablo bajoextremeño fueron determinantes no sólo los elementos morfológicos que se acaban de analizar, sino también la iconografía, la labra de las tallas, la policromía y el dorado.

Con el riesgo que supone generalizar y, sobre todo, dar fechas fijas proponemos las siguientes fases en la evolución del retablo bajoextremeño de los siglos XVI al XVIII:

- 1ª.- El retablo de tradición gótica: hasta mediados del siglo XVI.
- 2ª.- El retablo plateresco: circa 1540-1600.
- 3ª.- El retablo clasicista: circa 1580-1666.
- 4ª.- El retablo barroco: circa 1670-1750.
- 5ª.- El retablo rococó: circa 1750-1780.

A continuación se justificará en cada una de las fases establecidas la cronología asignada, se citarán los principales conjuntos retablisticos de cada período y, sobre todo, se definirán los rasgos propios de cada fase.

### EL RETABLO DE TRADICIÓN GÓTICA: HASTA MEDIADOS DEL SIGLO XVI

En la visita que las autoridades santiguistas giraron a la parroquia de Medina de las Torres en 1550 ya estaba asentado el retablo que hoy se contempla (afectado de una desafortunada remodelación posterior)<sup>36</sup>; este conjunto es el último de los grandes retablos de tradición gótica existentes. Otro retablo notable, ya de estilo plateresco, el mayor de Arroyo de San Serván se encontraba asentado en 1549<sup>37</sup>. Por

---

<sup>36</sup> Solís Rodríguez, C.: *Escultura y pintura...*, p. 581.

<sup>37</sup> Idem: "Luis de Morales". *R. E. E.* (1978), pp. 57 y 62-63. Garrido Santiago, M.: *Arquitectura religiosa del siglo XVI en Tierra de Barros (Badajoz)*. Badajoz, 1983, p. 93.

tanto, la tradición gótica perduró hasta mediados del siglo XVI, coexistiendo los últimos años con el modelo de retablo plateresco y formas renacentes.

Los tres mejores ejemplares que se conservan de este período son el retablo de Santa Bárbara de la catedral de Badajoz, datado en el primer tercio del siglo XVI<sup>38</sup>; retablo mayor de Calzadilla de los Barros, donde las influencias mudéjares y atisbos renacentes se combinan con la tradición gótica; y el citado de Medina de las Torres. En la vecina provincia cacereña el mejor ejemplo tardogótico lo constituye el retablo mayor de Santa María de Trujillo.

Estos retablos de la primera mitad del siglo XVI presentan rasgos propios, que generalizando, se resumen en los siguientes: con frecuencia adquieren gran desarrollo cubriendo todo el testero de la capilla donde se ubican y adoptando una forma de tríptico. En parte, este enorme desarrollo viene motivado por un discurso iconográfico muy amplio, el cual tiene que ver con la función pedagógica de tales retablos; intención que perdurará durante toda la centuria y la siguiente. Así, el retablo de Calzadilla presenta nada menos que veintiocho tablas y el de Medina veintiséis. En tales espacios, que normalmente son pinturas en tabla, se representan preferentemente temas cristíferos, a veces mezclados con temas marianos. Se trata, pues, de retablos pictóricos o de pincel, afectados de cierto planismo en ocasiones mitigado por la forma de tríptico. Desde el punto de vista arquitectónico se organizan mediante el cruce de líneas horizontales y verticales, que dan lugar a cuerpos y calles en un plano de casillero; para romper la monotonía de esta rígida compartimentación algunos espacios pictóricos se alargan o ensanchan rompiendo el esquema cuadriculado que resultaría de otro modo. Así, en el retablo de Calzadilla de los Barros las calles centrales de las tres alas del tríptico son más anchas y en los planos laterales las tablas centrales son más altas que las contiguas. En Medina de las Torres se rompe también la horizontalidad de los tableros alargándolos en las calles centrales de los tres planos del tríptico. Similar recurso se utilizó en el retablo catedralicio de Santa Bárbara. El protagonismo de los tableros para pinturas, los cuales ocupan la mayor parte de las superficies, deja poco espacio para la decoración, resultando conjuntos poco ornamentados; no obstante, se prodigan con cierta frecuencia los doseletes o chambranas, que se fijan en la

---

<sup>38</sup> Para más datos sobre este retablo véase: Solís Rodríguez, C. y Tejada Vizuete, F.: Catálogo de la Exposición *Diócesis y catedral pacense. De los orígenes medievales al siglo XVI*. Badajoz 1999.

parte superior de las tablas (Calzadilla, Medina) e incluso en el banco (catedral de Badajoz); también es corriente encontrar –como se ha expuesto– pequeñas tallas en los pilares verticales con sus peanillas y doseletes, pináculos, florones y cresterías; entre estas últimas no puede dejar de citarse la de Calzadilla. Otros rasgos gotizantes se detectan en las pinturas, tales como los dorados nimbos, las fimbrias, indumentarias de personajes, concepto del espacio, etc. Todo ello entre tímidos intentos renacientes.

## EL RETABLO PLATERESCO: CIRCA 1540-1600

En la década de los cuarenta del siglo XVI se labró –como se ha dicho– el retablo mayor de Arroyo de San Serván, uno de los primeros ejemplares platerescos conservados. Por otra parte, el último de los retablos mayores decorados con elementos del repertorio plateresco es el mayor de Talavera la Real, cuya ejecución se prolongó más allá del siglo XVI. Entre ambas fechas, 1540-1600, se sitúa el desarrollo del retablo plateresco en la Baja Extremadura. Sin embargo, es necesario hacer ciertas precisiones. La primera se refiere a que en fecha tan temprana como 1518 se fabricó un retablo con decoración de grutesco típicamente plateresca; se trata del retablo mayor del monasterio de Tentudía, en Calera de León, hecho en cerámica vidriada. Tal ornamentación fue importada temprana y directamente de Italia por el ceramista Francisco Niculoso Pisano, afincado en Sevilla desde finales del siglo XV. Las novedades estéticas llegadas con este italiano establecido en Triana o no se difundieron por la Baja Extremadura o no calaron en los maestros locales, anclados en la tradición gótica<sup>39</sup>. Otra precisión se refiere a la fecha final propuesta para el retablo plateresco, en torno a finales del siglo XVI; debe entenderse que las nuevas formas estéticas no comienzan a circular cuando dejan de hacerlo las precedentes; sino que ambas se desarrollan simultáneamente hasta el triunfo definitivo de una de ellas. Es decir, antes de labrarse el retablo mayor de Talavera, que se ha considerado como una de las últimas manifestaciones platerescas, ya se habían hecho otros retablos de estilo clasicista tan notables como los mayores de Llera, Villafranca de los Barros y Azuaga.

---

<sup>39</sup> Morales, A. J.: *Francisco Niculoso Pisano*. Sevilla, 1972.

Ello se explica fácilmente, si se advierte que estos retablos son obra de maestros llerenenses (Juan de Valencia, Luis Hernández) y sevillanos (Juan de Oviedo y de la Bandera), los cuales introducen en la Baja Extremadura aires renovadores procedentes del sur sevillano; los centros artísticos más próximos como Llerena son pioneros en adoptar las nuevas formas. Mientras los maestros de otros centros más alejados como Badajoz, a donde pertenecen los autores del retablo talaverano (Auñón y Martín Vendello), seguían aferrados a la estética plateresca todavía vigente en la zona pacense.

Los ejemplares más representativos de la retablística plateresca bajoextremeña son, amén de los citados de Arroyo de San Serván y Talavera la Real, el retablo mayor de la parroquia de Santa Ana de Fregenal de la Sierra y el desaparecido retablo mayor de Casas de Don Pedro. A distancia de estos dos conjuntos merecen citarse los desaparecidos retablos de Herrera del Duque, Puebla de Alcocer y la parroquia de Santiago de Medellín; junto al actual retablo mayor de Torremayor.

En los retablos de gran desarrollo superficial como los de Arroyo de San Serván y Fregenal de la Sierra aún se utiliza el tríptico; sin embargo, en los de menor porte se prefiere la planta lineal. El discurso iconográfico sigue siendo extenso y así continuará en la etapa siguiente. Los temas preferentes permanecen siendo cristíferos y marianos, aunque se advierte en ciertos retablos que se dedica parte de su programa iconográfico al titular del templo: tablas de temas jacobeos en el retablo mayor de Torremayor, sobre San Juan Bautista en el de Herrera del Duque, relieves sobre Santa Ana en la parroquia homónima de Fregenal de la Sierra, sobre San Pedro en la de Casas de Don Pedro, etc. La técnica más usual prosigue siendo la pintura en tabla; sin embargo, comienza a prodigarse la talla; son escasos los recuadros ocupados por relieves, como en Santa Ana de Fregenal, pero frecuentes las esculturas de bulto en las hornacinas y nichos de las entrecalles. Por tanto, el retablo dejó de ser exclusivamente pictórico y evolucionó a escultórico-pictórico o de talla y pincel, incluso, a enteramente escultórico como el citado modelo de Fregenal de la Sierra. En definitiva, a medida que predomina la escultura el retablo se presenta más evolucionado. El esquema compositivo sigue siendo de casillero, formando una cuadrícula, que resulta del cruce de calles y cuerpos; aparecen las entrecalles como divisiones verticales del retablo más estrechas que las calles y ocupadas por tallas en hornacinas, cediendo los temas iconográficos principales a los tableros de las calles. El esquema arquitectónico presenta gran equilibrio entre verticales y horizontales.

Con todo, los elementos que mejor definen el retablo plateresco son los de soporte y los ornamentales; es decir, el balaustre y la pilastra como elementos sustentantes típicos, así como la decoración “a candelieri” y los motivos tomados del grutesco.

## EL RETABLO CLASICISTA: CIRCA 1580-1666

La superación del grutesco monstruoso y fantástico comienza en la Baja Extremadura hacia los años ochenta del siglo XVI de mano de maestros llerenenses y andaluces. Durante la segunda mitad de dicha centuria un notable grupo de artistas sevillanos de primera fila, contrataron obras en el sur bajoextremeño (Gaspar del Aguila, Vázquez el Viejo, Vázquez el Joven, Ocampo, Montañés, Oviedo, etc.). Estos maestros solos o asociados a los locales, que ejercían su arte en Llerena y comarca, fueron los primeros en superar las formas del retablo plateresco, imponiendo una estética de corte clásico importada del sur andaluz. El retablo clasicista perduró, como muy tarde, hasta que los maestros zafrenses, guiados por Blas de Escobar, impusieron la columna salomónica y con ella el recetario barroco, ya mediados el siglo XVII.

Entre los retablos clasicistas de finales del siglo XVI deben citarse los mayores de Llera, Villafranca de los Barros y el desaparecido de Nuestra Señora de Consolación de Azuaga. Las mejores muestras de la primera mitad de la centuria siguiente se encuentran en Puebla de la Reina, Salvaleón, Hornachos, Montijo, Almendralejo (desaparecido) y Bienvenida.

Este cambio operado en la evolución del retablo bajoextremeño vino determinado, con evidente retraso, por factores diversos como la ascensión al trono de Felipe II y su política artística expresada en las formas escorialenses, las directrices del Concilio de Trento y el triunfo de la Contrarreforma, la influencia de preceptistas italianos y de tratados de arquitectura, especialmente de Serlio y Palladio, etc. De época pasada se mantiene la predilección del tríptico para retablos de gran desarrollo superficial, como los de Villafranca, Azuaga, Almendralejo y Bienvenida; para los más modestos se prefiere la planta lineal; en cualquier caso hay una clara intención de adaptarse al testero y cubrir totalmente el muro frontal. El discurso iconográfico continua siendo extenso y los temas cristíferos y marianos permanecen; a veces combinándose con otros hagiográficos y tomados del santoral; se incluye también la representación del apostolado (Almendralejo, Montijo, Guareña). La técnica de repre-

sentación ofrece modelos enteramente pictóricos como los de Salvaleón, Montijo o Montemolín; otros mixtos, donde la talla suele ocupar las hornacinas centrales y las entrecalles, dejando los espacios principales al pincel, como en Almendralejo o Bienvenida; y, finalmente, los ocupados totalmente por relieves y/o esculturas de bulto como en Villafranca o Azuaga. Son retablos de tres cuerpos, los de mayor altura, y de dos, más el banco y el ático. Verticalmente se dividen en tres o cinco calles; en ocasiones con entrecalles donde casi siempre se disponen esculturas exentas. Sin embargo, lo más característico del periodo es el predominio de una arquitectura clásica, que se define por la superposición de los órdenes clásicos, con predilección por el jónico y corintio, la columna de fuste estriado, los frontones triangulares y partidos, entablamentos de corte clásico, las bolas y pirámides herrerianas. En definitiva, un predominio de estructuras arquitectónicas que dan sensación de cierta rigidez esquemática pero de gran claridad compositiva, donde los espacios para la representación iconográfica todavía son esenciales. De tal modo que el retablo clasicista podría definirse como arquitectura e iconografía.

## EL RETABLO BARROCO: CIRCA 1670-1750

Desde antes de mediar el siglo XVII se advierten elementos protobarrocos en la retablística bajoextremeña. El retablo mayor de la parroquia de Santa Catalina de Higuera la Real (1631-1641) utilizó ya algunos recursos prebarrocos en los entablamentos y en la cumbreira, sin mencionar el sagraio-manifestador y la hornacina central de estilo rococó que labró el jerezano José Triviño en la segunda mitad del siglo XVIII. En el único retablo pintado por Zurbarán, que existe en la Baja Extremadura, el de Nuestra Señora de los Remedios de la excolegiata de Zafra (1644), se notan también algunos procedimientos protobarrocos sobre un esquema aún clásico. Sin embargo, hasta que Blas de Escobar no labró las que se consideran primeras columnas salomónicas en el mayor de la excolegiata de Zafra (1666) no se puede hablar con propiedad de barroco bajoextremeño. Bien entendido que el nuevo soporte torso no irrumpió en la retablística bajoextremeña eliminando inmediatamente a la columna estriada –como se ha explicado– sino que se impuso gradualmente.

El retablo barroco, de larga y fecunda trayectoria en nuestro solar, se prolongó durante la segunda mitad del siglo XVIII a través del rococó. No obstante,

es imprescindible diferenciar dentro del retablo de este periodo el de orden salomónico y el de estípite.

Los sucesivos periodos en la evolución del retablo bajoextremeño vienen ilustrándose con ejemplos relevantes. Al llegar al período barroco la proliferación de estas máquinas es tal, que se corre siempre el riesgo de omitir ejemplares significativos. Sin pretender agotar el repertorio recuérdense algunos ejemplares de retablos barrocos en Zafra, la catedral de Badajoz, Higuera la Real, Jerez de los Caballeros, Fuente del Maestre, Valencia del Ventoso, etc.

No se utilizó la planta en forma de tríptico, propia de épocas pasadas en retablos de gran desarrollo superficial. La adaptación a testeros y bóvedas góticas obligó a adoptar plantas poligonales y, más avanzado el periodo, plantas curvas. Sin embargo, la lineal o recta fue la más común. Para eludir el planismo, que produce este tipo de planta, se disponen los soportes en saliente, apoyados sobre avanzadas ménsulas y coronados por quebrados entablamentos con voladas cornisas. Los dos soportes típicos son la columna salomónica y el estípite, elementos esenciales del estilo –cuyo origen y desarrollo ya se expuso– que dan lugar a retablos tetrástilos y exástilos. Suelen ser máquinas de un solo cuerpo y ático. En ocasiones pueden presentar dos cuerpos. La calle central nunca se mostró tan preeminente; a veces ocupa todo el retablo; otras se flanquea por calles laterales de menor desarrollo, éstas no pasan de dos a cada lado, siendo una lo habitual. Las imágenes principales del retablo (titular y/o patronal) se sitúan en hornacinas o nichos de la calle central; el resto en las calles laterales, donde las hornacinas se vuelven planas y la imaginería se sitúa en peanas y repisas salientes. El retablo barroco es esencialmente escultórico o de talla, en el que se ha operado una profunda reducción iconográfica, de modo que ya no tiene un sentido o intención narrativo e ilustrador de historias sacras, sino un valor conmemorativo. La reducción de espacios para la representación iconográfica se resolvió a favor de los elementos ornamentales, los cuales invadieron rápidamente las superficies. La decoración exuberante fue otro rasgo protagonista del estilo y del retablo barroco. Este evolucionó de arquitectónico a escultórico, de iconográfico a ornamental. El retablo de camarín es típico de este periodo, en el que nacieron y se desarrollaron tales fábricas; surgen también los retablos de cascarón de gallones decorados como perfectas adaptaciones a las bóvedas de las capillas mayores.

## EL RETABLO ROCOCÓ: CIRCA 1750-1780

Mediados el siglo XVIII el estípite hace crisis y los entalladores bajoextremeños vuelven a la columna de fuste estriado y recubierto de rocalla. La decoración rococó, que da nombre al periodo, perduró hasta finales del siglo XVIII; cuando se impuso el nuevo estilo clásico, el Neoclásico.

Retablos de rocalla se labraron para las capillas mayores de las parroquias de Barcarrota, Santa Marta, Santa María de Jerez de los Caballeros; para las ermitas de los Remedios de Segura de León y de Nuestra Señora de la Coronada de Villafranca de los Barros, para las parroquias de Santa María del Castillo de Fregenal de la Sierra, de Torre de Miguel Sesmero, etc.

En realidad, la estructura del retablo rococó era la misma que la del periodo anterior. Cambió el uso del soporte, que es de fuste estriado y sobre todo el repertorio decorativo. Sobre el mismo esquema se aplicó un aparato ornamental constituido por la rocalla; los elementos ornamentales se superponen con tal ímpetu y fantasía que velan las arquitecturas.

Esta desbordante fantasía decorativa chocó frontalmente con el severo estilo neoclásico; éste esgrimía contundentes argumentos a su favor, tales como el peligro de incendios que suponía el maderamen de los retablos, el precio elevado de los adornos y dorados, la mayor calidad de los nuevos materiales (mármol, jaspes y bronce). Sin embargo y a pesar de los denuestos de Ponz contra el estilo, la tradición de la madera seguía arraigada en la mentalidad popular. Ello indujo a Carlos III a una decidida acción contra los excesos barrocos y a favor de las nuevas formas. Los decretos de 1777 obligaban a que todos los proyectos referentes a retablos y tabernáculos se sometiesen al dictamen de la Real Academia de San Fernando. Al respecto dice Martín González "Las órdenes reales eran terminantes en cuanto a la depuración del estilo en su imagen clásica y el empleo de materiales incombustibles. Es evidente que lo más fácil de conseguir era el acomodarse a las normas neoclásicas. El barroco fue poco a poco cediendo terreno, hasta desaparecer. Otra cosa era el destierro de la madera... Es fácil ver que el neoclásicismo se impuso en la estética de los retablos, pero lo normal era servirse de la madera"<sup>40</sup>.

---

<sup>40</sup> Martín González, J. J.: "Problemática del retablo bajo Carlos III". *Fragmentos* (1988), p. 42.

## TIPOLOGÍA

Un aspecto interesante y obligado en los modernos estudios sobre retabística se refiere a los intentos, hasta ahora tímidos, de establecer una tipología del retablo. La extraordinaria variedad de tipos y modelos viene motivada por la libertad del cliente y, en menor grado, por la de los artistas que concurren en la obra de un retablo. Por supuesto que cada estilo impone sus modelos propios. El cliente detalla normalmente en el concierto del retablo el tipo que desea encargar; en estos casos la libre creación del artista, aunque siempre exista, queda obnubilada por las exigencias y gusto del comitente. En cambio, cuando no se especifican con detalle las condiciones del concierto el artista se encuentra con mayor libertad para hacer uso de su ingenio y talento organizando la obra como quiera. En el periodo barroco, la artificiosidad, el gusto por la complejidad, la valoración del ingenio y la originalidad, que son notas consustanciales al estilo, produjeron una tipología de gran riqueza y en ocasiones de difícil sistematización.

Tal sistematización se mueve hasta ahora en el plano de las aproximaciones; si exceptuamos la clasificación hecha por Martín González para el retablo renacentista<sup>41</sup>, la de Palomero Páramo para el retablo renacentista sevillano<sup>42</sup>, la de Trujillo Rodríguez para el canario<sup>43</sup>, la de Martinell para Cataluña<sup>44</sup> y alguna otra más.

A continuación se propone una tipología para el retablo bajoextremeño basada en los siguientes criterios de clasificación:

- 1.- Por la arquitectura.
- 2.- Por la función o finalidad.
- 3.- Por el estilo.

---

<sup>41</sup> Idem: "Tipología e iconografía...".

<sup>42</sup> Palomero Paramo, J. M.: Op. Cit.

<sup>43</sup> Trujillo Rodríguez, A.: Op. Cit.

<sup>44</sup> Martinell, C.: *Arquitectura i escultura barroques a Catalunya*. Barcelona, 1959-1963.

Antes de abordar de lleno el tema de la tipología se establecerán algunas consideraciones, que, si bien no definen un tipo concreto de retablo, si determinan notas diferenciales entre ellos; son matizaciones que no crean modelos pero individualizan y diferencian unos retablos de otros.

Por el lugar en que se localiza, el retablo puede ocupar ese sitio privilegiado que es el presbiterio o altar mayor, un altar lateral o puede decorar el altar de una capilla. En el primer caso se habla de retablo mayor, en el segundo de retablo lateral o colateral y en el tercero de retablo de la capilla tal.

El retablo puede estar dorado, que es lo más usual, o sin dorar, caso menos frecuente que obedece, entre otras razones, a la buena calidad de la madera (nogal por ejemplo) o a alguna causa no prevista en principio y que no ha permitido acometer el dorado de la obra, sea por falta de medios económicos u otra eventualidad, como la que afectó al retablo del crucero, en el lado de la Epístola, de la iglesia de San Bartolomé de Higuera la Real, encargado por la Compañía de Jesús y que no pudo dorarse por causa de la orden de expulsión. Se dice entonces que el retablo está “en blanco”. Una tercera opción presentan aquellos retablos, poco frecuentes, que se policroman con colores diversos (gris, blanco, rojo, verde, azul) y algunas partes se doran. Sirvan de ejemplos los retablos mayores de Aceuchal y la parroquia de Santiago de Barcarrota.

Según los materiales utilizados, los retablos más abundantes se hacen de materia lignaria; se diferencian diversos tipos de maderas (aspecto que se recoge normalmente entre las condiciones que se fijan en los contratos), desde maderas de gran calidad hasta el pino que resulta el tipo más usado. Entre los retablos hechos de madera de calidad se encuentran los de nogal, que no son muy frecuentes –excepto en Santander–, los de borne, los de barbusano y cedro; como el retablo de la capilla de los Carta, en la iglesia de la Concepción de Santa Cruz de Tenerife, labrado por Verau y que, entre otras originalidades, cuenta con la de no estar dorado, lo que permite apreciar las calidades primigenias de la madera. Sin embargo, la madera más comúnmente utilizada es la de pino. Incluso, sabemos de un retablito de corcho en Monesterio, material totalmente inusual y que fue destruido en la Guerra Civil. De alabastro policromado, material utilizado frecuentemente en Aragón y Cataluña, se labraron abundantes retablos en la primera mitad del siglo XV, siguiendo la tradición de la centuria anterior, como los de la catedral de Vich, de Pere Oller, el de la catedral de Pamplona, de Pere Johan, o el de la seo de Zaragoza. De mármol y jaspes se construyeron muchos retablos en Granada

durante el siglo XVIII. De cerámica vidriada son los retablos del monasterio de Tentudía, en Calera de León, y los que salieron del alfar de Francisco Niculoso Pisano, artista italiano establecido en Sevilla.

Por la disposición de la planta un retablo puede ser plano o recto, ochavado o alaveado, si se comba y no presenta forma plana o recta, o mixtilíneo, cuando se combinan formas planas y curvas.

En cualquier caso el retablo puede cubrir o no todo el testero del altar o capilla y puede adaptarse a él o no.

Según la técnica utilizada en la representación de las imágenes que decoran los tableros, nichos, hornacinas, peanas, etc. se habla de retablo pictórico o “de pincel” si muestra los tableros con pinturas. Los ejemplos más notables en la Baja Extremadura datan del siglo XVI (Calzadilla de los Barros, Medina de las Torres, Arroyo de San Serván, etc.). Si los huecos, hornacina o peanas se encuentran ocupados por esculturas se trata de un retablo escultórico o “de talla”, pudiendo presentarse éstas en bulto redondo o en relieve. El retablo mayor de la iglesia de Santiago de Medina de Rioseco, de Tomás de Sierra, además de ser la obra más completa de este maestro, es “sin duda el retablo más copiosamente escultórico del periodo dieciochesco”<sup>45</sup>. En la Baja Extremadura es destacable, entre otros, el retablo mayor de Santa Ana de Fregeneal de la Sierra, constituido enteramente por relieves y esculturas. El retablo escultórico-pictórico, pictórico-escultórico, o mejor, de “talla y pincel”, combina esculturas (relieves o exentas) y pinturas; los mejores ejemplos extremeños los encontramos en Guadalupe y en Arroyo de la Luz, en éste con veinte tablas de Luis de Morales y esculturas en las entrecalles y áticos.

De lo expuesto se deduce que antes y siempre que sea posible encuadrar un retablo en un determinado grupo o tipo podrá atribuírsele unos caracteres o notas diferenciales que ayudan a definirlo. Se establecerá si se trata de un retablo mayor, lateral o se encuentra presidiendo una capilla; si está dorado, “en blanco” o policromado; los materiales de que está hecho: madera, alabastro, mármol, jaspes, cerámica vidriada, etc.; si es plano, ochavado o mixtilíneo; si ocupa y se adapta o no al testero de la capilla; si es de “pincel”, de “talla” o de “talla y pincel”.

---

<sup>45</sup> Martín González, J. J.: *Escultura barroca española, 1600-1770*. Madrid 1986.

## TIPOLOGÍA POR LA ARQUITECTURA

Existe una tipología del retablo con arreglo a unas formas. Dentro de la extraordinaria variedad de modelos pueden reconocerse algunos específicamente caracterizados por la arquitectura que presentan.

Por el número de hojas o alas en que se organizan hay retablos polípticos (de varias hojas) y trípticos (tres hojas). Las hojas pueden ser abatibles y más comúnmente fijas. En la Baja Extremadura hay excelentes ejemplos de trípticos: el mayor de Calzadilla de los Barros es el más representativo. El retablo en forma de tríptico es un modelo procedente de la Edad Media, que se compone de un cuerpo central, sobre el que se abaten las alas laterales, quedando en la parte superior una zona descubierta.

Uno de los tipos fácilmente identificable es el retablo-tapiz, se desarrolló durante el período gótico. Presenta forma rectangular y semeja un gran tapiz o colgadura; con frecuencia se imitaron en las fachadas. Perteneció a este tipo el mayor de la Cartuja de Miraflores, de Gil de Siloé. En su composición presenta una sabia combinación de círculos y cuadrados dispuestos en dos zonas horizontales. No quedan ejemplares de este tipo en la Baja Extremadura.

En relación con la fachada del templo se crea un modelo llamado retablo-fachada o retablo-portada. Puede calificarse este tipo de arquitectónico, ya que evoca dentro del templo la arquitectura de una fachada. Así el retablo mayor de la iglesia de San Nicolás (Burgos), de Francisco de Colonia, que enlaza con el de Miraflores. El del convento de San José de Villafranca (León), simula una gran portada románica abocinada y con tímpano, donde las columnas salomónicas funcionan como las jambas de la portada, el ático es el tímpano con esculturas y en las dovelas se colocan figuras de ángeles, la rosca externa se decora con cogollos. Pretensiones arquitectónicas presenta también el retablo de la iglesia de San Benito de Valladolid y el que anticipa la fachada del Obradoiro y que el arzobispo Monroy proyectó para la capilla de la Virgen del Pilar, en la catedral de Santiago de Compostela. El diseño o traza lo hizo Fernando Casas y fue realizado en mármoles y jaspes, procedentes de Portugal, por Miguel de Romay a finales del primer cuarto del siglo XVIII.

En la Baja Extremadura el tipo no hizo fortuna; recuérdese en Jerez de los Caballeros, no un retablo fachada, sino una fachada retablo: la portada oeste de la iglesia de San Bartolomé.

Un modelo, que se desarrolló ampliamente durante el renacimiento, fue el retablo de casillero, es generalmente de fondo plano, en forma de rectángulo apaisado o vertical. Consta de banco (puede llevar sotabanco), varios cuerpos superpuestos (generalmente dos, tres o cuatro, más el ático) y varias calles (tres, cinco o siete), las cuales pueden separarse por entrecalles, todo en forma de casillero donde se alojan pinturas, esculturas y relieves. Este tipo se prolongó hasta la segunda mitad del siglo XVII y son frecuentes en la Baja Extremadura: Calzadilla de los Barros, Medina de las Torres, Arroyo de San Serván, Santa Ana de Fregeneal de la Sierra, Villafranca de los Barros, Azuaga, Casas de Don Pedro, Montijo, Almendralejo, Bienvenida, etc.

El retablo de arco triunfal presenta una estructura arquitectónica que recuerda o evoca la de un arco de triunfo. Se inspira directamente en los monumentos conmemorativos romanos de este nombre y –según Palomero Páramo– “consiste en inscribir un retablo de pequeñas proporciones, compuesto ordinariamente por un reducido pedestal, un cuerpo de tres calles y ático, dentro de un pórtico ornamental”<sup>46</sup>. Fue un modelo utilizado con relativa frecuencia por Miguel Adán, Juan de Oviedo el Mozo y Martínez Montañés en Sevilla. En los conventos bajoextremeños de las clarisas de Zafrá y de las carmelitas de Fuente de Cantos los maestros zafrenses del siglo XVII labraron retablos de este tipo.

Palomero Páramo establece un tipo que define como “cuadro de altar” o “relieve de altar”; otros lo llaman “retablo-recuadramiento”. Nosotros proponemos la terminología retablo-marco, ya que en esencia es un marco más o menos decorado, en forma rectangular con columnas y frontón o de arco de medio punto, a veces, sin columnas, en el que se inscribe una pintura o un relieve.

“A modo de marco de un cuadro o de una talla. Propio de la época manierista o protobarroca”, dice Valverde Madrid<sup>47</sup>. También se le conoce como “retablo de escena única”, ya que la talla o pintura sólo se refiere a un motivo o asunto. Aunque con precedentes renacentistas este tipo alcanzó

---

<sup>46</sup> Palomero Paramo, J. M.: Op. Cit., p. 99.

<sup>47</sup> Valverde Madrid, J.: *Ensayo socio-histórico de retablística cordobesa del siglo XVIII*. Córdoba 1974, p. 10.

su máximo desarrollo en el siglo XVII. Ejemplos extremeños se encuentran en el monasterio de Yuste (Cáceres), en la capilla del antiguo Ayuntamiento de Trujillo (Cáceres), en San Vicente de Alcántara enmarcando una talla de Morales, en la parroquia de Santiago de Llerena, etc.

El retablo de columnas salomónicas puede presentarse siguiendo la tradición en cuerpos superpuestos o adoptar una particular manera barroca llamada "unitaria". Dentro de los dos tipos Martinell ha establecido variantes diversas. En contraposición al retablo salomónico tradicional de varios cuerpos se define el retablo unitario como el que presenta una unidad en su conjunto que dimana de un gran hueco, nicho u hornacina con la imagen principal. Ello no elimina la posibilidad de nichos secundarios, de motivos de segundo orden, siempre que la impronta de unidad del motivo principal y central resalte y se imponga sobre el conjunto. En realidad, la plena unidad sólo se consigue en retablos de pequeño porte. Fueron frecuentes en Castilla y Cataluña durante el siglo XVIII; también lo fue en la Baja Extremadura el predominio del nicho central, que potenciaba la unidad del conjunto, en retablos de reducido tamaño.

El retablo vitrina o retablo-escaparate presenta una o más hornacinas con cristal. Cuando posee una única escena con un escaparate suele ser alusiva a la advocación del templo o a lo más representativo de éste. Así, el retablo mayor del Hospital de la Caridad de Sevilla, con el sepulcro de Cristo en medio, o los retablos que contienen las esculturas de Duque Cornejo en la iglesia de San Luis de los Franceses de Sevilla. El retablo-vitrina o retablo-escaparate fue un tipo frecuente en el siglo XVIII; recuérdese en la Baja Extremadura el de la Virgen del Rosario de Torre de Miguel Sesmero.

El retablo-hornacina presenta una arquitectura que se acomoda a la forma cóncava del presbiterio, semejando una gran hornacina donde se dispone la imagen principal o, en función de las dimensiones, se organizan cuerpos y calles con hornacinas, nichos y peanas más pequeños y secundarios, en las que se distribuyen las imágenes. Esta tipología retablística tiene un magnífico ejemplo en el retablo mayor de la iglesia de Santa Catalina de Jerez de los Caballeros, donde la gran hornacina central, acomodándose al testero, se organiza en dos cuerpos y cinco calles. En él se distribuyen las imágenes en hornacinas y nichos, rematándose en cascarón, abrochado con la imagen del Padre Eterno en la clave del arco. El retablo se continúa por los laterales incorporando al grandioso conjunto dos camarines en los extremos. Podría considerarse un tipo mixto de hornacina con camarines en los extremos, los cuales se abren a altares laterales.

Cuando la hornacina principal se perfora de suerte que se comunica con una cámara, casi siempre circular, a la que los fieles pueden acceder lateralmente para adorar de cerca la imagen, estamos ante una tipología muy usual que es el retablo-camarín. Con frecuencia el camarín recibe luz a través de una ventana situada detrás, que funciona como transparente, o por medio de una linterna cuando la cubierta adopta forma de cúpula. Los ejemplos bajoextremeños son muy abundantes puesto que es un modelo muy repetido en la región: retablos mayores de la iglesia de Santa María del Castillo de Fregenal de la Sierra, de las parroquias de Barcarrota, retablos del crucero (lado del Evangelio) de las iglesias jerezanas de San Miguel y San Bartolomé, retablos de numerosas ermitas de la región, etc.

Según G. de Ceballos, con el retablo mayor del convento de San Esteban de Salamanca “inicio Churriguera el que podemos llamar retablo de cascarón, es decir, el que se adapta a la forma hexagonal del ábside, que en este caso tiene una altura de casi treinta metros, formando una concavidad y terminando el ático en cascarón, a modo de bóveda de horno, ajustado al medio punto que cierra la capilla. Este esquema hace que los entablamentos y las columnas salomónicas se sitúen en distintos planos de profundidad, sobresaliendo las centrales y terminales y hundiéndose en el fondo las medianas, con lo que la planta adquiere un extraordinario dinamismo”<sup>48</sup>. Las calles laterales alojan hornacinas con estatuas. En el profundo nicho central se coloca el tabernáculo o custodia de dos cuerpos. En el ático se sitúa el lienzo de Claudio Coello con la lapidación de San Esteban, titular del templo. El remate se dispone en forma de cascarón con dos machones que flanquean el lienzo del ático. La clave del arco se abrocha con un enorme golpe de hojarasca, como es habitual en Churriguera.

A la misma tipología responden otros fabricados posteriormente por José Benito, en los que utilizó el mismo o parecido patrón, como en el de la parroquia de San Salvador de Leganés o el de la iglesia de San Esteban de Fuenlabrada (Madrid).

El tipo creado por Churriguera, que en su conjunto da la impresión de una profunda gruta y sobre el que se volverá al hablar del retablo eucarístico y churrigueresco, fue un modelo que tuvo “larga y fructífera vida en manos de

---

<sup>48</sup> Rodríguez G. de Ceballos: *Los Churrigueras*. Madrid 1971, p. 20.

continuadores e imitadores. Lo mismo se puede asegurar con respecto a Joaquín Churriguera: sus retablos fueron copiados innumerables veces en las regiones hasta donde llegó el radio de su influencia: Salamanca, Ávila, Valladolid, Cáceres y Zamora<sup>49</sup>. En la retablística bajoextremeña siguen este modelo los retablos mayores de Aceuchal, Fuente de Cantos, Nuestra Señora de Soterráneo, Santa María de Jerez de los Caballeros, etc.

El tipo de retablo baldaquino constituye por sí solo uno de los capítulos más interesantes de la retablística española. Presenta diversas variedades que Martín González resume así: "Puede tratarse de un baldaquino formado por cuatro columnas que soportan el dosel. Bajo él se cobija el altar o una imagen principal. Otras veces, el baldaquino es todo un cuerpo arquitectónico exento de uno o varios pisos. Es una estructura abierta, como una custodia turriforme procesional. Es una solución muy española. Y otra variedad es el retablo de pared, en el cual los apoyos laterales sostienen un remate a modo de dosel, como que imitan el frente de un baldaquino"<sup>50</sup>. El primer tipo, el baldaquino de dosel, sigue el modelo de Bernini en la iglesia de San Pedro en Roma, está representado en España por el de la catedral de Santiago de Compostela: encima de la tumba del apóstol se haya el altar, sobre un tabernáculo o custodia de plata, constituido por diversos elementos: el expositor, el busto del apóstol, todo dentro del tabernáculo, y encima de éste una estatua de Santiago peregrino elevada por tres reyes arrodillados. El baldaquino se apoya en dos ringleras de columnas salomónicas con los pilares en medio y flotando sobre ángeles la cubierta del baldaquino. Se adorna este remate con figuras de Virtudes, Santiago a caballo y el arca con la estrella en la puerta. En Aragón, este tipo con columnas salomónicas fue el modelo más característico, que se impuso en el tercer tercio del siglo XVII.

El segundo tipo de baldaquino, llamado "exento", permite el culto en disposición circulante al colocarse en el centro de una capilla o crucero. Incluso se construyen capillas exprofeso para instalar baldaquinos exentos como la capilla-baldaquino de la Cartuja de Granada y del Paular. El precedente de los baldaquinos exentos y abiertos son los túmulos funerarios y constan de uno o

---

<sup>49</sup> Ibidem: p. 42.

<sup>50</sup> Martín González, J. J.: "Tipología e iconografía...", p. 27.

varios pisos, como han señalado Bonet y G. de Ceballos. Ejemplo representativo fue el que se hizo para la capilla de San Isidro de Madrid desaparecido en 1936. Era de planta cuadrada con un gran espacio abierto por cada uno de los cuatro lados y con arcos de medio punto; era de mármol, excepto el remate que se hizo de madera y estaba perforado para que la luz cayera sobre el interior donde se disponía un tabernáculo, la urna con los restos del santo y una estatua del mismo. Otro ejemplo es el retablo de San Segundo, en la catedral de Ávila, terminado por Joaquín de Churriguera en 1716, aunque asentado en 1723, de gran parecido con el túmulo para las exequias de la reina María Luisa de Orleans, hecho por José Benito.

A pesar de la abundancia de retablo-baldaquinos en España, es una tipología poco frecuente en la región bajoextremeña. El ejemplo más preclaro es el retablo mayor de la catedral de Badajoz, obra de Ginés López y su equipo, importado desde el foco artístico madrileño en 1717. En esta obra se inauguró no sólo una nueva tipología de retablo en la Baja Extremadura sino que se estrenó el uso del estípite. Es de planta cuadrada y se compone de banco, dos cuerpos superpuestos decrecientes y ático. Inspirado en este retablo se labró poco después el más modesto de la parroquia de Torre de Miguel Sesmero. La iglesia parroquial de San Miguel de Jerez de los Caballeros ofrece el tercer ejemplo del tipo comentado: presenta un cuerpo primero y principal sobre estípites muy decorados, con tres arcos de medio punto y seis columnas corintias de fuste liso que forman un templete con la imagen de San Miguel Arcángel rodeado de ángeles y abatiendo al demonio. En el entablamento las estatuas de los cuatro evangelistas decoran el segundo cuerpo con la imagen de la Virgen, es más pequeño, con tres arcos también y estípites sobre los que apoyan cuatro tallas de los Santos Doctores de la Iglesia. Corona el conjunto una imagen de la Fe con dos ángeles.

Una tipología de retablo, que generalmente tiene pequeñas dimensiones, es el que adopta forma de cruz, es un tipo conocido como retablo-cruciforme y constituido por una gran hornacina o caja en forma cruciforme, donde se aloja un crucificado. Normalmente este es el único o el principal motivo escultórico del retablo; no suele ser nunca retablo mayor, sino lateral; hornacinas similares, mucho más pequeñas, se ven formando parte, como una imagen más del repertorio iconográfico, en grandes retablos, como el de Santa Catalina de Jerez de los Caballeros. A veces, bajo los brazos de la cruz se representa a la Virgen y a San Juan, que constituyen con el motivo central la escena del Calvario. Es el caso del retablo del Cristo de la Vega de la iglesia de Santa María de Lebrija

(Sevilla) y los ejemplares bajoextremeños del Santo Cristo de la Reja de Segura de León y el del lado de la Epístola, en el crucero de la parroquia de Torre de Miguel Sesmero, entre otros ejemplos.

Este tipo fue conocido ya en el siglo XVI con el nombre de “crucifijo”; en realidad, puede considerarse como una variante del tipo definido como retablo-hornacina, pero con forma cruciforme.

El retablo tabernáculo se reduce a un esquema arquitectónico somero, que tiene como única finalidad albergar a la hornacina y a la imagen a quien está dedicado el conjunto. Suele rematarse en un ático de análoga sencillez. Presenta una traza simple y sobria y es tipología muy frecuente, que quedó definitivamente formulada por Jerónimo Hernández, en 1575, cuando hizo el tabernáculo de Nuestra Señora, en la parroquia del Salvador de Carmona (Sevilla).

De extraordinaria originalidad, único en Extremadura, es el retablo arbóreo de la capilla absidal del lado del Evangelio, en Santa María del Castillo de Olivenza. La originalidad procede de su estructura arquitectónica en forma de árbol (aunque se conoce un precedente de este retablo en Evora, Portugal), no en cuanto al tema iconográfico que desarrolla del Arbol de Jessé o Arbol genealógico de la Virgen, asunto predilecto del arte gótico desde que adquiriera su perfil iconográfico por obra del francés Suger, que se ve desarrollado en otros retablos, como en el citado de cerámica vidriada de Tentudía. El árbol arranca de la figura de Abraham, que duerme echado sobre su brazo; en las ramas, de pie y sobre peanas que simulan flores, se representan a doce reyes de Judá antepasados de Cristo. En la cima del árbol, rodeada por dos ramas a modo de mandorla, la figura de la Virgen con el Niño en brazos y en torno a ellos cabezas de ángeles pintadas sobre el fondo. El árbol está completamente dorado y trabajado con incisiones; las hojas van pintadas de color oscuro y las figuras están policromadas; en sus vestiduras se pueden apreciar una serie de anacronismos y llevan el cetro en la mano y corona para indicar que son reyes, no profetas. No se conoce la fecha ni el autor de tan sorprendente obra pero se ha datado en el siglo XVI.

Para establecer la tipología anterior se ha tomado como referente la estructura arquitectónica general que presentan los retablos, sin descender a los elementos arquitectónicos que lo integran; pero, sin duda, hay un elemento esencial que define al menos dos tipos de retablos; nos referimos al soporte utilizado y que da lugar al retablo de columnas salomónicas y al retablo de estípites. Terminología con la que los especialistas suelen tipificar y diferenciar dos modelos de retablos barrocos.

Así pues, el retablo de columnas salomónicas, “de orden colosal” o “salomónico” utiliza como soportes columnas salomónicas generalmente de seis espiras y decoradas con hojas de vid y racimos alusivos a la Eucaristía. El número de columnas es variable, aunque siempre par: dos, cuatro (tetrástilo), seis (exástilo)... Comenzó a utilizarse en el segundo tercio del siglo XVII, anteriormente aún venía empleándose el modelo derivado de El Escorial. Las columnas salomónicas aplicadas por primera vez al retablo aparecen en el de las Reliquias de la catedral de Santiago, en 1625. Desde entonces la columna va apareciendo con diferentes cronologías en las diversas partes de España.

En el segundo decenio del siglo XVIII decae la columna salomónica, que se va sustituyendo por el estípite<sup>51</sup>. Desde entonces el retablo de estípite se va imponiendo con cronologías distintas para las diversas regiones españolas, sobre el retablo de columnas salomónicas, hasta que en el segundo tercio del siglo se produce la “desarticulación de la arquitectura” donde lo estructural y lo arquitectónico pasa a segundo plano contando más lo mágico y escenográfico. Una serie de grandes retablos de estípites se extiende por la Baja Extremadura, primero coexistiendo con el uso de la columna salomónica y terminando, más tarde, por imponerse a ella. Sirvan de ejemplo los mayores de Fuente del Maestre, San Miguel de Jerez de los Caballeros o Fuente de Cantos. En la Alta Extremadura los mejores estípites se encuentran en el testero del convento de los trinitarios de Hervás.

Cuando las formas arquitectónicas del retablo se integran y se funden con las del templo formando parte del trazado arquitectónico de éste de modo que el retablo no constituye una entidad independiente del resto del espacio arquitectónico, sino que se une íntima e indisolublemente a él en formas y colores se habla del retablo ilusionista, en el sentido de que el espectador se ve envuelto en un espacio mágico, en el que el retablo no rompe la armonía de las formas arquitectónicas con las que se funde y confunde. Estos caracteres ofrece el retablo de la Inmaculada en la capilla de los Benaventos de Medina de Rioseco y el retablo de San José de El Greco en Toledo.

Todavía Martín González anota otro tipo, el retablo escenario y lo define como el que “da la impresión de ofrecernos una representación del teatro

---

<sup>51</sup> Ibidem: p. 28.

litúrgico, formando una escena en el centro. A esta modalidad pertenece el retablo mayor de la capilla del Condestable en la catedral de Burgos, el de los Reyes en Santiago de Valladolid, y el de la Piedad en la catedral de Segovia labrado por Juni<sup>52</sup>.

Palomero Páramo es más explícito en su explicación de esta tipología: “Deriva arquitectónicamente del relieve de altar e iconográficamente del teatro medieval de los Misterios. Desarrolla un asunto único y los personajes representados están tratados con tal efecto ilusionista y emocional que impresionan por su verismo, por la fuerza dramática que condensan y por la violenta expresividad comunicativa. Con ello se pretende que el fiel que asista a una función religiosa y contemple esta escena se sienta forzado a ser testigo y hasta parte del drama representado, ya que las esculturas parecen actores que simulan estar en un pequeño escenario, interpretando un acto del teatro religioso”<sup>53</sup>.

#### TIPOLOGÍA POR LA FUNCIÓN O FINALIDAD

Es evidente que el retablo pretende desarrollar una función religiosa, resultaría trivial considerar tales obras como máquinas o muebles litúrgicos que simplemente decoran altares. Su misión es más trascendente, sirve para impulsar una función, tiene una finalidad. Actúa como fuerza ilustrativa y emocional, como canalizador de la mirada y la atención de los fieles hacia el altar. Es el gran telón de fondo del altar donde se desarrollan los grandes misterios, acontecimientos y episodios del cristianismo. Es ilustración y apoyo de la palabra del orador sagrado, que desde el púlpito predica a los fieles sobre el gran encerado del presbiterio. La función pedagógica y catequética del retablo es clarísima dado el poder persuasivo de la imagen y el carácter de instrumento de excitación del sentimiento religioso. La iglesia necesitaba y encontró en el retablo un magnífico medio para aleccionar en las verdades de la fe, en historias sacras y en los misterios de la salvación a una población iletrada. En Trento, el Concilio, consciente de la función didáctica

---

<sup>52</sup> Ibidem: p. 6.

<sup>53</sup> Palomero Páramo, J. M.: Op. Cit., p. 99.

que ejerce el arte, reguló la normativa oficial por la que debía regirse la iglesia en materia de enseñanza.

El retablo también es, sin duda, la mejor decoración de ese lugar privilegiado, de ese gran escenario litúrgico, que es el presbiterio.

Desde el punto de vista meramente constructivo, arquitectónico, acaban de establecerse unos tipos. Véase qué modelos pueden definirse tomando como criterio de tipificación la función o finalidad que cumplen. Obviamente, desde el momento en que se adoptan varios criterios de clasificación, un retablo puede calificarse según cada uno de los criterios adoptados. Así, el retablo de S. Esteban de Salamanca es de cascarón por sus formas; salomónico por sus soportes, eucarístico por su función, barroco (también churrigueresco) por el estilo, etc.

El retablo eucarístico o retablo expositor, llamado por Palomero “retablo sacramental”, cumple una función trascendental que es la de exaltación de la Eucaristía. La significación eucarística de este tipo se advierte también en la decoración de las columnas salomónicas con sarmientos, racimos y hojas de vid en clara alusión a la Eucaristía. En la calle central y en lugar más destacado, atrayendo la mirada de los fieles, se coloca una monumental custodia, un tabernáculo de gran tamaño. El tipo tiene precedentes en el siglo XV, pero, como dice Martín González “lo eucarístico llega a la apoteosis en los retablos del primer tercio del siglo XVIII”<sup>54</sup>. Sin duda, el mejor ejemplo de retablo eucarístico es el del convento de San Esteban de Salamanca, de José Benito Churriguera; sobre dicha obra acudimos de nuevo a las autorizadas palabras de Martín González: “No hay exageración al señalar que es el más ostentoso retablo barroco español y a la vez el más representativo del triunfalismo eucarístico”<sup>55</sup>. En la Baja Extremadura los únicos ejemplos de este modelo se encuentran en Olivenza, en las capillas mayores de las parroquias de Santa María del Castillo y de Santa María Magdalena y en la capilla de la Santa Casa de Misericordia.

El culto a las reliquias da lugar al tipo de retablo relicario. Existen dos variantes: una en forma de armario, en el que hay que abrir las puertas para

---

<sup>54</sup> Martín González, J. J.: “Tipología e iconografía...”, p. 28.

<sup>55</sup> Martín González, J. J.: *Escultura barroca...*, p. 354.

contemplar las reliquias, y otra en forma de estantes donde éstas se alojan. De la primera modalidad son los retablos relicarios de ambos lados del crucero, en la capilla real de Granada, obra de Alonso de Mena, destinados a custodiar las reliquias cedidas por los Reyes Católicos. En la capilla de los Reyes de Santiago hubo otro que hizo Bernardo de Cabrera; adoptaba un esquema de casillero para colocar las estatuas, con arquetas y otros soportes para reliquias; aunque lo más original de este retablo es el hecho de que aparecen por primera vez en España las columnas salomónicas. Otro ejemplar se encuentra en la iglesia parroquial de Santa María Magdalena, en Villamanrique de la Condesa (Sevilla). En la Baja Extremadura no fue tipo frecuente; no obstante, pueden citarse el retablo de las Reliquias y el de San Julian, en la catedral pacense, un pequeño retablo policromado y con tecas conteniendo reliquias en la capilla del Sagrario de la iglesia de Santa María de Mérida.

En la parroquia cacereña de Berzocana se encuentran dos extraños retablos superpuestos al lado del Evangelio, el superior contiene en dos tecas las reliquias de los santos de la localidad.

Al hablar del retablo baldaquino, en su variedad de exento, se aludía a su relación con los túmulos funerarios o catafalcos; nuevamente aparecen elementos funerarios en otro tipo: es el retablo sepulcro, donde se fusionan el retablo y los elementos funerarios, que son el sepulcro y los bultos funerarios. En este tipo los sepulcros, que suelen flanquear las capillas presentando las estatuas funerarias de los patronos orientadas al altar, se incorporan al retablo formando parte del esquema general de la obra. Supone, por tanto, la fusión del retablo con el monumento funerario parietal. El retablo más representativo de esta modalidad es el mayor del monasterio de El Parral, en Segovia. Por su arquitectura entra también en la caracterización del retablo tríptico. Montañés consagró este esquema en el presbiterio de la iglesia conventual de San Gregorio del Campo, en Santiponce (Sevilla), donde don Alonso Pérez de Guzman el Bueno y doña María Coronel rezan arrodillados ante el retablo mayor, queriendo emular el ejemplo de la monarquía en El Escorial, donde las estatuas orantes de la familia de Carlos V y Felipe II asisten permanentemente desde dos tribunas laterales a los oficios religiosos que se celebran en el presbiterio. No hay ninguna ejemplificación clara de este tipo en la Baja Extremadura.

La función didáctica, que cumplen otros retablos, es innegable. Suelen ofrecer un programa iconográfico amplio, ilustrativo de escenas del Antiguo y Nuevo Testamento, de la vida de Cristo, la Virgen, los santos, etc. En cualquier

caso desarrollan la función de ilustrar, como si fuesen un libro, con imágenes pintadas o talladas, pasajes evangélicos y escenas religiosas, que fijan la atención y despiertan la devoción de los fieles, que sirven de apoyo a la predicación y meditación. La Iglesia encontró en los programas iconográficos desarrollados en los retablos un eficaz método para captar la atención de los fieles y dar a conocer el Evangelio.

En esta óptica didáctica e ilustrativa se enmarca el retablo rosario, que desarrolla los quince misterios (gozosos, dolorosos y gloriosos) en escenas independientes y por el mismo orden del rosario. Las escenas suelen disponerse en forma de anillo, de cuadro o en fajas, de modo que los fieles, al mismo tiempo que se desarrolla el rezo, pueden contemplar las imágenes correspondientes a cada misterio. Esta modalidad es de procedencia medieval y en los retablos que se han definido como de casillero, propios del Renacimiento, es donde encuentran su desarrollo más adecuado. Por otro lado, téngase presente que el siglo XVII fue esencialmente mariológico y que muchas ciudades se apresuraron a mostrar su adhesión al voto de la Inmaculada encargando imágenes de la Virgen para retablos bajo infinidad de advocaciones. La más generalizada fue la del rosario, que representaba a la Virgen con el Niño y un rosario. Cítese como ejemplo el retablo de Nuestra Señora del Rosario del convento de Madre de Dios de Sevilla.

Hay otros retablos, que, como el tipo anterior, se califican de marianos y desarrollan temas o ciclos iconográficos referentes a la Virgen. Los ciclos marianos más frecuentes fueron:

- 1.- Ciclo del nacimiento e infancia de María, comprende tres temas: Nacimiento de la Virgen; San Joaquín, Santa Ana y la Virgen (precedente inmediato de la Sagrada Familia); María es presentada en el templo.
- 2.- Ciclo de la Corredención, comprende otros tres temas: Visitación, Pentecostés y Dormición.
- 3.- Ciclo de la Asunción: también con tres temas: Asunción, Coronación e Inmaculada.

Los retablos que desarrollan temas referentes a Cristo se llaman cristíferos y los ciclos más frecuentes fueron:

- 1.- Ciclo del nacimiento, infancia y vida pública, que abarca los siguientes temas: Epifanía, Circuncisión, Presentación, Huida a Egipto, Las dos Trinidades, Jesús entre los doctores, Bautismo, Jesús en casa de Lázaro.

2.- Ciclo de la Pasión: Última Cena, Lavatorio, Oración en el huerto, Prendimiento, Ultrajes, Flagelación, Coronación de espinas, Presentación al pueblo, Camino del Calvario, Preparativos, Calvario, Descendimiento, Quinta Angustia y Entierro.

3.- Ciclo de la Ascensión: Resurrección, Noli me tangere, Transfiguración Ascensión.

Los mejores ejemplares de retablos bajoextremeños marianos, cristíferos y mixtos datan del siglo XVI: Tentudía, Calzadilla de los Barros, Medina de las Torres, Arroyo de San Serván, Santa Ana de Fregenal de la Sierra, Casas de Don Pedro, Villafranca de los Barros, Azuaga, etc.

El retablo apocalíptico refiere a través de sus escenas las visiones narradas por San Juan en el Apocalipsis. Está presidido por la imagen del Evangelista, quien, sentado o de pie, se encuentra en actitud de escribir el libro inspirado. A este tipo obedecen los retablos labrados por Miguel Adán para los conventos de Madre de Dios y de San Leandro en Sevilla.

El retablo de sucesos es el que representa la historia de un santo más o menos completa. Es el caso del retablo mayor de la iglesia de Santiago de Medina de Rioseco, obra de Tomás de Sierra, que firmó contrato para hacer la escultura en 1704. La traza era de Joaquín de Churriguera y la pintura estuvo a cargo de Manuel Martínez de Estrada. El programa iconográfico está íntegramente consagrado a Santiago apóstol: preside la estatua de Santiago apóstol, aparte de doce tallas de santos, el resto son veintidós relieves de escenas jacobeanas. En el retablo mayor de la parroquia de Santa Catalina de Higuera la Real se encuentra este tipo, excepcional en la Baja Extremadura, en el que se historian las principales escenas de la vida y martirio de la santa titular del templo.

## TIPOLOGÍA POR EL ESTILO

Los tipos reseñados anteriormente responden a unas determinadas formas arquitectónicas y a exigencias de unas funciones concretas; otras modalidades pueden establecerse en base a unos caracteres estilísticos que varían según los períodos.

Hasta los primeros decenios del siglo XVI, en términos generales, parecen prolongarse los esquemas medievales; en la Baja Extremadura se dilatan hasta

mediada la centuria. Da la impresión de que el goticismo persiste tanto en las formas arquitectónicas como en la decoración.

Los retablos góticos labrados en madera y policromados se caracterizan por su monumentalidad, búsqueda de la mayor brillantez e impresión de poderío, lujo y riqueza. En algunas series de retablos, pertenecientes a la fase final del Gótico, se observa la transición al Renacimiento. Mientras las estructuras y los elementos ornamentales continúan siendo góticos, el espíritu que anima las escenas va pasando del naturalismo espiritual, con reminiscencias esquemáticas, al realismo renaciente. “La larga duración de la obra de algunos de estos retablos dio ocasión a que este fenómeno se produjera más profundamente; es verdaderamente difícil encontrar escultura gótica más allá del primer cuarto del siglo XVI, aunque la traza y la estructura del retablo, por ser anteriores, imponían la inclusión de un concepto gótico de obras que progresivamente se apartaban de este espíritu”<sup>56</sup>.

El retablo gótico suele organizarse en cuerpos y calles. La calle central es más ancha que las laterales. Estas se disponen a veces de forma escalonada, indicando un diseño piramidal, que tiene su culminación en la Crucifixión; aunque lo normal es la disposición horizontal de las calles con preeminencia de la central. Sumamente característicos son los trabajados doseles de tracería, que cobijan personajes sacros e historias. Los doseles separan los cuerpos y los montantes las calles, todo incluido en un espacio rectangular generalmente; donde no siempre priman las verticales y rodeado de un enmarcamiento. Sin embargo, más que estos aspectos estilísticos lo que distingue al retablo gótico es su carácter esencialmente escultórico o pictórico y su intensidad iconográfica. Muchos de los aspectos descritos se encuentran en los retablos mayores de la iglesia de San Salvador de Calzadilla de los Barros y Medina de las Torres.

El retablo plateresco presenta un sistema de casillero mediante cuerpos y calles dando la impresión general de considerable fragmentación. Es un retablo casi siempre de fondo plano donde la sensación de profundidad se busca en ocasiones mediante la colocación en resalte de columnas, basamentos, etc. El soporte característico es el balaustre, que más tarde fue sustituido por la columna retallada. La decoración utiliza todo género de grutesco, cabezas aladas de

---

<sup>56</sup> Duran Sampere, A. y Aunaud de Lasarte, J.: *Escultura gótica*. Ars Hispaniae. Vol. VIII, p. 381.

ángeles, frutas, calaveras, algunos temas profanos como centauros raptando doncellas, etc. Además de la decoración “a candelieri”.

La forma rectangular, apaisada o más comúnmente vertical, es la más frecuente; existen otras formas como la escalonada. Los cuerpos, según el esquema clásico, suelen superponerse decreciendo en altura, aunque hay casos en que se organizan al contrario, aumentando la altura hacia arriba para anular el efecto de empequeñecimiento producido por la altura y la distancia al espectador. Es el caso del retablo del monasterio de El Parral en Sevilla. El mismo procedimiento es aplicado en algunos casos a las esculturas situadas en lo más alto y alejado (ático), como en el retablo de El Escorial.

Respecto a la iconografía, como dice Torres Pérez, los artistas “componen sus retablos de acuerdo con los esquemas platerescos del momento: en el banco: Evangelistas y Doctores, en los tres cuerpos escenas historiadas, en el ático las figuras del Calvario, ángeles, virtudes y heráldica. En el sentido vertical disponen calles y entrecalles destacando la central con escenas de la Virgen y de los Santos titulares que subordinan las calles contiguas por el lógico desarrollo iconográfico del repertorio de la espina. En las entrecalles se sitúan todos los apóstoles”<sup>57</sup>.

En Extremadura se encuentra una importante serie de retablos platerescos: iglesia de Santiago (Cáceres), de la Asunción en Arroyo de la Luz (Cáceres), en la Baja Extremadura pueden citarse los retablos de Arroyo de San Serván, Santa Ana de Fregenal de la Sierra, Puebla de Alcocer, Casas de Don Pedro, parroquia de Santiago de Medellín...

En el retablo manierista –según Martín González– “predominan lo irracional y fantástico. Los cuerpos más pesados aparecen flotando, pierden su función elementos consagrados, como la cornisa; y se hacen convivir formas antitéticas”<sup>58</sup>. Desde mediados del siglo XVI se advierten importantes transformaciones; los relieves se enmarcan en portadas con columnas y frontones bien resaltados, lo que proporciona claridad estructural al conjunto. Se ge-

---

<sup>57</sup> Torres Pérez, J. M.: *Actas del VI Congreso de Estudios Extremeños*. Cáceres (1981), p. 308.

<sup>58</sup> Martín González, J. J.: “Tipología e iconografía...”, p. 9.

neraliza el llamado hueco palladiano; es decir, el hueco de medio punto flanqueado por dintel que apoya en columnas. Entre otros ejemplos pueden citarse el de Santa Clara de Briviesca, el de la catedral de Astorga y el de las Descalzas de Madrid.

Sin embargo, la verdadera renovación del retablo vendría del modelo de El Escorial, que se hace a partir de 1579 y que da lugar al tipo escurialense, clasicista o herreriano. El esquema sigue el más puro patrón clasicista, de tres cuerpos, tres calles y ático, a base de tramos rectangulares de porte palladiano con columnas y arquitrabes, nichos para esculturas y por toda ornamentación bolas y pirámides. En su ejecución consta la íntima colaboración de los dos Leoni, la traza era de Herrera; se trata de un retablo fundamentalmente de pintura, situándose estatuas en las hornacinas laterales, padres de la Iglesia, los evangelistas, San Andrés, Santiago, San Pedro y San Pablo; rematando el conjunto un monumental y bellissimo Calvario, cuya figura central es para Tormo “el más hermoso de los crucifijos de la península”. El modelo fue ampliamente imitado en toda España y, por supuesto, en la Baja Extremadura, como puede observarse en los retablos mayores de Villafranca de los Barros y los desaparecidos de Azuaga y Almendralejo.

En Madrid y desde mediados del siglo XVII Pedro de la Torre y Sebastian Herrera Barnuevo venían introduciendo una serie de innovaciones en los retablos que ha inducido a algunos especialistas a hablar de retablo del tipo de Pedro de la Torre. Tales innovaciones se refieren a la utilización de zócalos altos, columnas gigantes, entablamentos quebrados y adornados con recurvados mensulones, aletones retorcidos, amplios áticos que cierran el medio punto de las capillas, decoración de abultados y cartilagosos cogollos, que invaden repisas, marcos y cartelas, utilización de placas recortadas, guiraldas colgantes y carnosos frutos. Incluso, utilizaron como novedad la columna salomónica en el retablo del Buen Suceso de Pedro de la Torre y en el proyecto para el retablo baldaquino de la capilla de San Isidro, de Herrera Barnuevo.

Esta tipología la define Martín González así: “Se caracteriza por el sentido unitario. Lo concibe de un solo orden, con un gigantesco banco y un remate en forma de cascarón o de semicírculo, todo de una gran profundidad. En el centro se halla el camarín. El esquema arquitectónico predomina sobre la escultura y pintura. Figura entre los introductores de la columna salomónica. En el banco se disponen potentes netos, ornamentados con subientes de fuerte resalto; las escenas se coronan con voluminosas tarje-

tas. El ático ofrece robustos machones<sup>59</sup>. Sin duda estamos en los prolegómenos del retablo barroco.

Con toda propiedad pueden tipificarse como barrocos los retablos que utilizan la columna salomónica y, posteriormente, el estípite como elementos esenciales en su arquitectura. Estos quedarán ya definidos.

Otros dos tipos de retablos barrocos para los que la Historia del Arte tiene dos términos acuñados y consolidados tradicionalmente son el retablo churrigueresco y el retablo rococó.

El retablo churrigueresco es el tipo que se ha definido como “de cascarón”; dicho de otro modo, es la modalidad creada e impuesta por José Benito Churriguera y Joaquín, largamente imitada y que se inicia en el del convento de San Esteban de Salamanca; aunque el modelo venía gestándose en obras anteriores. Como tipo muy repetido que fue, puede ejemplificarse esta modalidad no sólo con obras de los Churriguera sino de otros meritorios artistas como Francisco Gurrea, ensamblador y escultor de Tudela, que trazó y labró el retablo mayor del convento de Agustinas Recoletas de Pamplona en el primer tercio del siglo XVIII y del que se ha afirmado: “pocas veces se puede conceptuar con más propiedad el término churrigueresco”<sup>60</sup>. En la Baja Extremadura, el que mejor ejemplifica el modelo es el de la Virgen de Valvanera de Zafra.

El retablo rococó es, en esencia, el que utiliza como decoración la rocalla y otros elementos (paños colgantes, panoplias, espejos, etc.), típicos de la fase final del periodo barroco conocida con este nombre. Es tipo que se impone a mediados del siglo XVIII. Ejemplos famosos son los retablos guipuzcoanos de Vergara, hecho por Miguel de Irazusta, y el de Segura, labrado por Martínez de Arce, y el de San Martín de Lesaca (Navarra) adjudicado a Jáuregui en 1751. En la Baja Extremadura destacan los de la parroquia de Santa María del Castillo de Fregenal de la Sierra, Barcarrota, Santa Marta y algunos ejemplares en Jerez de los Caballeros.

Mediados el siglo XVIII se empieza a notar el rechazo del estilo Rococó y la reacción neoclásica frente al tardío barroquismo imperante en Europa. Se

---

<sup>59</sup> Idem: *Escultura barroca...*, p. 269.

<sup>60</sup> Ibidem: p. 489.

extiende una nueva actitud estética y los artistas vuelven sus ojos a la estatuaria de la antigüedad clásica, se desprecia la ornamentación superflua y se busca la sencillez, claridad y nobleza.

La crítica y la estética se imponen a esta extraordinaria variedad de tipos de retablos. Se labran retablos del más puro patrón neoclásico como el que hiciera Ventura Rodríguez, en mármoles y jaspes, para el altar mayor de la catedral de Cuenca o el retablo mayor de la catedral de Játiva, con ocho grandes columnas de mármol, comenzado en 1779 según proyecto de Ventura Rodríguez y Juan Guisart.

Ante la riqueza, variedad y volumen de obras que ofrece la retablística española, probablemente, podrán citarse otros tipos además de los aquí reseñados. Se ha intentado esbozar simplemente una primera aproximación a una tipología del retablo, centrada en los periodos renacentista y barroco, que servirá de base para futuras investigaciones. Así mismo se ha analizado la acomodación de la retablística bajoextremeña a esta tipología.

## OTROS ASPECTOS DEL RETABLO BAJOEXTREMEÑO

### CLIENTELA

La obra de un retablo se inicia en la voluntad del cliente puesto que el artista no lo labra si no es previamente encargado y protocolizado mediante una escritura de concierto. El cliente tiene derecho a ver la obra durante su fabricación y a comprobar, al final de la misma, si se ha hecho conforme a lo acordado mediante la tasación por maestros peritos nombrados por cada parte; caso de no ajustarse a lo concertado, el artista que ha hecho la obra deberá rectificarla. En la escritura de concierto, aceptada y firmada por ambas partes, se detallan las condiciones en que debe hacerse la misma (plazo, precio, y pagos, medidas, iconografía, morfología, materiales, lugar de fabricación, etc.); así como las penas en que incurrirán cada una de las partes en el que caso de incumplimiento de alguna de las condiciones.

El comitente elige al artista cuando la obra se adjudica de forma directa, no cuando se hace mediante subasta. Se advierte una relación clara entre la estimación de la clientela y la fama y magisterio del maestro, lo que tiene que ver con la pujanza o decadencia de los talleres.

La clientela bajoextremeña siguió, como era lógico, comportamientos similares a la del resto de España. Estuvo constituida fundamentalmente por instituciones de diversa índole y en menor grado por particulares. Fue mayoritariamente eclesíástica aunque no faltaron encargos civiles.

El obispado fue el promotor de numerosos retablos en catedrales y parroquias. En diciembre de 1744 el obispo de Coria (Cáceres) decidió encargar un retablo mayor para mejorar el aspecto de la cabecera del templo catedralicio; cuando se procedió al dorado en 1448 el primer pan de oro fue colocado por el mismo prelado<sup>61</sup>. El retablo mayor de la catedral de Plasencia, obra de Gregorio

---

<sup>61</sup> Andres Ordax, S.: "El escultor Alejandro Carnicero: su obra en Extremadura". *Norba*. (1980), pp. 19-21.

Fernández, fue costeado por los obispos Don Pedro González y Acevedo y Don Diego de Arce. Las condiciones, la elección de los temas y el seguimiento de la obra corría a cargo del cabildo catedralicio; éste se vio en la disyuntiva de poder realizar la escultura más barata dándosela a maestro de menor prestigio o que la hiciera el afamado Gregorio Fernández a un precio mucho mayor. El cabildo optó por la segunda opción, lo que demuestra que el cliente no siempre se inclina por el presupuesto menor, teniendo en cuenta otros factores como la categoría del maestro<sup>62</sup>. El actual retablo mayor de la catedral de Badajoz se labró por iniciativa y a costa del obispo Don Juan María de Rodezno; el anterior, actualmente en la capilla del Sagrario, fue mandado hacer y costeado igualmente por el obispo Jerónimo Rodríguez de Valderas<sup>63</sup>. En realidad, en las catedrales los retablos se labraron por encargo directo del obispo o del cabildo catedralicio con la anuencia de aquél.

En las parroquias que dependían del obispado era imprescindible la autorización del mismo para acometer la obra de un retablo. En 1587 el cabildo municipal de Talavera la Real solicitó al obispado de Badajoz licencia para encargar el retablo mayor de su parroquia<sup>64</sup>. En las parroquias sujetas a la jurisdicción de las Ordenes Militares la iniciativa en la fabricación del retablo podía partir del mayordomo, que exponía y justificaba la necesidad de la obra al visitador. Este analizaba la situación, las disponibilidades económicas de la parroquia y recomendaba o no la conveniencia de su realización al provisor o prior, el cual decidía sobre el asunto. La iniciativa podía partir directamente del visitador. En cualquier caso el seguimiento de la obra recaía sobre el mayordomo de la parroquia.

Los cabildos municipales o concejos fueron en ocasiones los comitentes de retablos. En 1548 el pintor llerense Estacio de Bruselas pleiteó con Luis de Morales sobre la pintura del retablo de la parroquia de Puebla de la Calzada, porque el concejo poblano quería encargársela a Morales, mientras el provisor

---

<sup>62</sup> Martín González, J. J.: "Nuevas noticias sobre el retablo mayor de la catedral de Plasencia (Cáceres)". *B. S. A. A.* (1975), pp. 297-318.

<sup>63</sup> Ávila Ruiz, R. M.: *Op. Cit.*, pp. 35-88.

<sup>64</sup> Archivo Municipal de Badajoz. Libro de Actas del Concejo de Talavera. Sesión del 21-XII-1587. Legajo 4, carpeta 1, fol. 312.

“lo dio a pintar” a Estacio de Bruselas; pues, como afirmaron los testigos de éste:

*...A el prior e probisor de la probinçia de Leon pertenesçe el derecho de mandar proveer e nombrar las personas que an de hazer qualesquier retablos e pinturas e hornamentos de la yglesia ansi para las yglesias parrochiales de provinçia como para las hermitas...<sup>65</sup>.*

Se trataba de una injerencia del concejo de Puebla de la Calzada que, como patrono de la parroquia, quería otorgar las pinturas del retablo mayor a Morales; colisionando con las competencias propias, del provisor de la Provincia de León, que las tenía adjudicadas a Estacio de Bruselas.

En otras localidades el protagonismo del cabildo municipal fue más claro: en 1585 el entallador llerenense Juan de Valencia dio una fianza para el retablo que tenía concertado con el concejo de Villafranca de los Barros y que estaba labrado<sup>66</sup>. Aunque el retablo estaba concertado entre los artistas y el cabildo, éste tenía licencia previa del provisor para acometer la obra<sup>67</sup>.

Los retablos mayores de Azuaga y Llera fueron contratados por los cabildos de estas localidades en 1578, que hicieron un notable esfuerzo para costearlos<sup>68</sup>.

El concejo de Montemolín encargó en 1684 el dorado y pintura del retablo mayor de la parroquia a Diego de Dueñas y a su yerno Diego Pérez<sup>69</sup>. En 1626

---

<sup>65</sup> Solís Rodríguez, C.: “Luís de Morales”. *R. E. E.* (1978), pp. 55, 71, 73, 76 y 83.

<sup>66</sup> Carrasco García, A.: *Escultores, pintores y plateros del Bajo Renacimiento en Llerena*. Badajoz 1982, pp. 48-49.

<sup>67</sup> Garrido Santiago, M.: *Arquitectura religiosa del siglo XVI en Tierra de Barros*. Badajoz 1983, 171.

<sup>68</sup> Hernández Nieves, R.: “El desaparecido retablo mayor de la parroquia de Nuestra Señora de la Consolación de Azuaga (Badajoz). *Norba* (1988), pp. 59-61.

<sup>69</sup> Véase: Capítulo I: “El retablo mayor de la parroquia de Nuestra Señora de la Consolación de Montemolín”.

el concejo de Higuera la Real mostró su deseo de dotar a la parroquia de un nuevo retablo mayor; en 1631 el concejo y el mayordomo concertaron la obra en Sevilla<sup>70</sup>. El retablo mayor de la parroquia de San Bartolomé de Jerez de los Caballeros se labró en 1691 “a expensas del Consejo y por dirección del Ayuntamiento”<sup>71</sup>. En fin, sirvan estos ejemplos para significar el papel de comitentes que desempeñaron algunos Ayuntamientos.

Los gremios costearon retablos para las capillas y altares de sus santos patronos; lo mismo hicieron las hermandades y cofradías a través de sus gestores.

Los conventos, monasterios y órdenes religiosas encargaron también retablos para sus respectivas iglesias y capillas; cuidando siempre de que la iconografía del retablo recogiese la representación de sus santos fundadores respectivos y de los miembros más ilustres de la orden. Así, en el convento de las clarisas de Zafra se iconografía, además de la imagen titular, a San Francisco y a su discípula Santa Clara, fundadores de las monjas clarisas. En el retablo del convento carmelita de Fuente de Cantos se sigue una iconografía típicamente carmelita: Nuestra Señora del Carmen, San Juan de la Cruz y Santa Teresa. En el templo jesuítico de San Bartolomé en Higuera la Real a la imagen titular acompañan los más ilustres miembros de la Compañía de Jesús: San Francisco Javier, San Luis Gonzaga, San Ignacio de Loyola y San Estanislao de Kostka. En este último caso, dado el carácter jerárquico y centralista de la congregación jesuítica, no bastaba con que la comunidad a través de su prior o abadesa solicitasen autorización del Padre Provincial, sino que se precisaba la licencia del General de la Compañía en Roma; quien en último término decidía sobre la propuesta de labrar el retablo.

La nobleza en general, sin precisar niveles ni rangos, se mostró como extraordinaria consumidora de obras de arte de todo tipo. Para sus capillas en las parroquias y conventos bajoextremeños y para sus oratorios privados costearon el correspondiente retablo. En Badajoz, Don Lorenzo Suárez de

---

<sup>70</sup> Véase: Capítulo I: “El retablo mayor de la parroquia de Santa Catalina de Higuera la Real”.

<sup>71</sup> Véase: Capítulo I: “El retablo mayor de la parroquia de San Bartolomé de Jerez de los Caballeros”.

Figuroa, embajador de los Reyes Católicos en Italia, dotó de obras de arte su capilla funeraria en la seo pacense. En Zafra los Duques de Feria construyeron y ornamentaron con numerosas obras de arte su palacio (Alcázar) y propiedades, a la vez que dotaron con otras a las iglesias y conventos zafrenses: El duque Don Francisco de Córdoba contribuyó con 1.000 ducados a la obra del retablo mayor de la excolegiata, por ello sus escudos campean en el retablo; la casa ducal de Feria tuvo su panteón familiar en el convento de Santa Clara, al que sin duda no faltarían generosas dotaciones por parte de sus patronos y protectores. En Llerena, Don Luis de Zapata, consejero del reino, levantó hacia la segunda década del siglo XVI la capilla de San Juan en la iglesia de Nuestra Señora de la Granada, a la que ornamentó y dotó con el correspondiente retablo. Estos ejemplos más relevantes no deben eclipsar las numerosísimas donaciones y encargos de tantas familias linajudas para las iglesias, conventos y santuarios bajoextremeños.

La burguesía, en su emulación de la nobleza y en base a su poder económico, se mostró también como buena consumidora del arte. Entre otras obras, ocasionalmente, encargó retablos; recuérdense, entre otros, dos magníficos ejemplos en Zafra: el retablo de Nuestra Señora de los Remedios que el mercader don Alonso Salas Parras, procurador y síndico perpetuo, encargó a Francisco Zurbarán en 1644. Y el espléndido retablo de Nuestra Señora de Valvanera, costeadado por el poderoso gremio de mercaderes cameranos y encargado al artista jerezano Juan Ramos de Castro exactamente un siglo después que el de Zurbarán.

Entre las numerosas donaciones que los militares e indianos hicieron a las parroquias bajoextremeñas también figura algún que otro retablo. Es el caso del de la Virgen de Guadalupe de la parroquia de la Concepción de Montemolín; quedó constancia del hecho en la inscripción que circunda el altar y banco: ESTE RETABLO SE HIZO Y DORO, POR DN. FRANCISCO MUÑOZ NAVARRO PRO, A ESPENSAS DE SU TIO DN. JOSE NAVARRO DEL CORO, BECINO DE LA CIUDAD DE MEXICO. AÑO DE 1787. Otro caso es el del zafrense Felipe de Lujan Calderón, que en 1683 envió de América 500 pesos para dorar el retablo mayor de la colegiata.

En esta relación de clientes no puede ignorarse uno, que casi nunca protagonizó la obra de un retablo figurando en el contrato, en la elección de los temas, etc.; pero que casi siempre contribuyó a costearlo en mayor o menor parte; nos referimos al pueblo, a los vecinos, a los parroquianos, que

con sus limosnas sufragaron toda o parte de la obra. Los libros de fábrica de las parroquias bajoextremeñas, como las del resto del país, están repletas de asientos de limosnas del pueblo para la Iglesia. Hay retablos en los que se hace constar mediante inscripción que se hicieron enteramente de limosnas. En ocasiones la labra y dorado de algún retablo se convirtió en pesada carga para los vecinos; recuérdense dos casos: en 1606 el cabildo municipal de Azuaga aportó los beneficios de ochenta fanegas de tierras sembradas de trigo para dorar el retablo mayor de la parroquia (desaparecido durante la Guerra Civil); los vecinos de Azuaga segaron la sementera como limosna (“segar de limosna”) los días de fiesta, porque los laborales trabajaban para sí; por supuesto, previa autorización eclesiástica para trabajar en festivo. El otro ejemplo nos lo proporciona el retablo mayor de la colegiata de Zafra, en cuyo pago estuvieron implicadas varias personas e instituciones, además de los vecinos que afrontaron o soportaron los petitorios de los martes.

Los clientes que se han relacionado anteriormente no contrataron siempre el mismo tipo de retablo; así, mientras el Obispo, las parroquias, los monasterios, conventos y otras órdenes solían encargar tanto retablos mayores como colaterales. Por su parte, la nobleza, la burquesía, los gremios, hermandades y cofradías contrataban generalmente retablos para sus oratorios, capillas y altares. Con todo, este comportamiento presenta tal casuística que no puede aceptarse lo dicho como norma general sino sólo como cierta propensión.

Las motivaciones, que impulsaron a esta clientela a contratar retablos, tiene mucho que ver con las funciones y finalidades de los mismos. El retablo ornamentaba las capillas y altares, captaba la mirada y atención del fiel, era un magnífico recurso didáctico para la oratoria sagrada y sus imágenes podían mover a la piedad y oración. Ciertos retablos eran grandes expositores de la Eucaristía. Otros servían para contener reliquias o constituían las tumbas de los donantes. Además de estas razones existían otras, como el pietismo generalizado, que impregnaba toda la sociedad de estos siglos; el ejercicio de la limosna, al que la Iglesia exhortaba constantemente; la promesa de mercedes celestiales y concesión de indulgencias a quienes contribuyesen al ornato y enriquecimiento de la Casa de Dios. A ciertos clientes como la nobleza los animaba también los deseos de ostentación, el prestigio, la fama, la idea de pervivir y perpetuarse en una obra artística, etc.

## CONTRATACIÓN

Una vez que el cliente está decidido a encargar un retablo ha de buscar maestro a quien adjudicar la obra. Básicamente existen tres procedimientos: la subasta o licitación pública, la adjudicación directa y el concurso de trazas. Puede suceder que el comitente tenga previamente decidido el tipo de retablo que desea; en tal caso sólo ha de buscar maestro o maestros que lleven a buen fin sus intenciones. Pero, tal vez acontezca que el comitente no tenga proyecto previo de la obra o que, dada la importancia de la misma, desee conocer otros diseños alternativos. En tal caso el procedimiento más correcto era el concurso de trazas, donde concurrían varios maestros con sus trazas y el cliente elegía la que más se aproximaba a sus deseos y previsiones económicas. Es, por tanto, una vía intermedia entre la subasta y la contratación directa.

Para la subasta pública se daban a conocer previamente algunos detalles y condiciones de la obra, el lugar y la hora de celebración. Para conocimiento público se colocaban cédulas durante varios meses en las puertas de las parroquias de las principales ciudades donde los maestros ejercían su oficio. Para dorar el retablo de la capilla del Sagrario de la catedral de Badajoz (antiguo retablo mayor) el cabildo acordó en 7 de mayo de 1677 que se colocasen “zedulas en Zafra, Llerena, Sevilla para que quien quisiere venir a hazer postura en el retablo para dorarle parezca que se admitira”<sup>72</sup>. Las cédulas estuvieron expuestas más de cuatro meses, hasta el 21 de agosto del mismo año, en que se remató la obra del dorado. El hecho de que la información se colocase en Zafra y Llerena es indicativo de que en tales localidades podían hallarse maestros interesados en la obra; efectivamente, durante el siglo XVII los centros artísticos más pujantes de la Baja Extremadura eran Badajoz, donde es de suponer que se pregonaría también la obra, Zafra y Llerena. A éstos se incorporaría Jerez de los Caballeros en la centuria siguiente, a la vez que Llerena decaía paulatinamente. No es de extrañar que las cédulas se expusieran también en Sevilla, foco artístico importantísimo desde donde aflúan con gran frecuencia maestros que contrataban en la Baja Extremadura; precisamente el dora-

---

<sup>72</sup> Ávila Ruiz, R. M.: Op. Cit., p. 179.

do del retablo en cuestión se remató en Cristóbal Rubio y Juan Piras, doradores sevillanos.

Además de colocar cédulas las obras que se adjudicaban mediante subasta se pregonaban con anterioridad. Estos canales de información y difusión eran suficientes para hacer concurrir a los maestros interesados en el lugar y fecha indicados; reunidos éstos en la sacristía, atrio de la iglesia u otro lugar se procedía a leer las condiciones en que se subastaba y comenzaba la licitación, hasta que se consumía la vela o candela, encendida al comienzo del acto, momento en que se adjudicaba la obra al mejor postor. A continuación se protocolizaba la escritura de concierto entre las partes con las condiciones definitivas de la obra. Este sistema no siempre fue concluyente, existieron casos esporádicos en que, fuera de subasta y ya adjudicada la obra, el cliente recibía una oferta mejor, que en realidad era una puja a la baja fuera de subasta; en tal situación el cliente rechazaba la última oferta o la aceptaba rescindiendo la escritura anterior. La obra de arquitectura del retablo mayor de la catedral de Plasencia fue adjudicada a Andrés Crespo y Alonso de Balbás en 6.500 ducados. Cuando el asunto parecía cerrado se recibió en el cabildo catedralicio una petición de los ensambladores vallisoletanos Juan y Cristobal Velázquez haciendo baja de 2.400 ducados, con condición de que la tasación final del retablo fuera de 6.000 ducados, el cabildo anuló la primera adjudicación y se quedó con la última<sup>73</sup>. En la parroquia bajoextremeña de Nuestra Señora de Soterráneo de Barcarrota sucedió algo similar: en 1713 el mayordomo de la parroquia y Diego Gutiérrez, dorador vecino de Sevilla, concertaron el dorado de un retablo en 9.000 reales; en febrero del año siguiente el mayordomo recibió la oferta de Martín Millán y Luis de Posada, doradores vecinos de Santa Olaya, que bajo las mismas condiciones rebajaban 500 reales<sup>74</sup>. Desconocemos si el mayordomo adoptó la misma decisión que el cabildo placentino y si hubo anteriormente subasta o contratación directa con los primeros doradores. Lo que está claro es que la obra concertada y protocolizada no era ejecutada siempre por el maestro que la escrituraba; en este

---

<sup>73</sup> Martín González, J. J.: "Nuevas noticias sobre...", p. 301.

<sup>74</sup> Archivo Histórico de Badajoz. Protocolo de Plácido de la Cruz, 1713. Barcarrota. Protocolo nº 1837, fols. 68-69.

sentido y de acuerdo con el profesor Martín González, la carta de pago y el finiquito es la mejor prueba de autoría de una obra<sup>75</sup>.

En la subasta no era imprescindible la presencia del maestro. Este podía participar mediante un apoderado o representante debidamente acreditado. El cliente, igualmente, podía estar representado por otra persona, la cual estaba autorizada incluso para hacer el seguimiento de la obra. En las parroquias era el mayordomo, en los conventos un diputado, síndico o administrador. En 1761, Juan Pérez, maestro tallista de Cáceres, actuó como apoderado de su paisano Vicente Barbadillo, en quien se remató la obra del desaparecido retablo mayor de Santa María de Jerez de los Caballeros. En la escritura de cesión, que el apoderado hace a favor de la parroquia, se prevén algunas dificultades en la ejecución de la obra:

*...Y respecto de que dicho Vicente Barbadillo se alla con bastantes ocupaciones en dicha villa las que tal vez no podra concluir en el tiempo que por dicho señor se mande librar el primer tercio para dar prinzipio a dicha obra; para que por este defecto no se suspenda desde luego; a su maestro y en virtud de dicho poder y ordenes que le tiene comunicados, ynstruido del derecho que en el presente caso le compete, otorga por la presente que sin embargo de haverse rematado la prezitada obra en su cabeza como tal Apoderado a de ser visto quedar como queda, a albitrio de los señores cura y mayordomo de dicha iglesia el mandarla hazer por si o por ynterpositas personas con los Maestros y oficiales que tenga por conveniente ya sea a jornal; Por un tanto o mexor y mas util le sea...*<sup>76</sup>.

La subasta presentaba algunos inconvenientes, sobre todo, para el comitente. El maestro titular de un taller falto de encargos se veía obligado a pujar a la baja con el fin de llevar encargos a su obrador; mientras que el maestro afamado, con su taller sobrecargado de trabajo, tiene más margen de maniobra en la subasta, abandonando la licitación si en ésta se desciende a un precio

---

<sup>75</sup> Martín González, J. J.: "Nuevas noticias sobre...", p. 301.

<sup>76</sup> Archivo Histórico de Badajoz. Protocolo de Manuel González Mulero, 1761. Jerez de los Caballeros. Legajo 2.090. Fols. 48-49v.

demasiado bajo. Por otra parte, el bajo precio en que se adjudicaban algunos retablos iba, lógicamente, en detrimento de los materiales y de la calidad del producto. El abaratamiento de los costos para rentabilizar una obra contratada a bajo precio propiciaba frecuentemente celeridad en la ejecución por parte del maestro, incumplimiento de cláusulas y los consiguientes pleitos, retrasos, impagos, etc.

En la subasta el cliente podía contratar con un maestro que no conocía; mientras que en la contratación directa lo normal era el conocimiento previo o referencias del maestro al que se le encomendaba el retablo. Para el cliente una ventaja era evidente; que la obra se remataba en el que más bajo licitase. La subasta obligaba al maestro a competir con sus colegas, a introducir mejoras en la obra, a negociar condiciones y a bajar el precio. Obviamente, este tipo de contratación producía roces entre los maestros al colisionar ocasionalmente sus intereses.

El procedimiento de contratación más habitual parece que fue la contratación directa de la obra. Supone –como se ha dicho– conocer o, al menos, tener referencias del maestro o maestros y se evitan los riesgos citados. El cliente llama al maestro, o éste se ofrece para hacer el retablo; se protocoliza la correspondiente escritura de concierto, donde se comprometen ambas partes a cumplir las cláusulas o condiciones previamente aceptadas y, normalmente, la obra se ejecuta conforme a lo acordado.

En principio, parecería lógico que este sistema de contratación fuera el más apropiado a obras importantes, donde la calidad de la misma debía asegurarse y no someterla a los riesgos de la subasta. Sin embargo, no tenemos pruebas claras que permitan concluir que la subasta era más propia de las obras menores y la contratación se reservaba para los retablos mayores o más importantes.

## DURACIÓN DE LA OBRA

El tiempo en que el artista debía hacer la obra fue siempre una cláusula del contrato entre el cliente y el maestro; comenzaba a contar desde que se protocolizaba la escritura de concierto; su entrega solía hacerse coincidir con alguna víspera o festividad importante del calendario litúrgico. El Concejo y el mayordomo de la parroquia de Higuera la Real concertaron en 1631 la labra del retablo mayor en Sevilla con Domingo de Urbín; éste se comprometía a “darlo

fecho y acabado dentro de dos años y medio<sup>77</sup>; según la cartela del friso del segundo cuerpo no se terminó hasta diez años después: SE HIZO DE LIMOSNAS EL AÑO 1641. SE RESTAURO EL AÑO DE 1890. Blas de Escobar se comprometió a labrar, en 1666, el retablo mayor de la catedral de Badajoz (actualmente en la capilla del Sagrario) “en tiempo de dos años los quales an de correr desde el dia de San Andrés que viene deste presente año<sup>78</sup>; la obra se labró en el plazo fijado. Juan Ramos de Castro concertó, en 1744, el retablo de Nuestra Señora de Valvanera de la colegiata de Zafra; debía iniciarlo pasada la Pascua de Resurrección y darlo “concluido y puesto para primeros de noviembre de este dicho año<sup>79</sup>. En estos o parecidos términos solía expresarse la cláusula del concierto que hacía referencia a la duración de la obra.

El plazo de tiempo para labrar un retablo, expresado en meses o años, dependía lógicamente de la envergadura del mismo. Por tanto, tan variable como ésta eran los tiempos que se fijaban. Retablos de pequeño porte eran los que se concertaban en plazos comprendidos entre cinco y diez meses aproximadamente; para los de mayor desarrollo solían fijarse plazos que oscilaban entre uno y cuatro años aproximadamente: el plazo de entrega del retablo mayor del convento de San Esteban de Salamanca se fijó en dos años a partir del contrato con José Benito Churriguera<sup>80</sup>; el retablo mayor de la catedral de Coria (Cáceres) se hizo en dos años también (1746-1748)<sup>81</sup>; en tres años (1547-1550) Guillen Ferrant y Roque Balduque labraron el retablo mayor de Santa María la Mayor de Cáceres<sup>82</sup>; en cuatro años se labró el mayor de Fuente del

---

<sup>77</sup> Banda y Vargas, A.: “El pintor Jerónimo Ramírez en Higuera la Real”. *R. E. E.* (1975), pp. 6-7.

<sup>78</sup> Ávila Ruiz, R. M.: *Op. Cit.*, p. 166.

<sup>79</sup> Solís Rodríguez, C.: “El retablo de Nuestra Señora de Valvanera de la colegiata de Zafra”. *Revista de Feria*. Zafra, 1987.

<sup>80</sup> Rodríguez G. de Ceballos, A.: *Los Churriguera*. Madrid, 1971, p. 50.

<sup>81</sup> Andrés Ordax, S.: “El escultor Alejandro Carnicero: su obra en Extremadura”. *Norba*, 1980, p. 20.

<sup>82</sup> Floriano Cumbreño, A.: “El retablo de Santa María la Mayor de Cáceres”, *B. S. A.* (1940-1941), p. 86.

Maestre (1719-1723); el entallador Alonso Hipólito ejecutó la arquitectura y escultura del retablo mayor de Arroyo de la Luz en siete años (1548-1555), las tablas las pintó Morales en tres (1560-1563)<sup>83</sup>.

En cualquier caso, una cosa era lo que se escrituraba y otra lo que sucedía luego en la realidad. Da la impresión de que lo menos frecuente era entregar la obra en el plazo fijado; salvo excepciones ambas partes mostraban cierta flexibilidad, el comitente transigía con las demoras del maestro y éste procuraba no sobrepasarse demasiado en la entrega.

La hechura de algunos retablos se prolongó excesivamente, produciéndose interrupciones y retrasos, los cuales podían originarse por enfermedad y/o muerte del maestro, demoras o impagos en los plazos previstos, falta o agotamiento de los recursos económicos del comitente, excesivos compromisos del maestro y su taller, práctica de traspasos laborales, etc. A la muerte del tallista jerezano Juan Ramos de Castro, en 1759, se paralizaron momentáneamente la marcha de sus contratos pendientes en Almendral, La Parra, Santa Marta y la Villa del Castaño; su yerno, Agustín Núñez Barrero, que estaba asociado y compartía taller con él, asumió los compromisos de su suegro, con lo que las obras contratadas no se vieron afectadas por grandes demoras; sin embargo, éstas debieron producirse cuando Agustín murió en accidente laboral en 1769, pues no se le conoce continuador<sup>84</sup>. Previsiones económicas incorrectas o agotamiento de los recursos disponibles producían demoras frecuentes en los pagos de las obras con las interrupciones consiguientes. Los pagos se fijaban claramente en las condiciones de la obra –como veremos– y el artista, que vive de su trabajo, lo interrumpe y pleitea cuando no recibe puntualmente el dinero acordado. El retablo mayor de la colegiata de Zafra tardó en labrarse cuarenta y tres años, sufriendo varias interrupciones por la falta de fondos para continuarlo. El retablo mayor de Talavera la Real se concertó en 1588 con maestros pacenses en un tiempo

---

<sup>83</sup> García Mogollon, F. J.: "En torno al retablo de la iglesia parroquial de Arroyo de la Luz (Cáceres)". Estudios dedicados a Carlos Callejo Serrano. Cáceres 1979, pp. 299-305.

<sup>84</sup> Téngase en cuenta que Antonio Triviño, que había formado compañía laboral con Agustín Núñez Barrero, rompió las relaciones laborales con éste cinco años antes de su muerte.

de dos años; sin embargo, su construcción se prolongó hasta 1613 por falta de recursos.

Muchos incumplimientos de contratos se producían porque el artista contrataba más de lo que su taller podía despachar y se producían demoras. De Luis de Morales se decía que tardaba mucho en entregar las obras. Un testigo en el pleito, que le enfrentó a Estacio de Bruselas por la pintura del retablo de Puebla de la Calzada, declaraba: “el señor Luis de Morales bien lo haze e lo ara bien pero tardase mucho en hazer las obras que le dan a cargo”<sup>85</sup>. Evidentemente, demoras de este tipo afectaban sólo a maestros afamados con talleres colmados de encargos, donde el cliente encontraba un obstáculo más cual era que la obra encargada la hiciese algún discípulo y el maestro se limitase a supervisar, corregir y, como mucho, labrar o pintar ciertas partes delicadas. Por ello, el cliente insiste en algunos contratos en que el maestro no deberá “alzar la mano hasta darla acabada en perfección”; previniéndose de interrupciones y de manos que no sean las del titular del taller con quien el cliente contrató.

Causa de retrasos fue también la práctica laboral de los traspasos. Los retablos de Llera y Azuaga son ejemplos ilustrativos de ello: el desaparecido retablo mayor de Azuaga tardó en labrarse dieciocho años y otros tanto en dorarse; el de Llera tardó en concluirse cuarenta años; sin duda, la prolongada duración de estas obras no se justifica por su envergadura (considerable, sin embargo, en el caso de Azuaga), ni por la falta de medios exclusivamente, sino también por la práctica de los traspasos entre maestros. Ambos retablos se encargaron primeramente a Francisco Isidro de Aguilar y a Rodrigo Lucas en 1578; diez años después fueron traspasados al maestro sevillano Andrés de Ocampo, pues había fallecido Rodrigo Lucas y Francisco Isidro de Aguilar sólo había labrado “ciertas figuras”; Ocampo también traspasó la obra a su paisano Juan Bautista Vázquez el Joven; éste se asoció con el platero Cristóbal Gutierrez y el entallador Luis Hernández, ambos de Llerena; la compañía se deshizo poco después y nuevamente se traspasaron las obras de Azuaga y Llera a otro maestro sevillano, Juan de Oviedo y de la Bandera, éste se asoció con Luis Hernández, encargándose Oviedo del retablo de Azuaga y Hernández del de Llera. Habían transcurrido once años desde que se concertaron las obras con los primeros

---

<sup>85</sup> Solís Rodríguez, C.: “Luis de Morales”. *R. E. E.* (1978), p. 72.

artistas (Aguilar y Rodrigo Lucas) y pasarían veintinueve años más hasta que finalizase la obra de Llera en 1618, aquejada probablemente también de problemas económicos. El retablo de Azuaga quedó terminado en 1596; pero permaneció sin dorar dieciocho años.

Los incumplimientos de la cláusula del contrato concerniente al plazo de entrega de la obra se resolvían, a veces, de formas más expeditivas: entregando la obra tal como se encontrara en el plazo fijado, luego el cliente buscaba a otro maestro para finalizarla; bien imponiendo multas e, incluso, encarcelando al maestro. Hans de Bruselas, entallador avecindado en Badajoz durante la primera mitad del siglo XVI, estuvo a punto de dar con sus huesos en la cárcel por incumplimiento de un encargo: comprometido con el bachiller Melchor de Bovadilla para labrarle una losa sepulcral, en cuyo arte también era maestro, y transcurrido olgadamente el plazo de entrega el bachiller acudió en demanda de solución al Corregidor de Badajoz, el cual decretó el encarcelamiento del maestro. Este se libró de las rejas mediante otra escritura de compromiso que prolongaba el plazo de entrega de la obra<sup>86</sup>. No debió ser muy riguroso el maestro Bruselas en el cumplimiento de sus compromisos, pues, en la hechura y pintura de una imagen de Dios Padre, que concertó en 1564 con la Cofradía de Hortelanos de Valverde, estipulábase que, si el maestro no cumplía con su compromiso, perdería lo que hubiese hecho y el dinero que faltaba por pagarle<sup>87</sup>.

El pintor Estacio de Bruselas, establecido en Llerena, compatriota de Hans de Bruselas y rival de Morales en el pleito de Puebla de la Calzada, concertó en 1549 con el mayordomo de la parroquia de Granja de Torrehermosa la pintura de tres retablos para el presbiterio de la parroquia, comprometiéndose el pintor a entregar la obra para el día de San Juan de 1552; sin embargo, tres años después de finalizado el plazo no se había terminado la obra; el mayordomo puso pleito al pintor, que se comprometió a hacerla en ese mismo año de 1555. Estacio incumplió otra vez su compromiso, lo que le valió una multa de cien ducados y el pago de ocho reales diarios al oficial que había de terminar la obra por sanción del Provisor de la Provincia de León<sup>88</sup>.

---

<sup>86</sup> Rodríguez Moñino, A.: "Hans de Bruxelles y Jerónimo de Valencia (entalladores del siglo XVI, 1554-1601). *B. S. A. A.* (1942-1943), p. 125.

<sup>87</sup> *Ibidem*: p. 122.

<sup>88</sup> Solís Rodríguez, C.: "Escultura y pintura del...", pp. 611-612.

TIEMPO DE EJECUCIÓN DE ALGUNOS RETABLOS EXTREMEÑOS  
(Según la documentación)

RETABLOS	AÑOS	MESES	TIEMPO REAL
Retablo mayor de Herrera del Duque	4		
Retablo mayor desaparecido de Azuaga (arquitectura)	6		18 años
Retablo mayor de Llera	6		40 años
Retablo mayor de Santa María de Cáceres	3		
Retablo mayor de Talavera la Real	2		
Retablo mayor de Puebla de la Reina	1		
Retablo mayor de Almendralejo (arquitectura y escultura)	4		
Retablo mayor de Almendralejo (dorado y policromía)	2	6	
Retablo mayor de Santa Catalina de Higuera la Real	2	6	10 años
Retablo mayor de Santa Catalina de Jerez de los Caballeros (parte central)			34 años
Retablo de la capilla de Nuestra Señora. De la Valvanera de Zafra.		8	
Retablo de las Reliquias de la catedral de Badajoz		6	
Retablo actual de la capilla del Sagrario de la catedral de Badajoz (arquitectura).	2		
Retablo actual de la capilla del Sagrario de la catedral de Badajoz (dorado y estofado)		8	
Retablo mayor de la catedral de Coria	2		
Retablo mayor de la parroquia de Fuente del Maestre.			4
Retablo mayor de la parroquia de Arroyo de la Luz (arquitectura y escultura)			7
Retablo mayor de la parroquia de Arroyo de la Luz (pinturas de Luis de Morales)			3
Retablo de la parroquia de la Candelaria de Zafra.			43

## PRECIOS, FÓRMULAS DE PAGO Y TASACIONES

Una de las condiciones ineludibles del contrato de un retablo era la que aludía al precio de la obra, fórmulas de pago y tasación final. El precio dependía de factores variables como la envergadura del retablo (medidas, número de imágenes y/o pinturas), la calidad de los materiales, la fama y el prestigio del maestro, el sistema de contratación, etc. El talento y la celebridad de un maestro incidían en el precio de sus obras elevándolo. Las tarifas de José Benito Churriguera son ilustrativas de la aceptación de su arte: el retablo mayor del convento de San Esteban de Salamanca se contrató en 13.000 ducados y por el de las Calatravas de Madrid cobró 80.000. En 1625 el cabildo de la catedral de Plasencia concertó con Gregorio Fernández la obra de escultura del retablo mayor en 7.000 ducados; a pesar de las bajas hechas por Pedro de Sobremonte, escultor placentino, y por Salvador Muñoz y Francisco González Morato, autores del desaparecido retablo de Almendralejo, el cabildo catedralicio se ratificó en la adjudicación hecha a favor de Gregorio Fernández en base al prestigio del maestro<sup>89</sup>. El sistema de contratación influía en el precio de la obra, sobre todo en la subasta pública donde la obra salía en una cantidad y se remataba, en ocasiones, en otra muy inferior. El sistema de contratación directa hacía fluctuar menos los precios de ellas porque, en definitiva, se trataba de consensuarlos entre ambas partes.

El retablo se encarecía con la profusión de adornos y con el dorado, argumentos que los neoclásicos esgrimieron contra el retablo barroco; en efecto, muchos retablos costaban más dorarlos que labrarlos; por ejemplo, el de la catedral de Coria (Cáceres) costó labrarlo 90.000 reales y dorarlo 100.000<sup>90</sup>. Los añadidos, mejoras y demasías encarecían también el producto. En cambio, se producían deducciones del precio concertado cuando no se cumplía alguna condición del contrato o la obra no satisfacía plenamente al cliente. Así, al citado Salvador Muñoz se le descontó dinero por no colocar en su momento unos elementos en el retablo de Salvaleón<sup>91</sup>; en 1710, a Juan

---

<sup>89</sup> Martín González, J. J.: "Nuevas noticias sobre...", pp. 303-304.

<sup>90</sup> Andrés Ordax, S.: "El escultor Alejandro...", pp. 20-21.

<sup>91</sup> Tejada Vizuete, F.: "Guía para la iglesia de Salvaleón". *Alminar* (1983), p. 21.

Ramírez Prieto no se le abonó la cantidad en que se había ajustado el dorado del desaparecido retablo mayor de Bodonal de la Sierra porque no satisfizo al cliente<sup>92</sup>.

El precio se expresaba en ducados, reales y maravedises. Podía cobrarse en la moneda expresada en el concierto o en otra: Gregorio Fernández cobró su obra en el mentado retablo de Plasencia en reales, aunque el precio se expresó en ducados. Menos frecuente fue el pago en especie, generalmente trigo, cebada o materiales: Juan Ramos de Castro concertó en 1744 el retablo de Nuestra Señora de Valvanera de Zafra, la clausula referente al precio decía:

*Yten con condizion que por hazer la obra espresada se me an de dar trezientos ducados de vellon en dinero... y ademas zien quartones machos de Castilla y dozientas tablas de a quatro baras cada una tanvien de Castilla y la madera que se quitare a el retablo a de quedar a veneficio mio para usar de ella a mi voluntad...*<sup>93</sup>.

---

<sup>92</sup> Giles Martín, T.: *Arte religioso en Fregenal de la Sierra, Higuera la Real y Bodonal de la Sierra (Tres encomiendas de la Orden de San Juan de Jerusalem)*. Memoria de Licenciatura inédita. Universidad de Extremadura. Cáceres 1985, pp. 381.

<sup>93</sup> Solís Rodríguez, C.: "El retablo de Nuestra..."

PRECIOS EN REALES DE ALGUNOS RETABLOS EXTREMEÑOS

RETABLOS	AÑO	PRECIO
Retablo mayor de la parroquia de Azuaga	1596	33.000 r. = 3.000 d.
Retablo mayor de Puebla de la Reina	1606	6.500 r. = 550 d.
Retablo mayor de Almendralejo	1627	88.000 r. = 8.000 d.
Retablo mayor de Higuera la Real	1641	50.000 r.
Retablo mayor de la colegiata de Zafra	1667	72.000 r.
Retablo mayor de Fuente del Maestre	1723	9.000 r.
Retablo de Ntra. Señora de Valvanera de Zafra.	1744	33.000 r.
Retablo mayor de Santa Marta	1761	40.000 r
Retablo mayor de Santa María de Mérida	1764	22.000
Retablo mayor de Santa María de Cáceres	1550	18.150 r = 1650 d.
Retablo mayor del Casar de Cáceres	1608	40.700 r = 3.700 d.
Retablo mayor de la catedral de Plasencia	1634	121.000 r = 11.000 d.

PRECIOS EN DUCADOS DE ALGUNAS IMÁGENES

IMÁGENES	AÑO	AUTOR	DUCADOS
San Blas	1562	Juan de Valencia	12
Santa Ana (imagen de vestir)	1583	Luis Hernández	12
Santa Ana (imagen de vestir)	1584	Luis Hernández	8
Nuestra Señora del Rosario	1587	Luis Hernández	9
Nuestra Señora del Rosario	1588	Luis Hernández	12
San Marcos	1592	Luis Hernández	12
Santiago Matamoros	1604	Luis Hernández	27
San Benito	1604	Luis Hernández	12'5
San Antón	1592	Rafael Juez	22

Para la interpretación correcta de los datos anteriores se ha de tener presente el largo período de tiempo a que corresponden (siglo XVI-XVIII), el movimiento de los precios, la inflación y deflación, el cálculo aproximado en reales cuando el precio viene expresado en ducados y otras variables, algunas de las cuales se han expuesto más arriba.

La obra se pagaba a plazos o a tasación final; pero, las formas de pago y cobranza revistieron una casuística muy variada. Una forma habitual de pago aplazado era por tercios; es decir, en tres plazos de, aproximadamente, igual cantidad: el primero una vez protocolizada la escritura de contrato y dadas las correspondientes fianzas, el segundo cuando la obra estuviese mediada y el último cuando estuviese acabada, tasada y asentada. En otros casos se entregaba también una primera cantidad para la adquisición de materiales y otros pagos iniciales y el resto por semanas o meses. Ocasionalmente los pagos se hacían por fases; o sea, conforme se iba realizando la obra se entregaban cantidades: al terminar el banco, al labrar el primer cuerpo, al segundo, al asentar el retablo, etc. No era frecuente entregar una cantidad diaria, a jornal o destajo. Sin embargo, el precio del retablo mayor de Talavera la Real se fijó mediante tasación al final de la obra. Mientras se labraba se estableció un jornal diario de cuatro reales para los maestros, el cual se descontaría de la cantidad que resultase en la tasación final. Totalmente insólito es el pago por adelantado. Según Navarro del Castillo el desaparecido retablo mayor de La Nava de Santiago se ajustó en 3.580 reales, en 1757, pagados 2.000 al firmar el contrato y el resto al comenzar la obra<sup>94</sup>.

La tasación suponía la traducción en dinero del valor de la obra de arte. Consistía en una apreciación hecha por dos o más peritos, nombrados por ambas partes (cliente y maestro), que reconocían y valoraban la obra verificando si el artista se había ajustado a las condiciones establecidas en el contrato. Según Palomero Páramo la tasación era obligatoria en todo retablo y los tasadores emitían un informe donde exponían las posibles deficiencias o ausencias y el modo de corregirlas, descontando su valor del precio fijado<sup>95</sup>. Como el artis-

---

<sup>94</sup> Navarro del Castillo, V.: "Pintores, escultores, doradores, plateros y maestros canteros que trabajaron en las iglesias y ermitas de la comarca de Mérida desde el siglo XVI hasta el primer tercio del siglo XIX". *R. E. E.* (1974), p. 600.

<sup>95</sup> Palomero Páramo, J. M.: *Op. Cit.*, p. 78.

ta necesitaba dinero al comenzar la obra, para materiales y otros gastos, y durante la misma (sobre todo si ésta le ocupaba durante mucho tiempo) se imponía hacer pagos periódicos que se devengarían del precio final que resultase en la tasación. Otra modalidad consistía en fijar un precio provisional y hacer pagos periódicos a cuenta, hasta que la tasación final fijase el precio definitivo. En los retablos, cuyo precio se había fijado previamente, no por tasación final, al realizarse ésta podía suceder que el precio de tasación sobrepasase al acordado por las partes en el concierto, en cuyo caso el maestro renunciaba a la cantidad remontante o llegaba a un acuerdo con el cliente. El desaparecido retablo mayor de Azuaga, obra de Juan de Oviedo, se concertó en 3.000 ducados y se tasó en 5.000, la cuestión se resolvió así:

*... Trataron sobre la tasación que se hizo del dicho retablo que en cincuenta y cinco mil Reales (5.000 ds.) que era mucho o que se auia de boluer a tasar por ser la dicha tasa echa en mucha mas cantidad de lo que vale... los dichos oficiales y el dicho Juan de Oviedo por escapar los pleitos gastos y salarios que sobre ello se podrían Recreecer se an venido a concertar y conuenir en que lleve por la hechura del dicho Retablo e ymagen que a de hacer para poner en el y por las puertas que estan hechas para guardar las platas hasta tres mill e novecientos ducados en Reales y no mas...<sup>96</sup>.*

Si por el contrario los peritos tasadores estimaban el valor de la obra inferior al precio previamente fijado, el cliente se beneficiaba descontando la diferencia entre el precio ajustado en el concierto y el resultante en la tasación. Luis Hernández, entallador llerenense, se obligó en 1605 a labrar el retablo mayor de Puebla de la Reina en 550 ducados, entre las condiciones del concierto se decía:

*... quel dho. Luis Hernandez a de haçer de balor de quinientos e çinquenta ducados y despues de hecho se a de tasar por açiãles y tasandolo en mas de los dhos. quinientos e çinquenta ducados*

---

<sup>96</sup> Archivo Municipal de Azuaga. Libro de Actas de 1597. Cabildo del 13-I-1597. Fols. 265-265v. Legajo 501/Carpeta 3.

*no a de llebar ni se le a de pagar mas del preçio en que se le tasaren el qual dho. retablo a de dar hecho dentro de un año primero siguiente que se quente desde el dia quel mayordomo de la dha. yglesia se obligare a pagar el preçio del dho. retabloy se le entregaren y dieren al dho. Luis Hernandez duçientos ducados a quenta del precio y echura del...<sup>97</sup>.*

La tasación se hacía antes del asiento por dos o más peritos representantes de cada parte. Si éstos no se ponían de acuerdo la justicia nombraba a otro que dirimía el desacuerdo<sup>98</sup>. Si había conformidad el cliente obsequiaba al maestro con algún regalo o refrigerio. Los tasadores, obviamente, recibían honorarios por la tasación como un trabajo más que se les encargaba. El cliente los buscaba entre maestros de prestigio para evitar recusaciones y para que la obra fuese tasada con garantía. El maestro por su parte los elegía entre amigos y familiares, no entre rivales: Hans de Bruselas se comprometió a hacer en 1575 un sagrario para el convento de Santo Domingo de Badajoz, el precio se fijaría por tasación final, pero en el contrato se hacía constar lo siguiente: “no se ha de nombrar por tasador de dicha obra por ninguna de las partes a Pedro de Bañares, entallador”<sup>99</sup>. No obstante, se producían ocasionalmente irregularidades tasándose las obras más alto de lo que procedía, como en el comentado retablo de Azuaga o en la pintura del retablo mayor de Montemolín, que debería tasarse en el doble del precio en que estaba concertado<sup>100</sup>.

---

<sup>97</sup> Carrasco García, A.: *Escultores, pintores y plateros del Bajo Renacimiento en Llerena*. Trujillo, 1982, p. 87.

<sup>98</sup> Palomero Páramo cuenta que en el retablo de la parroquia de la Encarnación de Constantina (Sevilla) se apreciaba o tasaba la obra por cuerpos, impidiendo el mayordomo continuar a Juan de Oviedo, si no estaba asentado el piso inferior (Palomero Páramo, J. M.: *Op. Cit.*, p. 78).

<sup>99</sup> Rodríguez Moñino, A.: “Hans de Bruselles y Jerónimo de Valencia. (entalladores del siglo XVI, 1554-1601)”. *B. S. A. A.* (1942-43), p. 125.

<sup>100</sup> Mota Arevalo, H.: “Interesantes documentos...”, p. 268.

En todos los casos el maestro otorgaba carta de pago por cada cantidad abonada, hasta que se producía el último cobro en que otorgaba la carta de finiquito, que era la última carta de pago. Esta documentación es definitiva para probar la autoría de una obra, ya que todas las obras que los maestros concertaban no pueden atribuírseles como propias. Recuérdense los numerosos incumplimientos de contrato. En cambio, sí puede afirmarse que la obra cuyo importe se había cobrado era porque se había ejecutado; ya que el pago por adelantado no existía, sino que el artista trabajaba por encargo y cobraba durante la ejecución de la obra y/o al final. Si el maestro fallecía sin haber cobrado la deuda, ésta se abonaba a sus herederos.

## MEDIDAS

Las dimensiones del retablo no se expresaron siempre entre las cláusulas del concierto. Cuando se especificaban se hacía mediante las unidades de longitud propias de la época: la vara (0,835 m.), que equivalía a dos codos, tres pies o cuatro palmos; el codo (0,417 m.), que equivalía a dos palmos o veinticuatro dedos; el pie (0,278 m.), que equivalía a dieciseis dedos. En 1549 Estacio de Bruselas concertó tres retablos para el presbiterio de la parroquia de Granja de Torrehermosa. El mayor debería ocupar el ochavo central de la capilla alcanzando una altura de nueve varas y una anchura de seis<sup>101</sup>. Entre las condiciones que se estipularon en 1757 para el desaparecido retablo mayor de La Nava de Santiago se hizo constar que debía medir seis varas de alto y cinco de ancho<sup>102</sup>.

En lugar de las medidas exactas lo que suele aparecer con mayor frecuencia es la preocupación porque el retablo se adapte y recubra el muro de la capilla. En el contrato primitivo del retablo mayor (el anterior al actual) del convento de Santa Clara de Llerena, firmado en 1598 entre Doña Jerónima Delgado y los artistas Diego Daza y Jaques Bauer, se dice:

---

<sup>101</sup> Solís Rodríguez, C.: "Escultura y pintura...", p. 611.

<sup>102</sup> Navarro del Castillo, V.: "Pintores, escultores...", p. 600.

*... quel dho. retablo a de ser tan grande como el ochavo de en medio de la capilla donde esta el altar mayor en quanto en ancho que tiene el dho. ochavo y el alto a de ser que le llegue hasta la boveda del sobre el altar mayor del dho. convento<sup>103</sup>.*

La preocupación por la adaptación y recubrimiento del muro de la capilla mayor llevó a varios artistas zafrenses del siglo XVII a rellenar los huecos vacíos que dejaba el retablo con un característico almohadillado, el cual puede observarse en los retablos mayores de la colegiata de Zafra, Villagarcía de la Torre, conventos de Santa Clara de Zafra y de Nuestra Señora del Carmen de Fuente de Cantos, Palomas, Ribera del Fresno, etc.

A parte de esta subordinación del retablo a la arquitectura de las capillas mayores hemos encontrado otras relaciones claras entre la arquitectura del templo y la retablística bajoextremeña. En este sentido pueden mencionarse también los afortunados intentos por crear en el presbiterio un ambiente escenográfico, fundiendo arquitectura y talla dorada, cuyas manifestaciones más brillantes corresponden a la retablística portuguesa de Olivenza.

En otros contratos no preocupó tanto al cliente las medidas exactas o el recubrimiento del muro cuanto las proporciones de las partes entre sí y con el todo: en el concierto del desaparecido retablo mayor de Azuaga se expresó la siguiente condición:

*Yten es condiçion que todo este dicho rretablo a de ser vien rrapartido (sic) Ansi en las partes como En el todo y conforme a una traça que esta ffecha en pergamino frimada (sic) del señor prior y de los alcaldes de la dicha villa guardando El orden de cuerpos en ella quando E la proporçion de las columnas E cajas e cornisamientos E bancos e todo lo demas todo conforme a muy buen sanblaxe talla y escoltura y si nuestro fuere mudar algunas cosas para mexora de la dicha obra se muden para mas beneficio de la dicha obra porque siendo con este acuerdo E lo questa rrepartido en la dicha*

---

<sup>103</sup> Carrasco García, A.: Op. Cit., 144.

*traça e montra quedara con muy buena proporçion y gracia y como En tal ocasión se requiere*<sup>104</sup>.

De lo anteriormente expuesto se colige que entre las condiciones del concierto se expresaban, en muchas ocasiones, cláusulas referentes a las medidas de la obra, al espacio que debía ocupar o a las proporciones de las mismas. En cambio, cuando se trataba de una imagen las medidas podían expresarse mediante una fórmula un tanto vaga, la cual indicaba que se labrase en tamaño menor, igual o superior “al natural”; o más exactamente, se daban las medidas de la imagen en varas, codos, pies y palmos (cuartas).

## MATERIALES

El retablo utilizó diversos materiales desde sus orígenes: oro, plata, bronce, marfil, hueso, piedra, alabastro, mármol, jaspe y madera. En España el material predilecto desde los siglos XVI al XVIII fue de carácter lignario. En la Baja Extremadura los retablos se labraron exclusivamente de madera durante este período, salvo casos excepcionales como el desaparecido de Nuestra Señora de Lourdes de Monesterio, labrado en corcho, o los del monasterio de Tentudía, de cerámica vidriada; el mayor fabricado en azulejos de técnica italiana, conocidos también como de superficie plana o pisanos, por su introductor Francisco Niculoso Pisano.

La preferencia de los artistas por el material lignario estuvo motivada entre otras razones por el peso de la tradición española en el uso de este material, por la abundancia y variedad de maderas, su cómoda labra y su aptitud para expresar los sentimientos emotivos y piadosos. A tal expresividad contribuyeron también los postizos y la policromía de la talla. La madera fue el material preferido a pesar de los riesgos inherentes de incendio, desajustes de los ensamblajes, ataques de insectos y más fácil deterioro que otros materiales; el mármol, a pesar de su abundancia en las canteras portuguesas del vecino Estremoz y el intenso comercio hacia el interior de la Península a través de Extremadura, no hizo más factible los intentos de labrar retablos en tal material.

---

<sup>104</sup> Ibidem: p. 95.

La madera para retablos, sillerías, órganos, imágenes, etc. precisó de unos cuidados que garantizaban su buen estado. La tala debía realizarse “en buena luna”; es decir, durante el mes de enero, en cuarto menguante, o sea, entre el 20 y el 30 de dicho mes. Durante el invierno y especialmente en torno a estas fechas el árbol está “muerto”; esto es, la savia apenas circula y contiene menor cantidad de celulosa y albúmina, alimento de insectos; por tanto la madera tiene menor riesgo de ser atacada por la carcoma. Una vez los árboles talados, los troncos descortezados debían permanecer durante dos años en los aserraderos al abrigo de la intemperie para evitar que se torciesen (coger “falta” o “vicio”). La madera debía presentar un aspecto limpio, es decir, sin grietas ni nudos, y sano, o sea, “sin picaduras”, “podrido” o “corrupción”.

En el retablo se utilizaban diferentes tipos de madera: para la arquitectura se usaba el pino y el borne o falso ébano, con el primero se fabricaban las piezas grandes y con el segundo las pequeñas; para la imaginería solía utilizarse el nogal, el cedro y el pino también; para los tableros de las pinturas el castaño y para las molduras el tejo. El contrato de los retablos del presbiterio de Granja de Torrehermosa, firmado por Estacio de Bruselas y el mayordomo de la fábrica en 1549, precisaba los materiales a emplear: pino de Castilla para los tableros, álamo para los pilares y columnas, nogal para las imágenes y castaño para los barrotes de los tableros. Toda esta madera debía ser “seca y limpia y de buena sazón de manera que no se retraiga ni haga abertura”<sup>105</sup>. Una de las condiciones del concierto del desaparecido retablo mayor de Azuaga se refería a los materiales así:

*Yten es condiçion que todo el sanblaxe e talla y escultura del dho. retablo a de ser de buena madera de pino de sigura las pieças gruesas y las delgadas de madera borne de flandes seco y bien saçonado e mas limpia e de mexor lei de madera para que sea mas perpetuo el dho. retablo*<sup>106</sup>.

---

<sup>105</sup> Solís Rodríguez, C.: “Escultura y pintura...”, p. 611.

<sup>106</sup> Carrasco García, A.: Op. Cit., p. 96.

Estos últimos datos revelan, en parte, la procedencia de los materiales. El pino se traía de la Sierra de Segura (Jaén), de Castilla (Soria) y de Arenas. El borne de Flandes, a través de los puertos de Sevilla y Lisboa, el castaño de Galicia y el tejo de Galicia y Asturias. Otras maderas como el cedro, procedente de la Habana, y la caoba de Indias arribarían a Sevilla, Cádiz y Lisboa, y desde allí a Extremadura. La madera de borne para el retablo del Casar de Cáceres parece que se compró en Lisboa “donde hay mucha cantidad de él”<sup>107</sup>. La madera se adquiría en los aserraderos, en los puertos de Sevilla y Lisboa, en las ferias, etc. Y desde aquí se transportaba a los talleres en carretas. La madera necesaria para el retablo mayor de la colegiata de Zafra se compró en Medellín, en la feria de San Andrés, y se transportó en carretas<sup>108</sup>. A Sevilla llegaba la madera por vía marítima y desde el interior por vía fluvial, a través del Guadalquivir. Desde la capital andaluza y desde Lisboa se hacía el transporte en carretas hasta el interior.

La madera corría a cargo de una de las partes, el cliente o el artista, según lo que se acordase en contrato. En unos casos era el mayordomo de la fábrica de la parroquia quien debía proveer al artista de materiales; por ejemplo, como en el retablo mayor de Talavera la Real. En otros casos, los materiales eran adquiridos por el maestro, para lo cual se le entregaba un primer pago después de escriturada la obra.

## LUGAR DE FABRICACIÓN, TRASLADO Y ASIENTO

El retablo se fabricaba habitualmente en el taller del maestro; sin embargo, cuando éste contrataba en una localidad distinta a la que vivía y tenía ubicado el obrador cabía la circunstancia de comprometerse a hacer la obra en dicha localidad; a tal fin se trasladaba el maestro con su equipo de oficiales y aprendices, herramientas e instrumental durante el tiempo necesario; de este modo su obrador adoptaba un carácter itinerante, a veces

---

<sup>107</sup> García Mogollón, F. J.: “El retablo mayor de la parroquia del Casar de Cáceres y el escultor Tomás de la Huerta”. *Norba*. Cáceres, 1989, p. 28.

<sup>108</sup> Croche de Acuña, F.: “Noticias históricas sobre el retablo de la colegiata de Zafra”. *V Congreso de Estudios Extremeños* (1976), p. 16.

tan frecuente –como en el caso de Sebastián Jiménez– que resulta difícil rastrear sus obras.

Las razones para labrar el retablo fuera del taller estable derivan de las exigencias del cliente; aunque existiese una traza (a la cual había de ajustarse la obra), unas condiciones recogidas en el concierto (escriturado ante notario), la tasación final y la posibilidad del cliente de visitar y supervisar la obra mientras se realizaba; parece que tales mecanismos no eran suficientes y el cliente imponía al maestro la condición de labrar el retablo en la localidad, lo que le permitía llevar a cabo un seguimiento e inspección continua del trabajo así como evitar interrupciones. Tal requisito obligaba al cliente a disponer y costear el alojamiento del equipo de trabajo del artista y su taller.

Aunque –como se ha dicho– lo corriente era que el maestro trabajase en su taller y una vez acabada la obra se trasladase ésta a su lugar de destino; sin embargo, existieron muchos casos en que el maestro se instaló en la localidad donde había contratado, dándose a conocer allí: los artistas pacenses del retablo mayor de Talavera la Real permanecieron en la localidad “el tiempo que tuviesemos que trabajar en dicho retablo sin hazer falta ni ausencia del dicho lugar”<sup>109</sup>. Al maestro Blas de Escobar, antes de establecerse definitivamente en Zafrá, se le prepararon unas dependencias en la colegiata, una vez que se hizo cargo de la obra del retablo mayor, no se sabe si para morada, taller o ambas cosas<sup>110</sup>. El gran maestro jerezano Juan Ramos de Castro se comprometió también, en 1744, a labrar en Zafrá el retablo de Nuestra Señora de Valvanera<sup>111</sup>.

Si la obra se había hecho en el taller, una vez finalizada se trasladaba, desmontadas las piezas o partes, al lugar de destino. El transporte se efectuaba en carretas y se desplazaba el maestro con su equipo para reparar cualquier desperfecto producido en el traslado y para instalar debidamente el retablo. El transporte lo costeaba en unas ocasiones el cliente y en otras el maestro: el traslado del retablo mayor de la catedral de Badajoz (actualmente en la capilla

---

<sup>109</sup> Rodríguez Moñino, A.: “Los pintores badajoceros del siglo XVI”. *R. E. E.* (1955), p. 137.

<sup>110</sup> Croche de Acuña, F.: “Noticias históricas...”, p. 17.

<sup>111</sup> Solís Rodríguez, C.: “El retablo de Nuestra...”, s/p.

del Sagrario), obra de Blas de Escobar, se hizo desde Zafra a cuenta del obispo<sup>112</sup>. Sin embargo, Luis Hernández se comprometió a costear el transporte del retablo mayor de Puebla de la Reina desde su taller en Llerena<sup>113</sup>.

Sea cual fuere el lugar donde se fabricase el retablo, una vez en el templo, se procedía al asiento del mismo, es decir, a su colocación o instalación sobre el altar. En esta tarea colaboraban el maestro con su equipo y algunos albañiles; éstos se ocupaban de instalar el andamio frente a la pared, hacer los mechinales o agujeros sobre el muro y sujetar el retablo con maderos o hierros. A este respecto es muy elocuente una de las condiciones del concierto para labrar el retablo mayor de la catedral (el anterior al actual, sito en la capilla del Sagrario):

*... La dicha obra se a de traer desde la villa de Çafra asta esta ciudad de Badajoz y el traslado desde dicha villa ha de ser por quenta de dicho señor Obispo y por quenta del dicho Blas de Escobar ha de correr el pagar el albañil y ofiçiales que fuesen menester para abrir los mechinales en la pared para el asiento del dicho retablo. Y por quenta del señor Obispo ha de correr, el gasto de cal y arena para apretarlos y que quede firme el retablo y tambien los maderos y tabla para el andamio. Y por quenta de dicho Blas de Escobar ha de ser el venir con sus ofiçiales desde la villa de Çafra a esta dicha ciudad de Badajoz para poner dicho retablo y darlo puesto en su capilla maior con toda seguridad y firmeza, y recorridas y adereçadas qualesquiera quiebras que pueda traer del camino...*<sup>114</sup>.

Más generoso se mostró el cabildo catedralicio cuando Alonso Rodríguez Lucas, discípulo de Blas de Escobar, asentó, en 1697, el retablo de San Blas costeando el traslado desde Zafra y proporcionando los materiales para asentarlo<sup>115</sup>.

---

<sup>112</sup> Ávila Ruíz, R. M.: Op. Cit., 166.

<sup>113</sup> Carrasco García, A.: Op. Cit., p. 87.

<sup>114</sup> Ávila Ruíz, R. M.: Op. Cit., p. 166-167.

<sup>115</sup> Ibidem: p. 195-196.

## DORADO Y POLICROMÍA

Una vez asentado el retablo se procedía a su tasación; ésta podía demorarse bastante, incluso años, como en el caso del magnífico retablo mayor de Arroyo de la Luz, que se asentó en 1552 y la tasación final no se produjo hasta cuatro años después<sup>116</sup>. Parece más propio que la tasación de la obra se hiciese una vez asentada, pues la valoración se efectuaría más correctamente si el retablo se encontraba instalado “in situ”. Martín González, opina, sin embargo, lo contrario, es decir, que la tasación se procuraba hacer antes de asentar el retablo para efectuarla con mayor comodidad<sup>117</sup>. Lo más probable es que se produjesen ambas situaciones.

En cualquier caso el retablo se desmontaba para dorarlo, estofarlo y pintarlo; una vez terminadas estas labores volvía asentarse definitivamente. Sin embargo, en ocasiones el retablo no llegaba a dorarse y policromarse, quedando en el color de la madera, es decir, “en blanco”. Ejemplos de retablos que quedaron en su color se encuentran en las parroquias de San Pedro de Almendral, San Bartolomé de Higuera la Real, Alange, Capilla de la Santa Casa de Misericordia de Olivenza, etc. Tal situación se producía, generalmente, por falta de recursos para acometer el dorado; téngase presente que en muchas ocasiones fue más costoso el dorado que la labra del retablo; sin embargo, en el citado caso del retablo del crucero de la iglesia jesuítica de San Bartolomé de Higuera la Real –dedicado a San Ignacio de Loyola– no se produjo por falta de recursos económicos, sino por la orden de expulsión de los jesuitas en el año 1767<sup>118</sup>.

El dorado consistía en el revestimiento exterior de oro mediante la aplicación de láminas o panes. La bibliografía consultada y la documentación hallada sobre el tema son escasas; no obstante, nos permiten extraer algunas conclusiones. La contratación del dorado podía hacerse a jornal o mediante subasta; en este caso con la correspondiente escritura de concierto, independiente de la escritura que se hubiese protocolizado con el autor o autores de la arquitec-

---

<sup>116</sup> García Mogollón, F. J.: “En torno al retablo...”.

<sup>117</sup> Martín González, J. J.: “La vida de los artistas...”, p. 419.

<sup>118</sup> Giles Martín, T.: Op. Cit., p. 322.

tura, e incluso, de la pintura; aunque lo normal era que el concierto se hiciese del dorado y pintura o de todas las labores. Luego, mediante traspasos, el maestro principal hacía dejación a otros de las labores de dorado, estofado y pintura. Once años después de concluida la labra del retablo mayor de la colegiata de Zafra se emprendió la obra del dorado. En 1678 un equipo de doradores sevillanos se hizo cargo del dorado a jornal: diecisiete reales diarios el maestro y doce los oficiales. Al año siguiente, tras una interrupción motivada, seguramente, por falta de recursos, se continuó el dorado contratándose un maestro y dos oficiales, que cobraron un jornal de veinte y catorce reales diarios respectivamente. El resto del dorado del retablo se ajustó con el maestro dorador Diego Antonio Vizcaino por 4.600 reales<sup>119</sup>. Sin embargo, el dorado y pintura del retablo mayor de Montemolín, como tantos otros, se sacó y adjudicó en pública subasta, al igual que se había hecho anteriormente con la arquitectura del mismo<sup>120</sup>.

Terminada la arquitectura lo corriente era abordar el dorado del retablo en período posterior más o menos variable; a veces se quedaron sin dorar algunos retablos por falta de recursos—como se ha dicho— pues el dorado fue en ocasiones más gravoso que la propia labra. Así sucedió en el retablo mayor de la parroquia de Valencia del Ventoso, en el altar de la Virgen del Rosario y en el de Animas de la misma parroquia<sup>121</sup>. El gravamen que suponía el dorado fue un argumento que la bandera neoclásica esgrimió contra el retablo barroco y a favor de los retablos de mármol y jaspes, materiales que por su nobleza no necesitaban del dorado ni corrían el riesgo de incendios.

El material que utilizaron los doradores, obviamente, fue el oro y, en menor grado, la plata. Lo común fue el dorado con panes de oro, elaborados por los batihojas a partir de monedas de curso legal; la calidad variaba entre 22 y 24 quilates y se comercializaban en libros de 100 hojas o láminas de oro de 20

---

<sup>119</sup> Croche de Acuña, F.: *La colegiata de Zafra (1609-1851). Crónica de luces y sombras*. Zafra 1984, p. 112.

<sup>120</sup> Véase: Capítulo I: El retablo mayor de la parroquia de Nuestra Señora de la Concepción de Montemolín.

<sup>121</sup> Gómez Rodríguez, M.: *Urbanismo y arte en Valencia del Ventoso (Badajoz)*. Memoria de Licenciatura inédita. Universidad de Extremadura. Cáceres, 1986, pp. 220, 222 y 230.

centímetros aproximadamente. Según Martín González, un retablo mediano necesitaba en el siglo XVII unos 10.000 panes de oro<sup>122</sup>. En Sevilla, Palomero Páramo ha calculado unos 100.000 panes para un retablo renacentista algo mayor (tres cuerpos, tres calles y dos entrecalles)<sup>123</sup>. Ambos autores recuerdan la desmonetización que los batihojas y doradores ocasionaban al utilizar como materia prima la moneda de curso legal. La enorme diversidad de retablos, entre otras razones, no aconseja uniformar cálculos sobre la cantidad de materia prima (panes) que se gastaban en el dorado: en el dorado del mencionado retablo mayor de la colegiata de Zafra se emplearon 1.518 libras de láminas de oro (151.800 panes) y 110 libras de plata<sup>124</sup>. En el dorado del retablo de Nuestra Señora de la Antigua de la catedral de Badajoz, obra de menor envergadura, se utilizaron 300 libras (30.000 panes)<sup>125</sup>.

Las superficies del retablo y las tallas se preparaban antes del dorado y policromado mediante la operación del “aparejo”. Esta consistía en limpiar primeramente la obra del polvo y de la grasa que producía el manoseo del entallador o escultor. Se eliminaban los nudos y se frotaban con ajos para evitar que la resina rezumase por ellos, se tapaban las grietas y endiduras con cuñas de madera, yeso encolado, lienzo, grapas y clavos. Luego se le aplicaban sucesivas capas de yeso grueso y yeso mate. Una vez rascada y lijada la obra se le daba una capa de bol y quedaba aparejada. El dorador aplicaba sobre la arquitectura del retablo o sobre las tallas los panes de oro preparados por el batihuja, humedeciendo la capa de bol donde se adherían los panes de oro; para bruñirlo se frotaban las superficies con manoplas de cerdas, paños o bruñidores. Si no se bruñía, la obra se dejaba en mate.

Las esculturas del retablo, después de dorarlas, se estofaban y encarnaban. La primera operación consistía en pintar sobre el dorado en frisos, capiteles, columnas, etc. En las esculturas, una vez seca la capa de pintura, se rascaba con el garfío o grafío quedando al descubierto el oro. El encarnado consistía en

---

<sup>122</sup> Martín González, J. J.: “La policromía en la escultura castellana”. A. E. A. (1953), p. 300.

<sup>123</sup> Palomero Páramo, J. M.: Op. Cit., p. 88.

<sup>124</sup> Croche de Acuña, F.: *La colegiata de ...*, p. 113.

<sup>125</sup> Ávila Ruiz, R. M.: Op. Cit., p. 62.

pintar las partes del cuerpo que permanecían al descubierto: cabeza, manos, pies, y partes desnudas; en estas zonas era donde el titular del taller tenía una más clara participación, dejando otras labores a sus oficiales. El encarnado se hacía a pulimento o mate<sup>126</sup>.

El elevado coste final de la obra de un retablo obligaba a reducir gastos en cuanto fuese posible, por ello las imágenes de muchos retablos sólo están doradas y policromadas las partes visibles, quedando por detrás sin dorar, sólo con una ligera capa de pintura. En el contrato del dorado de un retablo para la parroquia de Nuestra Señora de Soterráneo de Barcarrota, en 1713, se decía:

*...y que los respaldos de los santos que es lo que no se be de afuera solo se le a de dar de colores y los santos dorados y estofados lo que se goça...*<sup>127</sup>.

Todos estos aspectos que hemos comentado últimamente en este capítulo fueron objeto de un estudio más pormenorizado, en el cual analizamos con detalle todos los extremos o condiciones del contrato de una obra de arte en el período que estudiamos<sup>128</sup>.

En relación con el tema de las medidas y proporciones del retablo, que se ha tratado suscintamente en este capítulo, están otros aspectos que informan de las conexiones entre este mueble litúrgico y la arquitectura circundante. A este asunto le dedicamos un estudio con nuestras conclusiones al respecto<sup>129</sup>.

---

<sup>126</sup> Para más datos sobre estas técnicas véase: Martín González, J. J.: "La policromía en...", pp. 295-312. Quinto Romero, M. L.: *Los batíhojas. Artesanos del oro*. Madrid 1984.

<sup>127</sup> Archivo Histórico de Badajoz. Protocolos de Plácido de la Cruz. Barcarrota, 1713, legajo 1837, fols. 68-69.

<sup>128</sup> Hernández Nieves, R.: "El contrato de la obra de arte en Extremadura. (escultura de los siglos XVI al XVIII)". *Revista de Estudios Extremeños*, 1994. Nº II, pp. 327-355.

<sup>129</sup> Idem: "Relaciones del retablo con la arquitectura del entorno". *Norba-Arte*. XIV-XV (1994-1995), pp. 101-117.



# Capítulo III

## LOS CENTROS ARTÍSTICOS Y LOS ARTISTAS DE LA BAJA EXTREMADURA

### CENTROS ARTÍSTICOS DE LA BAJA EXTREMADURA

#### ESTADO DE LA CUESTIÓN

**D**esde hace poco tiempo y a la luz de las últimas investigaciones a pie de archivo se cuestiona la idea, admitida tradicionalmente, de que, desde el punto de vista de las manifestaciones artísticas, Extremadura haya sido un área marginal, un apéndice, entre Castilla y Andalucía, en donde hacían sus incursiones artísticas los maestros de los focos castellanos (Valladolid, Salamanca, Madrid, Toledo...) y andaluces (fundamentalmente sevillanos), ignorándose en todo o en parte la aportación de artistas portugueses y flamencos. En otras palabras, si exceptuamos a Morales –del que no se puede prescindir– y a Zurbarán –cuya serie guadalupeña la hizo no por ser natural de la tierra, donde vivió poco tiempo, sino por tratarse de un encargo más– encontraremos un panorama totalmente estéril de figuras locales destacadas y deberemos atribuir el patrimonio artístico bajoextremeño de estos siglos a artistas foráneos con los que colaboran artistas locales en el mejor de los casos.

Nuestra tesis puede formularse en estos términos: las influencias artísticas castellanas, andaluzas y portuguesas son tan innegables como que existieron

focos artísticos notables en Extremadura donde maestros locales prestigiosos ejercieron su arte. Matizando más, advertimos una activa participación de maestros castellanos en la Alta Extremadura; los artistas andaluces, procedentes en su mayoría del foco sevillano, no sobrepasan la mitad sur de la Baja Extremadura con algunas incursiones esporádicas hacia el norte (como la del sevillano Roque Balduque y Guillén Ferrant en Santa María de Cáceres) o hacia el sur (como la del cacereño Barbadillo en Santa María de Jerez de los Caballeros). La influencia portuguesa se ejerce más intensamente a lo largo de la frontera diluyéndose hacia el interior. Estas influencias se ejercen sobre centros artísticos bajoextremeños como Llerena, Zafra, Badajoz y Jerez de los Caballeros, donde con frecuencia algunos talleres brillan con luz propia a la misma altura que los foráneos.

Se procederá a analizar someramente lo que se ha opinado sobre la cuestión, luego se valorará cuantitativa y cualitativamente las influencias exteriores citadas y, finalmente, se establecerá el mapa de los centros escultóricos y pictóricos principales de la Baja Extremadura durante los siglos XVI, XVII y XVIII.

Pulido Pulido ya nos ofreció una importante y documentada nómina de artesanos y artistas a comienzos de la década de los ochenta del siglo XX que trabajaron en la Alta Extremadura<sup>1</sup>. Andrés Ordax refiriéndose a la escultura renacentista y barroca de la Alta Extremadura esboza su evolución y atribuye lo más notable de ella a los focos artísticos de la región castellana (Valladolid, Salamanca, Toledo y Madrid) y, en menor grado, de Andalucía. Estas influencias incidieron en la escultura Alto Extremeña pero no originaron sólidos centros artísticos, si bien Ordax advierte que se trata de “una consideración general del tema y a falta de una constatación rigurosa”<sup>2</sup>. En otro estudio sobre el pintor extremeño José de Mera afirma que durante el barroco no existieron en Extremadura verdaderos centros creadores, acudiendo los comitentes a los artistas castellanos y andaluces, y que apenas surgieron artistas autóctonos<sup>3</sup>. Esta dependencia de la escultura barroca altoextremeña respecto de los focos salmantinos y valisoletanos es compar-

---

<sup>1</sup> Pulido Pulido, T.: *Datos para la historia artística cacereña (repertorio de artistas)*. Cáceres 1980.

<sup>2</sup> Andrex Ordax, S.: “Introducción a la escultura altoextremeña del Renacimiento y el Barroco”. *VI Congreso de Estudios Extremeños*. (1981), pp. 11-21.

<sup>3</sup> Idem: “El pintor extremeño José de Mera”. *B.S. A.A.* (1981), p. 489.

tida también por García Mogollón<sup>4</sup>. Por su parte Mogollón Cano-Cortés dice que la pintura extremeña alcanza su máxima altura con Morales y Zurbarán en los siglos XVI y XVII respectivamente y que en la centuria siguiente no existen pintores extremeños de importancia. Sólo en la Baja Extremadura cita algunos nombres que no sobrepasan el ámbito regional: Lorenzo Quiros, Esteban Márquez, José de Mera, los Estradas, los Mures y los Hidalgos<sup>5</sup>. A esta opinión de Mogollón Cano-Cortés sobre la pintura extremeña hacemos dos matizaciones: primera, a menor altura que los dos grandes de la pintura extremeña deberemos anotar otros nombres prestigiosos aún poco conocidos; segunda, parece más clara la ausencia de talleres de pintura en la Alta Extremadura que en la provincia bajoextremeña y, en consecuencia, la mayor dependencia de aquella respecto de otros centros artísticos. En general, la dependencia de la provincia cacereña de los focos artísticos castellanos se nos muestra más acusadamente que la dependencia de la provincia pacense respecto de los andaluces.

Refiriéndonos a la Baja Extremadura, donde queremos centrar nuestra atención, se observa que, desde principios de la década de los setenta del siglo XX, investigadores y estudiosos están aportando nombres nuevos al arte bajoextremeño y numerosos datos sobre maestros completándose poco a poco sus biografías. Carrasco García nos ha ampliado enormemente el conocimiento sobre artistas llerenenses en el Bajo Renacimiento gracias a una documentada obra<sup>6</sup> y otros escritos posteriores a los de Lepe de la Cámara y a los del profesor Banda y Vargas. Croche de Acuña ha estudiado Zafra<sup>7</sup>, Gómez

---

<sup>4</sup> García Mogollón, F. J.: "El retablo mayor de la parroquia del Casar de Cáceres y el escultor Tomás de la Huerta". *Norba*. (1983), pp. 44-45.

<sup>5</sup> Mogollón Cano-Cortés, P.: "La pintura extremeña del siglo XVIII. Los Hidalgos". *Norba* (1983), pp. 57-60.

<sup>6</sup> Carrasco García, A.: *Escultores, pintores y plateros del Bajo Renacimiento en Llerena*. Badajoz 1982. *La plaza mayor de Llerena y otros estudios*. Madrid 1985.

<sup>7</sup> Croche de Acuña, F.: *Una lección de historia y arte*. Zafra, 1972. "Noticias históricas sobre el retablo de la colegiata de Zafra". *V Congreso de Estudios Extremeños*. Badajoz 1976.

Idem: *Para andar por Zafra*. Zafra, 1982.

Idem: *La colegiata de Zafra (1609-1851)*. *Crónica de luces y sombras*. Zafra, 1984.

Idem: *Zafra*. León, 1986.

Tejedor la catedral de Badajoz<sup>8</sup>, la retabística de la catedral ha sido documentada y estudiada por Ávila Ruiz<sup>9</sup>. Garrido Santiago se centró en la arquitectura religiosa de Tierra de Barros durante el siglo XVI con datos sobre la escultura y pintura de la zona<sup>10</sup>. La profesora Esteras Martín continúa sus investigaciones sobre la platería bajoextremeña<sup>11</sup>. Nosotros nos ocupamos parcialmente de Jerez de los Caballeros<sup>12</sup>. Existen además algunas memorias de licenciatura, inéditas en su mayoría, sobre localidades concretas<sup>13</sup>. A todos estos estudios

---

<sup>8</sup> Gómez-Tejedor Cánovas, M.D.: *La catedral del Badajoz*. Badajoz. 1958.

<sup>9</sup> Ávila Ruíz, R.M.: *Los retablos de la catedral de Badajoz*. Universidad Complutense. Madrid, 1987. Memoria de Licenciatura inédita.

<sup>10</sup> Garrido Santiago, M.: *Arquitectura religiosa del siglo XVI en Tierra de Barros (Badajoz)*. Badajoz 1986.

<sup>11</sup> Esteras Martín, C.: *La plata en la parroquia de Fuente del Maestre*. Badajoz, 1981. Idem: "Platería renacentista en Granja de Torrehermosa". *Alminar*, nº. 45. (1983). Idem: "La platería en Villafranca de los Barros". *Revista anual de las Fiestas del Carmen*. Villafranca de los Barros. (1983).

Idem: *La plata en Jerez de los Caballeros*. Badajoz, 1984.

Idem: "Diego Ximenez, platero llerenense del siglo XVII". *A.E.A.* (1984).

Idem: "Nuevos datos sobre Cristóbal Gutiérrez y su discípulo Alonso Pérez". *Iberjoya*, nº 9 (1984).

<sup>12</sup> Hernández Nieves, R.: *La iglesia parroquial de Santa Catalina de Jerez de los Caballeros*. Mérida 1981.

Idem: "Torres de Jerez". *Alminar*, 1981.

Idem: "El retablo de Santa Catalina". *Alminar*, 1982.

Idem: "El desaparecido retablo de Santa María de Jerez de los Caballeros". *Alminar*, 1983.

<sup>13</sup> Giles Martín, T.: *Arte religioso en Fregenal de la Sierra, Higuera la Real y Bodonal (Tres encomiendas de la Orden de San Juan de Jerusalén)*. Memoria de Licenciatura inédita. Universidad de Extremadura. Cáceres, 1985.

Gómez Rodríguez, M.: *Urbanismo y arte e Valencia del Ventoso (Badajoz)*. Memoria de Licenciatura inédita. Universidad de Extremadura. Cáceres, 1986.

Rodríguez Rincón, R.M.: *Olivenza una ciudad de frontera*. Memoria de Licenciatura inédita. Universidad Complutense. Madrid 1982.

Acedo Díaz, T.: *La ermita de Nuestra Señora de la Antigua de Villarta de los Montes: estudio histórico-artístico*. Memoria de Licenciatura inédita. Universidad Complutense. Madrid, 1986.

Peña Gómez, M.P.: *La iglesia de Nuestra Señora de la Granada y la plaza mayor de Llerena*. Memoria de Licenciatura inédita. Universidad de Extremadura. Cáceres, 1985.

viene a sumarse la notable aportación de Solís Rodríguez y Tejada Vizuite en la Historia de la Baja Extremadura y la del último autor en un breve catálogo de retablos barrocos.

Estos últimos estudios e investigaciones y otros en curso son los que nos permitirán establecer nuestra nueva postura ante la tradicional historiografía artística bajoextremeña.

## INFLUENCIAS

Vamos a exponer el alcance exacto de las influencias ejercidas en la escultura y en la pintura bajoextremeña durante el Renacimiento y Barroco.

Analicemos primeramente la aportación concreta de Castilla. El pintor Juan Correa de Vivar y el escultor Gregorio Pardo hicieron el desaparecido retablo mayor de Herrera del Duque entre 1546 y 1550, según datos de los libros de fábrica expuestos por J. R. Mélida<sup>14</sup>. Podemos atribuir algunas obras más, igualmente desaparecidas, al círculo de artistas toledanos del siglo XVI. Esta presencia toledana se explica por el hecho de que la Archidiócesis de Toledo ejerció y aún ejerce su jurisdicción sobre la parte nororiental de la Baja Extremadura ocupando el Arciprestazgo de Puebla de Alcocer. Desgraciadamente esta zona fue la más afectada por la destrucción del patrimonio artístico durante la guerra civil.

Por otra parte, conocemos la actuación de un reducido número de artistas procedentes del foco madrileño, algunos se afincaron aquí, otros atendieron encargos desde Madrid. Salvador Muñoz, antes de establecerse en Zafra, fue vecino de Madrid donde trabajó a principios del siglo XVII; estableció consorcio artístico con el escultor emeritense Francisco Morato hasta la muerte de éste, acaecida en 1628, y después con su hijo Sánchez Picaldo. Al círculo Morato-Muñoz se deben el desaparecido retablo mayor y dos colaterales de Nuestra Señora de la Asunción de Almendralejo; Muñoz intervino en el ensamble del retablo mayor de Salvaleón, participó en la licitación de la obra de

---

<sup>14</sup> Melida Alinari, J.R.: *Catálogo monumental de España. Provincia de Badajoz*. Madrid 1925, p. 262.

escultura del retablo mayor de Plasencia junto a Gregorio Fernández (que se alzó con la obra) y Martínez Montañés, su última obra documentada en 1637 es un retablo para la iglesia mayor de Azuaga.

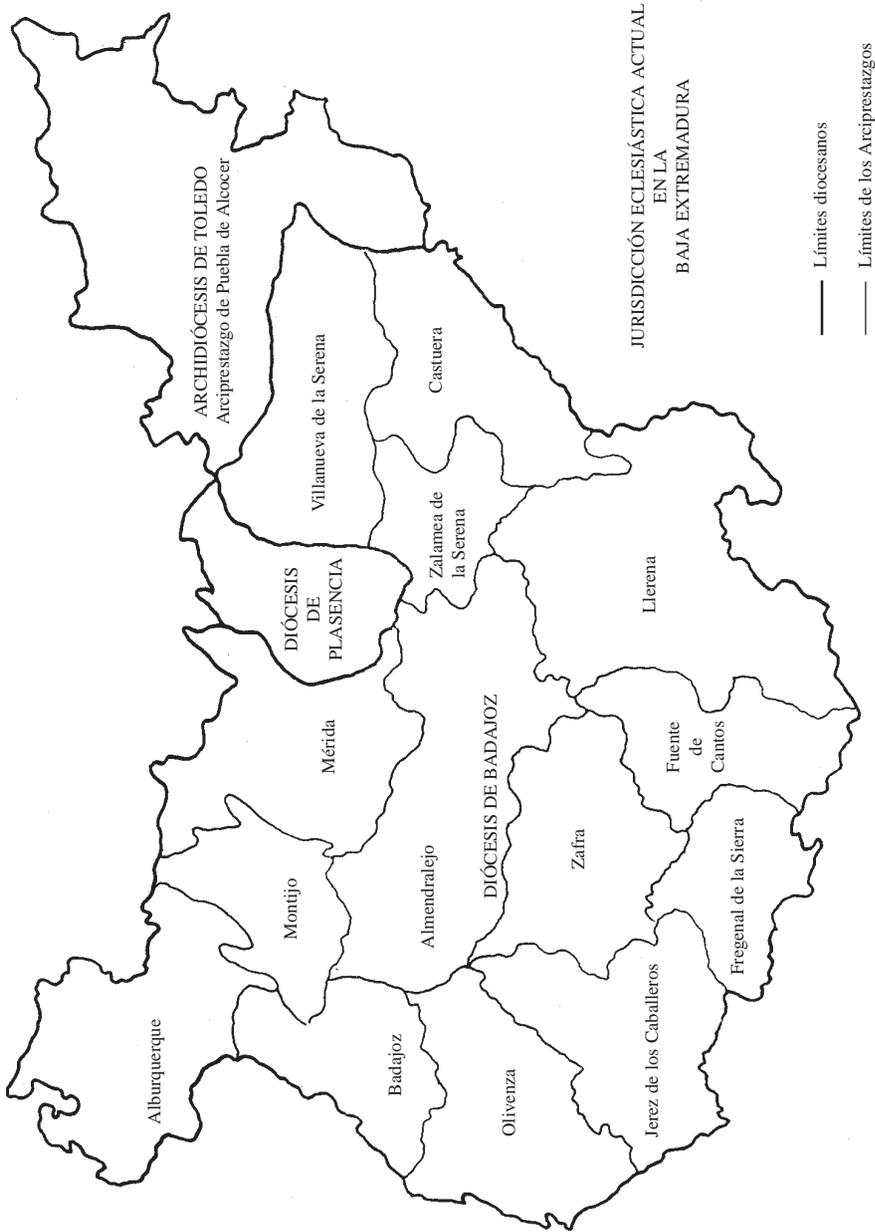
Antonio de Monreal era –a decir de Cean Bermudez– un acreditado artista madrileño que aparece en Zafra a principio de la década de los treinta del siglo XVII al servicio del duque de Feria probablemente; pintó algunos lienzos para la catedral de Badajoz: lienzo de nuestra Señora de la Antigua en el retablo del mismo nombre, un Nacimiento que se encuentra en el claustro y otro lienzo de la Huida a Egipto. Para el convento y real monasterio de Santa Ana de la capital pacense pintó otro cuadro con el mismo tema de la huida a Egipto.

A la segunda mitad del siglo XVII pertenecen el lienzo de la Inmaculada Concepción del colegio San José de Villafranca de los Barros, obra de Juan Antonio de Frias y Escalante, pintor cordobés que estilísticamente pertenece a la escuela madrileña.

La aportación artística del foco madrileño a la escultura y pintura bajoextremeña durante el siglo XVIII se reduce al actual retablo mayor de la catedral pacense, obra de Ginés López, cuya imagen titular de San Juan Bautista labró Juan Alonso Villabrille y Ron. A la escuela madrileña pertenece también un lienzo de la Inmaculada del museo de la catedral, obra de Antonio Palomino.

La influencia castellana podía hacerse extensiva a algunos encargos que el cabildo de la catedral de Plasencia hiciera para su diócesis, a cuya jurisdicción pertenece una parte de territorio bajoextremeño en forma de bolsa en torno a Guareña (donde está documentada la presencia de Gil de Ontañón) Medellín, Don Benito, Santa Amalia, etc.

Concluimos, por tanto, que la influencia artística de los centros salmantino y vallisoletano de pintura y escultura no alcanza a la Baja Extremadura durante los períodos renacentistas y barroco. Sin embargo, esta influencia sí se detecta claramente en la Alta Extremadura. La influencia castellana en la Baja Extremadura es fundamentalmente toledana en la parte nororiental de la provincia, que pertenece todavía a la Archidiócesis de Toledo, donde la destrucción del patrimonio artístico y archivístico durante la guerra civil fue tan violenta que apenas nos permite conocer algunas noticias insuficientes sobre obras tan importantes como los desaparecidos retablos de Herrera del Duque o Casas de Don Pedro. La influencia castellana del foco madrileño se reduce durante el



siglo XVII a la obra de Salvador Muñoz y Antonio Monreal, que residen temporalmente en Madrid pero terminan afincándose en la Baja Extremadura, y a encargos concretos como el de Escalante para el Colegio de San José de Villafranca o los citados lienzos para la catedral pacense. Durante el siglo XVIII la única obra procedente del centro madrileño es el actual retablo mayor que el obispo Valero Losa encargó para la Seo pacense, además de la Inmaculada de Antonio Palomino.

La influencia andaluza, muy especialmente la sevillana, afectó al arte bajoextremeño de forma más intensa y permanente que la castellana durante el período que estudiamos. Algunas de las razones que explican esta influencia son: la proximidad geográfica o vecindad de las tierras del sur bajoextremeñas con Andalucía, las tradicionales buenas relaciones entre ambas zonas, ciertas afinidades idiosincráticas y la fuerte pujanza del foco sevillano que amplía su radio de acción hasta zonas alejadas de su epicentro. Concretamos la aportación andaluza a la escultura y pintura bajoextremeña a través de una actualizada y completa relación de las obras que los maestros andaluces hicieron en o para nuestro solar.

En 1518 el ceramista de origen italiano Francisco Niculoso Pisano, establecido en el barrio sevillano de Triana, centro alfarero de la ciudad, contrató la ejecución del retablo mayor del monasterio de Santa María de Tentudía, en Calera de León, por encargo del vicario Juan Riero<sup>15</sup>. El conjunto está formado por tres retablos cerámicos: el mayor y los dedicados a San Agustín y Santiago, situados en las capillas laterales; el mayor, hecho por Niculoso Pisano, es la pieza más notable del conjunto, los laterales son atribuidos por Hernández Díaz al maestro Alonso García, activo en Sevilla en el segundo tercio del siglo XVI<sup>16</sup>.

Una de las piezas retablísticas más notables del Renacimiento bajoextremeño es el grandioso retablo plateresco del altar mayor de la parroquia de Santa Ana, en Fregenal de la Sierra, obra de Roque Balduque, flamenco establecido en Sevilla desde 1534, que hizo entre 1547 y 1551 el retablo mayor de Santa María de Cáceres en consorcio artístico con Diego

---

<sup>15</sup> Morales, A.J.: *Francisco Niculoso Pisano*. Barcelona 1977.

<sup>16</sup> Hernández Díaz, J.: "Los retablos cerámicos de Tentudía". *Revista Tentudía*. 1972.

Guillén Ferrant y posteriormente, ya en la segunda mitad del siglo XVI, el magnífico retablo frexnense<sup>17</sup>.

Jerónimo de Valencia, procedente de Andalucía, acude a Badajoz a licitar en la obra de la sillería coral de la catedral alzándose con ella frente a sus competidores los Torres de Badajoz. Esta obra, que se ejecutó entre 1555 y 1559, es la más representativa de su producción y cuando la terminó permaneció en la ciudad pacense atendiendo encargos en diversas localidades: en Higuera la Real preparó unas tablas para Morales; en colaboración con Hans de Bruselas y Luis de Morales participó en la hechura del notable retablo de Alconchel (desaparecido en el siglo XVII), con el pintor flamenco Cornil de Vargas concertó un crucificado, en 1569, para la villa de Rivera del Fresno y para la de Garrovilla hizo dos andas en 1571, última de sus obras documentadas.

Sin duda, durante la segunda mitad del siglo XVI es cuando el arte escultórico sevillano se proyecta con intensidad sobre el sur bajoextremeño. Un grupo de excelentes artistas andaluces formado por Gaspar del Aguila, Bautista Vázquez el Viejo, Bautista Vázquez el Joven, Ocampo, Martínez Montañés y Oviedo y de la Bandera atenderán encargos en el sur de la Baja Extremadura haciendo gala de un estilo que combina las últimas formas manieristas con las del incipiente estilo barroco. Gaspar del Aguila, oriundo de Avila, se estableció en Sevilla en 1560 formando parte del taller de Juan Bautista Vázquez el Viejo, en su discreta actividad retabística se cuenta con un desaparecido retablo para la capilla de San Pedro de la iglesia de la Granada de Llerena<sup>18</sup>. Juan Bautista Vázquez el Viejo, el maestro de Avila introductor de las formas renacentistas en Sevilla, tiene documentadas en la Baja Extremadura la escultura funeraria orante del canónigo Francisco Martínez Silíceo, natural de Villagarcía de la Torre, y el retablo de la Capilla del Prior Gonzalo de la Fuente, en la iglesia mayor de Llerena<sup>19</sup>; por su parte, el profesor Banda y Vargas le atribuye el Cristo de Zalamea de la Serena<sup>20</sup>.

---

<sup>17</sup> Palomero Páramo, J. M.: *El retablo sevillano del Renacimiento*. Sevilla 1983, pp. 134-159.

<sup>18</sup> López Martínez, C.: "Artistas y gente de mar sevillana". Correo de Andalucía. Citado por Carrasco García, A.: Op. Cit., p. 18.

<sup>19</sup> Carrasco García, A.: Op. Cit., pp. 35-37.

Juan Bautista Vázquez el Joven aparece en Llerena en 1588 reclamando el pago de la deuda que se tenía con su padre muerto ese mismo año por el retablo de la capilla del Prior. Concertó en 1588 el magnífico retablo mayor de Azuaga, que diez años antes habían concertado Francisco Isidro de Aguilar y Rodrigo Lucas, que traspasaron posteriormente a Andrés de Ocampo, quien tampoco lo había comenzado; para la ejecución de este desaparecido retablo se asoció con Cristóbal Gutierrez y Luis Hernández, de Zafra y Llerena respectivamente; al año siguiente se deshizo la compañía y traspasaron la obra a Juan de Oviedo el Mozo; éste se asoció con Luis Hernández para hacer conjuntamente los retablos de Azuaga y Llera. Al final, Oviedo terminó el retablo de Azuaga, la mejor obra del Bajo Renacimiento sevillano en la Baja Extremadura, y Hernández hizo el de Llera. En el retablo de Azuaga corresponde a Juan Bautista Vázquez el Joven el sagrario, la historia de la Visitación de la Virgen, una imagen de ésta y un crucificado<sup>21</sup>. A Juan de Oviedo el Mozo, a quien adjudicamos la mayor parte del retablo azuagueño, le corresponde también, en compañía de Martínez Montañés, el retablo para el convento de Santa Clara de Llerena, sustituido por otro posterior de traza barroca con la incorporación de algunas imágenes del anterior, al que pertenecía la del espléndido San Jerónimo de Montañés. Andrés de Ocampo es el último de los escultores que trabajan en la comarca llerenense en el último tercio del siglo XVI; además de su breve implicación en los retablos de Azuaga y Llera, hizo la imagen de Santa Olalla para la ermita de su advocación en Azuaga. El profesor Banda y Vargas le atribuye la imagen del Santo Cristo del Humilladero, en la misma localidad<sup>22</sup>, y es probable su intervención en un par de imágenes para Zalamea de la Serena. A finales de esta centuria se detecta la presencia de Pedro de Villegas Marmolejo, que licitó en la obra de pintura del retablo de Fuentes de León junto a Antonio Florentín, y las obras desaparecidas de los escultores sevillanos Pedro de la Cueva y Amaro Vázquez.

---

<sup>20</sup> Banda y Vargas, A.: "Huellas artísticas andaluzas en la Baja Extremadura". *E.A.E.* (1974), p. 18.

<sup>21</sup> Carrasco García, A.: *Op. Cit.*, pp. 38-39.

<sup>22</sup> Banda y Vargas, A.: *Art. Cit.*, pp. 21-22.

La proyección artística andaluza en tierras bajoextremeñas se mostró menos briosa durante el siglo XVII que en la centuria anterior. En 1609 el escultor sevillano Blas Hernández concertó el Cristo de la Pobreza para la parroquia de Villanueva de la Serena. Alonso Álvarez Albarrán, escultor vecino de Sevilla, labró una Inmaculada para Zarza de Alange. En 1614 Blas Martín Silvestre y Vicente Perea concertaron la obra del dorado del retablo mayor de Azuaga; en 1617 ambos habían terminado el retablo que tenían concertado con la Hermandad de San Pedro de Azuaga, obra desaparecida como la imagen de San Blas labrada también por Martín Silvestre. Otro magnífico retablo, igualmente desaparecido, había sido dorado por Lázaro Pantoja, dorador y estofador sevillano; nos referimos al mayor de la iglesia de la Purificación y San Pedro de Almendralejo, hecho entre 1612 y 1627. En 1631 Domingo de Urbín, vecindado en Lora, concertaba la obra del retablo mayor de la parroquia de Santa Catalina de Higuera la Real, traspasó la obra de pintura al sevillano Jerónimo Ramírez. Zurbarán, desde Sevilla, hizo en 1636 el retablo mayor de la Granada de Llerena, obra desconocida y desmontada en el siglo XVIII, en unión con Jerónimo Velázquez, maestro ensamblador arquitecto y escultor, vecino también de Sevilla; en 1644 Zurbarán acabó el retablo de la colegiata de Zafra dedicado a Nuestra Señora del Rosario. Por su parte, Jerónimo Velázquez, amén de la citada colaboración con Zurbarán en el retablo mayor de la iglesia de la Granada, en 1639, concertó la obra de escultura del retablo mayor del desaparecido convento de Santa Ana de Llerena.

En la segunda mitad de la centuria anotamos la presencia en tierras bajoextremeñas del escultor sevillano, de origen flamenco, José de Arcé, a quien el profesor Banda y Vargas atribuye la imaginería del retablo mayor de la colegiata de Zafra<sup>23</sup>, aunque sólo se ha podido documentar su autoría en la imagen del Santo Cristo del ático de dicho retablo<sup>24</sup>. Para la obra de este retablo acudieron los doradores sevillanos Cristóbal Rubio y Juan Bautista Piras; pero el verdadero artífice del retablo fue el maestro sevillano Blas de Escobar que, al instalarse definitivamente en Zafra, introducirá las formas barrocas en la re-

---

<sup>23</sup> Ibidem: p. 23.

<sup>24</sup> Solís Rodríguez, C.: "Escultura y pintura del siglo XVI". En la *Historia de la Baja Extremadura*. Vol. II, p. 690.

gión; dejó otras muestras de su arte en la misma colegiata de Zafra (retablo para la capilla de Santa Cruz), en los Santos de Maimona y en la catedral de Badajoz (actual retablo de la capilla del Sagrario, antes retablo mayor). Es seguro que otros artistas andaluces hicieron imágenes y retablos para iglesias bajoextremeñas, como el Crucificado que Pedro de Soto declaró en su testamento haber hecho para la parroquia de Cabeza del Buey o el retablo que José de Escobar concertó en 1699 para la iglesia de los jesuitas de Higuera la Real.

La presencia andaluza en la escultura y pintura bajoextremeña es aún menos influyente durante la centuria siguiente. Alonso (García) Mures, padre de la conocida dinastía de pintores pacenses, procedente de Sevilla, se documenta en Badajoz desde 1715, en sus lienzos se advierte la influencia sevillana y murillesca. En escultura sólo puede citarse la imagen de la Inmaculada del segundo cuerpo del retablo mayor de la catedral, que se trajo de Sevilla y que Gómez-Tejedor y Banda y Vargas atribuyen al círculo de Duque Cornejo<sup>25</sup>.

En la segunda mitad de la centuria anotamos tres obras de Blas Molner, escultor academicista de origen valenciano y afincado en Sevilla: el Cristo de Zahinos, el Cristo atado a la columna del convento de Santa Clara de Zafra y la imagen de Santa Ana de la parroquia de Montijo. Finalmente, a José Tiburcio González, escultor igualmente academicista, debemos las dos obras que labró para la parroquia de Bodonal de la Sierra: San Ildefonso y Nuestra Señora de la Guía.

Las relaciones artísticas de otras escuelas andaluzas con la Baja Extremadura son mínimas y esporádicas. En 1614 acuden a licitar en la obra del dorado del retablo mayor de Azuaga los cordobeses Juan de la Cueva, pintor, Pedro Fraile de Guevara, maestro mayor de la catedral y obispado, y Andrés Fernández; a pesar de las mejoras y rebajas no se alzaron con la obra, que fue adjudicada –como hemos dicho– a los sevillanos Vicente Perea y Blas Silvestre.

Un pequeño grupo de imágenes podemos adjudicar a la escuela granadina: el San Pedro de Alcántara de Burguillos del Cerro, el San Diego de Alcalá de

---

<sup>25</sup> Gómez Tejedor, M.D.: Op. Cit., pp. 130 y 169-170. Banda y Vargas, A.: Art. Cit., pp. 24-25.

la parroquia de Santa Catalina y la Magdalena de la parroquia de Santa María, ambos en Jerez de los Caballeros, otro San Diego de Alcalá en la parroquia de Medellín (hoy en Guadalupe) y el Nazareno de la parroquia de Santa Eulalia de Mérida. En pintura citamos el lienzo del “Descanso de la Huida a Egipto” de la catedral pacense, perteneciente a Pedro Atanasio Bocanegra.

Concluimos, por tanto, que el legado de la escuela sevillana a la escultura y pintura bajoextremeña es el más influyente y determinante de todas las aportaciones exteriores. Su proyección es particularmente fecunda durante la segunda mitad del siglo XVI con la aportación de notables maestros sevillanos que son reclamados para importantes encargos en Fregenal, Azuaga y Llerena. Sin embargo, cuantitativamente el número de obras es reducido. En la centuria siguiente la incidencia artística sevillana disminuye; sin embargo, se siguen labrando imágenes y se doran algunos retablos importantes como los citados de Azuaga y Almendralejo; se hicieron otros como los mayores de Higuera la Real y la colegiata de Zafra y maestros andaluces ilustres atendieron encargos en nuestra región, como Domingo de Urbín, Jerónimo Ramírez, Jerónimo Velázquez, José de Arce y Blas de Escobar, que se estableció en Zafra. En el siglo XVIII la incidencia andaluza continua su descenso, reduciéndose su aportación a un pequeño ramillete de imágenes. Por lo que respecta a las demás escuelas andaluzas no hay obras documentadas de artistas cordobeses hasta el momento. En cambio, la huella de la escuela granadina se percibe en el grupo de imágenes que se ha citado y en el lienzo de Atanasio Bocanegra.

Pensamos que la influencia artística castellana se ha sobrevalorado en la Baja Extremadura, admitiendo, sin ninguna duda, su importancia para la Alta Extremadura. En cambio, apenas se ha considerado la aportación flamenca y portuguesa al arte bajoextremeño.

La aportación flamenca se reduce a un grupo de maestros que ejercen su arte durante el siglo XVI para un conjunto de localidades bajoextremeñas y que se agrupan fundamentalmente en torno a los tres centros artísticos más importantes de esta centuria: Badajoz, Llerena y Zafra. Muchos llegan a nuestra región por el sur, via Sevilla, y aportan algunas fórmulas del nuevo estilo renaciente que se imponen a la tradición en la que se encontraban anclados los talleres locales.

Se analizará concretamente el alcance de esta aportación flamenca. Rodríguez Moñino aportó la documentación básica sobre estos artistas fla-

# ACTIVIDAD RETABLÍSTICA DE ARTISTAS SEVILLANOS EN EXTREMADURA



MAPA 1

mencos<sup>26</sup>. Hans de Bruselas, escultor flamenco que junto a Jerónimo de Valencia se estableció en Badajoz, ambos atraídos por las obras que se realizaban en la catedral, ocupa con su actividad artística toda la segunda mitad del siglo XVI. Jerónimo de Valencia procedía de Sevilla y es muy probable que el flamenco arrivase al puerto sevillano y de allí a nuestra región, camino normal de penetración de estos artistas flamencos, junto a la vía portuguesa desde Lisboa. Hans de Bruselas hizo, además de algunas obras menores para la catedral y de algunas imágenes (un Dios Padre para Valverde, un San Antón para Salvaleón, una imagen de candelero para Barcarrota, un San Ildefonso, etc), el retablo mayor de Alconchel, en consorcio artístico con Jerónimo de Valencia y Luis de Morales –su colaboración con Morales es indicativa de su categoría artística–, labró dos retablos para el convento franciscano de Valencia de Alcántara y el retablo de la iglesia de Santa Ana de la villa de Guadalcanal, en consorcio artístico con el entallador y pintor zafrense Antonio Florentín, con quien mantendría pleito por incumplimiento de contrato por parte del flamenco, que se solventó mediante otorgamiento de nuevo concierto. Para el convento pacense de Santo Domingo hizo el sagrario de la capilla mayor y al final de sus días labró algunas obras en mármol (lápidas sepulcrales y escudos nobiliarios). De toda su producción, documentada entre 1554 y 1608, sólo quedan algunas obras en mármol.

Cornil de Vargas, pintor y dorador flamenco, aparece documentado en Badajoz entre 1563 y 1573, fecha de su muerte. En 1569 se compromete a pintar por seis ducados el Crucificado que Jerónimo de Valencia labró para Rivera del Fresno y que aún se conserva. No tenemos más noticias sobre su producción artística.

Aún más parcos son los datos sobre Daniel Enríquez, del que sólo tenemos la referencia de que fue pintor y dorador; su presencia en Badajoz se registra en documentos administrativos entre 1575 y 1577.

---

<sup>26</sup> Rodríguez Moñino, A.: "Hans de Bruselas y Jerónimo de Valencia (entalladores del siglo XVI, 1554-1601)". *B.S.A.A.* (1942-1943), pp. 121-156.  
Idem: "Los pintores badajoceros del siglo XVI". *R.E.E.* (1955), pp. 119-272.

Otro maestro, éste polifonista, viene a completar el reducido círculo de flamencos establecidos en Badajoz durante el siglo XVI. Nos referimos al Maestro Bruxell, director de la capilla musical de la Seo pacense.

Otros flamencos se asientan en la comarca de Llerena, donde se registra una notable actividad artística durante la centuria; forman parte junto a los maestros andaluces de la afluencia procedente del sur. Nos referimos al pintor Estacio de Bruselas y al entallador Martín de Holanda, que formaron compañía laboral estable; ambos trabajaron en el retablo de Berlanga y es probable que en otros retablos encargados a Estacio en diversas localidades: Monesterio, Valencia de la Torre, Rivera, Granja de Torrehermosa, Medina de las Torres, etc. Este último es el único ejemplar que se conserva. Ambos desaparecieron mediada la centuria.

Al flamenco Rodrigo Lucas, en consorcio con Francisco Isidro de Aguilar, podemos atribuir la traza del retablo de Llera, que junto con el de Azuaga tomaron a su cargo; ambas obras dieron lugar a sucesivos trasposos y compañías laborales ocasionando un prolongado retraso en su ejecución, en el caso de Llera duró cuarenta años (1578-1618) y en el de Azuaga treinta y nueve hasta que se doró (1578-1617). Rodrigo Lucas y el entallador y escultor llerenense Juan de Valencia se encargaron del actual retablo mayor de la parroquia de Nuestra Señora del Valle de Villafranca en la década de los ochenta, en la obra participaron también el escultor Blas de Figueredo y el ensamblador Pedro de Robles.

La presencia de Nicolás de Amberes se documenta en Zafra en la década de los setenta, donde casó con una hija de otro flamenco, tendero de profesión. Aderezó el retablo mayor de la iglesia de la Granada de Llerena y, en compañía laboral con el italiano Juan Lorenzo, hizo el retablo mayor de Rivera del Fresno. Es muy probable la presencia de otros artistas extranjeros, flamencos e italianos, en el foco zafrense en torno a la colegiata y a la corte ducal de los Suárez de Figueroa; pero, por ahora, la documentación no nos ha deparado más nombres.

Las relaciones artísticas con nuestro vecino Portugal han merecido tradicionalmente poca atención. Sin embargo, desde hace unos años se vienen celebrando cada vez con mayor frecuencia reuniones como las de los Institutos o Departamentos de Arte de las Universidades de Salamanca y Coimbra en mayo de 1985, encuentros como los de Ajuda en Olivenza en octubre de 1985, algún que otro simposio o seminario conjunto entre ambos países, etc. En

1996 se publicó la tesis doctoral de Vallecillo Teodoro sobre la retabística altoalentejana, en el capítulo II se analizan y amplían las aportaciones artísticas entre ambos países, que fueron planteadas ya en la primera edición de nuestra tesis en 1991. Es necesario impulsar este tipo de actividades y dinamizar los estudios hispanoportugueses en el campo del arte y de otras disciplinas.

Las relaciones artísticas entre ambos países se produjeron en todas las manifestaciones del arte: arquitectura, escultura, pintura, cerámica, orfebrería, etc. El arquitecto vizcaíno Juan del Castillo trabajó para los monarcas portugueses durante más de medio siglo; a su muerte, en 1552, le sucedió en el cargo Diego de Torralba; Juan de Herrera hizo la traza de la iglesia de San Vicente de Lisboa; el arquitecto salmantino Juan Moreno reconstruyó la fachada de la catedral de Viseu; Andrés García es el arquitecto español más destacado en Portugal durante el siglo XVIII. Merece mencionarse también la labor de los canteros españoles y portugueses a ambos lados de la frontera.

La escultura española está representada en Miranda do Douro por un magnífico retablo de Gregorio Fernández; dos bajorrelieves se atribuyen a Juan de Juni en el átrio del Museo Nacional de Arte Antiguo de Lisboa, procedentes de un desaparecido monasterio; desde 1738 y por espacio de más de treinta años nos encontramos al escultor José Javier de Larra y Churriguera, hijo del también escultor José de Larra, ejerciendo su arte de “estatuario, adornista en mármol, madera, oro, plata, bronce y marfil” en Lisboa y Mafra. No se olvide la actividad de algunos organeros españoles como Manuel Benito Gómez Herrera, Juan Fontana Maqueixa, Fr. Simón Fontanés y Marcelino de Araujo.

Entre los pintores españoles que trabajaron para Portugal citemos al andaluz Francisco Montero, que trabajó en algunos retablos en la región de Braga durante la segunda mitad del siglo XVII; Miguel Mateo de Cárdenas pintó los techos de los pazos reales de Salvaterra en el último tercio de la misma centuria; el andaluz Andrés Rubira colaboró en algunos trabajos con Vieira Lusitano, cuando éste volvió a Lisboa tras su estancia en Sevilla; Carlos Rojas Vargas Cabello Guerra pintó un lienzo ovalado de Nuestra Señora de la Expectación para la iglesia de Campomayor; el vallisoletano Damián Rodríguez Bustamante se especializó en la pintura de techos de iglesias y sacristías en Portugal durante la segunda mitad del siglo XVII. Otros españoles destacaron en la fundición de campanas y en otras artes como la pintura en azulejos donde descolló Gabriel del Barco, natural de Sigüenza.

Del mismo modo, artistas portugueses cruzan la frontera y ejercen su arte en España: El arquitecto y escultor portugués Cayetano Alberto da Costa permaneció en Sevilla durante treinta años, hasta su muerte, acaecida en 1780, labrando fuentes y retablos. El pintor Manuel de Castro se estableció en Madrid en 1698 y fue nombrado pintor de Carlos II “por su habilidad”, debió morir en 1712. Hacia 1733 el sarcástico pintor Vieira Lusitano, desencantado por la acogida de su obra en Portugal, pasó en España y estuvo en Madrid y Sevilla; el pintor Diego Maguina, de la región del Algarve, pasó a la vecina Andalucía y se formó en Sevilla también.

Como dice Ayres de Carvalho, es lógico que durante los sesenta años de dominio español (1580-1640) artistas portugueses como Manuel Pereira aprendieran e hicieran una brillante carrera artística en España y españoles de la categoría de un Herrera, un Francisco de Mora o Juan Gómez de Mora pasasen a Portugal y trabajasen en obras importantes del arte lusitano<sup>27</sup>. El período en el que se produjo la unificación de España y Portugal con Felipe II fue el que originó unas relaciones más estrechas y frecuentes entre ambos países. Correia Borges afirma que la inexistencia de fronteras propiciaba los contactos entre los dos pueblos, las dos culturas, dando lugar a familias artísticas luso-españolas como la de Velázquez, hijo del portugués Juan Rodríguez de Silva; Juan de Valdés Leal, hijo del platero lusitano Fernando de Nisa; la pintora portuguesa María Guadalupe Lencastre y Cardenas, hija del duque de Torresnova y de la española doña Ana Manrique de Cárdenas y Lara; la pintora Josefa de Obidos, nacida en Sevilla en 1630, hija del pintor portugués Baltasar Gómez Figueira y de la española doña Catalina de Ayala y Cabrera<sup>28</sup>.

En los momentos de lucha y enfrentamientos hispano-luso, obviamente, las relaciones artísticas quedaban muy disminuidas o apagadas, mirando, en ocasiones Portugal hacia el arte italiano. Así sucede desde que se restaura la monarquía portuguesa en 1640 hasta veintiocho años después, en 1668, en que se firma la paz. Posteriormente alternan momentos de tensión –como la parti-

---

<sup>27</sup> Ayres de Carvalho, A.: “Algunas obras-primas de artistas espanhóis em Portugal. Rivalidades artísticas de portugueses e espanhóis”. Actas del Simposio Hispano-portugués *Las relaciones artísticas entre Portugal y España*. Salamanca, 1986, p. 52.

<sup>28</sup> Correia Borges, N.: “Artista e artifices espanhóis em Portugal durante o barroco e o rococó”. Actas del Simposio Hispano-portugués *Las relaciones artísticas entre Portugal y España*. Salamanca, 1986, pp. 72-74.

cipación portuguesa en la guerra de sucesión española— con períodos de aproximación favorecidos por alianzas matrimoniales. De este modo, en 1729 se celebró la entrega y recibimiento de la princesa portuguesa María Bárbara de Braganza casada con el futuro Fernando VI y la de la española María Ana Victoria desposada con el futuro José I de Portugal. La ceremonia se hizo en la Baja Extremadura, sobre las aguas del río Caya que sirven de frontera en Badajoz, para tal ocasión se realizó sobre un puente un palacete con tres casas: una para el rey español, otra para el portugués y la del medio para la ceremonia de las reales entregas. En el proyecto participaron conjuntamente los arquitectos portugueses Francisco Pereira da Fonseca, Juan Federico Ludovice y Antonio Canevari, y por parte española el pintor pacense Alonso de Mures.

Ya que estamos en la frontera hispano-portuguesa de la Baja Extremadura veamos el alcance de las relaciones artísticas entre portugueses y bajoextremeños.

El trasiego de artistas a través de la frontera fue un hecho innegable, especialmente en los períodos de buenas relaciones políticas entre ambos países, ya que en los momentos de tensión no sólo disminuyen estos contactos sino que los encargos se reducen e incluso, en las zonas más próximas a la frontera, se producen destrucciones del patrimonio artístico.

Exponemos a continuación los escasos datos que tenemos sobre un reducido grupo de artistas lusos que trabajaron en Extremadura con la intención de iniciar esa nómina que intuimos mucho más fecunda.

En 1563 Francisco Loys otorga un poder a su mujer, en el documento se le nombra “carpintero de maçonería” y vecino de Yelves. Moñino cree que trabajó en Badajoz por las frecuentes relaciones entre ambas ciudades<sup>29</sup>.

Gaspar Coelho, entallador portugués, colaboró con el escultor Jerónimo de Valencia, por escritura otorgada a finales de 1570 cobró sesenta y tres reales de plata que le debía Valencia por cuatro “bordos que le preste y unas figuras que le hize”<sup>30</sup>.

---

<sup>29</sup> Rodríguez Moñino, A.: “La escultura en Badajoz durante el siglo XVI”. *B.S.A.A.* (1946-47), pp. 106-115.

<sup>30</sup> Idem: “Hans de Bruselas y...”. pp. 136 y 154.

A principios del siglo XVII se documenta la presencia de Jerónimo de Morón en la capital pacense –foco de atracción principal para los artistas lusos–, natural de la villa de Morao, vecino de Olivenza y casado en Badajoz en 1610. Para Olivenza concertó una imagen de San Jorge, en 1623 hizo un relicario para el convento de Nuestra Señora de la Esperanza de Villanueva del Fresno, al final de sus días se documenta una deuda del racionero de la catedral pacense por haber hecho un crucificado<sup>31</sup>. No se conserva ninguna de estas obras que noticiamos.

En 1618 Luis Sánchez Frallo, carpintero portugués, construyó un tabernáculo para la cofradía de Nuestra Señora del Rosario de Fregenal de la Sierra. Sánchez Frallo aparece como fiador, junto a Pedro Díaz Villanueva, pintor y maestro de Zurbarán, en la obra del retablo mayor que el maestro ensamblador y entallador Simón Cosme hace en Higuera la Real en 1633<sup>32</sup>.

Casi por la misma fecha se concertó la obra del retablo mayor de la parroquia de Nuestra Señora de la Piedad de la localidad de La Codosera, licitaron en la obra Alonso Pérez Guerrero –que se alzó con ella–, Juan Temudo, pintor vecino de Valencia de Alcántara y el portugués José de Aguas, vecino de Portalegre<sup>33</sup>.

En 1723 firma el ceramista portugués Manuel dos Santos los azulejos azules del Hospital y Santa Casa de Misericordia de la villa de Olivenza, entonces portuguesa<sup>34</sup>.

El artista portugués más destacado del siglo XVIII en la Baja Extremadura es Ignacio de Silva Moura, trabajó en la ciudad de Jerez de los Caballeros y en Fregenal de la Sierra en la segunda mitad de la centuria. Vecindado en Jerez hizo en la década de los sesenta el retablo de la capilla de Animas en la parroquia de San Bartolomé y el retablo de la capilla aneja a la mayor, en el lado de la Epístola, de la parroquia de Santa María. Su aportación esencial reside en los elementos recocós con que organiza la decoración de sus obras. En la década de los setenta se registra su actividad en la comarca próxima de Fregenal de la

---

<sup>31</sup> Solís Rodríguez, C.: “Escultura y...”, p. 684.

<sup>32</sup> Ibidem: p. 693.

<sup>33</sup> Ibidem: p. 698.

<sup>34</sup> Lozano Bartolozzi, M.: *La pintura en Extremadura*. Badajoz, 1984.

Sierra: en la vecina villa de Jabugo (Huelva) intervino en el retablo de la parroquia de San Miguel y en Fregenal hizo el manifestador del retablo mayor de Santa María del Castillo entre 1775 y 1780, para la misma iglesia restauró el retablo de la Pastora e hizo el retablo del altar de San Pedro. En la década de los ochenta remodeló el desaparecido retablo de Alconchel y ejecutó los sagrarios-manifestadores de las parroquias de Santa Catalina y Santa María de Jerez de los Caballeros. Entre sus últimas obras documentadas citamos su intervención en el retablo-marco de Retamal de Llerena y en el retablo mayor de Segura de León<sup>35</sup>.

En el estado actual de nuestros conocimientos la aportación bajoextremeña a la pintura portuguesa de la segunda mitad del siglo XVI se reduce a la obra de dos pintores, si bien uno de ellos es el mejor representante de la pintura extremeña, nos referimos a Luis de Morales. Pescador del Hoyo documentó la presencia de Hernán Gómez Román en Lisboa, pintor natural de la villa de Albuquerque que en 1576 contrató las pinturas del retablo de la iglesia y monasterio de monjas de esta villa; desafortunadamente no conocemos este retablo de Albuquerque<sup>36</sup>. Moñino da algunos datos más sobre un lienzo y un dibujo<sup>37</sup>.

Morales tiene documentada su actividad pictórica en dos localidades portuguesas próximas a la frontera pacense: en octubre de 1564 contrató en Badajoz la pintura del retablo de Santo Domingo de Evora, en esta localidad residió entre marzo y junio de 1565 con sus dos hijos y un criado trabajando en dicha obra, algunas de cuyas tablas se encuentran en el Museo de Arte Antigua de Lisboa. En 1575 contrató probablemente la pintura y dorado de un retablo para la iglesia mayor de Elvas, al año siguiente se protocolizaron las cartas de fianza a su favor por esta obra<sup>38</sup>.

---

<sup>35</sup> Solís Rodríguez, C. y Tejada Vizuete, F.: "Artes plásticas del siglo XVIII". *Historia de la Baja Extremadura*. Vol. II, p. 990.

Giles Martín, T.: Op. Cit., 452.

<sup>36</sup> Pescador del Hoyo, M. O.: "Hernán Gómez Román. Pintor extremeño del siglo XVI". *R.E.E.* (1954), p. 575-586.

<sup>37</sup> Rodríguez Moñino, A.: "Pintores badajocenos...", pp. 132-133.

<sup>38</sup> Solís Rodríguez, C.: "Escultura y...", pp. 678-679. *Luis de Morales*. Badajoz, 1899.

De todo lo anterior se deduce que las relaciones artísticas entre Portugal y la Baja Extremadura existieron oscilando su frecuencia al son de los vaivenes políticos. También podemos concluir con Correia Borges que no hubo realmente transmisión de estéticas sino que los artistas se integraban en el gusto artístico del país vecino<sup>39</sup>. Sin embargo, en el caso de Morales no podemos decir sino que mantuvo su brillante individualidad y por parte lusa Silva Moura, impuso el gusto por la decoración rococó en la zona de Jerez de los Caballeros y Fregenal de la Sierra. Por otra parte, la presencia portuguesa en nuestro arte no sólo se aprecia en los artistas sino en los materiales, concretamente en el mármol procedente de las ricas canteras de Estremoz que se adquiría para Madrid, Andalucía y Extremadura.

Hasta aquí hemos expuesto la trascendencia de las influencias exteriores en la escultura y pintura bajoextremeñas del período a través de una relación de autores y obras tan completa como nuestros conocimientos y el estado actual de las investigaciones nos ha permitido. Sólo queremos hacer dos precisiones finales: la primera se refiere al hecho de que seguramente nos hemos ceñido demasiado al concepto de región y provincia; sin duda los maestros que hemos citado no tenían tan presente estos límites políticos y concertaban obras a uno y otro lado de las fronteras donde su arte era requerido y había posibilidad de contratar. La segunda matización se refiere al sentido que damos al termino “influencias”, lo entendemos como área de actuación de un artista o taller, como zona de influencia hasta donde irradia la acción de un centro o foco artístico; no lo tomamos como influencias estilísticas, siempre de difícil precisión y propensas a sutiles y subjetivas apreciaciones.

## CENTROS ARTÍSTICOS ESCULTÓRICO-PICTÓRICOS EN LA BAJA EXTREMADURA

No existe todavía un estudio que aborde en profundidad el tema de los centros artísticos en la Baja Extremadura; no obstante, escuchamos opiniones que esporádicamente nos hablan de Llerena, Zafra, Badajoz y Jerez de los Caballeros como notables centros productores de arte en tal o cual épo-

---

<sup>39</sup> Correia Borges, N.: Art. Cit., p. 89.

ca<sup>40</sup>. El profesor Martín González estableció el mapa de los centros artísticos para la Alta Extremadura durante los siglos XVI al XVIII y entiende por centro “aquel punto en que de forma sucesiva y duradera se acumula el arte. Sucede allí donde existe una o varias instituciones que aseguren la continuidad de la demanda... los centros se comportan como focos de creatividad”<sup>41</sup>.

Una vez que se ha analizado la aportación exterior a la escultura y pintura bajoextremeña de los siglos XVI al XVIII se va a exponer la participación de nuestros artistas. Sólo así se podrá valorar con objetividad la contribución foránea y la producción propia en nuestro patrimonio artístico. Se seguirá la misma metodología establecida por Martín González en el citado trabajo; por tanto, la relación de artistas bajoextremeños y obras en cada centro durante el período que estudiamos nos permitirá un comentario sobre dicho foco artístico.

## Centros artísticos del siglo XVI

### ZAFRA

Desde finales del siglo XV y durante el primer tercio del XVI trabaja Antón de Madrid, avecindado y con taller en Zafra, pintando numerosos retablos para diversas localidades de la Provincia de León, Orden de Santiago, por encargo de las autoridades eclesiásticas, entre las que gozaba de reconocido prestigio y

---

<sup>40</sup> Carrasco García, A.: “Juan de Valencia y Luis Hernández. Escultores llerenenses del Bajo Renacimiento”. *Revista de Feria*. Llerena 1975.

Tejada Vizuete, F.: “Escultura llerenense en el segundo tercio del siglo XVI”. *Revista de Feria*. Llerena, 1985.

Idem: “En torno a la portada principal de la colegiata: Zafra, centro artístico de la Baja Extremadura”. *Revista de Feria*. Zafra, 1987.

Solís Rodríguez, C.: “Escultura y...”, pp. 580-598, 683, 979 y 986.

<sup>41</sup> Martín González, J.J.: “Centros artísticos de la provincia de Cáceres (Siglos XVI-XVIII)”. *Actas del VII Congreso de Estudios Extremeños*. Vol. I. Cáceres, 1983, pp. 11-21.

protección. Este “pintor e dorador” raya a la misma altura que Luis de Morales en Badajoz y que el flamenco Estacio de Bruselas en Llerena. Su producción fue fecunda, aunque sólo conocemos documentalmente las obras realizadas en sus últimos veinte años de actividad y de éstas quedan solamente el extraordinario retablo mayor de la localidad de Calzadilla de los Barros y la atribución que Solís Rodríguez hace del San Miguel que Mérida llevó al Museo del Prado procedente del altar mayor del Hospital de San Miguel de Zafra, obra atribuida primero al pintor Juan Sánchez de Castro y posteriormente a un maestro anónimo de Zafra<sup>42</sup>. Las obras desaparecidas de Antón de Madrid son lamentablemente muy numerosas; en el pleito que enfrentó a Morales y a Estacio por el retablo de Puebla de la Calzada, Hernando de Madrid, que era su criado, declara que Antón, ya difunto, pintó muchos retablos por encargo del prior y provisor de la Provincia de León en las siguientes localidades: Villagonzalo, Alange, Ribera del Fresno, los Santos de Maimona, Usagre, el citado de Calzadilla de los Barros, Fuente de Cantos, Guadalcanal, Cabeza la Vaca, “e otros muchos”<sup>43</sup>. Los de Alange, Usagre y otros son más modestos que el de Calzadilla que nos sirve de referencia; en el de Usagre la obra de entalladura estuvo a cargo de Gil de Hermosa, entallador establecido primero en Zafra y luego en Badajoz; en el de Ribera del Fresno la obra de entalladura la realizó el zafrense Francisco Ortiz. Es imposible opinar sobre estas obras perdidas para siempre, pero si en ellas el pintor mantiene la misma calidad que en el retablo de Calzadilla estamos ante una obra fecunda y trascendental de la pintura bajoextremeña, salida de un taller zafrense muy activo que ejerce su influencia sobre un amplio radio de acción.

Desaparecido Antón de Madrid, la actividad artística del centro zafrense quedó en manos de maestros extranjeros, flamencos e italianos, avecindados en Zafra, como Antonio Florentín, Nicolás de Amberes, Juan Lorenzo y Juste García, cuya actividad se registra ya en los primeros años de la centuria siguiente. En Llerena, otro flamenco, Estacio de Bruselas, atiende el programa retabístico de las autoridades eclesiásticas para la comarca y en Badajoz Luis de Morales tiene abierto taller desde finales de los años treinta.

---

<sup>42</sup> Solís Rodríguez, C.: “Antón de Madrid y Estacio de Bruselas, pintores del siglo XVI en la Baja Extremadura”. *I Congreso Español de Historia del Arte*. Trujillo, 1977.

<sup>43</sup> Idem: “Luis de Morales”. *R.E.E.* (1978), pp. 59-60.

En resumen, tres centros artísticos (Zafra, Llerena y Badajoz) y tres figuras descollantes (Antón, Estacio y Morales), dos extremeños y un flamenco, acaparan el grueso de la actividad retablística de la centuria.

El hecho de que Zafra se comporte como centro artístico no es casual. Tras la Reconquista la villa fue propiedad de varias familias hasta que en 1394 fue definitivamente donada a la casa Suárez de Figueroa, formando parte primero de su señorío y luego como condado y ducado de Feria; los Suárez de Figueroa se comportaron como promotores del arte con sus construcciones y fundaciones, como mecenas atrayendo hacia Zafra artistas foraneos (italianos, flamencos, sevillanos...) que trajeron las nuevas formas renacentes y barrocas aportando nuevos aires a los talleres locales; en definitiva, como magníficos clientes. Por otra parte, Zafra, desde el siglo XVI, se convierte en un centro artesanal y comercial de primera categoría no sólo para la comarca sino para la región. En Zafra se produce y se acumula arte en el Alcázar, residencia de los Suárez de Figueroa, en la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Candelaria, convertida en colegiata desde 1609 hasta 1836, que comenzó a construirse en 1544 precisamente a iniciativa del tercer Conde de Feria, Don Lorenzo Suárez de Figueroa, y en terrenos cedidos por un hermano suyo; la excolegiata cuenta todavía hoy con un rico patrimonio artístico. Los numerosos conventos, los hospitales, las ermitas y otros santuarios reclamaban la labor de numerosos artistas. En definitiva Zafra fue un centro artístico de carácter ducal, artesanal, comercial y urbano.

#### LLERENA

En la comarca de Llerena y durante el segundo tercio de la centuria dos flamencos establecidos en la ciudad, el entallador Martín de Holanda y el pintor Estacio de Bruselas, atienden la demanda de las autoridades eclesiásticas en materia de imaginería y retablos para diversas localidades: Berlanga, Valencia de las Torres, Ribera del Fresno, Granja de Torrehermosa, Medina de las Torres, Bienvenida, Campillo de Llerena, Usagre, etc. De toda esta producción retablística sólo se conserva el magnífico ejemplar de Medina de las Torres.

Otro notable retablo que ha llegado hasta nosotros es el mayor de Nuestra Señora del Valle de Villafranca de los Barros; pertenece a la segunda mitad de la centuria y es la mejor obra del escultor Juan de Valencia, "el más vigoroso de

los artistas llerenenses de su época”, a decir de Carrasco García<sup>44</sup>, influido por los artistas sevillanos que en la segunda mitad del siglo XVI ejercieron su arte en aquella comarca y que ya hemos mencionado en el apartado dedicado a la influencia andaluza. En el retablo de Villafranca participaron también el flamenco Rodrigo Lucas, Blas de Figueredo, Pedro Robles, Pedro de Torres y Antonio Florentín.

Otro llerenense, Luis Hernández, cuñado y consocio de Juan de Valencia, fue un artista fecundo que vivió entre los dos siglos; aparte de las obras de imaginería, conocemos dos retablos mayores suyos: el de Llera y el de Puebla de la Reina.

Sintetizando la actividad artística del foco llerenense del siglo XVI, se observa que el programa retablístico es abundante –sólo en parte conservado– y en su ejecución confluyen artistas flamencos que, procedentes de Andalucía, se establecen en Llerena (Martín de Holanda, Estacio de Bruselas y Rodrigo Lucas); artistas andaluces, especialmente presentes en la zona durante la segunda mitad de la centuria (Gaspar de Aguilar, Vázquez el Viejo, Vázquez el Joven, Ocampo, Montañés y Oviedo) y artistas extremeños (Juan de Valencia y Luis Hernández). Además de estos nombres de primera fila, trabajaron en Llerena numerosos maestros de diferentes especialidades que, sólo con citarlos, comprenderemos que la ciudad era un hervidero de artesanos y artistas: pintores como Martín Alonso Meneses, Juan Meneses, Francisco Díaz, Gonzalo Mexías, Pedro González, Pedro de Torres, Rafael Juárez, García de Mena, etc. Entalladores como Juan Pérez y Francisco de Aguilar. Plateros como Pedro de Torres, Julián Nuñez, Gonzalo Meneses, Juan López, Francisco Hernández, Juan Bravo, Manuel Ferrán, Cristóbal Gutiérrez, Juan de Aldana, Alonso Pérez Noble, Francisco Bravo, etc.,.

En el tantas veces mencionado pleito entre Estacio de Bruselas y Luis de Morales testifican numerosos maestros y oficiales de diferentes oficios (carteros, entalladores, carpinteros, pintores, plateros, etc.) que nos hacen adivinar un rico ambiente artístico en Llerena y Badajoz.

La actividad de estos hombres estuvo regulada por las “Ordenanzas de la ciudad de Llerena”, señal evidente de la intensa actividad artística y artesanal de la ciudad:

---

<sup>44</sup> Carrasco García, A.: “Juan de Valencia...”.

CLXXXV. Veedores de carpinteros, e albañires.  
*Iten, ordenaro, e mandaron, que los oficiales de carpinteros, e albañires en cada un año, por Pascua de Espiritu Sato se juten, e nombre entre ellos quatro personas de los mas abiles, e los trayga al Cabildo, para q dellos en el dicho Cabildo elija dos los que le pareciere, para que por un año, e no mas sea Veedores de los dichos oficios, lo cuales hagan juramento en form, para que bien y fielmente usaran de los dichos oficios. E quando alguna persona o personas se quexaren, que alguno de los dichos oficiales hizo mala obra, o cosa indeuida en sus oficios, lo vengan a denunciar ante la justicia, para que satisfagan las partes, e lo prouean; e los dichos Veedores no puedan prender, ni executar, salvo la justicia, e q ellos lo denuncien ante la justicia, para que lo prouea. E ansi mismo que los dichos Veedores, que ansi fueren nombrados para estos oficios, examinen a los otros oficiales del dicho oficio ante el Escriuano del Cabildo, e lleuen los Veedores del dicho examen un real; e tengan sus cartas de examen; e ninguno use el dicho oficio sin ser examinado. E que los unos, e los otros ansi lo guarden y cumplan, sigun y como de suso se contiene, so las penas contenidas en las dichas Ordenanças e repartidas, e aplicadas por tercios, como de suso dicho es. (A. M. de Llerena).*

Por otra parte, la historia de Llerena está indefectiblemente unida a la historia de la Orden de Santiago convirtiéndose, junto con Mérida, en una de las dos capitales del priorato de San Marcos de León en Extremadura, sede de insignes maestros santiaguistas. Llerena fue también residencia del Tribunal de la Inquisición, aunque este organismo no ejerció su función de forma estable y permanente en la ciudad. Ambas instituciones estuvieron regidas por personajes pertenecientes a la nobleza y al alto clero que se mostraron buenos clientes y consumidores de obras de arte.

Geográficamente, Llerena, con título de ciudad desde 1641, es centro comarcal y vía de comunicación con Andalucía. Esta proximidad y fácil acceso desde el sur explica, en parte, el trasiego de artistas, la influencia andaluza en la zona y la penetración de nuevas formas estéticas renacentes y barrocas. Económicamente el siglo XVI, a diferencia del siguiente, fue floreciente y ello incidió positivamente en la demanda de encargos artísticos para sus parroquias (Nuestra Señora de la Granada y Santiago), conventos (Santa Clara, San Buenaventura, San Sebastian, Santa Isabel, la Concepción, Santo Domingo, Santa Ana

y la Merced), ermitas, hospitales y palacios (Episcopal, del Maestre y actual Palacio de Justicia).

Llerena fue, pues, durante el siglo XVI un centro artístico –donde se produce y acumula arte– de carácter santiaguista, noble, urbano, artesanal y mercantil por su mercado franco y feria de San Mateo.

## BADAJOS

Nos hemos referido a Jerónimo de Valencia y a Hans de Bruselas como artistas afincados en Badajoz durante la centuria al comentar las influencias andaluza y flamenca respectivamente. Ambos y Luis de Morales ejecutaron el desaparecido retablo de Alconchel, a Valencia corresponde la sillería coral de la seo pacense, su obra más destacada, con la que se alzó frente a los Torres, titulares de un taller familiar que prolongó su actividad hasta principios de la centuria siguiente; de su actividad artística sólo tenemos la noticia referida a la citada licitación de la sillería coral, en la cual participaron Bernardino de Torres y su hijo Jerónimo de Torres.

Pedro de Bañares, casado con una hija de Bernardino de Torres, participó en el retablo mayor de Valle de Matamoros y contrató, en 1574, la ejecución del retablo de la capilla de Juan Tovar en el convento de Santo Domingo de Badajoz, es probable también su intervención en el retablo de la capilla de Hernán Guillelme de Chaves, en el mismo convento. Moñino no proporciona más datos biográficos sobre los Torres<sup>45</sup>.

El retablo mayor de Talavera la Real es otra obra notable de este período, villa dependiente de Badajoz, a cuyas autoridades eclesiásticas se dirige el cabildo municipal de Talavera en 1587 con la intención de hacer el retablo<sup>46</sup>. La obra estuvo a cargo de varios artistas del foco pacense: el contrato se protocolizó en 1588 haciéndose cargo de la obra el maestro entallador y escultor Antonio

---

<sup>45</sup> Rodríguez Moñino, A.: “La escultura en Badajoz...”, pp. 101-131.

<sup>46</sup> Archivo Municipal de Badajoz. Libro de Acuerdos del Cabildo de Talavera la Real. 21 de diciembre de 1587, legajo 4, carpeta 1, folio 312.

de Auñón y el ensamblador Vasco Martín Verdello; la pintura y dorado se contrató en principio, con los pintores pacenses Alonso González, discípulo de Morales, y Marcos de Trejo. Pero este concierto no debió realizarse ya que el retablo fue pintado por Sebastián Salguero, vecino de Badajoz, en la primera década de la centuria siguiente.

Otros maestros de la madera completan la nómina de los activos en la capital pacense: Alonso de Auñón, probablemente pariente de Antonio, el entallador Pedro de Cardeñosa, el ensamblador Rodrigo Mexia, hermano del citado Alonso González, Juan de Bruselas, hijo de Hans y autor del retablo de la capilla de Juan Ramírez en la colegiata de Zafra, hoy dedicado a la Sagrada Familia; los carpinteros Juan de Alba, Juan Pérez, Andrés Hernández Ruano y Francisco Loys<sup>47</sup>.

No fue en el capítulo de escultura sino de pintura donde el foco artístico pacense del siglo XVI rayó a la máxima altura con la excepcional figura de Luis de Morales. No es nuestro propósito entretenernos en la vida y obra de Morales magnificando un arte que brilla con luz propia y que ha sido objeto de numerosos estudios monográficos. Nos exime de tal obligación la última obra publicada por Solís Rodríguez sobre el insigne pintor y la bibliografía que se citó en un estudio anterior sobre los Morales de la catedral de Badajoz<sup>48</sup>. Sólo queremos relacionar, para hacernos una idea de su ingente labor, la actividad retablística de Morales:

- 1539-1549: Desaparecido retablo de Barcarrota.  
Desaparecido retablo de Villar del Rey.  
Desaparecido retablo del convento de San Gabriel de Alconchel.  
Desaparecido retablo del antiguo Hospital de San Andrés de Badajoz, llamado también de la Concepción.
- 1548-1549: Pleito con Estacio de Bruselas por el retablo de Puebla de la Calzada.

---

<sup>47</sup> Más datos en: Rodríguez Moñino, A.: "la escultura en...".

<sup>48</sup> Solís Rodríguez, C.: *Luis de Morales*. Badajoz 1999.  
Cienfuegos Linares, J., Terron Albarrán, M., Solís Rodríguez, C. y Álvarez Fijo, M.: *Los morales de la catedral de Badajoz*. Badajoz 1985.

- 1552-1556: Desaparecido retablo de Lobón, en consorcio con Francisco de Hermosa.
- 1553-1554: Pinturas para la capilla del Sagrario de la catedral, probablemente un retablo.
- 1563: Concierto de la pintura del retablo mayor de la parroquia de Arroyo de la Luz (Cáceres).
- 1564: Contrato de la pintura del retablo de Santo Domingo de Évora (Portugal).
- 1565: Obra del retablo de San Martín de Plasencia (Cáceres).  
Concierto de la pintura del retablo mayor de la iglesia de Santa Catalina de Higuera la Real.
- 1566: Contrato del retablo de la parroquia de Alconchel, en consorcio artístico con Hans de Bruselas y Jerónimo de Valencia.
- 1572: Pintura del retablo de San Felices de los Gallegos (Salamanca).
- 1575: Fecha probable del contrato de la pintura y dorado del retablo mayor de la parroquia de Elvas (Portugal).
- Posterior a 1550: Dos retablos desaparecidos en el convento de San Gabriel de Badajoz.  
Desaparecido retablo de la capilla de Santa Ana de la catedral de Badajoz.  
Retablo mayor de la parroquia de la Roca de la Sierra.

Eclipsados por la fama de que goza el maestro Morales dentro y fuera de la ciudad un grupo de discípulos, colaboradores, epígonos e imitadores completan el panorama pictórico del centro pacense: Juan Labrador, probable discípulo; Hernando de Madrid, discípulo seguro que pasó sucesivamente por los talleres de los tres grandes de la pintura bajoextremeña del siglo XVI: Antón de Madrid, Luis de Morales y, finalmente, Estacio de Bruselas; entre sus colaboradores citemos a Alonso Sánchez Zambrano, Francisco Hernández, Benito Sánchez Galindo, un cuñado de Morales sin identificar, sus hijos Jerónimo, Cristóbal y Hernando<sup>49</sup>, Alonso

---

<sup>49</sup> Rodríguez Moñino dice "Los pintores badajocenos...", p. 165 que su padre le asoció a los diez años en el contrato para pintar el retablo de Evora (Solís Rodríguez,

González –citado en el retablo de Talavera la Real y consocio que fue de Manuel Messo de Valfermoso–, Pedro de Bruselas, hijo de Hans de Bruselas, etc.

Otros artistas que conviven en la ciudad son Cornill de Vargas y Daniel Enriquez, pintores de modesta obra citados al comentar la influencia flamenca en el arte bajoextremeño.

Contemporáneo de Morales fue el pintor Gil de Hermosa, oriundo de la merindad de Trasmiera (Santander), avecindado primero en Zafrá y luego en Badajoz; en Zafrá colaboró con Antón de Madrid en los desaparecidos retablos de Usagre y Fuente de Cantos. En Badajoz aparece en la década de los treinta; a final de dicha década ya tenía Morales abierto taller en la ciudad; no tenemos noticias de sus trabajos como entallador y pintor en la ciudad pacense. Francisco de Hermosa, hijo del anterior, hermano de Cristóbal y cuñado del pintor Francisco Flores, perteneció a esta familia de artistas avecindados en Badajoz, hizo algunos trabajos para la catedral pacense y colaboró en otros con Morales. Pulido documentó su obra en el desaparecido retablo de la ermita de San Benito de Garrovillas de Alconétar (Cáceres), Solís Rodríguez, en su obra definitiva sobre Morales, expone ampliamente el ambiente artístico pacense y el panorama pictórico de la ciudad durante el seiscientos<sup>50</sup>. Diego Solano y el citado Francisco Flores aparecen también como pintores relacionados con encargos en la seo pacense, del segundo citamos los siguientes encargos: las pinturas del desaparecido retablo de la sala capitular de la catedral, la pintura del también desaparecido retablo de la sala capitular de la catedral, la pintura del también desaparecido retablo de la capilla de los Tovar en el convento de Santo Domingo de Badajoz, tallado por Pedro de Bañares, y ya en la década de los ochenta el desaparecido retablo mayor de La Garrovilla.

La mayoría de los artistas pacenses trabajan para la seo y en menor grado, para las restantes iglesias y conventos de la ciudad. Por tanto, Badajoz se com-

---

C: "Escultura y pintura...", pp. 635-636) piensa que en dicho retablo no colaboró Cristóbal sino otro hijo desconocido hasta entonces llamado Hernando, el mayor entre los varones.

<sup>50</sup> Pulido Pulido, T.: Op. Cit., pp. 214-218. Solís Rodríguez, C.: *Luis de Morales*, pp. 25-47.

porta como un centro de carácter eminentemente episcopal y urbano, que ejerce su influencia sobre la jurisdicción del obispado, como Coria y Plasencia la ejercen en sus respectivas jurisdicciones en la alta Extremadura.

#### FREGENAL DE LA SIERRA E HIGUERA LA REAL

Fregenal de la Sierra se nos presenta en esta centuria como centro artístico de segundo orden, tributario de otros centros próximos como Sevilla, Llerena y Zafra. Allí acuden maestros procedentes de estos centros y atienden encargos importantes. La dependencia de Sevilla se explica, además de la entidad artística del centro andaluz, por que Fregenal perteneció a la jurisdicción de Sevilla, aunque eclesiásticamente era dependiente del obispado de Badajoz; desarmonía de fronteras político-eclesiásticas frecuente en la Baja Extremadura y que se repiten en el noroeste de la provincia, perteneciente todavía a la diócesis de Toledo, y en una zona entorno a Medellín dependiente de la diócesis de Plasencia.

En 1572 aparece avecindado en Fregenal el escultor pacense Antonio Auñón, a quien se vio participar en el retablo mayor de Talavera la Real; en consorcio con el pintor frexnense Esteban Suárez concertó un desaparecido retablo para la capilla funeraria del clérigo Juan Márquez Martínez en la parroquia de Santa Catalina de la vecina villa de Higuera la Real. Tal retablo estaba frente al que había pintado Luis de Morales en 1565 para la misma parroquia, cuyas seis tablas sobre la Pasión de Cristo se encuentran hoy en el muro del lado de la Epístola.

En 1579 aparece avecindado en Fregenal el entallador llerenense Luis Hernández. Antonio Florentín, avecindado en Zafra, anduvo también por la comarca en el último tercio de la centuria: trabajó en los retablos mayor y colaterales de Fuentes de León, hizo un retablo para la iglesia de Guadalcanal y una imagen de San Bartolomé para la ermita de su advocación en Higuera la Real. Otro artista que aparece avecindado en Fregenal durante algún tiempo es Blas de Figueredo, que participó en el retablo mayor de Villafranca de los Barros; en la comarca frexnense hizo una imagen de San Juan Bautista para la villa onuense de Cumbres Mayores y aderezó, ya en 1607, el retablo mayor de la parroquia de Segura de León.

De lo expuesto anteriormente colegimos que en Fregenal y su comarca próxima durante la segunda mitad de la centuria se generó cierta actividad

artística que, al no contar con maestros locales, fue atendida por los de los centros artísticos bajoextremeños más importantes de la centuria (Badajoz, Zafra y Llerena) y por artistas sevillanos.

Mérida, a pesar de ser capital de Priorato, como Llerena, no se puede considerar ni siquiera como centro artístico de segundo orden durante el siglo XVI. No obstante, cierta actividad retablística se detecta en la comarca próxima: retablos de Arroyo de San Serván, Aljucén, Torremayor, Trujillanos (obra de Alonso Sánchez y del pintor llerenense Martín Meneses), Lobón y Fuente del Maestre. Artísticamente debemos considerar a Mérida y su comarca como tributaria de los centros de Zafra y Llerena.

## Centros artísticos del siglo XVII

### ZAFRA

Durante el primer tercio del siglo XVII Francisco Morato, escultor emeritense avecindado en Zafra, y Salvador Muñoz, vecino de Madrid primero y de Zafra después, ejercieron su magisterio en provechosa compañía laboral hasta la muerte del primero acaecida en 1628. Ambos labraron el conjunto retablístico de la capilla mayor de la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de Almendralejo, que estuvo constituido por el magnífico retablo mayor y dos colaterales, desaparecidos en la guerra civil. Al taller Morato-Muñoz se debe también la labra del retablo mayor de Salvaleón, donde Muñoz se ocupó de la ensambladura. Ambos consocios presentaron traza en 1623 y dos años más tarde intentaron hacerse con la obra de escultura del excelente retablo mayor de la catedral de Plasencia, en competencia con Gregorio Fernández –que se alzó con la obra– y Martínez Montañés, entre otros.

Tras la muerte de Morato y consiguiente final de su consorcio artístico con Muñoz, el foco artístico zafrense languidece hasta la llegada del sevillano Blas de Escobar y su establecimiento en la ciudad en la segunda mitad de la centuria. Escobar es el introductor en la zona de las formas barrocas y maestro indiscutible de otra exquisita muestra de la retablística bajoextremeña: el retablo mayor de la colegiata zafrense. Para la seo pacense labró el actual retablo mayor de la capilla del Sagrario e hizo otros en localidades próximas a Zafra y que comentamos al tratar la influencia andaluza.

La huella de Escobar se continuó en uno de sus mejores discípulos, Alonso Rodríguez Lucas, maestro fecundo cuya producción abarca un amplio radio de acción. A él se debe el diseño de la traza del retablo mayor del convento de Santa Clara, concertó el retablo mayor de la iglesia del Rosario en competencia con Juan Martínez de Vargas, colega, condiscípulo y convecino; para la catedral pacense hizo el retablo de San Julián de la capilla de las Reliquias, los dos semejantes de La Antigua y San Blas en el testero y se le atribuye el de Nuestra Señora de Settignano, antes en la capilla de los Fonseca y hoy en el museo catedralicio<sup>51</sup>; intervino en los retablos mayores de los Santos de Maimona y Ribera del Fresno, en Usagre labró dos y el del Santísimo Cristo de la parroquia de San Juan de Burguillos del Cerro. Nosotros le hemos documentado un retablo mayor desaparecido en la parroquia de Nuestra Señora de Soterráneo de Barcarrota.

Ya nos hemos referido a Juan Martínez de Vargas, competidor de Rodríguez Lucas en los retablos de Ribera del Fresno y del Rosario de Zafra; fue un entallador notable entre los maestros zafrenses de la segunda mitad de la centuria, a su fértil labor pertenecen el retablo mayor del convento de la Santísima Trinidad de Badajoz, retablos en Villagarcía de la Torre (en colaboración con el pintor Tomás Rodríguez), el retablo mayor de Nogales, el del convento de las carmelitas de Fuente de Cantos (de idéntica factura al de las clarisas de Zafra) y el retablo mayor del convento zafrense de San Francisco.

Otros maestros menores, escultores, entalladores y ensambladores, conformaron el ambiente artístico de Zafra durante la centuria: Cristóbal Romero, Jerónimo Rodríguez, Francisco Saavedra Roldán, Antonio Vélez Moro, etc.

El panorama pictórico de Zafra durante la centuria se nos presenta más modesto. Desde finales del siglo XVI se encuentra activo en la ciudad Francisco Gómez, ocupado en el dorado y pintura de retablos en las iglesias del Rosario y en la del convento de Santa Marina, en unión con el dorador Juan Muñoz. Es segura su participación inicial en la pintura del retablo mayor de Salvaleón, cuya arquitectura estuvo a cargo de Salvador Muñoz. A la muerte de Francisco Gómez se hizo cargo de la pintura del citado retablo su aprendiz y yerno Juan Montaña.

---

<sup>51</sup> Ávila Ruíz, R. M.: Op. Cit., pp. 74-82.

Cierta relevancia reviste la figura del hasta hace poco ignoto pintor Cristóbal Gutiérrez, autor de las pinturas del retablo de la Capilla de Alonso Sánchez en la colegiata y cuya presencia se detecta también en la comarca de Mérida, en el retablo de la ermita de Santo Domingo de Valverde de Mérida.

Finalmente, citamos a Antonio Monreal, pintor procedente de Madrid que trabajó fundamentalmente para la seo pacense, pero activo y residente en Zafra. A él nos referimos cuando tratamos la influencia castellana en la Baja Extremadura.

De lo expuesto se deduce que Zafra se nos presenta durante el siglo XVII como el foco artístico más destacado de la Baja Extremadura; su vitalidad se manifiesta no sólo en el campo de la retablística –al que exclusivamente nos hemos referido– sino en otros como la arquitectura y orfebrería.

En discrepancia con el signo de general decadencia de la centuria Zafra mantiene su actividad comercial y artesanal floreciente.

La adquisición de categoría de Colegiata por parte de la parroquia de Nuestra Señora de la Candelaria y las obras del convento de Santa Marina dinamizaron la actividad artística de la ciudad, ya de por sí resuelta y ágil.

## BADAJOZ

Durante el siglo XVII la actividad artística en Badajoz se debilita notablemente. Ya nos hemos referido –al comentar las relaciones artísticas hispano-portuguesas– a la presencia del portugués Jerónimo de Morón en la ciudad pacense a principios de la centuria. Poco conocidas son aún las obras del escultor Francisco Salinas, del ensamblador Martín Sánchez y de su hermano Diego Suárez; artistas que trabajan en la ciudad durante la primera mitad de la centuria. En el segundo tercio hallamos una figura de mayor personalidad; el entallador Antonio Morgado, activo en la ciudad hasta la década de los sesenta; noticiamos como obras salidas de su mano dos sagrarios, uno para el altar mayor de la iglesia de Santa María del Castillo y otro para el altar mayor del convento de San Agustín; pero su mejor obra documentada es el retablo de la capilla de las Reliquias de la catedral, acabado en 1656. Morgado fue uno de aquellos artistas que dominaron no sólo la labra de la madera sino también la de la piedra, que encontró sus mejores realizaciones en laudas sepulcrales y escudos heráldicos. Otra obra del segundo tercio de esta centuria es el

retablo mayor del convento de Santa Ana de Badajoz, con seis esbeltas columnas salomónicas, que nos hacen pensar en las que Blas de Escobar labró por estas fechas para el retablo mayor de la colegiata de Zafra; no se conoce el autor del retablo que fue dorado por el citado Diego Suárez en 1663.

La pintura pacense no presenta tampoco una perspectiva demasiado brillante; la huella de Morales se diluye y aleja en la apenas conocida obra de pintores menores, como Manuel González, hijo de aquel Alonso González que participó en la pintura del retablo mayor de Talavera la Real. El hecho de que el cabildo catedralicio prefiriese a un artista más afamado como el madrileño Antonio Monreal, estante en Zafra, para pintar una copia de la veneradísima imagen de Nuestra Señora de la Antigua es demostrativo de que los pintores pacenses del momento no habían alcanzado el prestigio suficiente ante las autoridades eclesiásticas como para encargarse de esta y de otras obras que Monreal hizo en la ciudad. No obstante, podemos citar a algunos pintores de cierto predicamento como Sebastián Salguero y su hijo Gonzalo Picaldo. Salguero había concertado en 1616 la pintura del retablo mayor de Llera, cuyo cobro reclama su hijo tras la muerte de aquel. En la localidad de Puebla de la Reina, aún quedan dos pinturas en el banco del retablo mayor, a uno y otro lado del sagrario, que estilísticamente pueden atribuirse al mismo autor que las de Llera. En ambas localidades advertimos la concurrencia de artistas de distintos centros: el pintor pacense Sebastián Salguero y el entallador llerenense Luis Hernández, responsable de la ensambladura de ambos retablos. Salguero tiene además documentados en Badajoz cinco cuadros desaparecidos que pintó para el extinguido convento de San Francisco.

Su hijo, Sánchez Picaldo, se avecindó y matrimonió en Mérida. Probablemente colaboró en el taller de su hermano, el ensamblador Salvador Muñoz, que hemos citado como consocio del escultor emeritense afincado en Zafra, Francisco Morato<sup>52</sup>. De ser así, se reafirma una vez más el carácter familiar de muchos talleres bajoextremeños en consonancia con el comportamiento generalizado en el país.

Alonso Pérez Guerrero, discípulo del mentado Manuel González, se alzó con la obra de pintura del retablo mayor de la parroquia de La Codosera, en

---

<sup>52</sup> Solís Rodríguez, C.: "Escultura y pintura...", p. 698.

1632, en competencia con Juan Temudo, de Valencia de Alcántara, y del portugués José de Aguas; le pertenece también el dorado y estofado de sendos retablos para los conventos pacenses de San Agustín y Santo Domingo.

La progresiva decadencia de la pintura pacense se prolonga en la segunda mitad de la centuria donde se detecta la anodina actividad de algunos talleres como el de Diego Suárez y el de un tal Guerrero, al final de la centuria.

Las razones que explican el gradual declive artístico del foco pacense durante la centuria parecen apuntar a tres causas; la crisis socioeconómica generalizada que afecta a todo el país; las crónicas guerras con Portugal, nefastas en muchos aspectos y en el artístico también en lo que de destrucción del patrimonio artístico y de repliegue en la contratación de nuevos encargos supusieron. A la situación de mayor penuria económica y de las razzias portuguesas se une el que muchas iglesias durante la centuria anterior habían sido ornamentadas en todo o en gran parte, los encargos disminuyen ostensiblemente o simplemente se aplazan en espera de mejor situación económica y alejamiento del peligro portugués. En definitiva tres hechos interrelacionados nos explican el comportamiento artístico de Badajoz: situación económica mala, agravada en la zona fronteriza por guerras continuas y programas artísticos de las autoridades eclesiásticas parcialmente cubiertos y obstaculizados por los dos fenómenos primeros.

#### LLERENA

Después de la febril actividad artística que vivió Llerena y su comarca durante la centuria pasada, el arte da síntomas claros de agotamiento en el siglo XVII. No obstante, registramos la actividad de algunos maestros destacados, entre ellos Zurbarán.

Mateo Méndez es el escultor más relevante que queda en Llerena tras la muerte de Luis Hernández; labró varios retablos en la vecina villa de Guadalcanal, localidad que eclesiástica y civilmente pertenecía a la Baja Extremadura y artísticamente dentro del radio de acción del foco llerenense. Entre los pintores destacó el maestro Diego de Dueñas que, vecindado en Llerena, trabajó para Jerez de los Caballeros, Fregenal de la Sierra y Montemolín. En esta última localidad le fue adjudicada, junto a su yerno Diego Pérez, la obra de pintura del retablo mayor de la parroquia, en 1624; en la licitación participaron también Jerónimo de Fonseca, maestro pintor y escultor de Almendralejo, y Jerónimo de la Cueva, pintor y dorador de Llerena.

En 1632 otro pintor llerenense, Manuel Rodríguez, que había sido aprendiz de Diego de Dueñas, concertó la pintura del retablo mayor del convento de religiosas franciscanas del Espíritu Santo de Guadalcanal, uno de los que el escultor Mateo Méndez había labrado.

Francisco de Zurbarán es, sin duda, el pintor más brillante de la centuria en la Baja Extremadura; su figura no necesita de nuestros elogios, por lo que nos referiremos sólo a su etapa llerenense y a sus obras en la Baja Extremadura, completando así la actividad artística desarrollada durante el siglo en este foco artístico. Entre 1616 y 1618 Zurbarán, una vez acabado su aprendizaje sevillano, aparece en Llerena casado en primeras nupcias y con una hija; su estancia se prolongará hasta 1628 en que se avecina en Sevilla reclamado por el cabildo hispalense. Zurbarán había preferido establecerse en Llerena y no en su pueblo natal, Fuente de Cantos; para esta parroquia pintó los quince misterios del Rosario en un retablo cuya talla había cedido al escultor emeritense Morato y decoró unas andas. Pintó numerosos lienzos para las localidades vecinas de Villagarcía, Montemolín, Pallares y para Sevilla. En Llerena hizo la traza de una fuente para la plaza mayor encargada por el Ayuntamiento y pintó un retablo de Nuestra Señora de la Granada del que –según Lepe de la Cámara– queda un crucificado en el remate de un retablo lateral del siglo XVIII, en el testero de la nave del Evangelio<sup>53</sup>. Amén de algunas atribuciones dudosas, las únicas obras de Zurbarán conservadas en la Baja Extremadura son este crucifijo de Llerena y el retablo que en 1644 pintó para el altar de Nuestra Señora de los Remedios en la colegiata zafrense, obra posterior al gran conjunto de Guadalupe.

#### FREGENAL-HIGUERA

En Fregenal de la Sierra y su entorno próximo continua la actividad artística que noticiábamos en la centuria anterior, aunque seguimos considerando este centro de segundo orden y tributario de otros próximos; sin embargo, su dinamismo prosigue, pese a las funestas guerras con Portugal, que incidieron negativamente en la economía, demografía, patrimonio artístico y documental, etc.

---

<sup>53</sup> Lepe de la Cámara, J. M.: “Estudio sobre la pintura de Zurbarán: Cristo muerto en la cruz; existente en la iglesia de la Granada de Llerena”. *V Congreso de Estudios Extremeños*, pp. 71-74.

y que afectaron no sólo a la capital pacense, sino a otros focos artísticos como Fregenal y Jerez de los Caballeros, cuyo florecimiento artístico en la centuria siguiente comentaremos en su momento oportuno.

Esta actividad se vincula necesariamente al rico patrimonio artístico frexense: en el período que estudiamos Fregenal tuvo cuatro parroquias (Santa María, Santa Catalina, Santa Ana y San Antón), cuatro conventos (La Paz, Santa Clara, San Francisco y el colegio de los Jesuitas), diez hermitas, entre las que destaca la de Nuestra Señora de los Remedios, y tres hospitales (San Blas, La Misericordia y el Espíritu Santo); para el culto y ornato de estos sagrados lugares se encargaban obras y piezas de arte muy variadas. Junto a Fregenal, la próxima villa de Higuera la Real, con sus parroquias, conventos y santuarios y las localidades más cercanas a ambas constituyeron un núcleo en el suroeste bajoextremeño que durante la centuria demandaron constantemente obras de arte de diverso tipo.

En el círculo de artistas que trabajan en este núcleo citamos a Asencio Fernández, que en 1610 concertó un tabernáculo y retablo para la cofradía de la Vera Cruz de Higuera la Real; al portugués Luis Sánchez Frallo, que labró en 1618 un tabernáculo para la cofradía de Nuestra Señora del Rosario de Fregenal; al escultor Pedro de Aynaça, que en 1621 hizo un retablo para la capilla de San Bartolomé en la parroquia de Santa María de la misma localidad y al ensamblador y entallador Simón Cosme, avecindado en Higuera y que quizá participase en la obra del retablo mayor de su parroquia que Domingo de Urbín venía haciendo; también aparece avecindado en la villa el pintor y maestro de Zurbarán, Pedro Díaz Villanueva.

Ya hemos comentado la dependencia artística de Fregenal, Higuera y comarca respecto de otros centros bajoextremeños y de Andalucía, especialmente de Sevilla. El artista mejor documentado y más activo en la zona es Domingo de Urbín, vecino de Lora. Concertó en 1631 el retablo mayor de la parroquia de Santa Catalina de Higuera, traspasando la pintura al sevillano Jerónimo Ramírez; en Fregenal para el convento de la Paz hizo un retablo:

*Yten tres mil reales que a gastado en el retablo que se a hecho en el convento los tres mil reales que pago a Domingo de Urbin maestro que lo ace del concierto principal y los ciento y cuarenta y ocho en algunas cosas necesarias que an sido a cargo de dicho convento para asentarlo como son tafetan para aforrar el sagrario cerradura y llabe cal y ladrillo para alagar el altar y para aforrar el sotabanco*

*para mayor fineza y oficiales que se ocuparon en esto...exibio de los tres mil reales cartas de pago de Antonio Gómez Mayua escribano...<sup>54</sup>.*

En 1637 perfeccionó el retablo que hizo Simón Cosme en la parroquia frexnense de Santa Catalina, para la de Santa Ana hizo un retablo colateral y para la venerada Virgen de la ermita de los Remedios labró el retablo-camarín. En la parroquia de Santa María del Castillo y con motivo de la restauración que se hizo a comienzos de esta centuria se labró un nuevo, y actualmente desaparecido, retablo mayor al que Domingo de Urbín aportó algunos elementos (sagrario, sotobanco, traza y molduras) en la década de los cuarenta<sup>55</sup>.

Para Higuera la Real, además del mencionado retablo mayor de la parroquia de Santa Catalina, concertó en 1650 un retablo para la capilla de Nuestra Señora del Rosario.

El hijo de Domingo, el pintor Francisco Urbín Perrazo, continuó trabajando en la comarca hasta 1681; a él se debe el dorado del retablo mayor de la iglesia jesuítica de San Bartolomé de Higuera la Real, en consorcio artístico con el sevillano Miguel de Parrilla. Este retablo y los dos inmediatos del crucero parecen de procedencia sevillana<sup>56</sup>.

## **Centros artísticos del siglo XVIII**

### **BADAJOZ**

Durante el siglo XVIII asistimos al agotamiento artístico de centros tan activos en centurias pasadas como Llerena y Zafra. En el caso de Llerena este declive venía anunciándose desde la centuria anterior, después de un fecundo siglo XVI; el caso de Zafra es distinto, probablemente continuó latente su vida artesanal y la vitalidad artística del siglo precedente quedó un tanto contenida

---

<sup>54</sup> Fregenal de la Sierra Libro 1º de Cuentas del Convento de la Paz. 4 de Junio de 1635. Folio 122 v.

<sup>55</sup> Giles Martín, T.: Op. Cit., pp. 68-69.

<sup>56</sup> Solís Rodríguez, C.: "Escultura y pintura...", p. 695.

por la disminución de encargos, una vez que los lugares sagrados de la ciudad estaban adornados en gran parte y los recursos económicos disminuidos; a ello se une la pujanza del foco artístico de Jerez de los Caballeros, el centro escultórico más importante de la Baja Extremadura durante la centuria, cuyos maestros ejercieron su arte en un amplio radio de acción que ocupó todo el suroeste bajoextremeño; recordemos, por ejemplo, que cuando se concierta el retablo de Nuestra Señora de Valvanera de Zafra, en marzo de 1744, se acude al maestro tallista de Jerez de los Caballeros, Juan Ramos de Castro<sup>57</sup>. Junto a Jerez de los Caballeros el otro centro artístico de la centuria es Badajoz, cuya actividad se centra sobre todo en torno a la catedral atendiendo los encargos de su tradicional cliente, el cabildo catedralicio. Recordemos que el obispo Don Juan Marín de Rodezno, que ocupó la silla episcopal entre 1681 y 1706, promovió y costeó las obras de la cabecera de la catedral pacense; su sucesor, el obispo Valero Losa, que ocupó la sede episcopal entre 1708 y 1715, mandó labrar un retablo para la recién remodelada capilla; antes de terminarse el retablo el obispo se trasladó a Toledo donde parece que se realizó el retablo y fue traído a la seo pacense a principios de 1717<sup>58</sup>. Ya dijimos –al estudiar la influencia del foco madrileño en esta centuria– que el citado retablo es obra de Ginés López y que la imagen titular de San Juan Bautista la labró Juan Alonso Villabrille y Ron; pero en el retablo colaboraron un grupo de artistas pacenses. Cristobal Morgado talló los escudos episcopales que van sobre la pared frontal de la capilla mayor, encima de las puertas que comunican con la sacristía. La obra más notable de Morgado documentada hasta la fecha es el retablo mayor de la vecina localidad de Talavera la Real, donde se encargó de la arquitectura y de la imagen de Santiago Matamoros; a la hora de testar, en 1731, tenía ajustadas dos imágenes de San Antonio para la villa cacereña de Garrovillas de Alconétar y otro lugar, unos ángeles para el convento pacense de San Francisco y un Dios Padre para el gremio de zapateros de Badajoz; en estas últimas obras colaboró el escultor Francisco de Estrada.

Francisco Ruiz Amador y su cuñado Miguel Sánchez Taramas labraron el resto de las imágenes del retablo mayor de la seo pacense: San Pedro y San

---

<sup>57</sup> Idem: "El retablo de Nuestra Señora de Valvanera de la colegiata de Zafra". *Revista de Feria*. Zafra 1987.

<sup>58</sup> Para más datos véase: Avila Ruiz, R. M.: Op. Cit., pp. 88-97.

Pablo, a uno y otro lado del San Juan Bautista de la hornacina central del primer cuerpo; las Virtudes del coronamiento y unos angelotes sobre el primer cuerpo. Del taller pacense de Ruiz Amador, el más activo en esta centuria, salieron una frontalera para el altar mayor de Torre de Miguel Sesmero –cuyo retablo mayor repite la tipología de retablo-baldaquino de la catedral, si bien con una factura más humilde–, el retablo del Señor Resucitado de la localidad de Salvatierra, la caja del órgano de la catedral, un desaparecido retablo para un convento pacense de Santa Lucía, los retablos de Santa Bárbara y Cristo del Claustro de la catedral, así como numerosas imágenes para distintas localidades.

El taller de Ruiz Amador continúa funcionando con su hijo Francisco Ruiz Amaya; los datos que tenemos sobre su producción aún son escasos: contrató un retablo para la iglesia de Santa María del Castillo (no llegó a realizarse), labró una imagen de la Virgen para la parroquia de Garrovillas de Alconétar (Cáceres) y otra de la Aurora para la parroquia de Santiago de Barcarrota.

El panorama escultórico pacense se completa con otros maestros como Alonso de Mures, el único escultor de esta familia de pintores pacenses, Francisco Ruiz de la Fuente, autor de un Crucificado y una Soledad para Bodonal de la Sierra, y Francisco Prada, que hizo un Cristo para Villar del Rey y un San Antonio para Torre de Miguel Sesmero.

De lo anterior se deduce que el momento de mayor esplendor de la escultura pacense del siglo XVIII se centra en torno a la actividad desarrollada por el maestro Francisco Ruiz Amador; una vez desaparecido este maestro en la década de los treinta, la escultura pacense languidece.

La pintura bajoextremeña de la centuria tiene sus mejores representantes en las familias de pintores pacenses: los Mures y los Estradas. Inicia la dinastía de los Mures don Alonso Mures, natural de Sevilla, cuya presencia se detecta en la ciudad pacense hacia 1715, momento en que se realiza la remodelación de la capilla mayor de la catedral. El mejor cliente de don Alonso fue el cabildo catedralicio para quien pintó numerosos lienzos y retocó otros; mantuvieron sus pinceles activos los encargos de otras iglesias, congregaciones pacenses (como los jesuitas) y parroquias repartidas por lugares distantes de la Baja Extremadura –signo de la trascendencia de su fama– como Talavera la Real, Salvaleón, Torre de Miguel Sesmero o Fregeneal de la Sierra. En esta última localidad documentamos la participación del ya anciano don Alonso Mures en varios retablos para el convento de la Paz:

*El año 757 por agosto y para el día de Nuestro Padre Señor San Agustín se le puso su retablo nuevo con frontal igual; diolo por ajuar a la sacristía Doña Isavel de Arjona y Nuestra Señora del Carmen religiosa profesa en este convento, labrose en Xere por Juan Pozo y las pinturas en Badajoz por Don Alonso Mures que también fue el author de las de los otros retablos<sup>59</sup>.*

Recuérdese su participación junto a artistas portugueses en la ceremonia de entrega y recibimiento de las princesas en 1729, a cuyo fin se construyó un palacete con tres casas sobre un puente en el río Caya.

De sus seis hijos, Juan, José y Clemente se dedicaron a la pintura<sup>60</sup>; el más destacado fue el último que firmó las pinturas del claustro del convento pacense de Santa Ana y pintó algunos lienzos para otras iglesias pacenses como San Andrés. Francisco Javier de Mures Becerra, hijo de Clemente, fue el último y más limitado pintor del linaje de los Mures; se le documentan varios óleos para el convento pacense de las Descalzas.

El otro linaje de pintores pacenses de la centuria es el de los Estradas. Juan Eusebio Estrada participo en la decoración del órgano mayor y del de la nave de San Blas, restauró lienzos y se encargó de otros trabajos en la seo pacense. Pintó algunos lienzos para la ermita de Jesús Nazareno de Montijo, para la parroquia de Santa María la Real de Badajoz, para la de Santa Catalina de Fregenal de la Sierra y para la de Ribera del Fresno. Su hermano Ignacio José doró el retablo mayor de la parroquia de Santa María de Fregenal, que previamente había ampliado el portugués avecindado en Jerez de los Caballeros Ignacio Silva Moura, y pintó algunos lienzos.

Fuera del centro artístico pacense, la pintura bajoextremeña genera algunos nombres más, si bien siempre dentro del signo decadente que caracteriza a la centuria. Se deben citar: Esteban Márquez, Lorenzo Quiros, José de Mera y la dinastía de los Hidalgos de Villanueva de la Serena.

---

<sup>59</sup> Fregenal de la Sierra. Libro de abadesas y prioras del convento de la Paz. Folio 314v.

<sup>60</sup> Su homónimo Alonso fue escultor, Francisco fue maestro alarife y Miguel religioso dominico.

En Jerez de los Caballeros, la ciudad de las torres, se advierte durante esta centuria una febril actividad retablística, aún más sorprendente porque no venía garantizada por una tradición. Jerez es el centro artístico más importante de la retablística dieciochesca bajoextremeña, ejerce su influencia sobre todo el suroeste de la provincia pacense, acudiendo al concurso de pintores e imagineros pacenses para la ejecución de ciertas obras.

Como decíamos, no existía anteriormente una tradición artística puramente jerezana o al menos nosotros no la hemos rastreado. Por eso advertimos que algunos de los talleres más importantes y duraderos se inician con el magisterio de artistas foráneos: así, Juan Ramos era natural de Zafra, se avecina y matrimonia en Jerez, iniciándose una fecunda labor artística a través de sus descendientes; una nieta de Ramos matrimonió con el entallador llerenense Agustín Núñez Barrero; de fuera también proceden el entallador portugués Ignacio Silva Moura que como los anteriores se establece y ejerce su arte en la zona; el cacereño Vicente Barbadillo que con su magnífica actuación en el retablo mayor de Santa María de Jerez de los Caballeros representa la penetración más meridional de un artista de la alta Extremadura.

Admitiendo que la actividad retablística en Jerez durante el siglo XVIII se inicia de la mano de maestros foráneos, incluidos algunos sevillanos, hay otros hechos igualmente incuestionables, cuales son la numerosa clientela noble y religiosa de la ciudad y el rico patrimonio artístico que estimulan el establecimiento de artistas en la ciudad ante la demanda de encargos para sus cuatro parroquias que en esta centuria remodelan, amplían y anexionan capillas a la fábrica primitiva; estas obras de arquitectura conllevan posteriores e importantes obras de ornamentación; recuérdese, por ejemplo, que tres de los cuatro retablos mayores de las parroquias se labran en esta centuria (San Miguel, Santa María y Santa Catalina) y numerosos retablos colaterales.

Pero vengamos ya a las realizaciones concretas que nos permitan extraer otras conclusiones. El mencionado Juan Ramos acude de Zafra a Jerez, donde se avecina y casa, para trabajar en el retablo mayor de la parroquia de Santa Catalina junto al también maestro Francisco Morales:

*Maestros del retablo: Mas da en data, dos mil setezientos ochenta y dos reales que consto auer pagado a Francisco Morales y Juan*

*Ramos, por lo que trabaxaron en la obra del Retablo. Consto de recibos. Frontalera del Altar Maior: Mas da en data, ziento y zinquenta reales que pago a Francisco Morales en la frontalera que hizo para el Altar Maior. Consto de su libro*<sup>61</sup>.

Sin embargo, la participación de Ramos y Morales en la obra debió ser breve, porque en 1713 la continuó el escultor Jerónimo Gómez Machado, a quien corresponde el segundo cuerpo y cascarón:

*Retablo: Iten, Nueue mill y ochenta y quatro reales y medio que pago a Geronimo Gómez Machado escultor por el trauajo, y oficia-les, de hacer el pedazo de Retablo que oi esta en la iglesia, incluso cola y clauos. Consto de reciuo*<sup>62</sup>.

*Retablo y maderas: It. Ocho mill doscientos y veinte y cinco reales de vallon que importo la madera para el segundo y terzero cuerpo del Retablo, y manufactura de Geronimo Gomes, maestro escultor y los oficiales; como todo consta de reciuo del susocicho que se rubrico*<sup>63</sup>.

El consorcio artístico de Juan Ramos y Francisco Morales continuó en la parroquia de Santa María en el retablo mayor, anterior al que labró el citado maestro cacereño Vicente Barbadillo y que desapareció lamentablemente en un incendio en 1965. Juan Ramos labró también el retablo de Nuestra Señora del Rosario de la parroquia de Salvatierra y aunque no conocemos más obras cuyas intuimos una producción mayor durante el primer tercio de la centuria en que estuvo activo. El taller lo heredó y continuó su hijo Juan Ramos de Castro, que aún en vida de su padre le afianza en la obra de la caja del órgano de la parroquia de San Miguel, obra desaparecida con el derrumbamiento de la torre anterior a la actual. En el capítulo de retablística, amen de las obras hechas

---

<sup>61</sup> Jerez de los Caballeros. Archivo parroquial de la Iglesia de Santa Catalina. Cuentas y Fábrica, 1689-1711.

<sup>62</sup> Ibidem: 1711-1718.

<sup>63</sup> Ibidem: 1718-1722.

conjuntamente con su padre, se documentan como suyos el retablo mayor de la parroquia de la villa del Castaño (Huelva), en 1732; tres retablos que concierne al año siguiente para Villanueva del Fresno, otro retablo mayor para la villa de Fuentes de León (no llegó a labrarse), el retablo de Nuestra Señora del Reposo, en la nave del Evangelio de la parroquia de San Bartolomé, en consorcio artístico con su yerno, el entallador llerenense Agustín Núñez Barrero, y el tallista Antonio Triviño. El año de 1738 en que inicia este retablo dejó asentado el del Santo Ángel en la parroquia de Santa Catalina y dos años después asentó el de la capilla de la Magdalena de la parroquia de Santa María. No hubo, pues, parroquia en Jerez de los Caballeros para la que Ramos de Castro no labrase algún conjunto. En la villa de Valencia del Ventoso concibe el conjunto de la capilla del Sagrario de forma parecida a la citada del Reposo de la jerezana iglesia de San Bartolomé. En la colegiata de Zafra concertó en 1744 el retablo de Nuestra Señora de Valvanera. Ya hacía tiempo que su yerno, el mentado Agustín Núñez Barrero, se había incorporado al taller; a la muerte de Ramos de Castro, acaecida en 1759, después de un tercio de siglo activo, deja pendiente los retablos de Almendral, La Parra, Santa Marta y otro para la villa del Castaño (donde había labrado el mayor hacía veintiseis años).

El taller lo heredó y continuó, como era lógico, su yerno el mentado Agustín Núñez Barrero, que junto a Antonio Triviño, compañero y consocio en varias obras, labraron un retablo para el convento de San Francisco de Mérida. Núñez Barrero heredó también los encargos pendientes de su suegro y labró el retablo de la Magdalena de Almendral, el mayor de Santa Marta de los Barros y el del Nazareno en Valencia del Ventoso. En Mérida labró, además del mencionado retablo del convento de San Francisco y de otro para la iglesia de Santa Clara, el retablo mayor de la parroquia de Santa María siguiendo traza de Jerónimo Muñoz, maestro tallista vecino de Madrid.

A la muerte de Agustín Núñez Barrero, acaecida en 1769 en accidente, ya hacia varios años que su compañero de taller, Antonio Triviño, venía labrando obras en solitario: para un convento onubense de Cumbres Mayores hizo un retablo que doró su convecino y colaborador Gregorio de Alvarado, para la parroquia de Santiago de Barcarrota labró el retablo mayor, para Valencia del Ventoso labró la caja del órgano, para Valverde de Leganés y en consorcio artístico con su hermano José se encargó del retablo de la capilla de Nuestra Señora de la Soledad y para Segura de León de un retablo "del Santo Cristo".

El taller de Agustín Núñez Barrero se continuó en su hijo Agustín Núñez Barrero el Joven, autor de los retablos de Nuestra Señora del Rosario y de San Antonio, ambos en la parroquia de Torre de Miguel Sesmero.

El linaje Ramos-Nuñez se completa con nuestra aportación documental sobre un ignoto miembro de esta familia, Francisco Ramón (Nuñez) Barrero, que seguramente fue hermano de Agustín Núñez Barrero el Joven, ambos hijos de Agustín Núñez Barrero el Viejo y nietos de Juan Ramos de Castro. Francisco Ramón (Núñez) Barrero afianzó en 1777 la obra del retablo mayor de Monterrubio<sup>64</sup>, en abril del mismo año afianzó el retablo de Nuestra Señora de la Soledad en la ermita del Carmen de Talarrubias<sup>65</sup>. Al año siguiente se le otorga nueva fianza para la realización del retablo mayor de Monterrubio<sup>66</sup> y en 1779 se otorga otra fianza para labrar el retablo de San Luis de Francia del convento franciscano de Villanueva de la Serena<sup>67</sup>. A juzgar por la intensa actividad retablística de Francisco Ramón en estos tres años su producción debió ser mucho más amplia y su biografía apenas se inicia con estos datos que ofrecemos aquí.

Además del taller de los Ramos, que se continuó con los Núñez Barreiro y que ocupó con su actividad toda la centuria –como se ha visto–, otros maestros y otros talleres estuvieron abiertos en la ciudad de las torres. Ya nos hemos referido (al comentar las relaciones hispano-lusas) al entallador portugués Ignacio Silva Moura y a su obra en Jerez y en la comarca de Fregenal, también hemos mencionado la esporádica y magistral intervención del cacereño Vicente Barbadillo en el desaparecido retablo mayor de Santa María de Jerez de los Caballeros, anterior al retablo mayor de San Mateo de Cáceres.

---

<sup>64</sup> Archivo de Protocolos de Castuera. Protocolo de Vicente Motazo. Castuera, 31 de enero de 1777. Carpeta 36. Fols. 24-25.

<sup>65</sup> Archivo de Protocolos de Castuera. Protocolo de Vicente Motazo. Castuera, 7 de abril de 1777. Carpeta 36. Fols. 38-39v.

<sup>66</sup> Archivo de Protocolos de Castuera. Protocolo de Vicente Motazo. Castuera, 5 de junio de 1778. Carpeta 32. Fols. 46-50v.

<sup>67</sup> Archivo de Protocolos de Castuera. Protocolo de Vicente Motazo. Castuera, 12 de febrero de 1779. Carpeta 32. Fols. 12-13.

A modo de nómina recuérdense los nombres de otros maestros jerezanos menos conocidos por el momento. Con Juan Ramos se ha documentado la colaboración de Francisco Morales, autor de la frontalería del altar mayor de Santa Catalina de Jerez, y la continuación de la obra del retablo mayor por parte del escultor Jerónimo Gómez Machado. Colaborando con Juan Ramos de Castro y con su yerno Agustín Núñez Barrero, se ha citado al tallista Antonio Triviño. Este continuó trabajando en solitario después de la muerte de Agustín Núñez Barrero colaborando con él su convecino Gregorio de Alvarado y su hermano José Triviño, que reformó en 1766 la calle central del retablo mayor de la parroquia de Higuera la Real.

Juan del Pozo fue oficial tallista en la espléndida obra del retablo de Nuestra Señora de Valvanera de la colegiata de Zafra, atribuida tradicionalmente a un miembro de la familia Churriguera y documentada finalmente a favor de Juan Ramos de Castro<sup>68</sup>. Pozo labró, en 1757, un retablo y frontal para el altar de San Agustín en el convento de la Paz de Fregenal de la Sierra<sup>69</sup>.

José Alvarado, maestro escultor y dorador jerezano, doró en Valencia del Ventoso varios retablos, entre ellos el retablo mayor que había labrado y asentado el escultor llerenense José García en 1723<sup>70</sup>. En Fregenal de la Sierra doró en 1764 el retablo de San Antonio Abad de la parroquia de Santa María y, entre 1774 y 1775, doró el de la capilla del Rosario de la misma iglesia<sup>71</sup>. Este último año doró el manifestador y sagrario del retablo mayor de Santa Catalina de Higuera<sup>72</sup>. En Jerez de los Caballeros le documentamos el dorado de un monumento para la iglesia de San Miguel:

*Dorador. Item novecientos quarenta y siete rs. pagados a Jose Albarado maestro dorador de esta ciudad, por el dorado de el monumento de la iglesia, incluso los gastos de libros de oro y*

---

<sup>68</sup> Solís Rodríguez, C.: "El retablo de Nuestra...".

<sup>69</sup> Cfr. nota 59.

<sup>70</sup> Gómez Rodríguez, M.: Op. Cit., pp. 220-246.

<sup>71</sup> Giles Martín, T.: Op. Cit., pp. 79-80.

<sup>72</sup> Ibidem: pp. 269-270.

*plata, colores de pintura, jornales de maestros y oficiales, y además que para dho. efecto fue necesario, y consta por menor de apuntacion y recibo a el pie de ella*<sup>73</sup>.

Francisco Martínez Canet, maestro dorador de Jerez de los Caballeros fue uno de aquellos artistas que dominaron con la misma maestría la piedra y la madera; en 1772 labró, junto con su colega Felipe Durán Zapata, la pila bautismal de la parroquia de Santa Marta de los Barros<sup>74</sup>. Doró medio siglo después de su hechura el retablo mayor de la parroquia de Cabeza la Vaca que hizo el “tallista y arquitecto” Juan Evaristo, vecino de Bodonal, en 1753<sup>75</sup>. En el monumento que doró José Alvarado para la iglesia jerezana de San Miguel participó Martínez Canet estofando las columnas del manifestador:

*Item quarenta y ocho rs. pagados a Francisco Martinez Canet, Mtro. Dorador también de esta ciudad por el estofado de las veinticuatro columnas de el manifestador del Monumento: consta de su recibo*<sup>76</sup>.

Entre 1780 y 1785 doró el manifestador y frontalera del altar mayor de Santa Catalina de Jerez de los Caballeros:

*Item.un mil quatrocientos reales y sesenta y quatro maravedies y quince mas que pago este mayordomo a Francisco Martines Cañet maestro de dorado por el que hizo del manifestador y frontanela (sic) como consta de su recibo*<sup>77</sup>.

---

<sup>73</sup> Jerez de los Caballeros. Parroquia de San Miguel. Libro de fábrica 1781.

<sup>74</sup> Pérez Marques, F.: *Restauración del templo parroquial de Santa Marta*. Los Santos de Maimona, 1985.

<sup>75</sup> Tejada Vizuete, F.: “Artes y artistas bajoextremeños (I)”. *Alminar*. Nº 48 (1983), p. 23.

<sup>76</sup> Cfr. nota 69.

<sup>77</sup> Jerez de los Caballeros. Parroquia de Santa Catalina. Libro de fábrica. 1780-1785.

Ya al final de la centuria hizo el retablo de Nuestra Señora de los Desamparados, en la parroquia de San Miguel, según la siguiente inscripción en el mismo:

*Esta obra yzo siendo maiordomo Josef Martinez y Antonio palomo y diego garrido. Canet e facit, ano de 1794.*

Finalmente, anotemos algunas colaboraciones de Martínez Canet con otros doradores jerezanos en el tránsito al siglo XIX: con Narciso Borrachero colaboró en el dorado y estofado del altar mayor de la parroquia de San Miguel, con Francisco Adriano (o Moriano) doró las andas de Nuestra Señora de la Concepción en la misma parroquia y por las mismas fechas.

De otros artistas jerezanos conocemos el nombre y poco más: Ignacio Franco labró el retablo mayor de Segura de León en la última década de la centuria<sup>78</sup>; Diego Ternero trabajó con Juan Ramos y Lorenzo Román en “ciertas obras” del antiguo altar mayor de Santa Marta de los Barros, donde Ternero realiza el dorado, plateado y pintado del altar y capilla en la década de los cuarenta<sup>79</sup>. No se olviden los talleres de organeros, que ocuparon un lugar destacado en Jerez de los Caballeros, donde se labraron magníficos ejemplares que igualaban en belleza y esplendor a los retablos.

Sobre Jerez como foco artístico de la retablística bajoextremeña del siglo XVIII queremos hacer una última precisión: la mayor parte de los artistas jerezanos fueron entalladores y ensambladores, hubo pocos imagineros y pintores. Cuando los encargos requerían la concurrencia de estos últimos se acudía a imagineros y pintores pacenses, el otro gran foco artístico dieciochesco, o se solicitaba la colaboración de otros maestros activos en otras localidades a los que nos referiremos enseguida. Así, cuando Juan Ramos de Castro concertó el retablo mayor de Fuentes de León la imaginería se encargó al escultor pacense Francisco Ruiz y, en su defecto, debería hacerse en Sevilla<sup>80</sup>. Probablemente el mismo taller pacense se encargó de la imaginería del retablo de Nues-

---

<sup>78</sup> Solís Rodríguez, C. y Tejada Vizuete, F.: “Artes plásticas del ...”, p. 990.

<sup>79</sup> Pérez Márqués, F.: Op. Cit.

<sup>80</sup> Solís Rodríguez, C. y Tejada Vizuete, F.: “Artes plásticas del ...”, p. 986.

tra Señora de Valvanera de la colegiata de Zafra<sup>81</sup>. Al pacense Alonso de Mures se deben las pinturas de varios retablos en el convento de la Paz de Fregenal de al Sierra<sup>82</sup>.

Jerez de los Caballeros fue durante la centuria un centro artístico de carácter urbano, artesanal y perteneciente a la Orden de Santiago.

La actividad retablística bajoextremeña del siglo XVIII no es exclusiva de los maestros pacenses y jerezanos que hemos mencionado en páginas anteriores, aunque sí labraron la mayor parte del programa retablístico de la centuria. No obstante, podemos citar algunas obras y maestros no adcritos a ninguno de los dos centros estudiados. Sebastián Jiménez mantuvo un taller bastante itinerante y labró una obra dispersa en varias localidades bajoextremeñas: Jerez de los Caballeros, Fuente del Maestre, Bodonal, Aracena, Aceuchal, Nogales, Salvaleón, Salvatierra, etc. Sus mejores obras las realizó en los magníficos retablos mayores de Fuente del Maestre y Aceuchal.

Dentro del grupo de los retablos de estípites el mayor de la parroquia de Fuente de Cantos se nos presenta con peculiar singularidad; ha sido recientemente documentado, siempre se reclamó un origen sevillano para la obra, argumentando proximidad geográfica y parentesco estilístico con otros ejemplares sevillanos<sup>83</sup>.

Maestros de menor predicamento fueron Francisco Antonio Rivera, vecino de Zafra, Francisco Ortiz Valero, José García, activo en la comarca de Llerena, Juan García, Juan Munar, Juan Evaristo Marín y Lorenzo Román Jaroso.

Sintetizamos esta extensa y fatigosa exposición en unas consideraciones finales sobre las influencias artísticas exteriores y sobre los centros productores y consumidores de arte en la Baja Extremadura durante los siglos XVI al XVIII.

En nuestro solar ejercieron su arte durante el período indicado artistas de los círculos toledano, madrileño y andaluz (más concretamente del círculo se-

---

<sup>81</sup> Cfr. nota 64.

<sup>82</sup> Cfr. nota 59.

<sup>83</sup> Solís Rodríguez, C. y Tejada Vizuete, F.: "Artes plásticas del...". pp. 993-994.

villano); practicaron su magisterio extranjeros de origen flamenco y portugués. Con ellos, a veces en estrecha colaboración, trabajaron los maestros locales.

La influencia castellana en la Baja Extremadura fue escasa y esporádica.

La influencia más intensa y duradera fue la sevillana, especialmente durante la segunda mitad del siglo XVI y afectando al sur de la Baja Extremadura (Mapa 1). Esta influencia debe valorarse más como vía de penetración de las nuevas estéticas que cuantificando la producción de los artistas andaluces. Sin olvidar que se trata en algunos casos de maestros eminentes (Vázquez el Viejo, Vázquez el Joven, Ocampo, Montañés, Oviedo, Escobar, etc.) y de obras de imaginería y retabística notables (desaparecidos retablos mayores de Azuaga y del convento llerenense de Santa Clara, retablos mayores de la iglesia de Santa Catalina de Higuera la Real, de la parroquia de Santa Ana de Fregenal de la Sierra, de la colegiata de Zafra, etc.).

No podemos hablar en sentido estricto de influencia flamenca sino de la llegada de maestros flamencos que se establecen en la Baja Extremadura y aportan en ocasiones aires renovadores. La afluencia más que la influencia flamenca es intensa durante el siglo XVI en los centros artísticos de Badajoz (Hans de Bruselas, Cornil de Vargas, Daniel Enriquez...), Llerena (Estacio de Bruselas, Martín de Holanda, Rodrigo Lucas...) y Zafra (Nicolás de Amberes).

Apenas hay influencia portuguesa en la retabística bajoextremeña, es seguro y constante el trasiego de artistas en uno y otro sentido, más intenso en los periodos de buenas relaciones políticas y en las zonas próximas a los límites fronterizos.

Es indudable la existencia de centros artísticos bajoextremeños durante el periodo y es indudable la presencia de maestros locales que en muchas ocasiones rayaron a la misma y a superior altura que los artistas foráneos.

Durante el siglo XVI los centros más dinámicos de la Baja Extremadura son Zafra, Llerena y Badajoz (Mapa 2); en menor grado se detecta cierta actividad artística en Fregenal de la Sierra e Higuera la Real. En Zafra, Antón de Madrid; en Llerena, Martín de Holanda, Estacio de Bruselas, Juan de Valencia y Luis Hernández; en Badajoz, Luis de Morales y otros maestros menores son los autores principales del programa retabístico de la centuria.

Las mejores realizaciones de dicho programa que han llegado hasta nosotros son los retablos de Calzadilla de los Barros, Medina de las Torres, Villafranca

## CENTROS ARTÍSTICOS DE LA BAJA EXTREMADURA (Siglos XVI al XVIII)



de los Barros, Llera, Talavera la Real, Arroyo de San Serván, los de Morales en las parroquias de Santa Catalina de Higuera la Real y Arroyo de la Luz (Cáceres), etc.

En la centuria siguiente permanecen los mismos centros artísticos de la anterior, aunque su dinamismo disminuye (Mapa 2)<sup>84</sup>.

En el centro zafrense, el más vital de ellos, hallamos a Francisco Morato y Salvador Muñoz, en compañía laboral, a Blas de Escobar, sevillano establecido en la ciudad, a su discípulo Alonso Rodríguez Lucas, a Juan Martínez de Vargas, competidor del anterior, y otros maestros de segunda fila. En Badajoz ejercen Antonio Morgado, los pintores Sebastián Salguero, su hijo Sánchez Picaldo y Alonso Pérez Guerrero, entre otros artistas de menor significación. En Llerena encontramos al escultor Mateo Méndez, al pintor Diego de Dueñas y a Francisco de Zurbarán. En la comarca de Fregenal e Higuera continua la demanda artística de la centuria pasada atendida por maestros de otros centros como Domingo de Urbín y su hijo Francisco Urbín Perrazo.

Entre las mejores piezas de la retabística bajoextremeña de esta centuria destacan los retablos de la capilla de las Reliquias de la catedral, los desaparecidos de la parroquia de Almendralejo, los mayores de Salvaleón, Los Santos de Maimona, Ribera del Fresno, Villagarcía de la Torre, Santa Catalina de Higuera la Real, Bienvenida, Montemolín, etc.

En el siglo XVIII Llerena y Zafra apenas dan síntomas de actividad artística, permanece un grupo de maestros en torno a la seo pacense y asistimos a la eclosión de Jerez de los Caballeros como el centro más activo de la retabística bajoextremeña de la centuria (Mapa 2). En Badajoz encontramos, entre otros, a Cristobal Morgado, Francisco Ruiz Amador, Miguel Sánchez Taramas, Francisco Ruiz Amaya, a los Mures y a los Estradas. Jerez de los Caballeros es el centro productor y consumidor de arte más importante, donde tienen taller abierto una abundante nómina de artesanos y artistas: los Ramos y los Núñez Barrero

---

<sup>84</sup> Que los principales centros artísticos del siglo XVII fueron Badajoz, Zafra y Llerena se coligue del hecho de que el cabildo catedralicio buscó doradores para el retablo de la capilla del Sagrario y “mada poner cédulas en Zafra, Llerena y Sevilla para que a quien interesase la oferta viniera a Badajoz a hacer postura” (Ávila Ruiz, R. M.: Op. Cit., pp. 10-15).

protagonizan la empresa retablística; con ellos merecen citarse a Francisco Morales, Jerónimo Gómez Machado, Antonio y José Triviño, Gregorio de Alvarado, Juan del Pozo, Francisco Martínez Canet, etc.

Entre las mejores realizaciones de la retablística dieciochesca contamos con los retablos mayores de la catedral, Olivenza, Santa Marta, Santa María de Mérida, Fuente del Maestro, Aceuchal, Fuente de Cantos, los de Nuestra Señora de Valvanera, retablos mayor y de la capilla del Sagrario de Valencia del Ventoso y el magnífico conjunto de Jerez de los Caballeros: retablos mayores de Santa Catalina, San Miguel, Santa María, capillas del Reposo y de Animas en San Bartolomé, etc.

## LOS ARTISTAS

### PARENTESCO Y ENDOGAMIA

Era habitual el parentesco entre los artistas y frecuente el establecimiento de lazos matrimoniales entre ellos; es un comportamiento repetido durante largo tiempo en nuestro país.

El parentesco más directo es el que se establece entre el padre, maestro y titular del taller, y su hijo, aprendiz primero y oficial asociado a su padre después. Así, el padre traspasa a su hijo todo cuanto tiene: instrucción y experiencia en el oficio, clientela y relaciones sociales, taller e instrumental, etc. Con Luis de Morales colaboraron sus hijos Hernando, Jerónimo y Cristóbal desde muy jóvenes<sup>85</sup>. Francisco Ruíz Amaya se formó junto a su padre Francisco Ruíz Amador.

El matrimonio entre artistas fue excepcional por cuanto supone la presencia de una mujer ejerciendo una especialidad artística, circunstancia que como sabemos no es usual. Sin embargo, conocemos el caso de Luisa Quintana, pintora doradora, probablemente emparentada con artistas, que casó con el pintor Miguel Martínez, ambos vecinos de Plasencia<sup>86</sup>.

La relación suegro-yerno fue más frecuente, el maestro se convierte en suegro y el aprendiz, después oficial, al casarse con la hija de aquel se convierte en yerno del titular del taller. Estos matrimonios entre las hijas de los maestros y los aprendices y oficiales del taller se veían facilitados porque taller y vivienda constituían una unidad; las hijas bajo cualquier motivo o pretexto aparecerían algunas veces en el taller, los aprendices, que además vivían en la casa, también andarían por el resto de la vivienda por cualquier encargo o razón.

---

<sup>85</sup> Rodríguez Moñino, a.: "Los pintores badajoceros...". pp. 165-166.

<sup>86</sup> Pescador, C. y Diego, N. de: "El retablo de San Vicente de Plasencia, sus autores y noticias de otros pintores extremeños del siglo XVI". *R.E.E.* (1962), pp. 129-151.

Por otra parte, en principio, se contaba con el beneplácito de los padres ya que –como comentaremos enseguida– estas uniones eran beneficiosas desde muchos puntos de vista. Famoso es el caso de Velázquez, que ingresó en el taller de Francisco Pacheco en 1611 y casó con su hija siete años después. Entre nuestros artistas extremeños, siguiendo la costumbre, encontramos casos por doquier: Pedro Iñigo, yerno de Pedro de Mata, le sustituyó en las pinturas del retablo mayor de Monroy (Cáceres) por incumplimiento de su suegro<sup>87</sup>. El entallador Pedro de Bañares casó con una hija del también entallador Bernardino de Torres. El pintor Francisco Flores casó con Francisca de Hermosa, hija del maestro Gil. Una hija de Francisco Flores casó con el carpintero Baltasar de Torres en Badajoz<sup>88</sup>.

Sin embargo, tal comportamiento no era general, sirva de ejemplo el de Francisco de Zurbarán, que no casó con la hija de Pedro Díaz de Villanueva, en cuyo taller sevillano entró como aprendiz durante un período de tres años.

En las dinastías artísticas se encuentran, ocasionalmente, hermanos que ejercieron el mismo o distintos oficios artísticos: Entre los Mures de Badajoz citaremos a los hermanos Juan, Clemente, Alonso, José y Francisco; entre los Estradas a Juan Eusebio e Ignacio José; entre los Hidalgos de Villanueva de la Serena, que se establecieron en Cáceres, los hermanos Tomás Francisco y Anselmo Hidalgo Villa, pintores poco dotados, hijos de Ignacio José Hidalgo Gallardo.

El entallador llerenense Luis Hernández estuvo casado en primeras nupcias con María López, hermana de Isabel Pérez, mujer de Juan de Valencia; además de cuñado de éste seguramente fue aprendiz suyo y, más tarde, formaron compañía laboral por algún tiempo<sup>89</sup>; Francisco Ruíz Amador trabajó con su cuñado Miguel Sánchez Tarama en la obra escultórica del retablo mayor de la catedral de Badajoz<sup>90</sup>; Alonso Bejarano era cuñado del pintor

---

<sup>87</sup> Martín Gil, T.: “Una excursión a Monroy”. *R.E.E.* (1932), pp. 50-55.

<sup>88</sup> Solís Rodríguez, C.: “Escultura y ...” pp. 586-587 y 624.

<sup>89</sup> Carrasco García, A.: *Escultores, pintores y...* pp. 22-27.

<sup>90</sup> Solís Rodríguez, C. y Tejada Vizuete, F.: “Artes plásticas...”, pp. 982-983.

Francisco Flores “con quien aprendía la pintura” cuando fue encarcelado en Ayamonte (Huelva)<sup>91</sup>.

El parentesco tío-sobrino y primo se halla en menos ocasiones. El sevillano Juan de Oviedo y de la Bandera, hijo y hermano de artistas, autor de los desaparecidos retablos de Azuaga y convento de las clarisas de Llerena, fue sobrino de Miguel Adán y primo de Vázquez el Mozo<sup>92</sup>.

Es natural que estos lazos familiares se estableciesen preferentemente entre personas vecindadas en la misma ciudad o villa y en la misma calle o barrio, aunque esta costumbre gremial de habitar los del oficio en la misma calle se va perdiendo desde el siglo XVI. Sin embargo, no parece que hubiese inconvenientes para emparentar con individuos de otras localidades, salvando las dificultades lógicas de distancia y comunicación de la época, entre otras. El entallador llerenense Agustín Núñez Barrero casó con una hija del jerezano Juan Ramos de Castro, hijo del zafrense Juan Ramos, casado en Jerez de los Caballeros. Sin duda, estos matrimonios con familiares de artistas de otras localidades se producían como consecuencia de los continuos viajes y desplazamientos a los lugares donde se demandaban sus oficios y adonde acudirían para concertar, licitar, tasar, etc. estableciendo relaciones profesionales, personales y humanas con miembros de otras familias del mismo gremio.

Los artistas de un gremio emparentaban no sólo con los de su mismo oficio sino con los de otros, es decir, que el parentesco puede considerarse intergremial; pero parece buscarse cierta afinidad o proximidad de oficios. Así, es fácil que escultores, entalladores y pintores emparentasen con arquitectos y plateros; es segura la jerarquización social de los oficios donde las relaciones humanas entre ciertos gremios fuesen más fáciles y entre otros se viesan dificultadas por razones de rango o categoría laboral.

La viudedad, en que frecuentemente se veía el maestro joven, consecuencia de la alta mortalidad que afectaba a la maternidad, le inducía a contraer nuevas nupcias con viudas de otros maestros o con sus hijas, dándose casos de artistas que contrajeron matrimonios dos o más veces. El mencionado Luis

---

<sup>91</sup> Rodríguez Moñino, A.: “Los pintores badajoceros...”, pp. 121-123.

<sup>92</sup> Pérez Escolano, V.: *Juan de Oviedo y de la Bandera*. Sevilla 1977, pp. 19-22.

Hernández casó dos veces y murió viudo<sup>93</sup>; Juan Bautista Vázquez el Viejo, afincado durante veinticinco años en Sevilla y con obras en el sur de la Baja Extremadura (Villagarcía y Llerena), casó tres veces con hijas y hermanas de artistas confirmándose una vez más el carácter endogámico del gremio<sup>94</sup>. De infrecuente podemos calificar la situación inversa, la de una viuda que contrae nuevas nupcias, como Luisa Quintana, que al enviudar de Miguel Martínez contrajo matrimonio con un escribano<sup>95</sup>.

Los beneficios y ventajas que se obtenían de estos lazos familiares, en ocasiones intrincados y complejos, eran múltiples. El maestro que no tenía hijo varón se aseguraba la continuidad del taller si uno de sus aprendices u oficiales, preferentemente de entre los más dotados, contraía matrimonio con una de sus hijas; el futuro yerno y heredero recibiría consejo, instrucción y aprendizaje esmerado por parte de su maestro y suegro, heredaría el taller y, con éste, herramientas, dibujos, modelos, obras inconclusas y hasta clientes, manteniéndose, así, los influjos artísticos; lo que ya es bastante para quien tiene que establecerse independientemente y “poner tienda” por su cuenta. Por otra parte, el maestro no perdía mano de obra cualificada precisamente cuando, pasado el periodo inicial de instrucción, el aprendiz y oficial podía realizar dentro del taller obras y trabajos de mayor embergadura que aceleraban la marcha del obrador y agilizaban la entrega de pedidos. De este modo quedaba eliminada también cualquier competencia que pudiese perjudicar al maestro por parte de oficiales inteligentes y capacitados. No existiría tampoco competencia entre padre e hijo que trabajasen juntos, hermanos, cuñados, primos, tíos y sobrinos, y en los casos excepcionales de matrimonio de artistas.

El trabajo conjunto de dos o más miembros de una misma unidad familiar produciría unos ingresos económicos superiores y una mayor rentabilidad del taller.

Las formas de colaboración y el establecimiento de compañías laborales sabemos que se establecían primero y preferentemente entre miembros de la misma familia.

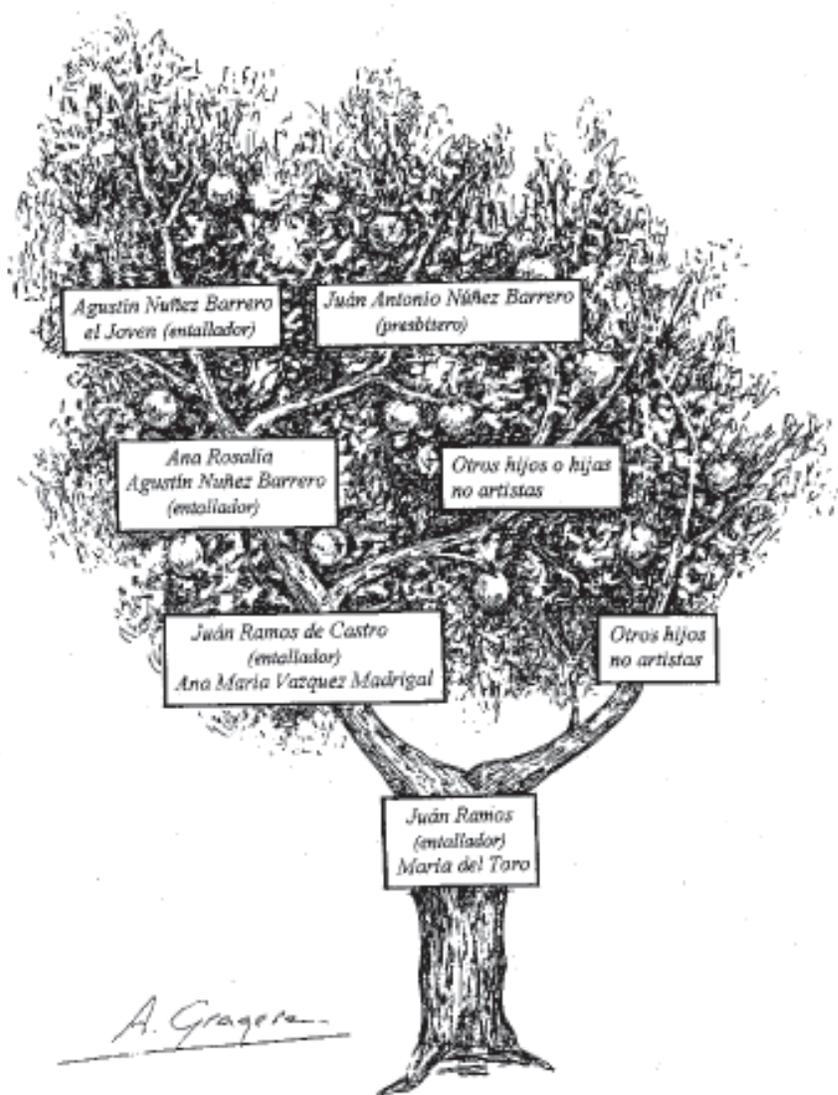
---

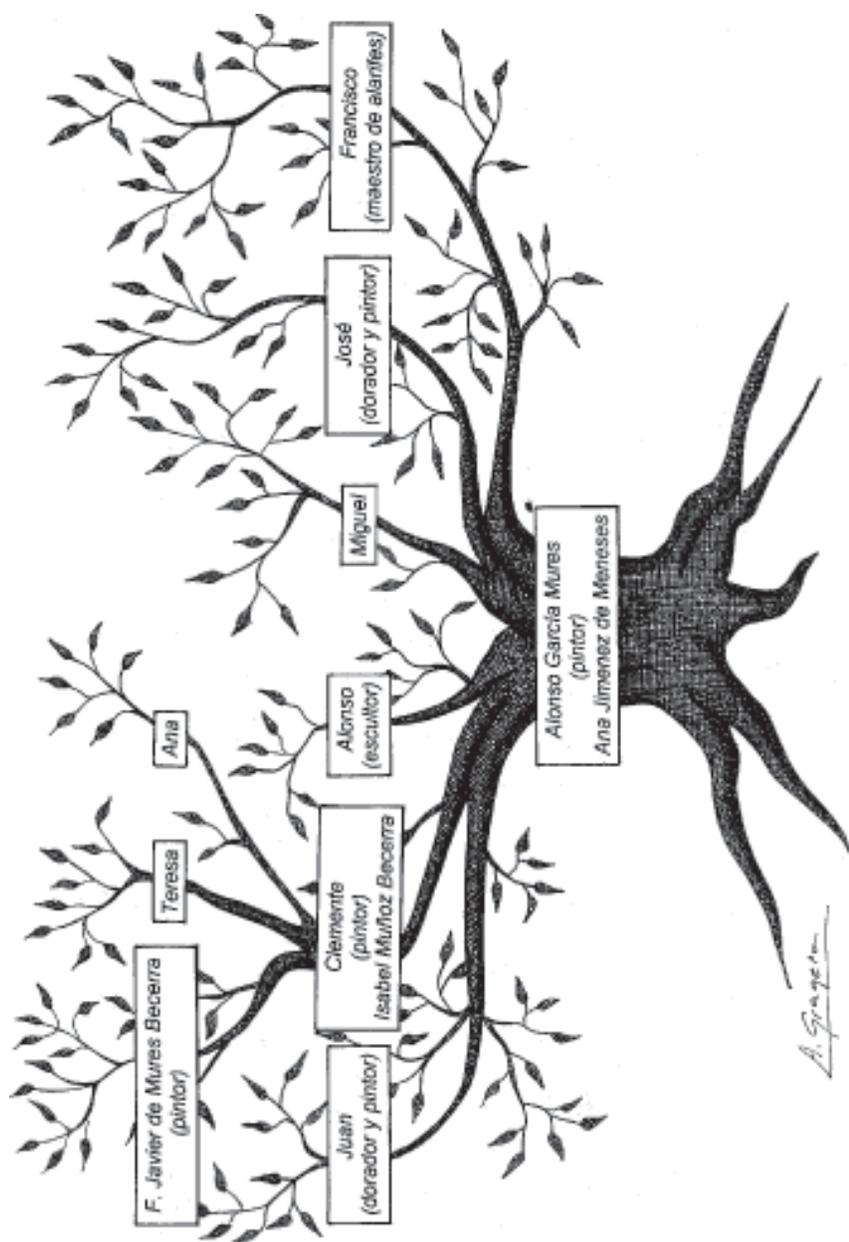
<sup>93</sup> Carrasco García, A.: *Escultores, pintores y...*, p. 22.

<sup>94</sup> Palomero Páramo, J. M.: *Op. Cit.*, p. 168.

<sup>95</sup> Cfr. nota 86.







El artista necesita con cierta frecuencia del apoyo y auxilio de otros: con ocasión de la tasación de una obra terminada, donde el cliente por su parte y el artista por la suya nombran personas peritas y de su confianza, si éstas son familiares mejor para el artista, con el fin de hacer la valoración y evaluación de la obra. Cuando el artista contrata una obra y necesita afianzarla busca fiadores o avales, que sin duda encuentra con mayor facilidad dentro de su parentela. Caso de concertar una obra, que por su embergadura necesite del concurso de varios, por ejemplo un retablo, evidentemente el que concerta no buscara fuera lo que puede encontrar en su casa. Otras ventajas para el clan artístico derivan de los traspasos, subarriendos, etc. que el maestro pueda proporcionar.

Sin embargo, caso de pleitear con el comitente o con otros artistas cada parte presentaba testigos a su favor, pero en esta circunstancia no pueden ser familiares: en el pleito entre Estacio de Bruselas y Luis de Morales por el retablo de Puebla de la Calzada los testigos de uno y otro declaran repetitivamente que no son “pariente de ninguna de las partes en ningún grado que el sepa ni entienda”<sup>96</sup>.

La consecuencia de esta arraigada conducta familiar y endogámica de la sociedad artística del periodo es la existencia de familias artísticas.

## SEXO

Con toda seguridad pueden calificarse de excepcionales los casos de mujeres artistas en España; el ejercicio del arte ha sido a lo largo de nuestra historia una práctica eminentemente masculina y no pensamos que sea porque al género opuesto le falte capacidad o sensibilidad para ejercerla. No fueron frecuentes las Roldanas en nuestro país; tampoco es distinto el comportamiento de nuestra región respecto del resto de España en este asunto. Por novedosos queremos reseñar los casos que conocemos, antes haremos dos aclaraciones al respecto: no es artista la viuda de un maestro que a su muerte se hace cargo de las obras que tenía pendiente su difunto marido por un

---

<sup>96</sup> Solís Rodríguez, C.: “Luis de...”, pp. 48-137.

tiempo variable y que procura terminarlas a través de nuevos conciertos, traspasos, subarriendos, etc. con otros artistas del gremio. La viuda, se hace cargo, junto a las obras inconclusas, de las deudas y pagos pendientes, lo que le obliga a relacionarse con personas vinculadas al ejercicio del arte. Tampoco es artista aquella que llaman “la pintora” porque es la mujer de un pintor, no porque ejerza tal especialidad artística. Es el caso de la mujer de Maese Pedro, pintor vecino de Cáceres cuya presencia se detecta, por lo menos, entre 1532 y 1541, a quien se conocía como “la pintora” por ser la mujer de tal pintor<sup>97</sup>.

Al foco artístico placentino, a caballo entre los siglos XVI y XVII, perteneció la pintora y doradora Luisa de Quintana, mujer del pintor Miguel Martínez; poseía título, o sea, que se había examinado de pintora y doradora; no sabemos si había sufrido dos exámenes, uno en cada especialidad, o solamente uno, pues el oficio de pintor abarcaba las labores de pintura y policromía de esculturas, incluso dorado; sin embargo, en sentido estricto, se diferencia el pintor de pincel que contratava la pintura y policromía de imágenes y el dorador que aplicaba y fijaba los panes de oro que le servía el batihoja o batidor. En colaboración con su marido pintó, doró y estofó el retablo mayor del convento de los dominicos de Plasencia, hoy de los Siervos de María, otorgó carta de pago y finiquito en 1604. Cuando faltaban por pintar tres tablas del retablo mayor de San Vicente de Plasencia murió su marido, tenían también contratado el retablo de San Julián. Luisa Quintana escribió con el pintor alcantarino Juan Nieto de Mercado las pinturas que tenía pendiente en ambos retablos. Posteriormente continuó su oficio de pintora doradora en solitario, buscando la colaboración de artistas de su entorno cuando la necesitaba, hasta que contrajo nuevas nupcias con el escribano Antonio de Morales<sup>98</sup>. Menos noticias tenemos de la pintora portuguesa Josefa de Ayala, que firmaba como “Josefa de Oidos”, seguidora de Zarbarán<sup>99</sup>.

Hasta cierto punto no deberían de sorprendernos demasiado los casos de mujeres artistas, pues, por lo menos, había un factor favorable para el naci-

---

<sup>97</sup> Pulido Pulido, T.: Op. Cit., pp. 382-384.

<sup>98</sup> Pescador, C. y Diego, N.: Art. Cit., pp. 129-151.

<sup>99</sup> Cienfuegos, J.: “Zurbarán”. *Historia de la Baja Extremadura*. vol. II. p. 746.

miento de una artista; nos referimos al ambiente artístico que las hijas y esposas de los maestros vivían; no olvidemos que el taller u obrador se instalaba en la parte baja de la vivienda y que los matrimonios, con gran frecuencia, se realizaban entre personas del mismo gremio con idénticos problemas, preocupaciones e intereses laborales. Sin embargo, debieron pesar más los condicionantes desfavorables que ahogarían las aspiraciones de mujeres con inclinación hacia el arte; podemos pensar en el papel poco influyente de la mujer, esposa y madre en la sociedad de estos siglos; en su escasa incorporación al mundo laboral; en una sociedad regida por hombres; en ordenanzas gremiales que no contemplaban su caso; en reticencias quizá por parte de la misma clientela, eminentemente religiosa, etc.

Estos y otros problemas debieron afrontar artistas como Mari Gutierrez de Valdelomar, policromadora de Huete (Cuenca), que en 1516 se querelló contra Fernando Rincón, veedor regio de artistas, porque no había querido examinarla<sup>100</sup>.

## POSICIÓN ECONÓMICA DEL ARTISTA

Son conocidos los casos de artistas que disfrutaron de una posición económica holgada: los italianos Rafael, Miguel Angel, Tiziano, Bernini, Ghiberti, Brunelleschi; los flamencos Rubens y Van Dick; el inglés Reynolds; los españoles Alonso Berruguete y Diego Velazquez, etc. No faltan ejemplos de derrochadores: Frans Hals, Brouwer, El Greco, Alonso Cano, etc. Otros vivieron pobre y miserablemente como Masaccio, Correggio o Rembrandt<sup>101</sup>. Sin embargo, la tónica general no pasaba de una modesta situación económica; hemos de considerar al artista durante el período que estudiamos como un artesano o artífice; hemos de conceptualarlo social y económicamente como formando parte de una modesta burguesía, como

---

<sup>100</sup> Represa, A.: "Una policromadora desconocida del siglo XVI". B.S.A.A. (1945-46), pp. 161-162.

<sup>101</sup> Wittkower, Rudolf y Margot: *Nacidos bajo el signo de Saturno*. Madrid 1985, pp. 199-216, 239-262.

hombres pecheros que tributaban a excepción de muy pocos que alcanzaron el estado noble<sup>102</sup>.

En esto, como en otros aspectos, los artistas bajoextremeños no se apartaron de la norma general, ni siquiera nuestros dos maestros más ilustres de la pintura: Morales y Zurbarán. Precisamente ambos probaron las mieles de la opulencia y de la fama, así como la amargura de la pobreza. Morales, mal apodado “El Divino”, famoso, con taller pujante y activo, con una clientela selecta y numerosa, con una fecunda producción, murió, más que pobre, empobrecido. Es conocida la anécdota –no documentada– que cuenta Palomino sobre la pensión vitalicia de trescientos ducados anuales que Felipe II –de paso por Badajoz hacia Portugal en 1580– concedió al pintor pacense al verle viejo y pobre. Zurbarán, hijo de un tendero, mejoró su situación económica cuando matrimonió en segundas nupcias con Beatriz y más aún cuando se estableció en Sevilla tras la reclamación del cabildo hispalense; instaló su casa y taller cerca de la Giralda con criados, domésticos y damas de compañía; famoso entre las órdenes religiosas, fue llamado a Madrid para colaborar en la decoración del Salón de Reinos juntos a los grandes de la pintura española. Sin embargo, acabó sus días olvidado del público sevillano, pasado de moda, pintando para el mercado de Indias, con deudas, embargos y acosado por sus acreedores; tuvo que dejar su casa en el Alcázar y alquilar otra más modesta, finalmente marchó a Madrid en donde murió empobrecido en 1664.

Las fuentes para el estudio de la situación económica de los artesanos o artistas no son muchas ni fecundas en datos. Contamos con algunas relaciones de bienes y testamentos, lo que nos permite conocer su posición económica en algún momento de su vida o a su muerte; de un estudio del Catastro de Ensenada extraeremos algunas conclusiones sólo válidas para Badajoz a mediados del siglo XVIII; hemos confeccionado y analizado listas de precios por la hechura y dorado de retablos e imágenes; pero la extraordinaria variabilidad de los mismos no nos lleva a ninguna conclusión clara y definitiva sobre el tema que queremos analizar, porque los precios oscilan mucho según la categoría,

---

<sup>102</sup> No se entrará en la pugna que mantuvieron los artistas, primero los pintores y luego los escultores, por la exención de impuestos. Véase: Martín González, J. J.: *El artista en la sociedad española del siglo XVII*. Madrid 1984. Gallego, J.: *El pintor de artesano a artista*. Granada 1976.

consideración y prestigio del artista, según el tamaño, la envergadura y el número de imágenes o pinturas de un retablo, según la curva inflacionista-deflacionista de los precios durante el período, según lugares, etc.

Por tanto, las estimaciones más aproximadas siempre dejarán margen a la duda o, cuando menos, a la matización. Con los datos disponibles extraeremos nuestras conclusiones, quedando el tema abierto a futuras investigaciones.

Antes queremos hacer algunas reflexiones sobre ciertos signos de bienestar. El hecho de tener sirvientes, criados –que en ocasiones no son sino aprendices y oficiales– y esclavos, es indicativo de una posición económica desahogada. La posesión de casas, tierras y viñedos es una muestra más clara de bienestar; los artistas bajoextremeños con poder adquisitivo suficiente mostraron cierta afición por este tipo de bienes. En 1563 el escultor flamenco residente en Badajoz Hans de Bruselas otorgó escritura de venta e imposición de censo y tributo a favor de Rodrigo Hidalgo por la cantidad de 748.000 maravedís sobre unas casas que poseía en la ciudad, en 1585 compró otras casas<sup>103</sup>. Como dice Moñino, Hans de Bruselas “seguía adquiriendo fincas urbanas, casas de renta, en contraposición a lo que hacían casi todos sus compañeros artistas, más atraídos por las viñas de la Vega de Mérida, Calamón y el Mercadillo”<sup>104</sup>. Su hijo Juan de Bruselas también tenía unas casas en la calle Santa Marina de Badajoz<sup>105</sup>.

Luis de Morales vendió en 1570 unos solares para casas en la plazuela de Don Juan Bravo de Xerez, al año siguiente compró una viña y olivar “al vado del moro”, en el término de Badajoz (en 1585, un año antes de morir, otorgaría poder a su criado Ambrosio de Herrera para vender dicha viña); en 1575 el Cabildo de la catedral le concedió licencia para traspasar nada menos que dos mil cepas de viña en la vega alta de Mérida; en 1581 se compromete a pagar al convento pacense de San Onofre la dote de su hija Mariana, que era de trescientos ducados y una pensión anual de cuatro ducados a favor de ésta, impuestos sobre las rentas de la viña del vado del moro y de su casa en la calle

---

<sup>103</sup> Rodríguez Moñino, A.: “Hans de Bruselas y...”, pp. 121-156.

<sup>104</sup> *Ibidem*. p. 127.

<sup>105</sup> *Idem*: “La escultura en Badajoz durante el siglo XVI”. *B.S.A.A.* (1946-47), p. 131.

Meléndez Valdés<sup>106</sup>. Estos datos manifiestan la saneada economía de Morales durante gran parte de su vida. No conocemos el alcance real de estos bienes en la época de Morales, aunque sí a mediados del siglo XVIII: entonces Badajoz contaba con 2.320 vecinos, el número de casas habitables era de 2.150 y 20 arruinadas, había 432 propietarios de una casa y 230 individuos poseían más de una; luego había 1.658 vecinos sin casa, es decir, más de la mitad de la población no tenía recursos para poseer una vivienda; sin tener en cuenta que muchos propietarios vivían fuera de la ciudad<sup>107</sup>. Miguel Martínez, pintor placentino casado con la pintora doradora Luisa de Quintana –caso excepcional de artista femenino– dejó a su muerte la escritura de una viña<sup>108</sup>. En resumen, que los artistas procuraban adquirir bienes muebles e inmuebles siempre que su economía se lo permitiera. Por lo que la posesión de estos bienes es indicativo de buena situación económica.

Indudablemente el cobro de honorarios elevados, además de probarnos el talento artístico reconocido de quien los percibía, es indicio de una situación económica desahogada.

Los pocos artistas que lograron acceder al estamento noble, librándose de pagar impuestos, como Berruguete, Praves, Velázquez, Carreño, etc., disfrutaron de una situación economico-social privilegiada. No conocemos ningún caso de artista bajoextremeño que accediera a la nobleza.

Otras muestras externas de riqueza son la posesión de altar y sepultura propia en alguna parroquia (asunto por el que los artistas sintieron escaso interés), la posesión de joyas, muebles, caballería propia para los desplazamientos<sup>109</sup>, el patrocinar fundaciones o hacer regalos; como el que hizo Zurbarán de

---

<sup>106</sup> Idem: “Los pintores...”. *R.E.E.* (1955), pp. 166-252.

<sup>107</sup> Romero Durán, M. P.: *Badajoz a mediados del siglo XVIII. Estudio socio-económico*. Memoria de Licenciatura inédita. UNED. Madrid 1988, p. 46.

<sup>108</sup> Pescador, C. y Diego, N. de: *Art. Cit.*, pp. 129-151.

<sup>109</sup> Juan Hernández Mostazo, ensamblador cacereño, y su mujer protocolizaron en 1615 una relación de bienes entre los que se contaban, amén de unas casas, “tres yuntas de viña en la Mata de Nidos” y “un macho negro bragado con todos sus adereços de silla freno y albardas con todos sus aparejos”. Pulido Pulido, T.: *Op. Cit.*, p. 569.

las pinturas del desaparecido retablo mayor de Nuestra Señora de la Granada de Llerena, en la década de los cuarenta del siglo XVII, cuando su situación económica se lo permitía<sup>110</sup>.

Como decíamos al comentar las fuentes los datos más ajustados de que disponemos se refieren a mediados del siglo XVIII en Badajoz<sup>111</sup>. En esos momentos el sector secundario de la población activa pacense lo forman 721 individuos de un total de 3.443, o sea, que constituye el 20,9% de la población activa total. Dentro de dicho sector había un amplio espectro de actividades y oficios. Entresacamos las siguientes actividades que nos servirán de referencia en relación con los tallistas, pintores y doradores que son el objeto de nuestro análisis económico:

#### ACTIVIDADES U OFICIOS A MEDIADOS DEL SIGLO XVIII EN BADAJOZ

Actividades u oficios	Nº individuos	% del grupo	% P. Activa
Plateros	12	1,6	0,3
Tallistas, pintores y doradores	15	2	0,4
Albañiles	58	8	1,6
Cerrajeros	18	2,4	0,5
Carpinteros	67	9,2	1,9
Zapateros	209	28,9	6
Sastres	103	14,2	2,9
Profesiones liberales			
Médicos	9	4,3	0,2
Cirujanos	8	3,8	0,2
Maestros	2	0,9	0,05
Abogados	15	7,2	0,4
Escribanos	13	6,2	0,3

<sup>110</sup> Cienfuegos Linares, J.: Op. Cit., p. 729.

<sup>111</sup> Las cifras que se citan a continuación se han tomado del estudio de Romero Durán. Cfr. nota 7.

En cuanto a la producción por sectores, el secundario ocupa el último lugar (13%) tras el terciario (35,6%) y el primario, que ocupa el primero con amplia diferencia (51,3%).

Dentro del sector secundario la actividad más productiva era la correspondiente a la artesanía del calzado (17,7% del total); los tallistas, pintores y doradores aportaban el 2,3%, por debajo de plateros, albañiles y carpinteros de lo blanco.

De mayor interés que estos datos globales son los referidos a salarios y precios, pues nos aproximan más a la realidad económica del artista.

### SALARIOS EN REALES POR ACTIVIDADES U OFICIOS

Actividades y oficios	Salario anual	Salario medio diario
Plateros	600-6.600	11,2
Tallistas, pintores y doradores	Maestros: 1.100-2.200	5,5
	Oficiales: 750	
Albañiles	Maestros: 1.080	5
	Oficiales: 900	
Cerrajeros	Maestros: 1.080	5,1
	Oficiales: 720	
Carpinteros de los blanco	Maestros: 900	3,6
	Oficiales: 540	
Zapateros	Maestros: 720	2,9
	Oficiales: 540	
Profesionales liberales		
Médicos	2.200-7.700	25,1
Cirujanos	0-3.700	8,1
Maestros	550	3,6
Abogados	0-11.000	13,6
Escribanos	1.100-8.800	17,8

Efectivamente, al pintor Alonso García Mures, de 65 años, se le consideró de utilidad al año 2.200 reales; a su hijo homónimo, tallista, se le consideró una

utilidad de 1.500 reales; a Clemente García Mures, hermano del anterior, pintor y dorador, una utilidad de 1.100 reales; lo mismo que a Ignacio Estrada, pintor y dorador también.

Del cuadro anterior deducimos que nuestros maestros pintores, escultores y doradores estaban económicamente considerados dentro del artesanado pacense en una posición algo superior a la media; es decir, por debajo de plateros, confiteros, cereros, panaderos y caldereros; pero por encima de albañiles, cuchilleros, cerrajeros, herreros, armeros, carpinteros, zapateros, tejedores, curtidores, cordoneros, vigüeleros, etc.

Cotejando con algunas profesiones liberales solamente los barberos y maestros de primeras letras estaban por debajo del salario medio de un pintor, tallista o dorador. Digamos, aunque sea de pasada, que el Catástro de Ensenada unifica los tres oficios bajo un salario igual, en la realidad y en términos generales los pintores cobraban más que los escultores y éstos más que los doradores. Por encima del salario medio de un artista estaban casi todas las profesiones liberales: médicos, cirujanos, boticarios, músicos, abogados, escribanos, notarios, etc. La casi totalidad de los funcionarios, muchos con gran diferencia, superaban el salario medio del artista; lo mismo podemos decir de los profesionales del comercio y del transporte.

La interpretación correcta del análisis de los salarios sólo es posible si la entendemos en relación con los precios y su evolución; ambos, precios y salarios, experimentaron una notable subida durante el siglo XVIII. Un maestro pacense en 1750 podía comprar diariamente un kilo de pan (0,78 r.), medio kilo de carne (0,38 r.), medio litro de aceite (0,30 r.) medio kilo de pescado (0,4 r.), medio litro de vino (0,30 r.) y medio kilo de garbanzos (0,25 r.). Si el sueldo medio era de 5,5 reales, aún le quedaba poco más de tres reales (3,08 r.), es decir, más de la mitad del salario diario para vestido, casa, combustible, materiales de trabajo, etc. Con este dinero podía vivir un matrimonio con dos o tres hijos sin apuros, pero sin derroches. Si a ello se añade algún otro ingreso extraordinario por casas, viñas, censos, etc. la situación económica podía ser moderadamente holgada.

En definitiva, creemos que las palabras de Hauser resumen bien la situación económica de nuestros artistas: "su posición, en general, no es brillante, pero tampoco precisamente precaria. Faltan todavía entre ellos las existencias señoriales, pero falta también lo que se podría llamar un proletariado artístico"<sup>112</sup>.

---

<sup>112</sup> Hauser, A.: *Historia social de la literatura y el arte*. p. 406.

## CONSIDERACIÓN SOCIAL

Desde el Renacimiento encontramos muestras de reafirmación y dignificación del oficio de artista en la mayoría de los países de Europa occidental: también son frecuentes los intentos de liberalización de las ataduras gremiales. Pero estas ideas y actuaciones se realizan en las grandes ciudades europeas y son protagonizadas por un grupo reducido de prestigiados artistas. El artesano local, nuestro maestro bajoextremeño –que es quien nos interesa aquí– trabaja en su localidad totalmente al margen de la polémica y la lucha que a otros niveles se libraba por la dignificación del arte. Nuestro maestro, perfectamente integrado en el sistema gremial, ejerce su oficio como otro artífice o artesano más.

La firma es una de esas muestras de reafirmación. En Italia la firma durante el siglo XVI era ya habitual en pintura y más tarde lo fue en escultura; en España las esculturas firmadas son aún raras en el siglo XVI, haciéndose cada vez más frecuente el acto de firmar, hasta generalizarse en el siglo XVIII, bien en letreros exteriores o en papeles interiores en las imágenes. Francisco Niculoso Pisano firmó el retablo cerámico del monasterio de Tentudía en Calera de León, figurando en una cartela del banco la siguiente inscripción NICVLOSUS PISANVS ME FECIT A.D. 1516. Este italiano afincó en Triana, siguiendo una norma más extendida en su país que en el nuestro, rubricó sus obras con frecuencia. A pesar de que no es frecuente que los retablos se firmen, encontramos otro ejemplo a final del siglo XVIII en Jerez de los Caballeros, en el retablo de Nuestra Señora de los Desamparados de la parroquia de San Miguel: “esta obra yzo siendo maiordomo Josef Martinez y Antonio Palomo y Diego garrido. Canet me fecit, Año de 1794”. Hay algunos casos de papeles dentro de las esculturas. En una imagen de San Antonio Abad del retablo mayor de Gata (Cáceres) se encontró un papel que decía: “esta figura se izo en Alcantara e izola Pedro Paz el que hizo el retablo de Gata para donde ella es. Izo esta cedula su hijo en 1554 a 25 de noviembre”<sup>113</sup>.

---

<sup>113</sup> 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, p. 17.

Estas esporádicas firmas pueden considerarse como signos de distinción y dignificación del oficio; el artista se siente orgulloso de su obra y quiere proclamarla como propia; en tales signos late también la idea de enaltecer su oficio y darse a conocer. Los mismos sentimientos de culto a la personalidad e importancia que el artista se autoconcede subyacen en los retratos y autorretratos, así como en las denominaciones que los maestros hacen de sí mismo. Blas de Escobar, sevillano afincado en Zafrá y autor del retablo mayor de la colegiata y de la capilla del Sagrario de la catedral pacense, entre otros, se autotitula enfáticamente “maestro arquitecto i maior de las obras del palacio de S.A. el serenísimo don Juan de Austria” a cuyo servicio se encontraba<sup>114</sup>. Los términos “insigne”, “eminente”, “excelente”, etc. son autocalificaciones habituales entre maestros, sin citar otras más rebuscadas. El hecho de que la valoración de la obra o la fijación del precio se realizase “a posteriori”, una vez terminada, indica que se estaban rompiendo los viejos moldes gremiales que fijaban de antemano las condiciones de la obra –entre ellas el precio– y se tasaba al final para comprobar su concordancia con la idea original, sin dejar resquicio a la libertad del autor; porque, si bien es propio del artista la libertad y creatividad, a un artesano o artífice se le exige simplemente que ejecute el encargo.

Resumiendo, estos signos y otros que puedan detectarse nos advierten de que desde el Renacimiento se inició una revisión de la imagen del artista, sometiéndose a crítica su condición de artesano y pechero, propugnándose una nueva figura de maestro ennoblecida, integrada entre las actividades intelectuales, no mecánicas, y, por tanto, libre de impuestos.

Sin embargo, esta nueva sensibilidad hacia el artista, por la que batallaron algunos y de la que disfrutaron aún menos, encuentra un serio obstáculo en la tradicional organización gremial. Hay unos signos claros, más aún a nivel local, de que al artista o artesano le quedaba bastante camino por recorrer en la carrera por la liberalización gremial y dignificación profesional. En primer lugar, la preparación, la formación de un nuevo artista estaba regulada por el gremio, la enseñanza no estuvo durante mucho tiempo en manos de academias o escuelas oficiales, sino en el taller junto al maestro.

---

<sup>114</sup> Solís Rodríguez, C., Tejada Vizuete, F. y Cienfuegos Linares, J.: “Escultura y pintura del siglo XVII”. *Historia de la Baja Extremadura*. Vol. II, p. 688.

Se aprendía el oficio con la práctica diaria. Terminado el periodo de formación se ingresaba en la oficialía, terminado éste se realizaba el examen y, si era superado, el oficial accedía a la maestría. Volveremos a insistir enseguida sobre estos aspectos.

Nuestros artistas, como los artesanos de otros oficios, vivían en determinadas calles donde solían agruparse, de acuerdo con la costumbre gremial.

Del taller de estos maestros no siempre salen obras de arte, sino que, en ocasiones, ejecutaban piezas artesanales muy variadas. Y no nos referimos al hecho de que del taller de un escultor, por ejemplo el flamenco afincado en Badajoz en el siglo XVI Hans de Bruselas, saliesen escudos y laudas sepulcrales de mármol, sino a piezas artesanales domésticas y utilitarias de escasa o nula consideración artística como arquetas, camas, espejos, armas, etc. Más aún, desde el punto de vista legal en los contratos o conciertos de retablos se formulan unas condiciones o cláusulas tan estrictas, severas y detalladas que no permiten pensar en ninguna forma de emancipación laboral durante el período. El control, a veces riguroso, que ejercía el cliente, la posterior tasación de la obra para comprobar que se había hecho conforme a concierto, así como la fianza por la que el artista debía presentar garante o aval de la obra son aspectos que ligaban la actividad del artista al mundo artesanal y gremial.

La jornada laboral de nuestros maestros, como la de otros oficios, se iniciaba al salir el sol y finalizaba al ponerse, con una hora de descanso a mediodía durante los meses de invierno y tres durante los de verano. El salario lo fijaba el Ayuntamiento según la duración de la jornada laboral. Así se establece en las Ordenanzas Municipales de Badajoz de 1767:

*...ordenamos, y mandamos, que los Carpinteros, Albañiles, y todo otro Maestro, o Oficial de las Artes mecanicas, este en la obra de su cargo, con los Peones que huviesen de asistirle, desde que sale el sol, hasta que se haya puesto, retirandose solamente para comer, y tener algun descanso, en tiempo de Invierno desde primero de Noviembre, hasta primero de Mayo, desde las doce del dia, hasta la una, y de Verano, desde primero de Mayo, hasta fin de Agosto, desde medio dia, hasta las tres de la tarde, pena de perder el jornal; y el Amo, que, o le pagase sin haver asistido en las horas asignadas, o no le pagase el jornal*

*estipulado, luego que acabe de servirle, lo pague, con el duplo: Y porque es justo se les señale salario, para que este no sea alterable a su voluntad, por el perjuicio que puede causar, el Ayuntamiento lo hara a cada Maestro, Oficial, u Aprendiz, a proporcion de los tiempos, y su estacion; en inteligencia de que todos hayan de trabajar las horas que van prevenidas, y de que principiada cualquiera obra, la han de perfeccionar, sin poder detenerla por otra posterior que ajustaren, pena de que haciendo lo contrario, se le exigiran ocho ducados de multa al tal Maestro por la Justicia...*

El artista tampoco se diferenciaba de los demás artesanos por su origen, que era generalmente humilde y ligado al oficio, dado el carácter endogámico y familiar del taller.

Entre el artesanado bajoextremeño se instalaron extranjeros, flamencos y portugueses, los primeros procedían de Sevilla y se acercaban en centros artísticos como Llerena y Badajoz sobre todo durante el siglo XVI; los portugueses eran menos numerosos y su presencia se detecta en periodos de tranquilidad política entre ambos países vecinos. Otros artistas foráneos, que aparecen casi constantemente, son los andaluces y concretamente sevillanos; la presencia de castellanos en la Baja Extremadura es escasa. Para el análisis de este aspecto, así como de su aportación artística, nos remitimos a lo dicho sobre las influencias artísticas en la Baja Extremadura.

En general, no debemos hablar de cultura de nuestros artistas, tampoco usemos el término formación o enseñanza, pues “sensu stricto” no existía; había aprendizaje de un oficio, experiencia en la utilización y manejo de las herramientas, maestría en el arte de la madera; pero no había propiamente formación intelectual. La mayor parte de las firmas, que hemos visto en la documentación, indican poca soltura en la escritura y poca cultura debe encontrarse en aquel que garabatea su nombre con dificultad. Claro que siempre hubo individualidades que se salieron de la norma.

De todo lo anterior se deduce que el artista bajoextremeño no se diferenciaba de los integrantes del resto de artesanado por su situación económico-social, ni por su cultura o formación, ni por su origen. Como un miembro más del artesanado, muchas veces anónimo, vivía totalmente al margen de la polémica por la dignificación del arte y la exención de impuestos.

## ORGANIZACIÓN GREMIAL

Los aspectos económicos y sociales analizados estaban enmarcados dentro del sistema gremial. Para mayor comprensión de aquellos se expondrán algunas consideraciones sobre los gremios de artistas sin detenernos demasiado.

Fusionando el concepto de gremio de García de Valdeavellano<sup>115</sup> y de Juan Reglá<sup>116</sup> definimos el gremio como una corporación o asociación profesional, que se constituye y rige por un estatuto escrito –ordenanzas gremiales– aprobado por el cabildo de la ciudad; dicho estatuto garantiza la vida de los artesanos o artífices como grupo social autónomo. Hemos rastreado la pista de las ordenanzas gremiales en varios archivos sin éxito hasta el momento.

El origen y las motivaciones de las asociaciones gremiales han quedado expuestos en las obras citadas. Los gremios estaban plenamente constituidos al final de la Edad Media, con entera vigencia en España durante el siglo XVI; en la centuria siguiente, paralelamente a la decadencia de España, se producía la de los gremios que, por otra parte, habían comenzado a extinguirse en Europa; en el siglo XVIII, una vez que estas instituciones habían evolucionado hacia un hermetismo y proteccionismo exagerado y perjudicial, continuaron en franco declive. Ante la oposición de los mismos agremiados y de sectores progresistas de la sociedad española comenzaron a ser superados por las academias y la legislación estatal en la segunda mitad del siglo XVIII y primera mitad del siguiente.

El gremio estaba integrado por hombres libres, cristianos viejos, no esclavos ni negros, artesanos o artífices que ejercían un mismo oficio y oficios afines. De este modo el gremio de carpinteros estuvo constituido por carpinteros de diversas especialidades, escultores, entalladores, ensambladores y otros profesionales de la madera. Si bien todos tenían en común la madera como materia prima para su trabajo, existían ciertas diferencias económicas y sociales dentro del grupo, por ello no nos sorprende que los entalladores y escultores sevillanos

---

<sup>115</sup> García de Valdeavellano, L.: *Curso de historia de las instituciones españolas*. Madrid 1973, pp. 285-288.

<sup>116</sup> Reglá, J.: *Historia general del trabajo. La época del artesanado*. Barcelona, 1965, p. 447.

en 1580 quisieran emanciparse del gremio de carpinteros y organizarse en otro independiente mediante la aprobación de ordenanzas particulares.

La finalidad del gremio es la defensa de los intereses comunes mediante la organización laboral de un oficio. Más concretamente el gremio tenía como objetivos prioritarios el perfeccionamiento técnico del oficio; el control y vigilancia de la competencia, los precios, la calidad de los productos y la materia prima; preocupábase de la seguridad en el trabajo y la continuidad del taller; la asistencia a cofrades enfermos, viudas y huérfanos; controlaba el acceso al gremio, la enseñanza del oficio y los ascensos dentro de la gerarquía gremial.

Su carácter cerrado a los del mismo oficio o afines, jerarquizado, religioso-benéfico, humanitario, asistencial, solidario (casi siempre), proteccionista, involucionista, anticapitalista, ajeno a cualquier forma de industrialización, etc. son calificativos aplicables al sistema gremial en mayor o menor grado.

La forma asociativa del gremio era la cofradía o hermandad bajo la advocación de un santo patrón (San Felipe y Santiago, San José, San Lucas, Santa Justa y Rufina, etc.) con capilla y altar propio en alguna iglesia.

El gremio estaba gobernado por una asamblea de agremiados, que se reunía anualmente en una fecha determinada para resolver sus problemas, examinar a aspirantes y renovar cargos. Éstos eran el de alcalde o diputado del gremio y los de veedores.

Según el grado de conocimiento y ejercicio del oficio el gremio establecía una trilogía jerárquica constituida por aprendices, oficiales y maestros.

El aprendizaje se inicia con un contrato; pero se precisa como condición previa la limpieza de sangre; los negros, esclavos y cristianos nuevos no pueden protocolizar contratos de aprendizaje y, consiguientemente, no tienen acceso al gremio.

Palomero Páramo ha estudiado estos contratos en Sevilla durante el Renacimiento y Heredia Moreno a principio del siglo XVIII<sup>117</sup>. El único estudio que conocemos sobre los gremios en la Baja Extremadura es el documentado catálogo de Marcos Álvarez en Badajoz durante el siglo XVII. Sobre los contratos de

---

<sup>117</sup> Palomero Páramo, J. M.: *Op. Cit.*, pp. 40-51. Heredia Moreno, M. C.: *Estudio de los contratos de aprendizaje artístico en Sevilla a comienzos del siglo XVIII*. Sevilla 1974.

aprendizaje artístico en Badajoz ha investigado Rubio García<sup>118</sup>. Siguiendo el esquema propuesto por estos autores vamos a analizar el contrato de aprendizaje que en 1623 protocolizaron el maestro Diego de Dueñas y un vecino en Jerez de los Caballeros<sup>119</sup>. Consideramos de cierta importancia el contrato y el período de aprendizaje de nuestros artistas por cuanto se trata de su etapa de formación que impregnará de alguna manera su arte posterior.

En un contrato o carta de aprendizaje se indican varios aspectos:

1.- Identidad de las partes:

1.1. Persona responsable del aprendiz, ya que éste jurídicamente estaba incapacitado para protocolizar la escritura. Solía ser el padre, la madre (si era huérfano de padre), un tutor (familiar u otra persona) o un curador (si era huérfano de padre y madre):

*...cristoual rodriguez vecino de esta ciudad...*

1.2. El maestro que recibe al aprendiz:

*...diego de dueñas pintor y dorador de imagineria vecino de la ciudad de llerena estante al presente en esta ciudad...*

1.3. El aprendiz:

*...Manuel su hijo...*

2.- Duración del contrato. El periodo de formación que se consideraba más adecuado oscilaba entre cuatro y seis años, aunque hubo contratos de corta duración (dos, tres años) y de prolongados aprendizajes (siete, ocho y nueve años como el que analizamos). La duración del contrato era independiente de

---

<sup>118</sup> Marcos Álvarez, F.: *Los gremios en Badajoz. Catálogo de maestros y aprendices siglo XVII*. Mérida 1998. Rubio García, F.: *Los contratos de aprendizaje artistico en Badajoz. 1701-1730*. En Actas del VIII Congreso Nacional de Historia del Arte. C.E.H.A. Mérida 1992. pp. 309-316.

<sup>119</sup> Archivo Histórico de Badajoz. Protocolo de Francisco Méndez Rubiales. Jerez de los Caballeros. Año 1623. Leg. 2187. Fols. 505-506v.

la edad del aprendiz; es decir, que dos aprendices de la misma edad podían realizar aprendizajes de duración distinta o aprendices de edades distintas realizar aprendizajes de la misma duración. No obstante la edad más frecuente para el aprendizaje oscilaba entre los diez u once años para el ingreso y los dieciseis o diecisiete para el final del aprendizaje:

*...de edad de nueve años para que dentro de nueve años primeros siguientes... dentro de los cuales le a de mostrar el dicho oficio de pintor y dorador...*

3.- Comienzo. El tiempo en que empezaba a contar el período de aprendizaje se iniciaba normalmente en la fecha en que se otorgaba la escritura, contrato o carta de aprendizaje. Pero en ocasiones se había iniciado a principio de mes o meses anteriores, como si hubiese habido un acuerdo verbal previo al protocolo del contrato. También podía iniciarse en fechas próximas.

*...que corren desde oi dia de la fecha desta...*

4.- Arte que se desea aprender:

*...dicho cristobal rrodriguez da y pone a aprender oficio de pintor y dorador...*

5.- Derechos y obligaciones:

5.1. Del aprendiz: permanencia en la casa y taller del maestro, obediencia y servidumbre honesta durante el periodo:

*en el dho tiempo le a de servir en todo lo que le mandare como sean cosas licitas...no se ausentara...*

5.2. Del padre, tutor o curador: responsabilidad de los daños del aprendiz: hurto, deserciones, faltas al trabajo, etc.:

*...si se fuere y ausentare se lo boluera a el dicho su servicio...*

Paga en especie o metálico al maestro.

5.3. Del maestro: estancia, calzado, comida, atención sanitaria en enfermedades que no excedan de los quince días y, a veces, el vestido durante todo o parte del período de aprendizaje. Condición esta que revistió diversas modalidades y variaciones: régimen interno, externo o mixto:

*...pasados los nueve años lo que ganase a de ser para el dcho. su amo y el susodicho le a de dar de comer, vestir y calçar conforme a aprendiz...medico y botica y curarle su enfermedad...*

Enseñarle el oficio que se desea sin ocultarle nada en el plazo previsto:

*...mostrarle el dicho oficio de pintor y dorador a vista de oficiales que dello sepan y entiendan...asi como le a de mostrar a leer y escribir...*

Compensación económica al aprendiz, no sueldo, sino una especie de premio que podía ser un vestido o herramientas del oficio.

El aprendizaje resolvía con frecuencia una situación económica precaria, pues la mayoría de los aprendices procedían de familias modestas, las cuales aseguraban de este modo el porvenir de sus hijos con gastos mínimos:

*...de manera que en el dicho oficio pueda ganar de comer donde quiera...*

No se tenía muy en cuenta la inclinación o vocación por el oficio, aunque quizás debamos conceder mayor interés e inclinación al que iniciaba su aprendizaje con más edad, pues los aprendices de corta edad veíanse impelidos casi siempre por situaciones económicas adversas, orfandad, escaso estímulo y pocos o ningunos conocimientos.

En términos generales las relaciones entre el maestro y el aprendiz debieron ser cordiales, el maestro encontraba mano de obra barata en menesteres no sólo profesionales sino domésticos, de aquí que con frecuencia se les llame “criados”, pues podía ordenársele cualquier faena con tal que no dañase su honestidad, si bien el término “criado” tenía un sentido más amplio y menos servil. Además de recibir enseñanza y realizar algunos menesteres domésticos el aprendiz realizaba una serie de labores específicas en el taller. Los aprendices de pintor molían y mezclaban con aceites los colores, fabricaban pinceles, calentaban colas, aparejaban lienzos, clavaban bastidores, preparaban las ta-

blas, limpiaban pinceles, paletas y recipientes, y, sobre todo, dibujaban. El aprendiz de escultor, entallador, ensamblador y carpintero realizaba también tareas menores: limpiar y afilar herramientas, sujetar las piezas a los bancos de los carpinteros, unir los tableros para los relieves, devastar, etc.

Concluido el periodo de aprendizaje con aprovechamiento se ingresaba, sin examen, en la oficialía. El oficial tenía un nivel laboral un tanto impreciso pues abarcaba tanto al que acababa su aprendizaje, como al oficial adocenado, al que pudiéramos llamar “maestro no examinado” y al oficial examinado que no había superado el examen.

Si bien está clara la frontera entre el aprendiz y el oficial, no lo está tanto entre éste y el maestro en lo que a terminología se refiere. En el tantas veces mencionado pleito entre Estacio de Bruselas y Luis de Morales por el retablo de Puebla de la Calzada los testigos que presenta Estacio le nombran indistintamente como “buen pintor e oficial”, “mejor oficial”, “buen oficial”, “pintor e maestro de su oficio”, “el mejor y mas abil pintor” –el término “abil”, como el de “suficiente”, nos indica que había sido examinado–. También encontramos los términos “obreros” y “criados” con que solía designarse a los oficiales y aprendices que trabajaron con el maestro Estacio en el citado retablo<sup>120</sup>. Entendemos que sólo el título de “pintor” suponía que no era oficial, pues cuando lo era siempre se indicaba, y que estaba examinado de maestro.

El aprendiz pasa a oficial dentro del taller sin examen y casi siempre sin un contrato que regule su nueva situación laboral, siempre que haya terminado su periodo de aprendizaje satisfactoriamente. El oficial trabaja en el taller del maestro para ganar un salario, a diferencia del aprendiz, y por ello no es extraño el término de “criado” con que aparece en la documentación, permanece en el obrador para perfeccionar su oficio, del que se pretende examinar y acceder a la categoría de maestro, o porque aún no ha logrado superar el examen de maestría e independizarse.

La duración del período de oficialía era de tres años como mínimo y el aprendiz accedía a ella entre los diecisiete y veintiun años, es decir, que podía alcanzar el nivel más elevado de la jerarquía gremial antes de los veinticinco.

---

<sup>120</sup> Solís Rodríguez, C.: “Luis de...”, pp. 48-137.

Las labores del oficial –término más frecuente con que, a pesar de todo, aparece en la documentación– abarcaba un amplio espectro de actividades, desde labores menores, casi propias de aprendices, hasta ser el autor de imágenes y retablos completos donde el maestro se limitaba a inspeccionar, supervisar, corregir o aprobar la labor del oficial. En este sentido conocemos el incapie que el comitente hacía en muchas ocasiones para que su encargo fuera ejecutado por el maestro y no por los oficiales del taller. Esta situación es propia de maestros afamados, con talleres sobrecargados de encargos, donde el titular se limitaba a dirigir y supervisar la marcha del taller y, en el mejor de los casos, a ejecutar algunas partes esenciales de la imagen (manos y rostros) o del retablo. No debieron ser atendidas suficientemente las demandas del cliente para que el maestro ejecutase la obra concertada con sus propias manos, cuando muchos encargos no se realizaron en el taller sino en conventos, monasterios e iglesias donde se le acondicionaba un lugar al maestro y oficiales para hacer la obra. Sobre este extremo se dieron más detalles en el capítulo anterior.

Cuando el oficial se consideraba suficientemente preparado en su oficio – que nosotros llamamos arte– se presentaba al examen de maestría.

Según Palomero Páramo en Sevilla el tribunal lo formaban el alcalde del gremio, dos diputados y dos veedores<sup>121</sup>. El alcalde y los diputados eran elegidos por los maestros de la ciudad mediante votación, los dos veedores eran elegidos anualmente por el cabildo de entre cuatro. En Llerena las Ordenanzas Municipales de la primera mitad del siglo XVII establecían lo siguiente sobre el asunto:

*...que los oficiales (maestros) de carpinteros, e albañires en cada un año, por Pascua de Espiritu Sato se juten, e nobre entre ellos quatro personas de los mas abiles, e los trayga al cabildo, para q dellos en el dicho Cabildo elija dos los que le pareciere, para que por un año e no mas sea Veedores de los dichos oficios... E ansi mismo que los dichos veedores que ansi fueren nombrados para estos oficios, examinen a los otros oficiales del dicho oficio ante el*

---

<sup>121</sup> Palomero Páramo, J. M.: Op. Cit., p. 54.

*escruiano del Cabildo e lleuen los veedores del dicho examen un real; e tengan sus cartas de examen; e ninguno use el dicho oficio sin ser examinado...*

(A. M. de Llerena)

En Badajoz, las Ordenanzas Municipales de 1767 establecían lo siguiente sobre los exámenes de zapateros, sastres, fabricantes de loza y alarifes:

*Ningun oficial de las Artes que comprehende este Titulo (zapateros y sastres), será osado a abrir, o mantener Tienda abierta, sin que primero se haya sujetado al juicio, y censura de los Examinadores, haya sido aprobado, y se le haya despachado, en forma ordinaria, Titulo de tal Mestro, bajo la pena de sesenta reales de vellon, aplicada la tercera parte de ellos a penas de Camara, a mas de ser apremiados a cerrar la Tienda; y los Examinadores pondran especial cuidado en el cumplimiento de la obligación de su cargo, sin dar Cedula de aprobación a Oficial alguno, que no sea habil, y suficiente para exercer el oficio... Prohibimos a los Vecinos de esta Ciudad puedan usar y exercer el Arte de Olleros, sin haver sido, con antecedencia, examinados, y aprobados por los mismos Fieles Executores, de quienes habla el Titulo antecedente, y obtenido Carta de Examen, que deba darse, y despacharse en la forma ordinaria; y el que sin este requisito abriese Tienda, labrase, o fabricase Loza, aunque se encuentre labrada según Arte, incurrira en la pena de sesenta reales de vellon, aplicada la tercera parte de ellos a penas de Camara, y se le hara cerrar la Tienda.*

(Biblioteca del Centro de Estudios Extremeños)

Es de suponer que el gremio de carpinteros de la ciudad –donde se integraban escultores, entalladores, ensambladores, etc.– se regiría por normas similares a éstas, aunque no se recogen expresamente en estas ordenanzas, y las cartas de examen serían condición indispensable para abrir tienda<sup>122</sup>.

---

<sup>122</sup> En las Ordenanzas Municipales de la ciudad de Zafra de 1528, no hemos encontrado normativa alguna sobre los gremios artísticos, a pesar de que en el siglo XVI Zafra era un centro artístico de importancia, junto a Llerena y Badajoz.

Evidentemente en la Baja Extremadura existían las cartas de examen –aunque nosotros no conocemos ni hemos encontrado ninguna– y no se podía ejercer el oficio sin haber sido examinado. En Sevilla sucedía lo mismo y los datos abundan sobre el tema. En Castilla Martín González advierte que las hubo también, a pesar de que la escasez de datos sobre ellas pudiera fomentar la sospecha de que no existían<sup>123</sup>.

Si como pensamos, los exámenes en la Baja Extremadura eran similares a los que se celebraban en Sevilla, la prueba se realizaba en un día de fiesta, en un sitio fijado “ad hoc” y era diferente para pintura y escultura, incluso los exámenes de pintor diferenciaban si se trataba de un pintor de imaginería, dorador, fresquistas o sarguero; la prueba era teórica y práctica<sup>124</sup>.

Si el candidato superaba la prueba y era considerado “hábil y suficiente” se le extendía la carta de examen correspondiente, se le inscribía en el Registro y en el Libro del Gremio y pasaba a formar parte de la élite del gremio, la maestría. El nuevo maestro se independizaba así del taller donde había realizado el aprendizaje y se había perfeccionado durante el periodo de oficialía; podía abrir tienda, es decir, taller propio y ejercer su arte, estaba facultado para contratar obras, recibir aprendices y oficiales, ser elegido veedor del gremio, examinar, etc.

En definitiva, gozar de todos los privilegios y consideraciones de la maestría.

El sistema gremial, que regulaba la actividad profesional de los artistas, entrará en crisis desde el siglo XVII con la aparición de las academias, particulares primero y oficiales después, con la abolición de las cofradías en 1783 y la supresión del carácter obligatorio del gremio para ejercer cualquier oficio en las Cortes de Cádiz de 1813<sup>125</sup>.

---

<sup>123</sup> Martín González, J. J.: *El artista en...*, p. 20.

<sup>124</sup> Para más datos véase: Heredia Moreno, M. C.: *Op. Cit.*, pp. 31-34.

<sup>125</sup> Más datos en: Martín González, J. J.: *El artista en...* pp. 229-239 y Gallego, J.: *El pintor de...* p. 92.

## LOS ARTISTAS DEL RETABLO: ESPECIALIDADES Y OFICIOS

Ninguna obra de arte necesita del concurso de tantos oficios artísticos como la fabricación de un retablo, en ella coinciden o pueden coincidir el arquitecto o tracista, el escultor, el entallador, el ensamblador, el pintor, el dorador y el batidor o batihoja, el carpintero y hasta el cerrajero. Oficios todos relacionados con la madera.

Esta concurrencia se explica por la misma entidad y naturaleza de la obra y porque el artista contratante no domina todas las especialidades aunque pueda ser maestro en más de una y necesite acudir a otros para que se ocupen de parte de la obra.

El artista antes de ponerse a trabajar en la obra la ha concertado con el cliente y la ha protocolizado ante el escribano, por lo que no es extraño encontrar varios conciertos sobre un mismo retablo que se refieran a partes de la obra: escultura, talla y ensamblaje, pintura o dorado; ya que en la obra se puede concertar en conjunto o por partes, incluso es posible hallar un concierto de retablo que no se realizó, puesto que obra concertada no equivale a obra realizada; en este sentido más que los conciertos son las cartas de pago y los finiquitos los que nos aseguran con certeza que la obra se realizó.

El retablo se origina en la mente del arquitecto, tracista o trazador, que es quien idea, crea, inventa el modelo y lo diseña, proyecta, dibuja o traza. Preferimos el término tracista a cualquier otro, porque en retablística quien diseña la traza no suele hacer el retablo, ni siquiera supervisa o inspecciona la obra como el arquitecto en las obras de arquitectura; su misión es elaborar trazas y por ello le llamamos tracista (mejor que trazador) y no arquitecto. Es el oficio más prestigiado, es un trabajo liberal, no mecánico, en el que el artista realiza una actividad intelectual para diseñar la obra, que presupone unos conocimientos previos; por ello es también el oficio más culto. Tracistas notables de retablos fueron: Gómez de Mora, que hizo la traza del retablo mayor del monasterio extremeño de Guadalupe; Alonso Cano, Pedro de la Torre, Juan de Herrera, el jesuita Alonso Matias, Vega y Verdugo, Juan de Oviedo y de la Bandera, que trabajó en el sur de la Baja Extremadura, José de Churriguera, etc.

La facilidad con que las trazas viajan y pueden ser copiadas, junto a la preparación intelectual que presuponen son algunas razones que nos pueden explicar la dificultad de localizar tracistas bajoextremeños: se conoce la traza, aunque no el autor, del retablo de la capilla de Engorrilla en la iglesia mayor de

Llerena; Antonio Morgado trazó e hizo el retablo de las Reliquias de la catedral pacense, que se terminó en 1556; a Morgado se le llama “entallador” y “carpintero”, no tracista; lo que nos hace pensar que, fuera de los grandes centros artísticos del país, los maestros locales trazaban retablos si el cliente no había encargado la traza a un maestro foráneo; este fue el caso del retablo mayor de Santa María de Mérida, rematado en 1762 en Agustín Núñez Barrero según traza hecha por Jerónimo Muñoz “maestro tallista vecino de Madrid”. La presencia de trazas procedentes del foco artístico sevillano, como las del madrileño, son igualmente seguras en la Baja Extremadura: el entallador de origen portugués, afincado en Jerez de los Caballeros, Ignacio de Silva Moura hizo un retablo para la parroquia de Jabugo según traza del maestro sevillano Ángel de Iglesias; las dos trazas que se presentaron para el retablo mayor de la excolegiata de Zafra procedían de Sevilla, la primera era del escultor Matías Fernández Cardoso y la segunda y definitiva de Blas de Escobar, sevillano avecindado en Zafra que se titulaba “arquitecto”<sup>126</sup>.

En resumen, la elaboración de trazas, que en rigor corresponde al arquitecto o tracista, son hechas frecuentemente por escultores, entalladores y ensambladores. Las trazas importadas de los focos castellanos y sevillanos se usan junto a las elaboradas en los focos artísticos regionales por maestros extremeños.

Diseñado el retablo, el ensamblador interpreta y traslada la traza a la madera; luego ajusta, une, acopla, enlaza y traba adecuadamente las piezas lignarias. El ensamblador es quien plasma en la realidad la traza, por eso se le llama en ocasiones “maestros arquitectos ensambladores”<sup>127</sup> y con frecuencia elaboran trazas; en realidad, después del arquitecto de retablos, que nosotros hemos preferido llamar tracista, el artista más relacionado con

---

<sup>126</sup> Solís Rodríguez, C. y Tejada Vizuete, F.: “Escultura y pintura del siglo XVII”. *Historia de la Baja Extremadura*. Vol. II, pp. 582, 585-686, 989, 990 y 707.

<sup>127</sup> En el contrato del desaparecido retablo mayor de Nuestra Señora de la Granada de Llerena firmado por Zurbarán y Jerónimo de Velázquez, vecinos de Sevilla, se le llama a éste “maestro ensamblador arquitecto” y también “escultor”. (Lepe de la Camara, J. J.: “Estudios sobre la pintura de Zurbarán: Cristo muerto en la cruz; existente en la iglesia de la Granada de Llerena”. *V Congreso de Estudios Extremeños*. Badajoz 1976, pp. 73).

la traza y, por tanto, más próximo al concepto de arquitecto, es el ensamblador. Se trata de un carpintero especializado, enaltecido y sublimado que participa en la arquitectura del retablo.

En el desaparecido retablo de Alconchel el ensamblaje estuvo a cargo de un entallador, Jerónimo de Valencia; la pintura a cargo de Luis de Morales y de la talla se ocupó Hans de Bruselas. A Valencia lo volvemos a ver otra vez en 1565 como ensamblador en el retablo de la parroquia de Santa Catalina de Higuera la Real, junto a Morales<sup>128</sup>. Para la misma parroquia el ensamblador Diego de Urbino concertó el retablo mayor en 1631 encargándose de la talla y ensamblaje y traspasando la pintura a Jerónimo Ramírez<sup>129</sup>. Para el magnífico retablo mayor de la catedral de Plasencia presentaron trazas –entre otros– el ensamblador salmantino Antonio González y el maestro arquitecto-ensamblador de Ciudad Rodrigo Alonso de Balbás; una de las trazas presentadas por Balbás fue la que definitivamente aceptó el Cabildo catedralicio. Para la obra de escultura, que se adjudicó a Gregorio Fernández, concurrieron grandes artistas; entre ellos Diego Basoco, ensamblador vallisoletano que a la sazón estaba ocupado en la escultura del retablo de Malpartida de Plasencia<sup>130</sup>. Son suficientes estos casos para deducir cómo maestros entalladores (J. de Valencia) hacen trabajos de ensamblaje y viceversa (D. de Urbino), cómo los ensambladores presentan trazas (A. González) o toman a su cargo obras de escultura (D. Basoco). Es evidente que en la práctica no se hacían tantas distinciones de oficios como nosotros estamos haciendo teóricamente aquí o, probablemente, estas diferencias que citamos sean facetas de un mismo trabajo, que nos hemos empeñado en considerarlas como oficios distintos.

El entallador se ocupa de las labores de decoración y ornamentación en basas, fustes y capiteles de las columnas, en pilares, frisos, cajas, repisas, tabernáculos, etc. Es decir, toda clase de adornos y figuras de alto o bajo relieve. Sin duda era buen dibujante puesto que en la traza no se expresaba la decoración sino la arquitectura del retablo, el entallador debía organizar el repertorio ornamental concibiéndolo primero en su mente y plasmándolo des-

---

<sup>128</sup> Rodríguez Moñino, A.: "Hans de Bruselas...", pp. 121-156.

<sup>129</sup> Giles Martín, T.: Op. Cit., pp. 265-271.

<sup>130</sup> Martín González, J. J.: "Nuevas noticias...", pp. 297-318.

pués en papel, pared, etc. Para su labor contaba con total libertad ya que ni el tracista ni el comitente solían definirse sobre el programa decorativo de la obra; en cambio, se cuidaban mucho de hacerlo en lo que se refiere a la iconografía. En el amplio período que estudiamos –siglos XVI al XVIII– los gustos y las modas en decoración cambiaron y en ello tuvieron que ver los entalladores: unos evolucionarían arrastrados por los gustos imperantes; los más geniales crearían formas novedosas que harían cambiar esos gustos y terminarían imponiendo códigos decorativos nuevos. El entallador, como el ensamblador, es un carpintero de mayor graduación o rango. La nómina de entalladores bajoextremeños es amplísima, entre los más notables citamos algunos: Gil de Noveros, que hizo las labores de arquitectura y talla del desaparecido retablo de Puebla de la Calzada<sup>131</sup>; Juan de Valencia y Rodrigo Lucas, que participaron en el retablo mayor de la parroquia de Nuestra Señora del Valle de Villafranca de los Barros, en la obra colaboró también el entallador llerenense Luis Hernández<sup>132</sup>; Martín de Holanda, Francisco Ortíz, Martín de Garay, Juan Marín, Juan Pérez, Miguel de Holanda, Francisco Morato, Salvador Muñoz, Juan Ramos de Castro, Agustín Antonio Núñez Barrero, Francisco Ramón Barrero, Sebastián Jiménez, Bernardino de Torres y su hijo Jerónimo de Torres, etc. Este último entallador citado es llamado también en la documentación carpintero<sup>133</sup>, lo que corrobora la hipótesis de que el entallador es un carpintero prestigiado y de que la talla, ensamblaje y arquitectura del retablo son aspectos de un mismo oficio más que oficios distintos..

El tracista, el ensamblador y el entallador realizan la arquitectura del retablo. De la escultura, obviamente, se encarga el escultor o imaginero<sup>134</sup> que hace las imágenes de bulto redondo y grupos escultóricos exentos, igualmente hace relieves porque también es entallador. En el retablo quien trabaja en las labores de escultura es el imaginero (“imaginero”). Aunque muchos de los entalladores men-

---

<sup>131</sup> Varios: *Los morales de la catedral de Badajoz*. Badajoz, 1975.

<sup>132</sup> Carrasco García, A.: *Escultores, pintores y...*, pp. 19-20, 48-49 y 78.

<sup>133</sup> Rodríguez Moñino, A.: “La escultura en...”, p. 120.

<sup>134</sup> En rigor, no es lo mismo escultor que imaginero: el primero utiliza materiales blandos (barro, cera, yeso, etc.) y duros (piedra, mármol), trabaja con las manos y/o con herramientas. El imaginero utiliza siempre la madera y las herramientas.

cionados son imagineros, citamos específicamente algunos: Hans de Bruselas, establecido en Badajoz, con obras en numerosas localidades: Alconchel, Valverde, Salvaleón, Valencia de Alcántara, etc.<sup>135</sup>; Alonso de Auñón, el emeritense Francisco Morato, que trabajó en el desaparecido retablo mayor de la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de Almendralejo y en el de Salvaleón en consorcio artístico con el ensamblador pacense Salvador Muñoz<sup>136</sup>; Blas de Figueredo, Cristóbal Romero, Francisco Ruiz Amador y Miguel Sánchez Tarama, que trabajaron en la obra escultórica del retablo mayor de la catedral de Badajoz<sup>137</sup>.

Los pintores se encargaban de la policromía del retablo. Debemos diferenciar al pintor de cuadros o de pinturas, llamado “pintor de imaginería”, del pintor de esculturas, es decir el policromador de imágenes y retablos. Tal distinción no se hace en todas partes, aunque en algunas había exámenes específicos de cada especialidad pictórica: en Andalucía se distinguía el pintor de imaginería, que es el pintor por antonomasia, del policromador de imágenes; por el contrario, en Castilla no existía tal diferenciación. En la Baja Extremadura encontramos pintores dedicados exclusivamente a la pintura de imaginería, que no policromaron imágenes ni retablos, como Luis de Morales, Francisco de Zurbarán, Sebastián Salguero, Gonzalo Sánchez Picaldo, los Mures, los Estradas, etc. En cambio otros ejercieron más de una especialidad pictórica: Antón de Madrid, que hizo una serie de extraordinarios retablos durante el primer tercio del siglo XVI en la Provincia de León, se titulaba “pintor e dorador”; porque ambas especialidades pictóricas estaban claramente diferenciadas<sup>138</sup>. Hernando de Madrid, criado de Antón de Madrid, discípulo de Morales y, más tarde al servicio de Estacio de Bruselas, fue también pintor y dorador<sup>139</sup>. Los mismos títulos tenían

---

<sup>135</sup> Cfr. nota 228.

<sup>136</sup> Solís Rodríguez, C. y Tejada Vizuete, F.: “Escultura y...”, pp. 688, 705-706.

<sup>137</sup> Ávila Ruiz, R. M.: Op. Cit., p. 96.

<sup>138</sup> Antón de Madrid hizo los retablos de Usagre, Ribera del Fresno, Guadalcanal, ermita de la Hermosa de Fuente de Cantos, Hinojosa del Valle, ermita de San Bartolomé de Alange, Villagonzalo, Los Santos de Maimona, Cabeza la Vaca, Calzadilla de los Barros, etc. Sólo este último se conserva de cuantos hizo en la Provincia de León bajo el mecenazgo de las autoridades eclesiásticas del Priorato de San Marcos de León en Extremadura.

<sup>139</sup> Solís Rodríguez, C.: “Luis de...”, p. 58.

Pedro Ruíz Morito y Daniel Enríquez, Hernán García, Pedro de la Torre, Pedro Juárez, García de Mena, etc.

En el último tercio del siglo XVI comienza a perder vigor el gusto por el retablo pictórico y la moda va imponiendo paulatinamente el modelo de “talla y pincel”. A partir de entonces encontramos trabajando en nuestros retablos más pintores especializados en la policromía de imágenes y retablos que maestros de imaginería.

La policromía comprendía varias labores específicas: dorado, estofado, grabado y encarnado. Los pintores policromadores en general dominaban estas especialidades, aunque en talleres pujantes y bien nutridos de oficiales podemos detectar especialistas de cada una de estas labores. El dorador revestía exteriormente de oro los retablos e imágenes, bien sea mediante baño o aplicación de panes de oro preparados por el batidor o batihoja; los sevillanos Blas Martín Silvestre y Vicente Perea, ayudados por el batihoja Agustín Mexias, doraron el desaparecido retablo mayor de Azuaga en 1617<sup>140</sup>. El estofador pinta sobre las superficies doradas del retablo o la indumentaria de las imágenes. El grabador raspaba o raía con el “garfio” o “grafio” la superficie pintada dejando al descubierto el oro de la capa inferior. El encarnador se ocupaba del tratamiento de las carnes, es decir, rostros, manos, pies y zonas desnudas, bien en mate o a pulimento.

No queremos insistir más sobre los oficios artísticos y la policromía, que han sido estudiados magistralmente por Martín González<sup>141</sup>, sino matizar otros aspectos menos investigados. Sí reconocer la modesta participación de carpinteros y cerrajeros, artesanos que gozaron de mayor prestigio y consideración social que en la actualidad, y recordar que muchos ensambladores y entalladores son carpinteros ennoblecidos en el seno del gremio.

---

<sup>140</sup> Segura, E.: “Notas de arte”. *R.E.E.* (1936), p. 82.

<sup>141</sup> Sobre los oficios artísticos véase: Martín González, J. J.: *El artista en la sociedad española del siglo XVII*. Madrid 1984, pp. 51-108. Gallego, J.: *El pintor de artesano a artista*. Granada 1976. Palomero Páramo, J. M.: *El retablo sevillano del Renacimiento*. Sevilla 1983, pp. 36-37. Sobre policromía véanse los magníficos estudios de Martín González, J. J.: “La policromía en la escultura castellana”. *A.E.A.* (1953), pp. 295-312 y *Escultura barroca en España 1600-1770*. Madrid 1983, pp. 19-20.

Esta diferenciación de oficios artísticos que hemos expuesto no se ajusta exactamente a la realidad, en la práctica se daba una interacción de tareas que puede parecer compleja pero que no lo es; porque todas las labores, en definitiva, se reducen a trabajar artísticamente la madera. No es extraño que el escultor haga trabajos de talla y ensamblaje, puesto que, si conoce su oficio, del que está examinado, y hace imágenes de bulto redondo, más fácil le será hacer las piezas ornamentales propias del entallador y ajustar las partes del retablo propio del ensamblador. Es decir, que el dominio técnico que tiene el escultor presupone una capacidad suficiente para hacer labores de talla y ensamblaje; cuando un artista es declarado “hábil y suficiente” en el examen para el título de maestro en escultura pensamos que simultáneamente es declarado igualmente apto en trabajos de talla y ensamblaje, pues, mientras son conocidos los exámenes de escultura, no lo son los de entalladura y ensamblaje si no es unidos a los de carpintero por lo menos. Y, sin embargo, en la documentación aparece bien diferenciado cuando el mismo artista participa en una obra como escultor, entallador o ensamblador.

Ya se vio la proximidad que hay entre el ensamblador que interpreta y traslada a la madera la traza y el que la crea; el entallador trazaría previamente sus dibujos y bocetos de las piezas ornamentales con que decorar el retablo haciendo un trabajo creativo similar al del tracista.

Se ha distinguido entre el pintor de cuadros y el policromador; probablemente existe menos interacción entre estos oficios del pincel que entre pintores, por una parte, y escultores, ensambladores y entalladores, por otra. Son frecuentes los casos de pintores de cuadros que simultanean este arte con la policromía de imágenes, sin embargo es más frecuente el caso de aquellos que realizan trabajos de escultura y talla. A Gil de Hermosa, vecino de Zafra y estante en Badajoz, lo encontramos ocupado en labores de talla y pintura en la primera mitad del siglo XVI. Estacio de Bruselas simultaneó igualmente los oficios de pintor y entallador. Antonio Florentín, que aparece afincado en Zafra en la segunda mitad del siglo XVI, concertaba retablos, hacía obras de imaginería y pintaba. Domingo de Urbín, activo en Fregeneal de la Sierra e Higuera la Real antes de mediar el siglo XVII, se titulaba y trabajaba como “maestro pintor y escultor”<sup>142</sup>. Alonso de Auñón, activo en Badajoz en el

---

<sup>142</sup> Solís Rodríguez, C. “Escultura y pintura del siglo XVI”, pp. 623, 581, 596-598, 616, 693-698.

tránsito del siglo XVI al XVII, se le nombra en la documentación unas veces como entallador y otras como escultor<sup>143</sup>.

No faltaron artistas extremeños que practicaron más de dos especialidades artísticas, sobre todo cuando el polifacetismo fue bandera del hombre renacentista frente a la especialización artística de la época barroca. Nunca fueron muchos los artistas que dominaron de forma sobresaliente las tres artes mayores; siempre acudimos a los grandes maestros italianos (Alberti, Miguel Ángel, Rafael o Leonardo) y españoles (Berruguete, Becerra, el Greco y Alonso Cano ya en el siglo XVI); No caeremos en el localismo de igualar estos maestros universales con nuestros artistas extremeños (algunos de los cuales despuntaron universalmente como Morales y Zurbarán), pero, en su digna modestia, hubo algunos que practicaron o, al menos, se titularon como tales en varias artes: Francisco Hernández Mostazo y Juan Fernández se titulaban ensambladores, carpinteros, entalladores y arquitectos y examinaron a Diego Díaz Carrasco, vecino de Trujillo, para maestro carpintero, entallador, ensamblador y tornero, al que como veedores y examinadores declararon hábil y suficiente. El cacereño Antonio Martínez fue carpintero, entallador y ensamblador<sup>144</sup>. Otros maestros no sólo trabajaron la madera sino que destacaron en labores con la piedra: el flamenco afincado en Badajoz Hans de Bruselas alcanzó gran prestigio en el labrado de lápidas sepulcrales y escudos nobiliarios<sup>145</sup>. Antonio Morgado, entallador badajocense activo en la primera mitad del siglo XVII, también hizo laudas sepulcrales y trabajos en piedra. El escultor emeritense Francisco Morato, activo en el primer tercio del mismo siglo, labró en piedra el escudo con las armas reales de los Austrias<sup>146</sup>.

Estos extremeños, más que auténticos artistas de sólida formación, serían hombres inteligentes, habilidosos y diestros con las herramientas, dotados de cierta capacidad creativa y sensibilidad artística que les hace distinguirse del sencillo carpintero.

---

<sup>143</sup> Rodríguez Moñino, A.: "La escultura...", pp. 128-130.

<sup>144</sup> Pulido Pulido, T.: Op. Cit., pp. 220-221 y 333-334.

<sup>145</sup> Rodríguez Moñino, A.: "Hans de Bruselas...", pp. 125-129.

<sup>146</sup> Solís Rodríguez, C.: "Escultura y pintura del siglo XVI", pp. 685 y 688.

Tales distinciones de oficios artísticos, en algunos casos más teóricas que reales<sup>147</sup>, entre profesionales que concurren en la obra de un retablo nos lleva inevitablemente a una jerarquización de los mismos. El prestigio y la consideración social fueron aspectos que siempre preocuparon a nuestros artistas. En la cima de la pirámide profesional está el arquitecto; su trabajo es fundamentalmente intelectual y precisa de una preparación; por ello, es un acto liberal y no mecánico. El colectivo de los pintores fue sin duda quien reivindicó con más energía el carácter liberal de su oficio; entre ellos, los pintores de imaginería eran considerados de condición más elevada, a pesar de los esfuerzos de Pacheco por prestigiar al policromador. La pugna por la revalorización de la pintura, colocándola a la cabeza de las artes y como actividad liberal exenta de tributaciones fiscales se inicia en la Italia cuatrocentista (Leonardo, Giorgio Basari, Benedetto Verchi) continuándose en los tratadistas españoles del siglo XVI (Diego de Sagredo, Francisco de Holanda, Felipe de Guevara). Según ellos, teóricamente, la pintura supera a la escultura, aunque cuantitativamente la escultura sobrepasa a la pintura; tengamos presente, sin embargo, que la policromía de imágenes la realizan pintores policromadores y algunos de imaginería o de cuadros. En la centuria siguiente continúa la polémica entre pintura y escultura, su carácter liberal y la consiguiente exención de impuestos (Gutiérrez de los Ríos, Pablo de Céspedes, el poeta Juan de Jauregui, el abogado Juan Alonso de Butrón, Vicente Carducho, Francisco Pacheco, Lázaro Díaz del Valle, J. García Hidalgo) perdura en el siglo XVIII (Palomino). En esta disputa la pintura se considera arte más noble que la escultura; sin embargo, a nivel popular y en España la escultura gozaba de mayor estimación porque era lo que el pueblo tenía más cerca y lo más próximo a la realidad; mientras la pintura se refugia en ambientes cortesanos y aristocráticos<sup>148</sup>.

---

<sup>147</sup> Jerónimo Velázquez y Francisco de Zurbarán, vecinos de Sevilla, contrataron la obra del retablo mayor de nuestra Señora de la Granada de Llerena que se colocó en 1638 y desapareció en la segunda mitad del siglo XVIII; en el mismo documento de concierto aparece Jerónimo Velázquez con el título de “ensamblador arquitecto” y más adelante con el de “escultor”. Es seguro que en dicha obra trabajó también como entallador Lepe de la Camara, J. M.: “Estudios sobre la...”, p. 73.

<sup>148</sup> Para más precisiones véase: Gallego, J.: *El pintor de...* Calvo Serraller, F.: *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*. Madrid 1981 y Martín González, J. J.: *El artista en la ...*

Vemos pues, que la jerarquización de las artes mayores, aunque no sin polémica, está clara: arquitectos, pintores y escultores. No había duda alguna en la jerarquización dentro del gremio: maestros, oficiales y aprendices.

Examinando los documentos constatamos sutilmente esta jerarquización: Antón de Madrid, Hernán García, Pedro de la Torre, Pedro Juarez, García de Mena, etc. se titulan “maestro pintor y escultor” por este orden. Blas de Escobar se nombra enfáticamente “maestro arquitecto i maior de las obras del palacio de S. A. el serenísimo don Juan de Austria”.

Volviendo a la concurrencia de artistas en la obra de un retablo la competencia entre maestros sería algo habitual e inevitable, no sólo en la captación de clientes sino por la interferencia de oficios. Hay maestros que dominan varias especialidades y hay especialidades que se confunden e interfieren: el ensamblador familiarizado con las trazas, a veces, pasa de interpretarlas a realizarlas; con mucha frecuencia las labores de talla y ensamblaje se encargan al mismo maestro; repetidamente se observa cómo los oficios de entallador y escultor se aplican a una misma persona, porque el escultor, que ha sido declarado “hábil y suficiente” para hacer una imagen de bulto, trabaja con destreza la madera como para abordar labores de decoración y ensamblaje; por su parte el ensamblador o entallador diestro se atreve a hacer imágenes; hay maestros examinados de pintura y escultura que realizan labores de policromía, ensamblaje y talla; en fin, hay carpinteros habilidosos que abordan trabajos especializados en el retablo.

La convergencia de artistas en la construcción de un retablo, en ocasiones, obstaculiza la marcha de la obra: en el retablo mayor de la iglesia de Santa Catalina de Monroy (Cáceres), el mayordomo, ante las demoras de los artistas y la ineficacia de sus requerimientos, suspende los pagos en 1612 puesto que “por estar repartido entre muchos, esta obra nunca se acaba”<sup>149</sup>.

Como analizaremos en otro lugar más detalladamente el retablo se hacía en el taller de cada artista encargado de una parte de la obra o se hacía “in situ”, lo que suponía una supervisión mucho más directa por parte del comitente. No nos resistimos a imaginar el ambiente y la escena en uno de nuestros pueblos cuando se está construyendo el retablo mayor. La obra es noticia cono-

---

<sup>149</sup> Varios: *Retablo mayor de Santa Catalina de Monroy*. Badajoz 1987. p. 28.

cida de todos mucho antes de empezarse: el mayordomo, más activo y preocupado de lo normal, hace gestiones ante las autoridades eclesiásticas; el concejo conoce el proyecto y es posible que tenga un papel decisivo, puesto que muchos ayuntamientos encargaron retablos mayores y casi siempre es segura su aportación económica; los fieles también saben el asunto y los suponemos gozosos ante el evento en una sociedad fuertemente imbuida de religiosidad, en ocasiones el gozo se transformó en pesada carga económica: en Azuaga los vecinos segaron las cosechas en día de fiesta (previa autorización eclesiástica) como limosna para pagar el dorado del desaparecido retablo mayor de la parroquia<sup>150</sup>; en Zafra las limosnas para pagar el retablo mayor de la excolegiata constituyeron una pesada obligación para los zafrenses<sup>151</sup>; los ejemplos son numerosísimos y es que cualquier obra de envergadura en la localidad era motivo de orgullo y gozo de sus habitantes, pero siempre era el resultado de muchos esfuerzos.

En el interior de la iglesia podemos imaginar una escena insólita: tablas, tablones, maderos, cuerdas, andamios, bancos de carpintería, herramientas... todo por el presbiterio en ordenado desorden, el suelo lleno de virutas, serrín y restos de maderas cortadas; el ruido del martillo, la sierra, azuela, el cepillo.... junto a las voces de maestros y oficiales; quizá en la pared alguien ha hecho un dibujo aclaratorio o explicativo de alguna parte o elemento del retablo; huele a

---

<sup>150</sup> Acuerdo del Cabildo Municipal de Azuaga de 24 de junio de 1607: *Y estando juntos los dichos oficiales en el dicho cabildo acordaron se invie a la ciudad de llerena a pedir licencia al Señor Vicario desta provincia de leon para que se sieguen las sementeras que la yglesia mayor desta villa tiene que se le hicieron de limosna por los vecinos desta villa para dorar el retablo los días de fiesta que fuesen necesarios para ello atento a que los vecinos las quieren segar de limosna en estando ocupados para poderlo hacer en días de trabajo e ansi mismo acordaron e mandaron que Juan Ortiz Hidalgo vecino de desta villa depositario nombrado por este cabildo para que entre en su poder lo prezedido de las dichas sementeras venda dellas hasta en cantidad de reales cuantas fanegas de trigo para el gasto de comida que a de hacer en la gente que segare las dichas sementeras y de la carreta el cual gasto haga con quenta e razon para que la de cada que se le pida atento a que no ay de otra parte de donde se saque dinero para el dicho gasto.*

Archivo Municipal de Azuaga. Libro de Actas de 1607. Fol. 429.

<sup>151</sup> Croche de Acuña, F.: *La colegiata de...* pp. 92-118.

madera y a cola; el polvo es denso a través del sol que penetra por una alta ventana; maestros, oficiales y aprendices de distintos oficios de la madera simultanean sus trabajos. El mayordomo acude casi todos los días, algunos vecinos curiosos se asoman a la puerta o entran a ver como van las obras. Es todo un acontecimiento.

## LAS COMPAÑÍAS LABORALES

La constitución de compañías laborales fue una práctica frecuente entre artistas que perduró durante siglos en Extremadura, Castilla, Andalucía y otras regiones. Es una agrupación o consorcio de dos o más artistas que se asocian para hacer una o más obras de arte, en el caso de un retablo confluyen en su construcción varias especialidades u oficios: el tracista, el ensamblador, el entallador, el escultor, el pintor, el dorador, el estofador, el grabador, el encarnador, etc. Aunque es sabido que un artista en muchos casos domina y practica más de una de estas especialidades, sin embargo, no suele dominarla todas. Es ésta una de las razones que obligan al artista contratante de la obra de un retablo a formar compañía con otros maestros que ejercen especialidades distintas a la suya. El escultor y entallador llerenense Juan de Valencia en unión con Rodrigo Lucas, flamenco estante en Llerena, inician los trabajos del retablo mayor de Nuestra Señora del Valle de Villafranca de los Barros en 1581<sup>152</sup>, colaboraron el escultor Blas de Figueredo, el ensamblador Pedro de Robles, su cuñado y probable discípulo Luis Hernández, con quien tuvo compañía hasta 1585<sup>153</sup>, el también entallador Antonio Florentín y como pintor y dorador Pedro de Torres.

El fallecimiento de un artista obligaba a la viuda a formar compañía, si ésta no existía, para finalizar los compromisos laborales de su difunto esposo, bien por deseo expreso de éste en su testamento o apremiada por la clientela. Ello explica que el comitente en ocasiones obligue al artista a formar compañía con otro asegurándose el final de la obra en los casos de enfermedad o muerte. Por

---

<sup>152</sup> Carrasco García, A.: Op. Cit., p. 22.

<sup>153</sup> Solís Sánchez-Arjona, A.: *Villafranca en la historia*. Villafranca de los Barros. 1982, pp. 398-400.

su parte el artista, si forma compañía con otro, suele comunicárselo a su cliente. Es el caso de Luisa Ordóñez, viuda de Jerónimo Hernández, que a su muerte por indicación testamentaria formó compañía con Andrés de Ocampo<sup>154</sup> su cuñado, para acabar los encargos pendientes<sup>155</sup>.

Hay motivos de orden doméstico o familiar que favorecen la formación de compañías buscando una mayor rentabilidad económica; el parentesco entre artistas que se constituyen en compañías fue frecuentísimo: Luis de Morales asoció a sus hijos Cristobal y Jerónimo en el contrato para pintar el retablo de Évora<sup>156</sup>; el entallador llerenense Luis Hernández hemos dicho que era cuñado de Juan de Valencia y formó compañía con él hasta 1585 en que pleitearon y se deshizo el consorcio<sup>157</sup>, el artista jerezano Juan Ramos de Castro, suegro del llerenense Agustín Núñez Barrero, formaron consorcio artístico que quedó plasmado en obras en Jerez de los Caballeros, Valencia del Ventoso y en las que hubo de encargarse Núñez Barrero tras la muerte de su suegro, aunque probablemente este consorcio de hecho no se protocolizó<sup>158</sup>.

La necesidad de concertar compañía con otros viene impuesta a veces por la ausencia prolongada del artista en el lugar de trabajo, que no le permite atender los compromisos laborales adquiridos en los plazos fijados, y se sabe que de no cumplir lo acordado sobreviene el pleito con el comitente. Apremia-

---

<sup>154</sup> El escultor sevillano Andrés de Ocampo tomó por traspaso en 1588 las obras de los retablos de Azuaga y Llera, las cuales, poco después traspasó a su vez. Se le reconoce como suya una imagen de Santa Olalla para la ermita de su advocación y se le atribuye el Cristo del Humilladero, ambos en Azuaga.

<sup>155</sup> “Es mi voluntad que las dichas obras las prosiga y acabe la dicha Luysa Hordoñez, mi muger, siendo servido el señor provisor que al presente es de dicha santa yglesia” Lopez Martínez, C.: *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*. Citado por Palomero Páramo, J. M.: Op. Cit., p. 65, nota 11.

<sup>156</sup> Rodríguez Moñino, A.: “Los pintores...”, pp. 165-166. Anotamos que Rodríguez Moñino dice que ambos hijos tenían diez años cuando se pintó el citado retablo. Si Jerónimo nació en 1551, Cristóbal en 1554 y en 1564 fue cuando se concertó la pintura del retablo de Santo Domingo de Evora; ambos hijos no tenían la misma edad, sino que Jerónimo era mayor.

<sup>157</sup> Carrasco García, A.: Op. cit., pp. 22-23.

<sup>158</sup> Solís Rodríguez, C. y Tejada Vizuete, F.: “Artes plásticas...”, pp. 986-990.

do por una sobrecarga de compromisos y ante la necesidad de ausentarse el artista forma compañía con otros de su gremio. Así el sevillano Juan Bautista Vázquez el Joven acude a Llerena en 1588 para cobrar una deuda de su padre y hacer el retablo mayor de Azuaga; para su ejecución concierta con Cristóbal Gutierrez y Luis Hernández “tener compañía en las obras que uviere tocante a sus oficios En esta villa de Llerena provincia y comarca della”<sup>159</sup>. Al año siguiente Vázquez el Joven concertó compañía con Diego de Velasco ante la necesidad de ausentarse del Arzobispado de Sevilla, reclamado en Granada para hacer el retablo mayor del convento de San Jerónimo. Para atender a encargos convenidos en otros lugares, por nombramiento para un cargo público fuera de la jurisdicción donde reside habitualmente o por la razón que fuese, cuando un artista debía ausentarse por un periodo de tiempo más o menos largo el recurso de concertar compañía con otros para atender sus compromisos resultaba inevitable.

A veces la decadencia de un taller obligaba al maestro y a sus colaboradores a concertar compañía con otro artista cuyo taller estuviese sobrecargado de encargos; se corregía, así, el desequilibrio económico y laboral entre dos obradores al disminuir en uno y aumentar en otro la demanda de encargos. No conocemos ningún caso en Extremadura; pero Palomero Páramo cita uno en Sevilla, el del activo taller de Juan Bautista Vázquez el Joven que concierta en 1588 compañía con Diego López Bueno (fecha en la que concertaba también compañía en Llerena con Cristóbal Gutiérrez y Luis Hernández). No parece propiamente un concierto de compañía entre dos talleres en igualdad de condiciones ya que se advierte una clara dependencia del decadente taller de López Bueno respecto del pujante de Vázquez el Joven<sup>160</sup>.

Estos conciertos de compañía se hacían para poder abordar obras en las que necesariamente deberían intervenir artistas que ejerciesen especialidades diferentes, para poder entregar las obras que el difunto maestro tenía inconclusas, por razones de parentesco, por ausencias prolongadas del artista, enfermedad, decadencia de un taller o simplemente para agilizar las entregas de las obras contratadas. Siempre había una finalidad económica y de funcionalidad laboral, pues los componentes del consorcio artístico se comprometían y obli-

---

<sup>159</sup> Carrasco García, A.: Op. Cit., p. 80.

<sup>160</sup> Palomero Páramo, J. M.: Op. Cit., p. 33.

gaban a repartirse los trabajos y beneficios que cada uno contratase por separado. Los artistas procuraban contratar el mayor número de obras posible y, si no podían realizarlas en los plazos fijados, acudían al establecimiento de compañías o al traspaso de toda o parte de la obra, si bien el traspaso tiene unas connotaciones distintas. Las razones y la finalidad por las que se realiza un traspaso, en general, son las mismas que las que se acude a la colaboración formando compañía; pero una vez traspasada la obra y hecha por el artista, que recibe el traspaso, no se comparten beneficios sino que éstos le pertenecen íntegramente. Por su parte, el artista que traspasa suele obtener algún beneficio por la cesión de sus derechos.

En los retablos de talla o escultóricos es habitual que el ensamblador traspase privadamente la obra de escultura, protocolizándose primero la obra de arquitectura y posteriormente la de escultura. Del mismo modo, en los retablos de talla y pincel o escultórico-pictóricos, el ensamblador puede traspasar la obra de escultura, pintura o ambas. El retablo mayor de la parroquia del Casar de Cáceres se concertó en 1604 primeramente con el pintor Pedro de Córdoba y el ensamblador Francisco Ruiz de Velasco, ambos placentinos; al año siguiente, casi en las mismas condiciones que en el primer concierto, fue traspasada la totalidad de la obra al escultor Tomás de la Huerta y a los ensambladores Juan Sánchez y Martín Sánchez, los tres de Ciudad Rodrigo, que hicieron una baja de 400 ducados con 100 de prometido quedando el precio total de la obra en 3.700 ducados de los 4.000 iniciales. Tomás de la Huerta traspasó luego gran parte del ensamblaje al cacereño Juan Hernández Mostazo y la pintura a Pedro de Córdoba, uno de los primeros contratistas de la obra, que posteriormente la traspasó al pintor Francisco Polo y al dorador Juan Carrasco<sup>161</sup>. Francisco Isidro de Aguilar y Rodrigo Lucas se encargaron en 1578 de hacer los retablos mayores de Azuaga y Llera, en 1588 traspasaron las obras a Andrés de Ocampo, éste traspasó la obra del retablo de Llera a Juan Bautista Vázquez el Joven que formó compañía con Cristóbal Gutiérrez y Luis Hernández—como hemos dicho— para hacer ambos retablos, éstos a su vez traspasaron dichas obras a Juan de Oviedo de la Bandera y se deshizo la compañía, Oviedo y Hernández formaron nueva compañía para hacer a medias las dos obras, Oviedo terminó el retablo de Azuaga y Hernández el de Llera<sup>162</sup>.

---

<sup>161</sup> García Mogollón, F. J.: "El retablo mayor de...", pp. 25-51.

<sup>162</sup> Carrasco García, A.: Op. Cit., pp. 25-26.

Toda una serie de traspasos legales que dificulta la autoría de cada artista en la obra, especialmente si el maestro no es muy conocido o no se dispone del protocolo que acredite el traspaso<sup>163</sup>, corriéndose el riesgo de atribuir al artista contratante toda la obra sin tener en cuenta los posteriores traspasos o subarriendos que pudiera haber.

El subarriendo es otra forma de colaboración laboral entre artistas, que precisa algunas matizaciones, pues en ambos casos el artista que contrata una obra con el cliente se convierte en comitente para otro artista con un beneficio económico para el primero que se obtiene al ceder sus derechos al segundo. Luisa Quintana, caso excepcional de pintora y doradora que vivía en Plasencia en 1591, al morir su marido Miguel Martínez se vio obligada a traspasar a Juan Nieto de Mercado cinco tablas del retablo de San Vicente de Plasencia y tres del de San Julián, en esta segunda obra dos partes del dinero serían para Nieto de Mercado y una para Luisa Quintana por sus derechos al traspasar la obra<sup>164</sup>.

Resulta difícil distinguir entre traspaso y subarriendo; cuando un ensamblador o escultor traspasa la obra de pintura de un retablo es evidente que lo hace porque no practica el arte de la pintura y se ve obligado a ceder esa parte de la obra; pero cuando un escultor cede parte de la obra de escultura a otro por exceso de trabajo en su taller, pongamos por caso, parece que podría ejercer sobre él una especie de tutela artística, creando una dependencia del segundo respecto del primero, especialmente si aquel es un maestro afamado con taller pujante y éste un artista de segunda fila con dificultades para contratar. Visto de este modo el subarriendo sería una forma de obtener obras para el maestro decadente, nuevo o desconocido en un lugar, a la vez que el maestro acreditado encuentra un colaborador más fuera de su sobrecargado taller aligerando sus encargos. Esta situación no beneficia al cliente que ha concertado una obra con un maestro importante y le obliga a hacer la obra por propia mano.

---

<sup>163</sup> Téngase en cuenta que aunque era corriente protocolizar los contratos de compañía y los traspasos, en ocasiones, no se hacía; como en el caso de aquellos, los traspasos se harían con el conocimiento y la anuencia del cliente. Sin embargo, rompiendo la norma de nuevo, en ciertos casos no se le ponía en conocimiento.

<sup>164</sup> Pescador, C. y Diego, N.: "El retablo de San Vicente...", pp. 129-151.

Como dice Martín González, quedan excluidos de estos casos las obras que por sus características se contrataban por sectores o partes, existiendo tantos contratos sujetos a una misma traza como partes de la obra, es el caso de una sillería de coro<sup>165</sup>.

Retomamos el tema de las compañías laborales cuya duración fue variable, desde la que establecieron “de por vida” la viuda de Jerónimo Hernández y su cuñado Andrés de Ocampo, que se deshizo a los pocos meses; pasando por otros conciertos de compañías, que consideramos también de prolongada duración, como el de Gil de Morlanes el Viejo y el escultor flamenco Pedro de Amberes por un espacio de veinte años, hasta contratos que juzgamos de duración más frecuente y que solían ser entre ocho y dos años. El consorcio artístico Francisco Morato-Salvador Muñoz duró por lo menos desde 1612, en que conciertan el retablo mayor de Almendralejo, hasta 1628 en que muere Morato. Martín de Holanda y Estacio de Bruselas, pese al pleito en el retablo de Berlanga, colaboraron durante la década de los cincuenta del siglo XVI<sup>166</sup>. Por seis años firmaron concierto de compañía en 1571 Gonzalo Mexía y Antonio Florentín<sup>167</sup>. En 1599 por “tiempo y espacio de seis años cumplidos” formaron compañía los pacenses Alonso González y Manuel Maesso de Vallehermoso<sup>168</sup>. La mencionada compañía entre Vazquez-Gutierrez-Hernández se formalizó por un tiempo de tres años<sup>169</sup>.

La duración de estas asociaciones laborales, por tanto, oscilaban desde aquellas colaboraciones prolongadas en varias obras en las que, además de unos intereses mediarían cierta amistad, parentesco o entendimiento laboral, hasta aquellos consorcios que solamente se originaban ante una obra y que terminada ésta con ella finalizaba el consorcio.

Se acaba de anunciar una de las motivaciones que pone fin a una compañía laboral, aquel consorcio que nace y muere con la obra. Naturalmente la muerte de Mostazo acabó con la compañía Mostazo-Muñoz. En otras

---

<sup>165</sup> Martín González, J. J.: *El artista en la...*, p. 38.

<sup>166</sup> Solís Rodríguez, C.: “Escultura y pintura...”, pp. 616 y 661.

<sup>167</sup> *Ibidem*: p. 581.

<sup>168</sup> Rodríguez Moñino, A.: “Los pintores...”, p. 138.

<sup>169</sup> Cfr. nota 262.

ocasiones los pleitos entre artistas dan fin a sus relaciones laborales: la compañía que formaron Oviedo y Hernández para hacer los retablos de Azuaga y Llera finalizó porque “entrellos ay ciertas diferencias de pleitos sobre cinco ducados”<sup>170</sup>.

Las compañías laborales se concertaban entre dos o más artistas. Roque Balduque y Guillén Ferrant colaboraron juntos en el retablo de Santa María de Cáceres; Martínez Montañés y Oviedo de la Bandera en el convento de las clarisas de Llerena, ya nos hemos referido suficientemente al trio Vázquez-Gutiérrez-Hernández, en la primera mitad del siglo XVIII y en la comarca de Jerez de los Caballeros la colaboración entre Juan Ramos de Castro, su yerno Agustín Núñez Barrero y Antonio Triviño se concretó en numerosas obras. En fin, pensamos que las compañías laborales no pasarían de tres o cuatro maestros; más numerosa podría ser la participación en lo que llamaríamos colaboraciones en sentido lato. Sin duda estos equipos en ocasiones interferirían en áreas de influencia de otros y entrarían en competencia con ellos, aunque la flexibilidad para formar compañía era amplia, piénsese en la obra de Roque Balduque y Guillén Ferrán en Cáceres o la de Montañés y Oviedo en Llerena.

No existían reparos en colaborar con maestros de otras regiones o comarcas, a veces impulsados por la misma competencia, que explica en parte la gran movilidad de ciertos artistas. El llerenense Diego Pérez se asoció en Sevilla con Antonio Alfian para trabajar juntos<sup>171</sup>. En el dorado del retablo mayor de la excolegiata de Zafra concurrieron el sevillano Diego Antonio Vizcaino y sus colaboradores, con este equipo entró a trabajar el carpintero segedano Antonio Granada y su aprendiz y, más tarde, otros dos doradores sevillanos: José Antonio Fonseca y un tal Andrés<sup>172</sup>. Sin embargo, lo normal es que los consorcios artísticos se establezcan entre maestros emparentados por lazos familiares o que se conocen previamente.

Las compañías laborales se establecían entre artistas del mismo gremio y se formalizaban mediante un protocolo notarial llamado concierto de compañía

---

<sup>170</sup> Carrasco García, A.: Op. Cit., p. 85.

<sup>171</sup> Rodríguez Moñino, A.: “Los pintores...”, p. 252.

<sup>172</sup> Croche de Acuña, F.: “Noticias históricas...”, pp. 15-24.

donde se hacía constar: los componentes del consorcio con expresión de sus oficios y vecindad, el lugar donde se protocolizaba el documento, la fecha, si el concierto de compañía se hacía para una obra concreta o para las que se concertasen en el espacio de tiempo indicado y en el lugar o zona expresado en la escritura, se especificaba con toda clase de detalles y pormenores la parte concreta que correspondía hacer a cada maestro, los gastos de todo tipo (jornales, materiales, bancos, herramientas, incluso posibles pleitos), las cobranzas, los beneficios y pagos que correspondían a cada maestro en razón del trabajo que había asumido, se preveía la posible enfermedad, impedimento o ausencia de alguno de ellos, obligándose en todas y cada una de las condiciones expuestas con sus personas, bienes muebles y raíces habidos y por haber.

Desde el momento en que el establecimiento de una compañía es acto libre y voluntario nos encontramos artistas que prefieren trabajar solos prescindiendo de este tipo de asociación laboral; en el extremo opuesto se hallan aquellos que con mayor frecuencia acuden al consorcio artístico libremente o llevados por algunas de las razones que analizábamos al principio. Entre éstos podemos citar los ejemplos de Hans de Bruselas que trabajó en el desaparecido retablo de Alconchel en colaboración con Jerónimo de Valencia y Luis de Morales; más tarde concertó en unión con Antonio Florentín un retablo en Guadalcanal y, en la que se considera su última obra, una imagen del San Ildefonso, la contrató con el pintor Manuel Rodríguez. El Llerenense Luis Hernández formó compañía con Juan de Valencia, con Vázquez el Joven y Cristóbal Gutiérrez, con Juan de Oviedo y con el pintor García de Mena.

## PLEITOS Y RIVALIDADES

Las asociaciones y otras formas de colaboración analizadas o sugeridas en páginas anteriores no reflejan de forma exacta y completa las relaciones laborales, humanas y personales entre nuestros artistas en los siglos XVI, XVII y XVIII. Como en muchas de las actividades humanas estas relaciones no siempre fueron claras y cordiales sino que se vieron enturbiadas por celos, rencores y envidias, mediando entre los artistas pleitos y enemistades que en algunos casos revistieron gran virulencia.

Los pleitos en los que comunmente se ve envuelto el artista se entablan con otros colegas o con sus clientes. En 1564 pleitearon los artistas Juan Pérez, Juan Marín y Juan de Valencia con los mayordomos de la capilla que fundó el clérigo Alonso Martín Engorrilla en la iglesia de Nuestra Señora de la Granada de Llerena con motivo del impago del desaparecido retablo<sup>173</sup>. El pintor Sánchez Picaldo, hijo de Sebastián Salguero, pleiteó hacia 1635 con el mayordomo de la parroquial de Llerena por el cobro de las pinturas del retablo mayor que había hecho su padre<sup>174</sup>. Agustín Núñez Barrero, hijo del artista homónimo de origen llerenense y de una hija del jerezano Juan Ramos de Castro, pleiteó con el mayordomo de la fábrica de la iglesia de Santa Marta de los Barros a propósito del retablo mayor, en 1765. Pocos años después mantuvo pleito con la fábrica de Santa María de Mérida<sup>175</sup>.

Los pleitos entre artistas fueron relativamente frecuentes: Alonso Cano pleiteó con Francisco de Zurbarán, Luis de Morales con Estacio de Bruselas, éste con Martín de Holanda, Hans de Bruselas con Antonio Florentín, Jerónimo de Torres con su cuñado el pintor Francisco Flores, etc.

Veamos qué motivos provocan tales pleitos, odios y enemistades. El artista vive de su trabajo y cobra por él, salvo casos contados puede crear graciosamente. Por tanto, el factor económico es determinante y cuando, terminada la obra, no se recibe el dinero concertado se produce el conflicto con el cliente u otro compañero. Se han citado los pleitos por impago entre los artistas del retablo y los mayordomos de la capilla de Engorrilla en Nuestra Señora de la Granada de Llerena y el pleito entre Sánchez Picaldo y el mayordomo de a fábrica de Llera. Martín de Holanda pleiteó con Estacio de Bruselas porque éste se negó a pagarle algunos trabajos extraordinarios y “demasías”<sup>176</sup> en el desaparecido retablo

---

<sup>173</sup> Méndez Venegas, E.: “El retablo de San Ildefonso (1564)”. *Alminar*. (1983), pp. 24-25.

<sup>174</sup> Solís Rodríguez, C.: “Escultura y pintura...”, p. 698.

<sup>175</sup> *Ibidem*: p. 989.

<sup>176</sup> Las “demasías” eran mejoras hechas en una obra, no concertadas en el contrato y, por tanto, no se podían cargar sobre el cliente. En ocasiones se incluye una cláusula en la escritura especificando que, en caso de efectuarse alguna mejora, no correría a cargo del cliente; aunque éste, al final, suele aceptarla.

mayor de Berlanga<sup>177</sup>. A veces el artista llevado por su espíritu creador y perfeccionista produce una obra de mayor calidad que la contratada, sobrepasando el importe ajustado en el concierto, y al reclamar del comitente un precio superior al estipulado se produce el contencioso; es el caso del retablo mayor de Santa Marta de los Barros.

El artista debía estar legalmente autorizado para practicar su oficio; mediante el oportuno examen en cada especialidad artística era declarado "hábil y suficiente" y obtenía la correspondiente licencia o título para contratar obras de esa especialidad, no pudiendo concertar obras de otras especialidades en la que no hubiesen sufrido examen y obtenido el título correspondiente. La competencia y rivalidad hacía que los artistas mantuviesen una actitud vigilante para que no se contratasen obras sin el título ad hoc. Martínez Montañés estaba examinado de escultor y entallador pero no de pintor, cuando contrató toda la obra del retablo del convento de Santa Clara de Sevilla, es decir, la obra de ensamblaje, escultura y pintura; evidentemente no estaba legalizado para hacer la pintura de dicho retablo y contra él arremete Pacheco. Ejemplo más próximo a nosotros es el de Zurbarán que fue reclamado por el Cabildo sevillano para establecerse en la ciudad; nuestro pintor no había sido examinado de tal oficio en Sevilla como exigían las Ordenanzas aprobadas por el Cabildo; Alonso Cano, que además de alcalde del gremio tenía cierto malestar porque no había obtenido el contrato para las pinturas de la Merced, solicitó del Cabildo que Zurbarán fuese examinado; el Cabildo encargó a Zurbarán una Inmaculada donde el magisterio del pintor dejó zanjada la cuestión.

El incumplimiento de algunas de las cláusulas del contrato provocaba el conflicto entre las partes: Hans de Bruselas puso pleito al también entallador y pintor Antonio Florentín por incumplimiento del contrato en el retablo de la iglesia de Santa Ana de Guadalcanal firmado en 1571. Florentín alegó "causa de impedimentos e ucupaciones"<sup>178</sup>. Parece claro que muchos incumplimientos de contratos se debían a que el artista contrataba más obras de las que podía ejecutar, como en los contratos una de las cláusulas principales era fijar el plazo

---

<sup>177</sup> Solís Rodríguez, C.: "Escultura y pintura...", p. 609.

<sup>178</sup> *Ibidem*: p. 585.

de entrega de la obra, las demoras en la misma originaban casi siempre el desacuerdo. El artista contrataba cuanto se le presentaba, aparte de mantener así su obrador activo, porque sabía que obra concertada no equivale a obra realizada, es decir, que muchos de los contratos que firmase no llegaría a realizarlos ya que podrían surgir dificultades económicas, pleitos, etc. Además, siempre quedaba el recurso del traspaso o subencargo que le reportaría algún beneficio.

En 1.607 el gremio de zapateros y curtidores de Badajoz puso pleito a Alonso de Auñón a quien había encargado una imagen de Dios Padre, por hacerla “contra el tenor de la escritura, de que estan engañados”<sup>179</sup>. En la construcción del retablo mayor de la iglesia de Monroy (Cáceres) se prohibió al mayordomo de la fábrica pagar nada a los artistas porque no cumplían con el contrato “por ser entre muchos”<sup>180</sup>.

La competencia artística produjo el voluminoso pleito entre Estacio de Bruselas y Luis de Morales en el retablo de Puebla de la Calzada, pleito extraordinariamente interesante no sólo por los numerosos datos que aporta sobre éstos y otros artistas bajoextremeños en la primera mitad del siglo XVI, sino porque plantea una segunda cuestión de fondo; nos referimos a la interferencia entre dos jurisdicciones distintas, la del Concejo poblano y la del Prior de San Marcos de León: concluida la arquitectura y talla se intentó acabar el retablo con las labores de dorado, estofado y pintura, el Provisor ordenó al mayordomo de la parroquia de Puebla de la Calzada, lugar perteneciente al priorato de San Marcos de León, que se concertase con Estacio de Bruselas para la pintura del retablo, en contra del parecer del Concejo poblano que alega su derecho de patronazgo sobre la iglesia y pide que la obra se saque a pública subasta y se remate en la postura más ventajosa, el Provisor no se aviene y el Concejo apela al Consejo Real de las Ordenes que mediante provisión notifica a Estacio de Bruselas la petición del Concejo, propone a Luis de Morales y le pide que rescinda el contrato que tiene firmado. El contencioso –que es lo que aquí interesa– se plantea en los siguientes términos: de una parte el pintor Estacio de Bruselas, vecino de Llerena y de origen fla-

---

<sup>179</sup> Rodríguez Moñino, A.: “La escultura en...”, p. 109.

<sup>180</sup> Martín Gil, T.: Art. Cit., p. 53.

menco, que concierta la obra en 1548 con el mayordomo de la parroquia de Puebla de la Calzada por mandato del Provisor y bajo el patrocinio de las autoridades eclesiásticas de la provincia de San Marcos de León; de otra, el badajoceño Luis de Morales y el Concejo de Puebla de la Calzada. Dos artistas rivales y dos instituciones que esgrimen sus respectivos derechos sobre la parroquia<sup>181</sup>.

No podemos sistematizar todas las causas de conflicto, aunque las que se han expuesto son las más habituales. Sin embargo, hubo pleitos u enemistades por motivos muy dispares: porque no se cumple el requisito de la tasación o cualquier otro de los escriturados; por demoras excesivas; cuando una vez acabada la obra no satisfacía plenamente al cliente, pese a hacerse según traza previa; por celos, rencores, roces, odios y enconos entre maestros, etc.

Los pleitos acababan, en el mejor de los casos, otorgando una de las partes "carta de reconciliación". Jerónimo de Torres en 1.587 otorgó carta de reconciliación a su cuñado el pintor Francisco Flores con la pena impuesta por el juez de que "en termino de quatro años primeros siguientes yo no pasare por la calle donde el dicho Gerónimo de Torres biue (...) ni entrare en la iglesia de San Juan desta ciudad ni en la carniceria de la dicha ciudad ni en la plaça publica (...) so pena que por cada vez que quebrantase la dichas condiciones e cualquiera dellas por ello incurra en pena de quatro ducados para la çera del Santísimo Sacramento"<sup>182</sup>. Carta de "apartamiento y perdon" otorgó en 1743 Manuel Pérez "maestro de alarife" de Barcarrota a favor del asesino de su hermano Miguel, "tambien maestro de alarife"<sup>183</sup>.

En otros casos el juez dicta sentencia a favor de una de las partes, impone penas o multas. En el mencionado pleito de Puebla de la Calzada

---

<sup>181</sup> Para más datos véase: Cienfuegos, J., Terrón, M., Solís, C. y Álvarez, M.: *Los morales de la catedral de Badajoz*. Badajoz, 1975. Solís Rodríguez, C.: "Luis de...", pp. 48-137.

<sup>182</sup> Rodríguez Moñino, A.: "La escultura...", p. 124.

<sup>183</sup> Archivo Histórico Provincial de Badajoz. Protocolo de Joseph Pavón Guerrero. Badajoz, 2 de diciembre de 1746. Leg. 1893, fols. 149-150v.

falló a favor del Concejo y de Morales pues, a pesar de que no se dispone actualmente de la documentación, las pinturas del desaparecido retablo las hizo Morales<sup>184</sup>. El pleito entre Hans de Bruselas y Antonio Florentín en el retablo de villa de Guadalcanal finalizó otorgando Florentín nueva escritura de obligación<sup>185</sup>. En ocasiones algunos de los litigantes daba con sus huesos en la cárcel hasta cumplir la condena impuesta, demostrar su hidalguía, pagar la correspondiente "fianza carcelera" o, como el mencionado Florentín, comprometerse de nuevo a hacer la obra que le había llevado a prisión. Las multas en metálico podían imponerse caso de no cumplir algunas de las condiciones del contrato.

En la Baja Extremadura los pleitos se tramitaban a través de la Chancillería de Valladolid como se deduce de la documentación en el pleito Estacio-Morales, o a través de la Real Audiencia y Chancillería de Granada, donde se falló sentencia en contra del asesino de Miguel Pérez<sup>186</sup>.

Algunos artistas se vieron envueltos con más frecuencia que otros en litigios, involuntariamente o porque eran más pleitistas. Hans de Bruselas, Antonio Florentín. Luis de Morales, etc. hemos visto que más de una ocasión pleitearon.

A pesar de todo, lo natural en una obra es un final feliz. Las Cuentas de Fábrica de las parroquias registran numerosas partidas en las que se dan "refrigerios" y "banquetes" a los artistas por la finalización de sus obras "a contento" de todos.

## INSPIRACIÓN

Cuando el artista concierta una obra (retablo, imagen, pintura, etc.) puede encontrarse ante una gran variedad de situaciones que van desde la total libertad para crear hasta una rigurosa sujeción a las condiciones del comitente,

---

<sup>184</sup> Se sabe que las hizo Morales y estaban asentadas en el retablo en 1556 porque así consta en la visita de ese año y porque las vio Ponz dos siglos después.

<sup>185</sup> Cfr. nota 278.

<sup>186</sup> Cfr. nota 283.

expuestas detalladamente en algunos conciertos asumidas por el artista y sujetas a posterior tasación.

En cualquier caso el artista utilizó siempre diversas fuentes de inspiración. Entre los materiales inspiradores se contaba con una literatura religiosa y espiritual que abarcaba textos sagrados, religiosos, piadosos y de devoción, que informaban al artista sobre la vida, milagros, atributos, símbolos, formas de representación, etc. de Cristo, la Virgen y los santos. Los libros de grabados y estampas, procedentes de Alemania, Países Bajos, Italia y Francia eran instrumentos utilísimos en los talleres; algunos maestros como Alonso Cano sintieron gran afición por tales laminarios y álbunes. En el retablo mayor del monasterio de Tentudía, en Calera de León, Niculoso Pisano se inspiró en temas sacados de grabados: para la escena del Calvario del ático se inspiró posiblemente en un Libro de Horas francés, la escena de la Purificación es copia de otro Libro de Horas publicado por Thielman Kerver en París en 1505 y la escena de la Asunción-Coronación está inspirada en el Libro de Horas de Compline<sup>187</sup>. Luis de Morales, como tantos otros maestros, se inspiró en grabados de Duero, Schongauer, Cort, Carraglio, Deprez, etc.<sup>188</sup>. En la bóveda del santuario de Nuestra Señora del Ara de Fuente de Cantos hemos visto pinturas murales con escenas bíblicas inspiradas en grabados.

Junto a las colecciones de grabados, la biblioteca de un taller bien dotado contaba con libros técnicos, tratados y libros de teoría, entre los cuales eran más frecuentes los referidos a arquitectura. Se utilizaba igualmente copias, apuntes y bocetos de artistas famosos (Caravaggio, Van Dick, Rubens, etc).

En ocasiones el artista se inspiraba en modelos previos de barro, yeso, plomo o cera, que podían ser labrados por el mismo maestro, para que el comitente tuviera un claro punto de referencia sobre la obra, o podían ser

---

<sup>187</sup> Frothingham, Alice Wilson: *Tile Altars by Niculoso Pisano and others at Tentudía, Spain*. The Connoisseur January, 1964. Citado por Morales, A. J.: *Francisco Niculoso Pisano*. Barcelona 1977.

<sup>188</sup> Torres Pérez, J. M.: "Las complejas fuentes de inspiración de Morales". *R.E.E.* (1975), pp. 163-180.

ejecutados por un especialista en tal menester, Gaspar Núñez Delgado fue un afamado barrista sevillano, el escultor Diego de Daza, siguiendo sus modelos, se comprometía a labrar la imaginería del retablo mayor de las clarisas de Llerena en 1598<sup>189</sup>.

Las medallas, monedas, estatuas, miniaturas, trazas y monteas fueron frecuentes fuentes de inspiración, el fácil transporte de estas piezas facilitaba su uso. La traza del retablo cacereño de la iglesia de Santa María, debida a Diego Guillen Ferrant (que junto a Roque Balduque fueron los introductores del retablo plateresco en Extremadura ) inspiró la arquitectura de los retablos altoextremeños de Arroyo de la Luz, San Martín de Plasencia y Tejada de Tietar; así como el de la parroquia de Santa Ana de Fregenal de la Sierra, en la Baja Extremadura.

Este instrumental formaba parte del utillaje de la biblioteca del taller y se relacionaba frecuentemente en los inventarios de bienes de los artistas. Juan Hernández Mostazo, ensamblador y entallador cacereño, protocolizaba en 1615 una relación de bienes que llevó al matrimonio, entre ellos se citaba “dos estampas guarnecidas y doradas la una de un Cristo en la coluna y la otra de San Hieronimo”<sup>190</sup>. La mujer del carpintero cacereño Sebastián Bravo Cantero otorgó testamento en 1717 y declaraba que no existían hijos del matrimonio y que separadas herramientas, madera libros “y todos los demás peltrechos pertenecientes y tocantes al oficio de dicho mi marido” todo lo demás lo donaba a una tercera persona<sup>191</sup>.

A veces el artista se inspira en otra obra ya hecha, libremente o por indicación del cliente. La imagen de San Antón que dos vecinos de Salvaleón encargaron al escultor Hans de Bruselas en 1566 debía labrarse “de la forma y manera de otra imagen de Sant Anton que esta en la hermita del Espíritu Santo de la villa de la Torre (de Miguel Sesmero) el cual ha de ser de la misma estatura y hechura”<sup>192</sup>. En el concierto del desaparecido retablo mayor de la Nava de

---

<sup>189</sup> Palomero Páramo, J. M.: Op. Cit., p. 61.

<sup>190</sup> Pulido Pulido, T.: Op. Cit., p. 570.

<sup>191</sup> Ibidem: pp. 100-101.

<sup>192</sup> Rodríguez Moñino, A.: “Hans de Bruselas...”, p. 123.

Santiago, que firmó en 1757 el escultor Juan de Olivenza, vecino de Trujillo (Cáceres), se especificaba entre otras condiciones que debía hacerse como el de la próxima localidad de Mirandilla<sup>193</sup>. El retablo mayor del convento de las clarisas de Zafra, cuya traza fue diseñada en 1670 por Alonso Rodríguez Lucas, inspiró el retablo mayor del convento de las carmelitas de Fuente de Cantos, que Juan Martínez de Vargas, rival de Rodríguez Lucas, concertó; significándosele, entre las condiciones, que el retablo “a de ser... de la obra que esta hecho el rretablo de la capilla mayor del convento de Santa Clara de esta villa de Zafra sin alterar ni quitar cosa alguna del”<sup>194</sup>. El retablo de la parroquia de Torre de Miguel Sesmero, en version más modesta y humilde, parece inspirarse en el retablo mayor de la catedral pacense que hiciera Ginés López por encargo del obispo Valero Losa en 1717. En estos encargos en que se toma como modelo otra obra se deja escaso margen de libertad para crear, especialmente si el comitente hace un seguimiento riguroso de la obra encargada, o mejor, de la copia contratada. Aunque el artista procuraba hacer la obra “a contento de todos” a menudo el comitente no se encuentra satisfecho con alguna parte o aspecto y el maestro ha de rectificar, otras veces se introducen modificaciones durante la labra, ya que el cliente tenía acceso al taller del maestro y podía inspeccionar la marcha de la obra y hacerse acompañar por peritos y veedores que examinasen el trabajo para evitar pleitos futuros.

La repetición exacta de un modelo de retablo es poco frecuente; precisamente, lo que caracteriza a la retablística es la diversidad, de aquí las dificultades para establecer una tipología definitiva del retablo, a pesar de que algunos tipos estén ya bien definidos. Sin embargo, existen casos en que un modelo se repite con mayor o menor aproximación. Ya hemos citado los retablos mayores del convento de las clarisas de Zafra y de las carmelitas de Fuente de Cantos como dos ejemplares similares. De idéntica factura son los retablos de Nuestra Señora de la Antigua y de San Blas en los testeros de las naves laterales de la seo pacense, obras del citado Rodríguez Lucas, discípulo de Blas de Escobar. No obstante, el hecho de repetir un modelo parece más propio de artistas poco dotados y de encargos menores.

---

<sup>193</sup> Navarro del Castillo, V.: “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”. *R.E.E.* (1974), p. 600.

<sup>194</sup> Solís Rodríguez, C. y Tejada Vizuete, F.: “Escultura y pintura...”, p. 708.

En alguna ocasión ha sido el cliente quien ha creado un modelo nuevo, recordemos el encargo que Francisca de Oviedo, beata extremeña, hizo a Domingo de la Rioja dando lugar a una tipología de Cristo que se conoce como Cristo de la Victoria o Cristo Varón de Dolores, en la que aparece Cristo de pie, llagado y escarnecido, portando la cruz, pisando una serpiente y diciendo "Que más pude Yo hacer por los hombres". El modelo iconográfico labrado por Domingo de la Rioja en 1635 se conserva en el convento de Agustinas Recoletas de Serradilla (Cáceres). Dicho modelo fue copiado en Madrid, Sevilla, Tacoronte (Tenerife) etc. En Extremadura hay una copia de menor calidad en la iglesia de Santa Catalina de Jerez de los Caballeros y hubo otra en Zafra, conocida como el Señor de los Afligidos, que estuvo primero en el convento de San Benito y luego pasó a la iglesia de Santa Marina.

Era habitual que los oficiales y aprendices de un taller utilizaran las mismas fuentes de inspiración que el maestro y que repitiesen los modelos y tipos que aprendieron en el periodo de formación, ello suponía la continuidad del estilo y la pervivencia de formas cuya superación, a veces, venía de la mano de maestros foráneos, que aportaban aires renovadores a los talleres locales. Ya nos hemos expresado en el sentido de que la aportación de nuevas ideas estéticas y la superación de las anteriores es la principal valoración que hacemos de las influencias exteriores y singularmente del legado sevillano.

Los artistas que formaron compañías laborales, especialmente las que se caracterizaron por su estabilidad, se inspiraban en las mismas fuentes; sobre todo si los maestros que componían el consorcio artístico compartían el mismo taller.

A todo ello hemos de añadir las orientaciones de la Iglesia sobre representación de las imágenes, expresadas principalmente en el Segundo Concilio de Nicea, en 787, y en la última sesión del Concilio de Trento, en 1562. Las declaraciones eclesiásticas dicen poco en lo que a iconografía se refiere y nada sobre el retablo; van dirigidas a corregir y evitar malos usos y abusos en la representación de las imágenes, no admitiendo ninguna que sea motivo de error dogmático superstición y lucro, evitando la lascivia y deshonestidad, y propiciando la exposición, invocación y veneración de las mismas. Las recomendaciones trentinas se repitieron en los concilios provinciales y sínodos diocesanos posteriores, sometiendo las obras de arte a la

inspección de los obispos, de sus delegados y veedores de la Inquisición. En España las advertencias no iban dirigidas tanto a evitar la deshonestidad como contra las imágenes vestidas con excesivos lujos y adornos provocativos<sup>195</sup>.

Aunque la Inquisición no condenó a ningún maestro en España –que sepamos– por ejecutar obras de escultura o pintura contra las directrices emanadas del Concilio de Trento, sí ejerció vigilancia y control sobre el tema de las imágenes. Sin embargo, las imágenes de vestir, a pesar de ir contra el espíritu de los decretos trentinos, siguieron prodigándose. En cualquier caso, las disposiciones trentinas y postrentinas sobre el arte impulsaron la imagería y estimularon la renovación de los viejos retablos por otros más acordes con el nuevo sentir de la Iglesia.

En resumen, la libertad del artista para crear y, sobre todo, para innovar fue relativa; pues las fuentes de inspiración citadas, el comitente y la Iglesia limitaban ocasionalmente la independencia del maestro. No obstante, a pesar de que la copia de obras era habitual, siempre había sitio para que surgiera en la obra el sello particular y genial del maestro.

## LOS TALLERES BAJOEXTREMEÑOS

El estado actual de la investigación nos permite asegurar que los talleres escultóricos más importantes en la Baja Extremadura durante el siglo XVI estaba, obviamente, en los dos centros artísticos más relevantes: Llerena y Badajoz. En la segunda mitad del siglo y a mucha distancia de los talleres llerenenses y pacenses encontramos a algunos maestros menores con taller propio en Zafra, Mérida y Fregenal.

---

<sup>195</sup> Más datos en: Hornedo, R. M.: "El Concilio de Trento. Exposiciones y colaboraciones". *Razón y Fe*. (1945). Denzinger, E.: *El magisterio de la Iglesia*. Barcelona 1963, pp. 111 y 278-279. Saravia, C.: "Repercusiones en España del decreto del Concilio de Trento sobre las imágenes". *B. S. A. A.* (1960), pp. 129-143.

En Llerena y ejerciendo su influencia sobre la comarca se detecta ya bien entrado el siglo la actividad del taller de Martín de Holanda que, en consorcio artístico con el pintor Estacio de Bruselas atiende el programa retabístico que las autoridades del Provisorato desarrollan en la zona con encargos en: Berlanga, Monesterio, Valencia de las Torres, Ribera del Fresno, Granja de Torrehermosa, Medina de las Torres, Bienvenida, Campillo de Llerena, Usagre, etc. Ambos maestros desaparecen mediado el siglo.

Desde antes y formado probablemente con ellos viene despuntando el taller de Juan de Valencia, que, unas veces en solitario y otras en consorcio artístico, realiza numerosas obras de imaginería y retablos; de éstos destacamos el de Nuestra Señora del Valle de Villafranca que ha llegado íntegro hasta nosotros, fue hecho en la década de los ochenta y participaron junto a Valencia Rodrigo Lucas, el escultor Blas de Figueredo y el ensamblador Pedro de Robles.

Los talleres de Martín de Holanda y Estacio de Bruselas, flamencos que sospechamos proceden de Andalucía como Juan de Valencia y otros, son los introductores de las formas renacientes en los talleres locales bajoextremeños anclados aún en las últimas pervivencias del gótico.

El último de los talleres escultóricos que, como su titular, sobrepasa los límites cronológicos del siglo, es el de Luis Hernández, maestro de prolongada trayectoria artística, formado seguramente con Juan de Valencia, cuñado y consocio durante algún tiempo. Desaparecido Valencia, el único taller que quedó en la comarca fue el de Hernández, a él acuden aprendices que destacarían más adelante y maestros andaluces buscando su colaboración. En la segunda mitad del siglo la presencia andaluza en el sur de la Baja Extremadura es innegable: Gaspar del Aguila, Bautista Vázquez el Viejo, Bautista Vázquez el Joven, Juan de Oviedo el Mozo, Andrés de Ocampo, etc. Esta presencia, que es constante y enriquecedora para los talleres locales y vía de penetración por el sur de las formas renacentistas, se ha ponderado tanto que hasta hace poco venía eclipsando la obra de artistas llerenenses que practican su arte simultáneamente y en ocasiones asociados con sus colegas andaluces.

En el otro gran centro artístico de esta centuria, es decir, en Badajoz, destacan desde mediados del siglo los talleres de Hans de Bruselas, flamenco avecinado en la ciudad, Jerónimo de Valencia, de origen andaluz y el taller de los Torres. Los dos primeros junto con Morales hacen el desaparecido retablo mayor de Alconchel. La actividad artística de Hans de Bruselas acaba con el

siglo labrando obras en piedra (lápidas sepulcrales y escudos nobiliarios). El taller de Jerónimo de Valencia hace la sillería del coro de la Catedral pacense, en la subasta licitan también los Torres. El obrador de Jerónimo de Valencia se extingue con su titular en los años setenta; en cambio, el taller familiar de los Torres se mantiene activo durante toda la segunda mitad del siglo y principios del siguiente, aunque no tenemos muchos datos sobre su actividad.

Los maestros pacenses posteriores, que mantienen activos sus talleres hasta final del siglo, se han formado con Jerónimo de Valencia, Hans de Bruselas y los Torres. Citemos a Pedro de Bañares, el portugués Gaspar Coello, Vasco Martín Verdello y Antonio Auñón. Los dos últimos participaron en el retablo mayor de Talavera la Real junto a otros artistas pacenses.

Poco activos se muestran en esta centuria los talleres escultóricos zafrenses. Ha finalizado la obra arquitectónica de la colegiata y se trabaja en el Alcazar, atraídos por la demanda o llamados acuden maestros italianos y flamencos como Antonio Florentín, Nicolás de Amberes y Juan Lorenzo.

No podemos afirmar, por ahora, que Mérida fuera centro escultórico relevante durante el siglo XVI a pesar de ser capital del Priorato.

Por lo demás, fuera de estos centros estudiados y de su área de influencia, que en ocasiones era sorprendentemente amplia, la demanda episódica de maestros era cubierta por artistas andaluces (como Roque Balduque en Santa Ana de Fregenal), maestros de Jerez de los Caballeros o maestros menores locales.

La pintura bajoextremeña durante el siglo XVI se produce básicamente en tres talleres importantes: el de Antón de Madrid en Zafra, en el primer tercio de la centuria, el de Estacio de Bruselas en Llerena donde trabaja desde 1538 hasta mediado el siglo, y el taller de Luis de Morales en Badajoz abierto desde finales de los años treinta.

En Zafra, modesto centro escultórico en esta centuria, despunta una de las figuras más notables de la pintura bajoextremeña, Antón de Madrid, vecindado en esta ciudad, donde trabaja desde finales del siglo XV atendiendo desde su pujante taller los numerosos encargos que le hacen las autoridades eclesiásticas de la Provincia de León en Extremadura; Antón de Madrid es el protagonista indiscutible de la empresa retablística que sus mecenas eclesiásticos llevan a cabo para “vestir” sus iglesias, una vez aca-

bada la fábrica. En colaboración con otros prestigiados maestros como Gil de Hermosa o Francisco Ortiz, ayudado por discípulos como Hernando de Madrid, atiende encargos de retablos en numerosas poblaciones: Villagonzalo, Alange, Usagre. Ribera del Fresno, Los Santos de Maimona, Fuente de Cantos, Guadalcanal, Cabeza la Vaca, Hinojosa del Valle, Calzadilla de los Barros, etc. Este último es el único ejemplar que se conserva, extraordinaria muestra de la categoría de su autor aferrado a la tradición gótica y ajeno al nuevo estilo renaciente.

En Llerena están trabajando desde principios de la centuria algunos maestros como el pintor Juan Ramos, que testificó a favor de su paisano Estacio de Bruselas en el pleito con Morales; Martín Alonso Meneses, titular de un activo talles familiar, le vemos licitar junto a Antón de Madrid en el retablo de la ermita de San Bartolomé de Alange. Sin embargo, el maestro más destacado es Estacio de Bruselas, de origen flamenco avecindado y casado en Llerena, procedente como otros compatriotas suyos de Andalucía. Desaparecido Antón de Madrid las autoridades eclesiásticas encontraron un magnífico sustituto en el taller de Estacio para llevar a cabo su programa artístico; intervino en los retablos de Berlanga (en consorcio artístico con el entallador Martín de Holanda con quien terminaría pleiteando), Monesterio, Ribera del Fresno, Granja de Torrehermosa, Valencia de las Torres, Bienvenida, Campillo de Llerena, Usagre, Medina de las Torres, etc. El único retablo que existe de éstos es el de Medina, sus veintitrés tablas son atribuibles a Estacio, en espera de una documentación definitiva y concluyente. En 1548 y atendiendo, como en tantas ocasiones, a la demanda de las autoridades eclesiásticas, concertó la pintura y dorado del retablo de Puebla de la Calzada iniciándose un largo pleito, jugoso en datos y noticias, con el pintor pacense Luis de Morales, que desde hacía diez años tenía taller abierto en Badajoz y había sido propuesto para dicha obra por el Concejo poblano. En el pleito testifican a favor de cada uno los discípulos, colaboradores, amigos y artistas coetáneos elogiando los méritos y obras de cada cual. Una comparación entre ambos maestros y talleres no sería justa ni objetiva desde el momento en que, mientras apenas conocemos algunos restos de un retablo de Estacio y la presumible obra de Medina, a Morales puede valorársele por la extensa producción que aún se conserva. En cualquier caso la actividad del taller llerenense de Estacio queda de manifiesto por la multitud de encargos, la estimación de su clientela eclesiástica y las declaraciones elogiosas en el pleito con Morales.

Discípulos de Estacio fueron García Pérez, Ruiz Morito y Hernando de Madrid; éste fue el verdadero concededor de los tres grandes maestros de la pintura bajoetremeña del siglo XVI, ya que fue criado de Antón de Madrid, durante veinticinco años, discípulo de Morales y posteriormente de Estacio. Ruiz Morito también pasó primero por el taller de Morales con quien probablemente se inició y más tarde trabajó en el de Estacio hasta 1556 en que se marchó a Sevilla. Por el mismo taller pasó, entre otros, el llerenense Juan Pérez. Entre los amigos que declararon a su favor en el pleito con Morales podemos citar a los pintores Juan y Alonso Meneses.

Mediada la centuria el maestro Estacio desaparece de la comarca llerenense. A falta de maestro local de primera fila las autoridades eclesiásticas del Provisorato acuden a titulares de talleres acreditados en la vecina Andalucía; a Llerena y Azuaga acuden Juan Bautista Vázquez el Viejo, Andrés de Ocampo, Juan de Oviedo, Pedro de Villegas Marmolejo, etc. Que se alzan con los encargos más importantes de la comarca en aquellos momentos. Los talleres locales posteriores a Estacio y hasta que Zurbarán haga acto de presencia en Llerena quedan eclipsados por los maestros procedentes del sur. Citamos a Gonzalo Mexia formado en época de Estacio, Antonio Florentín que, procedente de Zafra, se establece en Llerena y es el maestro más destacado dentro del modesto panorama que ofrece la pintura en la comarca a finales de esta centuria. Finalmente, mencionamos al pintor y dorador García Mena, colaborador y consocio del entallador Luis Hernández y como éste a caballo entre los dos siglos.

En Badajoz, el otro gran foco artístico, tiene abierto taller desde finales de la década de los treinta –como decíamos– el artista indiscutible de esta centuria, Luis de Morales. Su nutrido y activo obrador abarca un radio de acción que sobrepasa los límites provinciales, regionales y nacionales. Es también el maestro mejor estudiado y documentado, aunque su figura presente aún aspectos desconocidos y discutibles como su nacimiento, formación, atribución de ciertas obras que pueden pertenecer a discípulos y seguidores, etc. Incluso queda por aclarar la entidad de la mayoría de éstos, puesto que el único discípulo documentado fue Hernando de Madrid; como probables colaboradores se citan a Juan Labrador, Alonso Sánchez Zambrano, Francisco Henández, Benito Sánchez Galindo, sus hijos (Hernando, Jerónimo y, con menor probabilidad, Cristóbal), un cuñado pintor no identificado, Alonso González, posiblemente también Pedro de Bruselas, hijo de Hans de Bruselas, y quizá Ambrosio de Herrera a quien en un documento llama “criado”, sinónimo a veces de aprendiz.

Desde la década de los treinta se detecta la presencia en Badajoz de los Hermosa, familia de artistas oriundos de Cantabria que, procedentes de Zafra, se establecen en la capital pacense; Francisco Hermosa, hijo del entallador y pintor Gil de Hermosa y cuñado del pintor Francisco Flores, emparentado con la familia artística de los Torres, realizó algunas obras en consorcio con Morales y perteneció a ese grupo de artistas que con Diego Solano y Francisco Flores realizó obras para el Cabildo catedralicio.

Otros maestros menores activos hasta finales de la centuria fueron: Cornill de Vargas, Daniel Enríquez, Alonso González, colaboradores de Morales, Marcos de Trejo que con el anterior participó en la pintura del retablo mayor de la parroquia de Talavera la Real, Manuel Maeso, Pedro de Bruselas, etc.

En la parte Nororiental de la actual provincia, que todavía pertenece a la archidiócesis de Toledo, la influencia artística del foco toledano en las obras que patrocinan las autoridades eclesiásticas se hace sentir claramente a través de los pocos restos que escaparon a la destrucción de la guerra civil o de los que tenemos noticias aunque no se conserven. Así, es segura la presencia en esta zona de artistas tan importantes como el pintor Juan Correa de Vivar, el escultor Gregorio Pardo, autores del desaparecido retablo mayor de Herrera del Duque, y el también escultor Giraldo de Merlo.

Por la misma razón pertenecen a talleres placentinos las obras que se realizan en el territorio que aún hoy pertenece a la diócesis de Plasencia; así, se ha atribuido el desaparecido retablo de la iglesia de San Martín de Medellín al taller de Diego Pérez de Cervera<sup>196</sup>.

Varios hechos nos explican el declive de la actividad artística en los talleres bajoextremeños durante el sigloXVII: la ruinosa situación general del país, las frecuentes guerras con Portugal que destruyen parte del patrimonio artístico y disuaden a las autoridades eclesiásticas de emprender cualquier programa artístico, el que muchas iglesias se encontrasen “vestidas”, es decir, ornamentadas y el hecho de que cualquier proyecto de envergadura suponía el empleo de grandes recursos económicos y, visto el programa no sólo escultórico y pictórico-

---

<sup>196</sup> Para más datos sobre el ambiente artístico pacense durante el siglo XVI y sobre los discípulos y seguidores de Morales, véase: Solís Rodríguez, C.: *Luis de Morales*. Badajoz, 1999.

co, sino también arquitectónico, que las autoridades eclesiásticas impulsaron en la centuria precedente, podemos deducir que gran parte de los recursos disponibles se habían agotado en tales proyectos primeros.

En tan decadente panorama artístico del siglo XVII destaca Zafra como el centro artístico bajoextremeño más dinámico. Entre los talleres zafrenses más pujantes de la primera mitad de esta centuria se encuentra el del escultor emeritense Francisco Morato; tres datos nos informan sobre la importancia de su taller: Morato presentó traza en 1623 para la hechura del retablo mayor de la catedral de Plasencia junto a maestros destacados como el ensamblador salmantino Antonio González y el maestro arquitecto-ensamblador de Ciudad Rodrigo Alonso de Balbás; el Cabildo catedralicio eligió una traza de Antonio González y entregó a Morato cien reales “para ayuda a su camino”<sup>197</sup> de vuelta a Zafra<sup>198</sup>. En 1625, Morato, en consorcio artístico con Salvador Muñoz, ensamblador pacense vecindado en Zafra, presentaron postura a la baja para hacerse con la obra de escultura del retablo que se había rematado ya en Gregorio Fernández. Otros artistas que licitaron en tal obra –además de los mencionados– fueron Montañés y el toledano Juan González<sup>199</sup>. Aunque Morato y Muñoz estuviesen entre los maestros más modestos que concurren en la obra del retablo de la catedral de Plasencia, su participación junto a Gregorio Fernández y Martínez Montañés es indicativa de su categoría artística.

En segundo lugar, que el taller de Morato desarrolló una intensa actividad se deduce de sus continuos consorcios artísticos con otros maestros. Con el escultor Blas de Figueredo, con Asensio Fernández en Jerez de los Caballeros en 1609 y con el mencionado Salvador Muñoz hasta su muerte en 1628. Recuérdese que una de las razones-analizadas en otro lugar- que impulsaba a los maestros al establecimiento de consorcios artísticos era, precisamente, aligerar los encargos de su sobrecargado taller.

Finalmente, el volumen de obras conocidas que salieron del taller de Morato testimonia la pujanza del mismo: los desaparecidos retablos del testero de la

---

<sup>197</sup> Andrés Ordax, S., González Tojeiro, C., Mogollón Cano-Cortés, P y Navareño Mateos, A.: *Testimonios artísticos de Medellín (Extremadura)*. Salamanca, 1985, p. 39.

<sup>198</sup> Martín González, J. J.: “Nuevas noticias sobre...”, p. 314.

<sup>199</sup> *Ibidem*: 304 y 315-317.

capilla mayor de Nuestra Señora de la Asunción de Almendralejo, el retablo mayor de Salvaleón, obras en Jerez de los Caballeros y su comarca, trabajos en piedra, etc.

Tras la muerte de Morato el taller de su exconsocio, Salvador Muñoz, continúa activo, probablemente con la colaboración de su hermano el pintor Sánchez Picaldo. Hasta la llegada de Blas de Escobar estuvieron abiertos en Zafra los talleres de Jerónimo Rodríguez y Cristóbal Romero; probablemente no eran obradores tan acreditados como para encargarse de la empresa que el Cabildo de la Colegiata proyectaba.

Blas de Escobar, procedente de Sevilla, abrió taller en Zafra en la segunda mitad de la centuria. De su mano y de la de sus discípulos penetra por el sur la estética barroca; como en la centuria pasada los aires renovadores del estilo renaciente ahora las formas barrocas irrumpen por la misma vía. Tal vez el verdadero legado de Andalucía y concretamente de Sevilla a la baja Extremadura radique, más que en la aportación individual de algunos maestros, en ser el cauce por donde afluyen las nuevas formas estéticas. El retablo mayor de la Colegiata de Zafra es el ejemplo más preclaro de esta herencia sevillana: la primera traza fue del escultor sevillano Matias Fernández Cardoso; la obra se remató en su totalidad en el mencionado Blas de Escobar que hizo nueva traza; el profesor Banda y Vargas atribuye las imágenes a José de Arcé, artista sevillano de origen flamenco<sup>200</sup>; sevillano también fue el equipo que doró el retablo entre 1678 y 1683. Sólo un carpintero y su aprendiz, que colaboraron con los doradores, eran vecinos de Zafra. La importancia del taller de Escobar dejó otra magnífica muestra de su maestría en el más moderado retablo de la actual capilla del Sagrario de la catedral, antes retablo mayor. Otras obras suyas se han documentado hasta el momento en Valencia del Ventoso, Fuente del Maestre y Los Santos de Maimona.

En el taller de Escobar se formó Alonso Rodríguez Lucas, el tercero de los grandes maestros zafrenses de esta centuria. La actividad de su taller abarca un amplio radio de acción en la geografía bajoextremeña con obras en la Catedral (retablo-relicario de San Julián en la capilla de las Reliquias y los dos retablos similares de la Antigua y San Blas, en el testero), en Los Santos de Maimona y

---

<sup>200</sup> Banda y Vargas, A. de la: "Huellas artísticas de...", p. 23.

Ribera del Fresno (retablos mayores), en Burguillos del Cerro (retablo para el Santísimo Cristo), para el convento zafrense de Santa Clara hizo la traza del retablo mayor que se convirtió en modelo para otros conventos como el de las carmelitas de Fuente de Cantos o el retablo mayor de Palomas, para la iglesia del Rosario de la misma ciudad concertó el retablo mayor, en competencia con Juan Martínez Vargas, y para la villa de Usagre hizo otros dos. Por nuestra parte hemos documentado la presencia de Rodríguez Lucas también en Barcarrota donde el 1 de mayo de 1673 concertó un desaparecido retablo mayor para la iglesia de Nuestra Señora de Soterráneo por 6.000 reales y que había de hacerse en el taller de Rodríguez Lucas en Zafra<sup>201</sup>.

Otros talleres escultóricos del foco zafrense en la segunda mitad de esta centuria fueron los del citado Juan Martínez Vargas, con obras en Villagarcía de la Torre, Nogales y en conventos de Badajoz, Fuente de Cantos y de su propia ciudad<sup>202</sup> y los talleres de Francisco de Saavedra Roldán y Antonio Vélez Moro.

La pintura zafrense del XVII se nos muestra pobre en maestros y parca en datos; no obstante, se pueden citar algunos nombres: Desde la última década

---

<sup>201</sup> *“En la ciudad de villanueva de Barcarrota en primero dia del mes de mayo de mil seyscientos y setenta y tres años ante mi el escribano público y testigos perecieron sus mercedes francisco botello y miguel basques alcaldes ordinarios desta ciudad como particulares juntos y de mancomun en uno y a voz de uno y cada uno ynsolidum por si e por el todo por lo que nos toca y se hara mencion= y asi mismo benito diaz gallego mayordomo de la fabrica de la iglesia de Santa María soterranio por lo que le toca y se hara mencion= y asi mismo alonso Rodriguez Lucas vecino de la ciudad de çafra= y dixeron que por quanto su señoría el marques de este estado mi señor a tratado y echo venir a esta ciudad al dicno alonso Rodriguez Lucas para hacer un retablo del altar mayor de nuestra señora de Santa Maria de Soterranio el qual se a concertado en seis mil reales que sean de pagar en tres pagas que a de ser dicho retablo en la conformidad de la traça que ajunto dicho alonso Rodriguez...”.*

Archivo Histórico de Badajoz. Protocolo de Blas de la Vera. Barcarrota. Protocolo 1825. Fols. 52-53.

<sup>202</sup> Para el convento carmelita de Fuente de Cantos hizo el retablo mayor siguiendo la traza que hiciera Rodríguez Lucas para el de las clarisas de zafra y que se repite en el retablo mayor de Palomas.

de la centuria anterior pinta Francisco Gómez, avecindado primero en el vecino pueblo de Los Santos de Maimona y más tarde en Zafra; de sus obras más destacadas en la ciudad, entre las pocas que se conocen, citamos la pintura y dorado del retablo mayor y dos colaterales de la iglesia conventual de Santa Marina, por encargo de la Duquesa de Feria, y las pinturas de otro retablo para la iglesia del Rosario. Igualmente insuficientes son las noticias sobre Cristóbal Romero, que concertó en 1608 un retablo para la capilla que Alonso Sánchez fundó en la Colegiata e hizo un retablo para la ermita de Santo Domingo de Valverde de Mérida. Procedente de Madrid se estableció en Zafra el pintor Francisco Moreal; las obras que con certeza le podemos adjudicar son las que hizo para la catedral de Badajoz (la pintura del retablo de Nuestra Señora de La Antigua y otros lienzos). Finalmente, Tomás Rodríguez, en la segunda mitad de la centuria, pintó algunos cuadros del retablo mayor de la parroquial de Villagarcía de la Torre, cuya arquitectura correspondió a Juan Martínez de Vargas.

En el modesto ambiente artístico de Badajoz el entallador más descollante fue Antonio Morgado; su actividad se prolonga hasta finales del segundo tercio, aparte de algunas obras menores, la aportación más significativa de su taller fue el retablo de las Reliquias de la Catedral, encargo del Obispo Manrique y concluido en 1656. Todavía en la primera mitad del siglo se detecta la presencia de Jerónimo Morón, un ejemplo más de la permeabilidad artística con el vecino reino portugués, Francisco de Salinas y Diego Suárez.

La pintura pacense, como no podía ser de otra manera, se halla bajo el mismo signo decadente. Desaparecido Morales, los talleres de maestros menores son incapaces de evolucionar hacia las nuevas formas barrocas y continúan aferrados a la tradición que los talleres castellanos y andaluces ya habían superado. La exigua nómina de estos maestros la componen: Manuel González, en cuyo taller hizo su aprendizaje Alonso Pérez Guerrero, autor de las pinturas del retablo mayor de la Codosera y del dorado y estofado de otros dos en conventos pacenses. Sebastián Salguero tuvo abierto taller en Badajoz durante la primera mitad de la centuria, pintó el retablo mayor de Llera (cuyo cobro reclama su hijo Sánchez Picaldo, que hemos citado avecindado y activo en Zafra) y unos lienzos para el extinto convento de San Francisco de Badajoz, le son atribuibles las dos únicas tablas que quedan en el banco, a uno y otro lado del sagrario, del retablo mayor de Puebla de la Reina. En la segunda mitad del siglo queda activo en la ciudad el taller de Diego Suárez y a finales del mismo el de un tal Guerrero, pintor poco conocido que hizo algunas obras para la Catedral

Además de Zafra, foco artístico principal de la centuria, y de Badajoz, se registra cierta actividad artística en la comarca de Fregenal y, con menor intensidad, en la de Llerena. Adelantamos que el gran apogeo artístico de Jerez de los Caballeros se inicia a finales de esta centuria y eclosiona en la siguiente.

En la comarca de Fregenal, antes de la llegada del maestro Diego de Urbín, encontramos activos a Asencio Fernández, a quien se le documentan algunas obras en Higuera la Real, al carpintero portugués Sánchez Frallo, al escultor Pedro de Aynaça y a Simón Cosme, maestro ensamblador y entallador, avencindado en Higuera, donde trabaja en el retablo mayor de la parroquia de Santa Catalina que Domingo de Urbín, vecino de Lora había concertado en 1631 y cuya pintura traspasó al sevillano Jerónimo Ramírez. A Urbín se debe gran parte de los encargos que se producen en la comarca hasta 1653, fecha en que dejamos de tener noticias suyas. Activo en la zona hasta principios de los ochenta queda el taller de su hijo Francisco Urbín Perrazo.

En la zona de Llerena, una vez clausurado el taller de Luis Hernández, la actividad retablística es atendida por el escultor Mateo Méndez. Cierta prestigio debió rodear al pintor llerenense Diego de Dueñas por el amplio radio de acción en que se documenta su obra: Llerena, Jerez de los Caballeros, Montemolín, Fregenal de la Sierra... Uno de los aprendices que tomó en Jerez, llamado Manuel Rodríguez, se establecía en Llerena atendiendo encargos en la comarca. Hablando de la pintura llerenense de esta centuria resulta obligada la referencia al taller de Francisco de Zurbarán, ubicado en Llerena, luego en Sevilla y finalmente en Madrid; no es nuestra intención detenernos en esta figura univesal del arte huyendo de subjetivos localismos. Ya ha sido estudiado por eminentes zurbaranistas aunque persistan vacíos en su vida y obra, a pesar de los esfuerzos. Sólo nos referiremos a Zurbarán como un pintor más, el mejor, del foco llerenense en estos momentos y a sus obras en la Baja Extremadura. Después de su aprendizaje sevillano en el taller de Pedro Díaz de Villanueva y en fecha no determinada<sup>203</sup> se instaló en Llerena; a esta etapa corresponden la traza de una fuente para la plaza encargada por el Ayuntamiento, las pinturas de un desaparecido retablo para su pueblo natal

---

<sup>203</sup> Zurbarán se instala en Llerena entre 1616, en que firma el lienzo de la Inmaculada, su primera obra conocida en la que retrata a Tomasa (la hija de su maestro), y 1618 en que bautiza en Llerena a una hija llamada María.

(Fuente de Cantos), cuya arquitectura encargó al escultor emeritense González Morato, y lienzos para localidades bajoextremeñas y para Sevilla. Los encargos sevillanos cada vez son más frecuentes hasta que, a instancia del Ayuntamiento y no sin oposición de algunos maestros, termina instalando su taller a la sombra de la Giralda. De Zurbarán quedan en la Baja Extremadura –sin contar la atribución de las pinturas del retablo de la Encarnación de la parroquia de Bienvenida, negadas rotundamente por María Luisa Caturla– un crucificado en el remate de un retablo, enmarcado en una cartela rococó en la iglesia de la Granada, probablemente de su época llerenense, y la obra mejor conservada en la Baja Extremadura, no la más lograda, en el retablo zafrense de la colegiata datado en 1644.

Si en la centuria anterior el centro artístico indiscutible era Zafra durante el siglo XVIII la actividad retablística se centra en la ciudad de Jerez de los Caballeros en torno al taller de los Ramos y Núñez Barrero; estos maestros de la talla y ensamblaje cubrirán un amplio programa acudiendo esporádicamente a algún maestro pacense para labores de pintura. En Badajoz la actividad escultórica se centra fundamentalmente en torno al maestro Francisco Ruiz Amador y a su hijo Francisco Ruiz Amaya. La pintura queda en manos de dos linajes de artistas, los Mures y los Estradas. El resto de la actividad artística la realizan maestros dispersos por la geografía bajoextremeña y poco conocidos aún en el momento actual de la investigación como José de Mera, nacido en Villanueva de la Serena en 1672 y muerto en Sevilla en 1734.

El linaje de los maestros jerezanos que con su actividad retablística abarcan todo el siglo se inicia en Juan Ramos, maestro zafrense que matrimonió y se avecindó en la ciudad de las torres a finales del siglo XVIII. Su actividad cubre el primer tercio del siglo XVIII y su producción conocida comienza con el escenográfico retablo mayor de Santa Catalina, cuya intervención inicial junto a Francisco Morales quedó documentada por primera vez en nuestro trabajo sobre dicha parroquia<sup>204</sup>. Ambos maestros participaron también en el retablo mayor de Santa María que fue sustituido en el último tercio del siglo XVIII por el que se incendió en 1965. Juan Ramos, al igual que en Salvatierra donde hizo un retablo para Nuestra Señora del Rosario, debió ampliar su actividad a otras localidades comarcanas que aún no conocemos.

---

<sup>204</sup> Hernández Nieves, R.: *La iglesia parroquial de...*, pp. 100-104.

A su muerte, en la década de los treinta, se hace cargo del taller su hijo Juan Ramos de Castro, ya cuarentón, que venía trabajando en él hacía tiempo, pues, siendo todavía titular del mismo su padre, había hecho la caja del órgano de San Miguel (arruinada en el derrumbamiento de la torre), el retablo mayor de la iglesia de Santiago de la Villa del Castaño, tres para Villanueva del Fresno y uno para Fuentes de León que no llegó a realizarse. Sin duda al taller se había incorporado ya su yerno Agustín Núñez Barrero, entallador llerense que había casado con una de sus hijas, pues ambos y el tallista Antonio Triviño decoran la capilla y Camarín de Nuestra Señora del Reposo de la parroquia de San Bartolomé de Jerez de los Caballeros, una de las muestras barrocas más atractivas de nuestro siglo XVIII, continúan los encargos en la ciudad haciendo el retablo del Santo Angel para la iglesia de Santa Catalina y el de la Magdalena para la de Santa María, que quedó “en blanco” y luego se pintó. Ya en la década de los cuarenta hace otra de las obras más chispeantes de nuestro barroco bajoextremeño, el retablo de Nuestra Señora de Valvanera de la colegiata de Zafra, tradicionalmente atribuido a los Churrigueras y que ha sido documentado como de Ramos de Castro<sup>205</sup>. Similar al citado de Nuestra Señora del Reposo y también en colaboración con su yerno hace en 1750 el retablo de la capilla del Sagrario de Valencia del Ventoso<sup>206</sup>.

A su muerte, en 1759, Juan Ramos de Castro quedó pendiente encargos en Almendral, Santa Marta, La Parra y la Villa del Castaño de los que se ocupará su yerno; por lo que el taller continúa su andadura sin interrupción. Agustín Núñez Barrero se hizo cargo de la obra del retablo de la Magdalena en Almendral pocos días después de la muerte de su suegro y posteriormente del de Santa Marta, donde introduce elementos rococós que ya venían imponiéndose en el círculo de los artistas jerezanos. En Mérida, además del retablo de la iglesia de Santa Clara y el del convento de San Francisco, que hizo en colaboración con su compañero de taller Antonio Triviño, dejó otra excelente muestra de su arte en el mayor de Santa María, concertado en 1762 según una traza madrileña. Núñez Barrero sobrevivió a su suegro diez años. Cinco años antes de su muerte, acaecida en 1769, su consocio, el mencionado Antonio Triviño, había dejado el taller y venía trabajando en solitario concertando

---

<sup>205</sup> Solís Rodríguez, C.: “El retablo de Nuestra...”.

<sup>206</sup> Gómez Rodríguez, M.: Op. Cit.

obras en la vecina villa onubense de Cumbres Mayores, Barcarrota (retablo mayor de la parroquial de Santiago), Valencia del Ventoso, Vaverde de Leganés (en consorcio artístico con su hermano José) Segura de León, etc.

El taller de Agustín Núñez Barrero tendría su continuador en su hijo y homónimo, Agustín Núñez Barrero el Joven, que hizo los retablos de San Antonio y Nuestra Señora del Rosario de la parroquial de Torre de Miguel Sesmero donde hace uso de la decoración rococó ya impuesta en los talleres jerezanos.

Nosotros hemos documentado otro miembro de la familia Barrero de Jerez; se trata de Francisco Ramón Barrero. En 31 de Enero de 1777 se le otorga fianza para la hechura del retablo mayor de Monterrubio.

*...Francisco Ramon Barrero, vecino de la ciudad de Xerez de los Caualleros y residente en esta uilla maestro tallista, ha hecho presente tiene una obra puesta de fabricar y rematar un retablo para el altar mayor de la Iglesia Parrochial de la uilla de Monterrubio y con la obligación de concluir dicha obra en el término de ocho meses a satisfazion de maestro que ha de nombrar el Sr. Protector delas Iglesias Parrochiales del territorio delas ordenes Militares para su aprovación por precio y quantía de cinco mil y quatrocientos reales de vellon en que fue rematada dicha construción de retablo, vajo las condiciones de su postura y remate...<sup>207</sup>.*

En Abril del mismo año se otorga fianza para hacer el retablo de Nuestra Señora de la Soledad en la ermita del Carmen de Talarrubias:

*...Dixeron que por esta presente carta otorgan que fian y se obligan a que Francisco Ramon Barrero Maestro de tallista residente en esta uilla curryera con hacer y concluir la obra del retablo que es obligado a hacer en la uilla de Talarrubias a la Venerable Imagen de nuestra Señora de la Soledad que se venera en citada uilla en la hermita de Nuestra Señora del Carmen, en quien remato en la cantidad de Dos mil trescientos y zinquenta reales de vellon. Vajo las condicio-*

---

<sup>207</sup> Cfr. nota 64.

*nes que consta de su postura y remate a que es obligado en el termino de zinco mes...<sup>208</sup> .*

En Septiembre del mismo año otorga poder en Castuera a don Pedro Zedrón, Procurador y vecino de Trujillo, para que le represente en la causa criminal contra unos soldados que le hirieron:

*...parecio Francisco Ramon Barrero vecino de la ciudad de Xerez de los Cavalleros y estante al presente en esta dicha villa y otras de esta zercania diferentes obras de talla como maestro de tallista que es, y por ello tener su residencia en ella y estarse siguiendo causa de oficio criminal contra los reos que resulten culpados en la herida y golpes que le dieron al otorgante en la noche del día veinte y tres de Agosto proximo anterior por unos sujetos que no conocio claramente...<sup>209</sup> .*

En Junio de 1778 se le otorga nueva fianza para la hechura del retablo mayor de Monterrubio:

*...parecieron de la una parte Francisco Ramon Barrero vecino de la ciudad de jerez de los Caballeros y residente en esta villa como principal y de la otra Fernando de Tena Gallego e Isauel Paula Morillo. Su mujer como sus fiadores y principales pagadores, vecinos de esta uilla...dixeron que por quanto el Sr. frey Don Jose y Ortega y Orellana del orden de Alcantara, cura dela Parroqual de Villanueva la Serena, como Juez de comision del Juzgado delas Iglesias Parroquiales del territorio de las ordenes Militares, para la subasta del retablo maior de la Parroquial de la villa de Monterrubio, cuia obra fue rematada en quince mil reales. Vajo las condiciones de su postura en el referido Francisco Ramon Barrero Maestro tallista, y por dicho Señor comisionado se le a pedido remita*

---

<sup>208</sup> Cfr. nota 65.

<sup>209</sup> Archivo de Protocolos de Castuera. Protocolo de Vicente Motazo. Castuera, 23 de septiembre de 1777. Carpeta 36. Fols. 65-66.

*la correspondiente escritura de fianza, con ynformación de abono de las hipotecas y aprouación Judicial, y que la mencionada obra ha de concluirse en el termino de diez meses, que se han de nombrar peritos para su reconocimiento y aprouación de referida obra, y se han de librar los caudales en tres pagos iguales...<sup>210</sup>.*

En Febrero de 1779 se protocolizó otra fianza a su favor en la obra del retablo de San Luis de Francia del Convento franciscano de Villanueva de la Serena:

*...Dixeron que por quanto se halla hecha Postura en el retablo del Santo Rey Don Luis de francia que se venera en el conbento de Nuestro Padre San Francisco de Villanueva dela Serena Provincia de San Gabriel. La qual remato en Don Francisco Ramon Barrero Maestro tallista residente en esta dicha villa en el precio de tres mil y trescientos reales de vellon...<sup>211</sup>.*

Es evidente que este maestro tallista vecino de Jerez –como aparece en todos los documentos aportados– pertenece al linaje de los Nuñez Barrero. Podría tratarse de un hermano de Agustín Nuñez Barrero y del presbítero Juan Antonio Nuñez Barrero, los tres hijos de Agustín Nuñez Barrero que podemos llamar El Viejo, yerno de Ramos de Castro. Recuérdese que Agustín Nuñez Barrero el Joven, solía autonombrarse Agustín Barrero; por la misma razón el Francisco Ramón que documentamos aquí podía ser Francisco Ramón Núñez Barrero.

La importante nómina de artistas jerezanos no se agota en esta relevante familia de tallistas. A principio de los sesenta se avecina en Jerez el portugués Ignacio Silva Moura, entallador avanzado que introduce en sus obras elementos de origen portugués y que mantuvo un activo taller hasta finales del siglo. Entre los trabajos más notables que hizo en la ciudad le anotamos el retablo de las Animas de la parroquia de San Bartolomé y el de la capilla del lado de la Epistola, junto a la mayor, en Santa María. En la década siguiente concierta

---

<sup>210</sup> Cfr. nota 66.

<sup>211</sup> Cfr. nota 67.

obras en la comarca de Fregenal (obra en la calle central del retablo mayor de Santa María de Fregenal), en la vecina villa onubense de Jabugo (retablo de la iglesia de San Miguel, siguiendo una traza sevillana), en Alconchel, etc.

Finalmente, no deja de causarnos cierta sorpresa la presencia en Jerez de un maestro tallista cacereño, cuando aún se encuentran en febril actividad los talleres jerezanos; nos referimos a Vicente Barbadillo, que en Abril de 1761 concierta la obra del desaparecido retablo mayor de la parroquia de Santa María.

El otro foco artístico dieciochesco se centra en Badajoz. Atendiendo los encargos que la Sede episcopal demanda, los prelados que sucesivamente ocuparon la Seo fueron siempre magníficos clientes y mecenas de los artistas pacenses.

A principios de la centuria y bajo el pontificado de D. Juan Marín de Rodezno se reformó la capilla mayor de la catedral y, en consecuencia, su sucesor Valero Losa ordenó la hechura de un nuevo retablo acorde con las nuevas formas barrocas, el que actualmente contemplamos, que quedó instalado en 1717 y es obra de Ginés López; fue realizado en Toledo desde donde se trajo por encargo del citado obispo Valero Losa. En esta obra de acondicionamiento de la capilla mayor ya intervinieron varios artistas locales que se ocuparon de labores de talla e imaginería (excepto la imagen de San Juan Bautista que es de Juan Alonso Villabrille y Ron y la de la Inmaculada que se atribuye al círculo sevillano de Duque Cornejo)<sup>212</sup>. Estos maestros locales son los más significativos de la ciudad: Cristobal Morgado, autor del retablo de Santiago en Talavera la Real y muy relacionado con el taller de Ruiz Amador y de su hijo Ruiz Amaya, donde tenía instalado su banco de trabajo. Francisco Ruiz Amador es el titular del taller pacense más importante en estos momentos, además de su mencionada participación en la imaginería del retablo mayor de la catedral junto a su cuñado Miguel Sanchez Tarama, realizó otros trabajos para la seo pacense (caja del órgano, retablo de Santa Bárbara, retablo del Cristo del claustro) y pueblos de la comarca (Salvatierra, Torre de Miguel Sesmero, etc.). El taller de Ruiz Amador se continúa con su hijo Francisco Ruiz Amaya, artista aún poco conocido, con obras en Cáceres (Virgen de

---

<sup>212</sup> Para más datos véase: Ávila Ruiz, R. M.: Op. Cit.

Garrovillas de Alconétar), en su ciudad pacense, donde concertó un retablo para Santa María del Castillo que no llegó a realizar<sup>213</sup> y en Barcarrota.

Otros artistas de segunda fila completan el panorama escultórico en la ciudad, citemos a modo de catálogo, a Alonso de Mures, escultor perteneciente a la familia de pintores de los Mures, Francisco Ruiz de la Fuente y Francisco de Prada.

La presencia de maestros andaluces en la Baja Extremadura la consideramos poco menos que permanente, aunque con distinta intensidad y categoría según épocas y momentos. Ello no significa devalorar el papel de los maestros locales, más parece que ha sido al revés, que por magnificar la presencia en nuestra región de maestros del prestigiado centro sevillano hemos terminado por olvidarnos de los nuestros.

En la segunda mitad de la centuria merecen destacarse dos magníficas obras del sevillano Blas Molner: La imagen de Santa Ana de Montijo y el Crucificado de Zahinos. Y otras dos de José Tiburcio González en Bodonal: San Ildefonso y Nuestra Señora de la Guía.

Los talleres pacenses de pintura están en manos de dos familias que llenan la actividad pictórica del siglo en la ciudad y comarcas próximas; son los Mures y los Estradas. El primer linaje lo encabeza Alonso de Mures, que procedente de Sevilla se instala en la capital pacense con obras en la ciudad (catedral e iglesias pacenses) y otras localidades (Salvaleón, Torre de Miguel Sesmero). Perteneciente a esta familia artística acabamos de citar a su hijo homónimo, Alonso de Mures, escultor; Francisco, maestro alarife; Miguel, dominico; José, pintor y dorador; Juan, dorador y Clemente, autor de las pinturas del claustro del convento pacense de Santa Ana. El último miembro de la estirpe, el hijo de Clemente Mures, llamado Francisco Javier de Mures Becerra, se nos muestra ya como un pintor de pocos recursos.

---

<sup>213</sup> El concierto de un retablo para Santa María del Castillo, fechado en 1741, que Francisco Ruiz Amaya no llegó a realizar, nos confirma la idea –ya expuesta en otro lugar– de que no todas las obras que se protocolizaban a través de un concierto pueden considerarse como encargos llevados a cabo. En este sentido son más concluyentes los pagos y, sobre todo, los finiquitos.

Los dos pintores más destacados de la familia Estrada son Juan Eusebio e Ignacio José. El primero nos firmó algunos lienzos en la Catedral, Montijo, Santa Martía la Real en Badajoz, Santa Catalina de Fregenal y Ribera del Fresno.

En Fregenal también, pero en la parroquia de Santa María, su hermano Ignacio José doró el retablo mayor.

Se completa este recorrido por el modesto panorama de la pintura bajoextremeña con la mención de otros maestros dispersos por nuestra geografía: José de Mera, de Villanueva de la Serena, aunque sus obras conocidas se encuentran todas en la alta Extremadura (Trujillo, Plasencia, Coria), excepto dos, que se exponen en el Museo de Bellas Artes de Badajoz; posteriores a Mera, aunque de la misma ciudad, son la familia de pintores de los Hidalgos, linaje encabezado por el más destacado de ellos Nicolás Antonio José Hidalgo, establecido definitivamente en Cáceres; Lorenzo Quirós, natural de Los Santos de Maimona, formado y establecido en Sevilla, seguidor de la pintura murillesca.

Quedan aún muchas obras por adscribir; sin duda, algunas serán de estos maestros locales que acabamos de citar, otras serán de maestros locales desconocidos o foráneos.

Hemos recorrido los principales talleres bajoextremeños del período y dado cuenta de su actividad en la medida en que nos es conocida; debemos recordar que estos talleres, en la mayoría de los casos, produjeron un volumen de obras superior a la documentada y su área geográfica de actuación fue más extensa e intensa que la indicada en los mapas. Mayor problema se nos plantea cuando queremos indagar en la organización y funcionamiento interno de un taller, pues son escasísimos los datos que los archivos ofrecen sobre el asunto; sin embargo, expondremos los aspectos que conocemos y algunas hipótesis de trabajo para futuras investigaciones.

Para poder abrir taller era necesario ser maestro, es decir, haber sufrido examen y ser declarado hábil y suficiente en un oficio o más de uno; el título daba derecho también a contratar obras, admitir en el taller a oficiales y aprendices, incluso a algún otro maestro titulado pero sin taller, sin medios para instalarlo, sin clientela, etc. En resumen, el titular de un taller era siempre un maestro.

El taller, además de lugar de trabajo, tiene una doble condición: su carácter doméstico y pedagógico. El taller, generalmente, se instalaba den-

tro del domicilio, salvo en los casos de maestro en buena posición económica con más de una casa de su propiedad o alquiler que solían instalar el obrador en casa distinta al domicilio y lo más próximo posible<sup>214</sup>. Dentro del domicilio parece ser que los pintores preferían el piso alto, mientras que los escultores, entalladores, ensambladores y carpinteros preferían la planta baja, bien el patio con cobertizo para protegerse de las inclemencias del tiempo o en las estancias de la casa más próximas a la calle. El taller solía ocupar dos estancias: el obrador y el estudio<sup>215</sup>. En la primera era donde maestro, oficiales y aprendices realizaban el trabajo mecánico de talla, ensamblaje y labra de la imaginería, donde se almacenaba el material, se tenía el instrumental, las obras comenzadas, partes de las mismas y piezas terminadas. El estudio era una dependencia más privada del maestro, próxima a la anterior y no necesariamente espaciosa, donde recibía a los clientes y concertaba verbalmente las obras antes de acudir al escribano o notario, donde anotaba la contabilidad del taller: obras contratadas, entregadas y pendientes, salarios de oficiales (y quizá de aprendices), pagos de materiales, cantidades entregadas por clientes, deudas, etc. Aquí se encontraba la biblioteca donde podríamos hallar libros técnicos sobre el oficio tales como tratados de Geometría, Arquitectura, Perspectiva, Matemáticas, Anatomía, etc. Libros de estampas, grabados, dibujos y repertorios iconográficos para representar correctamente los misterios, milagros y sucesos de la vida de Cristo, la Virgen y los Santos; así como sus correspondientes atributos. Alguna biografía e historia de Santos, libros de lecturas piadosas, de oraciones e, incluso, algún diccionario para interpretar las fuentes extranjeras. En el inventario de bienes que Juan Hernández Mostazo, ensamblador cacereño, hace en 1615 se anota:

*...Yten dos estanpas guarnecidas y doradas la una de un Cristo en la coluna y la otra de San Hieronimo...*

---

<sup>214</sup> El escultor sevillano Blas de Escobar se avecindó en Zafra, donde había arrendado unas casas en 1662, gastó bastante dinero en reformarlas y es probable que, además de la destinada a vivienda, acondicionara otra para taller.

<sup>215</sup> Palomero Páramo, J. M.: Op. Cit., p. 57.

*...Yten treinta y nueve libros de rromance grandes, doze de marca mayor, los demas de a quarta y de a media quarta.*

*Yten treinta y ocho libros de latin y entre ellos unos Sotos de telujja<sup>216</sup>.*

En el estudio encontraríamos también modelos de yeso, barro, cera o plomo que, junto a obras de otros maestros, estatuas clásicas, monedas y medallas servirían igualmente como fuente de inspiración. El escultor Diego de Daza se comprometió en 1598 a labrar la imaginería del desaparecido retablo mayor de las clarisas de Llerena siguiendo los modelos en barro de Núñez Delgado<sup>217</sup>. Finalmente, en el estudio se archivarían en libros, en rollos o colgados en la pared las trazas y monteas de encargos realizados, aprobados o rechazados.

El otro carácter del taller, el pedagógico o educativo, lo ejerce el titular del mismo con su magisterio sobre aprendices y oficiales. En los contratos de aprendizaje se expresa claramente la labor docente del maestro que consiste en “enseñarle el oficio bien y fielmente” en el plazo previsto en el contrato y sin ocultarle cosa alguna, de suerte que salga buen oficial<sup>218</sup>. El maestro ejerce su magisterio también sobre los oficiales, la preparación de éstos es muy variable pues se considera oficial tanto el que acaba de realizar su aprendizaje como el maestro no examinado.

Las herramientas del taller se guardaban en cajones de madera, en esportillas o se colgaban de la pared. En los bancos de carpintería, tanto en el antiguo como en el moderno con prensa, se fijaban las piezas del retablo con tornillos de pinzas, torniquetes o prensas para trabajarlas; en el caso de una imagen, una vez conocida la altura y el volumen, para tallarla se dividía en ocho partes: una corresponde a la cabeza, dos al tronco, dos hasta la rodilla, otras dos hasta el tobillo y una para el pie; los brazos, a veces articulados, se hacen en dos partes: brazo y antebrazo, al que se une la mano mediante una espiga.

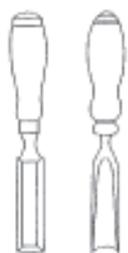
---

<sup>216</sup> Pulido Pulido, T.: Op. Cit., pp. 569-571.

<sup>217</sup> Palomero Páramo, J. M.: Op. Cit., p. 61.

<sup>218</sup> Para más precisiones véase: Heredia Moreno, M. C.: Op. Cit., pp. 60-62 y 90-100.

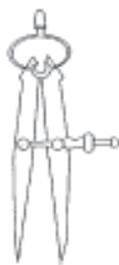
## HERRAMIENTAS RELACIONADAS CON EL TRABAJO DE LA MADERA



Formón Gubia



Compás de interiores y exteriores



Compás de marcar



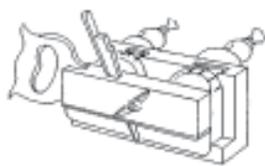
Barrena



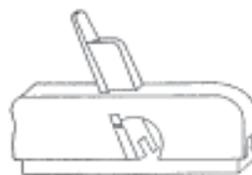
Rueda



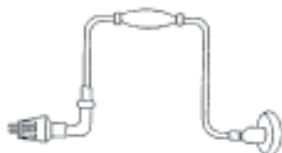
Cepillo de rebaje para curvas



Cepillo de hacer machembras



Cepillo de acanalar



Berbiquí



Compás



Azuela

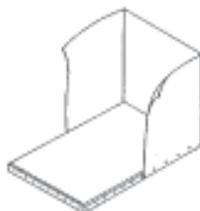
## HERRAMIENTAS RELACIONADAS CON EL DORADO



Bruñidor



Cuchillo de dorador



Pomazón



Polonesa

A. Torralba  
2005

El instrumental presentaba una tipología reducida, aunque con gran variedad de herramientas en cada tipo: serruchos (de tronzar, de calar, de costilla serrote...) y sierras, cepillos (de mano curvo, garlopa, garlopín, cepillo-cuchilla, acanalador, guillame, cepillos de machihembrado, de molduras, de juntera...), hachas de varios tipos y tamaños, azuelas, formones, gubias, escoplos, chairas, limas, escofinas, martillos, mazo y maza, tenazas de varios tamaños y alicates, barrenas y barbiquí, etc. Otras herramientas se utilizaban para medir, calcular las líneas horizontales y verticales, trazar circunferencias, cortes en ángulo, etc. tales como los compases, reglas, cartabones, escuadras, niveles, plomadas, codales... Muchas de estas herramientas eran de hierro y necesitaban afilarse periódicamente, por lo que la “piedra de afilar” era pieza imprescindible en el taller escultórico.

En el taller de pintura había también un interesante instrumental para la policromía y dorado de retablos e imágenes, así como para la pintura en tabla o lienzo: pinturas, diversos tipos de pinceles y brochas (de canutillo, plana, etc.), ralladores para eliminar asperezas y desigualdades en la superficie de las imágenes, lijas para pulir las carnes, “algodón” para adherir los panes de oro, la polonesa para recoger los panes de oro del pomazón o cojín de los doradores, el cuchillo de dorar para cortar los panes de oro según las dimensiones adecuadas, rascadores, bruñidores, grafios o garfios, etc.

Obviamente, el número de oficiales y aprendices de un taller variaba según el prestigio del maestro y los encargos. Puede que un taller fuese compartido por dos maestros al no poder uno de ellos mantener los gastos de uno particular; en este sentido decíamos anteriormente que Cristóbal Morgado, maestro escultor pacense de la primera mitad del siglo XVIII, tenía instalado su banco de trabajo en el taller de Francisco Ruiz Amaya<sup>219</sup>.

Las Ordenanzas Municipales de la Ciudad de Badajoz establecían, en 1767, que la jornada laboral se iniciase al salir el sol y concluyese al ponerse, con un descanso en torno a las doce, que duraba una hora en invierno y tres en verano<sup>220</sup>. Los días festivos los oficiales y aprendices podían trabajar en su propio beneficio.

---

<sup>219</sup> Solís Rodríguez, C. y Tejada Vizuete, F.: “Artes plásticas...”, p. 980.

<sup>220</sup> Biblioteca del Centro de Estudios Extremeños. Badajoz. Ordenanzas de la ciudad de Badajoz, 1767.

La mayor o menor participación directa del maestro en la obra venía determinada en gran parte por la importancia del taller. En los talleres modestos el maestro hacía íntegramente la obra, encargando algunas labores a aprendices y oficiales si los tenía; en cambio, en talleres pujantes y muy activos el maestro adopta el rol de maestro-director, limitándose a realizar modelos, manos, cabezas, piezas más importantes del retablo, etc. y encargando la mayoría de las labores a oficiales y aprendices. El cliente, que no ha contratado la obra con éstos sino con el maestro, exige, y así se expresa en muchos contratos, que toda la obra la haga el titular "sin levantar mano de ella". Está claro que, analizando la voluminosa producción de ciertos maestros prestigiados, no podía ser de otra forma si querían agilizar los numerosos encargos de su taller; es el caso de Antón de Madrid, Estacio de Bruselas, Luis de Morales, etc.

Además de su carácter doméstico y pedagógico, el taller en ocasiones, nos presenta la condición de itinerante y provisional. Son muchas las obras y con más frecuencia los retablos que no se hacen en el taller del artista sino en dependencias anejas al convento, iglesia o en casas arrendadas en la localidad para la instalación temporal del taller. El hecho responde a un deseo o exigencia del comitente que quiere ejercer un seguimiento y vigilancia de la obra para que la haga el maestro, no oficiales y aprendices, según la traza y las condiciones protocolizadas, entre las que suele indicarse esta también del lugar de ejecución. En este aspecto el comportamiento de la clientela y de los talleres es uniforme: José Benito Churriguera para hacer el retablo mayor de San Esteban fijó su residencia temporalmente en Salamanca y montó su taller en el mismo convento<sup>221</sup>. Diego Dueñas y Diego Pérez concertaron la pintura y dorado del retablo mayor de la parroquial de Montemolín y se comprometieron a hacerlo en la localidad: "an de tener en esta villa sus casas con los instrumentos de su officio"<sup>222</sup>. A Blas de Escobar, escultor sevillano con quien se ajustó la totalidad de la obra del retablo mayor de la colegiata de Zafra, se le preparó un cuarto en las dependencias de la misma iglesia para su alojamiento<sup>223</sup>, Guillen Ferrant y Roque

---

<sup>221</sup> Martín González, J. J.: *Escultura barroca...* p. 354.

<sup>222</sup> Mota Arévalo, H.: "Interesantes documentos sobre Zurbarán". *R.E.E.* (1965), p. 237.

<sup>223</sup> Croche de Acuña, F.: "Noticias históricas...", p. 17.

Balduque hicieron el retablo mayor de Santa María de Cáceres estableciendo su taller en el palacio episcopal<sup>224</sup>. Diego Gutierrez, vecino de Sevilla, concertó el dorado de un desaparecido retablo de Nuestra Señora de Soterráneo, en Barcarrota, y entre las condiciones el mayordomo le obligaba “a darle casa en donde este en el ynterin que durase la dicha obra y dos camas y madera para andamios”<sup>225</sup>. Los ejemplos son muy numerosos. En cualquier caso los gastos corrían por cuenta del cliente y siempre suponían el traslado de un mínimo de utillaje del taller estable.

Los talleres tenían un área de actuación más o menos extenso según su categoría que abarcaba la localidad donde estaba ubicado, la comarca próxima y, esporádicamente, encargos más alejados. Nos parece que la zona de influencia de cada taller estaba bastante claramente fijada y no eran frecuentes las interferencias; tampoco hemos observado, salvo casos contados, excesiva rivalidad y competencia cuando acudían a licitar maestros de distintos talleres para alzarse con un encargo. Sin embargo, no nos resistimos a comentar un hecho: en el pleito que enfrentó a Estacio de Bruselas y Luis de Morales con motivo del retablo de Puebla de la Calzada, además de dos clientes distintos que tratan de imponer a “su artista” y de un probable problema de jurisdicción y competencia, vemos otro aspecto: si se coteja en los mapas el área de actuación de uno y otro taller la conclusión salta enseguida a la vista: Estacio ha concertado una obra no sólo dentro del área de influencia del taller de Morales sino muy próximo a Badajoz donde este vive y trabaja.

Finalmente, cuando muere el titular sus herederos liquidan el taller o lo continúan con mayor o menor fortuna –dado el carácter endogámico de la profesión analizado en otro lugar– prolongándose en ellos no sólo el oficio sino el estilo del maestro.

---

<sup>224</sup> Florino Cumbreño, A.: “El retablo de Santa María la Mayor de Cáceres” *B.S.A.A.* (1940-1941), p. 88.

<sup>225</sup> Archivo Histórico de Badajoz. Protocolo de Plácido de la Cruz. Barcarrota, 5 de septiembre de 1713. Leg. 1837. Fols. 68-69.

## AREA DE ACTUACIÓN DE ALGUNOS TALLERES (OBRAS CONOCIDAS)

### TALLER DE ANTÓN DE MADRID



## TALLER DE ESTACIO DE BRUSELAS

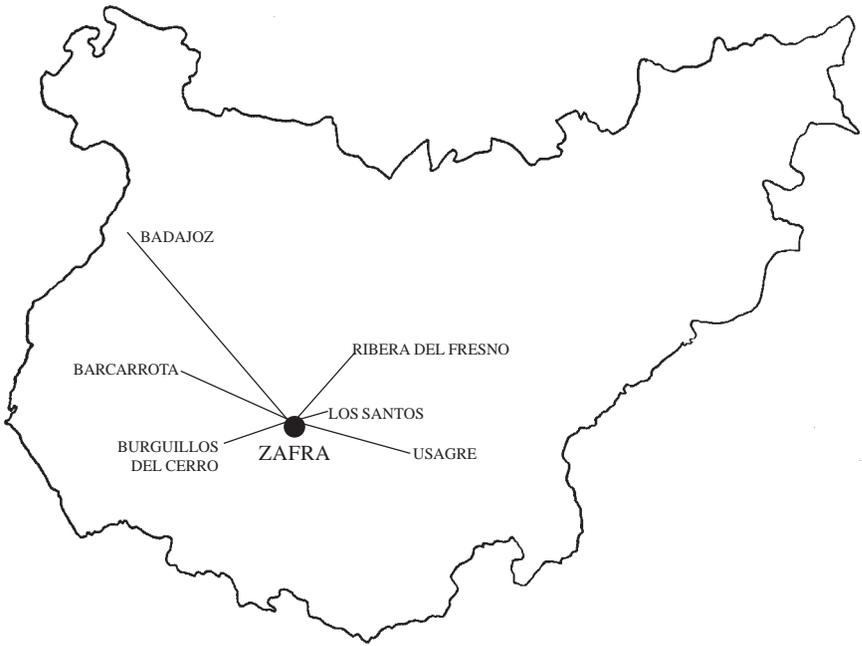


## TALLER DE LUIS DE MORALES



\* Sólo se consigna la actividad retablistica de Luis de Morales

TALLER DE ALONSO RODRÍGUEZ LUCAS



TALLER DE J. RAMOS DE CASTRO-A. NÚÑEZ BARRERO



## CONCLUSIONES

**D**eseñaríamos haber contribuido modestamente a un mejor conocimiento del arte bajoextremeño en un género, cuyas muestras, a pesar de las destrucciones, son aún tan ricas y variadas que constituyen un importante capítulo de nuestro patrimonio.

El catálogo (capítulo I) ofrece lo más florido de la retabística bajoextremeña. Más de medio centenar de ejemplares constituye un muestrario más que suficiente para conocer, mediante la aplicación de una metodología moderna, nuestra retabística de los períodos renacentista y barroco, así como su comportamiento en relación con el resto del país. Se han incluido los retablos de la ciudad fronteriza de Olivenza, tan próximos como distintos, para completar y enriquecer, desde otras estéticas, la herencia artística que generaciones pasadas nos legaron.

Sólo el estudio y el conocimiento de este patrimonio propiciarán su justa valoración y evitarán más desapariciones y deterioros.

Esta amplia muestra de arte sacro nos descubre muchas cosas: el profundo sentimiento religioso de las generaciones que lo crearon; el carácter preeminente del presbiterio dentro del templo; el sentido didáctico del retablo renacentista; el gusto por el lujo y el boato del arte barroco, etc, etc.

Desde el punto de vista iconográfico los retablos bajoextremeños del siglo XVI y gran parte del siguiente adoptaron la norma general de servir como instrumentos de devoción y de instrucción sagrada. Sin embargo, el retablo evolucionó hacia una progresiva reducción iconográfica, que culminó en el siglo XVIII con las máquinas barrocas dedicadas a la veneración de una sola imagen. Su función narrativa e ilustrativa pasó a ser conmemorativa, la seriación de escenas e historias se transformó a favor de los elemen-

tos arquitectónicos y decorativos, en donde la imagen central se adueñó del conjunto.

En la Baja Extremadura los retablos de amplio desarrollo iconográfico fueron esencialmente cristíferos, marianos y mixtos; pueden calificarse de excepcionales los que dedicaron muchas escenas al titular del templo. Dentro de esta temática exclusivamente religiosa destaca la predilección por la representación del apostolado, de ciertos santos y santas (Santiago Matamoros, San Juan Bautista, San Bartolomé, San Ildefonso, Santa Catalina, Santa Ana, etc.), del arcángel San Miguel, de los diáconos Esteban y Lorenzo, de los Evangelistas, Doctores y Virtudes.

Durante el período estudiado la estructura y morfología del retablo evolucionó también y cambió de aspecto. Durante el Renacimiento nuestra retablística ofrece unos ejemplares caracterizados por cierto planismo, severidad y clasicismo en sus estructuras, así como por la adopción de un esquema de casillero, resultante del cruce de líneas verticales y horizontales. En cambio, la morfología del retablo posterior ganó en dinamismo y animación, en libertad para disponer sus elementos y, por tanto, en mayor originalidad y creatividad. Los primeros retablos del período, austeros y desornamentados, se transformaron al final del mismo en auténticas fantasías decorativas.

El retablo bajoextremeño atravesó sucesivas fases en su evolución: desde los de tradición gótica, que perduraron hasta mediados del siglo XVI; pasando por el recetario plateresco, que se extendió hasta finales de dicha centuria, en cuyas postrimerías convivió con el retablo clasicista; hasta la penetración por el sur bajoextremeño de la estética barroca, la cual se desarrolló desde la segunda mitad del siglo XVII hasta el último tercio del siglo siguiente, en que desapareció poco a poco.

Junto a otros esfuerzos por sistematizar creemos haber aportado algo al establecimiento de una tipología del retablo, la cual se perfila cada día más clara. Nuestra clasificación tipifica los retablos desde tres puntos de vista: a) La arquitectura, morfología y estructura. b) La función y/o finalidad. c) El estilo o código estético.

La clientela bajoextremeña se comportó de forma similar a la del resto del país. Fue eminentemente religiosa; sin embargo, la contribución de entidades, estamentos y personas civiles fue importante.

Hemos querido destacar el papel –no siempre valorado suficientemente– de los Ayuntamientos como patrocinadores de retablos y la aportación anónima del pueblo llano.

Nada nuevo se detecta en la retablística bajoextremeña en otros aspectos como la contratación de la obra, su duración, precios, pagos, plazos, materiales, lugar de fabricación, dorado, policromía, etc. Sin embargo, respecto de las dimensiones del retablo se advierte en los contratos que no preocupó tanto las medidas exactas como la adaptación a la capilla mayor, el recubrimiento del muro absidal y la proporción o armonía entre las partes.

Frente a la tesis tradicional, mantenedora de que el arte bajoextremeño es, en gran parte, el resultado de la actividad artística de castellanos y andaluces en estas “tierras extremeñas”, y a la luz de las últimas investigaciones, tal postura necesita de una profunda revisión. En nuestra investigación planteamos y defendemos una nueva posición que se define en los siguientes términos. Las influencias artísticas castellanas son innegables, sobre todo en la Alta Extremadura; mientras que las andaluzas, especialmente la sevillana, ejerció su acción sobre el sur bajoextremeño, particularmente durante la segunda mitad del siglo XVI. Debe tenerse presente también el tránsito de artistas en la zona fronteriza hispanolusa, sobre todo en períodos de tranquilidad política. Así como la afluencia –más que influencia– de flamencos que arriban a nuestro solar a través de Sevilla y Lisboa.

Estas aportaciones no deben velar en ningún momento la existencia de centros artísticos autóctonos y de artistas locales que brillaron con luz propia y descollaron a cierta altura. Dichos centros estuvieron ubicados durante el siglo XVI en Zafra, ciudad artesanal, comercial y ducal; Llerena, centro santiaguista, noble, artesanal, mercantil y receptor de las nuevas corrientes renacentistas y barrocas procedentes de Andalucía; Badajoz, foco artístico de carácter episcopal y urbano. En la centuria siguiente Zafra se mostró como el centro más destacado de la Baja Extremadura, mientras los círculos artísticos de Badajoz y Llerena se debilitaron; sobre todo el último, que dio síntomas claros de agotamiento tras la febril actividad de la centuria anterior.

Durante el siglo XVIII Badajoz mantuvo una actividad artística discreta y Zafra decayó; en parte debido a la eclosión del poderoso centro de Jerez de los Caballeros, que se mostró el más pujante en la actividad retablística bajoextremeña del siglo XVIII.

Hubo otros centros de segundo orden y tributarios de los anteriores, como Fregenal de la Sierra, Higuera la Real y, quizás, Mérida.

Obviamente, no toda nuestra retabística salió exclusivamente de estos centros, sino que existieron talleres aislados; a veces, itinerantes, repartidos por el resto de la extensa geografía bajoextremeña.

Los maestros, oficiales y aprendices que trabajaron en tales centros no se apartaron demasiado de los comportamientos habituales a nivel nacional. El parentesco y la endogamia, así como el carácter masculino del oficio fue norma general.

La posición económica de nuestros artistas distó mucho de ser brillante, pero tampoco fue precaria, moviéndose entre los límites propios del artesanado e integrado en el sistema gremial de la época.

Respecto a los artistas que concurrieron en la obra de un retablo llegamos a la conclusión de que los distintos oficios artísticos se han diferenciado y especificado demasiado. Es decir, en la hechura de un retablo coincidieron o pudieron coincidir el arquitecto o tracista, el escultor, el entallador, el ensamblador, el pintor, el dorador, el batihoja, el carpintero, etc. Si bien es cierto que un maestro no solía dominar todas estas especialidades; sin embargo, en la práctica se dio una interacción de tareas que obliga a reconsiderar si realmente se produjeron tantas distinciones en el trabajo de la madera.

Las relaciones profesionales cuajaron frecuentemente en fructíferos consorcios y compañías laborales de dos o más artistas, que se asociaron para llevar a cabo sus encargos; estas asociaciones y otras formas de colaboración se vieron salpicadas, en ocasiones, por rivalidades, celos y envidias, que dieron lugar a pleitos y enemistades.

Lógicamente, los obradores bajoextremeños se ubicaron en los centros artísticos citados (Llerena, Badajoz, Zafra, Jerez de los Caballeros, etc.); desde donde el titular del taller contratava obras en la misma localidad, en la comarca y allí donde su quehacer era requerido. Sorprendiéndonos a veces el amplio radio de acción que abarcaron algunos talleres.

Finalmente, concluimos que el régimen interno de estos talleres siguió las pautas generales de las del resto del país en lo que se refiere a la autorización para abrirlos, al carácter familiar y pedagógico, al utillaje, materiales de inspiración y consulta, etc. etc.

## ABREVIATURAS

A.H.P.B.: Archivo Histórico Provincial de Badajoz.

A.P.: Archivo Parroquial de...

A.M.: Archivo Municipal de...

A.E.A.: Archivo Español de Arte.

B.S.A.A.: Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid.

R.E.E.: Revista de Estudios Extremeños.

## FUENTES DOCUMENTALES

Archivos parroquiales de la Baja Extremadura.

Archivos Municipales de la Baja Extremadura.

Archivo Histórico Provincial de Badajoz.

Archivo Diocesano de Badajoz.

Servicio de Microfilmación de la Institución Cultural «Santa Ana» de Almendralejo.



## BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA (VID. CAPÍTULO I: CATÁLOGO)

### BIBLIOGRAFÍA GENERAL

AGULLO Y COBO, M: *Documentos sobre escultores, entalladores y ensambladores de los siglos XVI al XVIII*. Valladolid, 1978.

ANDRES ORDAX, S.: "El pintor extremeño José de Mera". B.S.A.A. (1981), pp. 489-493.

IDEM: "Introducción a la escultura altoextremeña del Renacimiento y del Barroco". *VI Congreso de Estudios Extremeños*. (1981), pp. 11-21.

ANGULO IÑIGUEZ, D.: "*Pintura del siglo XVI*". *Ars Hispaniae*. Vol. XV. Madrid, 1971.

ARAYA IGLESIAS, C. y RUBIO GARCÍA, F.: *Guía artística de la ciudad de Badajoz*. Badajoz, 1986.

ÁVILA RUIZ, R.M.: *Los retablos de la catedral de Badajoz*. Memoria de Licenciatura inédita. Universidad Complutense. Madrid, 1978.

AZCARATE, J.M. de: "Datos sobre Túmulos de la época de Felipe IV". B.S.A.A. (1962), pp. 289-296.

BAIR, J.A.: *Los retablos del siglo XVIII en el Sur de España, Portugal y México*. México, 1987.

BANDA Y VARGAS, A. de la: "Huellas artísticas andaluzas en la Baja Extremadura". E.A.E. (1974), pp. 11-34.

BIALOSTOCKI, J.: *Estilo e iconografía*. Barcelona, 1972.

BONET CORREA, A.: "Túmulos del Emperador Carlos V", A.E.A. (1960), pp. 55-65.

IDEM: "El túmulo de Felipe IV de Herrera Barnuevo y los retablos baldauquinos del barroco español". A.E.A. (1961), pp. 285-296.

IDEM: "Los retablos de la iglesia de las Calatravas de Madrid". A.E.A., (1962), pp. 21-49.

- CABO ALONSO, A., GONZÁLEZ, J., CUEVAS GARCÍA, C. y ÁLVAREZ VILLAR, J.: *Tierras de España. Extremadura*. Madrid, 1979.
- CALVO SERRALLER, F.: *Teoría de la pintura del siglo de oro*. Madrid, 1981.
- CALLEJO SERRANO, C.: *Guía artística de Badajoz y su provincia*. Barcelona, 1964.
- CAMON ZANAR, J.: "El estilo trentino". *Revista de Ideas Estéticas*. (1945), pp. 429-442.
- IDEM: "La iconografía en el arte trentino". *Revista de Ideas Estéticas*. (1947), pp. 385-394.
- IDEM: "La pintura española del siglo XVII". Vol. XXV. *Summa Artis*. Madrid, 1977.
- CARRASCO GARCÍA, A.: "Juan de Valencia y Luís Hernández. Escultores llerenenses del Bajo Renacimiento". *Revista Fiestas Mayores Patronales de Ntra. Sra. de la Granada*. (1975). Llerena.
- IDEM: *Escultores, pintores y plateros del Bajo Renacimiento en Llerena*. Badajoz, 1982.
- CEAN BERMUDEZ, J.A.: *Diccionario Histórico de los más ilustres Profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid, 1800.
- CIENFUEGOS LINARES, J., TERRON ALBARRÁN, M., SOLÍS RODRÍGUEZ, C. y ÁLVAREZ FIJO, M.: *Los Morales de la catedral de Badajoz*. Badajoz, 1975.
- CIRLOT, J.E.: *Diccionario de símbolos*. Barcelona, 1969.
- CORCHON GARCÍA, J.: *Bibliografía geográfica extremeña. Precedida de una introducción al Estudio Geográfico de la Alta Extremadura*. Badajoz, 1955.
- COVARSI, A.: "Extremadura artística. Los Morales de la exposición de Fregenal de la Sierra". *R.E.E.* (1928), pp. 385-401.
- IDEM: "Extremadura artística. Sobre algunos pintores poco conocidos. Juan Labrador, Rubiales, Lorenzo Quirós, Esteban Márquez, Los Mera, Hidalgo González y otros". *R.E.E.* (1928), pp. 529-543.
- IDEM: "Extremadura artística. Los pintores badajoceros del siglo XVII. Los Estradas y los Mures". *R.E.E.* (1929), pp. 49-62.
- CROCHE DE ACUÑA, F.: *Zafra. Una lección de historia y de arte*. Zafra, 1972.
- IDEM: "Noticias históricas sobre el retablo de la colegiata de Zafra". *V Congreso de Estudios Extremeños*. (1976), Badajoz, pp. 15-24.

IDEM: *La colegiata de Zafrá (1609-1851). Crónica de luces y sombras*. Zafrá, 1984.

CHECA CREMADES, F. y MORAN TURINA, J. M.: *El Barroco*. Madrid, 1984.

CHECA CREMADES, F.: *Pintura y escultura del Renacimiento en España. 1450-1600*. Madrid, 1983.

DABRIO GONZÁLEZ, M.T.: "El retablo sevillano del siglo XVII: un estado de la cuestión". *Ifigía* (1984), pp. 143-148.

Documentos para la Historia del Arte en Andalucía. 10 vols. Editado por el Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla con la colaboración de varios autores. Sevilla, 1927-1937.

DOS SANTOS, R.: *Historia del arte portugués*. Barcelona, 1962.

FERRANDO ROIG, J.: *Iconografía de los santos*. Barcelona, 1950.

FLORIANO CUMBREÑO, A.: "El retablo de Santa María la Mayor de Cáceres". *B.S.A.A.* (1940-41), pp. 85-95.

GALLEGO, J.: *Visión y símbolos de la pintura española del siglo de oro*. Madrid, 1975.

IDEM: *El pintor, de artesano a artista*. Granada, 1976.

GARCÍA CHICO, E.: "Los Bolduques, escultores", *B.S.A.A.* (1936-39), pp. 37-44.

GARCÍA MELERO, J.E.: *Aproximación a una bibliografía de la pintura española*. Madrid, 1978.

GARRIDO SANTIAGO, M.: *Arquitectura religiosa del siglo XVI en Tierra de Barros (Badajoz)*. Badajoz, 1983.

IDEM: *Arquitectura militar de la Orden de Santiago en Extremadura*. Mérida, 1989.

GAYA NUÑO, J.A.: *Historia de la crítica de arte en España*. Madrid, 1975.

GERMAIN BAZIN: "Morphologie du retable portugais". *Belas Artes*. (1953), pp. 3-28.

GILES MARTIN, T.: *Arte religioso en Fregenal de la Sierra, Higuera la Real y Bodonal de la Sierra (tres encomiendas de la Orden de San Juan de Jerusalem)*. Memoria de Licenciatura inédita. Universidad de Extremadura. Cáceres, 1985.

- IDEM: "Arte religioso en Fregenal de la Sierra". *R.E.E.* (1988), pp. 67-104.
- GÓMEZ MORENO, M.E.: *La policromía en la escultura española*. Madrid, 1943.
- IDEM: "Escultura del siglo XVII". *Ars Hispaniae*. Vol. XVI. Madrid, 1980.
- GÓMEZ RODRÍGUEZ, M.: *Urbanismo y arte en Valencia del Ventoso (Badajoz)*. Memoria de Licenciatura inédita. Universidad de Extremadura. Cáceres, 1986.
- GONZÁLEZ ALARCÓN, M.T.: *Retablos barrocos en el arcedianato de Segovia*. Segovia 1999.
- HAUSER ARNOLD: *Historia social de la literatura y el arte*. Madrid, 1968.
- IDEM: *Sociología del arte*. Madrid, 1975.
- HASKELL, F.: *Patronos y pintores*. Madrid, 1984.
- HEREDIA MORENO, M.C.: *Estudio de los contratos de aprendizaje artístico en Sevilla a comienzos del siglo XVIII*. Sevilla, 1974.
- HERNÁNDEZ DÍAZ, J.: "El retablo sevillano del siglo XVII". *Sevilla y la Semana Santa*. (1931), Sevilla.
- IDEM: "Papeletas para la historia del retablo en Sevilla durante la segunda mitad del siglo XVII". *Boletín de Bellas Artes*. (1936), Sevilla.
- IDEM: "Roque Balduque en Santa María de Cáceres". *A.E.A.* (1970), pp. 83-93.
- HERNÁNDEZ DÍAZ, J. y MARTÍN GONZÁLEZ, J.J.: "La escultura del siglo XVII en España". *Summa Artis*. Vol. XXVI. Madrid, 1982.
- HERNÁNDEZ NIEVES, R.: "El contrato de la obra de arte en Extremadura. (escultura de los siglos XVI al XVIII)". *Revista de Estudios Extremeños* (1994), nº II, pp. 327-355.
- IDEM: "Nuevos datos sobre el retablo mayor de Salvaleón (Badajoz) y sus autores". *Revista de Estudios Extremeños*. (1995). Tomo LI, II, pp. 409-418.
- IDEM: "Relaciones del retablo con la arquitectura del entorno". *Norba-Arte*. XIV-XV (1994-1995).
- IDEM: "Los retablos mayores de la parroquia de Medina de las Torres". *Nuevo Guadiana*. Cuarta época. Nº 10. Mayo de 1999, pp. 11-12.
- HERNÁNDEZ NIEVES, R. y PIZARRO GÓMEZ, F.J.: "Peculiaridades iconográficas del retablo extremeño". *IX Simposio Hispano-portugués de Historia del Arte. El Retablo*. Orense 1999. (Actas en prensa).

- HORNEDO, R.: "Arte tridentino". *Revista de Ideas Estéticas*. (1945), pp. 443-472.
- IDEM: "El Concilio de Trento. Exposiciones e investigaciones". *Razón y Fe*. (1945), pp. 354-362.
- LAFUENTE FERRARI, E.: *Las artes de la madera*. Madrid, 1941.
- LÓPEZ DE AYALA, I.: *El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento*. Madrid, 1978.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, C.: *Retablo y esculturas de traza sevillana*. Sevilla, 1928.
- IDEM: *Arquitectos, escultores y pintores vecinos de Sevilla*. Sevilla, 1928.
- IDEM: *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*. Sevilla, 1929.
- IDEM: *Desde Martínez Montañés a Pedro Roldán*. Sevilla, 1932.
- LOZANO BARTOLOZZI, M.M.: *La pintura en Extremadura*. Badajoz, 1984.
- LOZANO RUBIO, T.: *Suplemento a la Historia Eclesiástica de la ciudad y obispado de Badajoz de D. Juan Solano de Figueroa y Altamirano*. Badajoz, 1935.
- MALE, E.: *L'art réligieux après le Concile de Trente*. París, 1932.
- MARAVALL, J.A.: *La cultura del Barroco*. Madrid, 1975.
- MARTIN GONZÁLEZ, J.J.: "La policromía en la escultura castellana". *A.E.A.* (1953), pp. 295-312.
- IDEM: *La escultura barroca castellana*. Madrid, 1959.
- IDEM: "La vida de los artistas en Castilla la Vieja y León durante el Siglo de Oro". *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*. (1959), pp. 391-439.
- IDEM: "Tipología e iconografía del retablo español del Renacimiento". *B.S.A.A.* (1964), pp. 5-15.
- IDEM: "Nuevas noticias sobre el retablo mayor de la catedral de Plasencia. (Cáceres)". *B.S.A.A.* (1975), pp. 297-318.
- IDEM: "Centros artísticos de la provincia de Cáceres. (siglo XVI al XVIII)". *VII Congreso de Estudios Extremeños* (1983), pp. 11-21.
- IDEM: *Escultura barroca en España, 1600-1770*. Madrid, 1983.
- IDEM: *El artista en la sociedad española del siglo XVIII*. Madrid, 1984.

- IDEM: "Problemática del retablo bajo Carlos III". *Fragmentos*. (1988), pp. 32-43.
- IDEM: *El retablo barroco en España*. Madrid 1993.
- MARTINELL, C.: *Arquitectura i escultura barroques à Catalunya*. Vol. II. Barcelona, 1961.
- MARTÍNEZ DÍEZ, G.: *Origen del nombre de Extremadura*. Badajoz, 1985.
- MARTÍNEZ QUESADA, J.: "Notas documentales sobre artistas y artesanos de Extremadura". *R.E.E.* (1960), pp. 353-362.
- MELIDA ALINARI, J.R.: *Catálogo Monumental de España. Provincia de Badajoz*. Madrid, 1925.
- MOGOLLON CANO-CORTÉS, P.: "La pintura extremeña del siglo XVIII: Los Hidalgo". *Norba*. (1983), pp. 57-67.
- MONTERO APARICIO, D.: *Arte religioso en la Vera de Plasencia*. Salamanca, 1975.
- MOTA AREVALO, H.: "La Orden de Santiago en tierras de Extremadura". *R.E.E.* (1962), pp. 5-18.
- MUÑOZ DE SAN PEDRO, M.: *Extremadura*. Madrid, 1961.
- NAVARRO DEL CASTILLO, V.: "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". *R.E.E.* (1974), pp. 581-607.
- IDEM: *Historia de Mérida y pueblos de su comarca*. Cáceres, 1974.
- NIETO ALCAIDE, V. y CHECA CREMADES, F.: *El Renacimiento. Formación y crisis del modelo clásico*. Madrid, 1985.
- NIETO, V., MORALES, A. y CHECA, F.: *Arquitectura del Renacimiento en España. 1488-1599*. Madrid, 1989.
- OTERO TUÑEZ, R.: "Las primeras columnas salomónicas en España". *Boletín de la Universidad Compostelana*. (1955), pp. 337-344.
- PALOMERO PARAMO, J.M.: *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución. 1560-1629*. Sevilla, 1983.
- IDEM: *Ciudad de retablos (Sevilla)*. Sevilla, 1987.
- PEÑA GÓMEZ, P.: *La iglesia de Nuestra Señora de la Granada y la Plaza Mayor de Llerena*. Memoria de Licenciatura inédita. Universidad de Extremadura. Cáceres, 1985.

PÉREZ MARQUES, F.: *Restauración del templo parroquial de Santa Marta*. Santa Marta, 1985.

PÉREZ SÁNCHEZ, M.: *El retablo y el mueble litúrgico en Murcia bajo la Ilustración*. Murcia 1995.

PESCADOR, C. y DIEGO, N.: "El retablo de San Vicente de Plasencia, sus autores y noticias de otros pintores extremeños del siglo XVI". *R.E.E.* (1962), pp. 129-151.

PONZ, A.: *Viaje de España. Se cita por la Edición de Universitas Editorial*. Badajoz, 1983.

PULIDO PULIDO, R.: *Datos para la historia artística cacereña. (Repertorio de artistas)*. Cáceres, 1980.

QUINTO ROMERO, M.L.: *Los batihojas. Artesanos del oro*. Madrid, 1984.

RAYA RAYA, M.A.: *El retablo en Córdoba durante el siglo XVII y XVIII*. Córdoba, 1980.

IDEM: *El retablo barroco cordobés*. Córdoba 1987.

*Relaciones artísticas entre Portugal y España*. Actas del III Simposio Hispano-portugués. Salamanca, 1986.

RIVERA, J.F.: *La persecución religiosa en la diócesis de Toledo (1936-1939)*. Toledo, 1958.

RODRÍGUEZ, A., G. de CEBALLOS y CASASECA, A.: "Escultores y ensambladores salmantinos de la segunda mitad del siglo XVII". *B.S.A.A.* (1986), pp. 321-341.

RODRÍGUEZ BLANCO, D.: *La Orden de Santiago en Extremadura (siglos XIV-XV)*. Badajoz, 1985.

RODRÍGUEZ DE CAMPOMANES, P.: *Discurso sobre la educación popular de los artesanos y su fomento*. Se cita por la Edición preparada por F. Aguilar Piñal. Editora nacional. Madrid, 1978.

RODRÍGUEZ MOÑINO, a.: "Hans de Bruselles y Jerónimo de Valencia (entalladores del siglo XVI, 1554-1601)", *B.S.A.A.* (1942-43), pp. 121-156.

IDEM: "La escultura en Badajoz durante el siglo XVI". *B.S.A.A.* (1946-47), pp. 101-131.

IDEM: "Los pintores badajoceros del siglo XVI". *R.E.E.* (1955), pp. 119-272.

RODRÍGUEZ RINCÓN, R.M.: *Olivenza, una ciudad de frontera*. Memoria de Licenciatura inédita. Universidad Complutense. Madrid, 1982.

ROGELIO BUENDIA, J.: "Sobre los orígenes estructurales del retablo". *Revista de la Universidad Complutense*. (1973), pp. 17-40

ROMERO DURAN, M.O.: *Badajoz a mediados del siglo XVIII. Estudio socio-económico*. Memoria de Licenciatura inédita. Universidad Nacional de Educación a Distancia. Madrid, 1988.

SAENZ DE LA CALZADA GOROSTIZA, C.: "El retablo barroco español y su terminología artística. Sevilla". *A.E.A.* (1956), pp. 211-242.

SÁNCHEZ CANTON, F.J.: "Escultura y pintura del siglo XVIII". *Ars Hispaniae*. Val. XVII. Madrid, 1965.

SÁNCHEZ LOMBA, F.M.: "Vicente Barbadillo, autor del retablo mayor de San Mateo de Cáceres". *Norba*. (1984), pp. 323-325.

SÁNCHEZ LORO, D.: *Bibliografía de Extremadura*. Cáceres, 1955.

SARAVIA, C.: "Repercusiones en España del decreto del Concilio de Trento sobre las imágenes". *B.S.A.A.* (1960), pp. 129-143.

SEBASTIAN, S.: *Contrarreforma y Barroco*. Madrid, 1985.

SEGURA, E.: "Algunos datos inéditos para la Historia del Arte en Extremadura". *R.E.E.* (1927), pp. 265-274.

SMITH, R.C.: "The Portuguese woodcarverd retable, 1600-1750". *Belas Artes*. (1950), pp. 16-57.

SIERRA FERNÁNDEZ, L.A. de la: *El retablo neoclásico en Cádiz*. Cádiz 1989.

SOLANO DE FIGUEROA Y ALTAMIRANO, J.: *Historia eclesiástica de la ciudad y obispado de Badajoz*. Badajoz, 1929.

SOLARY TOBOADA, A. de: *Historia eclesiástica de la ciudad y obispado de Badajoz, continuación de la escrita por D. Juan Solano de Figueroa*. Badajoz, 1945.

SOLÍS RODRÍGUEZ, C.: "Antón de Madrid y Estacio de Bruselas, pintores del siglo XVI en la Baja Extremadura". *I Congreso español de Historia del Arte*. Trujillo, 1977.

- IDEM: "Luis de Morales". *R.E.E.* (1978), pp. 48-137.
- IDEM: "El pintor Estacio de Bruselas en Llerena". *Revista de Fiestas de Nuestra Señora de la Granada.* (1978). Llerena.
- IDEM: "Escultura y pintura del siglo XVI". En la *Historia de la Baja Extremadura.* Vol. II. Badajoz, 1986, pp. 571-679.
- IDEM: *Luis de Morales.* Badajoz, 1999.
- SOLÍS RODRÍGUEZ, C. TEJADA VIZUETE, F. y CIENFUEGOS LINARES, J.: "Escultura y pintura del siglo XVII". En la *Historia de la Baja Extremadura.* Vol. II. Badajoz, 1986, pp. 683-761.
- SOLÍS RODRÍGUEZ, C. y TEJADA VIZUETE, F.: "Las artes plásticas en el siglo XVIII". En la *Historia de la Baja Extremadura.* Vol. OO. Badajoz, 1986, pp. 978-1023.
- TAPIE, V.L.: *Barroco y Clasicismo.* Madrid, 1981.
- TEJADA VIZUETE, F.: *Retablos barrocos de la Baja Extremadura (Siglos XVII-XVIII).* Mérida, 1988.
- TORRES PEREZ, J.M.: "Un claro seguidor de Roque Balduque: Pedro de Paz, escultor extremeño del siglo XVI". *VI Congreso de Estudios Extremeños.* (1981), pp. 301-309.
- IDEM: "Un documento inédito relativo a Vicente Barbadillo". *Alcántara.* (1987), pp. 87-93.
- TRUJILLO RODRÍGUEZ, A.: *El retablo barroco en Canarias.* Santa Cruz de Tenerife. 1977.
- ULIERTE VÁZQUEZ, M.L.de: *El retablo en Jaen (1580-1800).* Madrid 1986.
- URANDA GALDIANO, J.E.: *Retablos navarros del Renacimiento.* Pamplona, 1947.
- VALVERDE MADRID, J.: *Ensayo socio-histórico de retablistas cordobeses del siglo XVIII.* Córdoba, 1974.
- VALLECILLO TEODORO, M.A.: *Arte religioso en Olivenza.* Badajoz 1991.
- IDEM: *Retablística altoalentejana (Elvas, Villaviciosa y Olivenza) en los siglos XVII y XVIII.* Badajoz 1996.
- VARIOS: *Monumentos artísticos de Extremadura.* Salamanca, 1986. Dirigida por Salvador Andrés Ordax.

VARIOS: *El retablo aragonés del siglo XVI. Estudio evolutivo de las mazonerías*. Zaragoza 1992.

VARIOS: *Retablos de la comunidad de Madrid. Siglos XV al XVIII*. Madrid 1995.

VARIOS: "Intervenciones en retablos y bienes muebles". En *Extremadura Restaurada*. Tomo I Salamanca 1999, pp. 157-313.

VARIOS: Catálogo de la Exposición *Extremadura. Fragmentos de identidad*. Badajoz 1998.

VÉLEZ CHAURRI, J.J.: *El retablo barroco en los límites de las provincias de Álava, Burgos y La Rioja (1600-1780)*. Vitoria 1990.

VIDAL BERNABE, I.: *Escultura decorativa del barroco alicantino*. Tesis Doctoral inédita. Universidad Nacional de Educación a Distancia. Madrid, 1987.

VORAGINE, S. de la: *La leyenda dorada*. Madrid, 1987.

WEISBAH, W.: *El Barroco, arte de la Contrarreforma*. Madrid, 1942.

WITTKOWER, R. y M.: *Nacidos bajo el signo de Saturno*. Madrid, 1985.

WOLFFLIN, H.: *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*. Madrid, 1961.

## ÍNDICE TOPONÍMICO

ACEUCHAL: 270, 292, 299, 300, 301, 302, 303, 306, 307, 323, 367, 368, 372, 378, 383, 388, 390, 390, 404, 410, 507, 511.

ALANGE: 40, 301, 480, 484, 572.

ALBURQUERQUE: 24, 42, 43, 44, 55, 359, 363, 364, 379, 389, 477.

ALCÁNTARA (CÁCERES): 528.

ALCONCHEL: 100, 465, 471, 477, 485, 486, 543, 545, 559, 570, 585.

ALEMANIA: 565.

ALGARVE (PORTUGAL): 474.

ALICANTE: 24.

ALJUCÉN: 489.

ALMENDRAL: 301, 329, 435, 452, 502, 581.

ALMENDRALEJO: 24, 148, 149, 150, 152, 153, 154, 155, 160, 165, 175, 178, 180, 306, 307, 311, 346, 360, 362, 364, 366, 367, 371, 372, 378, 381, 387, 388, 390, 392, 399, 400, 407, 421, 438, 439, 441, 461, 467, 469, 489, 493, 510, 545, 557, 576.

ANDALUCÍA: 457, 458, 464, 465, 474, 478, 482, 483, 495, 545, 552, 570, 572, 573.

ARACENA (HUELVA): 270, 292, 507.

ARAGÓN: 404, 410.

ARENAS DE SAN PEDRO (AVILA): 449.

ARROYO DE LA LUZ (CÁCERES): 95, 100, 405, 420, 435, 438, 452, 486, 510, 566.

ARRROYO DE SAN SERVÁN: 59, 60, 61, 64, 67, 68, 73, 77, 78, 301, 356, 359, 361, 364, 366, 377, 379, 386, 391, 395, 397, 398, 405, 407, 418, 420, 489, 510.

ASTORGA (LEÓN): 421.

ASTURIAS: 449.

ÁVILA: 34, 410, 411, 465.

AYAMONTE (HUELVA): 514.

AZUAGA: 31, 76, 104, 106, 110, 122, 123, 124, 125, 126, 131, 132, 134, 160, 174, 202, 358, 362, 364, 366, 375, 377, 381, 387, 388, 392, 397, 399, 400, 407, 418, 421, 426, 429, 436, 437, 438, 441, 443, 444, 446, 448, 462, 466, 467, 468, 469, 472, 508, 514, 546, 551, 554, 558, 573.

BADAJOS: 24, 25, 26, 40, 47, 48, 49, 90, 91, 100, 117, 160, 207, 208, 210, 215, 221, 225, 226, 230, 239, 240, 255, 257, 313, 316, 318, 322, 323, 332, 334, 365, 368, 374, 383, 396, 398, 401, 411, 425, 427, 430, 434, 437, 438, 444, 450, 451, 454, 455, 458, 459, 462, 465, 468, 469, 471, 472, 475, 476, 477, 478, 480, 481, 482, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 496, 497, 499, 508, 510, 513, 522, 523, 524, 525, 530, 531, 533, 534, 539, 545, 547, 548, 555, 562, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 577, 578, 579, 580, 585, 587, 591, 593, 601, 602.

BARCARROTA: 84, 221, 236, 301, 302, 323, 326, 327, 340, 341, 344, 345, 347, 365, 367, 368, 378, 385, 388, 393, 402, 404, 409, 410, 422, 431, 471, 485, 490, 498, 502, 563, 577, 582, 586, 593.

BEJA (PORTUGAL): 137.

BERLANGA: 57, 127, 472, 481, 557, 561, 570, 572.

BERZOCANA: 416.

BIENVENIDA: 31, 58, 158, 159, 160, 162, 165, 364, 369, 371, 378, 381, 388, 392, 399, 400, 407, 481, 510, 570, 572, 580.

BODONAL: 23, 292, 440, 468, 498, 505, 507, 586.

BRAGA (PORTUGAL): 137, 473.

BRIVIESCA: 421.

BURGUILLOS DEL CERRO: 221, 236, 467, 490, 577.

BURGOS: 24, 137, 406, 414.

CABEZA DEL BUEY: 468.

CABEZA LA VACA: 40, 480, 505, 572.

CÁCERES: 64, 76, 332, 333, 335, 410, 420, 432, 434, 438, 441, 458, 464, 503, 513, 520, 558, 585, 587, 593.

CÁDIZ: 201, 540.

CALDAS DE LA REINA (PORTUGAL): 286.

CALERA DE LEÓN: VÉASE TENTUDÍA.

CALZADILLA DE LOS BARROS: 31, 35, 36, 37, 40, 49, 55, 57, 61, 156, 291, 356, 358, 362, 364, 366, 368, 376, 377, 378, 386, 389, 391, 396, 397, 405, 406, 407, 418, 419, 480, 508, 572.

CAMINHA (PORTUGAL): 137.

CAMPILLO DE LLERENA: 58, 481, 570, 572.

CAMPOMAYOR (PORTUGAL): 473.

CANARIAS: 24, 204, 382.

CANTABRIA: 574.

CARMONA (SEVILLA): 412.

CASAR DE CÁCERES (CÁCERES): 449, 555.

CASAS DE DON PEDRO: 67, 77, 78, 83, 85, 86, 87, 88, 154, 156, 358, 359, 362, 363, 364, 366, 367, 379, 387, 391, 398, 407, 418, 420, 462.  
CASAS DE MILLÁN (CÁCERES): 95.  
CASTELO BRANCO (PORTUGAL): 286.  
CASTILLA: 408, 440, 448, 449, 457, 461, 540, 545, 552.  
CASTAÑO (HUELVA): 502.  
CASTUERA: 24.  
CATALUÑA: 404, 408.  
CAVALHOSA (PORTUGAL): 137.  
CAYA, RÍO: 475, 499.  
CECLAVÍN (CÁCERES): 379.  
CIUDAD RODRIGO (SALAMANCA): 154, 543, 555, 575.  
CODOSERA, LA: 476, 492, 578.  
COIMBRA (PORTUGAL): 286, 287, 472.  
CONSTANTINA (SEVILLA): 134.  
CÓRDOBA: 24, 201, 376.  
CORIA (CÁCERES): 24, 424, 434, 438, 439, 488, 587.  
CRISTINA: 25, 247.  
CUENCA: 423.  
CUMBRES MAYORES (HUELVA): 488, 502, 582.  
DON BENITO: 25, 87, 95, 247, 462.  
ELVAS (PORUGAL): 275, 278, 282, 284, 477, 486.  
ESCORIAL, EL: 416, 420, 421.  
ESPARTINAS: 322.  
ESTREMOZ (PORTUGAL): 137, 447, 478.  
ÉVORA (PORTUGAL): 100, 286, 412, 477, 486, 553.  
FELGUERAS (PORTUGAL): 137.  
FERIA: 481.  
FLANDES: 449.  
FRANCIA: 565.  
FREGENAL DE LA SIERRA: 23, 24, 67, 73, 74, 75, 76, 78, 100, 155, 175, 187, 188, 191, 270, 290, 291, 292, 312, 356, 359, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 369, 371, 372, 376, 377, 379, 386, 387, 391, 398, 402, 405, 407, 409, 418, 420, 422, 446, 464, 469, 476, 477, 478, 488, 493, 494, 495, 498, 499, 503, 504, 507, 508, 510, 547, 566, 569, 571, 579, 585, 587, 601.  
FUENLABRADA: 409.  
FUENTE DE CANTOS: 24, 40, 175, 195, 205, 215, 221, 225, 226, 236, 241, 252, 253, 272, 320, 322, 323, 363, 365, 366, 370, 371, 372, 385,

389, 393, 407, 410, 413, 426, 480, 487, 490, 494, 507, 511, 565, 567, 577, 780.  
FUENTE DEL MAESTRE: 256, 269, 270, 292, 302, 323, 366, 372, 378, 383, 388, 401, 413, 434, 438, 441, 489, 507, 511, 572, 576.  
FUENTES DE LEÓN: 466, 488, 502, 506, 581.  
FUNCHAL (PORTUGAL): 137.  
GALICIA: 204, 449.  
GARBAYUELA: 301.  
GARROVILLA, LA: 465, 487.  
GARRROVILLAS DE ALCONÉTAR (CÁCERES): 487, 497, 498, 586.  
GATA (CÁCERES): 528.  
GRANJA DE TORREHERMOSA: 58, 437, 445, 448, 472, 481, 570, 572.  
GRANADA: 124, 204, 382, 404, 410, 416, 554, 564.  
GUADALCANAL (SEVILLA): 40, 200. 471, 480, 488, 493, 494, 559, 561, 564, 572.  
GUADALUPE, MONASTERIO DE: 191, 405, 494, 541.  
CUADALQUIVIR, RÍO: 449.  
GUAREÑA: 25, 87, 95, 244, 245, 246, 247, 249, 359, 362, 366, 372, 399, 462.  
GUILLENA (SEVILLA): 188.  
GIMARAES (PORTUGAL): 286.  
HERRERA DEL DUQUE: 69,, 70, 71, 72, 73, 78, 83, 87, 88, 96, 359, 366, 368, 387, 398, 438, 461, 462, 570.  
HERVÁS: 413.  
HIGUERA DE LA SIERRA (HUELVA): 322.  
HIGUERA LA REAL: 23, 76, 98, 99, 100, 110, 132, 174, 185, 186, 187, 188, 191, 251, 252, 253, 254, 256, 263, 301, 359, 362, 365, 368, 369, 370, 372, 378, 388, 392, 393, 400, 401, 404, 418, 427, 433, 438, 441, 452, 465, 467, 469, 476, 486, 488, 494, 495, 496, 504, 508, 510, 543, 547, 579, 601.  
HINOJOSA DEL VALLE: 40, 572.  
HORNACHOS: 377, 381, 392, 399,  
HUETE (CUENCA): 521.  
INDIAS: 449.  
ITALIA: 428, 528, 549, 565.  
JABUGO (HUELVA): 477, 542, 585.  
JAÉN: 24.  
JÁTIVA (VALENCIA): 423.

JEREZ DE LA FRONTERA (CÁDIZ): 195, 196, 203, 368.  
JEREZ DE LOS CABALLEROS: 23, 24, 26, 76, 110, 125, 132, 149, 155, 174, 175, 177, 189, 229, 230, 252, 253, 254, 256, 259, 261, 264, 292, 295, 297, 302, 306, 310, 312, 313, 315, 317, 318, 322, 323, 329, 331, 332, 334, 335, 341, 345, 348, 349, 350, 360, 364, 365, 366, 368, 369, 371, 372, 378, 384, 385, 388, 394, 401, 402, 406, 408, 410, 411, 413, 422, 426, 430, 432, 438, 458, 460, 469, 476, 477, 478, 493, 495, 497, 499, 500, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 510, 511, 514, 528, 534, 542, 553, 558, 568, 571, 575, 576, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 585, 601, 602.  
LEBRIJA (SEVILLA): 412.  
LEGANÉS: 409.  
LESACA (NAVARRA): 422.  
LEÓN: 40, 106.  
LISBOA: 44, 275, 286, 449, 471, 473, 477, 601.  
LOBÓN: 486, 489.  
LORA (SEVILLA): 188, 467, 495.  
LLERA: 102, 103, 104, 105, 107, 124, 125, 144, 160, 174, 202, 359, 361, 363, 367, 372, 379, 397, 399, 426, 436, 437, 438, 466, 472, 482, 492, 510, 555, 558, 560, 578.  
LLERENA: 23, 24, 26, 40, 57, 76, 110, 111, 117, 120, 124, 125, 128, 143, 160, 175, 179, 181, 182, 183, 191, 195, 209, 291, 292, 329, 378, 388, 390, 398, 399, 408, 428, 430, 436, 445, 451, 458, 465, 466, 467, 469, 472, 478, 480, 481, 482, 483, 484, 488, 489, 493, 494, 496, 507, 508, 510, 514, 515, 525, 531, 538, 542, 552, 554, 558, 560, 562, 566, 569, 570, 571, 572, 573, 579, 585, 589, 601, 602.  
MADRID: 100, 257, 258, 272, 279, 317, 334, 336, 411, 421, 437, 457, 458, 461, 464, 474, 478, 489, 491, 502, 522, 542, 568, 578, 579,  
MAFRA (PORTUGAL): 287, 473.  
MANCHITA: 25, 247.  
MALPARTIDA DE PLASENCIA (CÁCERES): 543.  
MEDELLÍN: 25, 78, 83, 84, 87, 93, 94, 95, 247, 359, 362, 367, 379, 398, 420, 449, 462, 469, 448, 574.  
MEDINA DEL RIOSECO: 405, 413, 418.  
MEDINA DE LAS TORRES: 51, 52, 53, 57, 58, 61, 62, 301, 356, 358, 362, 364, 376, 377, 378, 379, 386, 391, 395, 396, 397, 405, 407, 418, 419, 472, 481, 508, 570, 572.  
MENGABRIL: 25, 247.  
MÉRIDA: 24, 64, 73, 155, 160, 270, 305, 306, 323, 329, 339, 342, 343, 344,

345, 346, 347, 363, 365, 366, 385, 416, 441, 469, 483, 489, 491, 492, 502, 511, 523, 542, 560, 569, 571, 581, 601.  
MIRANDA DO DOURO (PORTUGAL): 473.  
MIRANDILLA: 225, 241, 252, 567.  
MIRAFLORES: 406,  
MONESTERIO: 57, 404, 447, 472, 570, 572.  
MONROY (CÁCERES): 171, 173, 513, 550, 562.  
MONTANCHEZ (CÁCERES): 24.  
MONTEMOLÍN: 31, 110, 132, 160, 172, 173, 174, 175, 178, 179, 181, 182, 184, 359, 363, 366, 371, 372, 374, 377, 400, 426, 428, 444, 453, 493, 494, 510, 579, 592.  
MONTERRUBIO: 503, 582, 583.  
MONTILLA: 201.  
MONTIJO: 24, 160, 166, 167, 168, 247, 249, 359, 362, 366, 367, 370, 372, 381, 399, 400, 407, 468, 499, 586, 587.  
MORAO (PORTUGAL): 476.  
NAVA DE SANTIAGO: 225, 241, 252, 442, 445, 567.  
NICEA (CONCILIO DE): 568.  
NOGALES: 215, 226, 270, 292, 490, 507, 577.  
OLIVA DE LA FRONTERA: 310.  
OLIVARES: 322.  
OLIVENZA: 23, 24, 135, 136, 137, 140, 274, 275, 280, 281, 284, 285, 286, 297, 301, 361, 373, 390, 412, 415, 446, 452, 472, 476, 511, 599.  
OPORTO (PORTUGAL): 137, 286, 287.  
PAÍSES BAJOS: 565.  
PALOMAS: 205, 221, 236, 253, 393, 446, 577.  
PALLARES: 494.  
PAMPLONA: 404, 422.  
PARÍS: 100.  
PARRRAL, EL (SEGOVIA): 416.  
PARRAL, EL (SEVILLA): 420.  
PARRA, LA: 435, 502, 581.  
PAULAR: 410.  
PEREIRA (PORTUGAL): 137.  
PIORNAL (CÁCERES): 31.  
PLASENCIA: 24, 25, 31, 95, 100, 154, 311, 347, 424, 431, 439, 440, 441, 462, 486, 488, 489, 512, 520, 543, 556, 566, 574, 575, 587.  
PORTALEGRE (PORTUGAL): 476.

PORTUGAL: 45, 138, 275, 276, 281, 286, 287, 406, 472, 473, 474, 478, 493, 494, 574.  
PUEBLA DE ALCO CER: 25, 71, 80, 81, 82, 83, 87, 360, 367, 379, 389, 398, 420, 461.  
PUEBLA DE LA CALZADA: 40, 58, 61, 63, 64, 110, 132, 174, 425, 426, 436, 437, 480, 485, 519, 537, 544, 562, 563, 572, 593.  
PUEBLA DE LA REINA: 105, 141, 142, 143, 144, 145, 148, 160, 359, 362, 372, 399, 438, 441, 443, 451, 482, 492, 578.  
PUEBLA DE OBANDO: 24.  
RENA: 25, 247.  
RETAMAL DE LLERENA: 477.  
RIBERA DEL FRESNO: 40, 57, 215, 221, 234, 235, 236, 237, 238, 363, 382, 446, 465, 471, 472, 480, 481, 490, 499, 510, 570, 572, 577, 587.  
RIOJA: 24.  
ROBLEDILLO DE TRUJILLO (CÁCERES): 95.  
ROCA DE LA SIERRA, LA: 486.  
ROMA: 319, 410.  
SALAMANCA: 333, 334, 409, 410, 415, 422, 434, 439, 457, 458, 472, 592.  
SALVALEÓN: 146, 147, 148, 149, 155, 160, 165, 270, 292, 360, 377, 381, 389, 392, 399, 400, 439, 461, 471, 489, 498, 507, 510, 545, 566, 576, 586.  
SALVATIERRA: 264, 292, 473, 498, 501, 507, 580, 585.  
SAN FELICES DE LOS GÁLLEGOS (SALAMANCA): 375, 486.  
SAN VICENTE DE ALCÁNTARA: 24, 408.  
SANTA AMALIA: 25, 247, 462.  
SANTA MARTA: 323, 329, 330, 338, 339, 340, 344, 345, 347, 368, 378, 385, 393, 402, 422, 435, 441, 502, 505, 506, 511, 560, 561, 581.  
SANTARÉN (PORTUGAL): 286.  
SANTA CRUZ DE TENERIFE: 404.  
SANTA OLAYA (HUELVA): 328, 431.  
SANTANDER: 404.  
SANTIPONCE (SEVILLA): 416.  
SANTIAGO DE COMPOSTELA: 137, 382, 406, 410, 413, 416.  
SANTOS DE MAIMONA, LOS: 40, 221, 236, 388, 468, 480, 490, 510, 572, 576, 577, 578, 587.  
SEGOVIA: 414.  
SEGURA, SIERRA DE (JAEN): 422, 448, 449.  
SEGURA DE LEÓN: 402, 412, 477, 488, 502, 506, 582.  
SERPA (PORTUGAL): 286.

SERRADILLA (CÁCERES): 568.  
SEVILLA: 24, 33, 76, 90, 113, 117, 124, 138, 169, 170, 188, 189, 191, 195,  
201, 202, 203, 204, 209, 247, 256, 253, 258, 322, 374, 379, 382, 392, 404,  
407, 408, 417, 418, 427, 430 431, 433, 449, 450, 464, 465, 467, 468, 469,  
471, 473, 474, 488, 494, 495, 498, 506, 515, 522, 531, 533, 538, 540, 542,  
554, 558, 561, 568, 573, 576, 579, 580, 586, 587, 593, 601.  
SIGÜENZA: 473.  
SOLANA DE LOS BARROS: 301.  
SORIA: 449.  
TACORONTE (TENERIFE): 568.  
TALARRUBIAS: 503, 582.  
TALAVERA LA REAL: 63, 77, 115, 116, 117, 118, 361, 362, 364, 366, 372,  
381, 388, 391, 393, 398, 425, 435, 438, 442, 449, 484, 487, 488, 492, 497,  
498, 510, 571, 574, 585.  
TEJEDA DE TIETAR (CÁCERES): 566.  
TENTUDÍA, MONASTERIO DE: 29, 30, 31, 34, 138, 225, 291, 355, 358,  
359, 362, 364, 367, 373, 397, 404, 412, 418, 447, 464, 528, 565.  
TOLEDO: 24, 25, 71, 83, 88, 257, 374, 413, 457, 458, 461, 462, 488, 497  
574, 585.  
TORREMAYOR: 65, 66, 67, 73, 78, 84, 363, 367, 379, 389, 398, 489.  
TORRE DE MIGUEL SESMERO: 259, 317, 318, 365, 402, 408, 411, 412,  
498, 503, 566, 567, 582, 585, 586.  
TRANSMIERA (SANTANDER): 487.  
TRENTO (CONCILIO DE ): 375, 376, 392, 399, 414, 468, 569.  
TRUJILLO (CÁCERES): 49, 241, 396, 408, 548, 567, 583, 587.  
TRUJILLANOS: 489.  
TUDELA: 422.  
USAGRE: 40, 58, 111, 221, 236, 480, 481, 487, 490, 570, 572, 577.  
VALDASTILLA (CÁCERES): 31.  
VALDETORRES: 25, 247.  
VALENCIA: 34.  
VALENCIA DE ALCÁNTARA (CÁCERES): 471, 476, 493, 545.  
VALENCIA DEL VENTOSO: 23, 297, 301, 310, 311, 312, 317, 401, 453,  
502, 504, 511, 553, 576, 581, 582.  
VALENCIA DE LAS TORRES: 58, 472, 481, 570, 572.  
VALVERDE DE LEGANÉS: 437, 471, 502, 545, 582.  
VALVERDE DE MÉRIDA: 491, 578.  
VALLADOLID: 137, 204, 382, 406, 410, 414, 457, 458, 564.

VALLE DE MATAMOROS: 484.  
VERGARA (GUIPÚZCOA): 422.  
VICH: 404.  
VILLA DEL CASTAÑO (HUELVA): 310, 435, 581.  
VILLAFRANCA (LEÓN): 406.  
VILLAFRANCA DE LOS BARROS: 108, 109, 110, 111, 113, 117, 132, 174,  
360, 362, 366, 368, 377, 381, 385, 386, 387, 388, 397, 399, 400, 402, 407,  
418, 421, 426, 462, 464, 472, 481, 482, 488, 508, 544, 552, 570.  
VILLAGARCÍA DE LA TORRE: 213, 214, 215, 217, 226, 253, 371, 378, 482,  
393, 446, 465, 490, 494, 510, 115, 577, 578.  
VILLAGONZALO: 40, 480, 572.  
VILLAMANRIQUE DE LA CONDESA (SEVILLA): 416.  
VILLAMIEL: 307.  
VILLANUEVA DEL FRESNO: 476, 502, 581.  
VILLANUEVA DE LA SERENA: 24, 87, 467, 499, 503, 513, 580, 583, 584,  
587.  
VILLAR DE RENA: 25, 247.  
VILLAR DEL REY: 485, 498.  
VISEU (PORTUGAL): 473.  
YELVES (PORTUGAL): 475.  
YUSTE (CÁCERES): 408.  
ZAFRA: 23, 24, 26, 40, 54, 61, 76, 105, 148, 149, 154, 157, 160, 193, 194,  
195, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 209, 210, 211, 215, 219, 220, 221,  
222, 225, 226, 227, 236, 241, 242, 243, 252, 253, 256, 264, 306, 308, 309,  
310, 311, 313, 322, 327, 330, 334, 346, 355, 359, 361, 362, 363, 364, 365,  
366, 368, 370, 371, 372, 378, 381, 382, 383, 384, 388, 390, 392, 393, 400,  
401, 407, 322, 427, 428, 429, 430, 434, 435, 438, 440, 441, 446, 449, 450,  
451, 453, 454, 458, 459, 461, 462, 466, 467, 468, 469, 472, 478, 479, 480,  
481, 485, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 496, 497, 500, 502, 504, 507, 508,  
510, 529, 542, 547, 551, 558, 567, 568, 569, 571, 573, 574, 575, 576, 577,  
578, 579, 580, 581, 592, 601, 602.  
ZAHINOS: 468, 586.  
ZALAMEA DE LA SERENA: 24, 465. 466.  
ZAMORA: 410.  
ZARAGOZA: 404.  
ZARZA DE ALANGE: 467.



## ÍNDICE DE ARTISTAS

- ADÁN, MIGUEL: 407, 418, 514.  
ADRIANO (O MORIANO), FRANCISCO (DORADOR): 506.  
AGUAS, JOSÉ DE: 476, 493.  
AGUILA, GASPAR DEL: 399, 465, 482, 570.  
AGUILAR, FRANCISCO ISIDRO DE (ENTALLADOR): 104. 105. 124, 126, 436, 437, 466, 472, 482, 555.  
ALBA, JUAN DE (CARPINTERO): 485.  
ALBERTI: 548.  
ALDANA, JUAN DE (PLATERO): 482.  
ALFIAN, ANTONIO: 558.  
ALVARADO, GREGORIO: 502, 504, 511.  
ALVARADO, JOSÉ (DORADOR): 189, 301, 502, 504, 505.  
ÁLVAREZ ALBARRÁN, ALFONSO (ESCULTOR): 467.  
ALONSO MENESES, MARTÍN (PINTOR): 482, 572.  
AMBERES, NICOLÁS: 472, 480, 508, 571.  
AMBERES, PEDRO DE (ESCULTOR): 557.  
ARAUJO, MARCELINO DE (ORGANERO): 473.  
ARCE, JOSÉ DE (ESCULTOR): 203, 204, 392, 467, 469, 576.  
AUÑÓN, ALONSO: 398, 485, 545, 547, 562.  
AUÑÓN, ANTONIO DE (ENTALLADOR Y ESCULTOR): 117, 118, 485, 488, 571.  
AYNAÇA, PEDRO DE (ESCULTOR): 495, 579.  
BALBÁS, ALONSO (ARQUITECTO-ENSAMBLADOR): 154, 431, 543, 575.  
BALDUQUE, ROQUE (ENTALLADOR): 73, 76, 379, 434, 458, 464, 558, 566, 571, 593.  
BAÑARES, PEDRO DE (ENTALLADOR): 444, 484, 487, 513, 571.  
BARBADILLO, VICENTE (ENTALLADOR): 264, 332, 333, 335, 336, 385, 394, 432, 458, 500, 501, 503, 585.  
BARCO, GABRIEL DEL (AZULEJERO): 286, 473.  
BARRERA, JOSÉ DE LA (TALLISTA): 231.  
BASOCO, DIEGO (ENSAMBLADOR): 543.  
BAUER, JAQUES: 445.  
BAYÓN, ISIDRO (ARQUITECTO Y TALLISTA): 306.

BECERRA, GASPAR (ENTALLADOR Y ENSAMBLADOR): 88, 548.  
BEJARANO, ALONSO: 513.  
BERNINI: 521.  
BERRUGUETE, ALONSO (ESCUPTOR): 521, 524, 548.  
BOCANEGRA, PEDRO ATANASIO (PINTOR): 469.  
BORGOÑA, JUAN DE: 71, 73.  
BORRACHERO, NARCISO (PINTOR Y DORADOR): 506.  
BRAVO CANTERO, SEBASTIÁN: 566.  
BRAVO, FRANCISCO (PLATERO): 482.  
BRAVO, JUAN (PLATERO): 482.  
BROUWER: 521.  
BRUNELLESCHI: 521.  
BRUSELAS, ESTACIO DE (PINTOR): 40, 57, 61, 62, 63, 174, 425, 426, 436, 437, 445, 448, 472, 480, 481, 482, 486, 508, 519, 537, 545, 547, 557, 560, 562, 564, 570, 571, 572, 573, 592, 593.  
BRUSELAS, HANS DE (ENTALLADOR Y ESCULTOR): 437, 444, 465, 471, 484, 486, 487, 508, 523, 530, 543, 545, 548, 559, 560, 561, 564, 566, 570, 571, 573.  
BRUSELAS, JUAN: 485.  
BRUSELAS, PEDRO DE: 487, 573, 574.  
BRUXELL, MAESTRO (POLIFONISTA): 472.  
CABRERA, BERNARDO DE (ESCUPTOR): 382, 416.  
CANEVARI, ANTONIO (ARQUITECTO): 475.  
CANO, ALONSO: 521, 541, 548, 560, 561, 565.  
CARAVAGGIO: 565.  
CARBONELL, JUSSEPE (DORADOR): 175.  
CÁRDENAS, MIGUEL MATEO (PINTOR): 473.  
CARDEÑOSA, PEDRO DE (ESCUPTOR): 485.  
CARMONA, SALVADOR (ESCUPTOR): 258.  
CARRASCO, JUAN (DORADOR): 555.  
CARREÑO: 524.  
CASAS, FERNANDO: 406.  
CASTILLO, JUAN DEL (ARQUITECTO): 473.  
CASTRO, MANUEL DE (PINTOR): 474.  
COELHO, GASPAR (ENTALLADOR): 475, 571.  
COELLO, CLAUDIO (PINTOR): 409.  
COLONIA, FRANCISCO DE: 406.  
COOMONTE: 88.

CÓRDOBA, PEDRO DE (PINTOR): 555.  
CORREA, AGUSTÍN (ESCUPTOR): 271.  
CORREA DE VIVAR, JUAN (PINTOR): 71, 73, 88, 461, 574.  
CORREGGIO: 521.  
COSME, SIMÓN (ENSAMBLADOR): 188, 476, 495, 496, 579.  
COSTA, CAYETANO ALBERTO DA (ESCUPTOR): 474.  
CRESPO, ANDRÉS (ENTALLADOR): 431.  
CUETO, FRANCISCO (DORADOR): 149.  
CUEVA, JERÓNIMO DE LA (PINTOR): 175, 179, 181, 182, 183, 493.  
CUEVA, JUAN DE LA (PINTOR): 468.  
CUEVA, PEDRO DE LA (ESCUPTOR): 466.  
CHURRIGUERA, ALBERTO: 310.  
CHURRIGUERA, JOAQUÍN: 310, 410, 411, 418, 422.  
CHURRIGUERA, JOSÉ BENITO: 310, 313, 409, 411, 415, 422, 434, 439, 541, 592.  
DAZA, DIEGO: 445, 566, 589.  
DÍAZ DIEGO (DORADOR): 221.  
DÍAZ, FRANCISCO (PINTOR): 482.  
DÍAZ CARRASCO, DIEGO: 548.  
DÍAZ VILLANUEVA, PEDRO (PINTOR): 476, 495, 513, 579.  
DUEÑAS, DIEGO DE (PINTOR Y DORADOR): 160, 175, 178, 179, 181, 426, 493, 494, 510, 534, 579, 592.  
DUQUE CORNEJO (ESCUPTOR): 258, 408, 468, 585.  
DURÁN ZAPATA, FELIPE: 505.  
ENRIQUEZ, DANIEL (PINTOR Y DORADOR): 471, 487, 508, 546, 574.  
ESCOBAR, BLAS DE (ESCUPTOR): 157, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 209, 210, 211, 217, 221, 222, 225, 226, 227, 236, 237, 241, 252, 253, 256, 259, 311, 364, 382, 388, 392, 393, 399, 400, 434, 450, 451, 467, 469, 489, 490, 492, 508, 510, 529, 542, 550, 567, 576, 592,  
ESCOBAR, JOSÉ (TALLISTA): 252, 468.  
ESTRADA, FRANCISCO DE (ESCUPTOR): 459, 497, 510, 513, 580.  
ESTRADA, JUAN EUSEBIO (PINTOR): 459, 499, 510, 513, 545, 580, 586, 587.  
ESTRADA, IGNACIO JOSÉ (DORADOR Y PINTOR): 459, 510, 527, 545, 580, 586, 587.  
FERNÁNDEZ, ALEJO: 49.  
FERNÁNDEZ, ANDRÉS: 468.  
FERNÁNDEZ, ARSENIO O ASENCIO: 495, 575, 579.

FERNÁNDEZ, GREGORIO: 154, 311, 346, 425, 439, 440, 462, 473, 489, 543, 575.  
FERNÁNDEZ CARDOSO, MATÍAS (ESCUPTOR): 200, 542, 576.  
FERNÁNDEZ, JUAN (ENSAMBLADOR, ENTALLADOR, CARPINTERO Y ARQUITECTO): 548.  
FERRÁN, MANUEL: (PLATERO): 482.  
FERRANT, MARTÍN (ENTALLADOR Y ESCULTOR): 76.  
FIGUEREDO, BLAS DE (ESCUPTOR): 111, 112, 148, 472, 482, 488, 545, 552, 570, 575.  
FLORENTÍN, ANTONIO (ENTALLADOR): 111, 254, 466, 471, 480, 482, 488, 547, 552, 557, 559, 560, 561, 564, 571, 573.  
FLORES, FRANCISCO (PINTOR): 487, 513, 514, 560, 563, 574.  
FONSECA, JERÓNIMO DE (PINTOR Y ESCULTOR): 175, 178, 179, 180, 493.  
FONSECA, JOSÉ ANTONIO (DORADOR): 202, 558.  
FONTANÉS, FR. SIMÓN (ORGANERO): 473.  
FRAILE DE GUEVARA, PEDRO: 468.  
FRANCO, IGNACIO: 506.  
FRÍAS Y ESCALANTE, JUAN ANTONIO (PINTOR): 462, 464.  
GALLEGO, FERNANDO: 49.  
GARAY, MARTÍN DE (ENTALLADOR): 544.  
GARCÍA, ALONSO (PINTOR Y DORADOR): 464.  
GARCÍA, ANDRÉS (ARQUITECTO): 473.  
GARCÍA, HERNÁN (PINTOR Y DORADOR): 546.  
GARCÍA, JOSÉ (ENTALLADOR): 301, 504, 507.  
GARCÍA, JUAN: 507.  
GARCÍA, JUSTE (PINTOR): 148, 480.  
GARCÍA DE MENA (PINTOR): 111, 143, 144, 546, 550, 559, 573.  
GARCÍA DE SANTIAGO, BARTOLOMÉ: 322.  
GARCÍA DE SANTIAGO, MANUEL: 322.  
GARCÍA MURES, ALONSO (PINTOR): 468, 498, 510, 545.  
GARCÍA PÉREZ (PINTOR): 573.  
GHIBERTI: 521.  
GIL DE HERMOSA (ENTALLADOR): 49, 480, 487, 513, 547, 572, 574.  
GIL DE HONTAÑÓN, RODRIGO (ARQUITECTO): 25, 247, 462.  
GIL DE MORLANES EL VIEJO: 557.  
GIL DE NOVEROS (ENTALLADOR): 544.  
GIL DE SILOÉ (ESCUPTOR): 406.  
GINÉS, GASPAR (ESCUPTOR): 188.

GINÉS LÓPEZ (ESCUPTOR): 258, 272, 297, 317, 383, 393, 411, 462, 497, 567, 585.  
GOMES ANTONIO: 137.  
GÓMEZ FIGUEIRA, BALTASAR (PINTOR): 474  
GÓMEZ, FRANCISCO: 148, 149, 499, 578,  
GÓMEZ HERRERA, MANUEL BENITO (ORGANERO): 473.  
GÓMEZ MACHADO, JERÓNIMO (ESCUPTOR): 264, 265, 302, 501, 504, 511.  
GÓMEZ DE MORA, JUAN (ESCUPTOR): 474, 541.  
GÓMEZ ROMÁN, HERNÁN (PINTOR): 44, 477.  
GONZÁLEZ, ALONSO (PINTOR): 63, 118, 119, 120, 485, 487, 492, 557, 573, 574,  
GONZÁLEZ, ANDRÉS: 307.  
GONZÁLEZ, ANTONIO (ENSAMBLADOR): 154, 543, 575.  
GONZÁLEZ, JUAN: 575.  
GONZÁLEZ, MANUEL (PINTOR): 492, 578.  
(GONZÁLEZ) MORATO, FRANCISCO (ESCUPTOR): 148, 154, 155, 160, 165, 311, 346, 439, 461, 489, 492, 494, 510, 544, 545, 548, 557, 575, 576, 580, 580.  
GONZÁLEZ, PEDRO (PINTOR): 482.  
GRANADA, ANTONIO (CARPINTERO): 202, 558.  
GRECO, EL: 521, 548.  
GUERRERO (PINTOR): 242, 493.  
GILLÉN FERRANT, DIEGO (ESCUPTOR Y ENTALLADOR): 434, 458, 464, 558, 566, 593.  
GUERRA, FRANCISCO (ENSAMBLADOR Y ESCULTOR): 422.  
GUISART, JUAN: 423.  
GUTIÉRREZ BEJARANO, PEDRO: 165.  
GUTIÉRREZ, CRISTÓBAL (PINTOR): 160, 466, 491, 554, 555.  
GUTIÉRREZ, CRISTÓBAL (PLATERO): 104, 124, 148, 160, 436, 482.  
GUTIÉRREZ, DIEGO (DORADOR): 328, 431, 593.  
GUTIÉRREZ DE VALDELOMAR, MARI (POLICROMADORA): 521.  
HALS, FRANS: 521.  
HERMOSA, FRANCISCO DE (PINTOR): 49, 64, 486, 487, 513, 574.  
HERNÁN GARCÍA (PINTOR Y ESCULTOR): 550.  
HERNÁNDEZ, BLAS (ESCUPTOR): 467.  
HERNÁNDEZ, FRANCISCO (PLATERO): 482, 486, 573.  
HERNÁNDEZ, JERÓNIMO (ENTALLADOR): 412, 553, 557.

HERNÁNDEZ, LUIS (ENTALLADOR): 104, 105, 107, 111, 124, 125, 143, 144, 148, 160, 398, 436, 441, 443, 444, 451, 466, 482, 488, 492, 493, 508, 513, 515, 544, 552, 553, 554, 555, 558, 559, 570, 573, 579.

HERNÁNDEZ MOSTAZO, FRANCISCO (ENSAMBLADOR, ENTALLADOR, ARQUITECTO Y CARPINTERO): 548, 555, 566.

HERNÁNDEZ MOSTAZO, JUAN (ENSAMBLADOR): 588.

HERNÁNDEZ RUANO, ANDRÉS (CARPINTERO): 485.

HERRERA, AMBROSIO: 573.

HERRERA BARNUEVO: 421.

HERRERA, JUAN DE (ARQUITECTO): 473, 474, 541.

HIDALGO, NICOLÁS ANTONIO JOSÉ (PINTOR): 459, 489, 513, 587.

HIDALGO, TOMÁS FRANCISCO (PINTOR): 459, 499, 513.

HIDALGO GALLARDO, IGNACIO JOSÉ (PINTOR): 459, 499, 513.

HIDALGO VILLA, ANSELMO (PINTOR): 459, 499, 513.

HIPÓLITO, ALONSO (ESCUPTOR Y ENTALLADOR): 435.

HOLANDA, MARTÍN DE (ENTALLADOR): 472, 481, 482, 508, 544, 557, 560, 570, 572.

HOLANDA, MIGUEL DE (ENTALLADOR): 544.

HUERTA, TOMÁS DE LA (ESCUPTOR): 555.

IGLESIAS, ANGEL DE: 542.

ÍÑIGO, PEDRO (PINTOR): 513.

IRAZUSTA, MIGUEL DE (ESCUPTOR): 422.

JAUREGUI: 422.

JIMÉNEZ, SEBASTIÁN (ENTALLADOR Y ENSAMBLADOR): 270, 271, 291, 292, 302, 303, 306, 307, 345, 383, 388, 390, 450, 507, 544.

JOHAN, PERE: 404.

JUAN EVARISTO: 505.

JUÁREZ, PEDRO (PINTOR): 546, 550.

JUÁREZ, RAFAEL: 441, 482.

JUNI, JUAN DE (ESCUPTOR): 414, 473.

LABRADOR, JUAN (PINTOR): 95, 486, 573.

LAPRADE, CLAUDE DE (ENTALLADOR): 287.

LARRA, JOSÉ DE (ESCUPTOR): 310, 473.

LARRA CHURRIGUERA, JOSÉ DE (ESCUPTOR): 310, 473.

LARRA CHURRIGUERA, MANUEL DE (ESCUPTOR): 310.

LENCASTRE Y CARDENAS, MARÍA GUADALUPE (PINTORA): 474.

LEONARDO: 548, 549.

LEONI, LOS (ESCUPTORES): 421.

LOYS, FRANCISCO (CARPINTERO): 475, 485.  
LÓPEZ, JUAN (PLATERO): 482.  
LÓPEZ, JUAN PABLO (TRACISTA): 306, 307.  
LÓPEZ BUENO, DIEGO: 554.  
LORENZO, JUAN: 472, 480, 571.  
LOZANO, AGUSTÍN (DORADOR): 130.  
LUCAS, RODRIGO (ENTALLADOR): 104, 105, 110, 111, 124, 126, 436, 437, 466, 472, 482, 508, 544, 552, 555, 570.  
LUDOVICE, JUAN FEDERICO (ARQUITECTO): 475.  
MADRID, ANTÓN DE (PINTOR): 40, 49, 57, 61, 371, 479, 481, 486, 487, 508, 545, 550, 571, 573, 592.  
MADRID, HERNANDO DE (PINTOR): 40, 61, 480, 486, 545, 572, 573.  
MAESE, PEDRO (PINTOR): 520.  
MAESSO DE VALLEHERMOSO, MANUEL: 557, 574.  
MAGALHAES, MARCOS DE (ARQUITECTO Y ENTALLADOR): 281.  
MAGUINA, DIEGO (PINTOR): 474.  
MANUEL FRANCISCO: 275, 282, 287.  
MARÍN, JUAN EVARISTO: 257, 507, 544, 560.  
MÁRQUEZ, ESTEBAN (PINTOR): 459, 499.  
MARTÍN SILVESTRE, BLAS (DORADOR Y PINTOR): 125, 160, 467, 546.  
MARTÍN VENDELLO, VASCO (ENTALLADOR): 117, 118, 398, 485, 574.  
MARTÍNEZ, ANTONIO (CARPINTERO, ENTALLADOR Y ENSAMBLADOR): 548.  
MARTÍNEZ, MIGUEL (PINTOR): 512, 515, 520, 524, 556.  
MARTÍNEZ DE ARCE (ESCUPTOR): 422.  
MARTÍNEZ CAÑET, FRANCISCO (DORADOR): 266, 505, 506, 511.  
MARTÍNEZ DE ESTRADA, MANUEL (PINTOR):  
MARTÍNEZ MONTAÑÉS: 154, 155, 311, 147, 399, 407, 416, 462, 465, 466, 482, 489, 508, 558, 561, 575.  
MARTÍNEZ DE VARGAS, JUAN (ESCUPTOR Y ENTALLADOR): 215, 221, 225, 226, 236, 241, 253, 382, 393, 490, 510, 567, 577, 578.  
MASACCIO: 521.  
MATA, PEDRO DE (PINTOR): 513.  
MATÍAS, ALONSO: 541.  
MENA, ALONSO DE (ENTALLADOR): 416, 482.  
MÉNDEZ, MATEO (ESCUPTOR): 493, 494, 510, 579.  
MENESES, ALONSO: 573.  
MENESES, GONZALO (PLATERO): 482.  
MENESES, JUAN (PINTOR): 482, 573.

MENESES, MARTÍN (PINTOR): 489.  
MERA, JOSÉ DE (PINTOR): 458, 459, 499, 580, 587.  
MERLO, GIRALDO DE (ESCUPTOR): 574.  
MESO DE VALFERMOSO, MANUEL: 487.  
MEXIA, AGUSTÍN (PINTOR): 125, 160, 546.  
MEXIA, GONZALO (PINTOR): 482, 557, 573.  
MEXIAS, RODRIGO (ENSAMBLADOR): 485.  
MIGUEL ÁNGEL: 521, 548.  
MILLÁN, MARTÍN (DORADOR): 431.  
MOLNER, BLAS (ESCUPTOR): 170, 370, 468, 586.  
MONREAL, ANTONIO (PINTOR): 243, 462, 464, 491, 492.  
MONREAL, FRANCISCO (PINTOR): 578.  
MONTAÑO, JUAN: 148, 149, 160, 499.  
MONTERO, FRANCISCO (PINTOR): 473.  
MORA, FRANCISCO DE (ESCUPTOR): 474.  
MORALES, FRANCISCO (ENTALLADOR): 263, 264, 302, 500, 504, 511, 522, 580.  
MORALES, LUIS DE (PINTOR): 40, 49, 58, 61, 62, 95, 96, 100, 101, 120, 174, 187, 375, 405, 408, 425, 426, 435, 436, 437, 457, 458, 465, 471, 477, 478, 481, 482, 484, 485, 486, 487, 488, 492, 508, 510, 512, 519, 523, 524, 537, 543, 545, 548, 553, 559, 560, 562, 563, 564, 565, 570, 571, 572, 573, 574, 578, 592, 593.  
MORALES CHÁVEZ, CRISTÓBAL (PINTOR): 95, 486, 512, 553, 573.  
MORALES CHÁVEZ, HERNANDO (PINTOR): 486, 512, 573.  
MORALES CHÁVEZ, JERÓNIMO (PINTOR): 486, 512, 553, 573.  
MORENO, JUAN (ARQUITECTO): 473.  
MORGADO, ANTONIO (ENTALLADOR): 381, 491, 510, 542, 548, 578.  
MORGADO, CRISTÓBAL (ESCUPTOR): 259, 479, 510, 585, 591.  
MORÓN, JERÓNIMO DE (TALLISTA): 476, 491, 542, 578.  
MUNAR, JUAN: 507.  
MUÑOZ, JERÓNIMO: 252, 385.  
MUÑOZ, JOSÉ (DORADOR): 242,  
MUÑOZ, JUAN (DORADOR): 149, 492, 499.  
MUÑOZ, SALVADOR (ENSAMBLADOR): 148, 149, 150, 154, 155, 160, 311, 439, 461, 464, 489, 499, 510, 544, 545, 557, 575, 576,  
MURES, ALONSO (ESCUPTOR): 257, 258, 459, 475, 498, 499, 507, 510, 513, 526, 545, 580, 586.  
MURES, CLEMENTE (PINTOR): 459, 499, 510, 513, 527, 545, 580, 586.

MURES, FRANCISCO (MAESTRO ALARIFE): 513, 586.  
 MURES, JOSÉ (PINTOR Y DORADOR): 459, 499, 510, 513, 345, 580, 586.  
 MURES, JUAN (PINTOR Y DORADOR): 459, 499, 510, 513, 545, 580, 586.  
 MURES BECERRA, FRANCISCO JAVIER DE (PINTOR): 499, 586.  
 NICULOSO PISANO, FRANCISCO (CERAMISTA): 32, 33, 34, 138, 404, 447, 464, 528, 565.  
 NIETO DE MERCADO, JUAN (PINTOR): 520, 556, 566.  
 NISA, FERNANDO DE (PLATERO): 474.  
 NÚÑEZ BARRERO EL JOVEN, AGUSTÍN (ENTALLADOR Y TALLISTA): 149, 236, 297, 329, 341, 435, 503, 504, 510, 513, 542, 558, 560, 580, 582, 584.  
 NÚÑEZ BARRERO EL VIEJO, AGUSTÍN (ENTALLADOR Y ENSAMBLADOR): 236, 270, 297, 302, 317, 327, 329, 330, 339, 344, 345, 347, 383, 385, 393500, 502, 503, 510, 544, 553, 580, 581, 582, 584.  
 NÚÑEZ BARRERO, FRANCISCO RAMÓN (TALLISTA): 503, 510, 544, 582, 583, 584.  
 NÚÑEZ DELGADO, GASPAS (BARRISTA): 589.  
 NÚÑEZ, JULIÁN (PLATERO): 482.  
 ÓBIDOS, JOSEFA DE (PINTORA): 474, 520.  
 OCAMPO, ANDRÉS DE (ESCUPTOR Y ENTALLADOR): 104, 124, 125, 399, 436, 465, 466, 482, 508, 553, 555, 557, 570, 573.  
 OLIVENZA, JUAN DE (ENTALLADOR): 225, 241, 567.  
 OLIVEIRA BERNÁLDEZ, ANTONIO (AZULEJERO): 283, 286.  
 OLLER, PERE: 404.  
 ORTÍZ, FRANCISCO (ENTALLADOR): 480, 544, 572.  
 ORTIZ VALERO, FRANCISCO: 507.  
 OVIEDO Y DE LA BANDERA, JUAN DE (ESCUPTOR): 104, 124, 125, 128, 129, 134, 143, 398, 399, 407, 436, 443, 465, 466, 482, 508, 514, 541, 555, 558, 559, 570, 573.  
 PACHECO, FRANCISCO (PINTOR): 513, 549, 561.  
 PALOMINO, ANTONIO (PINTOR): 462, 464, 522.  
 PANTOJA, LÁZARO (DORADOR): 154, 467.  
 PARDO, GREGORIO (ESCUPTOR): 71, 88, 461, 574.  
 PARRILA, MIGUEL DE: 496.  
 PAZ, PEDRO DE (ESCUPTOR): 528.  
 PEREA, VICENTE (PINTOR Y DORADOR): 125, 160, 467, 468, 546.  
 PEREIRA DA FONSECA, FRANCISCO (ARQUITECTO): 475.  
 PEREIRA, MANUEL (ESCUPTOR): 474.  
 PÉREZ, DIEGO (PINTOR): 160, 175, 182, 426, 493, 558, 592.

PÉREZ CERVERA, ANTONIO (PINTOR): 95, 574.  
PÉREZ DE CERVERA, DIEGO (PINTOR): 95.  
PÉREZ GUERRERO, ALONSO (PINTOR): 476, 492, 510, 578.  
PÉREZ, JUAN (TALLISTA Y ENTALLADOR): 335, 482, 485, 544, 560, 573.  
PÉREZ, MANUEL (MAESTRO ALARIFE): 563.  
PÉREZ, MIGUEL (MAESTRO ALARIFE): 563, 564.  
PÉREZ NOBLE, ALONSO (PLATERO): 482.  
PINTO DE VILLALOBOS, MANUEL (INGENIERO): 137.  
PIRAS, JUAN BAUTISTA (DORADOR): 209, 431, 467.  
POLO, FRANCISCO (PINTOR): 555.  
POSADAS, LUIS DE (DORADOR): 431.  
POZO, JUAN (TALLISTA): 312, 499, 504, 511.  
PRADA, FRANCISCO (ESCUPTOR): 498, 586.  
PRAVES: 524.  
QUINTANA, LUISA (PINTORA Y DORADORA): 512, 515, 520, 524, 556.  
QUIRÓS, LORENZO (PINTOR): 459, 499, 587.  
RAFAEL: 521, 548.  
RAMÍREZ, JERÓNIMO (PINTOR): 187, 188, 189, 191, 369, 392, 467, 469, 495, 543, 579.  
RAMÍREZ PRIETO, JUAN (DORADOR): 440.  
RAMOS, JUAN (PINTOR): 572.  
RAMOS DE CASTRO EL VIEJO, JUAN (ENTALLADOR Y ENSAMBLADOR): 263, 264, 297, 302, 310, 311, 312, 313, 317, 329, 339, 341, 370, 383, 393, 428, 500, 501, 502, 503, 504, 506, 510, 514, 544, 553, 558, 560, 580, 584.  
RAMOS DE CASTRO EL JOVEN, JUAN (ENTALLADOR Y TALLISTA): 149, 264, 297, 310, 311, 312, 313, 316, 317, 384, 388, 434, 435, 440, 450, 497, 501, 510, 514, 580, 581.  
REMBRANDT: 521.  
REQUENA, PEDRO DE (ENTALLADOR): 64.  
REYES, BALTASAR DE LOS (DORADOR): 202.  
REYES, MANUEL DE LOS (DORADOR): 258.  
REYNOLDS: 521.  
RIBERA: 258.  
RIBERA, FRANCISCO ANTONIO: 507.  
RIOJA, DOMINGO DE LA (ESCUPTOR): 568.  
ROBLES, PEDRO DE (ENSAMBLADOR): 111, 112, 472, 482, 552, 570.  
RODRÍGUEZ, JERÓNIMO: 490, 576.  
RODRÍGUEZ, MANUEL (PINTOR): 497, 559, 579.

RODRÍGUEZ, TOMÁS (PINTOR): 215, 221, 490, 578.  
RODRÍGUEZ BUSTAMANTE, DAMIÁN (PINTOR): 473.  
RODRÍGUEZ LUCAS, ALONSO (ESCULTOR Y ENTALLADOR): 215, 217, 221, 225, 226, 227, 236, 237, 241, 242, 252, 327, 328, 382, 393, 451, 490, 510, 567, 576, 577.  
ROJAS VARGAS CABELLO GUERRA, CARLOS (PINTOR): 473.  
ROMÁN JAROSO, LORENZO: 506, 507.  
ROMAY, MIGUEL: 406.  
ROMERO SAAVEDRA, CRISTÓBAL: 200, 490, 545, 576, 578.  
RUBENS: 521, 565.  
RUBIALES, PEDRO DE (PINTOR): 63, 88.  
RUBIO, CRISTÓBAL (DORADOR): 209, 431, 467.  
RUBIRA, ANDRÉS: 473.  
RUIZ, ANTONIO (DORADOR): 202.  
RUIZ AMADOR, FRANCISCO (ESCULTOR): 317, 497, 498, 506, 610, 512, 513, 545, 580, 585.  
RUIZ AMAYA, FRANCISCO (ESCULTOR): 257, 258, 498, 510, 512, 580, 585, 591.  
RUIZ DE LA FUENTE, FRANCISCO (ESCULTOR): 498, 586.  
RUIZ MORITO, PEDRO (PINTOR Y DORADOR): 546.  
RUIZ TARAMAS, MIGUEL (ESCULTOR): 257, 258, 317, 573, 585.  
RUIZ DE VELASCO (ENSAMBLADOR): 555.  
SAAVEDRA ROLDÁN, FRANCISCO: 490, 577.  
SALGUERO, SEBASTIÁN (PINTOR): 104, 105, 107, 119, 144, 160, 485, 492, 510, 545, 560, 578.  
SALINAS, FRANCISCO (ESCULTOR): 491, 578.  
SÁNCHEZ, JUAN (ENSAMBLADOR): 555.  
SÁNCHEZ, MARTÍN (ENSAMBLADOR): 491, 555.  
SÁNCHEZ AMPUERO, ANDRÉS (DORADOR): 242.  
SÁNCHEZ DE CASTRO, JUAN (PINTOR): 480.  
SÁNCHEZ FRALLO, LUIS (CARPINTERO): 476, 495, 574.  
SÁNCHEZ GALINDO, BENITO (PINTOR): 486, 573.  
SÁNCHEZ PICALDO, GONZALO (PINTOR): 104, 105, 148, 155, 160, 461, 492, 510, 545, 560, 576, 578.  
SÁNCHEZ TARAMA, MIGUEL (ESCULTOR): 497, 510, 513, 545, 585.  
SÁNCHEZ ZAMBRANO, ALONSO (PINTOR): 486, 489, 573.  
SANTILLANA, FRANCISCO DE (ENTALLADOR): 64.  
SANTILLANA, JUAN (ENTALLADOR): 64.  
SANTOS, MANUEL DOS (AZULEJERO): 286, 476.

SIERRA, TOMAS DE: 405, 418.  
SILOÉ, DIEGO DE: 137.  
SILVA, FELIPE DE: 137.  
SILVA MOURA, IGNACIO (ENTALLADOR Y TALLISTA): 266, 292, 293, 334, 394, 476, 478, 499, 500, 503, 542, 584.  
SILVESTRE, BLAS (DORADOR): 468.  
SOBREMONTÉ, PEDRO DE (ESCUPTOR): 439.  
SOLANO, DIEGO (PINTOR): 574.  
SOTO, PEDRO DE (ESCUPTOR): 468.  
SUÁREZ, DIEGO: 491, 492, 493, 578.  
SUÁREZ, ESTEBAN: 488.  
TEMUDO, JUAN (PINTOR): 476, 493.  
TERNERO, DIEGO: 506.  
TIBURCIO GONZÁLEZ, JOSÉ (ESCUPTOR): 468, 586.  
TIZIANO: 521.  
TORRALBA, DIEGO DE (ARQUITECTO): 473.  
TORRES, BALTASAR (CARPINTERO): 465, 513, 570, 571, 574.  
TORRES, BERNARDINO DE (ENTALLADOR): 465, 484, 513, 544, 570, 571, 574.  
TORRES, JERÓNIMO DE (ENTALLADOR): 465, 484, 544, 560, 563, 570, 571, 574.  
TORRES, PEDRO DE (PINTOR): 111, 421, 465, 482, 550, 552, 570.  
TORRES, PEDRO DE LA (PINTOR Y ESCULTOR): 465, 482, 541, 546, 571.  
TREJO, MARCOS DE (PINTOR): 63, 118, 119, 485, 574.  
TRIVIÑO, ANTONIO (TALLISTA): 385, 388, 394, 502, 504, 511, 558, 581.  
TRIVIÑO, JOSÉ (DORADOR Y ENTALLADOR): 189, 301, 400, 504, 511.  
URBÍN PERRAZO, FRANCISCO (PINTOR): 188, 496, 510, 579.  
URBÍN, DIEGO DE (ENSAMBLADOR): 469, 543, 579.  
URBINO, DOMINGO DE (PINTOR): 188, 189, 392, 433, 467, 495, 496, 510, 547, 579.  
VALDÉS LEAL, JUAN DE: 474, 513.  
VALENCIA, JERÓNIMO DE (ESCUPTOR): 465, 471, 475, 484, 486, 543, 559, 570, 571.  
VALENCIA, JUAN DE (ENTALLADOR): 110, 111, 112, 117, 143, 389, 398, 426, 441, 472, 481, 482, 508, 544, 552, 553, 559, 560, 570.  
VAN DICK: 521, 565.  
VARGAS, CORNIL DE (PINTOR): 465, 471, 487, 508, 574.  
VÁZQUEZ, AMARO (ESCUPTOR): 466.  
VÁZQUEZ EL JOVEN, JUAN BAUTISTA (ENTALLADOR): 104, 124, 125, 132, 143, 399, 436, 465, 466, 482, 508, 513, 554, 555, 559, 570.

VÁZQUEZ EL VIEJO: 399, 465, 482, 508, 515, 570, 573.  
VEGA Y VERDUGO: 544.  
VELASCO, DIEGO DE: 554.  
VELÁZQUEZ, CRISTÓBAL (ENSAMBLADOR): 431.  
VELÁZQUEZ, DIEGO DE: 474, 513, 521, 524.  
VELÁZQUEZ, JERÓNIMO (ENSAMBLADOR, ARQUITECTO Y ESCULTOR):  
467, 469.  
VELÁZQUEZ, JUAN (ENSAMBLADOR): 431.  
VÉLEZ MORO, ANTONIO: 499, 577.  
VENTURA RODRÍGUEZ: 423.  
VERAU (ESCULTOR): 404.  
VERCHI, BENEDETTO: 549.  
VIERA LUSITANO: 493, 474.  
VILLABRILLE Y RON, JUAN ALONSO: 258, 462, 497, 585.  
VILLEGAS MARMOLEJO, PEDRO DE (PINTOR): 466, 573.  
VIZCAÍNO, DIEGO ANTONIO (DORADOR): 202, 453, 558.  
ZERDA, JOSÉ DE LA (DORADOR): 292.  
ZURBARÁN, FRANCISCO DE: 175, 195, 196, 310, 359, 363, 368, 369, 371,  
392, 400, 428, 457, 458, 467, 476, 493, 494, 495, 510, 513, 520, 522, 525,  
545, 548, 560, 561, 573, 579, 580.



## ÍNDICE CRONOLÓGICO

Nº	RETABLO	CRONOLOGÍA
<b>RETABLOS DEL SIGLO XVI</b>		
1	Retablo mayor del monasterio de Tentudía de Calera de León	1518
2	Retablo mayor de la parroquia de El Salvador de Calzadilla de los Barros	1520 – 1530
3	Retablo mayor de la parroquia de Santa María del Mercado de Alburquerque	Primer tercio
4	Retablo de la capilla de Santa Bárbara de la catedral de Badajoz	Segundo tercio
5	Retablo mayor de la parroquia de Nuestra Señora del Camino de Medina de las Torres.	Década de los cuarenta.
6	Retablo mayor de la parroquia de la Santa Cruz de Arroyo de San Serván	Década de los cuarenta
7	Retablo mayor de la parroquia de Santiago de Torremayor	Posterior al de Arroyo.
8	Retablo mayor desaparecido de la parroquia de San Juan Bautista de Herrera del Duque.	1546 – 1550
9	Retablo mayor de la parroquia de Santa Ana de Fregenal de la Sierra	Década de los cincuenta
10	Retablo mayor desaparecido de la parroquia de Santiago de Puebla de Alcocer.	Primera mitad.
11	Retablo mayor desaparecido de la parroquia de San Pedro de Casas de Don Pedro.	Segunda mitad.
12	Retablo mayor de la parroquia de Santiago de Medellín.	1550– 1560
13	Retablo lateral de Luis de Morales de la parroquia de Santa Catalina de Higuera la Real.	1565 – 1566
14	Retablo mayor de la parroquia de Llera.	1578 – 1618
15	Retablo mayor de la parroquia de Nuestra Señora del Valle de Villafranca de los Barros.	1581 – 1588
16	Retablo mayor de Nuestra Señora de la Gracia de Talavera la Real	1587 – 1613
17	Retablo mayor desaparecido de Nuestra Señora de la Consolación de Azuaga.	1578 – 1596
18	Retablo de la capilla absidal de la nave del Evangelio de la parroquia de Santa María de Olivenza.	Siglo XVI.

## RETABLOS DEL SIGLO XVII

19	Retablo mayor de la parroquia de Santa Olalla de Puebla de la Reina.	1605 – 1606
20	Retablo mayor de la parroquia de Santa Marta de Salvaleón	1612 – 1625
21	Retablo mayor desaparecido de la parroquia de la Purificación y San Pedro de Almendralejo.	1612 – 1627
22	Retablo mayor de la parroquia de Nuestra Señora de los Angeles de Bienvenida.	1613 – 1617
23	Retablo del lado de la Epístola de la parroquia de Nuestra Señora del Rosario de Puebla de la Calzada.	1617
24	Retablo mayor de la parroquia de Nuestra Señora de la Concepción de Montemolín.	1625 – 1677
25	Retablo mayor de la parroquia de Santa Catalina de Higuera la Real.	1631 – 1641
26	Retablo lateral de Nuestra Señora de los Remedios de la excolegiata de Zafra.	1644
27	Retablo mayor de la parroquia de San Pedro de Montijo.	Primera mitad.
28	Retablo mayor de la parroquia de Nuestra Señora de la Candelaria (excolegiata) de Zafra.	1656 – 1667
29	Retablo de la capilla del Sagrario de la catedral de Badajoz.	1666 – 1668
30	Retablo mayor de la parroquia de Nuestra Señora de Araceli de Villagarcía de la Torre.	1668 – 1677
31	Retablo mayor del convento de Santa Clara de Zafra.	1670
32	Retablo mayor del convento de Nuestra Señora del Carmen de Fuente de Cantos.	1675
33	Retablo mayor de la parroquia de San Bartolomé de Jerez de los Caballeros.	1691
34	Retablo mayor de la parroquia de Nuestra Señora de la Gracia de Ribera del Fresno.	1694 – 1695
35	Retablo colateral del lado del Evangelio de Nuestra Señora de La Antigua de la catedral de Badajoz	1697
36	Retablo colateral del lado de la Epístola de San Blas de la catedral de Badajoz.	1697
37	Retablo mayor desaparecido de la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de Guareña.	Finales del XVI principios del XVII

## RETABLOS DEL SIGLO XVIII

38	Retablo mayor de la parroquia de San Bartolomé de Higuera la Real	Tránsito XVII–XVIII
39	Retablo mayor de la catedral de Badajoz.	1717
40	Retablo mayor de la parroquia de Santa Catalina de Jerez de los Caballeros.	1689 – 1753
41	Retablo mayor del Santísimo Cristo de la Misericordia de Fuente del Maestre.	1719 – 1723
42	Retablo mayor de la parroquia de Santa María Magdalena de Olivenza.	1720
43	Retablo mayor de la parroquia de Santa María del Castillo de Olivenza	1723
44	Retablo mayor de la capilla de la Santa Casa de la Misericordia de Olivenza.	1722 – 1723
45	Retablo mayor de la parroquia de Santa María de Fregenal de la Sierra.	1732 – 1737
46	Retablo de la capilla de Nuestra Señora del Reposo de la parroquia de San Bartolomé de Jerez de los Caballeros.	1738 – 1745
47	Retablo mayor de la parroquia de San Pedro de Aceuchal	1739 – 1757
48	Retablo mayor desasentado de la parroquia de Santa Eulalia de Mérida.	1743
49	Retablo de la capilla de Nuestra Señora de la Valvanera de la excolegiata de Zafra.	1744
50	Retablo mayor de la parroquia de San Miguel de Jerez de los Caballeros.	1750 – 1759
51	Retablo mayor de la parroquia de Nuestra Señora de la Granada de Fuente de Cantos.	1760 – 1770
52	Retablo mayor de la parroquia de Nuestra Señora de Soterráneo de Barcarrota.	1760 – 1770
53	Retablo mayor desaparecido de la parroquia de Santa María de Jerez de los Caballeros.	1761 – 1763
54	Retablo mayor de la parroquia de Santa Marta en Santa Marta de los Barros.	1761
55	Retablo mayor de la parroquia de Santa María de Mérida.	1762 – 1764
56	Retablo - fachada de la parroquia de San Bartolomé de Jerez de los Caballeros.	1759.



## GLOSARIO DE TÉRMINOS RELACIONADOS CON EL RETABLO

### A

#### ABALAUSTRADO:

En forma de balaustre.

#### ÁBSIDE:

Parte del templo, abovedada y generalmente semicircular u ochavada, situada en la cabecera y donde se sitúa el presbiterio y el altar mayor.

#### ACANTO:

Motivo vegetal utilizado en la decoración de capiteles corintios y compuestos, consistente en grandes hojas de borde dentado.

#### ACRÓTERA:

Ornamento que remata los vértices de un frontón, habitualmente en forma de palmeta.

Pequeño zócalo en que se sustentan las palmetas de los vértices de un frontón. Pedestales sobre los que van los adornos finales de los frontispicios: bolas, jarras, pirámides, etc.

#### AGALLÓN:

Adorno en forma de gajos salientes, que dejan entre sí partes hundidas, en los bordes de las cajas, lienzos de pinturas, nichos y recuadramientos.

#### ALA:

Cada parte lateral del retablo en forma de tríptico, que se abate sobre la central. Cada parte lateral del retablo – hornacina, que se prolongan lateralmente. Sinónimo de PLANO o PAÑO.

ALBA:

Vestidura blanca que el oficiante se pone sobre el amito y se ciñe a la cintura con el cingulo, sobre ella y sobre la estola se coloca la casulla. Si el oficiante es diácono en lugar de la casulla lleva la dalmática.

ALETA:

Elemento a modo de gran voluta, que suele aparecer en el remate de la calle central del retablo (ático) donde se representa la Déesis. En la documentación se llama también “contrafuerte”.

ALETÓN:

Sinónimo de ALETA.

ALTORELIEVE:

Aquel relieve en el que las figuras sobresalen del plano más de la mitad de su bulto.

AMITO:

Vestidura sagrada que consiste en un paño cuadrado que se coloca sobre la espalda del celebrante y debajo del alba.

ÁNGEL ATLANTE:

Escultura en forma de ángel que hace el papel de columna o soporte.  
Véase TELAMÓN.

ÁNGEL CIMERO:

Ángel que se coloca en los remates o al final de algún elemento.

ÁNGEL HACHERO:

Figura de ángel que porta hacha o vela grande y gruesa.

ÁNGEL LAMPARERO:

Figura de ángel que porta una lámpara o de el que cuelga una lámpara.  
Sinónimo de ÁNGEL PORTALÁMPARA, ÁNGEL LAMPADARIO.

**ÁNGEL TENANTE:**

Figura de ángel que porta, lleva o se apoya en escudo.

**ÁNGEL TURIFERARIO:**

Figura de ángel que porta un incensario.

**APAREJO:**

En escultura policromada, lo que está dispuesto debajo del dorado.

**A PLOMO:**

Encima, en la misma vertical.

**ARBOTANTE:**

Pieza de adorno y a la vez sustentante en el remate de la calle central (ático), con figuras de festones o de cartones, o en forma triangular, que une el más estrecho cuerpo del remate con el inmediato inferior, más ancho. Realiza la misma función que las aletas o aletones.

**ARCÁNGEL:**

Espíritu puro de orden medio entre los ángeles y los principados, que pertenece al octavo coro de los espíritus celestes. Los arcángeles son tres: Miguel, Gabriel y Rafael.

**ARCO ABOCINADO:**

El que por un lado es mayor que por el otro.

**ARCO COBIJO:**

Arco que encierra, encastra o cobija relieves o pinturas.

**ARCO APUNTADO:**

El que está formado por dos curvas que forman ángulo en la clave. Tiene, por tanto, dos centros.

**ARCO CONOPIAL.**

Arco apuntado en su centro y compuesto por cuatro arcos de circunferencia iguales entre sí los dos laterales y los dos centrales.

**ARCO DE MEDIO PUNTO:**

El semicircular.

**ARCO PERALTADO:**

Arco cuya altura, desde la línea de imposta, es mayor que su radio.

**ARCO REBAJADO:**

Arco cuya altura, desde la línea de imposta, es menor que su radio.

**ARCOSOLIO:**

Arco que cubría el sepulcro de un mártir.

**ARCO TRILOBULADO:**

Aquel cuyo trazado está constituido por tres arcos de circunferencia que se cortan entre sí.

**ARCHETES:**

Pequeños frontones, curvos o rectos, por encima de las esculturas.

**ARQUIVOLTA:**

Conjunto de molduras que decoran un arco en su paramento exterior vertical acompañando a la curva en toda su extensión y terminando en las impostas.

**ARTESÓN:**

Cada rectángulo que forma un artesonado.

**ASIENTO:**

Colocación del retablo en el lugar para el que se hizo, una vez transportado desde el obrador o taller generalmente con carretas.

**ÁTICO:**

Remate de la calle central del retablo. Parte alta y final del mismo. Los retablos españoles, al menos los renacentistas, suelen rematarse en un ático con las imágenes o figuras que componen las Déesis: Crucificado al centro, la Virgen a izquierda y San Juan a derecha.

**ATRIBUTO:**

Objeto, real o convencional, que acompaña y sirve para reconocer e identificar a un personaje o simbolizar algo.

**AVENERADO:**

En forma de venera, o sea, en forma de gran concha semicircular y convexa.

**B**

**BAJORRELIEVE:**

Relieve en el que las figuras sobresalen del plano menos de la mitad de su bulto.

**BALAUSTRE:**

Columna fina de perfil compuesto por molduras cuadradas y curvas, ensanchamientos y estrechamientos sucesivos, que se emplea para ornamentar barandillas.

**BALDAQUINO:**

Véase **TEMPLETE**.

**BANCO:**

Parte inferior del retablo por debajo del primer cuerpo, generalmente compartimentado en casamentos y sobre la que apoyan los cuerpos del retablo. Primera división horizontal del retablo más estrecha que un cuerpo. Primer elemento o franja horizontal del retablo tras y sobre el altar. Un retablo puede tener más de un banco (doble banco) y puede ser más o menos elevado. Puede haber un banco bajo cada cuerpo del retablo y sobre la cornisa del inmediato inferior. Es lugar preferido para representar relieves o pinturas de la infancia de Cristo, evangelistas, santos padres, santos, mártires, virtudes, etc.

Es voz preferible a **PREDELA**.

**BASAMENTO:**

Parte de piedra o mampostería, que llega a la altura del altar y sobre la que se apoya el banco

**BATIHOJA:**

Batidor de oro o de panes de oro, que aplica el dorador. Artesano que elabora los panes de oro y que pertenecía al gremio de los plateros.

**BOL:**

Arcilla coloreada de rojo amarillo por el óxido de hierro que se aplica sobre la madera antes de dorarla.

**BOLA:**

Adorno esférico o redondeado que se coloca sobre los plintos, encima de la última cornisa de los retablos clásicos o renacentistas, a ambos lados de la calle central.

## C

**CABECERA:**

Véase **ÁBSIDE**, **TESTERO**.

**CAJA.**

Hornacina o hueco para albergar la imaginería, incluso para relieves, ordinariamente de forma rectangular, con perfil superior recto o curvo, interiormente acasetonadas tanto en la parte superior (“plafón”) como en las caras laterales.

Sinónimo de **HORNACINA**, **NICHO**, **RECUADRO**, **ENCASAMENTO**.

**CALLE.**

División o segmento vertical del retablo entre las columnas superpuestas.

**CAMARÍN:**

Capilla pequeña, generalmente circular o poligonal, elevada, con acceso lateral, rematada en linterna o iluminada con ventana posterior, que comunica con la nave del templo a través de un arco y sirve para la veneración de una imagen.

CANDELIERI, A:

Decoración plateresca que parte de un eje o candelabro decorado con una serie de elementos vegetales o de seres monstruosos realizados casi siempre con bajorrelieves.

CANES:

Adorno saliente que sirve para sostener una pequeña cornisa o alero. Sinónimo de MODILLÓN y MÚTULO.

CAMPO:

Aparece en la documentación como término que señala la anchura del retablo.

CAÑA:

Fuste de la columna, parte de la columna que constituye el pie derecho, situado entre el capitel y la basa. Puede ser lisa, estriada o acanalada (con estrías derechas, huecas, "a macho y hembra", es decir, rellenas con bocel o boceladas), entorchada o melcochada (con estrías en espiral), arponada (con estrías en forma de arpón).

CAPRICHIO:

Adornos o decoración que en la escritura de obligación o concierto se dejaba a la voluntad del artista.

CARTELA:

Elemento de soporte a modo de modillón amensulado de más altura que vuelo. Elemento de sostén decorativo enmarcando a modo de orla una parte central destinada a recibir emblemas, leyendas, etc. Se diferencia de la tarja en que ésta siempre es un elemento de adorno.

CARTUCHO:

Especie de FILACTERIA.

CASAMENTO:

Cada una de las partes en que se divide el banco del retablo. Sinónimo de CASA, RECUADRO.

**CASCARÓN:**

Parte superior del retablo que lo remata o corona cubriendo el ábside que tiene forma de bóveda de cascarón, de cuarto de esfera o de horno. El cascarón del retablo puede presentar gajos o, mejor, gallones, que se yuxtaponen formándolo. El cascarón puede cerrarse de forma apuntada, aunque lo más frecuente son las formas esféricas, suele llevar nervios y adaptarse a la arquitectura de la capilla.

**CASETÓN:**

Adorno en forma de compartimentos cuadrados, cuyas molduras crean una forma de artesa invertida, que se pone en los techos e interiores de las bóvedas.

**CASULLA:**

Vestidura sagrada abierta por los lados y rematadas por abajo en forma de guitarra, va puesta sobre el alba y la estola.

**CAULÍCULO:**

Tallo del capitel corintio.

**CENTRO ARTÍSTICO:**

Lugar donde de forma permanente y duradera se produce, se consume o se produce y se consume arte. Suele ser un lugar donde existe una o más instituciones que aseguran la demanda de obras de arte.

**CERCHA:**

Curvatura en forma de arco de una CAJA. Sinónimo de ARCO de la CAJA.

**CHAMBRANA:**

Labor de adorno de estilo gótico en piedra o madera que se coloca sobre o alrededor de puertas, ventanas, chimeneas, etc.

Véase DOSELETE.

**CÍNGULO:**

Cordón blanco o de color con el que se ciñe el alba al cuerpo.

**CLAVE:**

Pieza central de una bóveda, donde concurren los nervios, o de un arco.

**CLÍPEO:**

Escudo de forma circular o medallón.

**COJINETE:**

Pequeño compartimento rectangular o triangular que sobresale del fondo de aquello que adorna. Los cojinetes adornan frecuentemente los plafones de las cajas. Forman una especie de almohadillado, por ello, es sinónimo de ALMOHADILLA.

**COJINETE EN PUNTA DE DIAMANTE:**

El que presenta un relieve en forma de pirámide más o menos plana.

**COLUMNA ABALAUSTRADA:**

En forma de balaustre. Propia del plateresco.

**COLUMNA EMBEBIDA:**

La que introduce parte del fuste en otro cuerpo, adosándose a él. Sinónimo de media columna.

**COLUMNA ENTORCHADA.**

Con el fuste estriado en espiral. Sinónimo de COLUMNNA MELCOCHADA.

**COLUMNA DE TIPO EUCARÍSTICO:**

Las decoradas con sarmientos y racimos de uvas alusivos a la Eucaristía.

**COLUMNA RETALLADA.**

La de fuste liso, que decora la totalidad o parte de la caña con elementos ornamentales extraídos del repertorio del grutesco.

**COLUMNA ESTRIADA:**

La que presenta estrías o acanaladuras en el fuste, que lo recorren en sentido vertical. El número ideal de acanaladuras era 24. El estriado puede ser espiral (columna entorchada), “a arpón”, etc.

**COLUMNA SALOMÓNICA:**

La de desarrollo helicoidal. Cada vuelta se llama espira. Se suele decorar con racimos, uvas y hojas de vid alusivos a la Eucaristía, hojas de perejil, hojas y flores de cardo, hojas de laurel, rosetas, etc. Aunque esta tipología de columna es muy vieja (de época helenística son las griegas), sin embargo, fue el estilo barroco el que la convirtió en su elemento más característico.

Sinónimo de ACULEBRADA, ENTORCHADA, TORSA.

**COMITENTE:**

El que encarga la obra, sea persona, institución u organismo.

Sinónimo de CLIENTE.

**COMPAÑÍA LABORAL:**

Asociación de dos o más maestros para hacer una o más obras durante el tiempo que duren éstas o por el que ambas partes determinen, los componentes comparten por igual trabajo y beneficios.

**COMPARTIMENTO:**

Véase TABLERO.

**CONSORTES:**

Término que aparece en la documentación indicando a los compañeros de trabajo de un artista.

**CONTRAFUERTE:**

Sinónimo de ALETÓN.

**COPETE.**

Remate que corona un retablo donde se coloca el busto del Padre Eterno. Remate pequeño.

**CORNISA:**

Parte superior y saliente del entablamento compuesta por varias molduras.

**CORNISAMIENTO:**

Conjunto de elementos o molduras que coronan o rematan la estructura arquitectónica del retablo. Cornisa corrida que separa los cuerpos del retablo o que lo remata.

Sinónimo en la documentación de ENTABLAMIENTO y CROZA.

**CORNUCOPIA:**

Cuerno de la abundancia. Espejo con el marco tallado y dorado con formas decorativas propias del rococó.

**CRESTERÍA:**

Remate decorativo que consiste en repetir un mismo elemento tallado de carácter vegetal o geométrico.

**CROZA:**

Véase CORNISAMIENTO.

**CUADRO:**

Espacio enmarcado por las calles y cuerpos de un retablo para albergar una historia o asunto del retablo, preferentemente una pintura.

Sinónimo de RECUADRO, TABLERO, INTERCOLUMNIO.

**CUBO:**

Pieza donde se apoya la columna. Pedestal.

Sinónimo de NETO y DADO.

**CUENTA:**

Moldura que, como sarta de collar, es propia de los junquillos del arquitrabe.

Sinónimo de GOTA.

**CUERPO:**

Cada una de las divisiones horizontales del retablo.

**CUMBRERA:**

Remate superior del retablo. Parte más alta de la zona o tabla central del retablo, donde suele representarse escenas relacionadas con la Crucifixión,

por lo que, en ocasiones recibe también el nombre de Calvario. Término más amplio que el de ático, en cuanto que puede abarcar más elementos finales y superiores del retablo.

#### CÚPULA:

Bóveda en forma de semiesfera, se apoya sobre un tambor y se corona con linterna o cupulín.

#### CURADOR AL LITEM:

En la documentación de los contratos de aprendizaje es el garante, el responsable del aprendiz, el aval de éste, ya que era menor de edad. Solía ser su padre, tutor o curador (caso de ser huérfano el aprendiz).

#### CUSTODIA:

Vaso sagrado para portar y exponer públicamente la Eucaristía. Suele componerse de una espiga apoyada en un pie y de un viril con la Hostia santa rodeado de rayos de sol, rematada en una cruz. Reviste tipologías variadas según épocas y estilos.

## D

#### DADO.

Sinónimo de NETO y CUBO.

#### DALMÁTICA:

Vestido exterior propio de los diáconos, consiste en una túnica abierta por los dos lados.

#### DEMASIAS:

Mejoras hechas por el artista en un retablo y no incluidas en el contrato.

#### DENTELLONES:

Cada uno de los adornos en forma de paralelepípedos que dispuestos en serie funcionan como elemento ornamental y se sitúan bajo la cornisa.

Sinónimo de DENTÍCULOS.

**DIÁCONO:**

Tercera Orden Sagrada, después del Episcopado y el Presbiteriado, que se confiere a algunos fieles, como las demás Ordenes, mediante la imposición de las manos y la oración consecratoria que los libros litúrgicos prescriben para cada caso.

**DORADO:**

Revestir exteriormente con panes de oro.

**DOSELETE:**

Cubierta ornamental de un asiento, imagen, pintura, etc. con la que se realza su dignidad. Suele ser, sobre todo en el gótico, una especie de templete abovedado y recargado, va fijo por uno de los lados a la pared o estructura del retablo que lo sustenta. Si va sobre columnas es preferible llamarle baldaquino o templete. Dosel típico de la arquitectura gótica, a menudo imitando las formas de un templete, ornamentado con pináculos y en abovedamiento. Adorno en voladizo sobre pinturas, estatuas, sitiales, etc. con elementos decorativos propios del gótico.

Véase CHAMBRANA.

**DUCADO:**

Moneda que equivalía a 374 maravedies, a 11 reales y un maravedi o a unas siete pesetas. Hubo ducados de oro, plata y parece que también de vellón (bronce).

## **E**

**EDÍCULO:**

Templete usado como tabernáculo, relicario o pequeño espacio.

**EN BLANCO:**

Cuando el retablo se dejaba en el color natural de la madera, sin dorarlo ni policromarlo, voluntaria u obligadamente.

ENCASAMIENTO:

Véase CAJA.

“EN CERCHA”:

En arco de medio punto.

EMBOLADO:

Última mano de bol para dorar.

ENCARNADO:

Dar color a las partes del cuerpo no ocultas por la vestidura, es decir, a las carnes. Se aplicaba el color de la carnación directamente al óleo sobre el fondo de yeso, podía ser en mate o bien “a pulimento”, o sea, muy brillante.

ENCASAMENTO:

Véase TABLERO, CAJA, NICHOS.

ENCASTRAR:

Encerrar, encajar o acoplar una pieza del retablo.

ENJUTA:

Espacio que queda entre el arco y el dintel.

ENSAMBLAR:

Unir, encajar las piezas del retablo mediante entalladuras.

ENSAMBLADOR:

El que ensambla, el que traslada a la madera la traza o diseño del retablo. En la documentación se nombra también como entallador, mazonero, fuster (en Cataluña).

ENTABLAMENTO:

Conjunto formado por el arquitrabe, friso y cornisa en los órdenes clásicos. Conjunto de elementos horizontales que rematan un cuerpo del retablo o son sostenidos por columnas y/o pilares.

Sinónimo, a veces, de CORNISAMIENTO.

**ENTALLADOR:**

El que realiza la talla y motivos ornamentales del retablo: basas, fustes, capiteles, ornamentación de cajas, frisos, etc. A veces se confunde con el ensamblador.

**ÉNTASIS:**

Engrosamiento de una columna en el centro del fuste o caña, de modo que, por efecto de la perspectiva, parezca recta en lugar de cóncava, que es como podía aparecer sin el éntasis.

**ENTRECALLE:**

Calle más estrecha que separa las calles propiamente dichas y más anchas.

**ESCULTURA DE VESTIR O DE BASTIDOR:**

La que tiene labrada solamente las partes visibles, quedando el resto meramente desbastado o como un maniquí.

Sinónimo de IMAGEN DE VESTIR o "A CANDELIERI".

**ESPIGA:**

Remate de la calle central en los retablos renacentistas.

Sinónimo de ESPINA.

**ESPINA:**

Véase ESPIGA.

**ESPIRA:**

Fragmento de espiral o hélice de la columna salomónica. Cada vuelta de la columna solomónica, cuyo número más frecuente solía ser de cinco o seis.

**ESTAMPA:**

Grabado de una figura, asunto o historia. Servía de inspiración a los artistas, de modelo para interpretar iconografías y a los clientes para elegir modelos.

**ESTANTE:**

El maestro o artista que vive temporalmente en un lugar. Si la estancia se prolonga se podía optar ya por la vecindad.

**ESTÍPITE:**

Elemento en forma de tronco de pirámide invertida que suele tener funciones de soporte en el retablo del siglo XVIII. Se compone de basa, pirámide, estrangulamientos, paralelepípedos, cubos, prismas, etc. todo recubierto de abundante decoración.

**ESTOFADO:**

Pintar sobre el oro bruñido aplicado a las estructuras en madera para imitar telas labradas. Puede hacerse mediante el raspado del color aplicado sobre la superficie dorada, haciendo dibujos, de modo que aparezca el oro, o pintando sobre el oro, es decir "a punta de pincel".

**ESTOLA:**

Vestidura sagrada que consiste en una banda larga y estrecha que cuelga del cuello de los diáconos y presbíteros, en éstos por delante y en aquéllos cruzada.

**ESTRÍA:**

Acanaladura. Surco continuo y regular sobre el fuste de una columna.

**ESTUDIO:**

Parte del taller, anexo al obrador, en el que el titular del mismo proyectaba trazas, conservaba modelos, copias y originales de obras, tenía libros, grabados, estampas y dibujos, recibía a los clientes y llevaba la contabilidad del taller.

**ESTUCO:**

Masa de yeso blanco y agua de cola con la cual se hacen y preparan los elementos del retablo que después se doran o pintan.

**EXPOSITOR:**

Lugar central, generalmente por encima del sagrario, reservado para colocar la Sagrada Forma en exposición pública.

## F

### FESTÓN:

Adorno formado por pequeñas convexidades yuxtapuestas a modo de ondas. Adorno de hojas, flores y frutos.

### FILACTERIA:

Cinta o banda que se representa como si fuera de tela, pergamino, etc. con las extremidades enrolladas y que lleva un epígrafe o leyenda. Generalmente va en mano de alguna figura.

### FLORÓN:

Adorno colocado en la clave de una bóveda o en cualquier cruce de nervios, generalmente de madera y en forma de flor u hojas. En los retablos barrocos de cascarón se suele encontrar en la confluencia de los gajos.

### FRISO:

Faja decorativa de desarrollo horizontal y, específicamente, la parte del entablamento entre el arquitrabe y la cornisa. En retablística separa los cuerpos del retablo.

### FRONTAL:

Paramento con el que se adorna la parte delantera de la mesa del altar.

### FRONTISPICIO:

En retablística es sinónimo de frontón y remata los tableros de las escenas o las hornacinas de las imágenes. Puede ser cerrado triangular o curvo (o abierto (quebrado o con roleos cuando los dos segmentos se rizan sobre sí mismos).

### FUSTE.

Véase CAÑA.

## G

### GALLÓN:

Ornamentación curva y saliente, con perfil de cuarto de huevo. Si se yuxtaponen pueden formar cúpulas de gallones o cascarones, que semejan los gajos de una naranja.

### GARGANTA:

Parte más estrecha o delgada de la columna salomónica entre dos espiras.

### GLORIA:

Representación escultórica o pictórica del cielo o gloria.

Sinónimo de ROMPIMIENTO.

### GOTA:

Véase CUENTA.

### GRAFIO:

Especie de punzón con el que se rascaba la superficie de pintura descubriendo el oro de la capa inferior en las esculturas policromadas cuando se estofaban.

Sinónimo de GARFIO o de PICADOR DE CAPA DE COLOR.

### GRUTESCO:

Decoración propia del plateresco consistente en ramas vegetales simétricas entrelazadas con figuras humanas, de animales y fantásticas.

### GUARDAMALLETA:

Pieza de adorno que pende sobre el cortinaje por la parte superior y que permanece fija. Decoración de colgadura con bolas.

Sinónimo de LAMBREQUÍN.

**GUARDAPOLVO:**

Pieza lateral, a modo de alero corrido, que enmarca el retablo de arriba a bajo por los laterales para protegerle de polvo. Suele estar decorado. Moldura que enmarca todo el retablo.

Término preferible a POLSERA.

**H**

**HACHA:**

Vela grande y gruesa.

Sinónimo de HACHÓN.

**HAGIOGRÁFICO:**

Se dice del retablo en el que se representan historias o asuntos sagrados de un solo santo

**HERMES:**

Busto colocado sobre un estípite.

**HOJARASCA:**

Ornamentación a base de hojas.

**HOJAS HARPADAS:**

Las del capitel corintio cuando tienen los bordes en dientecillos o quebrados. Los tallos se llaman caulículos.

**HORNACINA:**

Hueco coronado por un cuarto de esfera, decorado o no, destinado a recibir una estatua o imagen.

Sinónimo de NICHÓ.

**“HORROR VACUI”:**

Se dice cuando en una obra se advierte la intención de no dejar nada sin decorar, sin trabajar, es decir, “vacío”.

### HUECO:

Espacio para albergar una estatua o talla.

Sinónimo de NICHOS, HORNACINA, TABLERO.

## I

### IMAGEN DE VESTIR:

Escultura en la que sólo se encuentran talladas la cara y las manos, el resto consiste en un armazón o maniquí cubierto por los ropajes.

### IMPRIMACIÓN:

Operación con la que se iniciaba la policromía de la madera, consistía en subsanar previamente posibles defectos de la misma (grietas, hendiduras, nudos, etc.) mediante el emplastecimiento con pasta de yeso o lienzo encolado. Posteriormente se aplicaban una o más manos de yeso y cola, se lijaba cuidadosamente y se pintaba directamente al óleo.

Proceso similar al de la preparación del soporte en la pintura sobre tabla.

### INTERCOLUMNIO:

Espacio situado entre dos columnas del retablo en donde podían disponerse esculturas. Estos espacios pueden separar calles en el retablo, por lo que pueden equivaler a entrecalles, cuadros, recuadros y tableros.

## J

### JAMBAS:

Superficie vertical que flanquean un vano. Lados de las cajas en un retablo. Aparece en la documentación como "pie derecho del arco", "pilastra" y "pilar.

### JASPEAR:

Pintar imitando las vetas y salpicaduras del jaspe.

## L

LAMBREQUÍN:

Sinónimo de GUARDAMALLETA.

LICITACIÓN:

Subasta.

LINTERNA:

Remate de una cúpula, más alto que ancho y con ventanas.

LUNETO:

Bovedilla en forma de media luna, abierta en la bóveda principal.

## M

MACHÓN:

Aplicado al retablo es una especie de pilar de madera que flanquea una portada, templete u otra cosa.

MACOLLA:

Conjunto ornamental formado de hojas, tallos y flores que nacen de un mismo pie.

MANIFESTADOR:

Dosel o templete para la exposición de la Eucaristía a la adoración de los fieles. Suele ubicarse en el retablo por encima del sagrario y en la calle central. Sinónimo de TABERNÁCULO.

MANÍPULO:

Tira corta de tela del mismo color que la casulla, que va colgada del antebrazo izquierdo. Hoy en desuso.

**MARCO:**

Cerco, generalmente de madera, con el que se rodea un lienzo pintado para conservarlo y exhibirlo. El formato del marco se adapta al de la pintura y puede ser rectangular, cuadrado, circular, oval, mixtilíneo, de formas caprichosas, con placas superpuestas decoradas, rocalla, cornucopia, etc.

**MARAVEDÍ:**

Moneda española efectiva, unas veces e imaginaria otras, tuvo diferentes valores y calificativos. 374 maravedis, maravedies o maravedises equivalían a un ducado. Entre 1474 y 1848 en España eran pequeñas monedas de cobre equivalentes a 1/34 reales.

**MASCARÓN:**

Cara grotesca o fantástica usada como ornamento.

**MAZONERÍA:**

Aplicado al retablo significa la estructura arquitectónica del mismo: banco, cuerpos, calles, entrecalles, ático, columnas, entablamentos, frontones, etc.

**MEDALLÓN:**

Véase TONDO.

**MEDIORRELIEVE:**

Aquel en el que las figuras sobresalen del plano la mitad de sus bultos.

**MÉNSULA:**

Elemento en saledizo que sirve para sostener alguna cosa. A diferencia de la cartela tiene más vuelo que altura. Apoyo ornamentado en saledizo respecto del plano en que se sustenta para sostener algo.

**MENSULONES:**

En el retablo se aplica a las ménsulas del banco o salientes decorados del banco donde se apean las columnas del primer cuerpo.

**METOPA:**

Espacio entre los triglifos de un friso en el entablamento.

**MODILLÓN:**

Supuesta cabeza de viga, bajo la corona del cornisamiento.

Sinónimo de CAN, aunque de tamaño mayor.

**MONTEA:**

Dibujo a tamaño natural de un elemento arquitectónico del retablo, que puede hacerse en el lugar de su emplazamiento o en sus proximidades, de modo que sea tenido a la vista mientras se construye. Suele llevar acotaciones que expresan minuciosamente las medidas y dimensiones. Una parte del examen de oficial consistía en diseño de la planta y montea de algún elemento arquitectónico del retablo.

**MORTERETE:**

Candelabro para colocar velas que los días de fiesta se encendían para iluminar el retablo. Iban sujetos a la estructura arquitectónica del retablo.

Sinónimo de PALMATORIA.

**MÚTULO:**

Véase CAN y MODILLÓN.

## N

**NATURAL:**

Indica habitualmente lugar de nacimiento, aunque en algunos casos se refiere a la procedencia de la familia del artista, es decir, indica oriundez.

**NETO:**

Parte central y mayor de un pedestal. Referido al retablo indica cada casa o casamento en que está dividido el banco, en concreto, a la cara que mira al frente. Elemento de sostén en forma amensulada.

Sinónimo de CUBO y DADO.

**NERVIOS:**

Elementos constructivos o decorativos a manera de moldura saliente corrida en el intradós de una bóveda o de un techo.

NICHO:

Hueco terminado en arco de medio punto para albergar una imagen. Generalmente más pequeño que hornacina o caja.

## O

OBLIGACIÓN DE RETABLO:

Documento protocolizado ante escribano público, llamado también Carta de Obligación o Concierto de Retablo, que recoge el trato, compromiso u obligación entre el cliente y el artista por el que éste se compromete ("se obliga") a hacer un retablo bajo unas determinadas condiciones (plazo, precio, lugar, etc.) siguiendo una traza o modelo propuesto por el cliente.

OBRADOR:

Taller del artista.

OCHAVADO:

Figura de ocho ángulos iguales y cuyos lados, alternados, son iguales dos a dos. En retablística se aplica al retablo cuya planta forma un ochavo, en oposición al retablo de planta plana o recta.

ORDEN COMPUESTO:

El que reúne en el capitel las volutas del jónico con las dos filas de hojas de acanto del corintio.

ORDEN CORINTIO:

El que tiene el capitel decorado con hojas de acanto y caulículos o volutas en los ángulos.

ORDEN DÓRICO:

El que tiene un capitel sencillo, formado por una moldura circular y un ábaco de forma cuadrada.

**ORDEN JÓNICO:**

El que tiene el capitel adornado con grandes volutas y dentículos en la cornisa.

**ORDEN TOSCANO:**

El que se distingue por ser más sólido y sencillo que el dórico.

**OVA:**

Adorno en forma de huevo, generalmente con el extremo apuntado hacia abajo.

**ÓVALO:**

Moldura que incluye un cuarto de huevo, más o menos, y que se talla en el cuarto bocel de la cornisa o del capitel jónico. Aparecen decorando molduras que bordean las cajas o cuadros.

**P**

**PADRE DE LA IGLESIA:**

Se aplica a los escritores cristianos comprendidos entre los siglos II y VII y cuya autoridad doctrinal fue aceptada por la tradición. En occidente los más representados fueron San Hilario, San Ambrosio, San Jerónimo, San Agustín, San León Magno, San Gregorio Magno y San Isidoro.

**PADRE ETERNO:**

Figura de Dios Padre bendiciendo con la mano derecha y con la bola del mundo en la izquierda, que se sitúa en el remate de los retablos. Si el retablo es renacentista o clásico y en el remate o ático se representa la escena de la Crucifixión o Déesis, sobre ésta, en el frontón, se coloca a veces el Padre Eterno.

**PALMETA:**

Motivo ornamental basado en la hoja de la palma.

**PAN DE ORO:**

Lámina de oro regular de 20 centímetros de lado que se comercializaba en librillos de a 100 unidades y que, inicialmente, gozaron de una ley de 24 y 23 quilates, llamadas en el primer caso "oro de martillo". Los panes de oro se hacían reduciendo los ducados de oro a láminas, batiéndolos, de un ducado se obtenían 125 panes de oro.

**PANELES:**

Sinónimo de tableros para ubicar pinturas.

**PANOPLIA:**

Conjunto de armas ofensivas y defensivas dispuestas formando un todo para la exhibición. Puede constituir un elemento ornamental.

**PAÑO DE PUREZA:**

Paño que cubre el bajo vientre de Cristo en las representaciones de desnudo (Crucificados, yacentes).

Sinónimo de PERIZOMA.

**PAÑOS:**

Sinónimo de PLANOS o ALAS del retablo.

**PEANA:**

Basa o apoyo para colocar una figura. Elemento en saledizo que sirve para sostener alguna escultura.

Sinónimo de REPISA.

**PECHINA:**

Cada uno de los triángulos esféricos entre el anillo o tambor de la cúpula y los arcos que la sustentan.

**PEDESTAL:**

Resaltos salientes del banco bajo las columnas para su soporte. Entre los pedestales quedan los recuadros del banco.

**PERIZOMA:**

Véase PAÑO DE PUREZA.

**PILASTRA:**

Pilar adosado o embebido parcialmente con basa y capitel.

**PILASTRA CAJEADA:**

La que presenta su frente perfilado con moldura en resalte.

**PINÁCULO:**

Remate terminal puntiagudo.

**PINJANTE:**

Adorno colgante, especialmente si cuelga de una cubierta por su interior.

Joya a modo de colgante.

**PISO:**

En retabística es igual a cuerpo, es decir, una de las divisiones horizontales del mismo.

**PLAFÓN:**

Parte superior e interior de una hornacina, caja, nicho, etc. suele ir artesonada o con cojinetes.

**PLANOS:**

Sinónimo de PAÑOS o ALAS.

**PLANTA:**

Aplicado al retablo es el dibujo o representación gráfica de sus elementos arquitectónicos según un corte horizontal próximo al suelo. La planta puede ser recta, alabeada (curva o combada), plana (recta), poligonal, mixtilínea, etc. La planta suele adaptarse a la cabecera de la iglesia o testero de la capilla y está condicionada por ella.

Sinónimo, a veces, de TRAZA.

**PLINTO:**

Pieza cuadrada sobre la que reposan los anillos de la basa de una columna. Pedestal paralelepípedo. En retabística es un elemento del banco cuadrado o

pedestal paralelepípedo sobre el que descansa la hilera vertical de columnas de los distintos cuerpos del retablo. También aparecen en la parte superior de los retablos clasicistas y sobre ellos se disponen bolas.

#### POLICROMÍA:

Arte de pintar las esculturas o de revestir la talla con colores diversos. Comprende las labores de encarnado y estofado.

#### POLÍPTICO:

Retablo formado por varias hojas o alas.

#### POLSERA:

Véase GUARDAPOLVO.

#### POSTIZO:

Añadidos a la escultura para acentuar el realismo: ojos de cristal, dientes, uñas, cabellera, corona de espina, espadas, cuerdas, pedrería, etc.

#### PREDELA:

Véase BANCO.

#### PRESBITERO:

Orden sagrada, entre el episcopado y el diaconado, que, como éstas, se confiere a algunos fieles por la imposición de las manos y la oración que los libros litúrgicos prescriben para cada grado.

#### PUERTA:

Cada una de las dos grandes piezas que, en ocasiones, sujetas por goznes a sus extremos laterales, podían cerrarse sobre el retablo para resguardarlo y que solían estar pintadas por dentro y por fuera.

#### PULSERA:

Cada columna situada a los lados del retablo plateresco de modo que unifica el conjunto bastante fragmentado por cuerpos y calles. Se asemeja en esta función a GUARDAPOLVO.

**PUTTIS:**

Niños, amorcillos o angelitos.

**PROGRAMA ICONOGRÁFICO:**

Distribución de las escenas, historias o asuntos de las pinturas, relieves y esculturas en la estructura arquitectónica del retablo (banco, cuerpos, calles, hornacinas, nichos, ático, etc.).

## **Q**

**QUERUBE O QUERUBÍN:**

Angelito con cabeza y alas.

## **R**

**REAL:**

Moneda de plata, equivalente a unos 90 maravedises y a unos 60 céntimos de peseta.

**REAL DE VELLÓN:**

Equivalente a 34 maravedises y a 25 céntimos.

**RECUADROS:**

Espacios del banco entre los pedestales del mismo.

Piezas rectangulares, más o menos decoradas, destinadas a recibir una pintura o relieve.

Sinónimo de **TABLERO**.

**RELIEVE:**

Figura o labor que resalta sobre el plano. Puede ser bajorrelieve, mediorrelieve o altorrelieve.

**REMATE:**

Adjudicación de una obra en la subasta pública.

Parte superior de un retablo entre el último cuerpo y su final. Punta sobre todas las calles o sólo sobre la calle central. Está relacionado con los conceptos de ático, coronamiento, cabeza y cabecera.

**REPISA:**

Véase PEANA.

**RETABLO:**

Etimológicamente es la tabla (tabula) que se coloca encima y detrás (retro) del altar. Mueble litúrgico ubicado detrás del altar que presenta una estructura arquitectónica, generalmente de madera policromada, compuesta esencialmente de banco, cuerpos, calles y ático, en la que se ubican imágenes, relieves y pinturas, distribuidas en los tableros, hornacinas, repisas, etc. Entre otras intenciones sirve para decorar el altar, ilustrar a los fieles en los asuntos sagrados a través de imágenes plásticas, para la veneración de santos y mártires, la adoración de la Eucaristía y otros fines más específicos.

**RETROPILASTRA:**

Pilastro detrás de una columna, especialmente si está adosada.

**RESALTO:**

Pedestal del banco.

Véase PEDESTAL.

**ROCALLA:**

Decoración profusa, propia del rococó, compuesta por formas curvas, arriñonadas, asimétricas, en "ese" y en "ces", guirnaldas, haces vegetales, espejos

**ROLEOS:**

Decoración a base de motivos enrollados, de volutas que se enrollan sobre sí mismas, de cilindros de origen espiral, etc.

**ROMPIMIENTO:**

Véase GLORIA.

ROSCA:

Superficie externa frontal del arco.

## S

SAGRARIO:

Receptáculo cuadrado con puertas para guardar la Sagrada Forma, se ubica en el centro y detrás de la mesa del altar, incrustado en el banco del retablo.

A veces se identifica con CUSTODIA o TABERNÁCULO.

SÍMBOLO:

Véase ATRIBUTO.

SOTABANCO:

Parte del retablo que discurre por debajo de la línea del banco hasta el suelo y a los lados del altar.

SUBIENTE:

Decoración dispuesta en los netos del banco. Decoración a base de tallos ondulantes y ascendentes y de roleos.

## T

TAMBANILLO:

Tímpano.

TABERNÁCULO:

Templete o capilla pequeña para la exposición de la custodia con la Sagrada Forma, reliquias e imágenes. Se localiza por encima del sagrario, en la parte

central del altar y del retablo, puede sobrepasar la altura del banco y estar constituido por uno o dos cuerpos.

Véase MANIFESTADOR, TEMPLETE..

**TABLERO:**

Cada uno de los espacios donde se aloja un relieve, escultura y preferentemente pintura. Puede estar enmarcado por columnas y coronarse o rematarse por frontones o frontispicios.

Véase RECUADRO, HUECO.

**TALHA:**

TALLA en portugués.

**TALLA:**

Escultura en madera.

**TAMBOR:**

Anillo sobre el que se sustenta la cúpula.

**TARJA O TARJETA:**

Elemento de adorno formado por hojas, cogollos, cartones o molduras que decoran con formas más o menos curvas un centro en forma plana, oblonga, de óvalo, de círculo, etc. y que puede contener una inscripción.

**TARJETÓN:**

Tarjeta grande.

**TASACIÓN:**

Reconocimiento, apreciación y valoración de la obra del retablo, una vez terminado, hecha por peritos nombrados por el cliente y el artista, a fin de comprobar si se había hecho conforme a la traza y a las condiciones del contrato y fijar el precio final.

**TECA:**

Hueco protegido por un cristal para albergar reliquias

TELAMÓN.

Escultura varonil que hace el papel de columna o soporte. Si la figura es de niño se dice NIÑO TELAMÓN.

Sinónimo de ATLANTE.

TEMPLETE:

Pequeña arquitectura imitando la forma de un templo clásico, sirve para albergar una estatua, la Eucaristía...

TENANTE:

Escudo.

TESTERO:

Muro del ábside o de la capilla mayor.

Sinónimo de CABECERA.

TIENDA:

En la documentación es el taller o local donde trabaja el artista.

TONDO:

Adorno circular semejante a un medallón.

TRASPILAR:

Pilastra reducida tras una columna.

TRAZA:

Dibujo, diseño, plano, esquema o "mapa" del retablo

TRIGLIFO:

Elemento decorativo del friso en forma de rectángulo saliente y surcado por tres canales.

TRÍPTICO:

Retablo de tres hojas o planos. Originariamente las hojas laterales eran la mitad del tamaño que la central de suerte que el tríptico se podía cerrar como si fuera una caja.

**TRONO:**

Término portugués que aplicado al retablo se refiere al lugar preferente y central donde se coloca una imagen o la Eucaristía.

**TURIFERARIO:**

Que lleva incensario.

## **U**

**URNA:**

En origen fue un soporte para imágenes, al igual que las peanas y repisas.

## **V**

**VACIOS:**

Sinónimo de **TABLEROS**.

**VENERA:**

Concha semicircular y convexa que recubre interiormente la parte superior de las hornacinas. Recibe este nombre por su relación mitológica con Venus, es símbolo de los peregrinos y de las peregrinaciones medievales, especialmente a Santiago de Compostela.

**VILLOTES:**

Costados de netos, basamentos y pedestales.

**VOLUTAS:**

Rollo en espiral. Roleo del capitel jónico y compuesto.

## Z

### ZAPATA:

Pieza horizontal sobre la cabeza de un pie derecho para sostener la que va encima y aminorar su vano. En relación con el retablo se toma como sinónimo de MODILLÓN.

### ZÓCALO:

Pedestal o fundamento sobre el que se asienta todo el retablo.

