



ACTAS

I Jornadas Transfronterizas

I Jornadas Transfronteiriças



*El retablo extremeño
y alentejano
en torno a la Raya*

*O retábulo extremenho
e alentejano
na Raia*



*Olivenza
2018*

**Méndez Hernán, Vicente (2019): “Los retablos de las catedrales de Extremadura”, El retablo extremeño y alentejano en torno a la Raya. I Jornadas Transfronterizas, celebradas en Olivenza entre los días 19 y 20 de octubre de 2018. Badajoz: Gabinete de Iniciativas Transfronterizas, Junta de Extremadura, pp. 107-134.
DOI: 10.5281/zenodo.11061465**

Edita:

Gabinete de Iniciativas Transfronterizas. Junta de Extremadura.

Imprime:

Imprenta Provincial de la Diputación de Badajoz.

D.L.:

BA-000239-2019.

Los retablos de las catedrales de Extremadura

Vicente Méndez Hernán

INTRODUCCIÓN. LA CATEDRAL, GUÍA MENTAL Y ESPIRITUAL DE LA EUROPA BARROCA CATÓLICA

El título de este epígrafe fue el que Germán Ramallo Asensio eligió para publicar en 2010 los resultados de un importante proyecto de investigación, concedido por el Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España, donde se puso de manifiesto la importancia de la catedral como elemento canalizador de las coordenadas espirituales de la Europa Católica del Barroco, y de un mecenazgo singular durante toda la Edad Moderna¹.

El importante mecenazgo que ejerció la Iglesia a través de las catedrales fue posible, en el caso de Extremadura, merced a unas cuantiosas rentas; Rodríguez Moñino publicó en 1954 un manuscrito del siglo XVI donde se describía la Catedral de Plasencia como una de las

“(…) iglesias que en España se sirben con mayor pompa, así de cantores escojidos y famosos ministriles como de ricos y curiosos ornamentos. / La fábrica tiene muchas joyas de oro y plata, y gran cantidad de ornamentos de brocado. Tiene de renta 12 mil ducados cada año.”²

Asimismo, en la citada fuente se recogía la cantidad de 2.600 ducados anuales, y para la de Badajoz una renta de 2.500 ducados³. No es de extrañar, pues, que durante los siglos del Barroco se inviertan grandes sumas en los ornamentos destinados a engalanar las sedes catedralicias. De todo ello tenemos constancia a través de las fuentes que se han conservado, bien en el Archivo

(1) RAMALLO ASENSIO, Germán (coord.). La catedral guía mental y espiritual de la Europa Barroca Católica. Murcia, Editum, Ediciones de la Universidad de Murcia y Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España, 2010.

(2) RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio. “Extremadura en el siglo XVI. Noticias de viajeros y geógrafos (1395-1600) (Conclusión)”, en Revista de Estudios Extremeños. Badajoz, 1954, t.X, nos I-IV, p. 403.

(3) RODRÍGUEZ MOÑINO, Antonio, ob. cit., pp. 405 y 410.

Histórico Nacional, en los archivos de protocolos, o bien en los capitulares propiamente dichos, de los que destacan, por su singularidad, cartas como la que el escultor Gregorio Fernández remitió al Cabildo placentino el 16 de febrero de 1631 agradeciéndole los “perniles y churiços” que había recibido como agasajo por el trabajo que desarrollaba para el retablo mayor catedralicio⁴.

Uno de los capítulos más interesantes de la documentación de archivo es el que está constituido por las colecciones de trazas o dibujos, que presentaban los artistas para ofrecer al cliente un proyecto de la obra que se proponían acometer. Fuera de nuestras fronteras regionales, cabe citar la serie de dibujos que se ha conservado en el Archivo de la Corona de Aragón a raíz del pleito que los maestros carpinteros de Barcelona interpusieron en 1771 contra el gremio de escultores de esa misma ciudad ante el Tribunal de la Real Audiencia de Cataluña, y que hoy constituyen un valioso material para ver, no ya la delimitación que entonces se estableció entre los dos oficios, sino también, y lo más importante, el amplio repertorio de obras que tenía asignado cada gremio; se conservan nueve trazas de retablos unto con otra serie de dibujos, como el de un órgano, un púlpito, sillerías de coro, de gran interés para ver la amplia dimensión que tuvo como mecenas la Iglesia en general⁵.

Dentro del ámbito extremeño, hay que destacar la traza que el escultor Lucas Mitata (c.1525-1598) ejecutó un retablo de la Resurrección, destinado a la Catedral de Plasencia⁶. Durante el episcopado de don Juan Ochoa y Salazar (1587-1594) debió idearse un programa conjunto para los brazos del crucero de la Catedral Nueva, que no se ultimó entonces, y siempre con la idea de mantener la unidad iconográfica de las capillas colaterales al altar mayor; la situada al costado de la Epístola se había dedicado al Tránsito de Nuestra Señora, y a la del Evangelio debía estar destinado el retablo de Mitata con la Resurrección de su Hijo, reservando para el altar mayor la Asunción de María, a la que está advocada la iglesia. El dibujo es preciso, realizado con pluma y aguada sepia, y de una gran plasticidad gracias al sombreado; la obra está proyectada en planta y alzado. La traza se completa con una serie de rótulos escritos en letra romana clásica o latina en su modalidad de capital cuadrada, para los que se empleó el mismo tono sepia al utilizado en el resto del dibujo; sirven para identificar la “PLANTA”, los tipos de columnas del primer y segundo nivel del retablo, “CO-

(4) MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. “Nuevas noticias sobre el retablo mayor de la Catedral de Plasencia (Cáceres)”, en Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid. Valladolid, 1975, t.XL-XLI, p. 314, Documento VI.

(5) Archivo de la Corona de Aragón, Real Audiencia, Pleitos Civiles, nº 1.065.

(6) Archivo de la Catedral de Plasencia, Inventario provisional de trazas antiguas [sin signatura].

RINTIA" y "COMPOSITA" respectivamente, así como la "PEAÑA" del remate. Se añade un letrero con el nombre del autor, "LVCAS MITATA", situado en la parte inferior derecha de la traza. El haber optado por el tipo de letra señalada constituye un aspecto más para advertir el cuidado que el artista puso en la ejecución del dibujo, al tratarse de un trabajo de presentación, que finalmente no se llevaría a cabo. En el corpus artístico de Lucas Mitata, la traza de Plasencia es la primera que se ha conservado con el diseño de un retablo y la segunda que nos ha llegado de su mano, anterior a los modelos que firmó el 4 de mayo de 1595 con el maestro de arquitectura Juan Bravo, para realizar el sepulcro del obispo don Pedro García de Galarza (1578-1603) en la catedral de Coria⁷; en este caso, el dibujo es más lineal y carece de la calidad y detalle que tiene el placentino.



Lucas Mitata, *Traza para el retablo de la Resurrección*, finales del siglo XVI. Plasencia, Archivo Capitular, sin signatura

(7) SÁNCHEZ LOMBA, Francisco M. "El escultor Lucas Mitata y el Obispo Galarza en la Catedral de Coria", en *Norba-Arte*. Cáceres, 1989, vol. IX, Cáceres, 1989, pp. 46-47. Sobre el escultor Lucas Mitata, vid. etiam el reciente trabajo de REBOLLAR ANTÚNEZ, Alba. *Lucas Mitata. Un escultor singular h.1525-1598*. Valladolid, Universidad de Valladolid, 2016.

A través de las catedrales extremeñas es posible seguir la evolución del retablo a través de ejemplos brillantes que van desde el tardogótico hasta el siglo XVIII, fruto del rico patrimonio que atesora nuestra región.

EL RETABLO DEL SIGLO XVI A TRAVÉS DE LAS CATEDRALES EXTREMEÑAS

El complejo siglo XVI nos ha legado ejemplos realmente interesantes en materia de retablos dentro de nuestras seos, si bien es cierto que es la de Badajoz la que destaca por las obras conservadas.

Retablo gótico de la Catedral de Badajoz, en la capilla de Santa Bárbara

Uno de los ejemplos más tempranos lo tenemos en el anónimo retablo tardogótico que enjoya la capilla de Santa Bárbara en la catedral de Badajoz. Realizado hacia 1540, consta en alzado de banco y dos cuerpos recorridos por tres calles, y guardapolvos, todo ello enriquecido con los doseletes y chambranas que son propios de la arquitectura gótica o, mejor aún, tardogótica. La hornacina principal alberga una escultura de la Virgen velada con el Niño en brazos, plenamente contemporánea a la obra en la que se inscribe. Interesan las pinturas con las que se resuelve el aparato iconográfico, realizadas con técnica mixta sobre tabla, y dedicadas al ciclo de la infancia y, sobre todo, de la pasión de Cristo. En todas ellas destacan los rasgos propios de aquella etapa en la que convivieron los rasgos aún deudores la etapa medieval y las nuevas propuestas que llegaban de Italia. Reseñemos que dichas pinturas fueron atribuidas por Diego Angulo al círculo del pintor Alejo Fernández, mientras que Solís Rodríguez prefirió apuntar hacia los Hermosa, Gil y su hijo Francisco, que posteriormente aparece junto a Luis de Morales en calidad de colaborador. En 2007, Tejada Vizuete retomaba

la hipótesis de Angulo sugiriendo la procedencia sevillana de la obra. Señalemos, por último, que en 1552 Morales recibió un pago de doce reales por pintar el guardapolvo del retablo⁸.

La presencia de Luis de Morales en la Catedral de Badajoz

Uno de los retablos más significativos de los que realizó Luis de Morales fue el que hizo para el Sagrario de la Catedral de Badajoz, que ejecutó entre 1553 y 1554. Antes de esta fecha, Luis de Morales solo había tenido encargos secundarios en la seo pacense. El retablo del sagrario no debía ser una obra de grandes dimensiones, de estilo plateresco o del primer Renacimiento, que se desmontó a finales del siglo XVII al ampliarse la cabecera del templo; en 1778, Antonio Ponz contempló un grupo de “quadritos” de manos de Luis de Morales en la sacristía: “nuestra Señora con Christo muerto en los brazos, la Impresión de las Ilegas de S. Francisco, la Anunciación y la Adoración de los Santos Reyes”⁹. Es interesante citar que las tablas de La Piedad y La estigmatización de San Francisco fueron las que figuraron en la exposición que el Museo del Prado dedicó al artista en 2015; según Leticia Ruiz Gómez, ambas pinturas debían ir situadas en el segundo cuerpo del retablo, razón por la cual son las que mejor estado de conservación presentan¹⁰.

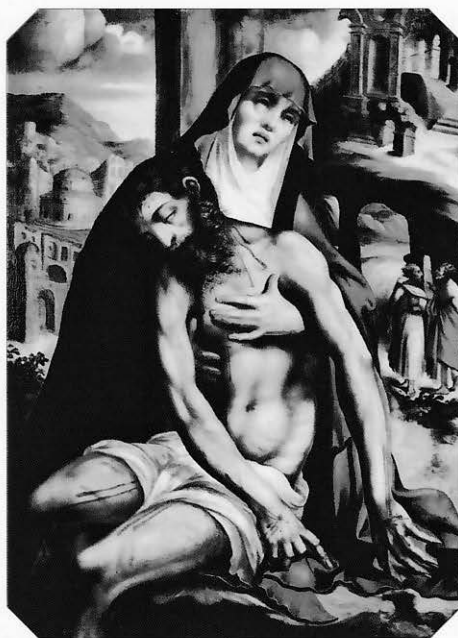
De las cuatro tablas, detengámonos en La Piedad, uno de los temas que tuvo en el pintor a uno de sus mejores intérpretes de la Historia de la pintura religiosa; y es la primera de una larga serie, que culminará con la versión de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (c.1560). Como bien señala Solís Rodríguez, el pintor introdujo una serie de novedades en su versión personal, para la que se inspira en modelos ítalo-flamencos. La escena se reduce a los dos protagonistas claves de la misma, María y su Hijo, fundidos en un bloque piramidal, en el que la Virgen estrecha contra su pecho el cuerpo exánime de Jesús mientras su mirada se dirige hacia lo alto en un gesto de dolor desgarrado. Recuerdos miguelangelescos en el diseño del conjunto y también en los brazos

(8) ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego. *Pintura del Renacimiento*. Vol. XII de la Col. *Ars Hispaniae*. Madrid, Plus Ultra, 1955, 140; SOLÍS RODRÍGUEZ, Carmelo. “Escultura y pintura del siglo XVI”, en *Historia de la Baja Extremadura*. Badajoz, 1986, t. II: De la época de los Austrias a 1936, pp. 577-578 y 622-623; HERNÁNDEZ NIEVES, Román. *Retablística de la Baja Extremadura. Siglos XVI-XVIII*. Segunda Edición. Badajoz, Diputación Provincial de Badajoz, 2004, pp. 47-50; TEJADA VIZUETE, Francisco. “Las artes plásticas. Retablos y esculturas”, en *La Catedral de Badajoz, 1255-2005*. Badajoz, Asamblea y Junta de Extremadura y Caja de Badajoz, 2007, pp. 334-338.

(9) PONZ, Antonio. *Viage de España*, t.VIII. Madrid, Impresor Joaquín de Ibarra, 1778, p. 160.

(10) RUIZ GÓMEZ, Leticia. *El Divino Morales*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2015, p. 172.

de Cristo, junto a los esfumatos leonardescos que apreciamos tanto en el modelado del cuerpo como de los rostros. En lo que respecta al paisaje de fondo, que poco a poco se irá desnudando a fin de centrar la atención del espectador en el tema principal, en la pintura de Badajoz crea una “extraña realidad”, muy del gusto manierista, que refuerza el dramatismo del momento; los fondos arquitectónicos sirven de telón para la escena, en la que se ven, en la lejanía, a dos personajes realizados con una rápida y nerviosa pincelada que recuerda a Alonso Berruguete¹¹.



Luis de Morales, La Piedad, óleo sobre tabla, 1553-1554.
Badajoz, Museo Catedralicio; procede de la antigua capilla
del Sagrario de la Catedral de Badajoz.

(11) SOLÍS RODRÍGUEZ, Carmelo. Luis de Morales. Badajoz, Fundación Caja Badajoz, 1999, pp. 306-315; La Piedad en pp. 312-313.

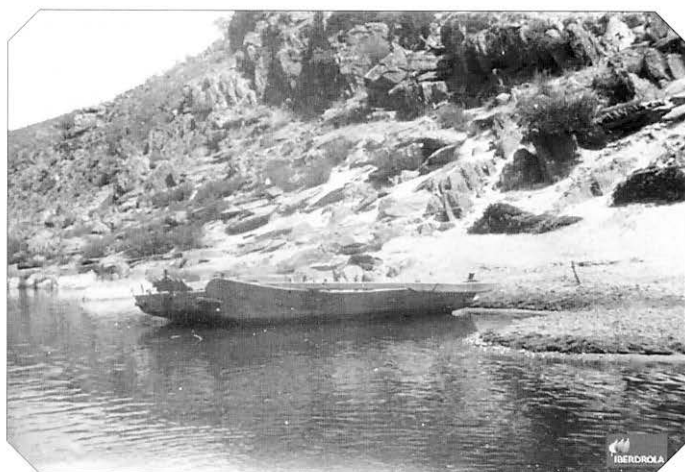
EL SIGLO XVII. LA CATEDRAL DE PLASENCIA Y LA INFLUENCIA VALLISOLETANA

Introducción

La importancia que había adquirido Valladolid durante el siglo XVI con maestros de la talla de Alonso Berruguete y Juan de Juni, no solo se mantendrá durante la primera mitad de la centuria siguiente, sino que incluso se hará aún más evidente a raíz de la creciente fama e importancia que irá adquiriendo el taller que abrió en la ciudad del Pisuerga el artista, de origen gallego, Gregorio Fernández (1576-1636). Una de las obras extremeñas donde la proyección de la escultura vallisoletana se hace más evidente es el retablo mayor de la Catedral del Jerte. Después que el obispo don fray Martín de Córdoba tomara la histórica decisión de poner fin a la construcción de la Catedral Nueva en 1576, el Cabildo, como bien señalaba el profesor Martín González, optó por tener una obra completa, dando prioridad a la construcción del retablo mayor a comienzos del siglo XVII. Para ello, y dada la fama que ya entonces tenía el obrador de Gregorio Fernández, decidieron acudir finalmente a la ciudad vallisoletana para estipular el contrato. La fama de Fernández hizo posible que su obra se difundiera por gran parte de la geografía española; todo el mundo quería tener una talla del maestro, de ahí la amplia proyección de su producción, sobre todo en la mitad norte de España, e incluso Portugal, donde se conserva el retablo mayor de la Catedral de Miranda do Douro (iniciado en 1610)¹². Para el transporte de la obra se utilizaban los caminos que recoge Juan de Villuga en su guía del siglo XVI¹³; el transporte se hacía en carretas tiradas por bueyes, y los ríos se solían cruzar en barcas, de las que podemos citar como ejemplo la barca de Hinojal para cruzar el río Tajo, mencionada en más de una ocasión en los documentos alusivos al transporte de las piezas integrantes de una obra de la envergadura de un retablo.

(12) MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. La huella española en la escultura portuguesa. Valladolid, Universidad de Santiago de Compostela, 1961, pp. 47-51. Sobre la proyección de la influencia vallisoletana, *vid. etiam* MÉNDEZ HERNÁN, Vicente. "Huellas artísticas vallisoletanas en la provincia de Cáceres: el retablo mayor del convento placentino de la Encarnación", en Norba-Arte. Cáceres, 2005, vol. XXV, pp. 399-414.

(13) VILLUGA, Pedro Juan. Repertorio de todos los caminos de España. Medina del Campo, Impresor Pedro de Castro, 1546. *Vid., etiam*, el mapa que Gonzalo Menéndez Pidal hizo en 1951 a partir de los 139 itinerarios descritos por Villuga: Real Academia de la Historia, Colección: Departamento de Cartografía y Artes Gráficas, signatura C-030-030.



Ejemplo de la Barca de Hinojal, que documenta el paso del Tajo por medio de este sistema, utilizado hasta la primera mitad del siglo XX.

Archivo Histórico de Iberdrola, Salto de Alcántara.

El retablo mayor de la Catedral de Plasencia

La ciudad de Plasencia contaba con numerosos talleres artísticos desde el siglo XVI, los cuales seguían activos durante la siguiente centuria, de ahí que el Cabildo Catedral convocara un concurso de subasta para elegir la mejor oferta en orden a contratar el retablo mayor catedralicio. La idea consistía en que los maestros ofrecieran distintas posturas y que éstas, progresivamente, fueran a la baja, es decir, que cada uno de ellos ofreciera hacer la obra por un precio inferior sin variar las condiciones.

La subasta tuvo lugar en julio de 1624, y a ella se presentó una amplia nómina de artistas procedentes de la misma ciudad de Plasencia, Salamanca, la zona de Valladolid y Zafra. El Cabildo se decantó, finalmente, por la oferta que presentaron los ensambladores vallisoletanos Juan y Cristóbal Velázquez en agosto de 1624. Como señalaba el profesor Martín González, la pretensión de los capitulares era atraer la atención del escultor Gregorio Fernández, ya que era frecuente que éste se encargara de hacer las tallas para los retablos que contrataban los hermanos Velázquez, que trabajaron en el mismo entre 1624 y 1634 con las trazas que había presentado el mirobrigense Alonso de Balbás en 1624. Gregorio Fernández se ocupó de las esculturas entre 1625 y 1633. La envergadura de la obra y su alto coste, 7.000 ducados, hizo necesario que el escultor presentara a cuatro fiadores: el mercader de hierro Benito Chamoso; el escribano Bartolomé Chamoso, hijo del anterior; Juan Pérez, “tratante en ceba-

da"; y el ensamblador Juan Velázquez. Además, fue necesario un último fiador que saliera como garante de los anteriores, y fue el pintor Diego Valentín Díaz, amigo personal de Gregorio Fernández¹⁴.

Los Obispos don Pedro González de Acevedo (1594-1609) y don Diego de Arce y Reinoso (1640-1652) sufragaron gran parte de la obra. El primero dejó dispuesta, antes de su muerte, la importante cantidad de 21.225 ducados, razón por la cual su heráldica campea en el remate del ático, mientras que los blasones de Arce y Reinoso campean en el banco sobre el que apoyan los aletones que unen el edículo del ático con el resto del retablo.



Retablo mayor de la Catedral de Plasencia

(14) Sobre el retablo mayor de la Catedral de Plasencia *vid.*, entre otros trabajos, MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. Nuevas noticias sobre el retablo mayor..., ob. cit., pp. pp. 297-320; MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. El escultor Gregorio Fernández. Madrid, Ministerio de Cultura, 1980, pp. 132 y ss.; MÉNDEZ HERNÁN, Vicente. El retablo en la Diócesis de Plasencia. Siglos XVII-XVIII. Cáceres, Universidad de Extremadura, 2004, pp. 444 y ss.; MÉNDEZ HERNÁN, Vicente. "Aportaciones documentales sobre el dorado del retablo mayor de la Catedral de Plasencia", en *El comportamiento de las Catedrales Españolas. Del Barroco a los Historicismos*. Murcia, Universidad de Murcia, 2003, pp. 297-311; MÉNDEZ HERNÁN, Vicente. "El testamento de Gregorio Fernández y el proceso de culminación del retablo mayor de la Catedral de Plasencia (Cáceres)", en *Archivo Español de Arte*. Madrid, 2012, t. 85, nº 339, pp. 273-279; RAMOS BERROCOSO, Juan Manuel. "Iconología e iconografía del retablo mayor de la Catedral de Plasencia. Una mirada teológica sobre el arte", en *Toletana: cuestiones de teología e historia*. Toledo, 2012, nº 27, pp. 215-250.

Inaugurado el día del corpus de 1634, varios años hubo de permanecer el retablo en blanco hasta que se concertaron la policromía y los lienzos de pintura. El contrato de la obra se firmó en Madrid, el 27 de marzo de 1653; fueron sus otorgantes los pintores Luis Fernández, Mateo Gallardo y el dorador Simón López, que habría de utilizar oro de 23 quilates. En las condiciones figuraba el nombre de un tercer pintor, Francisco Rizi, a quien se encomendaba la factura de los dos lienzos situados en el primer cuerpo, con los temas de la Anunciación y el Nacimiento. Los cuadros del segundo nivel, dedicados a la Epifanía y la Circuncisión, se encargaron a los precitados Luis Fernández y Mateo Gallardo; no sabemos cómo habrían de repartirse el trabajo, aunque, según Angulo y Pérez Sánchez, la Circuncisión corresponde a Gallardo y la Adoración de los Reyes, que sería obra de Fernández, parece sin embargo de Carreño. La obra se concertó en 14.700 ducados, y habría de estar terminada en el plazo de dos años. Al cabo de éstos, el pintor y dorador madrileño Pedro Martín de Ledesma se encargó de tasar los trabajos, según se constata por la escritura que rubricó el 14 de octubre de 1655¹⁵.

Un total de tres calles y cuatro entrecalles recorren un alzado en el que tenemos dos cuerpos, dotados con sus correspondientes bancos, y ático. Debido al desarrollo horizontal del retablo, la traza se amolda al esquema de un gran cuadrado. Martín González advertía de la decisiva importancia de las modificaciones que Gregorio Fernández introdujo en las trazas que los Velázquez ya estaban utilizando cuando llegó a Plasencia en mayo de 1625, pues gracias a éstas el resultado fue el de un retablo plenamente vallisoletano, similar al esquema del mayor de la iglesia de San Miguel, en Vitoria, concertado el 24 de agosto de 1624.

Pieza fundamental en el retablo es el tabernáculo, acoplado en la parte central del banco y primer cuerpo. Su tamaño es monumental, lo que justifica que en las escrituras se hable del mismo como pieza independiente. De planta central, consta de dos cuerpos y remate cupulado terminado en linterna. La descripción que Ponz hizo de las esculturas de esta pieza dista mucho de lo que hoy se conserva, al haberse perdido gran parte de ellas.

Los bancos del retablo están provistos de una verdadera colección de relieves escultóricos situados en los frentes de los netos y en los paneles intermedios. Los Doctores Máximos y los Evangelistas se combinan con escenas de

(15) Además de la bibliografía citada, vid. etiam, ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. *Pintura madrileña del primer tercio del siglo XVII*. Madrid, CSIC, 1969, pp. 266 y ss.; ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. *Pintura madrileña del segundo tercio del siglo XVII*. Madrid, CSIC, 1983, pp. 67 y s.

la Pasión de Cristo en el primer nivel. La riqueza iconográfica continúa en los temas marianos desplegados en el pedestal del segundo nivel.

En lo que respecta al programa iconográfico del primer cuerpo, tenemos a San Juan Bautista, que responde al tipo creado en la primera época de Fernández, y de San Pedro llama la atención su recio rostro; continúan las efigies de San Pablo y Santiago Apóstol, aquí representado por ser el Patrono de España. Completan el programa los lienzos que se encargaron a Francisco Rizi: Anunciación y Adoración de los Pastores, firmados por el artista y fechados en 1654 y 1655.

El segundo cuerpo está presidido por el relieve de la Asunción de Nuestra Señora, obra en la que especialmente debía ocuparse el escultor según disposición expresa del Cabildo. Probablemente, es una de las escenas de mayores proporciones del arte escultórico del siglo XVII. Las figuras desbordan el marco y la sensación de límite se pierde en la escena donde los Apóstoles son testigos de la Asunción de María; destacan las figuras exentas de Santiago y San Pedro, mientras que sus compañeros poco a poco se van integrando en un gran alto-relieve conforme se alejan del espectador. La quebradura de los pliegues de la Virgen no tiene parangón con lo que hasta entonces había realizado el maestro.



Retablo mayor de la Catedral de Plasencia. Detalle de la Asunción.

Completan la iconografía del segundo cuerpo la siguientes tallas: a ambos lados de la Asunción van situados los padres de la Virgen, San Joaquín y Santa Ana. En los extremos, San Fulgencio y su hermana Santa Florentina, Patronos de la Diócesis de Plasencia. Mencionemos, por último, los dos lienzos situados en las calles centrales: la Epifanía y la Circuncisión.

El ático del retablo también asienta sobre banco, aunque desprovisto de relieves escultóricos, que no apreciarían a consecuencia de la altura. El nicho central alberga la escena del Calvario, con cuatro figuras: el Crucificado, muerto, naturalista, con la cabeza sobre la barba, según modelo difundido por el propio Gregorio Fernández; se acompaña a ambos lados de la Virgen y San Juan, y a los pies se sitúa la Magdalena, que el propio escultor introdujo como elemento de compasión. Escoltan las figuras de San José y Santa Teresa; la inclusión del primero tiene plena justificación al ser el esposo de María; y respecto a la gran santa andariega, hay que tener presente que fue la gran propagadora de la devoción de San José y, asimismo, que llegó a ser invocada durante el siglo XVII como Copatrona de España.

Como es frecuente en los retablos de Fernández, la angelología cobra un gran predicamento. En principio dispuso tres arcángeles, que hubo de ampliar a cuatro con el fin de guardar simetría: San Miguel, San Gabriel, San Rafael y, acaso, San Uriel; van dispuestos por su jerarquía. Las Virtudes completan el programa. Sobre el frontón recto, tres cardinales: Fortaleza, Justicia y Templaza. Sobre los aletones laterales, como aconsejaba Palladio, dos Virtudes teologales, Fe y Esperanza.

En el Archivo Capítular de Plasencia se conserva la que, con toda seguridad, es la única copia que nos ha llegado del testamento de Gregorio Fernández, que otorgó junto a su mujer María Pérez en Valladolid el 11 de diciembre de 1633. Se trata de un traslado parcial de sus últimas voluntades, que su mujer y su hija, Damiana Fernández, tuvieron que mostrar ante el Cabildo Catedral placentino para atestiguar que eran las herederas del maestro, y así poder recibir lo que aún entonces se les adeudaba por la obra¹⁶.

(16) MÉNDEZ HERNÁN, Vicente. "El testamento de Gregorio Fernández y el proceso de culminación del retablo mayor de la Catedral de Plasencia (Cáceres)", en *Archivo Español de Arte*. Madrid, 2012, t. 85, nº 339, pp. 273-279.

La capilla de San Fulgencio en la Catedral de Plasencia

A través de la capilla que San Fulgencio tiene dedicada en la Catedral de Plasencia, situada en el muro del coro al costado del Evangelio, podemos ver el mecenazgo que ejerció el Cabildo, y el gusto que algunos de sus miembros tuvieron por los talleres vallisoletanos, cuya presencia en la ciudad de Alfonso VIII aprovecharán para encargarles sus obras de arte particulares. Este fue el caso del Deán don Fernando de Montemayor, quien compró y edificó para su enterramiento la capilla que nos ocupa en 1640, de cuya obra arquitectónica se hizo cargo ese mismo año el cantero Pedro de Figueroa.

Don Fernando de Montemayor también se ocupó de la ornamentación de la capilla. La reja de la obra corrió a cargo de los cerrajeros Andrés de Morera y Juan Rosado, quienes la contrataron en 1643. El retablo que la preside alberga las seis esculturas que el maestro vallisoletano Juan Castaño concertó en 1642, y cuya policromía corrió a cargo del pintor placentino Miguel González. Juan Castaño sigue claramente los modelos que Gregorio Fernández había difundido en la ciudad del Pisuerga. Así lo comprobamos en la escultura de la Purísima, que sigue el modelo más difundido por el maestro, aunque sin alcanzar la plasticidad y resuelto dinamismo que éste llegó a imprimir en las obras de su última etapa. De igual suerte sucede con el resto de las tallas, todas ellas elevadas sobre peanas decoradas con tornapuntas y gallones. Resalta de entre todas ellas la de Santo Domingo de Guzmán¹⁷.



Capilla de San Fulgencio en la Catedral de Plasencia. Detalle de la Inmaculada, obra de Juan Castaño.

(17) SÁNCHEZ LOMBA, Francisco M. y MARTÍNEZ DÍAZ, José María. "La capilla de San Fulgencio en la Catedral de Plasencia", en Estudios de Arte. Homenaje al Profesor Martín González. Valladolid, Universidad de Valladolid, pp. 255-260; MÉNDEZ HERNÁN, Vicente. El retablo en la Diócesis..., ob. cit., pp. 432 y ss.

CAPILLA DE SAN FULGENCIO EN LA CATEDRAL DE PLASENCIA. DETALLE DE LA INMACULADA, OBRA DE JUAN CASTAÑO

El retablo churrigueresco de Nuestra Señora del Tránsito

Para estudiar el retablo nos debemos situar de nuevo en el pontificado de don fray Martín de Córdoba (1574-1578), y la histórica decisión que tomó en 1578 de trasladar el Santísimo Sacramento desde la "iglesia Vieja" a la catedral Nueva el día del Corpus. A partir de entonces la atención se centró, como era lógico, en la ornamentación de la recién inaugurada catedral, con una etapa de expansión decorativa que se llevó a cabo durante el pontificado de don Juan Ochoa y Salazar (1587-1594): se profundizó en el trabajo de las vidrieras de la catedral (que ya se había retomado a finales de 1582) y en la decoración de las capillas situadas en los brazos del crucero. Y en este contexto hay que situar la llegada de la Virgen del Tránsito a la ciudad de Plasencia en 1593, coincidiendo con la etapa en la que Ochoa y Salazar era el titular del solio placentino. La iconografía está plenamente justificada por estar advocada la iglesia catedral a la Asunción de María. El tema de la Muerte o Dormición de la Virgen, o la Virgen de la Cama, no aparece en los textos bíblicos, aunque lo cierto es que generó una abundante literatura desde los primeros tiempos, y sería recogido en los evangelios apócrifos y en los escritos de los teólogos oficiales, base para el desarrollo que tendría el tema. Según va dicho, y aunque no se ultimó, es posible que el retablo que trazó Lucas Mitata a finales del siglo XVI, dedicado a la Resurrección de Cristo, estuviera destinado a ir situado en el lado del Evangelio, estableciendo una unidad iconográfica con el Tránsito de la Virgen, y su Asunción, que sería representada en el relieve central del retablo mayor. La figura yacente de María es una imagen de vestir, depositada en la urna que el obispo don Bartolomé de Ocampo (1699-1704) regaló a la Catedral, después que el Cabildo dispusiera la ejecución, en 1700, de una nueva ante al mal estado en que debía encontrarse la anterior. Se trata de una urna realizada con madera lacada en rojo, aplicaciones de plata en su color e incrustaciones de concha, obra del orfebre salmantino Pedro Benítez, quien trabajaba a finales del siglo XVII y comienzos de la siguiente en la ciudad del Tormes¹⁸. Orlan la zona superior del acristalado sarcófago un

(18) BENAVIDES CHECA, José. Prelados Placentinos. Notas para sus Biografías y para la Historia documental de la Santa Iglesia Catedral y ciudad de Plasencia. Plasencia, edición del autor, 1907, p. 302.

total de seis angelitos centrados por un séptimo Niño Jesús elevado sobre peana, del siglo XVII y realizado en plomo a partir de un modelo de Juan de Mesa.



Catedral de Plasencia, Escultura de la Virgen del Tránsito, 1593

El propósito de elevar el retablo: ya se documenta a comienzos del siglo XVIII; el Cabildo Catedral inicia las gestiones en febrero de 1703, a raíz de la renovación de la urna de la Virgen. Se baraja la posibilidad de distintos maestros, todos ellos relacionados con Toledo: En enero de 1704 el Cabildo recibe el ofrecimiento de los arquitectos Juan de la Rosa y José Vélez de Pomar, vecinos de Cuerva (Toledo) y procedentes de Vizcaya, para hacer la obra; se desestima. En junio de 1704 se baraja la posibilidad de contratar al maestro toledano José Machín, ensamblador y escultor, cuya elevado precio (38.000 reales) resultó entonces excesivo; sí quedaron en poder del Cabildo las trazas que el toledano había diseñado¹⁹. En diciembre de 1704 también se barajó la posibilidad de contratar al maestro, también toledano, Pedro García Comendador, entallador y escultor. Sin embargo, y pese a todo, el proyecto quedó entonces paralizado, tal vez por una falta de caudales, hasta el mes de marzo de 1724, fecha en la que se iniciaron las gestiones con Joaquín de Churriguera dada su "notiria habilidad"²⁰.

(19) Sobre los precios, recordemos que 1 ducado cuenta 11 reales o 375 maravedís; el real tiene 34 maravedís. En el siglo XVIII, un jornal alto se estipulaba en unos 10 reales al día, mientras que los oficiales más modestos podían ganar unos 2 o 3 reales diarios. También conviene tener en cuenta que una libra (460 gramos) de manzanas importaba 27 maravedís; y la libra de carne de vaca 28 maravedís; la arroba de garbanzos (12,55 litros) 519 maravedís, todo ello según el Catastro del Marqués de Ensenada: MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. *Escultura Barroca Castellana*. Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 1959, pp. 46 y ss.

(20) Sobre la obra vid. LÓPEZ SÁNCHEZ-MORA, Manuel. "Retablo churrigueresco en la Catedral de Plasencia". Madrid, 1969, t. XLII, nº 168, pp. 381-384; MÉNDEZ HERNÁN, Vicente. "Aportaciones documentales en torno a los retablos de la Virgen del Tránsito y de las Reliquias de la Catedral de Plasencia", en *Revista de Estudios Extremeños*. Badajoz, 2000, t. LVI, nº II, pp. 423 y ss.; MÉNDEZ HERNÁN, Vicente. *El retablo en la Diócesis...*, ob. cit., pp. 735 y ss.



Catedral de Plasencia, retablo de Nuestra Señora del Tránsito, obra de los tres hermanos Churriguera.

Los trámites se iniciaron con Joaquín de Churriguera († a finales de septiembre de 1724) marzo de 1724; en abril de ese mismo año ya estaba en Plasencia para reconocer el lugar. Sin embargo, muere a finales de septiembre de 1724, no pudiendo concluir la planta que tenía principada. Le sucedió José de Churriguera († 2/marzo/1725), quien heredó la traza. Es posible que fuera el responsable de diseñar las tallas de San Joaquín y Santa Ana, que escoltan desde las calles laterales la urna de la Virgen, antes de morir. Por último, Alberto de Churriguera, a la muerte de José, contrata la ejecución del retablo el 18 de abril de 1725. El menor de los hermanos se obligó a realizar el retablo siguiendo

la planta que Joaquín había dejado hecha, y él mismo se encargó de terminar. El plazo: 20 meses. Y la cantidad: 44.000 reales de vellón, corriendo de su cuenta los materiales y el pago de los dos oficiales, Antonio Pinto y Agustín Fernández, que trabajaron en la obra hasta el mes de enero de 1726, en que fueron despedidos por el malestar que el Deán expresó dada la disconformidad que los capitulares habían manifestado con su trabajo. Fueron sustituidos por otros dos oficiales “de calificada habilidad”.

Los trabajos de dorado no comenzaron hasta el mes de febrero, o tal vez marzo, de 1741, y terminaron ese mismo año. Tuve de coste la nada despreciable cantidad de 36.110 reales y 32 maravedís. Tan elevado importe, muy cercano al que tuvo la ejecución de la obra en su conjunto, se debe al oro que se empleó, de muy elevada calidad, según se ha podido comprobar durante el proceso de restauración de la obra, acometido por la Junta de Extremadura y concluido en diciembre de 2018. El dorado fue sufragado por don Francisco Perea y Porras, que había sido obispo de Plasencia (1715-1720) y entonces ya era arzobispo de Granada (aportó 12.000 reales). Y por don Pedro Manuel Dávila y Cárdenas, obispo de Plasencia, quien aportó la cifra de 24.000 reales; su heráldica campea en el ático del retablo.

Los Churriguera idearon un sistema para subir y bajar el panel central de madera al objeto de ocultar a los ojos del público, detrás de un tablero ricamente decorado con motivos vegetales propios del Barroco en cuanto a carnosidad, la escultura de la Virgen del Tránsito, que solo se muestra al público en los días más señalados del año. De este modo, se continuaba con la costumbre medieval de guardar las obras de mayor relevancia, expuestas mediante una tramoya con la que se lograba un gran efectismo propio de la teatralidad del Barroco.

El diseño del retablo se plantea de forma convexa, de modo que las columnas laterales están más avanzadas que las dos centrales, lo que genera un juego de curvas; recuerda el diseño del retablo mayor del convento de San Esteban de Salamanca. Las cuatro columnas del conjunto tienen la caña lisa, con decoración vegetal adherida. Arrancan de potentes ménsulas, de nuevo con prolija y abundante decoración vegetal, como es frecuente en el Barroco. En los intercolumnios laterales escoltan el sepulcro de María los padres de la Virgen, San Joaquín y Santa Ana. Y en lo que respecta al ático, señalemos que, aunque la Catedral salió ilesa del terremoto de Lisboa de 1755, algún problema debió deparar el seísmo al retablo que nos ocupa, ya que el segundo cuerpo se desprendió en mayo de 1795 y nunca más se volvió a reconstruir.

El retablo de las Reliquias

El retablo de las Reliquias se construyó en el lado contrario al que ocupa el del Tránsito de la Virgen, del que habría de ser simétrico. También conocido como el retablo de San Agustín, fue sufragado por el obispo don Fray Plácido Bayle y Padilla (1742-1747), razón por la cual su heráldica campea en el ático del conjunto. El conjunto fue ejecutado por Carlos Simón de Soria entre 1746 y 1748²¹.

La presencia de reliquias se documenta en Plasencia desde el siglo XVI, y su culto se vio revitalizado, al igual que en el resto de Europa, en el siglo XVIII. Recordemos que su revitalización durante el siglo XVI había sido pareja a la finalización del Concilio de Trento y consecuente con la afirmación de los padres conciliares del culto a los Santos, según el decreto promulgado en la sesión XXV del 3 y del 4 de diciembre de 1563 bajo el pontificado de Pío IV (1559-1565): “se deben tener y conservar, principalmente en los templos, las imágenes de Cristo, de la Virgen Madre de Dios, y de los otros santos (...) Destiérrese absolutamente

(21) Sobre el retablo de las reliquias, *vid.* MÉNDEZ HERNÁN, Vicente. Aportaciones documentales..., ob. cit., pp. 442 y ss.; MÉNDEZ HERNÁN, Vicente. El retablo en la Diócesis..., ob. cit., pp. 601 y ss.

toda superstición en la invocación a los santos, en la veneración de las reliquias y en el sagrado uso de las imágenes”. Residía en el precepto un intento de volver al Cristianismo primitivo como medio de lucha eficaz para combatir el Protestantismo.

Se trata, por tanto, de un retablo-relicario, cuyo nicho central se destina a guardar los relicarios, ocultos por un gran tablero de madera decorado que se baja en los días más señalados del año para mostrar las reliquias a los fieles, siguiendo con ello el mismo planteamiento que en el retablo de la Virgen del Tránsito; esta costumbre se remonta a la Edad Media. Corona la hornacina central, una filacteria, que sujetan bellas esculturas de angelitos, con la siguiente inscripción: “Te rogamos a ti Señor por los méritos de tus santos cuyas reliquias están aquí”.

El retablo se divide en dos cuerpos y ático, con una calle central flanqueada de otras dos colaterales. Ocupa el centro focal del conjunto un hermoso relieve de San Agustín de Hipona. Se trata de una composición escultórica más próxima al relieve de carácter pictórico: los cuerpos escorizados y la violenta disposición de los cuatro herejes que pisotea, contribuyen a dotar de profundidad al conjunto, cuyas líneas de fuerza enrique igualmente en virtud de los juegos lumínicos logrados. El grupo es símbolo de la lucha que mantuvo contra la herejía.

Acompañan otros santos de la Orden de San Agustín, como Santo Tomás de Villanueva, quien fuera designado obispo de Valencia en 1544; cuenta con mitra episcopal y porta una cruz de doble travesaño en la mano derecha. O San Nicolás de Tolentino, joven e imberbe, que enriquece las sobrias vestiduras agustinas con un envolvente moteado de estrellas referente al lucero que lo acompañaba cuando iba a la iglesia por las noches, y que también está presente en su pecho. Porta en la mano izquierda el plato con una de las tres perdices asadas que resucitó ante su negativa a comer carne, lo que indudable contribuyó a una vida de pureza, humildad y confesión en la Fe por la que aboga con la cruz que porta en la derecha. Junto a ellos también se representa a San Fulgencio y a San Juan de Sahagún o Juan Facundo²².

(22) En el contrato de la obra no se cita al autor de las tallas. No obstante, siguiendo el método del atribucionismo, se han relacionado con la gubia del escultor Alejandro Carnicero (: ALBARRÁN MARTÍN, Virginia. El escultor Alejandro Carnicero entre Valladolid y la Corte (1693-1756). Valladolid, Diputación Provincial de Valladolid, 2012, pp. 429 y ss.; sorprendentemente, de la obra conservada la autora solo ha logrado documentar una pieza más). Algo similar ha sucedido con el Cristo del Desamparo o de la Agonía de la iglesia parroquial de Escorial, talla que en cuatro décadas ha sido atribuida a cuatro escultores distintos (un escultor cada diez años), incluido Alejandro Carnicero, hasta que el hallazgo de la documentación nos permitió poner de nuevo la obra en relación con Madrid: MÉNDEZ HERNÁN, Vicente. “El retablo del Santo Cristo del Desamparo de Escorial (Cáceres). Una nueva obra del maestro trujillano Bartolomé Jerez”, en Norba-Arte. Cáceres, 1997, t. XVII, pp. 299-300, notas 5 y 6.

Toda la iconografía se acompaña en el ático de dos ángeles mancebos que portan una guirnalda en cada mano, aludiendo de este modo a la antigua costumbre de coronar con ellas las cabezas de los mártires, lo mismo que las palmas también son un atributo común a todos ellos. Recordemos la importancia que tuvo la angelología durante el Barroco.



Catedral de Plasencia. Retablo de las Reliquias, obra de Carlos Simón de Soria

LA CATEDRAL DE BADAJOZ, Y EL CAMINO HACIA EL BARROCO

La catedral de Badajoz, de la que ya veíamos al inicio el retablo tardogótico o las tablas que se conservan del que hizo Luis de Morales, mostrará una evolución muy interesante durante el siglo XVII hasta alcanzar la culminación del Barroco con el retablo mayor que en la actualidad preside el presbiterio de la Seo. Veamos una selección de retablos antes de llegar al pleno Barroco.

El retablo de la capilla del Sagrario, obra de Blas de Escobar (1666-1668)



Blas de Escobar, retablo de la capilla del Sagrario,
1666-1668. Catedral de Badajoz.

Se trata del antiguo retablo mayor que precedió al actual, encargado gracias al mecenazgo del obispo don fray Gerónimo Rodríguez de Valderas (1662-1668), quien estipuló la obra en septiembre de 1666 por la importante suma de 6.000 ducados con el escultor Blas de Escobar, quien había establecido su obrador en Zafra tras su etapa sevillana, autor, entre otros ejemplos, del imponente retablo mayor de la colegiata segedana (excolegiata, hoy parroquia de Nuestra Señora de la Candelaria). Frente a esta obra, llama la atención el clasicismo del retablo que nos ocupa, así como también la sencillez de su traza²³.

(23) SOLÍS RODRÍGUEZ, Carmelo y TEJADA VIZUETE, Francisco. "Escultura y pintura del siglo XVII", en Historia de la Baja Extremadura. Badajoz, 1986, t. II: De la época de los Austrias a 1936, pp. 688-690; TEJADA VIZUETE, Francisco. Retablos barrocos de la Baja Extremadura (Siglos XVII-XVIII). Mérida, Editora Regional, 1988, pp. 28-30; HERNÁNDEZ NIEVES, Román. Retablística..., ob. cit., pp. 207-212; TEJADA VIZUETE, Francisco. Las artes plásticas..., ob. cit., pp. 346-351. Sobre el artista, *vid.*, *etiam*, entre otros, el trabajo de RAYA RAYA, María Ángeles. El retablo barroco cordobés. Córdoba, Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1987, pp. 49-51.

Es interesante señalar que el retablo presentaba en principio la planta ochavada para así adaptarse a los tres paños que presenta la capilla mayor catedralicia. Después de su traslado a la actual capilla del Sagrario, y tener que acoplar el conjunto al testero plano de la misma, se corrigió la planta original, razón por la cual se observan vacíos los ingletes que permitían esa colocación original ochavada de las calles del retablo. Asimismo, anotemos que la imagen titular de San Juan Bautista presidía originalmente la obra; fue realizado por el escultor Blas de Escobar en 1668.

Los retablos gemelos de Nuestra Señora de la Antigua y San Blas

En la Catedral de Badajoz también se siguió el principio de simetría para engalanar las naves laterales del templo, conocidas como nave de la Antigua (al lado del Evangelio) y San Blas (al costado de la Epístola). Ambos conjuntos fueron fruto de un mismo plan original contratado con el maestro segedano Alonso Rodríguez Lucas a finales ya del siglo XVII; se trata de un autor claramente influido por Blas de Escobar. A diferencia del anterior, en ambos conjuntos destaca la iconografía pictórica.



Alonso Rodríguez Lucas, retablo de San Blas, finales del siglo XVII.

Catedral de Badajoz

En plena correspondencia con la etapa final de la centuria de mil seiscientos son las potentes columnas salomónicas que sustentan ambos conjuntos, propias del Barroco, en las que destaca la profusa talla de los motivos ornamentales, así como también la molduración de los marcos, etc., todo lo cual nos permite hablar ya de una importante etapa de despegue hacia el pleno Barroco. Asimismo, la distinta dirección de las espiras de las columnas siguen los planteamientos que el tratadista Juan Caramuel plasmó en su tratado *Arquitectura civil recta y oblicua*, publicado en 1678²⁴.

El dieciochesco retablo mayor catedralicio



Ginés López, retablo mayor, 1717.
Catedral de Badajoz

El retablo mayor de la Catedral de Badajoz es en todo punto interesante porque nos brinda la oportunidad de estudiar la tipología de un auténtico retablo-tabernáculo, de cuyos ejemplos en Extremadura tenemos una obra interesante en la parroquia de Berzocana, cuyo santo titular, San Juan Bautista, está alojado en el interior de dicho tabernáculo. Es interesante ver esta tipología como receptáculo de la Sagrada Forma. En el Antiguo Testamento, el Arca de la Alianza era el principal objeto que contenía el Tabernáculo (Éxodo, 25, 16. Hebreos, 9, 4), el templo portátil y provisional en el que Dios se encontraba con su pueblo, según se recoge en el libro del Éxodo. El Arca de la Alianza contenía las Tablas de la Ley que condenaban al pecador y lo excluían de la presencia de Dios.

(24) SOLÍS RODRÍGUEZ, Carmelo y TEJADA VIZUETE, Francisco. Escultura y pintura del siglo XVII, ob. cit., p. 692; TEJADA VIZUETE, Francisco. Retablos barrocos de la Baja Extremadura..., ob. cit., p. 13; HERNÁNDEZ NIEVES. Román. Retablística..., ob. cit., pp. 239-243; TEJADA VIZUETE, Francisco. Las artes plásticas..., ob. cit., pp. 351 y ss.

Una vez al año el sumo sacerdote ponía allí la sangre de la expiación ofrecida por los pecados cometidos por el pueblo (Éxodo, 27, 7. Levítico, 16, 14-15) que, con la muerte de Cristo en la cruz y derrame de su sangre, sería redimido. De este modo, el Arca se identifica con el mismo Jesucristo (Éxodo, 16, 33. Hebreos, 9, 4).

El retablo mayor catedralicio de Badajoz fue contratado en Madrid con el escultor Ginés López. Todo el primer cuerpo del conjunto asienta sobre columnas salomónicas que ya aparecen completamente inundadas de hojarasca vegetal, lo mismo que el resto del conjunto, como es propio del Barroco; apenas podemos ver, ante semejante marasmo, las líneas arquitectónicas del mismo. Destacan los estípites del ático.

El retablo está presidido por una escultura de San Juan Bautista, titular del templo. Se trata de una magnífica talla procedente de Madrid, obra del escultor, de origen asturiano, Juan Alonso Villabrille y Ron, de 1717, muy conocido por haber sido el maestro de Luis Salvador Carmona. En la obra destaca la inestabilidad de las piernas con la que el profeta ha sido captado, junto al cordero, su símbolo parlante, y la piel de camello que vista como penitente.

Junto a esta pieza hay que destacar las esculturas de San Antón y San Francisco Javier, obras de Francisco Ruiz Amador y Miguel Sánchez Taramas. Van situadas en el ático, y son un claro ejemplo de la actividad de los talleres de Badajoz. Ambas tallas flanquean en el ático la escultura de una Inmaculada (anónimo sevillano)²⁵.



Juan Alonso de Villabrille y Ro, San Juan Bautista, 1717. Catedral de Badajoz.

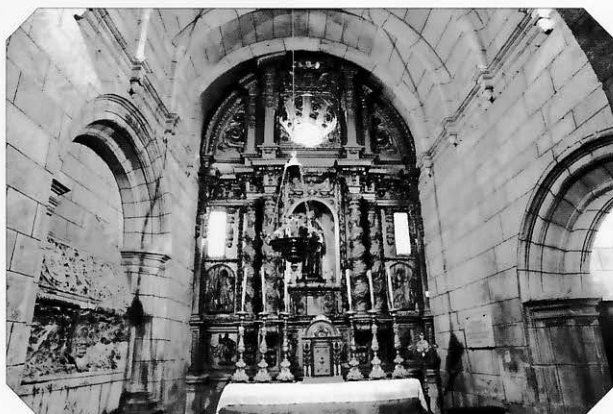
(25) MARCOS VALLAURE, Emilio. "Juan Alonso Villabrille y Ron o Juan Ron", en Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid. Valladolid, 1975, t. XL-XLI, p. 406; RAMALLO ASENSIO, Germán. "Aportaciones a la obra de Juan Alonso Villabrille y Ron, escultor asturiano", en Archivo Español de Arte. Madrid, 1981, t. LIV, nº 214, pp. 216-218. SOLÍS RODRÍGUEZ, Carmelo y TEJADA VIZUETE, Francisco. "Las artes plásticas en el siglo XVIII", en Historia de la Baja Extremadura. Badajoz, 1986, t. II: De la época de los Austrias a 1936, p. 980; TEJADA VIZUETE, Francisco. Retablos barrocos de la Baja Extremadura..., ob. cit., pp. 47-50; HERNÁNDEZ NIEVES, Román. Retablistica..., ob. cit., pp. 255-260; TEJADA VIZUETE, Francisco. Las artes plásticas..., ob. cit., pp. 360 y ss.

LA CATEDRAL DE CORIA, Y EL DESARROLLO DEL BARROCO

Entre los ejemplos retablisticos que se conservan en la Catedral de Coria, queremos destacar dos conjuntos a través de los cuales comprobar el desarrollo del Barroco y su posterior evolución durante el siglo XVIII.

El retablo de San Pedro de Alcántara

La capilla de San Pedro de Alcántara en la catedral coriense está presidida por un retablo barroco (1682), obra del entallador Juan de Arenas, procedente de Barco de Ávila y autor de otra serie de retablos en la zona del Jerte, como los mayores de Cabezuela del Valle y Tornavacas. En alzado se divide en banco, cuerpo principal recorrido por tres calles, y ático. Dos parejas de potentes columnas salomónicas flanquean la hornacina principal, que está presidida por una buena talla del titular de la capilla y el retablo, realizada en 1676 por el escultor indiano, asentado en Salamanca, Bernardo Pérez de Robles²⁶.



Juan de Arenas, retablo de San Pedro de Alcántara, 1682.
Catedral de Coria.

(26) Sobre Juan de Arenas *vid.* MÉNDEZ HERNÁN, Vicente. "Precisiones sobre la obra del entallador Juan de Arenas en la provincia de Cáceres", en *Norba-Arte*. Cáceres, 2005, t. XXV, pp. 63-88. Sobre el escultor Bernardo Pérez de Robles, *vid.*, RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso. "El escultor indiano Bernardo Pérez de Robles", en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid*. Valladolid, 1971, t. XXXVII, pp. 312-325. *Vid., etiam* las nuevas aportaciones de RAMOS SOSA, Rafael. "El escultor Bernardo Pérez de Robles en Perú (1644-1670)", en *Boletín del Museo Nacional de Escultura de Valladolid*. Valladolid, 1997-1998, nº 2, pp. 11-16.

El retablo mayor de la Catedral de Coria

El retablo mayor que engalana el presbiterio coriense es una obra conjunta de los arquitectos trinitarios fray Juan de San Félix y fray José de la Santísima Trinidad, quienes lo ejecutaron entre 1746 y 1747. El dorado de esta imponente obra corrió a cargo del maestro Eugenio Jiménez, que escribió el contrato en 1748.



Catedral de Coria, Retablo mayor, obra conjunta de los arquitectos trinitarios fray Juan de San Félix y fray José de la Santísima Trinidad, 1746-1747. El dorado corrió a cargo del maestro Eugenio Jiménez, que escribió el contrato den 1748.

Las escultura del conjunto, plenamente documentadas y citadas por Ceán Bermúdez en 1800, son obra de Alejandro Carnicero. En el conjunto figuran San Pedro de Alcántara, por ser patrono de la Diócesis coriense, y Santa Teresa de Jesús, que tuvo en el santo a su director espiritual. Se acompañan de San José, San Francisco de Paula, junto a la Asunción de María y la Piedad en la calle principal, además de las esculturas del tabernáculo. Sin duda, el grupo de la Piedad llama la atención por ser obra maestra del artista y el más monumental de cuantos tallara; su inclusión en el ático del retablo se decidió en el transcurso de la obra, ya que en un principio iba un Calvario en su lugar. Martín González adujo en 1959 que la razón para este cambio debía estar en el precedente que supondría la instalación de una escultura de similares características en el retablo de la capilla de la Buena Muerte de la Casa Profesa de Valladolid²⁷.

(27) MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, *Escultura barroca castellana*, ob. cit., pp. 390-391. Sobre el retablo, una buena revisión bibliográfica, aunque sin aportación documental, en ALBARRÁN MARTÍN, Virginia, *El escultor Alejandro Carnicero...*, ob. cit., pp. 278 y ss.

BIBLIOGRAFÍA

ALBARRÁN MARTÍN, Virginia. El escultor Alejandro Carnicero entre Valladolid y la Corte (1693-1756). Valladolid, Diputación Provincial de Valladolid, 2012.

ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego. Pintura del Renacimiento. Vol. XII de la Col. Ars Hispaniae. Madrid, Plus Ultra, 1955.

ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. Pintura madrileña del primer tercio del siglo XVII. Madrid, CSIC, 1969.

ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. Pintura madrileña del segundo tercio del siglo XVII. Madrid, CSIC, 1983.

BENAVIDES CHECA, José. Prelados Placentinos. Notas para sus Biografías y para la Historia documental de la Santa Iglesia Catedral y ciudad de Plasencia. Plasencia, edición del autor, 1907.

GÓMEZ-TEJEDOR CÁNOVAS, María Dolores. La Catedral de Badajoz. Badajoz, Diputación Provincial de Badajoz, 1958.

HERNÁNDEZ NIEVES, Román. Retablística de la Baja Extremadura. Siglos XVI-XVIII. Segunda Edición. Badajoz, Diputación Provincial de Badajoz, 2004.

LÓPEZ SÁNCHEZ-MORA, Manuel. "Retablo churrigueresco en la Catedral de Plasencia". Madrid, 1969, t. XLII, nº 168, pp. 381-384.

MARCOS VALLAURE, Emilio. "Juan Alonso Villabrille y Ron o Juan Ron", en Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid. Valladolid, 1975, t. XL-XLI, pp. 403-416.

MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. Escultura Barroca Castellana. Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 1959.

MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. La huella española en la escultura portuguesa. Valladolid, Universidad de Santiago de Compostela, 1961.

MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. "Nuevas noticias sobre el retablo mayor de la Catedral de Plasencia (Cáceres)", en Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid. Valladolid, 1975, t. XL-XLI, pp. 297-320.

MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. El escultor Gregorio Fernández. Madrid, Ministerio de Cultura, 1980.

MÉNDEZ HERNÁN, Vicente. "El retablo del Santo Cristo del Desamparo de Escurial (Cáceres). Una nueva obra del maestro trujillano Bartolomé Jerez", en Norba-Arte. Cáceres, 1997, t. XVII, pp. 299-309.

MÉNDEZ HERNÁN, Vicente. "Aportaciones documentales en torno a los retablos de la Virgen del Tránsito y de las Reliquias de la Catedral de Plasencia", en Revista de Estudios Extremeños. Badajoz, 2000, t. LVI, nº II, pp. 405-503.

MÉNDEZ HERNÁN, Vicente. El retablo en la Diócesis de Plasencia. Siglos XVII-XVIII. Cáceres, Universidad de Extremadura, 2004.

MÉNDEZ HERNÁN, Vicente. "Precisiones sobre la obra del entallador Juan de Arenas en la provincia de Cáceres", en *Norba-Arte*. Cáceres, 2005, t. XXV, pp. 63-88.

MÉNDEZ HERNÁN, Vicente. "Huellas artísticas vallisoletanas en la provincia de Cáceres: el retablo mayor del convento placentino de la Encarnación", en *Norba-Arte*. Cáceres, 2005, vol. XXV, pp. 399-414.

MÉNDEZ HERNÁN, Vicente. "El testamento de Gregorio Fernández y el proceso de culminación del retablo mayor de la Catedral de Plasencia (Cáceres)", en *Archivo Español de Arte*. Madrid, 2012, t. 85, nº 339, pp. 273-279.

MÉNDEZ HERNÁN, Vicente. "Aportaciones documentales sobre el dorado del retablo mayor de la Catedral de Plasencia", en *El comportamiento de las Catedrales Españolas. Del Barroco a los Historicismos*. Murcia, Universidad de Murcia, 2003, pp. 297-311.

PONZ, Antonio. *Viage de España*, t.VIII. Madrid, Impresor Joaquín de Ibarra, 1778.

RAMALLO ASENSIO, Germán. "Aportaciones a la obra de Juan Alonso Villabrille y Ron, escultor asturiano", en *Archivo Español de Arte*. Madrid, 1981, t. LIV, nº 214, pp. 211-220.

RAMALLO ASENSIO, Germán (coord.). *La catedral guía mental y espiritual de la Europa Barroca Católica*. Murcia, Editum, Ediciones de la Universidad de Murcia y Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España, 2010.

RAMOS BERROCOSO, Juan Manuel. "Iconología e iconografía del retablo mayor de la Catedral de Plasencia. Una mirada teológica sobre el arte", en *Toletana: cuestiones de teología e historia*. Toledo, 2012, nº 27, pp. 215-250.

RAMOS SOSA, Rafael. "El escultor Bernardo Pérez de Robles en Perú (1644-1670)", en *Boletín del Museo Nacional de Escultura de Valladolid*. Valladolid, 1997-1998, nº 2, pp. 11-16.

RAYA RAYA, María Ángeles. *El retablo barroco cordobés*. Córdoba, Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1987.

REBOLLAR ANTÚNEZ, Alba. *Lucas Mitata. Un escultor singular h.1525-1598*. Valladolid, Universidad de Valladolid, 2016.

RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso. "El escultor indiano Bernardo Pérez de Robles", en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid*. Valladolid, 1971, t. XXXVII, pp. 312-325.

RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio. "Extremadura en el siglo XVI. Noticias de viajeros y geógrafos (1395-1600) (Conclusión)", en *Revista de Estudios Extremeños*. Badajoz, 1954, t.X, nos I-IV, pp. 329-410.

RUIZ GÓMEZ, Leticia. *El Divino Morales*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2015.

SÁNCHEZ LOMBA, Francisco M. "El escultor Lucas Mitata y el Obispo Galarza en la Catedral de Coria", en *Norba-Arte*. Cáceres, 1989, vol. IX, Cáceres, 1989, pp. 45-62.

SÁNCHEZ LOMBA, Francisco M. y MARTÍNEZ DÍAZ, José María. "La capilla de San Fulgencio en la Catedral de Plasencia", en Estudios de Arte. Homenaje al Profesor Martín González. Valladolid, Universidad de Valladolid, pp. 255-260.

SOLÍS RODRÍGUEZ, Carmelo. "Escultura y pintura del siglo XVI", en Historia de la Baja Extremadura. Badajoz, 1986, t. II: De la época de los Austrias a 1936, pp. 571-679.

SOLÍS RODRÍGUEZ, Carmelo y TEJADA VIZUETE, Francisco. "Escultura y pintura del siglo XVII", en Historia de la Baja Extremadura. Badajoz, 1986, t. II: De la época de los Austrias a 1936, pp. 681-715.

SOLÍS RODRÍGUEZ, Carmelo y TEJADA VIZUETE, Francisco. "Las artes plásticas en el siglo XVIII", en Historia de la Baja Extremadura. Badajoz, 1986, t. II: De la época de los Austrias a 1936, pp. 977-1023.

SOLÍS RODRÍGUEZ, Carmelo. Luis de Morales. Badajoz, Fundación Caja Badajoz, 1999.

TEJADA VIZUETE, Francisco. Retablos barrocos de la Baja Extremadura (Siglos XVII-XVIII). Mérida, Editora Regional, 1988.

TEJADA VIZUETE, Francisco. "Las artes plásticas. Retablos y esculturas", en La Catedral de Badajoz, 1255-2005. Badajoz, Asamblea y Junta de Extremadura y Caja de Badajoz, 2007, pp. 329-383.

VILLUGA, Pedro Juan. Repertorio de todos los caminos de España. Medina del Campo, Impresor Pedro de Castro, 1546.