JOSE MARIA TORRES PEREZ

El Manierismo en la pintura cacereña de la segunda mitad del siglo XVI y primer tercio del XVII

Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
Separata de ACADEMIA
Segundo semestre de 1985. Número 61

MADRID
1 9 8 5

EL MANIERISMO EN LA PINTURA CACEREÑA DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVI Y PRIMER TERCIO DEL XVII

POR

JOSE MARIA TORRES PEREZ

"El siglo XVI español es, sin duda, el más internacional de nuestros siglos modernos" [1]. Toda la pintura española del Renacimiento sufrió la influencia extranjera, preferentemente de la italiana; tendencia que se pronunciará todavía más con la presencia en España de pintores italianos, llegados por la perspectiva de trabajo que ofrecía la decoración del Real Monasterio de El Escorial. Tampoco podemos desdeñar a los pintores flamencos que, en su dispersión geográfica, contribuyeron tan eficazmente en la introducción del Manierismo romano en la Península.

El Manierismo, surgido en Italia en la crisis del Renacimiento, llegó prontamente a España como una tendencia internacional portadora de un nuevo y común lenguaje artístico; ahora bien, los ingredientes manieristas no sólo son debidos a la presencia de artistas extranjeros en España, sino, y sobre todo, gracias a los tratados artísticos y a la prodigalidad de la ilustración grabada. Con el Manierismo se impone un estilo complejo en su esencia —intuitivo y subjetivo— basado en la búsqueda de lo no convencional, afición por lo rebuscado, exceso de refinamiento, libertad, espontaneidad y artificiosidad del artista, que encuentra en la distorsión, dislocamiento, movimiento serpentino y alargamiento de las figuras los mejores recursos para expresar su arte y estética. Se impone con el empleo de estos medios un estilo que plantea la imagen y el cuadro como pura visión mental, eludiendo el sentido descriptivo, perspectívico y paisajístico; llegando a crear una ambientación abstracta e indeterminada para cada escena. Pero hay también un Manierismo de influencia donde prima la imitación sobre la imaginación, que se caracteriza por la repetición de modelos, tipos y formas. En esta dirección se circunscribe más bien el manierismo de los pinto-

res cacereños, en quienes los peculiares y definidores rasgos del estilo obedecen más a la imitación efectiva de lo visto en una lámina que a la expresión de un concepto mental propio. No encontraremos, por tanto, en estos modestos pintores —sin demasiado talento ni ambición— composiciones originales, sino la copia, en una técnica rutinaria, de esquemas muy difundidos mediante las colecciones de grabados, que copian sin ni siquiera afectar con exageración a quien imitan; y donde el pintor se limita a introducir, la menor de las veces, pequeñas variantes. Es precisamente la copia y el cúmulo de elementos prestados lo que confiere cierta autoridad a estos pintores secundarios, de ignorada personalidad artística, tan fuertemente vinculados a la corriente manierista de dirección romanista y raíz miguelangelesca [2]. Estudiamos la obra de Diego Pérez de Cervera, Miguel Martínez y Pedro de Mata en los retablos de la iglesia de Casas de Millán (1545-1557), convento de San Vicente en Plasencia (1591) y parroquia de Monroy (1605-1623). Destacamos en estos pintores el haberse abierto tan tempranamente a la tendencia manierista, que ya dice mucho de su modernidad y temperamento artístico. En Diego Pérez de Cervera se condensan todas las peculiaridades estéticas de los manieristas florentinos y romanos de la primera generación, sin que falte la copia directa de Miguel Angel. Miguel Martínez será el que mejor plantee la dialéctica entre lo grande y majestuoso al copiar tipos y formas del Buonarroti, aunque carentes de toda vibración emotiva por contagio de Gaspar Becerra [3], de quien lo suponemos discípulo y seguidor; el romanismo miguelangelesco y las fórmulas arquitectónicas de Vignola, que se toman para la construcción del retablo del convento de San Vicente, constituyen los rasgos más destacables de este segundo manierismo local. Pedro de Mata en su eclepticismo alcanza mayor intensidad dramática y sentido del color que en los anteriores, aproximándose al manierismo del foco escurialense.

* * *

El retablo mayor de Casas de Millán es de pequeñas dimensiones y de forma y proporción cuadrangular. Se remata con un frontón, que enmarca

la figura de Cristo en la cruz. Sobre el banco se levantan tres cuerpos, separados por estrechas cornisas, decoradas con cabezas de querubines. Finas columnillas cilíndricas —adosadas a pilastras, ricamente talladas con menuda decoración plateresca— componen las cinco calles. Los capiteles y las basas de las columnas, en esencia toscanos, van afectados de pequeña y fina decoración. Frisos y guardapolvos se decoran a base de grutescos, cintas, roleos, medallones, heráldica, molduras caladas, etc. Las esculturas de bulto se disponen en el coronamiento, donde aparecen: Cristo, la Virgen y San Juan —probablemente aprovechadas de algún viejo retablo—, y en la calle central que recoge las imágenes de la Asunción y de San Nicolás, santo titular de la parroquia, que en la talla actual parece réplica de finales del siglo XVIII. Las pinturas relativas a la Pasión de Jesucristo se sitúan en las calles; la de los evangelistas en el banco.

El escultor del retablo e imágenes fue el entallador de Plasencia, Francisco García, que reconoce —en 1545— haber recibido el finiquito por su trabajo de talla [4]. El pintor y dorador fue Diego Pérez de Cervera, vecino también de Plasencia, que recibe diversas cantidades entre 1549 y 1557, percibiendo en este último año 11.834 maravedises "con que se le acabó de pagar ciento noventa mil maravedises, en que se tasó la pintura y doradura del rretablo, que pintó en esta iglesia" [5]. La tasación corrió a cargo de Gaspar de Borgoña [6].

La documentación nos presenta a Diego Pérez de Cervera como dorador más que como pintor. Cabe pensar que estas pinturas del retablo de Casas de Millán no gustasen por las muchas incorrecciones que presentan, debidas a su falta de habilidad, pero también a la dependencia de la estética manierista, que no encajaría en los ideales artísticos del público piadoso al que iban destinadas; tal vez por eso sus paisanos desistieron de él para posteriores trabajos, entre otros, la pintura del retablo de San Martín de Plasencia, donde se le menciona, y, por fortuna, encargadas después a Luis de Morales, estante en Arroyo de la Luz entregado a la pintura del memorable retablo.

En las pinturas de Casas de Millán las figuras se alargan ocupando la tabla en toda su altura y resultando cortadas al desbordar el borde por los

laterales. En alguna ocasión, Pérez de Cervera tiene que romper con el rigor de las líneas verticales —predominantes en la composición de todo el conjunto— y doblegar alguna figura, obligándola a adoptar postura extraña, hasta conseguir encajarla en algún espacio triangular. Las escenas muestran también una clara indeterminación espacial al rehuir toda referencia perspectívica y eludir la precisión del lugar donde se desarrolla el suceso representado. Las incorrecciones de dibujo y proporción, el descoyuntamiento y la inestabilidad de las figuras contribuyen a crear un patetismo de signo manierista, forzado por la adaptación al marco y falto de tensión espiritual. Rasgos todos coincidentes con los del primer manierismo italiano.

Las pinturas de este retablo forman un conjunto de 16 tablas; en el tercer cuerpo, de izquierda a derecha, se representan el Bautismo de Cristo, Jesús con personaje desconocido, Sagrada Cena y Oración de Jesús en el huerto; en el segundo, Prendimiento de Cristo, Flagelación, Coronación de espinas y el Ecce Homo; en el primero, Pilato, Cristo con la cruz, el Expolio y la Piedad; y en el banco, San Mateo, San Juan, San Lucas y San Marcos.

En el Bautismo de Cristo, las figuras de Jesús y de San Juan ocupan la totalidad de la superficie, restando importancia al paisaje. A la izquierda se representa a Cristo muy curvado, de esbelto canon, sumergiendo las piernas en el río, volviendo su cabeza inexpresiva; a la derecha, ligeramente retrasado, tenemos a San Juan, ampuloso de formas, adoptando una artificiosa e inestable pose que alcanza lo que las teorías manieristas llamaban figura serpentinata. Sobre el cielo, se figura con la consabida forma de paloma al Espíritu Santo.

En la siguiente tabla Cristo dialoga con un personaje de difícil identificación, tal vez Nicodemo, representado con barba blanca y amplias vestiduras. Las dos figuras en su concepción monumental desbordan el marco, quedando comprimidas y no dejando lugar para el paisaje, pese a desarrollarse la escena al aire libre.

En la Sagrada Cena no es posible hacer buena descripción por presentarse la pintura maltrecha, restregada, falta de dibujo y de color. Resulta

imposible hablar de elementos formales; el tema se adivina gracias a un barreño representado en primer plano que permite identificar el pasaje del lavatorio de pies de los apóstoles.

En la Oración de Jesús en el huerto, Cristo aparece arrodillado sobre unas rocas elevando y juntando las manos en actitud orante. Debajo, en primer término, aparecen los apóstoles, semiacurrucados —adaptándose a los ángulos— y dormitando, según refiere el pasaje del Evangelio. Se compone la escena al modo tradicional, sin demasiados alardes manieristas: las figuras, al reducir su tamaño y ampulosidad, eluden el desbordamiento del marco tan peculiar en toda la serie del retablo.

El Prendimiento presenta a una turbamulta que llena todo el espacio pictórico por superposición. Se destacan las figuras de Cristo y de Judas al representar el momento en que éste le entrega con un beso, de acuerdo con el texto del Nuevo Testamento. El contraposto de la figura de Judas le confiere cierta inestabilidad que contrasta con la verticalidad y aplomo de la del Salvador. Un buen número de cabezas de la comparsa aparecen en un segundo plano, encajándose de una manera forzada en el poco espacio libre.

La Flagelación se compone con tres figuras. En el centro Cristo —abrazado a una fina y alargada columna— se muestra frontalmente al espectador cruzando las piernas en "tijera". En segundo plano aparecen los sayones: el de la derecha representado por la espalda, retrasa la pierna izquierda y gira el torso en un movimiento serpentino; el de la izquierda, aunque mirando de frente, adopta similar movimiento caligráfico y compostura.

En la Coronación de espinas aparece Cristo vestido de púrpura, sentado en rebuscada pose. La torsión del cuerpo se debe, sin duda, a la tensión de sus brazos apresados. Dirige su mirada y rostro por encima del hombro, hacia el lado contrario de la flexión del torso. El soldado de la izquierda —que corre paralelo a la columnilla del retablo— cruza las piernas y gira el cuerpo sobre su cintura, a la vez que vuelve la cabeza hacia el lado contrario y dispone los brazos en artificiosa postura. El de la derecha, menos visible por el deterioro de la tabla, parece más estático y libre de escorzos. La pose resulta forzada en todas las figuras y obedecen en su composición a cierto rigor intelectual, que gusta de la línea helicoidal.

La tabla del Ecce Homo presenta a Cristo despojado de sus vestiduras, apenas cubierto por una clámide roja. Inclina su cuerpo hacia adelante, a la vez que adelanta, todavía más, sus brazos apresados y, por contraste, retrasa las piernas que se dibujan en actitud de caminar. Hacia Cristo confluye el dedo índice de Pilato, que aparece a la derecha, en rígida y vertical apostura. En segundo plano asoma un tercer personaje, que ve comprimida su figura entre el borde de la tabla y la figura de Cristo, en afán de rellenar un ángulo.

En la tabla de Pilato aparece éste ataviado con ricas vestiduras al uso oriental, sentado, con aplomo escultórico, sobre un trono pétreo de factura y diseño clásico, decorado con gran camafeo y grutescos. El egregio personaje es representado en el momento del lavatorio de sus manos, de acuerdo con el texto proporcionado por el Evangelio. Cristo, vestido con túnica blanca, parece ocultarse tras la columnilla del retablo al salirse del cuadro por el margen derecho. Entre las dos figuras principales, haciendo desaparecer el espacio donde se desarrolla la escena, se representan dos soldados romanos aderezados con su coraza militar. Un sirviente, de pequeña proporción y aprisionado entre figuras, vierte su jofaina sobre las enormes manos de Pilato. Las desproporciones y alargamientos de los personajes representados son notabilísimos: Pilato puesto en pie no cabría en el cuadro. El Salvador toca con su cabeza y pies el borde superior e inferior de la tabla.

La escena de Cristo con la cruz se ciñe a tan difundida representación del tema. Desfallecido del camino, Cristo cae de rodillas; con el brazo derecho se coge a la cruz, con la mano izquierda se apoya en el suelo. La torsión de la cabeza es muy forzada y no se corresponde con su giro natural. El cuerpo no muestra la tensión debida al peso de la cruz, ni refleja el dolor del sufrimiento. De nuevo el espacio paisajístico se elude y oculta tras el agrupamiento de figuras. En segundo plano se perciben tres soldados con gestos brutales, uno comprimido por los lados del triángulo que dibuja el travesaño de la cruz con los lados de la tabla en el ángulo superior derecho; otro en una pose bien estudiada corre paralelamente a la figura de Cristo, intentando socorrerle en su desfallecimiento, y, aunque mal dibujada, parece copiada de alguna lámina, tal vez procedente de Salviati o Zuc-

caro. En el ángulo superior izquierdo asoman las cabezas afligidas de la Virgen y de San Juan en un espacio angosto en el que apenas caben.

En el Expolio dos figuras ocupan de manera agobiante el espacio pictórico, nos estamos refiriendo a Cristo y al sayón, que llegan a salirse del recuadro que las contiene. Adoptan, asimismo, difíciles y extrañas posturas: la de Cristo, comprimida, se doblega, y la del sayón, al arrebatarle la túnica, se desencaja y disloca, resultando cortada por el borde. En la parte superior, con el fin de rellenar un espacio, se sitúan dos cabezas con mirada vacía y perdida, como ajenas a la escena representada. Las desproporciones e incorrecciones de dibujo pensamos que no solamente son debidas a la falta de pericia del pintor, sino que obedecen más bien a la plasmación en imágenes de una expresión conceptualizada. Las inexactitudes anatómicas, de las que no se libran ambos personajes, son más evidentes en el sayón al mostrar sus piernas deformes sin clara correspondencia con el cuerpo, como ocurre también con su fea y pequeña cabeza, nada acorde con su esbelto canon; notas que confieren a la figura cierto aspecto caricaturesco. No hay paisaje ni arquitectura; tan sólo el escorzo de la cruz —bajo las piernas del esbirro— y la elección del punto de vista bajo contribuyen a simular un leve espacio perspectívico. El color de esta pintura se hace cálido y luminoso en la indumentaria del sayón, que en su concepción preludia la obra primeriza de El Greco en España.

La Piedad resulta, dentro del conjunto, muy escultórica por su diseño y de mayor corrección formal que todas las demás. Aun así no están ausentes las inexactitudes de dibujo, bien patentes en la pierna derecha de Cristo y en las figuras de sus inmediatos acompañantes: San Juan y María Magdalena, que, arrodillados, sostienen por los brazos el cuerpo muerto y pesado de Cristo. En tercer término —en el eje vertical de la composición— se representa en lenguaje ampuloso a la Virgen Dolorosa, con los brazos abiertos en cruz, sentada y cargando sobre su regazo el monumental cuerpo de Cristo, copia clara y directa, en su efigie y composición de toda la escena, de la Piedad, dibujada por Miguel Angel para Vittoria Colonna, conservada en el Isabella Stewart Gardner Museum de Boston. En la pintura la Virgen lleva amplia toca e inclina la cabeza levemente; Cristo, tratado con

la misma monumentalidad, subraya todavía más su humanidad con la llaga abierta y la sangre derramada hasta la rodilla. Las pequeñas figuras de la lámina han sido sustituidas por las de San Juan y la Magdalena, que traban el cuerpo de Cristo de igual manera que los personajes de la ilustración. Los de la pintura evocan en su concepción a los de la Piedad de la catedral de Florencia, también de Miguel Angel. Seguirá el mismo modelo, en la figura de Cristo, pocos años más tarde, El Greco en su Trinidad para la iglesia del convento de Santo Domingo en Toledo (1577-79) [7], y el escultor Pedro González de San Pedro en la Piedad de la catedral de Pamplona (1598).

Los Evangelistas son representados en el banco, dentro de un esquema más sereno. Son fácilmente identificables por sus símbolos y atributos; de izquierda a derecha: San Mateo, que aparece girado, dispone en escorzo el brazo izquierdo —de enorme proporción— para escribir sobre una tablilla la genealogía de Jesús, tal como da comienzo su evangelio [8]. San Juan, con rostro joven y expresivo gesto, se efigia de perfil, llevando tinta y cálamo sobre libro abierto. San Lucas, con el buey por símbolo, dirige la mirada hacia la pluma que lleva en la mano derecha. San Marcos adopta en su representación una composición invertida con relación a la de San Mateo.

El pintor participa de los principios teóricos y estéticos de los manieristas romanos de la primera generación. Esta dependencia extranjera dice mucho de su modernidad y avala el temperamento artístico de Diego Pérez de Cervera. Tampoco está ajeno a estos presupuestos estéticos el estamento nobiliario de la ciudad de Plasencia; baste pensar en el palacio y jardín de Abadía para el que don Fernando Alvarez de Toledo, duque de Alba, importa piezas italianas y reclama la presencia de artistas extranjeros, entre otros, de Mateo Vicente [9]. El Arcediano de Plasencia y Béjar construye su vivienda junto al río Jerte con artificio admirable, colocando en su jardín fuentes y estatuas de Venus, cupidos, sátiros y ninfas. El palacio de los Zúñigas, también en Plasencia, se adorna "con variados y muy curiosos monumentos de la escultura antigua y con estatuas y columnas de mármol que trajo de Italia y de Roma..." [10]. En Diego Pérez de Cervera la fuente inspiradora más ostensible, encontrada en la combinación de dos obras de Mi-

guel Angel, supone la misma conexión con las formas italianas del Alto Renacimiento, aunque tampoco falte la servidumbre de otros artistas menores del Manierismo y la aceptación de modelos flamencos. Los recursos estéticos empleados por este pintor placentino constituyen —como ya quedó dicho— un amplio repertorio de formas e intenciones manieristas. El color, falto de las tonalidades fogosas y ennegrecido por el paso de los siglos, se resuelve bajo un filtro de crepúsculo lunar que recuerda a los discípulos de Bronzino.

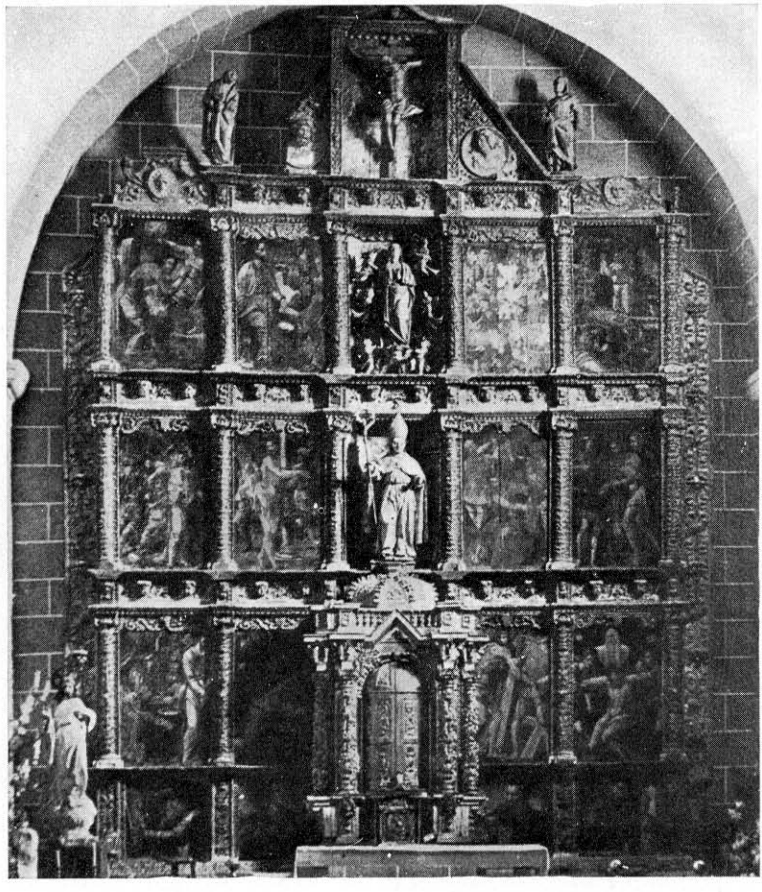
* * *

El retablo mayor del convento de San Vicente, en Plasencia, presenta una arquitectura sobria y clásica de gran altura, exigida por la esbeltez de la iglesia. En su traza se advierte el empleo de fórmulas arquitectónicas de Vignola al adoptar un esquema donde se armonizan monumentalidad y rigurosa ordenación. Los cuerpos se superponen con arreglo a los órdenes clásicos, sucediéndose de abajo a arriba: dórico, jónico y corintio. El esbelto canon de las columnas hace relación al alargamiento manierista. Los cuerpos se adaptan al ábside poligonal. Se remata el conjunto por un coronamiento conseguido a la manera serliana por cuatro columnas de orden toscano, que reciben en el centro un arco y en los extremos un pequeño entablamento. Sobre el vano central se dispone anacrónicamente un frontón partido al gusto manierista. En los intercolumnios se distribuyen esculturas de distinta época y diversas manos, variando el programa iconográfico original en el que tuvieron cabida un buen número de santos dominicos. Doce pinturas completan la decoración del retablo; su programa iconográfico resulta igualmente alterado; a ello debió contribuir el cambio de pintor, acaecido por fallecimiento de Miguel Martínez, después sustituido por Juan Nieto de Mercado [11].

La pintura, dorado y estofado fueron concertados ante el escribano Blasco Gil en 3.650 ducados, cantidad librada por su viuda, Luisa de Quintana, en el año 1604 [12]. Miguel Martínez al fallecer en 1591 dejó sin terminar la obra concertada; buscó entonces su mujer al pintor Juan Nieto de Mercado,

vecino de Alcántara, al que encomendó la pintura de tres tableros "a contento del prior del contento" por los que ella le pagaría 220 ducados. En el mismo protocolo le cedió también la pintura de cinco tablas para el retablo de San Julián, que su marido tenía concertadas, con lo que se aseguraba la tercera parte del dinero en que fuese tasado el trabajo [13]. Por el inventario de bienes escriturado a la muerte del pintor [14] sabemos que tuvo una importante actividad en iglesias de la diócesis de Plasencia: Arroyomolinos, Jarandilla, Jerte, Montehermoso, Pasarón, Pedroso, Santa Cruz de la Sierra, Santibáñez el Alto, Torrejoncillo y Trujillo, mencionados en el documento en razón de los 8.889 reales que todavía le deben [15]. Otro dato de interés, recogido en ese inventario, es la deuda de 56 reales que el difunto tiene contraída con el pintor Pedro González, a quien suponemos aprendiz de su taller, lo que explicaría que su viuda tuviese que buscar otro pintor para terminar las obras contratadas [16]. Luisa de Quintana, aunque emparentada y casada con pintor, y pese a ser nombrada en algún documento como pintora, doradora y estofadora, carecería de la habilidad suficiente para emprender esos trabajos [17]. Un tercer pintor, Antonio Cervera, a quien ya conocemos por su relación con el pintor del retablo de Casas de Millán, pudo haber tenido alguna intervención menor en San Vicente y en San Julián, puesto que se compromete en pagar los 266 reales que debe a Luisa Quintana "en pintura y obras de pintor" [18].

En el retablo las pinturas se distribuyen de la siguiente forma: en el tercer cuerpo, Presentación, Resurrección, Transfiguración; la cuarta tabla no se conserva —hoy en su lugar aparece un lienzo, más pequeño, muy ennegrecido, que impide dilucidar su temática—; en el segundo, San Francisco, Pentecostés, Asunción y Santo Domingo; en el primero, Niño Jesús en el templo, Bautismo de Cristo, Entrada en Jerusalén y María Magdalena. Once son, por tanto, las pinturas conservadas; sabido que no todo el retablo fue de la misma mano, habrá que esclarecer cuáles fueron debidas a Miguel Martínez y cuáles a Juan Nieto. Aisladas en sus encasamentos y ajenas al programa iconográfico, aparecen las representaciones de los santos Francisco, Domingo y María Magdalena, lo que permite suponerlos de la mano de Nieto de Mercado; las restantes pinturas, de mayor coherencia y afini-



Retablo de la iglesia de Casas de Millán (1545-1557).
Pintura de Diego Pérez Cervera.

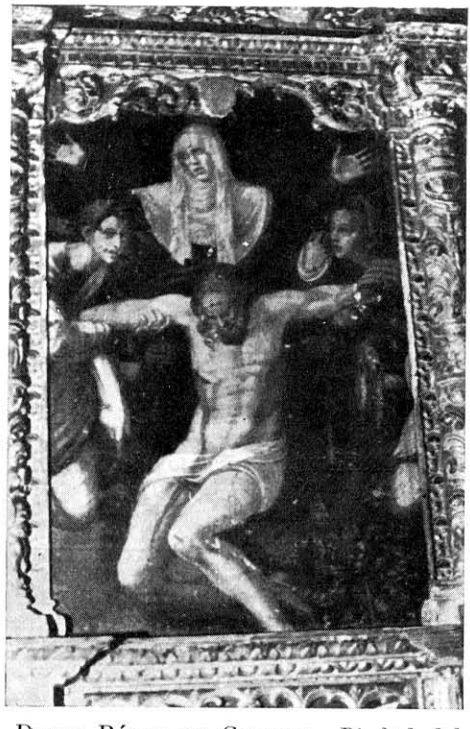
Retablo de la iglesia del convento de San Vicente en Plasencia (1591).
(Fotografía Archivo MAS).

Retablo de la iglesia de Monroy (1605-1623).
Pintura de Pedro de Mata.

DIEGO PÉREZ DE CERVERA, *El expolio del retablo de la iglesia de Casas de Millán.*

MIGUEL MARTÍNEZ, *Bautismo de Cristo del retablo del convento de San Vicente en Plasencia.*

MIGUEL ANGEL, *Piedad para Vittoria Colonna.*



DIEGO PÉREZ DE CERVERA, *Piedad del retablo de la iglesia de Casas de Millán.*

MIGUEL MARTÍNEZ, *Convento de San Vicente en Plasencia (1591).*

Martín de Vos en grabado de Sadeler de 1582.

PEDRO DE MATA, *Iglesia parroquial de Monroy (1620).*

dad estilística e iconológica, corresponderían al pincel de Miguel Martínez. Podríamos excluir de su autoría la pintura de la Presentación, de dimensiones más reducidas, probablemente sobrepuesta a una tabla primitiva, como también ocurre con la correspondiente al lugar simétrico del mismo cuerpo y con la de San Francisco [19].

La tabla de la Presentación sigue una composición muy repetida a lo largo del siglo XVI, heredada del mundo gótico y del primer renacimiento. Centrando la composición, un anciano sacerdote mantiene al Niño sobre un altar, en torno al cual se sitúan la Virgen y sus acompañantes portando largos cirios; delante de la mesa, de rodillas, se perfila una figura poco clara, probablemente la de San José [20]. En Plasencia, Luis de Morales pinta esta escena para el retablo de la iglesia de San Martín (1665) siguiendo parecido esquema compositivo, también repetido en el establo de Arroyo de la Luz por las mismas fechas.

En la Resurrección vemos elevarse el cuerpo desnudo y triunfante de Cristo, rodeado de un resplandor celestial que anula el paisaje. Su cuerpo presenta una noble y clásica apostura que evoca la belleza de los tipos miguelangelescos. En su composición y colocación de brazos sigue la figura de Cristo del Juicio Final de la Capilla Sixtina; sus piernas, sin embargo, están más en consonancia con las del Apolo inacabado, también de Miguel Angel, a quien de alguna manera está enfatizando en esta pintura. Los escorzos de los soldados encargados de custodiar el sepulcro deben tener su procedencia en alguna estampa, no aparecida, donde también se interpreta al Buonarroti.

La tabla de la Transfiguración [21] sigue con fidelidad el texto de la Sagrada Escritura. Tendidos en el suelo aparecen los tres apóstoles predilectos; San Juan, girado para socorrer o llamar la atención de San Pedro, vuelve su rostro hacia la figura de Cristo, que al elevarse del suelo desvela haber sido tratado iconográficamente como si de una Ascensión se tratase. La poderosa nube que rodea al Señor anula toda posibilidad paisajística. En la parte superior —ocupando los ángulos de la tabla— y a los lados de Cristo, aparecen en escorzo Elías y Moisés.

En la pintura de Pentecostés la Virgen ocupa el centro de la composi-

ción; lleva en el regazo un libro abierto y dispone las manos en actitud orante. Su figura ha sido plasmada con evidente aplomo y grandiosidad escultórica. Los apóstoles se emplazan a su alrededor en variadísimos escorzos. El Paráclito, en forma de paloma, ocupa todo el tercio superior de la tabla dentro de un grande y luminoso halo. La composición, al igual que la de la Presentación, ha sido muy repetida en la segunda mitad del siglo; baste recordar la del retablo de Arroyo de la Luz, donde la Virgen adopta la misma apostura y gesticulación.

La Asunción de la Virgen se ciñe a la conocida y ampliamente difundida representación de este asunto. De pie en ligero contraposto, con las manos juntas, se eleva sobre una nube acompañada por seis ángeles, tres a cada lado. El punto de vista aparece muy bajo, para dar mayor sensación de elevación y rehuir el paisaje. Miguel Martínez debió seguir la misma estampa italiana que dos años más tarde copiase para el Concejo de Trujillo Pedro de Mata [22], sin que sepamos cuál de los dos invirtió el modelo original.

En la escena del Niño Jesús en el templo, el pintor placentino sigue con rigurosa exactitud la estampa en que Sadeler (1582) difunde la pintura del mismo tema de Martín de Vos [23]. Curiosamente utilizará años más tarde el mismo modelo Pedro de Mata en el retablo de Monroy. Esta repetición de un mismo original en dos retablos, debidos a diferentes pintores, nos pone en relación a Miguel Martínez y a Pedro de Mata; uno y otro disponían de un mismo repertorio gráfico, consultado muy probablemente en el taller del primero, o tal vez, tras su óbito, adquirido por el segundo a su viuda, Luisa de Quintana. La réplica de Miguel Martínez, sin perder fidelidad al modelo, es menos exacta en la copia y más pobre en la interpretación; baste apreciar el achaparramiento de las figuras, por contraste, más estilizadas y elegantes en la versión de Pedro de Mata, y la mayor riqueza de dibujo y viveza de color empleada en recamados, flecos y entorchados de la indumentaria de la santa y doctores en la tabla de Monroy, de la que más tarde nos ocuparemos, y que son nota personal del pintor, de las que carece también la estampa. La versión de San Vicente simplifica la arqui-

tectura del fondo, al sustituir la exedra del grabado por un pórtico recto sustentado en cuatro columnas de orden jónico. Suprime también, al estirar la composición en sentido horizontal, dos personajes, situados en los extremos, que en la lámina venían solamente representados por sus cabezas. Recorta parte de otras figuras y anula asimismo otro tipo, que en la ilustración —también en la versión de Monroy— se sitúa inmediatamente detrás de los dos personajes del primer plano de la derecha.

La escena del Bautismo se compone por medio de dos figuras hercúleas que representan a Cristo y a San Juan; su grandiosidad hace perder importancia al paisaje, donde intencionadamente se han rehuido todo tipo de pormenores; a ello contribuye también la elección por parte del pintor de un punto de vista bajo con que realzar más las figuras, y el halo dorado y luminoso del Paráclito, que, sobre ellos, ocupa el tercio superior de la tabla. La gigantesca figura de Cristo sumerge las piernas en el río, pero la limpieza de las aguas permite contemplarlas en su transparencia. Cristo se doblega ligeramente para recibir el bautismo, inclina la cabeza y cruza en aspa los brazos sobre el pecho, en un gesto y actitud humilde totalmente opuesto a la dureza de la musculatura y a su soberbia corporeidad, aún más subrayada por el pesado y basto paño superfemoral. La figura de San Juan presenta una inestable postura y un difícil escorzo que contribuye a remarcar las incorrecciones e inexactitudes anatómicas. Vuelve el Bautista la cabeza y muestra una mirada huidiza y vacía como desentendiéndose del suceso del que también él es protagonista; con esto, Miguel Martínez está subrayando otro rasgo peculiar del Manierismo. La pintura se resuelve en los mismos términos y sentido grandioso empleados por Juan Fernández Navarrete en el Bautismo pintado para El Escorial, hoy en el Museo del Prado, donde es patente el sentido monumental a lo Miguel Angel de Gaspar Becerra [24].

La entrada en Jerusalén se representa de acuerdo con el texto del Nuevo Testamento. Jesucristo sobre un humilde borrico entra en la ciudad acompañado por sus discípulos; a la derecha distinguimos a San Pedro y a San Juan efigiados en esbelto canon; el apóstol joven queda recortado por el lateral de la tabla; sobre él se asoma una aprisionada cabeza, cuyo cuer-

tectura del fondo, al sustituir la exedra del grabado por un pórtico recto sustentado en cuatro columnas de orden jónico. Suprime también, al estirar la composición en sentido horizontal, dos personajes, situados en los extremos, que en la lámina venían solamente representados por sus cabezas. Recorta parte de otras figuras y anula asimismo otro tipo, que en la ilustración —también en la versión de Monroy— se sitúa inmediatamente detrás de los dos personajes del primer plano de la derecha.

La escena del Bautismo se compone por medio de dos figuras hercúleas que representan a Cristo y a San Juan; su grandiosidad hace perder importancia al paisaje, donde intencionadamente se han rehuido todo tipo de pormenores; a ello contribuye también la elección por parte del pintor de un punto de vista bajo con que realzar más las figuras, y el halo dorado y luminoso del Paráclito, que, sobre ellos, ocupa el tercio superior de la tabla. La gigantesca figura de Cristo sumerge las piernas en el río, pero la limpieza de las aguas permite contemplarlas en su transparencia. Cristo se doblega ligeramente para recibir el bautismo, inclina la cabeza y cruza en aspa los brazos sobre el pecho, en un gesto y actitud humilde totalmente opuesto a la dureza de la musculatura y a su soberbia corporeidad, aún más subrayada por el pesado y basto paño superfemoral. La figura de San Juan presenta una inestable postura y un difícil escorzo que contribuye a remarcar las incorrecciones e inexactitudes anatómicas. Vuelve el Bautista la cabeza y muestra una mirada huidiza y vacía como desentendiéndose del suceso del que también él es protagonista; con esto, Miguel Martínez está subrayando otro rasgo peculiar del Manierismo. La pintura se resuelve en los mismos términos y sentido grandioso empleados por Juan Fernández Navarrete en el Bautismo pintado para El Escorial, hoy en el Museo del Prado, donde es patente el sentido monumental a lo Miguel Angel de Gaspar Becerra [24].

La entrada en Jerusalén se representa de acuerdo con el texto del Nuevo Testamento. Jesucristo sobre un humilde borrico entra en la ciudad acompañado por sus discípulos; a la derecha distinguimos a San Pedro y a San Juan efigiados en esbelto canon; el apóstol joven queda recortado por el lateral de la tabla; sobre él se asoma una aprisionada cabeza, cuyo cuer-

ción; lleva en el regazo un libro abierto y dispone las manos en actitud orante. Su figura ha sido plasmada con evidente aplomo y grandiosidad escultórica. Los apóstoles se emplazan a su alrededor en variadísimos escorzos. El Paráclito, en forma de paloma, ocupa todo el tercio superior de la tabla dentro de un grande y luminoso halo. La composición, al igual que la de la Presentación, ha sido muy repetida en la segunda mitad del siglo; baste recordar la del retablo de Arroyo de la Luz, donde la Virgen adopta la misma apostura y gesticulación.

La Asunción de la Virgen se ciñe a la conocida y ampliamente difundida representación de este asunto. De pie en ligero contraposto, con las manos juntas, se eleva sobre una nube acompañada por seis ángeles, tres a cada lado. El punto de vista aparece muy bajo, para dar mayor sensación de elevación y rehuir el paisaje. Miguel Martínez debió seguir la misma estampa italiana que dos años más tarde copiase para el Concejo de Trujillo Pedro de Mata [22], sin que sepamos cuál de los dos invirtió el modelo original.

En la escena del Niño Jesús en el templo, el pintor placentino sigue con rigurosa exactitud la estampa en que Sadeler (1582) difunde la pintura del mismo tema de Martín de Vos [23]. Curiosamente utilizará años más tarde el mismo modelo Pedro de Mata en el retablo de Monroy. Esta repetición de un mismo original en dos retablos, debidos a diferentes pintores, nos pone en relación a Miguel Martínez y a Pedro de Mata; uno y otro disponían de un mismo repertorio gráfico, consultado muy probablemente en el taller del primero, o tal vez, tras su óbito, adquirido por el segundo a su viuda, Luisa de Quintana. La réplica de Miguel Martínez, sin perder fidelidad al modelo, es menos exacta en la copia y más pobre en la interpretación; baste apreciar el achaparramiento de las figuras, por contraste, más estilizadas y elegantes en la versión de Pedro de Mata, y la mayor riqueza de dibujo y viveza de color empleada en recamados, flecos y entorchados de la indumentaria de la santa y doctores en la tabla de Monroy, de la que más tarde nos ocuparemos, y que son nota personal del pintor, de las que carece también la estampa. La versión de San Vicente simplifica la arqui-

tasación, viniendo expresamente para ello Pedro de Córdoba y Francisco Cornejo, vecinos, respectivamente, de Plasencia y de Coria.

Las pinturas no responden a un programa iconográfico unitario. La relación iconológica viene establecida por pares con relación al eje mayor del retablo, donde se colocan las imágenes de bulto. En las calles extremas se sitúan las pinturas, en el ático tenemos: Verónica y Flagelación; en el tercer cuerpo, San Gregorio, Asunción, Natividad y Martirio de San Sebastián; en el segundo, San Bartolomé, Desposorios de Santa Catalina, Martirio de la Santa y San Andrés; en el primero, Santiago en la Batalla de Clavijo, Santa Catalina con los filósofos, Traslación del cuerpo de Santa Catalina y Santiago peregrino. Las pinturas de los dos cuerpos inferiores presentan una mayor coherencia iconológica y estilística que las del ático y cuerpo superior; aun así pensamos que todas se deben a Pedro de Mata.

A uno y otro lado del Crucificado se disponen dos escenas de la Pasión, Verónica a la izquierda y Flagelación a la derecha. El mal estado de conservación de la primera apenas permite distinguir algún pormenor, dificultando, por tanto, su estudio y descripción. En la Flagelación, Cristo aparece, en el centro geométrico de la tabla, atado a la columna; dos sayones le azotan, en su dibujo y composición adoptan una simetría invertida. Evoca en su concepción a Piombo cuando trata el mismo asunto en la capilla Borgherini de San Pedro del Monte, en Roma, y a Gaspar Becerra en la Flagelación del Museo del Prado.

En el tercer cuerpo contemplamos, de izquierda a derecha, en primer lugar a un santo de sereno porte y concepción ampulosa, vestido de pontifical, sin símbolo que permita su identificación, por lo que aventuramos pueda tratarse de San Gregorio; en los escasamentos próximos a la representación escultórica de la Asunción aparecen escenas marianas: Anunciación y Natividad; su pésimo estado de conservación impide hacer mediana descripción y apurar su estudio; parecen compuestas según esquemas del Renacimiento italiano, tomados de la estampa de algún romanista flamenco. El martirio de San Sebastián, en la calle extrema de este cuerpo, resulta en su composición más movida que las anteriores por el lógico requerimiento del asunto, lo que permite resaltar algunos escorzos de los saeteros.

En el segundo cuerpo se disponen en las calles laterales dos apóstoles, majestuosos, de ampuloso porte y esbelto canon; el de la derecha representa con su cruz aspada a San Andrés, el de la izquierda con un cuchillo curvo en la mano está efigiando a San Bartolomé, viste manto rojo y túnica blanca, muestra elegante pose y distinción, dispone perpendicularmente el brazo sobre el cuerpo dibujando un bello escorzo. Recuerdan estos apóstoles a Fra Bartolomeo en la serie del Museo Vaticano. Completan este cuerpo dos escenas relacionadas con la santa titular de la iglesia: Desposorios de Santa Catalina y Martirio, que forman parte de un ciclo completado por otras dos pinturas del primer cuerpo donde se representa a Santa Catalina entre los filósofos y Traslación del cuerpo de la Santa. Esta serie muestra una clara tendencia hacia el manierismo romano por los alargamientos, ampulosidad, ritmo ondulante, escorzos e inestabilidad de las figuras. Refinado y elegante se muestra el pintor en la tabla de los Desposorios, donde sigue una estética más refinada y sofisticada y donde las fórmulas y recursos expresivos del sentido manierista se aprecian por las estilizaciones que insinúan una cierta lectura y comprensión del Parmigianino; se incluye en primer plano un detalle de naturaleza muerta: libro abierto y espada, que, junto con los efectos lumínicos y sentido decorativo de las figuras, nos aproxima a los pintores de El Escorial. Ecléptico y crispado se comporta en la tabla del Martirio, donde se siguen diversas fuentes de inspiración, así el Cristo triunfante de la gloria —representada en la parte superior— se compone con severo clasicismo; la santa, en el eje de la composición, grandiosa y con cierto porte escultórico, aparece en actitud orante; a su alrededor se sitúan verdugos y soldados, que, al ver romperse las ruedas del suplicio, se aterrorizan, y en su convulsión adoptan posturas más retorcidas y complejas, llegando a alcanzar la línea serpentinata. Merece la pena abundar en ellos; a la derecha un soldado presentado de espalda ofrece un violento escorzo, conseguido no sólo por la torsión del cuerpo, sino también al entreabrir las piernas y elevar el brazo para proteger la vista con la mano. Detrás, otro convulso soldado muestra un gesto y actitud despavorido. En el suelo el personaje derribado es mostrado en audaz escorzo y anatomía de rango miguelangelesco. Resulta conocida

esta figura por haber sido recogida e interpretada por un amplio círculo de pintores, que tomando por punto de partida a Rosso Fiorentino llegaría hasta El Greco. La relación e interpretación de los atemorizados soldados con los de Giulio Clovio en la Resurrección, grabada por Cornelis Cort en 1569, parece evidente [32].

En el cuadro de la Traslación se recupera la tranquilidad perdida al volver a tomar por modelo estampas de mayor clasicismo. En la de Santa Catalina entre los filósofos sigue literalmente en composición, detalles, actitudes, arquitectura del fondo, etc., un grabado de Sadeler (1582) en que reproduce el Niño Jesús en el templo del romanista flamenco Martín de Vos [33], ya empleado por Miguel Martínez en el retablo de San Vicente de Plasencia, como quedó dicho. Pedro de Mata en la pintura de Monroy acomoda el diseño a una tabla estrecha y alargada, lo que le lleva a comprimir ligeramente toda la composición en el sentido horizontal en beneficio de una mayor estilización de las figuras; busca también un punto de vista bajo con el que conseguir un mayor efectismo. Sustituye la figura de Jesús adolescente de la lámina por la de Santa Catalina y suprime la efigie de la Virgen por ser ajena a la escena de la santa. Nota personal del pintor de alegre vistosidad son la alfombra, brocado de la indumentaria de la santa, entorchados de los doctores, ajenos por completo a la ilustración que le sirve de modelo.

Se completa el repertorio iconográfico del retablo con las tablas alusivas al patrón de España; a la izquierda, Santiago en la batalla de Clavijo, montado sobre un crispado corcel que pisotea a los enemigos derribados, representados en artificiosas posturas: amontonados y entrelazados de forma ilógica en un complicado diseño de cabezas, brazos y piernas, pareciendo salirse del contorno de la tabla; llama poderosamente la atención la desproporción del animal, más pequeño que la figura del jinete, y la casi ausencia del paisaje ocultado por el amasijo humano. A la derecha se representa a Santiago portando bordón y venera, tratado, por tanto, como peregrino y mostrando la misma ampulosidad compositiva ya vista en los apóstoles del cuerpo superior.

Predominan en todas las pinturas del conjunto las tonalidades rojas y

azuladas, que contrastan con las verdes amarillas empleadas en los fondos. Por el estilo y notas aquí apuntadas queda bien patente que Pedro de Mata —a quien suponemos principal autor— se mueve dentro de la órbita de un manierismo que podríamos calificar de ecléptico. Se preocupa de seguir a los maestros italianos, principalmente a Miguel Angel, a través de sus primeros intérpretes romanos, pero cuidando introducir pocas y pequeñas variantes. El punto de crispación logrado en la escena del martirio, el sentido del color, el mayor acercamiento a la realidad en el tratamiento de atavíos y pormenores de las otras tablas, le aproxima también al manierismo del foco escurialense.

N O T A S

[1] ANGULO IÑIGUEZ, D., *Pintura española del siglo XVI* (Madrid, 1954), p. 16.

[2] La importancia del romanismo miguelangelesco en la mitad norte de la Península ha sido exaltada en numerosos trabajos. Su difusión va ligada, en palabras de GARCÍA GAÍNZA, M. C., *El Renacimiento. Escultura,* vol. III de Historia del Arte Hispánico (Madrid, 1980), p. 101, al gran impacto producido por la obra de Gaspar Becerra en el retablo de Astorga, que se propaga a partir de 1560, con carácter bastante uniforme por todo el país, desde Galicia a Cataluña, creando aquí la escuela de miguelangelismo más grande de Europa. La presencia de esta influencia en Extremadura nos permite ampliar los límites de esta difusión hacia el Sur a partir del foco vallisoletano.

El sentido monumentalista y heroico presente en el arte religioso, incluso fuera de la Corte, en los últimos años del siglo XVI, ha sido resaltado por CHECA, F., *Pintura y escultura del Renacimiento en España, 1450-1600* (Madrid, 1983), p. 288, en elocuente y amplia cita que recoge de WEISE.

[3] Quien hace notar que en este manierismo del último tercio de siglo se imita a Miguel Angel con gélida impasibilidad, copiando tipos y formas suyas, pero arrebatadas de toda vibración emotiva por contagio de Becerra, es MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., «El Manierismo en la escultura española», en *Revista de Ideas Estéticas* (1960); cfr. p. 311.

[4] «conozco yo a Franco. Gara. entallador vo. de pla. que recibi de vos Alo. perez ... tres mil e setecientos e treinta y cinco ms. con que me acabasteis de pagar todos los ms. en que yo vendi a la dicha iglesia el retablo de talla que yo en ella hice...». MARTÍN GIL, T., «Un retablo del siglo XVI. El altar mayor de Casas de Millán», en *Revista de Estudios Extremeños* (1933), pp. 51-52. Más tarde, en 1557, tuvo alguna intervención de escaso interés en el retablo e iglesia de San Martín de Plasencia. (Cfr. PAREDES, V., «Pinturas en tabla del Divino Morales, extremeño, existentes en el retablo de la iglesia de San Martín de Plasencia», en *Revista Extremadura* (1903), p. 472.) En 1569 termina de cobrar la parte restante de los 450 ducados concertados por el retablo de la parroquial de Tejeda de Tiétar, que realizó

en compañía de su hermano Baltasar. (Cfr. MONTERO APARICIO, D., *Arte religioso en la Vera de Plasencia* (Salamanca, 1975), pp. 294-295.) Fue tasador en 1551 y 1570 de dos importantes retablos cacereños: el de Santa María, de Roque Bolduque, y el de Santiago, debido a Berruguete. (Cfr. BERJANO, D., «El arte en Cáceres del siglo XVI. El retablo de la iglesia de Santa María», en *Revista Extremadura* (1904), página 452; MARTÍ MONSÓ, J., «El retablo de la iglesia de Santiago de Cáceres», en *Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid* (Valladolid, 1901), pp. 157-172; recoge también datos sobre la tasación BENAVIDES, J., «Nota sobre la catedral de Plasencia», en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* (1905), p. 41.

[5] MARTÍN GIL, T., *Op. cit.*, p. 52. Interviene también en el retablo de San Martín de Plasencia, colaborando con su hermano Antonio en trabajos de pintura, dorado y estofado por los que cobran diversas cantidades entre 1560 y 1577. (Documentan este retablo que tiene interesantes pinturas de Luis de Morales: PAREDES, V., *Op. cit.*, pp. 472-474, y BENAVIDES, J., *Prelados placentinos. Notas para sus biografías y para la historia documental de la Santa Iglesia catedral y ciudad de Plasencia* (Plasencia, 1907), pp. 135-136.) En 1561 tasó el retablo que pintó Juan Flores para la capilla nueva de la iglesia de San Nicolás en Plasencia. (Cfr. MARTÍNEZ QUESADA, J., «Notas documentales sobre el Divino Morales y otros artistas y artesanos en Extremadura», en *Revista de Estudios Extremeños* (1961), p. 94.) En 1563 hace la tasación de la pintura y dorado del retablo de Arroyo de la Luz. (Cfr. TORRES PÉREZ, J. M., «Puntualizaciones documentales sobre el retablo de Arroyo de la Luz», en *Revista de Estudios Extremeños* (1979), p. 615.) El 28 de julio de 1564 acepta dorar y pintar, con su hermano, los pilares e imágenes de la catedral placentina, trabajo en que todavía andaría ocupado Antonio en 1576. (Cfr. BENAVIDES, J., *Op. cit.*, pp. 105, 106 y 136.) En 1609 trabaja en el dorado de la imagen de San Roque para la iglesia de Holguera. (Cfr. MARTÍNEZ QUESADA, J., *Op. cit.*, p. 99.) En 1619 hace la tasación del dorado y pintura del retablo de Aceituna, en el que intervino Alonso de Paredes (IBIDEM, p. 100).

[6] Cfr. MARTÍN GIL, T., *Op. cit.*, p. 53.

[7] Cfr. BROWN, J., «El Greco y Toledo», en *El Greco de Toledo*. Catálogo de la Exposición (Madrid, 1982), p. 122. Vid. t. SALAS, X., *Miguel Angel y El Greco*. Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid, 1967), p. 43.

[8] Léese en la inscripción: LIBER GENERATIONIS IESU CHRISTI FILII DAVID FILII ABRAHAM. ABRAHAM GENUIT ISAAC... (S. Mt., I, 1-2). En la parte inferior izquierda leemos: ACABOSE ESTE RETABLO / SIENDO CURA EL RREVE / en la parte derecha deberían aparecer la fecha y el nombre del presbítero, pero el mal estado de conservación de la pintura impide su lectura, solamente se conserva: ANNO DE (...) / (R) NDO SENNO (...).

[9] MARTÍNEZ QUESADA, *Op. cit.* (1961), p. 94, documenta el retablo de la capilla nueva de la iglesia de San Nicolás (Plasencia) pintado por los flamencos Jorge de

la Rua y Juan Flores, y tasado por Mateo Vicente, «ytaliano pintor del señor duque de alva», por parte de los pintores, y por Diego Pérez de Cervera, representante de los comitentes.

[10] Tomamos estos datos de la *Descripción de la ciudad de Plasencia y su obispado*, de Luis de Toro (1573), en la transcripción de SÁNCHEZ LORO, D., *Historias placentinas inéditas*, primera parte, volumen A (Cáceres, 1982), pp. 171, 172 y 183.

[11] En cuanto al dato preciso nos remitiremos a la documentación recogida por PESCADOR DEL HOYO, CARMEN, y DIEGO, NATIVIDAD DE, «El retablo de San Vicente de Plasencia, sus autores y noticias de otros pintores del siglo XVI», en *Revista de Estudios Extremeños* (1962), pp. 129-151.

[12] Así se hace constar en la carta de pago y finiquito. Cfr. PESCADOR, C., *Op. cit.*, Documento V, p. 149; hasta el momento no ha aparecido la escritura de contrato.

[13] IBIDEM, cfr. Documento III, pp. 145-147; desconocemos otras intervenciones artísticas de Juan Nieto de Mercado, y no sabemos qué relación puede tener con Francisco Nieto, aprendiz en el taller del pintor cacereño Claudio Pessoa en 1578. Publica la escritura de concierto de aprendizaje PULIDO, T., *Datos para la Historia Artística Cacereña* (Cáceres, 1980), pp. 619-621.

[14] PESCADOR, C., *Op. cit.*, Documento II, pp. 140-145.

[15] Pocas pinturas se conservan en estas iglesias presumiblemente atribuibles a Miguel Martínez. Por no aportar nada esclarecedor omitimos su estudio. La suma y reducción a una misma moneda de la cantidad adeudada ha sido hecha por nosotros.

[16] Identificamos a este pintor con Pedro González Madrigal, fiador de Pedro de Córdoba en la escritura del retablo de Casar de Cáceres. (Cfr. A. H. C. Protocolo de Francisco de Campo, Plasencia, 20 de octubre de 1604; Leg. 231, fols. 840-843.) Más adelante veremos también la relación que tiene con Pedro de Mata.

[17] Hacemos una aclaración acerca de Luisa de Quintana, a quien Carmen Pescador del Hoyo y Natividad de Diego atribuyen el oficio de pintora; apreciación errónea, tal vez debida al tenor de la carta de finiquito del retablo de San Vicente: «que por quanto yo la dicha Luisa de Quintana, pinté, doré y estofé en toda perfiçion el retablo de la capilla mayor...». Ningún otro documento da pie a pensar en ello. De la lectura atenta de la documentación se colige que está casada con el pintor Miguel Martínez, del que tiene en el momento de su fallecimiento (1591) dos hijos menores de doce años y está embarazada de un tercero. Es mujer emprendedora: solicita la tutela de sus hijos, hace inventario de los bienes de su difunto marido y contrata la terminación de las obras inacabadas de San Vicente y San Julián. Casa en segundas nupcias con el escribano de Plasencia Antonio Morales, mejorando su posición económica y social; a partir de 1604 se la menciona en la documentación en compañía de su nuevo esposo, a propósito de arrendamientos de casas y de tierras, apareciendo en las escrituras su firma, mientras que en anteriores

documentos declaraba no saber firmar. Entre 1603 y 1608 tenemos documentada la actividad de un pintor, tal vez su hermano, Juan de Quintana, casualmente también relacionado con el convento de San Vicente, para donde pintó 52 escudos de armas destinados al túmulo funerario de doña María de Zúñiga, e intervino en la pintura del retablo de la capilla de Santo Domingo, del que era benefactora la difunta (A. H. C. Protocolo de Francisco de Campo. Plasencia, 24 de junio de 1605; Leg. 232, fols. 274, 281-282 vto.); en 1606 vive en casa alquilada, propiedad del escultor Baltasar García, a quien le adquiere el inmueble en 1608 por 28.000 maravedís (A. H. C. Protocolo de Francisco de Campo. Plasencia, 11 de enero de 1608; Leg. 234, fols. 17-20); en este mismo año pintó los cuadros de San Fulgencio y Santa Catalina para la Sala Capitular de la catedral placentina (BENAVIDES, J., *Op. cit.* (1907), p. 229); en 1609 se le encarga la pintura, dorado y estofado de la imagen de San Juan Bautista en Montehermoso (MARTÍNEZ QUESADA, J., *Op. cit.*, páginas 127 y 628).

18 PESCADOR, C., *Op. cit.*, Documento IV, pp. 147-148.

19 MÉLIDA, R., *Catálogo Monumental de Cáceres* (Madrid, 1924), t. II, p. 319, dice que las pinturas son doce, y al enunciar su temática solamente lo hace con nueve, omitiendo: San Francisco, Santo Domingo y la última del tercer cuerpo, que tampoco nosotros hemos podido identificar debido a su mal estado de conservación. Pensamos que al excluir estas pinturas debió dar por supuesto que eran debidas a otra mano.

20 El ennegrecimiento de la tabla y la altura de su colocación impiden una clara apreciación, y, por tanto, no se puede apurar su estudio.

21 Para Mélida: Ascensión; confusión lógica, pues la figura de Cristo aparece elevada sobre el suelo. Pensamos que de haber apurado su estudio no hubiese incurrido en ese error.

22 Ya hizo notar esa inversión de la composición ALVAREZ VILLAR, J., *Extremadura.* Colección «Tierras de España» (Madrid, 1979), p. 266; fue TENA FERNÁNDEZ, J., *Trujillo histórico y monumental* (Alicante, 1968), p. 364, quien precisó el dato de que Pedro Mata realizó la Asunción por encargo del Concejo de Trujillo en 1593, copiando una obra italiana. Angulo considera a su autor como uno de los más finos contemporáneos de Morales, advirtiendo en la obra un delicioso italianismo, apreciación que recoge también Alvarez Villar.

23 Hemos encontrado esta estampa en la Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Libro 28-II-2, fol. 94 v(b). Martín de Vos alcanza gran difusión en Extremadura a través de los grabados de Sadeler. En 1979 dimos a conocer una pintura de Pedro de Córdoba que sigue con rigurosa fidelidad una estampa del mismo autor y grabador. Cfr. «Una pintura de Pedro de Córdoba en el retablo de la iglesia de Gata y su relación con otra pintura de Martín de Vos grabada por Sadeler», en *Estudios dedicados a Carlos Callejo Serrano* (Cáceres, 1979), pp. 813-824.

[24] Cfr. ANGULO, D., *Op. cit.*, p. 252.

[25] ARAUJO, F., *Historia de la escultura en España desde principios del siglo XVI hasta finales del XVIII y causas de su decadencia* (Madrid, 1885), p. 202; dato que debió tomar resumido de CEÁN BERMÚDEZ.

[26] Escasos y confusos son los datos documentales publicados por MARTÍN GIL, T., «Una excursión a Monroy», en *Revista del Centro de Estudios Extremeños* (1932), pp. 41-55. Hasta que no se haga una revisión de los libros parroquiales no podremos saber con certeza los trabajos en que se ocuparían los artistas que menciona.

[27] Recojo estos datos en el apéndice cronológico de mi trabajo *Una pintura...*, citado en el núm. 23.

[28] Cfr. MARTÍN GIL, T., *Op. cit.*, p. 53; doró la custodia, en 1614, Juan Micael y tasó su trabajo el pintor cacereño Gaspar Gallego.

[29] De Baltasar García hemos hecho alguna alusión al tratar del retablo de Casas de Millán. De Francisco Ximénez sabemos que hace en 1609 una imagen de San Juan Bautista para Montehermoso y otra de San Roque para Holguera. Cfr. MARTÍNEZ QUESADA, J., *Op. cit.*, pp. 99 y 627.) Del escultor Valentín Romero conocemos los siguientes datos: sale fiador del platero Francisco Flores al comprometerse en hacer la cruz de plata para la iglesia de San Martín en Medellín (cfr. A. H. C. Protocolo de Francisco de Campo. Plasencia, 14 de febrero de 1604; Leg. 231, fols. 452-453); talló las imágenes del retablo de Santo Domingo en el convento de San Vicente de Plasencia (1597), cobrando 400 ducados (A. H. C. Protocolo de Francisco de Campo. Plasencia, 24 de junio de 1605; Leg. 232, fols. 277-278 vto.); hace 52 escudos de armas para el túmulo de doña María de Zúñiga (IBIDEM, fols. 281-282).

[30] Cfr. MARTÍN GIL, T., *Op. cit.*, pp. 53-54; Pedro Iñigo presentó en 1651 al cabildo de la catedral placentina una muestra de pintura, colores y condiciones para hacer el monumento del Jueves Santo. (Cfr. BENAVIDES, J., *Op. cit.*, p. 283.) Alonso de Paredes aparece siempre como dorador; en el año 1619 trabaja en el dorado y reparaciones del retablo de Aceituna. (Cfr. MARTÍNEZ QUESADA, J., *Op. cit.*, p. 100.)

[31] Como contribución a su biografía consignamos algunos datos: El 1 de septiembre de 1591 aparece como testigo de una escritura por la que Fernando Alonso Calero, vecino de Cáceres, se compromete en pagar al labrador Pedro Vara 96 reales por un asno rucio. (Cfr. A. H. C. Protocolo de Juan Romero. Cáceres, 1 de septiembre de 1591; Leg. 4243.) En 1593 realizó por encargo del Concejo de Trujillo una deliciosa Asunción. (Cfr. TENA, J., *Op. cit.*, en núm. 22.) El 20 de junio de 1602 hace informe de la casa de los herederos de Rafael Cabreros, menores de edad, en la que vive el pintor Pedro González Madrigal, que está situada frente a la portería del Monasterio de San Ildefonso. (A. H. C. Protocolo de Francisco de Campo. Plasencia, 20 de junio de 1602; Leg. 231, fols. 14-17 vto. y 41 vto.-44.) El 9 de septiembre de 1604 otorga poder en favor de Pedro de Mesa Calderón, mercader, para

que le cobre una deuda de 656 reales que tiene pendiente de cobro en Navaconcejo; entre los testigos de la escritura figura el pintor Pedro de Córdoba (IBIDEM, Leg. 231, fols. 279-279 vto.) El 20 de octubre de 1604 sale fiador de Pedro de Córdoba para el retablo de Casar de Cáceres (IBIDEM, Leg. 231, fols. 840-843.) El 6 de junio de 1606, mediante escritura pública, se compromete en pintar un retablo para la ermita de Nuestra Señora del Castillo de Cabezuela. (Cfr. MARTÍNEZ QUESADA, J., *Op. cit.*, p. 99.) En la justificación de cuentas de los bienes que dejó doña María de Zúñiga, fechada el 24 de junio de 1605, se anotan 100 ducados pagados a Pedro de Mata «por rraçon del rretablo que a pintado para la capilla de santo domingo en san vicente de esta ciudad que es de su señoría...» (A. H. C. Protocolo de Francisco de Campo. Plasencia, 24 de junio de 1605; Leg. 232, fol. 281 vto.) El 29 de julio de 1606 sale fiador del escultor Baltasar García en el retablo que se comprometió hacer por 40.000 maravedís, para la Hermandad de Nuestra Señora de la Consolación en Cañaveral (IBIDEM, Leg. 232, fols. 245-246.) El 6 de julio de 1606 otorga poder al mercader Juan del Campo y al pintor Pedro González Madrigal, para que en su nombre cobren del pintor Juan Cuesta y de su fiador 440 reales. (IBIDEM, Leg. 232, fols. 232-232 vto.)

[32] Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Libro 28-II-2, fol. 57 (v).

[33] Cfr. cita núm. 23.