ALCÁNTARA

REVISTA DEL SEMINARIO DE ESTUDIOS CACEREÑOS

4

TERCERA EPOCA

INSTITUCION CULTURAL "EL BROCENSE"
EXCMA. DIPUTACION PROVINCIAL
CACERES, ENERO - ABRIL 1985

.R. 271.595
UNIVERSIDAD DE NAVARRA
BIBLIOTECA DE HUMANIDADES

«ALCANTARA»

REVISTA DEL SEMINARIO DE ESTUDIOS CACEREÑOS

FUNDADORES

T. Martín Gil
J. Canal Rosado

DIRECTOR

Romano García

CONSEJO DE REDACCION

José Diego Santos, Milagros Gil-Mascarell, José Luis Gurría Gascón,
Pedro Pablo Alonso Pérez, F. Javier Pizarro Gómez

SECRETARIO

Juan-Bautista Verde Asorey

EDITA

Institución Cultural «El Brocense», de la Excma. Diputación de Cáceres
Miembro de la Confederación Española de Centros de Estudios Locales
(C.E.C.E.L.), integrada en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas

Depósito Legal: CC-26-1958

Imp. «KADMOS» S.C.L., - Compañía, 5 - Telf. 219813 - 37008 Salamanca 1985

SUMARIO

ESTUDIOS

José María TORRES PEREZ: *La huella de Berruguete en Pedro Paz, tasador del retablo de la Iglesia de Santiago de Cáceres*... 7

José Luis PEREIRA IGLESIAS: *La explotación del viñedo en la tierra de Cáceres durante el siglo* XVI... 17

José FERNANDEZ FERNANDEZ, María José MENDO DURAN, Pedro E. LOPEZ CALVELO: *El Valle de Ibor: Precisiones geográficas*... ... 27

Alonso PIZARRO CALLES: *Plantas medicinales en Cáceres* 37

Teodoro SAEZ HERMOSILLA: *El «Final» de Narciso: Reflexión sobre poética y traducción a propósito de Paul Valery*... 45

ENTREVISTA

Olimpia RUBIO HERNANDEZ: *Entrevista con Zamora Vicente* 57

CREACION

Piedad SILVA: *Verbena*... 67

COMENTARIOS Y NOTAS

José Luis BERNAL: *A. Guerrero Pérez, Una obsesión por la palabra.* 75

Recensiones de libros 79

Advertimos a nuestros colaboradores que los artículos destinados a la sección de *ESTUDIOS* no deben exceder los 15 folios a máquina y a doble espacio.

LA HUELLA DE BERRUGUETE EN PEDRO PAZ, TASADOR DEL RETABLO DE LA IGLESIA DE SANTIAGO DE CACERES

A propósito de Extremadura decía Ponz «creen algunos que hay allí muy poco que observar en obras de buen gusto» [1] y aunque dedicó dos tomos a esta provincia, omitió obras de particular interés como las de Berruguete y Balduque; obras *importadas* y llamadas a ser foco de inspiración de escultores extremeños, sobre todo de Pedro de Paz. Es verdad que la actividad artística en Extremadura ha sido escasa en todas las épocas, pero también es cierto que pocas han sido las descripciones hechas por viajeros o los estudios histórico-artísticos relativos a esta provincia, omisión que ha contribuido a agrandar la carencia numérica de obras artísticas y a restarle importancia y belleza. Recientes publicaciones están llamadas a subsanar ese olvido y a completar el panorama artístico de esta región.

El arte en Extremadura recibe con agrado las corrientes que le llegan directamente de Castilla y Andalucía. Las obras de cierta importancia se encargan a artistas de estas regiones, tal ocurre con los retablos de Santa María y Santiago en Cáceres. Entre los años 1547 y 1551 Guillén Ferrant y Roque Balduque —escultores venidos de Sevilla— tallarán el retablo de Santa María. El 24 de noviembre de 1557 Berruguete formaliza en Cáceres la escritura por la que se compromete a hacer el retablo mayor de la iglesia de Santiago, que debería dejar colocado el día de la fiesta del santo en 1560 [2]. Estos conjuntos se convierten en la principal fuente inspiradora de

1 Ponz, A.: *Viaje de España,* 2ª ed. (Madrid 1784) t. VIII, p. I del Prólogo.

2 Apareecn bien documentados estos retablos en: Berjano, D.: 'El arte en Cáceres durante el siglo XVI. El retablo de Santa María', en *Revista Extremadura* (1904) pp. 337-343 y 452-58; Floriano, A.: 'El retablo de Santa María la Mayor de Cáceres', en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid* (1940-41) pp. 85-95; Martí y Monso, J.: 'El retablo de la glesia de Santiago de Cáceres', en *Estudos histórico-*

los escultores extremeños del tercer tercio del siglo XVI, prolongándose la influencia hasta bien entrada la siguiente centuria.

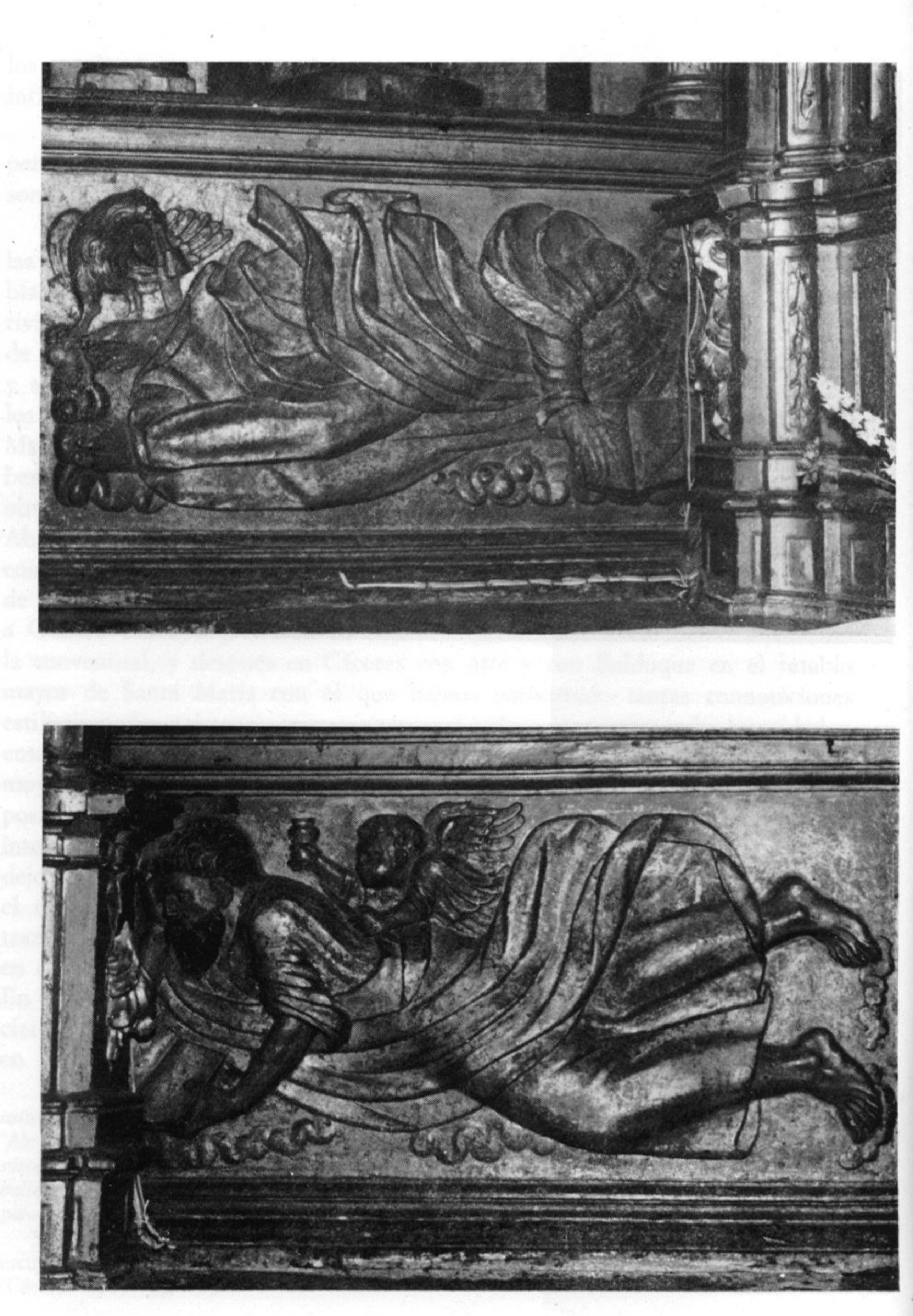
No hay grandes personalidades en la escultura extremeña del siglo XVI, pero ello tampoco permite concluir ligeramente que el siglo carece de personalidad artística.

Pedro de Paz es el escultor que mayor impacto recibe al contemplar las obras de Balduque y Berruguete. En un primer estudio de su obra habíamos reparado fundamentalmente en la huella de Balduque de mayor clarividencia y profundidad que la de Berruguete [3]. Trabaja activamente Pedro de Paz en la provincia de Cáceres. Debió nacer el año 1536 en Alcántara y allí debió establecer su casa pues son cuantiosos los datos aparecidos en los libros sacramentales de las parroquias de la Encarnación y de Santa María de esa ciudad a él referidos; gracias a los apuntes de esos libros sabemos que todavía vivía en 1616, alcanzando una larga vida. Su primera obra documentada data de 1554 en que talló la imagen de San Antonio Abad para la iglesia de Gata. Hemos de suponer que su primer contacto con el mundo de la escultura lo tuviese en torno al convento de San Benito de Alcántara —en plena construcción todavía en 1550—; allí debió conocer a Guillén Ferrant, y hemos de suponer que llegase a colaborar con él en la conventual, y después en Cáceres con éste y con Balduque en el retablo mayor de Santa María con el que hemos encontrado tantas connotaciones estilísticas. Su primer gran conjunto realizado —casi con toda seguridad— entre 1554 y 1570 es el retablo mayor de la iglesia de Gata; en él aparecen muy claras y muy frescas las huellas de sus maestros, a los que incluso es posible pensar acudiese para pedir consejo y aceptar correcciones. En 1570 interviene en la tasación del retablo cacereño de la iglesia de Santiago, que dejó su huella en los evangelistas del retablo de Gata. En 1572 contrata el retablo mayor de la Parroquia de Sierra de Fuentes —donde repite la traza e imágenes del conjunto de Gata— y que terminaría hacia el año 1575, en que hace una escultura de San Lorenzo para la cofradía de esa población. En 1577, en compañía del ensamblador alcantarino Francisco Pérez, concierta un retablo para la iglesia de Torreorgaz. En 1580 se compromete en hacer —por doce ducados— un retablo y su imagen para la iglesia de

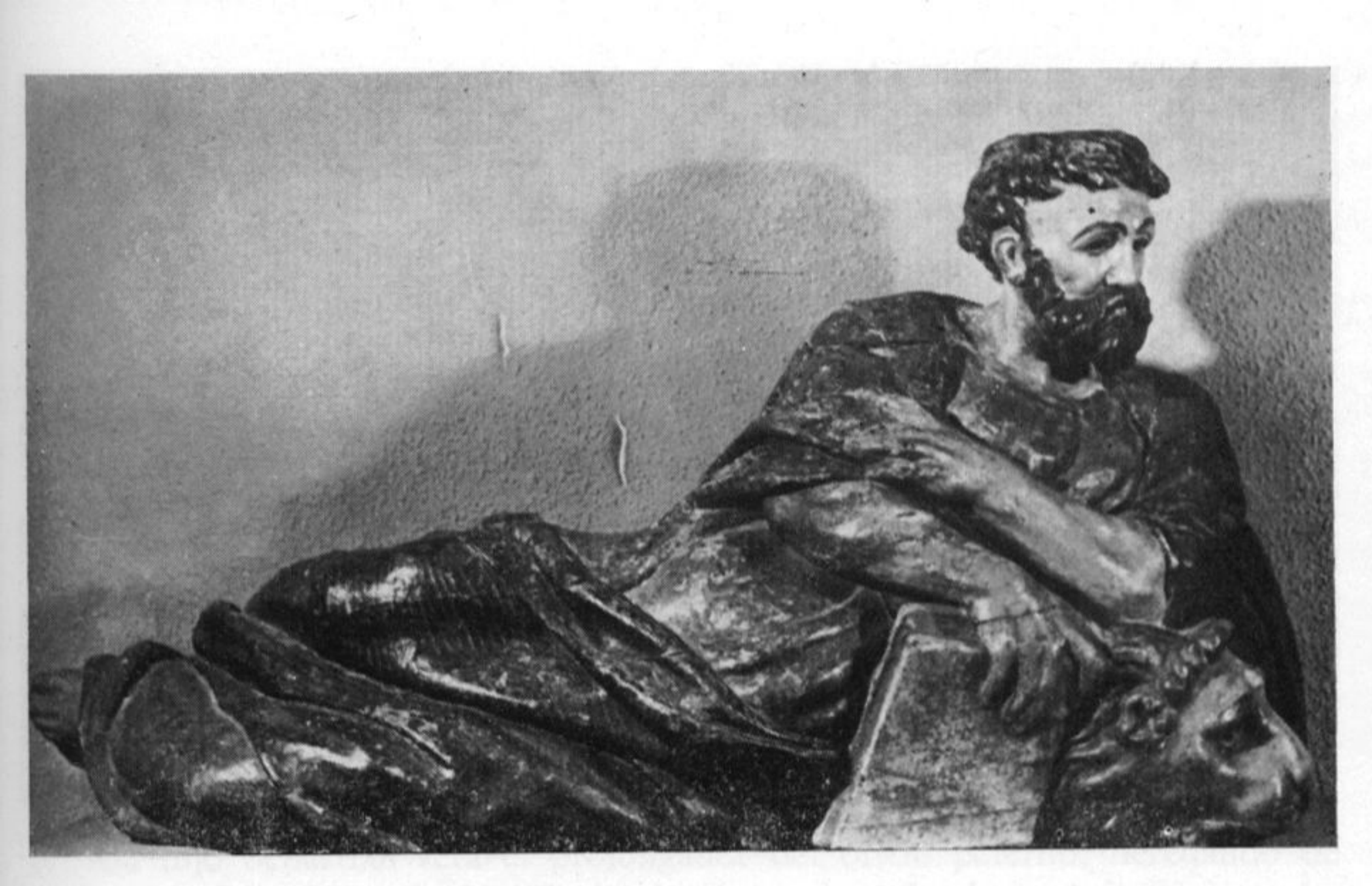
artísticos relativos principalmente en Valladolid (Valladolid 1901) pp. 157-72; Idem, 'Alonso González Berruguete. El retablo de la iglesia de Santiago, en Cáceres', en *Revista Extremadura* (1902) pp. 93-102; Floriano, A.: *El retablo de Santiago de los Caballeros de Cáceres y el escultor Alonso Berruguete* (Cáceres 1918); Pulido, T.: *Datos para la historia artística cacereña* (Cáceres 1980) pp. 541 y 544.

3 Torres Pérez, J. M.: 'Un claro seguidor de Roque Balduque: Pedro de Paz, escultor extremeño del siglo XVI', en *Actas del VI Congreso de Estudios Extremeños* (Cáceres 1981) pp. 301-9.

Pedro de Paz. Evangelistas del retablo de la iglesia de San Pedro en Gata.



Pedro de Paz. Evangelistas del retablo de la iglesia de San Pedro en Gata.



Berruguete. Evangelistas del retablo de la iglesia de Santiago en Cáceres. (Archivo MAS)

Berruguete. Evangelistas del retablo de la iglesia de Santiago en Cáceres. (Archivo MAS)

Aldea del Cano. En 1584 contrata la custodia de Torrequemada, hoy perdida al igual que las obras anteriores. En 1589 hace la imagen de María Magdalena para la ermita de Gata. En 1591 realiza las esculturas de San Pedro y San Pablo para el convento de esta última advocación en Cáceres. En 1593 talla el crucifijo de la cofradía de la Vera Cruz en Gata, lo que nos hace suponer que desde 1589 no concertaría ningún nuevo retablo por estar solamente entregado a la realización de imágenes sueltas. Desde 1593 se hace notar un largo vacío documental en relación con la ejecución de obra alguna; no ocurre así con otros datos aparecidos en los libros sacramentales, por suerte pródigos en noticias familiares que alcanzan hasta el año 1616, fecha en que alcanzaría los ochenta años de edad. Conocemos otras esculturas suyas —no documentadas— tal vez procedentes de Herrera de Alcántara y conservadas en el Palacio Episcopal de Cáceres. Atendiendo a la repetición de tipos, tendencia a la simplificación y al agotamiento de la fuente inspiradora pensamos que debió realizar estas imágenes del conjunto de Herrera entre 1584 y 1589 [4].

Su hijo Sebastián será el prolongador del oficio paterno, heredando de él lo que el profesor Andrés Ordax [5] ve en su estilo de recursos convencionales del tardío romanismo, si bien se muestra ya con animación barroca y mostrando cierto paralelismo con Gregorio Fernández [6].

Pedro de Paz tuvo ocasión de conocer y contemplar las piezas del retablo de Berruguete desde el año 1565, en que llegaron a Cáceres; más tarde, cuando hizo tasación del mismo en 1570, pudo haberlo estudiado con mayor detenimiento. Parece oportuno —antes de seguir adelante— resumir los acontecimientos ocurridos durante los 26 años que median desde su contratación hasta la resolución del largo pleito suscitado por los comitentes [7].

Berruguete se obligó mediante escritura pública —otorgada en Cáceres ante el escribano Diego Pacheco el 24 de noviembre de 1557— a hacer por 3.000 ducados el retablo y dejarlo terminado y colocado para la fiesta del apóstol del año 1560. Especifica la escritura las escenas que debe llevar

4 La precisión documental de los datos que damos en el esbozo biográfico pueden consultarse en mi publicación citada en el número anterior.

5 Andrés Ordax, S.: 'Introducción a la escultura alto extremeña del renacimiento y del barroco', en *Actas del VI Congreso de Estudios Extremeños* (1981) p. 16.

6 García Mogollón, F.: 'El retablo mayor de la iglesia de Santa María de Garrovillas: una obra del escultor Sebastián de Paz', en *Actas del VII Congreso de Estudios Extremeños* (1983) p. 101.

7 Hemos basado el resumen en la documentación aportada por Martí y Monso, J. y Floriano, A. citados en la nota n.º 2.

y deja constancia de la libertad en la técnica de ejecución confiada al escultor. Los patronos convienen pagarle en los plazos y cuantía fijados en el mismo protocolo. Mientras tanto, Berruguete en su taller iría trabajando lentamente, hasta que decide alzar la mano por creerse desligado de la obligación que tenía de terminar el retablo al retrasarse los pagos y retraerse una parte del dinero correspondiente al tercer plazo. Abandona el trabajo y se encamina hacia Toledo para encargarse de la escultura del sepulcro del cardenal Tavera, donde le sorprende la muerte el año 1561, dejando, por tanto, sin terminar el retablo cacereño. Los herederos —tras cobrar en el año 1562 la cantidad adeudada— emprenden de nuevo el trabajo con oficiales de taller. En la primavera y otoño de 1565 salen de Valladolid en dos tandas las piezas del retablo con tan mala suerte de coincidir con temporales de lluvia que van a deteriorarlo en el traslado. El 24 de julio de 1565 —a fin de poder liquidar a los carreteros que hicieron el porte— se pesó en Cáceres el argumento ante el escribano Antonio Gutiérrez, en una balanza construida para el efecto por el carpintero Juan Pérez de Cisneros; el 15 de noviembre del mismo año en la escritura de pago del transporte de la segunda expedición se dice que ya están en la iglesia las cajas y que han sido pesadas. El 5 de mayo de 1567 los canteros Diego González y Lorenzo Martín declaran que la pena, que para asentar el retablo ha hecho Pedro de Marquina, está bien acabada conforme a la traza y condiciones. Es también en este año cuando el pintor vallisoletano Francisco Rodríguez —enviado a Cáceres por los herederos en compañía del ensamblador Santiago de Robles— se ocupa del estofado y dorado; en la escritura de pago de 112.968 maravedís habidos por su trabajo dice expresamente que Alonso Berruguete de Pereda le envió a esta ciudad para que «estofase y dorase el dicho retablo e que lo hiziese asentar y entender a lo necesario a la dicha obra...», testimonio que delata haber llegado el retablo sin terminar y que el deterioro sufrido por las inclemencias crimatológicas no era tan grave como después aducen los herederos en el pleito en que se ven envueltos. El 26 de julio de 1567, Francisco Rodríguez, al otorgar carta de pago de 748 maravedís por su trabajo en Cáceres, reconoce que Berruguete «murió antes de haber hecho el dicho retablo» testimoniando con ello nuevamente que el retablo quedó inconcluso a la muerte del escultor. Se abre ahora un paréntesis de dos años pues hasta el 1 de marzo de 1569 no volvemos a tener ninguna referencia documental; en esta fecha Francisco Rodríguez concierta con el pintor placentino Antonio Cervera buena parte de la pintura, estofado y dorado del retablo. El 29 de septiembre del mismo año Juan de Santillana, entallador cacereño, concierta hacer los guardapolvos con toda perfección conforme a la traza, «la-

brando al romano la dicha moldura». El 19 de noviembre se hace mención de este entallador en un documento en que Francisco Rodríguez se da por pagado del dorado de la custodia y justifica unos dineros en concepto de la comisión por el calvario que hizo para el retablo Juan de Santillana, encarnado y dorado después por Antonio de Cervera.

Se colige de todo lo dicho que Berruguete murió sin terminar el retablo, y que la mayor parte de él debió tallarse —siguiendo la traza del escultor—, por oficiales de su taller entre 1562 y 1565; de la lectura atenta de los documentos se deduce también que la mayor parte de la pintura, dorado y estofado se hace en Cáceres por Francisco Rodríguez y Antonio Pérez de Cervera entre 1567 y 1569, años también en que se completa la labor de escultura por Juan de Santillana, ajeno por completo al taller berruguetesco, y se hace el ensamblaje por Santiago de Robles. Queda sin explicación lo que ocurriese entre 1565 y 1567 estando ya el retablo en Cáceres; tal vez los patronos de la capilla estuvieron esperando la llegada desde Valladolid de las personas que deberían encargarse de la terminación y asiento.

En el contrato se había concertado que la tasación debería hacerse por una persona puesta por cada una de las partes y en discordia por una tercera nombrada por la Justicia. Para este menester la iglesia acude al escultor Pedro de Paz y al estofador Juan de Durana; los herederos de Berruguete designan tasador a Juan de Juni que por enfermedad no pudo acudir. Los patronos de la capilla en su impaciencia pidieron al juez nombrase tasadores de oficio, y este designó al escultor y arquitecto placentino Francisco Rodríguez y al pintor de Garrovillas Nicolás Ribero, lógicamente todos favorables a la parte cacereña. Del fallo solamente se podía esperar un pleito que no se resolvería hasta la sentencia definitiva, elevada a favor de los patronos el 18 de marzo de 1583 y nuevamente ratificada el 14 de diciembre del mismo año. El sumario ha permitido documentar el retablo y conocer ricos pormenores relativos a los escultores vallisoletanos y cacereños; de las declaraciones que hacen los testigos, en las probanzas de Cáceres el 13 de julio de 1582 y de la verificada en el Escorial en nombre del hijo de Berruguete el 8 de agosto de 1583, destacamos los siguientes puntos que afectan a los escultores extremeños y en particular a Pedro de Paz:

1. Pedro de Paz es mencionado como escultor y arquitecto de 46 años de edad, dato que nos permite fijar la fecha de nacimiento de 1536 [8].

2. Los artistas extremeños que declaran en el pleito: Juan de Santi-

8 Martí y Monso, J.: *op. cit.*, (1901) p. 162.

llana y Benito Pérez, entalladores, tienen respectivamente 35 y 40 años de edad, y Nicolás de Ribero, pintor, alcanza los 40 [9].

3. En las declaraciones efectuadas por Miguel de Cieza y Benito Giraldo, entalladores, y Francisco Rodríguez, pintor, vecinos de Valladolid, se recogen los siguientes juicios despectivos, acerca de los artistas extremeños:

a) «que fraco. Rodriguez y pedro de paz y jn. de durana y njcolas de Ribero que dicen que son los que tasaron el dho Retablo a los q. no los conoscio y si fueran maestros tan emjnentes este testigo como maestro lo ubiera savido y entendido y entiende que no pudiera ser menos porque siempre entre los oficiales se tiene noticia de los tales maestros emjnentes...» [10].

b) «Durana es pintor y estofador... los demas si fueran maestros de fama tuviera este testigo noticia» [11].

c) «que no conoce a los contenjdos en esta pregunta [12] mas que si fueran maestros tan afamados como hera el dcho Juan de Xuni hubiera noticia dellos» [13].

d) «los que dice la pregunta [14] no son oficiales de fama» [15].

4. El juicio de los artistas extremeños sobre la obra de Berruguete en cita que tomamos de Martí Monsó es la sigiuente: «Francisco Rodríguez y Pedro de Paz, escultores y arquitectos, o alquitectores como ellos se llamaban, pusieron muchos reparos a la parte de escultura, algunos tan importantes como *en la istoria de Santiago que se haga enchir unas hendeduras que tiene el caballo en la barriga y en la istoria de San Mateo evangelista q. un agujero que tiene que lo tape*. Consignan varias omisiones con arreglo a la muestra, piden que se hagan *unos guardapolvos para henchimiento de los angulos* y tasan la obra en 469.500 maravedís. Menos especificaron los pintores Juan de Durana y Nicolás de Ribero, quienes se limitaron a decir

9 *Ibid.*, p. 162.
10 *Ibid.*, p. 165. Declaración de Miguel de Cieza.
11 *Ibid.*, p. 165. Declaración de Benito Giraldo.
12 Se trata de la pregunta n.º 9 cuyo contenido es el siguiente: «Yten si saven que los dichos franco. Rodrguez e pedro de paz sienpre fueron e son psonas poco sabidoras de las dichas artes descultura y architetura y que dellas no an tenjdo ni tienen el cosnocimjento y esperiencia que cobiene para tassar obras semejantes ni pueden saber nj entender su primor y balor...». *Ibid.*, p. 164.
13 *Ibid.*, p. 165. Declaración de Miguel Cieza.
14 Se trata de la pregunta n.º 9 transcrita en la nota 12.
15 *Ibid.*, p. 165. Declaración de Francisco Rodríguez.

que *no esta ninguna pieza fecha conforme a lo contratado y que tocante a la pintura ... valía 519.000 maravedís»* [16].

La defensa de Berruguete estimaba que para juzgar y tasar una obra de arte era necesario que los tasadores fuesen de la misma categoría profesional y prestigio que la persona a quien se juzga o tasa, «y que se hizo por otros que no tenían arte ni experiencia» como se evidencia en las reiterativas declaraciones en favor de los herederos, que por otra parte no convencieron a los jueces.

El retablo fue concertado por Berruguete y a él se debe la traza, esquema general del conjunto y escenas, pero muy poco dejó de su mano. Los oficios de su taller trabajaron sin alzar mano de él desde 1562 hasta 1565 y en una segunda fase desde 1567 hasta 1569. Reconoce Orueta [17] la mano del maestro solamente en el relieve de San Francisco. Años más tarde Azcárate confirma el mismo dato y le atribuye también la figura del Niño en la escena de la Adoración de los Reyes [18]. Camón, en 1980, considera de Berruguete algunas piezas más advirtiendo su genialidad si no en la ejecución, a lo menos en los proyectos [19]. Casi todo el retablo pasa a ser obra de ese taller llamado a desempeñar un importante papel en la evolución artística casteana. Reconocen haber trabajado en el retablo Miguel de Cieza, Cristóbal de Umaña y Benito Giraldo, según sus propias declaraciones en la probanza del Escorial [20]. Pese a la participación de estos escultores: la traza, la disposición general, los dibujos y composición de escenas es algo que no se puede desligar de Berruguete, aunque oculto y eclipsado en la desvirtualización sufrida por mano de sus colaboradores en una talla torpe y carente del vigor y sentimiento propio del maestro.

En los evangelistas Juan y Mateo algo queda también del propio Berruguete, ahí está la concepción general de su composición, el gesto arrebatado, los paños fluyentes con pliegues ajustados al cuerpo, el alargamiento de las figuras que, aun en su disposición oblicua, desbordan la cartela que

16 *Ibid.*, p. 162.

17 Orueta, R. de: *Berruguete y su obra* (Madrid 1917) pp. 184-85.

18 Azcárate, J. M.: *Escultura del siglo* XVI (Madrid 1958) p. 153.

19 Camon Aznar, J.: *Alonso Berruguete* (Madrid 1980) pp. 178-83. Hace notar también que lo que se estima como defectuoso no justifica los dicterios de Orueta sino que obedecen a la adaptación de su arte a la evolución de la escultura en 1560, que no podía continuar en ese expresivismo de su etapa plateresca, atribuye la tendencia más aplomada y robusta a su conexión con la plástica trentina, a la que en gran parte hay que asignar este retablo.

20 Miguel de Cieza: «tiene noticia del Retablo... porque travajo en el...» Martí y Monso, J.: *op. cit.*, p. 164; Cristóbal de Umaña: «lo qual sabe t.° porque trabajo en ello... y es con mjguel de cieça y Rodriguez pintor y otras personas». *Ibid.*, p. 165.

los enmarca, como en un querer hacer realidad la cláusula estipulada en el contrato: «en el vanco de abaxo a la una parte de la custodia se a de poner sant Juan evangelista y a la otra sant mateo sentados o echados como mejor convenga de medio Relieve que hinchen el campo que les cupiere»[21]; la artificiosa y contorsionada apostura conseguida en clave y lenguaje manierista son rasgos comunes al San Francisco debido con toda seguridad a Berruguete.

Son los evangelistas de este retablo los que dejaron su impronta en Pedro de Paz. Presentan desigual tratamiento y colocación dentro del conjunto, San Juan y San Mateo se sitúan a izquierda y derecha del tabernáculo en sendos recuadros del banco. Han sido tallados en alto relieve. San Lucas y San Marcos, conseguidos en bulto redondo, se colocan sobre la cornisa de la predella ocultando la base de las columnas. Las cuatro figuras aparecen tendidas, adoptando variadas actitudes. Sus contrapostos en el sentido horizontal desarrollan una línea helicoidal de raigambre manierista. Los cuatro, aunque aislados en el retablo, se integran en un conjunto armónico, donde sus miradas convergen hacia el sagrario y sus escorzos se van compensando en una armonía serpenteante con arreglo a un imaginario y vertical eje de simetría. Los evangelistas son fácilmente reconocibles por sus atributos, San Lucas y San Marcos aparecen recostados respectivamente sobre el león y el toro, San Juan y San Mateo, tumbados sobre libros, llevan el águila y el ángel sobre sus costados.

En el contrato —como ya vimos— solamente se hace mención de los evangelistas situados en el banco, de los otros dos nada se dice y pueden responder a un añadido posterior ajeno a la traza de Berruguete, del que queda como constancia documental lo que Alonso Berruguete de Pereda declara el 19 de noviembre de 1565: «que el había hecho en el Retablo algunas cosas mas de las que era obligado»[22]. Se trata de las figuras de San Marcos y San Lucas de menor tamaño, talladas en bulto redondo, más realistas y aplomadas, más serenas y de formas más rotundas que eluden todo tipo de alargamientos y estilizaciones, alejándose del vigor y vitalidad anímica tan característico del maestro. Aquí, en verdad, nada hay de Berruguete. La connotación de algunos detalles y el sentido manierista de estas figuras con las de su última etapa de Toledo —el sepulcro del cardenal Tavera— nada aclaran por testimoniar la misma intervención de taller.

21 Martí y Monso, J.: *op. cit.*, (1901) p. 159; Floriano, A.: *op. cit.*, (1918) p. 73; Pulido, T.: *op. cit.*, p. 547.
22 Martí y Manso, J.: *op. cit.*, (1901) p. 161.

Los evangelistas de Pedro de Paz en el retablo de la iglesia de San Pedro en Gata se colocan en el banco, de izquierda a derecha: San Marcos, San Juan, San Mateo y San Lucas. Dibujan los cuatro una línea horizontal de ondas compensadas. San Marcos y San Lucas miran hacia afuera del retablo, San Juan y San Mateo confluyen hacia el tabernáculo. Los cuatro aparecen tendidos sobre una diagonal imaginaria en movidas actitudes y contorsionados contrapostos, muy próximos en su concepción a los evangelistas de Berruguete en el retablo de Santiago. Las figuras de Pedro de Paz han sido tratadas en bajo-relieve; la gubia ha dejado unos paños volados donde se evidencian pliegues extremadamente planos y cortantes en sus dobleces, que permiten apreciar el dibujo de una incorrecta anatomía. Los cuatro evangelistas de Gata presentan una artificiosa apostura conseguida en lenguaje y caligrafía manierista como denuncia la línea serpentinata escogida para los contrapostos de los efigies de San Marcos y de San Lucas, figuras compuestas mediante el empleo de elementos y recursos tomados de los evangelistas del retablo de la iglesia cacereña de Santiago. Así los contrapostos y manera de cruzar las piernas de los evangelistas de Gata, sugieren la composición del San Juan, San Mateo y San Lucas de Berruguete. El San Lucas de Gata presenta en su busto análoga compostura con su homónimo cacereño, mientras que el entrecruzamiento de las piernas está más en consonancia con las figuras de San Juan y San Mateo del retablo de Berruguete. Llama poderosamente la atención el violento escorzo, ajeno a la realidad anatómica, del toro que lleva por símbolo el evangelista de Pedro de Paz, y las ingenuas nubecillas que festonean el tablero. El San Marcos de Gata, al igual que su homónimo de Cáceres, se apoya sobre el león. El ángel que lleva por atributo el San Mateo de Pedro de Paz presenta una indudable relación con el de Berruguete.

JOSE MARIA TORRES PEREZ