

EL ESCULTOR ALEJANDRO CARNICERO: SU OBRA EN EXTREMADURA

SALVADOR ANDRÉS ORDAX

Los denuestos que contra el arte inmediatamente precedente lanzara la crítica neoclásica fueron fundamento de la falta de atención que la historiografía artística decimonónica tuvo para con la plástica del Barroco, manteniéndose su infravaloración prácticamente durante parte de nuestro siglo. Si la pintura no se vio muy afectada por tales críticas, sólo recientemente se ha ponderado la arquitectura y la escultura.

Ciñéndonos a este último arte observamos que el interés principal se ha centrado en los grandes artistas y movimientos que marcan las directrices de los principales focos creadores del siglo XVII, mientras que la escultura barroca de la primera mitad del siglo XVIII ha sido poco estudiada, salvo muy honrosas excepciones. Entre las personalidades artísticas menos conocidas y al mismo tiempo más estimables está Alejandro Carnicero.

Aparte de su valor intrínseco, es interesante la aportación de Carnicero por reflejar la transición desde el barroquismo churriguesco del primer cuarto del siglo XVIII hacia el realismo academicista de mediados de aquella centuria. Precisamente son las obras extremeñas, aún sin estudiar, las que mejor representan el estilo evolucionado del escultor.

Dada la carencia de una monografía del artista, vamos a hacer una breve referencia panorámica del conjunto de su arte y su personalidad, antes de analizar las esculturas que ejecutó para Extremadura, pues ello nos permitirá una valoración histórica más acertada de éstas.

APUNTES PARA UNA MONOGRAFIA DE ALEJANDRO CARNICERO

Las primeras noticias historiográficas se deben a su propio hijo Isidro Carnicero, que fueron dadas a conocer por Ceán Bermúdez¹.

¹ CEÁN BERMUDEZ, Juan Agustín: *Diccionario Histórico de los más ilustres Profesores de las Bellas Artes en España. Publicado por la Real Academia de S. Fernando*, Madrid, 1800, tomo I.

Ya en los últimos decenios se han ido publicando distintas referencias documentales y estudios iniciados por García y Bellido², García Chico³ y Martín González⁴, los cuales han tenido interesante continuación en los artículos de B. Velasco⁵ y de J. Rivera⁶ en el Boletín del Departamento de Historia del Arte de Valladolid, a lo que hay que sumar las referencias de Rodríguez G. de Ceballos⁷ y De la Plaza Santiago⁸ sobre la obra salmantina y madrileña del escultor.

Nace Alejandro Carnicero en la localidad vallisoletana de Iscar en 1693 el día 17 de junio siendo bautizado el 26 de dicho mes en la parroquia de San Pedro⁹. Su vida profesional se desarrolla en las ciudades de Zamora, Valladolid, Salamanca y Madrid¹⁰, estando en la ciudad del Tormes al menos desde 1723, en que hay información segura¹¹, hasta 1749¹² salvo un período indefinido en que trabaja en Valladolid. A mediados de este año fue a Madrid, donde transcurre su última etapa, que resultó breve al morir en la capital el 6 de octubre de 1756¹³.

Aunque cabe imaginar la formación inicial de Alejandro Carnicero como escultor en el ambiente de la escuela castellana, solamente consta hoy el dato comunicado por su hijo Isidro de que su padre «aprendió su profesión en Zamora con D. Josef de Lara»¹⁴, lo que concuerda con su estilo inicial y con sus relaciones con la familia de los Churriguera. No obstante, debemos recordar que el apellido Carnicero es ostentado en torno a 1700 por los ensambladores

² GARCIA Y BELLIDO, Antonio: «Estudios del barroco español. Avances para una monografía de los Churriguera. II. Nuevas aportaciones», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, tomo VI, 1930, pp. 135-187.

³ GARCIA CHICO, Esteban: *Documentos para el estudio del arte en Castilla. Escultores*. Valladolid, 1942.

⁴ MARTIN GONZALEZ, Juan José: *Escultura barroca castellana*, Madrid, 1959. IDEM: *Escultura barroca castellana*, 2.^a parte, Madrid, 1971.

⁵ VELASCO, Balbino: «Esculturas de Alejandro Carnicero en Salamanca», *B.S.A.A.*, t. XL-XLI, Valladolid, 1975, pp. 679-683.

⁶ RIVERA, J. Javier: «Alejandro Carnicero y el órgano de la catedral de León», *B.S.A.A.*, t. XLIV, Valladolid, 1978, pp. 485-490.

⁷ RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso: *La Plaza Mayor de Salamanca*, Salamanca, 1977.

⁸ PLAZA SANTIAGO, Francisco Javier de la: *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*, Valladolid, 1975.

⁹ VELASCO, B.: «Esculturas de Alejandro Carnicero en Salamanca», p. 679, nota 1.

¹⁰ CEAN BERMUNDEZ, J. A.: *Diccionario...*, pp. 258-259.

¹¹ En 1723 hace un grabado de San Pedro de Alcántara que se publica aquel año en Salamanca en la biografía escrita por Fernando Camberos.

¹² RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS, A.: «Sobre el escultor Manuel Alvarez y su familia», *Archivo Español de Arte*, tomo XLIII, núm. 169, p. 91.

¹³ MARQUES DEL SALTILLO: «Efemérides artísticas madrileñas», *B.S. E.E.*, p. 104.

¹⁴ CEAN BERMUNDEZ, J. A.: *Diccionario...*, p. 258.

Santiago Carnicero y Carlos Carnicero, vinculados ambos también con la familia de los Churriguera¹⁵ y por el tallista Alonso Carnicero, que interviene en 1717 en la fachada de la Universidad de Valladolid¹⁶, ignorándose si existe entre ellos algún parentesco.

Gran parte de la actividad artística de Alejandro Carnicero se llevó a cabo en relación, quizás a veces de tutela, con varios Churriguera, como fueron José de Lara, Joaquín y Alberto Churriguera y, finalmente, Manuel de Lara y Churriguera. Sin embargo, debía tener un taller propio ciertamente próspero a juzgar por las solicitudes que su gubia reclamaban. En él adquirieron la técnica escultórica y se formaron distintos artistas entre los que cabe destacar, por encima de aprendices de menor fortuna, a sus propios hijos Gregorio e Isidro, llegando éste último a ser «Director General de la Real Academia de San Fernando», y especialmente a Manuel Alvarez «el Griego»¹⁷.

De acuerdo con los datos actualmente conocidos, podemos sistematizar la actividad artística de Alejandro Carnicero en cuatro etapas, aparte de la fase formativa¹⁸, de las que la primera y tercera se desarrollan en Salamanca transcurriendo en Valladolid y Madrid respectivamente la segunda y cuarta.

Ignoramos cuándo se inicia la primera etapa de Salamanca, donde le tenemos documentado entre 1723 y primeros años del siguiente decenio. La primera noticia se refiere a su actividad de grabador, que es otra de las facetas artísticas de Alejandro Carnicero. Nos referimos al grabado de San Pedro de Alcántara escribiendo, que se publica el mismo año en Salamanca en la biografía y panegírico que escribió Fernando Camberos sobre el santo franciscano¹⁹. Sigue en él el modelo del grabado hecho por Lucas Ciamberlani en 1620, quizás por considerarlo retrato original, aunque realiza algunas simplificaciones, enmarcándolo con adornos barrocos y con una cartela de rocallas debajo en la que se precisa que es la «Verdadera

¹⁵ MARTIN GONZALEZ, J. J.: *Escultura barroca castellana*, Madrid, 1959, pp. 73, 326, 349, 399 y 415.

¹⁶ MARTIN GONZALEZ, J. J.: *Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid*. T. XIII *Monumentos Civiles de la Ciudad de Valladolid*, Valladolid, 1976, p. 102.

¹⁷ CEAN BERMUNDEZ, J. A. *Diccionario...*, p. 258. RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS, A.: «Sobre el escultor Manuel Alvarez y su familia», p. 91.

¹⁸ Sólo nos consta la referencia a su formación en Zamora con José de Lara, según el testimonio de Isidro Carnicero recogido por Ceán.

¹⁹ CAMBEROS, Fernando: *El Héroe Seráfico San Pedro de Alcántara, Glorioso Timbre de la Familia Descalza de el Gran Patriarcha San Francisco de Asís. Relación Histórica y Panegírica de su Vida, muerte y milagros. Escrivela D. Fernando Camberos de Yegros, su especial devoto y la dedicada al Ilustrísimo Señor D. Luis de Salcedo y Azcona Arzobispo de Sevilla*, Salamanca, 1723.

Efixie de S. PEDRO de ALCANTARA... Alex^o Carnicero sculpt, Salamanca Año de 1723»²⁰.

Debía ser un hombre muy religioso pues el 21 de abril de 1726 recibió el hábito de terciario carmelita de la Antigua Observancia en el convento de San Andrés de Salamanca, profesando como tal el 20 de abril de 1727 y siendo nombrado el 7 de diciembre de dicho año como maestro de novicios²¹.

El 16 de setiembre de 1726 empezó a trabajar en los relieves de la sillería coral de la catedral de Salamanca, diseñada por Joaquín de Churriguera, en la cual participaron Alberto Churriguera, José de Lara²² y algunos colaboradores más como Francisco Martínez, Antonio Carrera, Juan de Múgica, Antonio Ferrer y un hermano de éste²³, destacando como ejemplo del arte de Carnicero sobre el de los demás, el relieve de San Lucas.

Para la capilla de la Tercera Orden en el antiguo convento de Carmelitas de Salamanca, hizo, en 1728, un grupo escultórico compuesto por las imágenes de la Virgen del Carmen, San Simón Stock y un Ángel²⁴.

Entre los años 1730 y 1732 interviene como escultor en la obra de la Plaza Mayor de Salamanca. En junio de 1730 cobra 440 reales por ocho medallones de los monarcas Carlos V a Felipe V, y en marzo de 1732, 605 reales por otros once medallones²⁵. Siguió Carnicero para la representación de dichos reyes la fuente iconográfica de la serie icónica de monarcas españoles publicada en 1685 en Roma, debida al pintor Ciro Ferri y al grabador flamenco Jacques Blondeau, según indica Rodríguez G. de Ceballos, quien señala que también debe ser del mismo escultor el gran relieve de San Fernando pues se basa en los mismos grabados y coincide estilísticamente con lo documentado.

²⁰ Ya es citado por CEAN (*Diccionario...*, p. 258) quien habla de la dedicación de Alejandro Carnicero al grabado. Señala que en 1730 grabó «la virgen de la Esclavitud, que se venera en Salamanca en el colegio de S. Vicente, y la nuestra señora del Risco, que está en los agustinos de esta villa: y en 1736 «un S. Juan Nepomuceno para el recibidor de Malta, y el S. Miguel que había trabajado de escultura para el hospital de la Nava del Rey».

²¹ VELASCO B.: «Esculturas de Alejandro Carnicero en Salamanca», pp. 679-680.

²² GARCIA Y BELLIDO, A.: «Estudios del barroco español. Avances...», pp. 161-163. MARTIN GONZALEZ, J. J.: *Escultura barroca castellana*, Madrid, 1959, p. 413.

²³ MARTIN GONZALEZ, J. J.: *Escultura barroca castellana*, 2.^a parte, pp. 54-55.

²⁴ Se suscribió el contrato el 18 de abril de 1728, colocándose solemnemente las imágenes el 24 de octubre de dicho año. Cfr. VELASCO, B.: «Esculturas...», p. 680.

²⁵ RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS, A.: *La Plaza Mayor de Salamanca*, pp. 64 y 73 —notas 22 y 23—.

Hacia 1731 pudo hacer la escultura en piedra de San Sebastián, de la fachada principal de la iglesia de su advocación en Salamanca, construida en torno a aquella fecha por Alberto Churriguera, con el que tanto se relacionó nuestro artista. Martín González advierte en dicha estatua afinidades estilísticas con Carnicero²⁶.

Poco después debió producirse su intervención en los relieves de los medallones de héroes, capitanes, conquistadores y descubridores en el lienzo de San Martín de la plaza mayor salmantina, que Rodríguez G. de Ceballos atribuye igualmente a Carnicero. Como no hay documentación sobre ello, cabe pensar que fuera una de las últimas obras que ejecutara el escultor en esta etapa, hacia 1735²⁷, o bien que se realizara después de su estancia vallisoletana, en torno a 1740, al principio de la nueva de Salamanca. En este caso puede conjeturarse que fuera éste uno de los motivos del retorno, y explicaría la diferencia estilística respecto a los relieves de los medallones anteriores, junto con su distinta fuente iconográfica.

La segunda etapa profesional de Alejandro Carnicero se desarrolla en Valladolid, donde estableció su taller alrededor de 1738.

Para la ciudad de Valladolid, según Ceán²⁸, talló varias esculturas. Por el testimonio de Isidro Carnicero sabemos que hizo la imagen de San Miguel de la Iglesia del Hospital de San Miguel de Nava del Rey²⁹. Quizá se pueda fechar en 1736 o años antes, en el caso de que sea precisa la cita de Ceán de que Carnicero grabó en aquella fecha «el S. Miguel que había trabajado de escultura para el Hospital de la Nava del Rey». Estilísticamente procedería mejor situar esta obra en años anteriores dado su barroquismo respecto a otras del artista.

En el año 1738 acepta en Valladolid a Manuel Rivas en su taller declarando que le enseñaría el oficio y arte de escultor «poniendo el dicho aprendiz de su parte los medios eficaces para deprenderle, siendo capaz para ello, pues semejante arte, por ser liberal y aprender de ingenio..., adelantan más unos que otros...»³⁰, comentario que es ponderado por Martín González como ejemplo de la consideración del oficio de escultor como de superior categoría, como arte liberal³¹.

²⁶ MARTIN GONZALEZ, J. J.: *Escultura barroca castellana*, 2.ª parte, p. 63.

²⁷ RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS, A.: *La Plaza Mayor de Salamanca*, p. 66.

²⁸ CEAN BERMUDEZ, J. A.: *Diccionario...*, p. 258.

²⁹ MARTIN GONZALEZ, J. J.: *Escultura barroca castellana*, Madrid, 1959, p. 414. GARCIA CHICO, E. y BUSTAMANTE GARCIA, A.: *Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid*, tomo V, p. 99.

³⁰ GARCIA CHICO, E.: *Documentos... Escultores*, p. 430.

³¹ MARTIN GONZALEZ, J. J.: *Escultura barroca castellana*, Madrid, 1959, p. 9.

Se ignora hoy qué más pudo hacer Carnicero en esta etapa vallisoletana, esperando nuevos hallazgos que configuren mejor la obra de aquellos años.

Otra vez en Salamanca se desarrolla el tercer período artístico de la actividad de Alejandro Carnicero, que será pródiga en obras de gran categoría en las que se afirma su realismo naturalista, alcanzando un área de difusión de notable alcance.

Quizás comenzara, según hemos indicado anteriormente, con los medallones de héroes, capitanes, etc., de la plaza de Salamanca. Ahora es cuando se forma en su taller el que sería con el tiempo afamado escultor neoclásico, Manuel Álvarez «el Griego»³², cuyo purismo académico se enraiza indudablemente en la escultura evolucionada de los años cuarenta de Alejandro Carnicero.

Para la catedral de Oviedo hizo en 1743 la imagen de Santa Eulalia de Mérida³³. El año siguiente trabaja en los relieves de la silla coral del Monasterio de Guadalupe que había contratado Manuel de Lara Churriguera, a los que después nos referiremos.

Rivera³⁴ piensa que entre 1745 y 1750 debió tallar la Santa Cecilia y otras figuras alegóricas que adornaban el órgano de la catedral de León. Creemos que quizá se deba sugerir una fecha más temprana, posiblemente del decenio anterior, pues no nos parece coincidir su estilo con el de las obras extremeñas que aquí consideramos.

Entre 1746 y 1748 llevó a cabo las esculturas del retablo mayor de la catedral de Coria, hasta ahora inéditas, que estudiaremos más adelante. Por aquellos años, últimos de su estancia salmantina, haría la escultura clasicista de San Juan Bautista que Rodríguez G. de Ceballos cita en la capilla de la Vera-Cruz de Salamanca³⁵.

Otras noticias de Ceán sobre la biografía salmantina del artista se refieren a algunos pasos procesionales de Semana Santa que ejecutó, entre ellos una Flagelación, y a la fundación por él promovida de una cofradía de pintores y escultores que se estableció en la parroquia de San Adrián.

³² Aunque dice Ceán que Manuel Álvarez se formó primero con el escultor Simón Gabilán Tomé y después con Alejandro Carnicero, Rodríguez G. de Ceballos defiende que sería éste su primer maestro durante varios años y sólo secundariamente aquel hasta que fuera Álvarez a Madrid a trabajar con Felipe de Castro (Cfr. «Sobre el escultor Manuel Álvarez y su familia», p. 91).

³³ MANZANARES, Joaquín: «Oviedo artístico y monumental», en *El Libro de Oviedo*, Oviedo, s/f., pp. 150 y 172 (Cfr. RIVERA, J. J.: «Alejandro Carnicero y el órgano de la catedral de León», p. 486).

³⁴ RIVERA, J. J.: «Alejandro Carnicero y el órgano de la catedral de León», p. 486.

³⁵ RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS, A.: «Sobre el escultor Manuel Álvarez y su familia», p. 91.

En 1749 comienza la última etapa de Alejandro Carnicero con su traslado a Madrid, donde muere el 6 de octubre de 1756³⁶.

Llamado, según Ceán, por el ministro de Estado D. José Carbal, Carnicero fue en el verano de 1749³⁷ a Madrid para intervenir en la obra escultórica del Palacio Real Nuevo. Aquí trabajaría bajo la dirección y tutela de Felipe de Castro en las estatuas de Sisebuto y Wamba de la balaustrada en 1749 y 1750, y en la de Sancho el Mayor del piso principal, así como en algunos de los relieves³⁸. Su selección para obra tan destacada es reflejo de la estima en que se tenía a su arte, que quedó corroborada en la notable tasación que se hizo de la estatua citada de Sancho el Mayor.

Es muy interesante la evolución artística que apreciamos en Alejandro Carnicero. Formado dentro del ambiente barroco de la escultura castellana del primer cuarto del siglo XVIII, su estilo se manifiesta desde el principio con una gran calidad técnica y con una sensibilidad realista, características que aparecerán como constantes en toda su obra. Sin embargo, las composiciones serán cada vez menos abiertas, los gestos progresivamente más sobrios. Al mismo tiempo, el tratamiento de las superficies aumentará en rotundidad, con pliegues poco minuciosos en los paños. En líneas generales se puede distinguir el cambio señalándose mayor barroquismo en la primera etapa salmantina y en la vallisoletana, mientras que desde 1740 aproximadamente, es decir, en la segunda etapa de Salamanca y en la cortesana, su arte se muestra con un realismo sobrio, recordando algo a Gregorio Fernández, que enlazará con la escultura académica que fundamenta a la plástica neoclásica.

Con la perspectiva de este panorama que hemos trazado de la obra de Alejandro Carnicero, veamos a continuación los relieves y esculturas que hace para Extremadura correspondientes a la sillería coral del Monasterio de Guadalupe y al retablo mayor de la catedral de Coria.

RELIEVES DE LA SILLERÍA CORAL DE GUADALUPE

El testimonio de la autoría de los relieves de la sillería coral del monasterio de Guadalupe se debe a las noticias suministradas a Ceán por Isidro Carnicero, quien dice que su padre había ejecutado «quarenta medallas para la sillería del coro del monasterio de Guadalupe». Sin embargo, dadas las circunstancias empresariales en que se llevaron a cabo, a las que vamos a hacer alusión, no hay re-

³⁶ MARQUES DEL SALTILLO: «Efemérides artísticas madrileñas», p. 104.

³⁷ RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS, A.: «Sobre el escultor Manuel Alvarez y su familia», p. 91.

³⁸ PLAZA SANTIAGO, J. J. de la: *Investigaciones...*, p. 197, 216-218 y 403-404.

ferencia documental al escultor en el archivo del Monasterio. No obstante, el absoluto rigor de los datos de Isidro Carnicero y el contraste artístico de los relieves con obras de Alejandro Carnicero hacen fiable la identificación³⁹.

A mediados del siglo XVIII se realizaron una serie de obras en el Monasterio de Guadalupe. Pese a su diversidad artística, pues se trataba de arquitectura, rejería, órganos, escultura, etc., el monasterio confió todo a Manuel de Lara y Churriguera cuyo ascendiente en la comarca era notable⁴⁰. En consecuencia, éste se encargaba de las directrices generales y recababa el concurso de otros artistas para fines específicos, razón por la que éstos no son registrados en el archivo guadalupense. Así es como se produce la colaboración de Alejandro Carnicero en la sillería coral.

El proyecto de sillería coral que sustituiría a otra existente⁴¹ debió ser solicitado a Matías Pérez al que «pagaron trescientos reales de agasajo por la planta que hizo para la sillería»⁴². De acuerdo con ella se ajustó el contrato correspondiente entre el Monasterio y Manuel de Lara y Churriguera, quien el 13 de octubre de 1743 «salio para la ciudad de Salamanca para fabricar en ella la sillería que tiene a su cargo en precio de ochenta mill rs. vn. y con la condizion de darla puesta y asentada a su costa para últimos de junio, y con otras que constan en la escriptura»⁴³.

No se conocen las demás condiciones de ejecución, entre las que debía figurar la de presentar un modelo de sillas, lo que se hizo en marzo de 1744: «El día 27 llegaron de Salamanca las zinco sillas altas del testero y quatro de las bajas las que bienen a toda satisfacion y aun exzeden al dibujo con que son del gusto de toda la comunidad»⁴⁴.

Los distintos elementos de la sillería empezaron a ser transportados a Guadalupe en la segunda quincena de julio de 1744⁴⁵ y entre

³⁹ Agradezco a Fr. Felipe Trenado las facilidades prestadas en la realización de este estudio.

⁴⁰ Sobre Manuel de Lara y Churriguera, vid.: TOVAR GIL, Virginia: «Algunas noticias sobre el arquitecto Manuel de Larra Churriguera», *Archivo Español de Arte*, t. XLV, núm. 179, pp. 271-285; JIMENEZ PRIEGO, María Teresa: «Nuevas aportaciones sobre Manuel de Larra y Churriguera», *B.S.A.A.*, t. XL-XLI, Valladolid, 1975, pp. 343-367.

⁴¹ La sillería actual es la tercera realizada en Guadalupe. La primera de que hay referencias estuvo en uso hasta 1499, ignorándose cómo pudo ser. La segunda fue obra de Gonzalo Montenegro a fines del siglo XV, quedando terminada en junio de 1499. Vid. ACEMEL RODRIGUEZ, Fr. Isidoro: «Las sillerías de Coro en el Monasterio de Guadalupe», *El Monasterio de Guadalupe*, Año IV, 1919, pp. 194-196, 210-213, 226-228, 250-253, 300-302 v 318-321.

⁴² Archivo del Monasterio de Guadalupe. C. 112. «Libro de recibo y gasto que tiene la fábrica de adornos y lucimiento de la Iglesia de Ntra. Señora Santa María de Guadalupe, desde el día 8 de noviembre de 1742», f.º 133.

⁴³ Arch. Mon. Guadalupe. C. 112. «Libro de recibo y gasto...», f.º 67.

⁴⁴ Arch. Mon. Guadalupe. C. 112. «Libro de recibo y gasto...», f.º 86.

agosto y noviembre del mismo año constan cargos a Manuel de Lara por los que se pagaba a su cuenta a los oficiales que asentaban la sillería⁴⁶.

Quizás se dejó ya completamente terminada esta obra del coro en noviembre de 1744 pues «en 15 de Nobre. se pagaron a Francisco Corrales zinquenta rs. por dorar los rayos y estrellas del tablero de Ntra. Señora del Choro»⁴⁷. Se refiere a la conocida Virgen de Guadalupe que sirvió de precedente iconográfico de la mejicana⁴⁸.

La sillería de Guadalupe se inscribe perfectamente dentro de la reanudación de este género artístico producida en la primera mitad del siglo XVIII, tras la decadencia que experimenta en la centuria anterior, enlazando directamente con las sillerías corales del Renacimiento que otorgan gran importancia al despliegue escultórico en los respaldos. Su filiación churrigueresca queda patente en la decoración de los remates y en la división de los tableros, que se relaciona estrechamente con la sillería de Salamanca, poco antes realizada, manteniendo los típicos estípites de la escuela.

Sigue la acostumbrada organización de sillas bajas y altas.

La sillería inferior consta de 45 sillas en las que se efigian en busto otras tantas santas⁴⁹, ejecutadas en relieves de cierta sencillez.

⁴⁵ Arch. Mon. Guadalupe. C-112. «Libro de recibo y gasto...», f.º 16. En la segunda mitad de julio de 1744 se le cargan a Manuel de Larra y Churriguera «setezientos y treinta rs. y veinte y seis ms. del porte de ziento y ochenta y dos a. y 18 lbs. de sillería que pago el Pº Arquero a los arrieros de la Aserradilla y Quintana que la trajeron».

«En 4 de agosto se pagaron al harriero Juan Gómez y compañeros... 42 rs. y medio de 8 arrobas que traieron mas de sillería...».

«En 27 de agosto se le cargan 160 rs. del porte de 32 as. de sillería y adornos».

⁴⁶ Arch. Mon. Guadalupe. C. 112. «Libro de recibo y gasto...», f.º 16 v.º y 17: «En 6 de agosto se le cargan setenta y cinco rs. que de su orden se entregaron a los dos oficiales que an benido asentar la sillería».

«en 15 se dieron a los mismos quarenta rs.»

«en 26 de agosto se dieron a los oficiales de la sillería setenta rs.».

«en 6 de sepbre se pagaron a los oficiales de la sillería de orden de D. Manuel 478 rs.».

«En 20 de Sepbre. se pagaron de orden de D. Manuel a los oficiales que están sentando la sillería dozientos y noventa y cinco rs. y m.º».

Siguen distintos pagos por el mismo concepto los días 25 de setiembre, 4, 11, 18, 25, 31 de octubre y 8, 15, 22 y 29 de nov.

⁴⁷ Arch. Mon. Guadalupe. C. 112. «Libro de recibo y gasto...», f.º 142.

⁴⁸ Vid. MONTES BARDO. Joaquín: *Iconografía de Nuestra Señora de Guadalupe. Extremadura*. Sevilla, 1978, p. 35.

⁴⁹ La iconografía representada en los respaldos de las sillas bajas se refiere, de izquierda a derecha del espectador, a las santas siguientes: Engracia. Bárbara. Inés. Teresa. Clara. Leocadia. Marta. Petronila. Polonia. Doro-tea. Fulafia. Margarita. Rosa de Lima, Martina. Ulalia. P.ta. Prinzipa, Marcela, Demetriadés, Marcelina, Eustochia, Paula, Ana, Isabel, Magdalena, Marcela, Lucía, Agata o Magdalena, Cecilia, Felicitas, Gertrudis, Anastasia, Bitoria, Perpetua, Eduvigis, Isabel de Hungría, Margarita, María Egipcíaca, Isabel de Portugal, Francisca Romana, Mónica, Brígida, Elena, Plácida, Paulina.

Mayor interés tienen los de la sillería alta, compuesta por 49 sillas, en cuyos respaldos se figuran santos, presididos por el central del Salvador, en un total de 51 relieves pues dos se añaden en salientes arquitectónicos.

La intervención de Alejandro Carnicero debe estar en estos relieves de la parte superior. No son suyos los cinco centrales, los primeros que entregó Manuel de Larra, en los que predomina cierta planitud y un linealismo curvilíneo bastante simple en la ejecución de los pliegues. En los otros 46 relieves hay bastante homogeneidad. Su autor aborda la composición de cada relieve con resultado airoso, intentando cierta variedad de posturas y ademanes, con lo que se logra acertadamente el dominio espacial de las figuras con singular sugestión volumétrica. El tratamiento de las formas es realista, aunque la corrección de los rostros y su espiritualidad las aleja de cualquier crudeza o de los edulcorados aires rococós, aproximándose al academicismo de mediados de siglo, lo cual coincide con el estilo que estos años muestra Alejandro Carnicero. Pensamos que deben ser suyos los 46 relieves, aunque en la publicación de Ceán se dice únicamente que 40, pues puede tratarse de un sencillo error.

El programa iconográfico representa los Santos siguientes, relacionados sucesivamente en su localización para el espectador de izquierda a derecha: en el lado de la epístola, Esteban, Sebastián, Juan de Mata, Columbano, Cromacio, Teodosio, Pauliniano, Eusebio de Cremona, Juan Casiano, Basilio, Blas, Eliodoro, Paulino, Inocencio, León, Joaquín, Lucas, Matías, Simón, Bartolomé, Judas Tadeo, Juan Evangelista, Andrés. En el centro de la sillería, Pedro, Jerónimo, el Salvador, Juan Bautista, Pablo. Continuando por el lado del evangelio, Santiago, Tomás, Felipe, Mateo, Santiago el Menor, Bernabé, Marcos, José Dionisio, Gregorio, Agustín, Antón, Benito, Bernardo, Bruno, Domingo, Francisco de Asís, Francisco de Paula, Félix de Valois, Cayetano, Ignacio de Loyola, Felipe Neri y Lorenzo.

No solamente el estilo de la plástica, sino también algunas de las composiciones coinciden con varias esculturas del retablo mayor de la catedral de Coria. Así, por ejemplo, los esquemas de San Esteban y San Juan de Mata recuerdan al de San Francisco de Paula de Coria; San Basilio a San Pedro de Alcántara.

IMAGENES DEL RETABLO MAYOR DE LA CATEDRAL DE CORIA

Aunque se han dedicado varios estudios a este retablo, no se ha prestado atención a lo más valioso del mismo que es la escultura.

Publicó las primeras noticias Escobar⁵⁰ dentro de un estudio

⁵⁰ ESCOBAR PRIETO, Eugenio: «La catedral de Coria», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1901, pp. 245-252. IDEM, reproduce el artículo en *Revista de Extremadura*, tomo V, Cáceres.

general sobre la catedral de Coria. Afirma que el retablo fue hecho, siguiendo trazas de Juan y Diego Villanueva, por fray Juan de San Félix. Sobre los datos de Escobar, Mélida⁵¹ comenta que los artistas citados por aquel serían el escultor Juan de Villanueva, padre de los arquitectos Diego y Juan, con su hijo el arquitecto Diego de Villanueva, imaginando que sería el primero el autor de las esculturas. Gutiérrez Cuñado⁵² publicó más tarde distintos proyectos que se presentaron para la realización del retablo, defendiendo que el autor elegido fue el arquitecto y escultor riosecano Pedro de Sierra. Las obras de divulgación posteriores siguen a Escobar y Mélida, quizás por ignorar el artículo de Gutiérrez Cuñado, que tan sólo ha sido recogido dentro del estudio dedicado por Martín González a la escultura barroca castellana⁵³.

El retablo mayor se debió a la iniciativa del prelado cauriense D. José Magdaleno, reflejando rasgos de su personalidad en el mismo, como más tarde se indicará⁵⁴. El 27 de diciembre de 1744, dos años después de acceder a la diócesis, comunica el obispo su decisión de que se lleve a cabo el retablo para mejorar el aspecto de la cabecera del templo catedralicio⁵⁵.

Transcurrió el año 1745 en diversas consultas con artistas diferentes que presentan los correspondientes proyectos, conociéndose los de Pedro de Sierra, Juan y Diego Villanueva, José Pérez Descalzo y Domingo Martínez, así como la pretensión de actuación que debía abrigar también Manuel de Lara y Churriquera⁵⁶.

No podemos precisar con seguridad quién pudo realizar la arquitectura del retablo, mas parece que no se encargó a ninguno de los autores de proyectos antes citados. En la carta dirigida por Ma-

⁵¹ MELIDA, José Ramón: *Catálogo Monumental de España. Provincia de Cáceres*, tomo II, pp. 79-104, Madrid, 1924.

⁵² GUTIERREZ CUÑADO, Antolín: «Joyas Caurienses. Un retablo catedralicio de Pedro de Sierra», B.S.A.A., fasc. XXV-XXVII, tomo VII, Valladolid, 1940-1941.

⁵³ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.: *Escultura barroca castellana*, Madrid, 1959, pp. 390-393, que duda sobre la afirmación de Gutiérrez Cuñado.

⁵⁴ Sobre el obispo D. Juan Magdaleno, vid. las referencias contenidas en el artículo citado de Gutiérrez Cuñado (pp. 103-104) y en ORTI BELMONTE, Miguel A.: *Episcopologio Cauriense*, Cáceres, 1958, pp. 147-148.

⁵⁵ No hay apenas datos del retablo que hubo con anterioridad. Por el fichero del Archivo de la Catedral sabemos que hubo un ajuste con Lucas Mitata en 1595 para el tabernáculo del altar mayor y la imagen de Nuestra Señora de los Angeles, pero ha desaparecido el documento del Legajo 77 (n.º 5) en que debiera estar. En la Catedral hay una gran talla de la Asunción que pudiera ser la citada Virgen de los Angeles a juzgar por su estilo próximo al de Mitata, y por sus dimensiones sólo adecuadas a retablo mayor. En 1592 Valentín Romero se comprometió a hacer un pabellón para la custodia de la capilla mayor según trazas de Lucas Mitata (vid. PIRIZ PEREZ, E.: «El escultor Lucas Mitata», B.S.A.A., t. XLIII, p. 244).

⁵⁶ GUTIERREZ CUÑADO, A.: «Joyas Caurienses. Un retablo...», pp. 108-116.

nuel de Lara al Deán y Cabildo dice en enero de 1746: «resolvió su Ilma. se ejecutase la traza que me había dicho les enviaron de Burgos habiendo llamado a su autor para ajustarla (que será un lindo tablado) pues dicha traza no tiene arreglo alguno de arquitectura ni de adorno»⁵⁷. Esto excluye al parecer, a Pedro de Sierra, vallisoletano de aficiones ornamentistas a quien lo atribuye Gutiérrez Cuñado, así como a los Villanueva en quienes piensan Escobar y Mérida por no corresponderles los datos de referencia, y lo mismo cabe decir de los demás proyectistas reseñados. Pudiera ser Fray Juan de San Félix, citado por Escobar y Mérida sin referencia documental como ejecutor material del proyecto de los Villanueva, que quizás coincida con el «el hermano Juan trinitario descalzo y el mismo que hizo el retablo» que encontramos mencionado con motivo de la realización de un cancel a fines de 1748⁵⁸.

Sabemos con mayor exactitud los demás datos sobre el retablo, por estar anotados en una especie de Diario coetáneo de los hechos narrados en que se consignan distintas incidencias sucedidas en la catedral de Coria⁵⁹. Se inició el retablo después de la primavera de 1746, quedando finalizado dos años más tarde pues el 30 de marzo de 1748 se terminó de quitar el correspondiente andamio. Costó la arquitectura 90.000 reales.

Las imágenes fueron realizadas por el escultor Alejandro Carnicero, y estofadas por Eugenio Piti, vecino como aquel de Salaman-

⁵⁷ GUTIERREZ CUÑADO, A.: «Joyas Caurienses. Un retablo...», p. 115.

⁵⁸ Archivo de la Catedral de Coria. Leg. 77. «Cosas y casos extraordinarios que suceden en la Santa Iglesia de Coria desde el año 1748 en adelante, y aun antes», sin foliar.

⁵⁹ Archivo de la Catedral de Coria. Leg. 77. «Cosas y casos extraordinarios...» s/f. Recogemos lo que interesa al retablo:

«El día 9 de marzo se pusieron las imágenes y la primera que se subió fue Sta. Theresa el día veinte de dicho mes y año los evangelistas. El retablo se comenzó después de primavera por el año de quarenta y seis y se acabó a últimos de marzo de quarenta y ocho».

«El día treinta de marzo de 48 se quitó la última tabla y palo de los andamios...»

«Ajustose el retablo o su echura en noventa mill res. Las ymagenes costaron doce mill. el estofarlas 2.000, el zocalo seis mill el dorarlo cien mill dando su Ilma. el coste de los andamios: diose la primera pincelada para dorarlo el día cinco de junio del referido año de 48».

«Hicieronse las ymagenes por Carnizero y estofaronse por Eugenio Piti vezinos ambos de Salamanca».

«El día doze de junio se puso el primer pan de oro por su Ilma. auiendolo llevado una pieza del retablo a cada no se lo que le dio para refrescar».

«El día 28 de enero se finalizó el retablo (de dorar) el cauildo dio a los oficiales 7 doblones, a los maestros nada porque no lo pidieron el Illmo. les dio cien doblones de guantes fueronse el día quatro de febrero y el día 5 a las tres de la mañana murió S. I. haogado de una flema sin recibir los Stos. Sacramentos con que no vio acabado su retablo aunque pudo pero estaua en cama quando se finalizó».

ca, siendo puestas en el retablo el 9 de marzo de 1748, salvo las de los evangelistas, que lo serían el día 20 de dicho mes. Se pagaron 12.000 reales por las esculturas y 2.000 reales más por su estofado.

Finalmente se procedió al dorado del retablo, que corrió a cargo del dorador Eugenio Ximenez⁶⁰. Comenzaron los trabajos el 5 de junio de 1748, produciéndose el hecho anecdótico de que el primer pan de oro fue colocado por el propio obispo siete días más tarde. Terminaron el dorado el 28 de enero de 1749, marchándose los maestros y oficiales doradores el 4 de febrero. El obispo Magdaleno, que estaba enfermo en cama cuando se concluyó la obra, no pudo verla finalizada pues murió el 5 de febrero a las tres de la mañana. Costó el dorado del retablo 100.000 reales, dándose además 107 doblones «de guantes». En las dos puertas practicadas en la parte inferior del retablo para acceso al expositor y al transparente se grabó la inscripción «ESTE RETABLO SE DORO / EL AÑO DE 1748».

La arquitectura del retablo es bastante sencilla para las fechas en que se ejecuta, adelantando la depuración ornamental que prosperará en la segunda mitad del siglo XVIII.

Ciñéndonos a lo escultórico, que es lo que aquí ocupa nuestra atención, advertimos el mismo sentido de novedad tanto en el estilo de las imágenes obra de Alejandro Carnicero como en el hecho de que solamente se dispongan bultos escultóricos, prescindiendo por tanto del carácter descriptivo y anecdótico de los relieves que solían realizarse en el siglo XVI y primera mitad del XVII y que se mantienen, aunque bastante limitados, hasta bien mediado el siglo XVIII.

La iconografía estaba preestablecida en unas «Previsiones que se han de tener presentes para formar el dibujo del retablo»⁶¹, aunque se hace alguna innovación pues se concede cierta libertad a los artistas. En la calle central se dispone la imagen de la Asunción y, encima, el grupo de la Piedad, sobre el que remata el retablo el Sagrado Corazón y el capelo episcopal. En la calle del evangelio, San José y San Francisco de Paula, y en la de la epístola, San Pedro de Alcántara y Santa Teresa, completando la iconografía las imágenes de menor tamaño de los cuatro evangelistas y de la Fe que campean sobre el sagrario-expositor.

El programa iconográfico está en relación con el templo catedralicio y la personalidad del obispo José Magdaleno. La Asunción corresponde a la titularidad que tiene en la iglesia catedral. Aparece San Pedro de Alcántara por ser el patrono de la diócesis cauriense.

⁶⁰ Archivo de la Catedral de Coria. Actas Capitulares, 31 enero 1749.

⁶¹ GUTIERREZ CUÑADO, A.: «Joyas Caurienses. Un retablo...», pp. 107-108.

se ⁶², vinculándose con el mismo Santa Teresa, también reformadora religiosa, de la que aquel fue confesor. San José obedece al patronímico del prelado, en cuya partida de bautismo consta, además, que «diéronle por abogados a San Francisco de Paula y a Nuestra Señora de las Angustias» ⁶³, por lo que están igualmente representados el santo calabrés y la Virgen de las Angustias bajo la interpretación de la Piedad.

Estas esculturas de Alejandro Carnicero son el mejor exponente de su estilo renovado de los años cuarenta. Predomina el realismo sosegado que coincide con los modos berninescos que llegan a España en el siglo XVIII, evocando varios aspectos estéticos e iconográficos del arte de Gregorio Fernández. Aunque no renuncia en algún caso a la composición abierta, como en la Asunción y la Transverberación en que el tema se presta a ello, las imágenes no tienen prácticamente nada del aire animado y femenino del rococó francés que predominará en la escultura española del segundo tercio del siglo XVIII, resultando un arte que enlaza mejor con el estilo académico de los escultores madrileños de mediados de siglo que forman la generación protoneoclásica. El mismo estofado realizado por Eugenio Piti, sobrio, sin el colorismo y chinescos que empezaban a invadir la escultura provincial, acentúa la impresión de sereno realismo de las formas plásticas.

La escultura de la Asunción es quizá la más barroca del conjunto, contribuyendo la propia dinámica de la iconografía al efectismo. Sobre una nube de angelitos y cabezas de querubes se abre el contorno de la composición al extender la Virgen su mano derecha y revolotear los pliegues del manto por el lado contrario. Y aun más barroca debió resultar en un principio pues se organizó un transparente, abriendo el muro posterior del templo con un arco actualmente cegado. Contrasta con el plasticismo del ropaje el rostro idealizado de la Virgen y su cuello largo, que recuerdan la belleza convencional de las figuras femeninas de la escultura romanista.

Idéntica idealización y belleza tiene el rostro de Santa Teresa, que no deja de evocar los ejemplos que de ella hizo Gregorio Fernández. Sin embargo, hay aquí mayor barroquismo, reflejado en la composición abierta de las manos extendidas, en el movimiento de la silueta del cuerpo y en el tratamiento de la superficie con pliegues «de cuchillo», según es propio de la época. Advirtamos, no obstante, que la modalidad iconográfica es también distinta, pues Carni-

⁶² Fue elegido como Patrón de la Diócesis de Coria el 22 de octubre de 1674, siendo aprobado dicho patronato por rescripto pontificio de 23 de diciembre de 1675. Vid. BARRADO MANZANO, P. Arcángel: *San Pedro de Alcántara (1499-1562). Estudio documentado y crítico de su vida*, Madrid, 1965, pp. 222-225.

⁶³ Arch. Parr. de San Martín de Valladolid. L. Baut. 16551-1713, f.º 278 v.º (Cfr. el artículo de Gutiérrez Cuñado, pp. 103-104).

cero efigia a la Santa no en actitud de escribir, como las de Fernández, sino en la transverberación, aspecto más tratado en el arte de los siglos del barroco. La propia Santa Teresa narra cómo se produjo la transverberación: «Vía un ángel cabe mí hacia el lado izquierdo en forma corporal, lo que no suelo ver sino por maravilla; aunque muchas veces se me representaban ángeles, es sin verlos, sino como la visión pasada que dije primero. Esta visión quiso el Señor le viese así: no era grande, sino pequeño, hermoso mucho, el rostro tan encendido que parecía de los ángeles muy subidos que parecen todos se abrasan...; víale en las manos un dardo de oro largo, y al fin de el hierro me parecía tener un poco de fuego»⁶⁴.

Alejandro Carnicero, que era terciario carmelita, debía estar bien informado sobre la vida de la Santa y parece seguir exactamente la narración sin las licencias o inexactitudes en que incurren otros artistas en la representación de la iconografía de la Transverberación. Así, vemos cómo dispone a un bello angelito suspendido en el lado izquierdo de Santa Teresa llevando en sus manos el largo dardo con fuego en la punta. Ella está en pie, como procede en una imagen de retablo, en una actitud transida, con los brazos y manos abiertos, según composición reiterada en el tema y que puede tener su origen en la del grabado número 8 de la serie publicado en Amberes en 1613 por Adrián Collaert y Cornelio Galle⁶⁵.

San Pedro de Alcántara es efigiado también con gran fidelidad iconográfica. Nos explicamos su cumplido conocimiento de la figura del santo extremeño pues el propio Carnicero había hecho un grabado de él para ilustrar la biografía escrita por Fernando Camberos, que se publicó en Salamanca en 1723⁶⁶. Además, conocería el escultor la descripción que Santa Teresa hizo del santo franciscano: «Mas era muy viejo cuando le vine a conocer y tan estrema su flaqueza que no parecía sino hecho de raíces de árboles»⁶⁷. Por ello, Carnicero le muestra enjuto, con el rostro surcado de fuertes arrugas. Aparece en actitud de caminante, apoyado en un bastón y un libro en la mano izquierda testimoniando su andariega vida de fundador y su actividad de escritor religioso. La capa propia de su hábito alcantarino se vuelve lateralmente para desembarazar los brazos en el caminar, dejando ver la sobriedad de la talla de sencillos y amplios pliegues. Su realismo es correcto, naturalista, sin animaciones barroquistas.

⁶⁴ TERESA DE JESUS: *Liro de la vida*, Capítulo XXIX, 13. Vid. TERESA DE JESUS: *Obras completas*, ed. preparada por los padres Efrén de la Madre de Dios y Otolio del Niño Jesús, Madrid, 1951, p. 775.

⁶⁵ *Vita B. Virginis Teresiae A lesv Ordinis Carmelitarvm Excalceatorvm Piae Restavratricis. Antverpiae. Apud Adrianum Collardum et Cornelium Galleum*, MDCXIII.

⁶⁶ Vid. nuestra nota 19.

⁶⁷ TERESA DE JESUS: *Libro de la vida*, Capítulo 27, 18. Vid. *Obras completas*, Madrid, 1951, p. 761.

La imagen de San Francisco de Paula es obra de gran carácter, cuyo tipo humano recuerda el del relieve del mismo santo que había hecho Carnicero para la sillería coral de Guadalupe. Viste el hábito característico de los hermanos franciscanos que él reformara, cubriendo la cabeza con la capucha. En lugar de apoyar en un bastón como es más frecuente, está representado en actitud de arrobamiento, manifestada en el rostro extasiado cuyas facciones se ennoblecen con la barba de amplias guedejas, y en las manos delicadamente dispuestas, sobre el pecho y abierta hacia el espectador una y otra. La cartela con el lema «CHARITAS», correspondiente a su iconografía, es ostentada por un angelito colocado a un lado sobre él. Este San Francisco de Paula es una escultura de gran belleza y otro exponente del estilo realista y sereno que se está acusando en los años cuarenta en la gubia de Carnicero.

Las mismas notas estilísticas se aprecian en la imagen de San José, representado con el Niño Jesús, desnudo, delicadamente tomado en sus manos sobre un paño. La sobriedad de la figura se anima ligeramente con las líneas de los pliegues que surcan el manto, trazados con cierta reciedumbre. La disposición calmada del cuerpo, la digna apostura del rostro, así como la corrección de las formas acentúan las características que, según hemos reiterado, precisan el academicismo de algunos escultores madrileños de mediados de siglo que servirán de fundamento de la plástica neoclásica.

Comentario semejante sugiere el grupo de la Piedad que figura en el remate del retablo. En el siglo XVIII no es infrecuente ver sustituido el Crucificado por otras representaciones divinas en la culminación del retablo. Sin embargo, el tema de la Piedad es original, teniendo como precedente el que se hiciera poco antes en el retablo de la Buena Muerte de la iglesia de San Miguel de Valladolid⁶⁸, a cuya ejecución pudo asistir Carnicero en su estancia vallisoletana. También pudiera conocer esta obra el obispo Magdaleno en alguna visita a su ciudad natal, quien por otra parte recordamos que tenía impuesta como abogada a la Virgen de las Angustias, advocación que se recoge de algún modo, con Cristo muerto, bajo la forma de Piedad. Así Carnicero desarrollaría en este lugar del retablo el tema doloroso de Cristo muerto en brazos de su Madre, representación iconográfica consagrada por el arte de Gregorio Fernández en Valladolid, donde alcanza gran devoción el grupo.

Sobre un promontorio rocoso está sentada la Madre que retira la mirada del cuerpo de Cristo, dispuesto recostado para una mejor contemplación por el espectador, colocando a sus pies una calavera. Unos angelitos, junto al grupo, debieron llevar quizás símbolos de

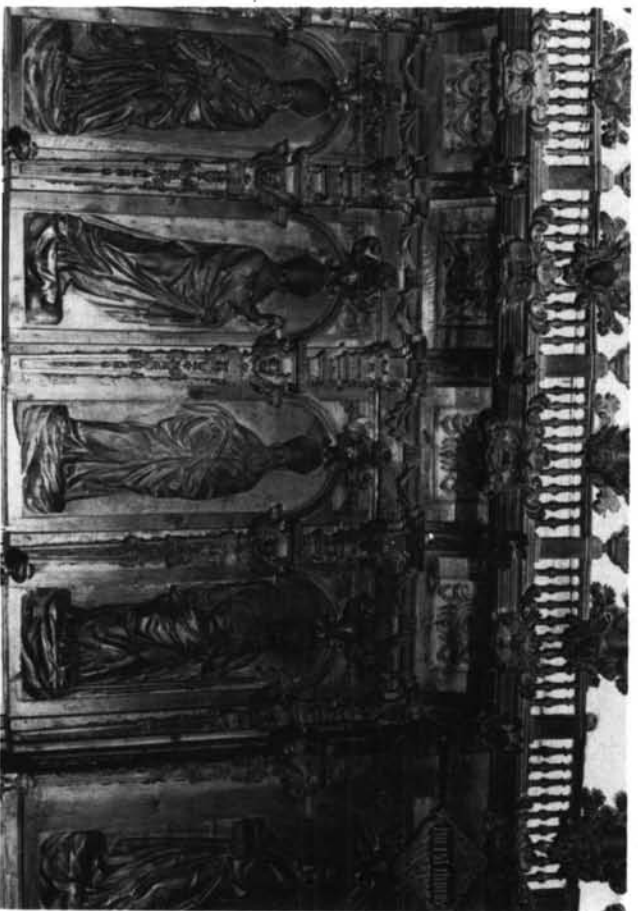
⁶⁸ MARTIN GONZALEZ, J. J.: *Escultura barroca castellana*, Madrid, 1959, p. 391.



Monasterio de Guadalupe. Sillería coral.



Monasterio de Guadalupe. Sillería coral.



Monasterio de Guadalupe. Sillería coral.



Monasterio de Guadalupe. Sillería coral.



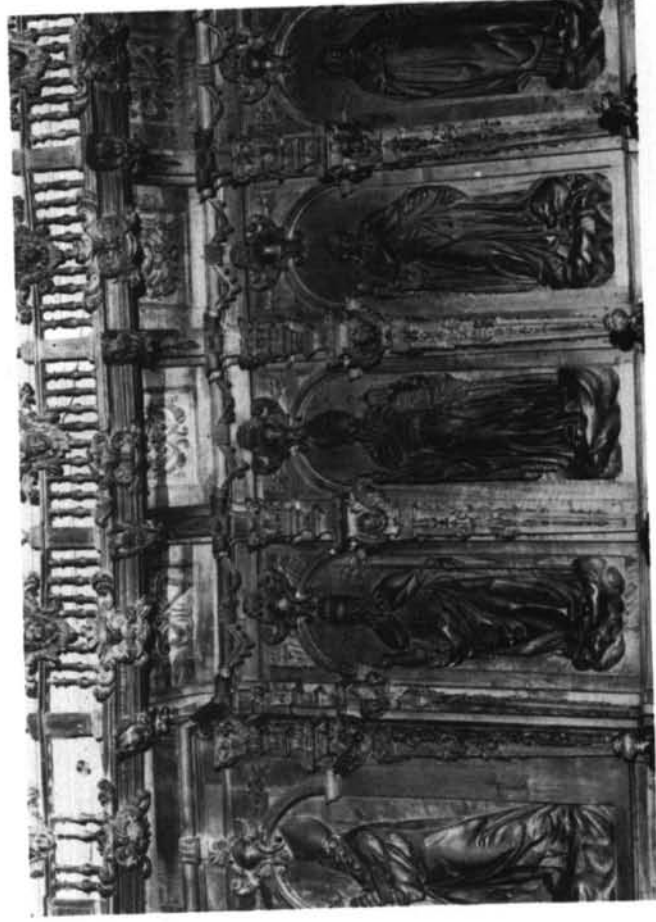
Monasterio de Guadalupe. Sillería coral.



Monasterio de Guadalupe. Sillería coral.



Monasterio de Guadalupe. Sillería coral.



Monasterio de Guadalupe. Sillería coral.



Monasterio de Guadalupe. Sillería coral.



Monasterio de Guadalupe. Sillería coral.



Catedral de Coria. Retablo mayor. Transverberación de Sta. Teresa.



Catedral de Coria. Retablo mayor. Asunción.



Catedral de Coria. Retablo mayor. San Francisco de Paula.



Catedral de Coria. Retablo mayor. San Pedro de Alcántara.



Catedral de Coria. Retablo mayor. San José.



Catedral de Coria. Retablo mayor. Piedad.

la Pasión que hoy faltan. La corrección formal y la belleza realista de las dos figuras abundan en los caracteres estilísticos de Carnicero, rehuyendo del barroquismo animado de etapas precedentes para mostrar un sobrio naturalismo descriptivo, cuya sencillez dramática resulta de un simbolismo patético.

Entre los motivos ornamentales de vegetación que soportan el capelo episcopal de la parte superior se incluye el Sagrado Corazón con la corona de espinas, devoción que un decenio antes de realizarse el retablo había sido alentada por el padre Bernardo de Hoyos⁶⁹.

Vemos, pues, cuán significativas e interesantes son estas dos obras de Alejandro Carnicero en Guadalupe y Coria dentro del panorama de la escultura española del siglo XVIII, quedando la sospecha de que bien pudiera haber intervenido este escultor en otros casos extremeños al compás de la actuación de Manuel de Lara Churriguera o independientemente, como han mostrado los ejemplos que acabamos de estudiar.

⁶⁹ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.: *Escultura barroca castellana*, Madrid, 1959, pp. 37-38.