

## FRAY JOSÉ DE LA SANTÍSIMA TRINIDAD: LOS RETABLOS DEL ANTIGUO CONVENTO TRINITARIO DE HERVÁS (CÁCERES) Y SU RELACIÓN CON EL DE LA CAPILLA DE LOS MALDONADO DE LA CATEDRAL DE CORIA

Florencio–Javier GARCÍA MOGOLLÓN  
Vicente MÉNDEZ HERNÁN

### I. INTRODUCCIÓN

El municipio de Hervás, inmerso en un paisaje sublime y encantador, denominado, con razón justificada, el Jardín de Extremadura, atesora, además de una amplia variedad de hierbas medicinales y otras especies vegetales<sup>1</sup>, un soberbio conjunto urbanístico, donde la prestancia de sus vetustos edificios, tanto eclesiales como civiles, el tipismo y particularidad de los vericuetos de la judería, amén de la modernidad impresa en la obra del escultor e imaginero Enrique Pérez Comendador (1900-1981), se convierten en lo más genuino y definitorio de esta villa altoextremeña, dependiente hasta 1816 del señorío de los Zúñiga, duques de Béjar.

Fue el patronazgo de una familia de noble abolengo la responsable directa del establecimiento y construcción de uno de los edificios más admirados de Hervás e importantes en nuestra arquitectura extremeña: el convento trinitario descalzo de San Juan Bautista de la Concepción, fundado el 25 de marzo de 1654 gracias al mecenazgo ejercido desde entonces por doña María López Buralés, viuda de don Juan López de Hontiveros, y por don Bernardo López de Hontiveros, hijo de ambos. El concejo hervasense aprobó la fundación el 26 de abril del mismo año 1654 y el 17 de mayo se firmaron las necesarias capitulaciones entre los trinitarios, el municipio y el duque de Béjar como señor del lugar. En el año 1659 se colocó el Santísimo en la iglesia del convento, hecho que da a entender que ya estaba construida en su mayor parte<sup>2</sup>. Sobresale especialmente del conjunto monástico la fábrica eclesial, cuya fachada de poniente resucita modelos postherrerianos de patrones arquitectónicos vignelescos difundidos por *Juan de Tolosa* y *Francisco de Mora*, a

<sup>1</sup> Ya destacaba don Antonio Ponz el abundante arbolado del lugar. *Vid.*, PONZ, A., *Viage de España*, tomo VIII, Madrid, Imprenta de Joachin de Ibarra, 1784; Salamanca, Ed. facsímil bajo el título «Viajar por Extremadura, II», 1983, p. 5.

<sup>2</sup> MÉLIDA ALINARI, J. R., *Catálogo Monumental de España. Provincia de Cáceres (1914-1916)*, Madrid, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1924, tomo II, pp. 232-233. GINARTE GONZÁLEZ, V., *Hervás: su historia, su tierra, su gente*, Madrid, 1991, pp. 144 y ss. Los citados fundadores se enterraron en una cripta bajo el presbiterio del templo.

los que la avanzada cronología añade un mayor interés hacia el decorativismo y ruptura del canon clásico: el juego bícromo de la fachada, combinando piedra y ladrillo, junto a los elementos tardomanieristas serlianos, revitalizados en los años centrales del siglo XVII y empleados en las portadas de acceso, son ejemplos elocuentes de lo que decimos. Timbran los frontis los escudos de los patronos y de la Orden Trinitaria. Es similar esta fachada a la de la iglesia vallisoletana de San Nicolás (h. 1640), también de los descalzos trinitarios.

El cenobio permaneció vinculado a la tercera provincia de los Trinitarios Descalzos, llamada de la Purísima Concepción de Nuestra Señora, más conocida como de la Inmaculada, hasta el momento en que la comunidad religiosa fue suprimida en virtud de los decretos y leyes desamortizadoras de 1836-37. En 1842 la Junta Superior de Venta de Bienes Nacionales cedió al Ayuntamiento de la villa las dependencias del monasterio, convirtiéndose posteriormente el templo conventual en iglesia parroquial (1896); del edificio destacaba Pascual Madoz «la hermosura del local»<sup>3</sup>, acentuada no sólo por las decorativas yeserías barrocas que lo invaden, sino también, y sobre todo, por el extraordinario conjunto mueble que lo enoja.

De los ornamentos de la actual parroquia de San Juan Bautista destacan, por su importancia, el *retablo mayor* y *los dos colaterales del crucero*, objeto del presente estudio. El paroxismo decorativo, la inverosimilitud, la exaltación, artificio y exquisitez barrocas adquieren absoluto protagonismo a través del marasmo de los estípites desestabilizadores de sus estructuras lignarias. Estípites que, por su modulación, inventiva y dibujo, son idénticos a los que estructuran el *retablo de la Inmaculada* que adorna la capilla de los Maldonado, en la *catedral de Coria*: todo ello –y la documentación que más adelante aportamos– permite adjudicar la autoría de los tres herवासenses al hermano arquitecto y ensamblador trinitario descalzo *fray José de la Santísima Trinidad*, a cuya mano se debe la traza y ejecución material de la expresada máquina cauriense, realizada en el año 1760<sup>4</sup>.

## II. LOS RETABLOS DE HERVÁS: ESTUDIO ESTILÍSTICO E ICONOGRÁFICO

### a) *El retablo mayor*

Con razonados argumentos, admite la crítica histórico-artística la importancia de una de las más ambiciosas y mejor conjugadas obras del barroco extremeño: el retablo mayor de los trinitarios de Hervás, del que don José Ramón Mélida destaca la categoría y prolijidad de su talla dorada<sup>5</sup>, y Julián Álvarez Villar toma como ejemplo directriz, a partir del cual estudia los grandes retablos con estípites de nuestra región<sup>6</sup>, donde tan sólo encuentra piezas similares en la provincia de Badajoz.

<sup>3</sup> MADOZ, P., *Diccionario Histórico-Geográfico de Extremadura*, Cáceres, Publicaciones del Departamento de Seminarios de la Jefatura del Movimiento, 1953, tomo III, p. 119. *Vid., etiam*, GINARTE GONZÁLEZ, V., *op. cit.*, p. 168.

<sup>4</sup> GARCÍA MOGOLLÓN, F. J., *La Catedral de Coria. Historia de Fe y Cultura. Patrimonio Artístico y Documental*, Coria, Adesval, 1996, p. 47.

<sup>5</sup> MÉLIDA ALINARI, J. R., *op. cit.*, p. 233.

La máquina de Hervás es una obra encaminada a la exaltación, conmemoración, glorificación y veneración del Triunfo de la Sagrada Forma, rodeada y acompañada de imágenes solemnizadas en ensalzada apología y vinculadas directamente con la fundación, patronazgo y reforma de la Orden Trinitaria. El conjunto, cual si de un verdadero, artificioso y epidérmico tejido decorativo se tratara, cubre y oculta por completo el amplio testero presbiterial, a cuya recta planimetría se opone el quiebro resultante del esviaje que operan las calles laterales en su unión con la central. El dinamismo derivado de dicha conjunción es evidente, coadyuvando además a su enérgico efecto las inverosímiles secciones de los estípites gigantes, definidos precisamente por la superposición de varias series de cuerpos inventivos, donde líneas abiertas, entrantes y salientes, curvas y contracurvas y juegos de claroscuro cuentan con ejemplos paradigmáticos. El quebrado entablamento que culmina las secciones longitudinales de dichos apoyos es un factor de diligente paroxismo, y en él aún puede rastrearse el modelo de cornisa creado por *Vignola* y reformado con posterioridad por *fray Lorenzo de San Nicolás*<sup>7</sup>. Todo contribuye, pues, a la disolución de una trama arquitectónica llena de artificiosidad y grandilocuencia, cuyo efectismo resulta acentuado por los dos grandes estípites centrales, rehundidos y dispuestos en diferente plano a los laterales del retablo: la consecuente sensación de profundidad y perspectiva barrocas es manifiesta.

Añadida a las superficies, o formando parte inherente de las mismas, adquiere inusitado protagonismo la carnosísima y táctil decoración: un destacado papel tienen los elementos vegetales (roleos, tallos, hojas y hojarasca pomposa), festoneados en ocasiones, o bien combinados con cartelas, volutas, molduras\*(mixtilíneas, quebradas o arrolladas) y placas recortadas en diferentes diseños geométricos fantaseados, de mayor abstracción que los motivos naturales y de evidente inspiración en tratados ahora recuperados, como el de «*Arquitectura*» fantástica de *Wendel Dietterlin*<sup>8</sup>.

El organigrama del retablo, estructurado en banco, cuerpo único de tres calles y ático amoldado a la forma curva de la bóveda, es resultado de la evolución a la que se vieron sometidas estas máquinas durante la etapa barroca, tendente a la unificación totalizadora del conjunto y a una reducción iconográfica, un tanto más desarrollada en nuestro caso por estar encaminada a la conmemoración de la Orden Trinitaria. El alto banco en el que descansa la arquitectura lignaria recibe los apoyos troncopiramidales invertidos sobre los que principian los estípites, gigantes y abarcantes de varias estructuras con el fin de dotar al conjunto de mayor cohesión y unidad. Las puertas de cada uno de los sectores laterales, lujosamente engalanadas, permiten la subida al expositor giratorio. Ambos accesos flanquean la zona cen-

<sup>6</sup> ÁLVAREZ VILLAR, J., *Arte*, en «Extremadura», de la Col. *Tierras de España*, Madrid, Fundación Juan March-Ed. Noguer, 1979, p. 284.

<sup>7</sup> GARCÍA y BELLIDO, A., «Estudios del Barroco Español. Avances para una monografía de los Churriguera», en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, tomo V, 1929, p. 34.

<sup>8</sup> DIETTERLIN, W., *Architectura* (Nüremberg, 1598). La obra llevada a cabo por *Fernando de Casas Novoa* en la fachada del Obradoiro de la catedral de Santiago de Compostela (1738-1750), pone de manifiesto la recuperación que durante el pleno Barroco se hizo de la tratadística más tendente a formas de ornamentación inventiva.

tral en la que inicia su recorrido la calle interior, cuyo primer elemento es el sagrario: la puerta, enmarcada por complicado molduraje, conserva una estampa de *San Juan de Mata*, fundador de la Orden Trinitaria, que la tradición relaciona con la originalmente hallada en su libro de oraciones por doña María López Bungalés, por lo cual decidió dedicar la fundación del cenobio a la orden de redención de cautivos<sup>9</sup>.

La delirante imaginación barroca justifica la potente reciedumbre con la que los cuatro estípites colosales y estructurales, adosados aunque plenamente tallados, dominan el único cuerpo de un retablo cuyas formas prenden en llamaradas desestabilizadoras<sup>10</sup>. La basa y la aguzada pirámide iniciales, situadas a plomo con los soportes del banco, resultan ser un mero pretexto para los intrincados soportes —de proporciones cúbicas y curvados perfiles— desarrollados y superpuestos a partir de ellas y finalmente culminados con capitel compuesto, sobre el que a su vez asienta el quebrado y mixtilíneo entablamento. Puebla las superficies de los agigantados estribos una variada ornamentación, donde la combinatoria de temas naturales y geométricos permite su conexión con el desarrollo de estas formas en Granada, en la época de 1730-1750<sup>11</sup>. Hojas, ramas, guirnaldas y veneras se suman a un abstracto exorno constituido por placas recortadas y mixtilíneo molduraje.

La división de este conjunto en tres calles facilita la inclusión de una *iconografía* directamente emparentada con la Orden Trinitaria, a la que se trata de encumbrar. Las hornacinas extremas —trazadas en arcos de medio punto con intradós acasetonado y adorno vegetalista, fondo plano y exuberante desarrollo ornamental en las externas secciones superiores— acogen, sobre complicadas repisas, las imágenes de *San Juan de Mata* —lado del Evangelio— y *San Félix de Valois* —costado de la Epístola—. Como fundadores de la Orden Trinitaria portan en la mano derecha un bordón con cruz de doble travesaño. Visten el hábito de color blanco de la

<sup>9</sup> GINARTE GONZÁLEZ, V., *op. cit.*, p. 144.

<sup>10</sup> Se trata de un soporte de raigambre anti clásica cuyo uso inició *Miguel Ángel* en la Biblioteca Laurenciana (1526) y retomó la retabística castellana en el último decenio del siglo XVII, cobrando en la centuria siguiente decidida importancia. En sí mismo, el estípite es un soporte estático de cuya modulación depende, sin embargo, la dinamicidad que llega a otorgar al conjunto que sustenta y convierte en auténtica torre. En lo que al diseño se refiere, los estípites de los retablos de Hervás están más emparentados con la zona castellana que con la andaluza, siempre más proclive a las formas bulbosas resultantes de una mayor estrangulación de los elementos superpuestos, como así lo demuestra la obra del ensamblador gaditano *Jerónimo Balbás*. Anotemos, además, que los ejemplares más evolucionados suelen carecer del capitel que presentan los nuestros. *Vid.*, al respecto, GALLEGO BURÍN, A., *El Barroco Granadino*, Granada, 1956, p. 92, nota 100. MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *Escultura Barroca Castellana*, Madrid, 1959, pp. 57-58. RAMOS FAJARDO, M.<sup>a</sup> C., «Columnas y estípites en el retablo barroco granadino», en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* (1984), tomo XVI, pp. 252 y ss. De igual forma podemos apreciar las diferencias entre nuestros estípites y los sevillanos. *Vid.*, *etiam*, RAYA RAYA, M.<sup>a</sup> A., *El retablo en Córdoba durante los siglos XVII y XVIII*, Córdoba, 1980, pp. 46 y ss. Sobre la utilización del estípite, soporte típicamente manierista, en el pleno barroco, véase el importante trabajo de MOFFITT, J. F., «El Sagrario Metropolitano, Wendel Dietterlin, and the estípite: observations on mannerism and neoplateresque architectural style in 18th-century mexican ecclesiastical facades», en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid*, L (1984), pp. 325-348.

<sup>11</sup> TAYLOR, R., «El retablo y camarín de la Virgen del Rosario en Granada», en *Goya*, n.º 40 (1961), p. 265.

congregación, con sayal, escapulario y esclavina con capuchón, y ancha capa negra dotada de un capuz que cubre al anterior; como distingo frente a los dominicos, y en recuerdo de la visión del provenzano, ostenta el escapulario una cruz con palo transversal de color azul y vertical en rojo. *San Juan de Mata* se hace acompañar de una mitra episcopal situada junto a su pierna derecha, probablemente en recuerdo de la visión que tuvo mientras oficiaba su primera misa en París en presencia del obispo Maurice de Sully, instante en el que se le apareció un ángel vestido de blanco, con la bícroma cruz aludida y rompiendo las cadenas de dos esclavos, acontecimiento ante el cual decidió fundar la Orden de la Santísima Trinidad. Sabemos que su vida fue escrita en 1630 por el español González de Ávila, y tal vez a esta biografía aluda el libro que porta en la siniestra<sup>12</sup>. Quizá la estructura geométrica, curva y trapezoidal, inserta en la hornacina junto al pie izquierdo del santo, haría alusión en un principio al escudo de la congregación. Por su parte, *San Félix de Valois*, cofundador junto a San Juan de Mata de la Orden Trinitaria, va escoltado por el ciervo crucífero que refieren sus hagiógrafos al mencionar la visión que tuvo, razón por la cual aflora entre las astas del animal la cruz roja y azul. Frente al cérvido, y junto al pie izquierdo de San Félix, una corona rememora el pretendido origen real, de la casa de Valois, que la tradición ha querido concederle a tenor de su nacimiento en el homónimo condado francés. Los grilletes de su mano izquierda aluden al propósito de la fundación de la Orden Trinitaria: redimir y liberar a los cristianos cautivos en las mazmorras mahometanas antes de que perdieran la Fe en Cristo<sup>13</sup>. La probable pertenencia de ambas figuras a un retablo precedente vendría a justificar el amplio desarrollo iconográfico concedido al actual. Corresponden a la segunda mitad del siglo XVII, y en ellas destaca la serie de pliegues convencionales que multiplican las dobleces de las vestiduras sin liberarlas de su pesada y rígida caída vertical; un atisbo de inestabilidad introduce en la composición el adelantamiento que hace San Félix de Valois de su pierna izquierda. Los elementos geométricos de las estrechas orlas, tan frecuentes en los estofados de la primera parte del siglo XVII, son sustituidos por ramilletes vegetales en el escapulario y la ancha capa, constituyendo asimismo el motivo principal para el esgrafiado de las telas. Don José Ramón Mélida no puso en duda su calidad técnica, admitiendo ser de una misma mano las del conjunto del retablo mayor y los colaterales<sup>14</sup>.

La traza que diseñó el arquitecto para la calle central del retablo viene a demostrar, una vez más, cómo la fatuidad delirante del estilo barroco se traduce en ilusión e inventiva dinámica, colorista y plástica. Una gigantesca hornacina, cobijada bajo arco trilobulado de sugestivos recortes placados y curvados, alberga el principal punto de atención para el que el retablo actúa como verdadero marco: el expositor de la Sagrada Forma y el patrono del templo. Elévase el manifestador sobre banco de reducidas proporciones, al que realzan las estructuras escalonadas que principian en el sagrario. La custodia giratoria, típicamente dieciochesca y decora-

<sup>12</sup> RÉAU, L., *Iconografía del arte cristiano*, Barcelona, 1997, tomo II, vol. 4, p. 182.

<sup>13</sup> *Ibidem*, tomo II, vol. 3, p. 516.

<sup>14</sup> MÉLIDA ALINARI, J.R., *op. cit.*, p. 233.

da al exterior con símbolos eucarísticos —el Cordero Místico sobre el libro de los siete sellos, inserto debajo del escudo trinitario y dispuesto en la parte central— y espejos en su oquedad, se enmarca con dos parejas de estípites exentos, que sobrelevan un armazón recto de planta cóncava y diligente. Sirve a su vez dicha estructura para configurar la base de una fantaseada hornacina donde se emplaza el titular del templo bajo dosel fingido y tallado cortinaje: *San Juan Bautista de la Concepción*, reformador de los trinitarios (1599-1613), al que acompañan dos ángeles con bandas doradas; sostiene en la mano derecha la maqueta de un templo, alusiva a los diferentes conventos que fundó para continuar propagando la Fe en Cristo, y alza un crucifijo con la izquierda. La sobriedad de los pliegues y el escasamente resuelto contraposto anclan su hechura en la centuria seiscentista. Superpuesto a este primer nicho, culmina la calle central un grupo de talla que representa *la visión que tuvo San Juan de Mata* en el momento de celebrar su primera misa: el ángel redentor de cautivos, vestido de blanco, con la cruz roja y azul sobre el pecho<sup>15</sup> y rompiendo las cadenas de dos esclavos que permanecen arrodillados a sus pies, orando el de la derecha y con las manos a la espalda el de la izquierda. La correspondencia estilística del grupo con las figuras que pueblan el ático, permite suponer una sola gubia trabajando en unas tallas destinadas desde un principio al conjunto retablístico que estudiamos. No obstante, la efigie del ángel redentor no logra salvar la rigidez de un esquema en parte diversificado por las figuras de los recién liberados. El juego mixtilíneo de molduras y guirnaldas adosadas que culmina este segundo nicho, soportado por finísimos estípites, vuelve a poner de manifiesto el abigarramiento de lo barroco.

Remata el retablo un *ático curvo* —adaptado a la bóveda del templo—cuyo perfil ribetea motivos vegetales y florales de trazado dirigido hacia el broche que cuelga directamente de la clave: actúa dicha cornucopia como marco que inscribe la cruz roja y azul de los trinitarios, coronada, a su vez, con la esfera del universo. Dos estípites, nuevamente fantaseados y recargados de exornos, dividen en tres sectores la zona culminante del conjunto arquitectónico. El vano central, de diseño trilobulado, acoge el grupo de la *Coronación de María por la Santísima Trinidad*, advocación de la congregación titular. Las hornacinas laterales, de semejante trazado a las de San Juan de Mata y San Félix de Valois, aunque rematadas en su parte externa con portentosa voluta arrollada, albergan a las dos patronas de la Orden Trinitaria: *Santa Inés de Roma* y *Santa Catalina de Alejandría*, que, a su vez, lo es de los moribundos. La primera, en el costado del Evangelio, porta en la mano derecha, y sobre un libro, el cordero blanco con el que se apareció a sus padres transcurridos ocho días de su muerte<sup>16</sup>; dicho animal viene a ser símbolo de su pureza y

<sup>15</sup> Tres colores que son símbolo de la Santísima Trinidad: el blanco es emblema de la pureza (Marcos, 16, 5; Apocalipsis, 3, 4) con la que se produjo la concepción virginal de María por obra y gracia del Espíritu Santo (Mateo, 1, 20); el rojo generalmente alude a la sangre (Apocalipsis, 6, 4) derramada por Cristo para la Salvación de todos los cristianos (Mateo, 26, 28; Cf. Éxodo, 24, 8); por último, el azul es el color de la bóveda celeste desde la que se manifiesta de una manera directa la presencia del Señor (Génesis, 28, 17; Salmos, 80, 15, etcétera).

<sup>16</sup> VORÁGINE, S. de la, *La Leyenda Dorada*, Madrid, 1982, tomo I, p. 119.

la personificación femenina del Cordero de Dios. La larga melena de su cabellera y la vara de llama ardiente de su mano izquierda refieren distintos episodios de su martirio. Forma pareja con Santa Catalina, en la Epístola, de cuya vida legendaria también destaca la tradición su pureza y castidad. Está acompañada de los elementos empleados en su suplicio: sostiene con la izquierda la inútil rueda de púas aceradas y con la diestra la espada de su decapitación; es posible que la altura a la que se encuentra sea la responsable de que el trozo de madera sobre el que apoya su pie derecho no esté ultimado como la cabeza del emperador Majencio, ordenante de sus sufrimientos y frecuente atributo de la santa. Completa el repertorio iconográfico del ático la *corte de ángeles* asistentes a la Coronación de María y a la exaltación de ambas santas vírgenes, los últimos portadores de palmas simbólicas del martirio. La excelente calidad que muestran las tallas, tanto en composición como en los drapeados, cuidado modelado –no ultimado del todo en las expresiones de la composición central, a consecuencia de la altura– y esmerada policromía, de virtuosas encarnaciones y estofados constituidos por ramilletes de flores y hojas sobre vivos colores, hablan de la buena gubia del tallista y la exquisitez de su policromador, permitiendo ubicar su hechura a mediados del siglo XVIII, momento en el que sin duda se fabricó este imponente retablo mayor. La ternura impresa en los angelitos es manifiesta.

#### b) *Los retablos colaterales*

No es difícil adjudicar al artista responsable del descrito retablo mayor *los dos colaterales* adyacentes al arco triunfal de la iglesia: idénticos estípites y consecuentes estructuras se repiten de manera significativa. Ambos retablos, dedicado el situado en el *Evangelió a Ntra. Sra. de Gracia con el Niño* y a *San José el de la Epístola*, muestran una traza en la que vuelve a dominar el mismo tipo de soporte ya ensayado en el mayor. Asientan dichas máquinas sobre un banco de reducidas proporciones, en el que apoyan pilastras troncopiramidales enriquecidas con adornos vegetales y cabezas de querubines, luego empleadas para sobreelevar los soportes del único cuerpo de la arquitectura; enmarcan, dos a dos, un sagrario entre escalones decrecientes, con perfiles avolutados y mixtilíneos que acogen en la puerta un cáliz bajo dosel y fingido cortinaje. Centra el cuerpo principal una hornacina avenerada, ribeteada por rica orla de angelitos alados. Flanquean dicha oquedad cuatro portentosos estípites, que, al quedar retrotraídos los más extremos con respecto a los centrales, diluyen la planta lineal y el conjunto cobra dinamismo. La basa y aguja troncopiramidal iniciales –idénticas a las del presbiterio– vuelven a soportar series de cuerpos cúbicos coronados con capitel compuesto; dichos prismas, calados en unas ocasiones –a modo de templetes– y con enormes volutas añadidas en otras, presentan similares perfiles a los diseñados en los estípites del retablo mayor: molduras triangulares, rectas o curvas y de amplio desarrollo en las cornisas. Asimismo, el residual entablamento se hace eco de las series molduradas, de nuevo con perfiles triangulares y mixtilíneos, utilizadas en la máquina presbiterial. Como remate, adoptan estos retablos gemelos un ático curvo centrado por la hornacina, a la

que nuevamente circundan cabezas de angelitos; culmina la estructura un corazón rojo sobre fondo azul rodeado de rayos llameantes, al que corona una pareja de querubines. El fantástico desarrollo ornamental cobra especial importancia en esta zona de la máquina, que no sólo opera con la combinatoria entre motivos vegetales y geométricos, sino que incluso ahonda en las artificiosas propuestas del tratadista alemán *Wendel Dietterlin*, diseñando verdaderas ménsulas-triglifos, de sección curva u oblonga y desarrollo apilastrado, con la finalidad de enmarcar la imagen que ocupa la zona más elevada de ambos diseños ebanísticos, de resultante arquitectura desmaterializada. En el remate de ambas máquinas aparecen también motivos decorativos que apuntan tímidamente hacia el estilo rococó, como las naturalistas veneras sobre las que se disponen sendos querubines con ramos florales.

Es innegable la calidad plástica de las tallas titulares de los descritos retablos colaterales. Preside el situado al costado del Evangelio la imagen de *Ntra. Sra. de Gracia con el Niño en brazos*,alzada por una peana adornada con cinco cabezas aladas de serafines. El amplio manto envolvente de la silueta mariana muestra unos pliegues aún acartonados, impresos también en la túnica a la que un sencillo cíngulo ciñe al cuerpo y dota de ampulosidad. Sostiene María en su mano derecha el cetro de Reina de los Cielos y el rosario, símbolo de su perfección y tributo a su plegaria; con el brazo izquierdo, y en anudado manto, soporta al Infante. Los brazos extendidos de María no hacen sino enriquecer y dinamizar el modelo de Inmaculada creado por *Gregorio Fernández*, cuya tipología piramidal diversifica ahora su esquema y se emplea para la representación de la Madre de Dios. Largos son los rizos del cabello, extendido por la espalda y el pecho y abandonando ligeramente la declinación por el hombro, tan repetida desde el modelo fernandiano tipificado en la catedral de Astorga. Destacan en el grácil y juvenil rostro de la Virgen unos sonrosados y acentuados mofletes. Igualmente descuello del conjunto el fino y nacarado tratamiento concedido a las encarnaciones, así como el uso que se hace del oro, empleado para trabajar los típicos rajados del paño anudado en el brazo de María o la superficie de su túnica, que trata de imitar la pedrería contrahecha para dotar a las vestiduras de un fondo romboidal y de superficie picada. La ancha orla del azulado manto no viene sino a ratificar su adscripción cronológica a la segunda mitad del siglo XVII.

Las relaciones compositivas de las tallas de este colateral con la obra de *Gregorio Fernández* tienen nuevo contrapunto en la escultura de *Santa Teresa de Jesús* inserta en el ático, representada en actitud de escribir: con la diestra sostendría la hoy perdida pluma, destinada a plasmar sus escritos sobre el libro abierto que porta en la izquierda; está acompañada de la paloma del Espíritu Santo, que revolotea sobre su hombro derecho. Tan sólo se diferencia esta imagen respecto de las obras de *Fernández* en el menor pronunciamiento concedido a la angulosidad del manto anudado en su brazo izquierdo; del mismo modo, y por lógicas razones cronológicas, es más acentuado el adelantamiento de la pierna derecha y su consecuente contrapuesto de ténue juego dinámico. Son patentes las relaciones con otras representaciones de Santa Teresa salidas del taller del avecindado vallisoletano, del

que destacan la conservada en el convento de San Antonio, en Vitoria, la custodiada en la iglesia vallisoletana del Carmen, o las del Museo Nacional de Escultura —donde se termina por plasmar el tipo definitivo de la santa— y del retablo mayor de la catedral de Plasencia. Recordemos que el templo está dedicado a San Juan Bautista de la Concepción, reformador de los trinitarios al que en alguna ocasión Santa Teresa de Jesús profetizó la misión que se le encomendaría. Del mismo modo, abanderan su cronología seiscentista (segunda mitad de la centuria) las finas labores vegetales empleadas en sus estofados, que no alcanzan el abigarramiento posterior. Digamos, para terminar, que al programa iconográfico del retablo se añade una pequeña imagen de *San Francisco de Asís*, del siglo XVII, situada en la repisa acoplada entre los dos estípites correspondientes a la Epístola: ha perdido el crucifijo y mantiene el libro de la regla en la mano izquierda; el menor empaque que muestra indica que no fue el suyo el mismo escultor que labró las restantes tallas citadas. Hace pareja con una imagen moderna de San Antonio de Padua.

La sobriedad de la imagen de *San José*, que centra el retablo colateral de la Epístola, esta relacionada tanto con la homónima talla que *Fernández* esculpió para el ático del catedralicio placentino, como con la tendencia general de la escultura en la segunda mitad del seiscentos. La estática talla del esposo de María quiebra ligeramente las formas apretadas con esa digna actitud de sostener al Niño Jesús desnudo en brazos; del mismo modo, los turgentes plegados y el poco animado contraposto vienen a romper suavemente la cerrazón del conjunto. La inclusión de esta imagen en el retablo mantiene evidente relación iconográfica con la antes comentada de Santa Teresa, dado que la carmelitana fue la principal propagadora del culto a San José, esposo de María y padre adoptivo de una de las personas de la Santísima Trinidad, a cuyos directos ascendientes se dedican los colaterales del arco triunfal del presbiterio. En el ático de la máquina, la efigie de *San Agustín de Hipona*, uno de los cuatro grandes doctores de la iglesia latina, hace pareja a su vez con Santa Teresa, a quien también la Universidad de Salamanca concedió dicho título por su sabiduría, además de que ambos santos hicieron alusión alguna vez en sus textos a la flecha de amor divino que un día traspasó sus corazones y derivó en la conversión del primero y en la transverberación de la santa<sup>17</sup>. Hay ocasiones en las que a San Agustín se lo representa contemplando la Santísima Trinidad, como es el caso del cuadro que al mismo tema dedicó Murillo y hoy custodia el Museo de Bellas Artes de Sevilla. Los atributos empleados para la representación del santo obispo son los habituales en su iconografía: vestido de pontifical, con mitra, báculo y la maqueta de templo en su izquierda. La correspondencia estilística de esta talla con la de Santa Teresa es manifiesta, y ello hace suponer que fue el mismo artífice el autor de las mencionadas esculturas mayores de ambos retablos, escultor que, desde luego, estaba muy influido por la estética de *Gregorio Fernández* y que las labraría en la segunda mitad del siglo XVII para unos retablos precedentes. Apuntamos la posibilidad de que se fabricasen en talleres salmantinos. Completan el repertorio iconográfico de este colateral de la Epístola las imágenes de *San Francis-*

<sup>17</sup> AGUSTÍN DE HIPONA, *Confesiones*, Lib. IX. TERESA DE JESÚS, *Libro de la vida*, Cap. XXIX.

co de Asís (siglo XVIII) y de un Sagrado Corazón moderno, sustentadas en las repisas que flanquean los estípites. Anotemos las escorzadas posturas de los angelitos que flanquean, dos a dos, los áticos de ambos retablos y portan un bonito ramillete de flores doradas: parecen estar adelantando el capricho rococó que, como hemos dicho, se hace presente en la ornamentación de ambas máquinas.



En el conjunto de la retablística cacereña, y más aún extremeña, los voluminosos soportes en forma de estípites gigantes empleados en los retablos del convento trinitario de Hervás tan sólo encuentran verdadero parangón y contrapunto en ejemplares muy localizados. En la provincia de Badajoz, más proclive a las formas decorativas por su proximidad a Andalucía, este tipo de soporte fue importado desde Madrid por *Ginés López*, que lo empleó, acaso por vez primera en la región, en 1717 para diseñar el tabernáculo programado por los canónigos y destinado al presbiterio de la *catedral pacense*<sup>18</sup>. Posteriormente, el uso del estípite en la zona propició la talla de retablos con arquitecturas verdaderamente palpitantes, en relación con la desintegración de las formas clasicistas a raíz de la utilización de un soporte más inventivo y decorativo que estructural: el retablo mayor de la sede pacense encuentra su más próximo paralelo en la enorme y asombrosa máquina de la parroquia del Santísimo Cristo de las Misericordias, en *Fuente del Maestro*, ejecutada entre los años 1719 y 1723 por *Sebastián Jiménez*<sup>19</sup>, autor al que también se atribuyen las columnas-estípites del imponente y bello ejemplar custodiado en la parroquia de San Pedro, en *Aceuchal*<sup>20</sup>. Destaquemos, asimismo, el retablo de la capilla de Ntra. Sra. del Reposo, en la *parroquia jerezana de San Bartolomé*, obra que *Juan Ramos de Castro* realizó entre 1738 y 1745<sup>21</sup>. Y aunque a este último artífice se lo ha querido relacionar con la construcción, en la misma década de 1740, del retablo de la *Virgen de la Valvanera* en la iglesia segedana de Ntra. Sra. de la Candelaria, no obstante opinamos que su realización (1748-1751) se debió a *José Javier de Larra y Churriquera*<sup>22</sup>. Pero, sobre todo, no dejemos de citar el retablo mayor de la parroquia de Ntra. Sra. de la Granada, en *Fuente de Cantos*, de desvaída trama estructural a tenor de los seis estupendos estípites, de tan original diseño en nuestra región, que la pueblan: se trata del retablo dieciochesco bajoextremeño mejor considerado por la crítica histórico-artística, y, en más de una ocasión, relacionado con modelos foráneos procedentes sobre todo de Sevilla. Hernández Nieves sitúa cro-

<sup>18</sup> GÓMEZ-TEJEDOR CÁNOVAS, M.<sup>a</sup> D., *La Catedral de Badajoz*, Badajoz, 1958, p. 129.

<sup>19</sup> TEJADA VIZUETE, F., y SOLÍS RODRÍGUEZ, C., «Las artes Plásticas en el siglo XVIII», en *Historia de la Baja Extremadura. De la Época de los Austrias a 1936*, Badajoz, 1986, tomo II, p. 991. HERNÁNDEZ NIEVES, R., *Retablística de la Baja Extremadura. Siglos XVI-XVIII*, Mérida, 1991, pp. 238-240.

<sup>20</sup> TEJADA VIZUETE, F., y SOLÍS RODRÍGUEZ, C., *op. cit.*, p. 993. *Vid., etiam*, TEJADA VIZUETE, F., *Retablos Barrocos de la Baja Extremadura (Siglos XVII-XVIII)*, Mérida, 1988, p. 54 y ss.

<sup>21</sup> TEJADA VIZUETE, F., *op. cit.*, p. 57. HERNÁNDEZ NIEVES, R., *op. cit.*, pp. 266-268.

<sup>22</sup> TEJADA VIZUETE, F., y SOLÍS RODRÍGUEZ, C., *op. cit.*, pp. 986-988. HERNÁNDEZ NIEVES, R., *op. cit.*, pp. 276 y ss. *Vid., etiam*, GARCÍA MOGOLLÓN, F. J., «El retablo mayor de la parroquial de Hoyos (1721-1723). Una obra del círculo de los Churriquera» en *Norba-Arte*, XIII (1993), p. 330 y nota 10.

nológicamente la gran máquina de Fuente de Cantos en la décadas centrales del siglo XVIII<sup>23</sup>.

### III. EL RETABLO DE LA CAPILLA DE LOS MALDONADO DE LA CATEDRAL DE CORIA

Pero si los retablos del cenobio trinitario hervasense tienen relación formal con los mencionados ejemplares de la provincia de Badajoz, por el uso que del estúpite se hace en los mismos, es indiscutible la estrecha semejanza, en cuanto a traza y diseño, que los emparenta muy directamente con el que realizó, en 1760, el hermano arquitecto trinitario descalzo *fray José de la Santísima Trinidad* para la capilla de los Maldonado, en la catedral de Coria. El retablo cauriense muestra el mismo tipo de soporte, en virtud del cual configura el peculiar perfil estalactítico definitorio de los de Hervás. El banco del retablo cauriense, reducido en extremo, sirve para insertar, igual que en Hervás, las secciones apilastradas sobre las que se acoplan en línea los estúpites de su único cuerpo. Flanquean las prismáticas ménsulas, dos a dos, un sagrario cuyos perfiles mixtilíneos enmarcan el relieve de un ostensorio. Centra el cuerpo de la obra una hornacina –con imagen de la Inmaculada de finales del siglo XIX– a la que flanquean dos parejas de estúpites situados en diferente plano, y cuyo diseño viene a ser similar al de los empleados en los retablos de Hervás: observando atentamente su traza advertimos la prosecución en altura de la misma aguzada pirámide inicial y parecida serie de cuerpos prismáticos –de idéntica sección a los hervasenses–, cornisas curvas y adherida ornamentación. Y los mismos capiteles compuestos de Hervás sostienen un entablamento residual en el que se acopla el ático: llaman la atención los estúpites que enmarcan el tablero sobre el que se dispone, dentro de orlado medallón, el jarro de azucenas simbólico de la Virgen María; si comparamos todos estos elementos con los del ático del retablo mayor hervasense, veremos que se trata de las mismas estructuras. Y parecidos detalles de tipo rococó, presentes en los retablos colaterales de Hervás, se observan en este de Coria.

En el *Archivo Catedralicio de Coria* se conservan varios manuscritos que, además de documentar el retablo de la capilla de los Maldonado como obra segura de *fray José de la Santísima Trinidad*, permiten conocer la intervención de dicho maestro en otros trabajos de arquitectura y retablos, así como su vinculación con el convento de Hervás, en el que profesaba. Por todo ello, como trataremos de demostrar, es muy verosímil la hipótesis de que dicho arquitecto trazase y realizase, en fecha próxima al año 1760, los extraordinarios retablos de Hervás.

Colaboró fray José de manera destacada, entre los años 1746 y 1747, en la obra del magnífico *retablo mayor de la catedral* de Coria, trazado y realizado por el también trinitario descalzo *fray Juan de San Félix*, según demostramos en un reciente trabajo<sup>24</sup>. Además, como «sugeto inteligente»<sup>25</sup> y «mediante auer asistido a hazer-

<sup>23</sup> HERNÁNDEZ NIEVES, R., *op. cit.*, p. 289.

<sup>24</sup> GARCÍA MOGOLLÓN, F. J., *La Catedral de Coria*, León, Edileasa, 1999.

<sup>25</sup> «Dicho señor deán dijo que ya habían trahido la madera para los andamios con que desmontar el retablo maior; que *fr. Joseph*, el religioso trinitario, estaba determinado a vajarle sin riesgo, encon-

le» dirigió su reparación después del pavoroso terremoto del primero de noviembre de 1755: sabemos que fray José desmontó completamente el referido retablo mayor cauriense en diciembre del año 1755 y que ya se ensamblaba de nuevo en abril de 1758<sup>26</sup>, terminándose las labores de restauración a lo largo de dicho año<sup>27</sup>, para lo cual hubo que traer importantes cantidades de madera de los pinares de Navarredonda y Piedrahita, cuya compra, que alcanzó el importante costo de 5.400 reales de vellón, supervisó el citado fray José en febrero y marzo de 1758<sup>28</sup>. Posiblemente, con motivo de la restauración añadió fray José al retablo cauriense los estípites laterales del ático, claramente relacionados con los de Hervás.

En el año 1759 se iniciaban los trámites para que fray José hiciera el descrito *retablo de la capilla de los Maldonado* o de la Inmaculada, ya que el que anteriormente adornaba dicha capilla, dispuesta bajo la torre, fue destruido por el citado terremoto; y también por estas fechas labró los hermosos *bativoces* de estilo rococó que cubren los púlpitos, según se refleja en la documentación capitular consultada<sup>29</sup>. El referido retablo estaba ya concluido en los primeros meses del año

trando personas que le ayudasen; acordó el cavildo *que supuesto es sugeto inteligente* y enterado en si puede o no haver riesgo en ello que enpiece a desmontarle para que deste modo no sea tan considerable la pérdida quedándose, a que las aguas e inclemencia del tiempo le inutilice en un todo». A. C. CORIA, leg. 192 (2), *Actas Capitulares*, capítulo del 4 de diciembre de 1755.

<sup>26</sup> Del 25 de enero del año 1758 datan dos importantes anotaciones contenidas en las actas capitulares y referidas a las obras de reconstrucción de la catedral y del retablo mayor, en las que intervenía fray José de la Santísima Trinidad. En la primera de ellas se dice que «el señor deán dijo parecía necesario providenciar sobre la compra de la madera para reparar el retablo por ser este el tiempo más oportuno y euitar que en la detención se sigan maiores queiebras. Acordó el cabildo que fr. Joseph, religioso trinitario que asiste a la obra de esta Santa Yglesia, vea y haga quenta de la madera que será nezesaria, y luego que sea ocasión pase a la villa de Piedraíta y otros lugares que sea nezesario a escogerla y ajustarla, para cuio fin se escriuan las cartas capitulares que parezcan convenientes». En la segunda anotación se indica que se trató «sobre qué salario se le auía de señalar y sería correspondiente a fr. Joseph, religioso trinitario descalzo que asiste a la obra desta Santa Yglesia, pues hasta aora no tenía señalado alguno; se acordó que por cada día de los que ha trabajado en dha obra y trabajare en adelante se le den onze reales de vellón en atención a la utilidad que de su asistencia se ha seguido y seguirá a la Santa Yglesia por su inteligencia, conocimiento y aplicación para lo que la referida obra se ofrezte y que no es fácil pueda otro a tan poca costa como él boluer a colocar en su lugar el retablo del altar maior mediante auer asistido a hazerle». Ambas anotaciones en A. C. CORIA, *Actas Capitulares*, leg. 195 (5).

<sup>27</sup> «Los señores tesorero y magistral digeron que se habían informado del sitio más a propósito para trabajar en la compostura del retablo maior i que fr. Joseph el trinitario les avía dicho que el martes próximo estarían acabadas las piezas que estaban ia puestas en el claustro...» A. C. CORIA, *Actas Capitulares*, leg. 195 (5), 26 de mayo de 1758.

<sup>28</sup> «El señor deán dijo que fr. Joseph el trinitario avía hecho la regulacion del importe de la madera qera necesaria para la reparacion y compostura del retablo maior y qera de cinco mil quatrocientos y tantos reales. Acordó el cabildo que se escriua carta capitular a la justicia de Navarredonda pidiendo la deje cortar los pies de pino que gustare dar de gracia a la fábrica desta Santa Yglesia y los demás que fueren necesarios por su correspondiente valor...». A. C. CORIA, *Actas Capitulares*, leg. 195 (5), 3 de febrero de 1758.

<sup>29</sup> «El señor Domínguez, obrero mayor, dijo que ia no tenía en qué emplear por ahora a fr. Joseph el trinitario, que aunque se ofrecían algunas cosas en que después podría emplearle y ser nezesaria su persona pero que pasaría algún tiempo, a no ser que el cabildo tuviese por combeniente que se hiciese algún retablito en la capilla del Santíssimo por averse hecho pedazos el antiguo con la ruina del te-

1760, aunque surgió un pequeño problema en relación con la madera para la fabricación de la obra, pues estaba por cuenta de fray José y éste gastaba la de la fábrica sin permiso<sup>30</sup>.

Además de sus intervenciones en la catedral de Coria como ensamblador de retablos, colaboró *fray José* como arquitecto, después del repetido terremoto de Lisboa, con los maestros *fray Juan de Santa Clara y Casas, Pedro Sánchez Lobato y Ventura Araujo* en las costosas obras de reconstrucción de la fábrica catedralicia, sobre todo desde el año 1757<sup>31</sup>.

Muy importantes y significativos son los documentos que relacionan a fray José con su convento de Hervás. Así, el 27 de agosto del año 1759 lo reclamaba el Padre Ministro del convento trinitario hervasense para que realizase determinadas obras en los tejados. El texto es importante, ya que conecta a nuestro arquitecto y ensamblador con el cenobio que acoge los imponentes retablos estudiados en este trabajo y, desde luego, opinamos que incluye detalles muy significativos para adjudi-

rremoto; y informado el cabildo que si ahora se le despachase a dicho religioso su comunidad le destinará por tiempo dilatado y no habrá oportunidad de que venga quando sea necesario, como también que es preciso hacerse algún retablo para dicha capilla que ha de servir para colocar en ella el Santísimo y que sirva de parroquia, como también que es necesario hacer algunas otras obras en que resulta de utilidad a la fábrica por el moderado salario que gana y *lo particular de la conduencia de dicho religioso por lo hábil para todo, acordó el cabildo que haga el retablo referido* con cuio motivo se dará tiempo para que vaia egecutando lo que ocurra en la yglesia.» *Vid.*, A. C. CORIA, *Actas Capitulares*, leg. 195 (6), 24 de marzo de 1759. El 29 de marzo siguiente *se detuvo la obra de dicho retablo* por problemas que surgieron acerca de la propiedad de la capilla, que era la de la familia Maldonado. Pero el 14 de enero de 1760, cuando fray José había casi terminado los *bativoces*, seguía en pie la idea de hacer el referido retablo: «Leiose *memorial de frai Joseph de la Santísima Trinidad* haciendo presente que mañana día quince queda puesto *el vativoz*, bien que no acabado de perfeccionarse por hechar de ver en algunas insinuaciones le es mui gravoso y de mucho coste a la fábrica dicha obra; que si el cabildo no le ordenase se detenga para *hacer el retablo de la capilla del Santísimo* que quedó arruinada del terremoto o para otra alguna obra resuelve retirarse a su combenito de asiento y portear todas sus herramientas, y en este caso supplica al cabildo se sirva mandarle satisfacer sus jornales y, si fuere de su agrado, la gratificación que le ofreció para quando se concluesen las obras; y el cabildo acordó que dicho *frai Joseph* acabe de perfeccionar el *vativoz*; y que en quanto a si se ha de hacer *el retablito* y gratificación a dicho *frai Joseph*, el señor presidente mande citar quando le parezca tiempo combeniente, que en quanto a la satisfacción de los jornales el señor obrero libre su importe», A. C. CORIA, *Actas Capitulares*, leg. 195 (7), 14 de enero de 1760.

<sup>30</sup> El 5 de marzo de 1760 trató el cabildo sobre el retablo de los Maldonado, en el sentido de que el obispo metropolitano «no había tenido intervención alguna en que *el retablo para la capilla del Santísimo* se hiciese con la madera de la fábrica, pues ésta estaba inclusa en el ajuste del y de quenta del maestro que le hacía, *fr. Joseph trinitario*; acordó el cabildo que el señor obrero haga lo que pareciese en el asunto, impidiendo el que la gaste y que se satisfaga a la fábrica lo gastado hasta aquí», A. C. CORIA, leg. 195 (7). Esta misma cuestión se refleja en el acuerdo del 18 de marzo siguiente: «El señor chantre dijo que aviendo recogido las llaves del taller de la madera de la fábrica, según el cabildo le avía encargado en el ordinario pasado en vista de continuar *fr. Joseph* gastándola sin pedir permiso al cabildo, se avía combenido dicho religioso en entregar mil y ducientos reales a quenta de ella y que ajustada que sea la pagaría enteramente y que con esto le avía buuelto a entregar la llave del taller». *Vid.*, A. C. CORIA, leg. 195 (7).

<sup>31</sup> El día 23 de julio de 1757 acordaron los canónigos tratar sobre «lo que se ha de dar a *frai Joseph el trinitario* por la asistencia y trabajo de cada día en las obras desta Santa Yglesia, atendiendo al zelo y cuidado de ellas». A. C. CORIA, leg. 195 (4).

car la traza y ejecución de tales retablos a un miembro tan destacado de la orden en el campo de las bellas artes<sup>32</sup>.

<sup>32</sup> «Dicho señor deán hizo presente cómo el padre Ministro de Trinitarios de Ervás le escribía en término de suplica permitiese que *su individuo frai Joseph* pasase al convento pues instaba la compostura de los tejados, ofreciendo que acabados que estén bolverá dicho religioso a disposición del cabildo a asistir a las obras desta Santa Yglesia. Y el cabildo acordó está bien, y que dicho sr. deán escriba al P. Ministro las gracias de sus atenciones, manifestándole lo reconocido que el cabildo y sus individuos se hallan de ellas y de las de su comunidad. Que se le costee el viage y porte de sus herramientas y que assimismo manifieste dicho señor deán al P. Ministro que quando dicho *fr. Joseph* fuese necesario para asistir a las obras se avisará de orden de cabildo», A. C. CORIA, *Actas Capitulares*, leg. 195 (6), 27 de agosto de 1759.



LÁM. I. *Retablo mayor del antiguo convento trinitario de Hervás.*



LÁM. II. Retablo mayor del antiguo convento trinitario de Hervás: 1. Santa Inés. 2. Santa Catalina de Alejandría. 3. San Juan de Mata. 4. San Félix de Valois.



LÁM. III. *Retablo mayor del antiguo convento trinitario de Hervás: El Ángel redentor de cautivos.*



LÁM. IV. Retablo mayor del antiguo convento trinitario de Hervás: La coronación de la Virgen por la Santísima Trinidad.



LÁM. V. Antiguo convento trinitario de Hervás: retablo colateral del Evangelio, dedicado a Ntra. Sra. de Gracia con el Niño.



LÁM. VI. Antiguo convento trinitario de Hervás: retablo colateral de la Epístola, dedicado a San José con el Niño.



LÁM. VII. Antigo convento trinitario de Hervás, imágenes de los retablos colaterales: 1. Nuestra Señora de Gracia con el Niño (colateral del Evangelio). 2. Santa Teresa de Jesús (colateral del Evangelio). 3. San José con el Niño (colateral de la Epístola). 4. San Agustín de Hipona (colateral de la Epístola).



LAM. VIII. *Catedral de Coria. Retablo de la capilla de los Maldonado, dedicado a la Inmaculada.*