

CULTURA Y EVANGELIZACIÓN: APROXIMACIÓN A LA ICONOGRAFÍA DE LA PASIÓN DE CRISTO EN EL ARTE EXTREMEÑO

FLORENCIO-JAVIER GARCÍA MOGOLLÓN
Universidad de Extremadura

RESUMEN

Sintetizamos en un breve trabajo el ciclo iconográfico de la pasión de Cristo en Extremadura, desde el punto de vista artístico, acudiendo a algunos ejemplos muy significativos para cada uno de los apartados. Se incluyen representaciones pictóricas, escultóricas (retablos) así como otras relacionadas con las artes suntuarias: platería, azulejería y marfil.

Palabras clave: Iconografía, pasión, Jesucristo, arte, Extremadura.

ABSTRACT

We synthesize in a brief work the iconographic cycle of Christ's passion in Extremadura, from the artistic point of view, coming to some very significant examples for each one of the paragraphs. There are included pictorial, sculptural representations (altarpieces) as well as others related to the sumptuary arts: silverwork, tile panels and ivory.

Keywords: Iconography, passion, Jesus Christ, art, Extremadura.

Es empresa complicada tratar de sintetizar en un breve trabajo el ciclo iconográfico de la pasión de Cristo en el arte extremeño, dado que son numerosos los ejemplos conocidos desde la Edad Media, y considerando, asimismo, la gran variedad de asuntos tratados por los artistas en relación con la pasión, según la relatan los evangelios canónicos y también los apócrifos. Por eso, en el presente trabajo sólo incluiremos algunos ejemplos de los más significativos, puesto que estudiar en su totalidad la iconografía pasionista en Extremadura tendría tanto contenido como para colmar las páginas de un grueso volumen. No obstante, creemos que en las líneas que siguen se mencionan las obras y artistas más destacados y se adelanta el esquema de lo que en un futuro podría ser un estudio más ambicioso sobre esta interesante cuestión.

Es extraordinaria la riqueza y variedad temática de la pasión de Cristo, según la conciben los artistas, frente a la relativa escasez de otras manifestaciones de su vida pública. Y ello es debido a los aspectos fundamentalmente devocionales y litúrgicos –la Semana de Pasión o Santa es el momento culminante del año litúrgico con el domingo de Pascua de Resurrección– de este específico asunto, que se desarrolló a lo largo de la Edad Media, cuando, poco a poco, fueron creándose nuevas imágenes, series y tipologías derivadas de los estudios de los exégetas fundados en los Evangelios y en las prefiguraciones y anticipaciones del Antiguo Testamento. Se ahondaba cada vez más en el sentido patético del drama de la pasión con una finalidad piadosa, sobre todo durante los siglos XIV y XV, cuando el estilo gótico llega a sus mayores cotas de naturalismo y la iconografía de la pasión era asunto esencial en el arte religioso; precisamente, a través de la expresión de las imágenes se describe el dolor inimaginable de Cristo, cuyo padecimiento, transmitido a los fieles por medio de la obra artística, es capaz de moverlos a la oración, devoción y arrepentimiento de los pecados. Todo ello cuajó en la famosa *Biblia Pauperum*, usada por muchos predicadores medievales para enseñar los aspectos más fundamentales de la vida de Cristo y que tanta influencia tuvo en la iconografía desarrollada por los artistas. Al mismo tiempo, en el tema específico de la pasión también influyeron, como decíamos más arriba, los textos de los *Evangelios canónicos* (los tres sinópticos y el teológico de San Juan) y, especialmente, los de los *Apócrifos*, sobre todo el llamado de *Nicodemo*, el de *San Pedro*, el de *Taciano*, el de *Ammonio* y el evangelio de la *Muerte de Pilatos*¹. Y hay que tener en cuenta lo que sobre la

1 A. F. MARTÍNEZ CARBAJO, “Iconografía de la pasión de Cristo”, en *Pasos de Semana Santa*, 1 (1998), 56-59. Véase también, del mismo autor, “Iconografía de la Pasión de Cristo II”, en *Pasos de Semana Santa*, 2 (1998), “Iconografía de la Pasión de Cristo III. La entrada triunfal de Cristo en Jerusalén”, en *Pasos de Semana Santa*, 3 (1998), 30-32, y “La Santa Cena y el ciclo eucarístico”, en *Pasos de Semana Santa*, 4 (1998), 28-30. Estudia de manera exhaustiva el ciclo de la pasión y de la glorificación de Cristo L. RÉAU, *Iconographie de l'Art Chrétien*, Paris, P.U.F., 1957, T. II, vol. 2, 395-590. *Vid., etiam*, E. GONZÁLEZ BLANCO (Introducción y notas), *Los evangelios apócrifos*, Madrid, Ed. Bergua, 1934, tres tomos.

pasión se recoge en la *Leyenda Dorada* de Jacobo de la Vorágine (compuesta en el siglo XIII), en las *Revelaciones de Santa Brígida de Suecia* (texto aparecido en Alemania en el siglo XIV, aprobado en el Concilio de Basilea e impreso por primera vez en Lübeck en 1492, aunque ya era conocido hacia más de un siglo), y en el *Speculum Humanae Salvationis*², compuesto hacia el primer tercio del siglo XIV, ampliamente ilustrado con escenas de la pasión y con sus correspondientes prefiguraciones en el Antiguo Testamento; *Speculum* que gozó de una gran difusión en la precitada centuria y en la siguiente.

Asimismo influyó de manera decisiva en la iconografía de la pasión el *teatro o drama litúrgico*, representado ante los altares de las iglesias para conmemorar, durante la Semana Santa, tales acontecimientos históricos de la vida de Cristo. Dichas obras dramáticas, que aún se interpretan en nuestros días, comenzaron a manifestarse en la Alta Edad Media (quizá como consecuencia de las que, muy probablemente, ya se desarrollaban en el siglo V) y se perfeccionaron en el siglo XV, cuando alcanzaron su máximo esplendor. Destacan las que se compusieron en torno al *Misterio de la Pasión*, que surgió en Francia hacia el siglo XII y se difundió por toda Europa, siendo muy espectaculares por sus escenografías y por la multitudinaria participación de los actores e incluso de animales, lo cual produjo no pocos problemas con las autoridades eclesiásticas de la época, que llegaron a prohibir su entrada en los templos.

Todos estos factores, y algunos otros que omitimos en este sintético trabajo, son los que ayudaron de una manera decisiva a la creación y desarrollo de la particular iconografía de la pasión de Cristo. Y no hay que olvidar, al comentar estos aspectos, la importancia que tuvieron las series de grabados, como por ejemplo los muy influyentes que *Alberto Durero* dedicó al tema que estudiamos: la Pasión Albertina (1496), la Gran Pasión (1497-1500), la Pequeña Pasión (1511), la Pasión Grabada en Cobre (1512) y la Pasión Oblonga (1520-1521); grabados que fueron utilizados una y otra vez por los artistas para componer sus obras y estampas y que fueron siempre los mejores difusores de las formas, iconografías y estilos artísticos.

* * *

Uno de los testimonios extremeños más antiguos es la *cruz votiva visigótica* de bronce hallada en *Burguillos del Cerro* (Badajoz), pieza dedicada por Stefanus³ quizá en el siglo VII. Y asimismo visigótico es el marmóreo *tenante de altar* conservado en la parroquia de *Casas de Millán*, obra del siglo VII que muestra también una cruz con el alfa y el omega, el principio y el fin.

2 Existen buenas traducciones del *Speculum*, como la versión francesa de Jean MIÉLOT de 1448.

3 J. VIVES, *Inscripciones cristianas de la España romana y visigoda*, Barcelona, C.S.I.C., 1942, 132, nº 378.

Considerando la invasión musulmana posterior al año 711 y la tardía reconquista de Extremadura, tenemos que pasar al siglo XIII para poder citar algunos ejemplos más, como el *portaviático* custodiado en el Museo de la Catedral de Coria, datado en los años centrales de la expresada centuria: contiene una crucifixión, flanqueada por las efigies de la Virgen y San Juan, cuya crucifixión, a pesar de lo avanzado de la fecha, aún presenta numerosos recuerdos del estilo románico, mezclados con detalles naturalistas más propios del gótico que ya imperaba en el siglo XIII; el reverso muestra un curioso pantocrátor⁴.

Son curiosas las piezas artísticas que, no siendo propiamente pasionistas, anticipan, de manera premonitoria, la pasión y muerte de Cristo. Una de las más interesantes es la *placa de marfil* custodiada en la parroquia de Berzocana. La magnífica pieza, que constituye la parte central de un tríptico cuyas hojas laterales han desaparecido, se labró a fines del siglo XIV o ya en el XV y representa a la Virgen, entre dos santos, dando de mamar al Niño por una abertura de la túnica que es simbólica de la llaga del costado de Cristo. Al mismo tiempo, de manera premonitoria y anacrónica, sostiene al Crucificado con su mano izquierda, según esquema que, fundado en el *Comentario al Cantar de los Cantares* (Canto primero, versículo 13: “es mi amado para mí bolsita de mirra, que descansa entre mis pechos”), difundieron, sobre todo en el siglo XV, los grabados; en la parte alta hay dos ángeles turiferarios que, además, sostienen las especies eucarísticas; y, más arriba, los bustos de San Pedro y San Pablo contribuyen a dar solemnidad a la escena. Se sabe que la mirra es simbólica de la Redención de la Humanidad llevada a cabo por Cristo mediante su pasión y muerte en la cruz. Y la pasión redentora está doblemente representada de manera anacrónica en este marfil: en la figura del Niño, cuyo destino ya conocía su Madre que, por ello, fue corredentora del género humano, y en el Crucificado. Las especies eucarísticas presentes en la parte alta vienen a reforzar esta idea: así como María nutrió a Cristo con su propia leche, simbólica, a su vez, de la Sangre de Cristo, Éste, que perdonó nuestros pecados por su pasión y muerte, nos alimenta con su Cuerpo y con su Sangre a través del milagro eucarístico⁵.

Son también interesantes algunas *reliquias de la pasión de Cristo*. Por supuesto hay en Extremadura trozos del *Lignum Crucis*, que permanecen, por ejemplo, en el monasterio de *Guadalupe*, encerrado en una rica cruz de cristal de roca engarzado en plata dorada, con pedrería, perlas y esmaltes, regalada por Enrique II

4 F. J. GARCÍA MOGOLLÓN, *La orfebrería religiosa de la diócesis de Coria (siglos XIII-XIX)*, Cáceres, UEX, 1987, Tª I, 482-483.

5 ID., *Imaginerío medieval extremeño. Esculturas de la Virgen María en la provincia de Cáceres*, Cáceres, UEX, 1987, 41-43. ID., *Verum Corpus. En el año de la Eucaristía*, Badajoz, Obispado de Coria-Cáceres y Junta de Extremadura, 2005, 143.

en el siglo XIV⁶, o en la *Catedral de Coria*, custodiado en una excelente cruz manierista de plata, obra salmantina de fines del siglo XVI, o en la *Catedral de Plasencia*; y mencionemos también la *Santa Espina* de las catedrales de *Coria*, conservada en un ostensorio purista de gran belleza (siglo XVII), y *Plasencia*. Pero estas reliquias son muy frecuentes y se las encuentra en muchos sitios. Tiene un gran valor, por tratarse de una pieza única, el *mantel de la Santa Cena* que guarda con gran celo la *Catedral de Coria*, cuya antigüedad de casi dos mil años y procedencia del oriente mediterráneo parece haberse demostrado después de los rigurosos estudios científicos a los que fue sometida la tela de lino –por los profesores Gómez Moreno, máximo especialista en tejidos, Carrato Ibáñez y Hernández Pacheco– en el mes de octubre de 1960 en Madrid⁷. Estudios científicos muy recientes parecen confirmar esa antigüedad y procedencia, considerando la utilización del lino, con hilos torsionados en “Z”⁸, y de un tinte natural de color azul muy usado por el pueblo judío como es el índigo procedente de la *indigosfera tinctoria*⁹. Muy curiosas son también otras reliquias de la *Catedral de Coria* relacionadas con el tema que nos ocupa, como aquéllas que se refieren a la *sangre de Cristo*, a la *tierra del huerto de los olivos*, a la *tierra del monte Calvario* o a la *pedra del sepulcro del Señor*¹⁰. Sobre la autenticidad de tales reliquias tenemos que decir que existe constancia documental indirecta de su llegada a la sede cauriense quizá antes de la invasión musulmana, tiempo en el que pudieron ser enterradas¹¹, saliendo de nuevo a la luz en el último tercio del siglo XIV, según confirma una bula del año 1404 firmada por el papa Benedicto XIII.

* * *

6 El árbol de la cruz y sus esmaltes, tan parecidos a los italianos del arca conservada en el mismo monasterio guadalupano, no son obra de la segunda mitad del siglo XV, como se ha dicho y publicado: F. TEJEDA VIZUETE, *Real Monasterio de Guadalupe. Plata, bronces y otras muestras de Artes Aplicadas*, Mérida, Ediciones Guadalupe, 2007, 62. En cambio, es de fines del siglo XV el pie añadido a dicha cruz, que muestra un estilo más avanzado y que probablemente labró fray *Juan de Segovia*.

7 M. MUÑOZ DE SAN PEDRO, *Coria y el mantel de la Sagrada Cena*, Madrid, Talleres del asilo de huérfanos del Sagrado Corazón de Jesús, 1961, 71 y ss.

8 El mismo tipo de torsión se observa en antiguos tejidos de la época de Cristo hallados en Palmira o en los lienzos que envolvían los manuscritos de Qumrán. Por cierto, idéntica torsión presenta, curiosamente, la Sábana Santa de Turín.

9 F. J. GARCÍA MOGOLLÓN, “El mantel de la Última Cena y otras reliquias en Coria”, en *Vivir Extremadura*, III, 10 (2007), 12-23. ID., “El Mantel de la Santa Cena”, en *Eucaristia. Las Edades del Hombre. Iglesia de Santa María. Iglesia de San Juan. Aranda de Duero*, Valladolid, Fundación las Edades del Hombre, 2014, 200-201.

10 F. J. GARCÍA MOGOLLÓN, *La orfebrería*, o. c., 481-485.

11 También hay quien opina que se escondieron a mediados del siglo XII, en años posteriores a la reconquista definitiva de la ciudad por Alfonso VII en agosto de 1142, debido a la inseguridad del territorio, aún no ocupado en su totalidad. *Vid.*, E. ESCOBAR PRIETO, *Noticias históricas acerca de las Santas Reliquias que se veneran en la Catedral del Coria*, Cáceres, Tip. de Suc. de Álvarez, 1908, 7-12.

Para llevar un orden a lo largo de nuestro trabajo, vamos a exponer los acontecimientos según los relatan los *Evangelios Canónicos*. Así, está en el principio de los sucesos históricos que desencadenaron la pasión, muerte y resurrección de Cristo su *entrada triunfal en Jerusalén*, relatada con todo detalle en los *Evangelios* de *San Mateo* (21, 1-11), *San Marcos* (11, 1-11), *San Lucas* (19, 29-40) y *San Juan* (12,12-19) y cuyo paso suele iniciar, el Domingo de Ramos, los tradicionales desfiles procesionales de la Semana Santa. Conservamos en Extremadura algunas obras que representan el citado relato evangélico: la más antigua es la *placa de esmalte* que enjoya la arqueta eucarística del *monasterio de Guadalupe*, placa que, como las otras cinco que completan el conjunto, procede de talleres seguramente italianos, toscanos, influidos por la pintura trecentista de *Giotto*. Dichas placas esmaltadas, hoy incluidas en la arqueta gótica que fabricara a mediados del siglo XV el platero jerónimo fray *Juan de Segovia*, fueron regaladas en el tercer cuarto del siglo XIV (1367-1383) posiblemente por el rey Enrique II: formaron parte del trono de plata de la Virgen de Guadalupe, hasta su destrucción en 1385 para utilizar el metal precioso como socorro económico de los ejércitos de Juan I que, finalmente, perdieron ante las tropas portuguesas la desgraciada batalla de Aljubarrota¹². En la plaquita guadalupana Cristo entra en Jerusalén montado en la borriquilla y seguido de los apóstoles, mientras una gran multitud le recibe con gran alborozo y enarbolando hojas de palma en las manos; algunas personas se arrodillan a su paso y, al fondo, se observan las murallas de la ciudad, dotadas de altas torres que, sospechosamente, se asemejan a los modelos medievales italianos.

Es también interesante la figuración de Cristo entrando en Jerusalén a lomos del borriquillo que nos muestra el gran *retablo mayor* de la iglesia *parroquial de Santiago en Cáceres*, obra póstuma del importante escultor vallisoletano *Alonso Berruguete*: sobre un fondo pictórico de la ciudad, con niños asomados a las terrazas de los edificios y encaramados a los árboles, entra el Señor en medio de la multitud, mientras un hombre ayudado por un infante tiende su rico manto ante el borrico. Son típicos del estilo de Berruguete los rostros de los personajes, así como la agitación manierista de las figuras. El retablo se contrató con Berruguete en el año 1557 (24 de noviembre) por el elevado precio de 3.000 ducados y debía concluirse para el día de Santiago de 1560; no obstante, debido al enfado del escultor –a causa de las pagas– con el albacea testamentario de don Francisco de Carvajal y Sande, arcediano de Plasencia y mecenas, Berruguete abandonó los trabajos emprendidos y, al fallecer en el mes de septiembre del año 1561, el retablo estaba sin terminar; llegó por fin a Cáceres en septiembre-noviembre del año 1565, ocupándose de su ensamblaje, de la reparación de los desperfectos

12 F. J. GARCÍA MOGOLLÓN, *Imaginería, o. c.*, 98-99.

ocurridos durante el viaje con motivo de las grandes lluvias y del remate de la policromía diversos artífices, como los vallisoletanos *Francisco Rodríguez*, pintor, *Santiago Robles*, ensamblador, o los maestros locales *Antonio de Cervera*, conocido pintor de Plasencia, o el entallador cacereño *Juan de Santillana*. No obstante, los patronos no quedaron conformes, pues hubo discrepancias a consecuencia de la tasación de la obra, que según los maestros peritos no valía el precio contratado. Por ello hubo un largo proceso judicial, resuelto en contra de los herederos de Berruguete, que fueron obligados a devolver las demasías cobradas. Con tantos avatares no es extraño que la participación del gran maestro del Renacimiento español se haya rebajado por la mayor parte de los críticos que han estudiado el retablo, obra ideada por Berruguete pero ejecutada sobre todo por oficiales de su taller, en el que, no lo olvidemos, se formó el sobrino del artista, *Inocencio Berruguete*, asimismo notable escultor y uno de los grandes difusores del estilo de su tío: creemos reconocer algunos rasgos de su personal estilo en esta graciosa entrada de Cristo en Jerusalén, aunque el concepto general de la obra, así como la traza del retablo, se deben sin duda a la mano de Alonso¹³. Más adelante volveremos sobre este importante retablo extremeño, puesto que entre sus elementos iconográficos contiene una notable escena de la Resurrección de Cristo, que también incluimos dentro del ciclo de la pasión.

Asimismo se representa la entrada de Cristo en Jerusalén en uno de los relieves del retablo mayor de la *parroquia de Santa Ana de Fregenal de la Sierra*, espléndida obra de mediados del siglo XVI que tiene alguna relación con el entorno del notable imaginero flamenco avecindado en Sevilla *Roque de Balduque* († 1561), según el autorizado parecer del profesor de la Banda y Vargas¹⁴; sin embargo, en nuestra modesta opinión, el retablo frexnense tiene poco que ver en su escultura con el mayor de la Concatedral cacereña de Santa María, terminado en el año 1551 y en el que, junto a *Balduque*, colaboraron el entallador *Guillén*

13 A. C. FLORIANO CUMBREÑO, *La iglesia de Santiago de los Caballeros de Cáceres y el escultor Alonso Berruguete (Historia documental)*, Cáceres, s.n., 1918. R. HERNÁNDEZ NIEVES – J. CANO RAMOS, “Intervenciones en retablos y bienes muebles”, en *Extremadura restaurada. Quince años de intervenciones en el patrimonio histórico de Extremadura*, Salamanca, Consejería de Cultura de la Junta de Extremadura, 1999, 182-187. *Vid., etiam*, F. J. GARCÍA MOGOLLÓN, *Los monumentos religiosos de Cáceres, ciudad Patrimonio de la Humanidad*, Cáceres, Ministerio de Industria, Turismo y Comercio-Ayuntamiento, 2005, 39-43.

14 A. DE LA BANDA Y VARGAS, “Huellas artísticas andaluzas en la Baja Extremadura”, en *Estudios de Arte Español*, Sevilla, Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, 1974, 17. T. GILES MARTÍN, *Arte religioso en Fregenal de la Sierra, Higuera la Real y Bodonal de la Sierra (Tres encomiendas de la Orden de San Juan de Jerusalén)*, Cáceres, 1986, Memoria de Licenciatura inédita dirigida por F. J. García Mogollón. *Id.*, “Arte religioso en Fregenal de la Sierra”, en *Revista de Estudios Extremeños*, XLIV (1) (1988), 86-89. R. HERNÁNDEZ NIEVES, *Retablistica de la Baja Extremadura. Siglos XVI-XVIII*, Mérida, UNED – Centro Regional de Extremadura, 1991, 50-55. R. HERNÁNDEZ NIEVES – J. CANO RAMOS, “Intervenciones...”, *o. c.*, 220-225.

Ferrant y los ensambladores portugueses *Pedro Díaz* y *Francisco Hernández*¹⁵. No obstante, el estilo de la talla y el abigarramiento de las figuras, que prácticamente ocupan todo el espacio del relieve de Fregenal, es el propio de un maestro que, como Balduque, nunca abandonó del todo los modos góticos, flamencos y borgoñones en los que sin duda se formó, aunque los complementa con matices renacentistas y manieristas a veces muy avanzados.

La Última Cena de Cristo con sus discípulos antecede a la pasión propiamente dicha, y también es premonitoria de ella (*Mateo*, 26,17-29; *Marcos*,14, 17-25; *Lucas*, 22, 14-23 y *Juan*, 13,12-20). Al ser el momento en el que Cristo instituyó la Eucaristía fue representada ampliamente por los artistas, sobre todo a raíz del contrarreformista Concilio de Trento, en el que tanta importancia se concedió al sacramento eucarístico, precisamente minusvalorado por las distintas facciones protestantes, que incluso negaron la presencia real del Cuerpo y la Sangre de Cristo en las especies consagradas. Por eso son numerosas las obras que recogen la citada iconografía en Extremadura. En nuestro trabajo nos vamos a fijar sólo en algunas de las más destacadas. Una de las más primitivas composiciones de la Santa Cena es la del *retablo mayor parroquial de Calzadilla de los Barros*, aunque lamentablemente está muy deteriorada y con grandes faltas de la capa pictórica, que no se han podido reintegrar en su restauración: Cristo preside una mesa circular en torno a la cual se sientan los apóstoles en sencillas banquetas; el retablo de Calzadilla se data en el primer cuarto del siglo XVI y es obra, como documentó Solís Rodríguez¹⁶, de *Antón de Madrid* († 1530), pintor de Zafra activo desde los años finales del siglo XV en la Baja Extremadura.

Gran interés tiene la composición de la Cena presente en el *retablo mayor parroquial de Medina de las Torres*, realizado hacia la década de 1540 y al presente restaurado: la pintura de este retablo muestra hermosos detalles renacentistas, aunque su arquitectura, a manera de tríptico, es aún gótica; es probable que interviniese en él el pintor *Estacio de Bruselas* (1538-1571), discípulo del citado *Antón de Madrid*¹⁷. Mencionemos la Cena que el importante pintor toledano *Juan Correa de Vivar*, discípulo directo de *Juan de Borgoña* –uno de los introductores del renacimiento pictórico en España–, nos dejó en el *retablo*

15 F. J. GARCÍA MOGOLLÓN, *Concatedral de Cáceres. Santa María la Mayor*, León, Edileasa, 1993, 30. ID., “La Concatedral de Santa María la Mayor de Cáceres. Arte e Historia”, en *Santa María la Mayor de Parroquia a Concatedral. Cincuenta aniversario*, Cáceres, Fundación Mercedes Calle y Carlos Ballester, 2008, 20 b y ss.

16 C. SOLÍS RODRÍGUEZ, “El retablo de Calzadilla”, en *Alminar*, 50 (1983), 16-17. ID., “Escultura y pintura del siglo XVI”, en *Historia de la Baja Extremadura Tomo II. De la época de los Austrias a 1936*, Badajoz, 1986, 505-506. R. HERNÁNDEZ NIEVES, *Retablística*, o. c., 14-20.

17 R. HERNÁNDEZ NIEVES, *Retablística*, o. c., 26-32. C. SOLÍS RODRÍGUEZ, “Escultura y pintura”, o. c., II, 581 y 612-613.

*parroquial de Herrera del Duque*¹⁸: Cristo y su discípulos se disponen, en torno a una mesa cuadrada, en un interior arquitectónico dotado de grandes ventanales de medio punto. Muy deteriorada está la tabla pictórica con representación de la Santa Cena presente en el *retablo de Casas de Millán*, obra terminada en el año 1554 por el pintor placentino *Diego Pérez de Cervera*¹⁹. Y en la *ermita del Santo Cristo del Humilladero de Gata* apareció hace pocos años, detrás de un barroco retablo mayor, una composición mural con la Santa Cena, obra que ha de ser de mediados del siglo XVI²⁰.

Incluso se observan representaciones de la Santa Cena en delicadas obras de platería, como es el caso de un hermoso *portapaz* de mediados del siglo XVI conservado en la *parroquia de Nuestra Señora de la Granada, de Llerena*, y construido a manera de retablito balaustral. Una magnífica y manierista Santa Cena cinceló el importante platero llerenense *Cristóbal Gutiérrez* en la espléndida *custodia-sagrario* conservada en la *parroquia de Nuestra Señora de la Consolación, de Azuaga*, pieza excepcional en el conjunto de las artes suntuarias extremeñas datada en el año 1578, cuyo año debió de ser el de su terminación, pues esta fecha consta delicadamente grabada en la pieza²¹. Y más avanzado, de comienzos del siglo XVII, es el mismo tema iconográfico de una pintura sobre tabla –realizada por el pintor *Pedro de Córdoba*, que imita seguramente algún grabado flamenco– existente en el importante *retablo parroquial* de la ya citada

18 I. MATEO GÓMEZ, “Juan Correa de Vivar y el retablo mayor de la iglesia de Herrera del Duque (Badajoz)”, en *Revista de Estudios Extremeños*, XLI (3) (1985), 525-529. R. HERNÁNDEZ NIEVES – J. CANO RAMOS, “Intervenciones...”, *o. c.*, 236-241.

19 F. J. GARCÍA MOGOLLÓN, “Precisiones sobre el retablo mayor de la iglesia parroquial de Casas de Millán”, en *Norba-Arte*, 12 (1992), 103-120.

20 Id., *Verum Corpus...*, *o. c.*, 220. Id., *Viaje artístico por los pueblos de la Sierra de Gata (Cáceres). Catálogo Monumental*, Salamanca, Instituto Teológico San Pedro de Alcántara-Universidad Pontificia de Salamanca, 2009, 375-377.

21 Id., *La plata en las iglesias de Extremadura. I. Azuaga*, Cáceres, UEX, 1984, 94-106. Seis años después la custodia fue republicada, tomando como fundamento datos de nuestro citado trabajo, por C. ESTERAS MARTÍN, *El arte de la platería en Llerena. Siglos XV al XIX*, Madrid, Tuero, 1990, 41 y ss.: la autora, con una falta de criterio científico sorprendente, se “olvida” de los números grabados sobre la pieza que conforman la cifra 1578 y no tiene en cuenta que los documentos escritos hay que contrastarlos siempre, en Historia del Arte, con el documento más importante que es la obra artística. Las distintas partes o piezas de un conjunto, sobre todo si era de grandes dimensiones, podían numerarse para facilitar su posterior ensamblaje (cosa rara en el arte de la platería y sí más frecuente en el campo de los retablos), pero solían adherirse etiquetas de papel para poder eliminarlas con facilidad, caso de algún importante retablo extremeño, como el de Ceclavín; nunca se usaban números perfecta y delicadamente grabados y bien visibles como los presentes en la custodia-sagrario azuagueña, con lo cual está muy clara la intención de su autor, que no es en absoluto “cabalística” o “secretista”, sino más bien la de indicar con claridad el año de terminación de la pieza: “1578”. Apoya nuestro aserto el hecho de que *Cristóbal Gutiérrez* señalase en sus obras a menudo el año de fabricación añadiendo a veces su firma, como ocurre en un excelente copón-custodia conservado en la misma parroquia de Azuaga: “OPERA CHISTOPHORO GVTIEREZ ANNO 1579”.

localidad cacereña de *Gata*, obra que, desde el punto de vista arquitectónico y escultórico, realizara *Pedro de Paz* en el tercer cuarto del siglo XVI²². También de *Pedro de Córdoba* es la composición presente en el *retablo mayor de la parroquial de Guijo de Coria*²³. Una diminuta, pero interesante representación de la Cena observamos en la peana de la custodia del *magnífico retablo mayor de la parroquia de Acebo*, obra pintada en la década de 1630 por *Paulo Lázaro*, que también policromó el expresado retablo²⁴.

Se representa la Cena, junto al *lavatorio previo de los pies a los apóstoles* (*Juan*, 13,4-12), en un notable *cáliz cordobés* de estilo rococó, de transición al neoclasicismo, conservado en la *parroquia de San Mateo de Montánchez*, obra fabricada por el destacado platero *Antonio Rafael de Santa Cruz* en el año 1786²⁵. Y asimismo se muestra la Cena en una rica *patena de la Catedral de Plasencia*, probablemente obra del importante orive francés *Juan Pedro Montagny* (1789-1862). Digamos que también se observa el *lavatorio de los pies* en unas hermosas *vinajeras* románticas, fabricadas en talleres parisinos en el segundo tercio del siglo XIX y conservadas en la *Catedral de Plasencia*²⁶.

El tema iconográfico de la *Oración en el Huerto de los Olivos o de Getsemani* (*Mateo*, 26,36-45; *Marcos*, 14,32-42 y *Lucas*, 22,39-46) también fue tratado ampliamente por los artistas extremeños desde el siglo XV. Aparece tempranamente, a mediados de la expresada centuria, en las chapas repujadas que decoran el *arca de los esmaltes del monasterio de Guadalupe*, obra, como dijimos, de *fray Juan de Segovia*. Y sin salir de Guadalupe volvemos a ver el motivo en las viñetas de uno de los dos *pasionarios* del siglo XV que se conservan en el monasterio. En el último cuarto del citado siglo se fecha la tabla de la *predella del retablo mayor de la iglesia de Santa María de Trujillo*, obra de *Fernando Gallego*, aunque parece que en alguna de las composiciones del banco hubo bastante intervención de su taller. En la década de 1520 se representó en el retablo de *Calzadilla de los Barros* y en la de 1540 en el ya mencionado

22 Sobre el retablo de Gata véase J. M. TORRES PÉREZ, *El retablo mayor de la iglesia de San Pedro de Gata. Una obra del escultor Pedro de Paz y del pintor Pedro de Córdoba*, Cáceres, Diputación, 1985, y F. J. GARCÍA MOGOLLÓN, *Viaje artístico por los pueblos de la Sierra de Gata (Cáceres)...*, o. c., 364 y ss.

23 F. J. GARCÍA MOGOLLÓN, “El retablo mayor de la parroquial de Guijo de Coria (Cáceres)”, en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid*, XLVI (1980), 397-406. Los autores de la escultura y arquitectura del espléndido retablo de Guijo fueron, respectivamente, *Agustín Castaño* y *Diego de Basoco*, destacados miembros del ambiente artístico vallisoletano dominado por *Gregorio Fernández*.

24 F. J. GARCÍA MOGOLLÓN, *Acebo. Patrimonio Histórico-Artístico de una localidad de la cacereña Sierra de Gata*, Coria, Cícero, 2000, 50.

25 ID., *La orfebrería*, o. c., I, 550-551. ID., *Verum Corpus...* o. c., 202.

26 F. J. GARCÍA MOGOLLÓN – S. ANDRÉS ORDAX, *La platería de la catedral de Plasencia*, Trujillo, Diputación, 1983, 114 y 187.

retablo de Medina de las Torres. El gran pintor *Luis de Morales* también trató el tema en el espléndido conjunto del *retablo de Arroyo de la Luz* entre los años 1560 y 1563²⁷. Y poco antes, en 1554, el pintor placentino *Diego Pérez de Cervera*, artista del entorno de Morales, había terminado la tabla que se integra en el *retablo de Casas de Millán*.

En el anónimo retablo de la iglesia de *Santa María de Mercado* (década de 1530), de *Alburquerque*, permanece una interesante composición de la *Oración en el Huerto* quizá debida al pincel de un artista portugués²⁸. Por otra parte, tenía buena calidad la existente en el *desaparecido retablo de Casas de don Pedro*, cuya pintura, de mediados del siglo XVI, creemos que se adscribía con claridad, como hemos afirmado en alguna ocasión, al círculo artístico toledano próximo a *Correa de Vivar*²⁹, pintor éste del que se conserva la *Oración del Huerto* del *retablo de Herrera del Duque*, pintado entre los años 1546 y 1550. Gran interés manifiesta la composición del mismo tema presente en el retablo mayor de la *parroquia de Santiago de Torremayor*, tabla influida por lo moralesco y realizada por un anónimo pintor a mediados del siglo XVI³⁰. Y la misma iconografía mostraba una tabla pictórica del *desaparecido retablo de Puebla de Alcocer*, obra que también tenía posible procedencia toledana y se realizó hacia la década de 1540. Una magnífica y agitada *Oración de Getsemaní*, muy manierista, se observa en el recientemente restaurado *retablo de Villar del Pedroso*, pintada a comienzos de la década de 1560 quizá por *Cornelio Cyaneus* y obra de escuela toledana³¹.

27 F. J. GARCÍA MOGOLLÓN, “En torno al retablo de la iglesia parroquial de Arroyo de la Luz (Cáceres)”, en *Estudios dedicados a Carlos Callejo Serrano*, Cáceres, Diputación Provincial, 1979, 299-322.

28 R. HERNÁNDEZ NIEVES, *Retablistica, o. c.*, 21-25. *Vid., etiam.*, F. J. GARCÍA MOGOLLÓN, et alt., *Inventario Artístico de Badajoz y su provincia. Tomo I. Antiguo partido Judicial de Badajoz*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1990, 49-50.

29 R. HERNÁNDEZ NIEVES, *Retablistica, o. c.*, 62-68. El monumental retablo mayor de Casas de Don Pedro fue destruido por individuos frentepopulistas: breves restos de sus pinturas se conservan en el Museo Arqueológico de Badajoz.

30 C. SOLÍS RODRÍGUEZ, “Escultura y pintura del siglo XVI...”, *o. c.*, 621.

31 El retablo mayor de Villar del Pedroso es un monumental conjunto de arquitectura, escultura y pintura. Contrataron inicialmente la obra los artistas residentes en Toledo *Juan Bautista Vázquez*, escultor, y *Luis de Velasco*, pintor de imaginería, quienes en el año 1557 dieron poder al escultor también toledano *Nicolás Vergara El Viejo* para que los obligara a ejecutar la obra: *vid.*, J. C. GÓMEZ MENOR, “Escritura de obligación de los artistas Juan Bautista Vázquez y Luis de Velasco para hacer un retablo con destino a la iglesia parroquial de Villar del Pedroso, en tierra de Talavera”, en *Boletín de Arte Toledano*, 4 (1968), 193-194. Sin embargo, en 1562 *Luis de Velasco* traspasó la obra de pintura al flamenco establecido en Toledo *Cornelio Cyaneus*: *vid.*, F. MARÍAS, “Maestros de la catedral, artistas y artesanos: datos sobre la pintura toledana de la segunda mitad del siglo XVI (I)”, en *Archivo Español de Arte*, 215 (1981), 329. Y es probable que ocurriera lo mismo con la arquitectura y escultura, aunque desconozcamos el nombre del o de los maestros encargados de esta parte del trabajo, quizá *Juan de Holanda*, *Diego Hernández* o el mismo *Nicolás Vergara*, a quienes sabemos que Vázquez traspasó sus conciertos de obras al trasladarse a Sevilla.

Muy interesante es el relieve con el tema de la Oración en el Huerto que exhibe el *banco del retablo mayor de la parroquia de Nuestra Señora del Valle de Villafranca de los Barros* (década de 1580), obra conjunta de los entalladores *Rodrigo Lucas, Juan de Valencia, Blas de Figueredo, Luis Hernández, Antonio Florentín y Pedro de Robles*, entre otros, que contaron con la colaboración del dorador y policromador *Pedro de Torres*³². Y también tiene buena calidad el relieve romanista que enjoya el restaurado *retablo mayor de la parroquia de Descargamaría*, obra del escultor *Lucas Mitata*, quien lo contrató en compañía del ensamblador *Juan de la Fuente* el 2 de abril de 1585, terminándose la policromía en el año 1594, según informa una inscripción de la peana³³.

En 1565 el pintor cacereño *Juan de Ribera* ejecutaba al fresco una graciosa y popular *Oración en el Huerto* en la *ermita del Salvador* (no de San Jorge, como erróneamente se la denomina) existente en los alrededores de Cáceres, junto al castillo de los Mogollones³⁴. Y también de mediados del siglo XVI es la tablita de un retablo lateral conservada en la parroquia del pueblo cacereño de *Higuera*. En los años iniciales del siglo XVII *Pedro de Córdoba* pintó el lienzo para el primer cuerpo del citado *retablo de Guijo de Coria*. Y ya claramente barroca es la *Oración en el Huerto* que, entre otros temas iconográficos de carácter pasionista, adorna la *predella del retablo mayor de la catedral de Plasencia* (1624-1634): se labró, como todas las esculturas y relieves del retablo, en el taller vallisoletano de *Gregorio Fernández*, “el escultor de mayor primor que hay en estos mis reinos”³⁵, como dijera en feliz frase el propio rey Felipe IV, tan aficionado a la escultura y a todas las artes en general. Y no olvidemos el excelente relieve del banco del *retablo mayor del monasterio de Guadalupe* (1614-1617), obra del importante escultor cortesano *Giraldo de Merlo*, que supo acoplar sus tallas³⁶ a la arquitectura que diseñara en diciembre de 1614 el arquitecto real *Juan Gómez de Mora*, quien probablemente utilizó trazas anteriores (2 de junio de 1604) de su tío, el también arquitecto real *Francisco de Mora* († 1610).

32 R. HERNÁNDEZ NIEVES, *Retablistica*, o. c., 82-86.

33 E. PÍRIZ PÉREZ, “El escultor Lucas Mitata”, en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid*, XLIII (1977), 242-243 y 247 y ss. *Vid., etiam*, F. J. GARCÍA MOGOLLÓN, *Viaje artístico por los pueblos de la Sierra de Gata*, o. c., 471 y ss.

34 Sobre estas pinturas, así como sobre otras obras de *Juan de Ribera*, véase F. J. GARCÍA MOGOLLÓN, *Torrejoncillo. El arte en la parroquia y ermitas*, Salamanca, 1984, 53-54.

35 J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *Escultura barroca en España, 1600-1770*, Madrid, Cátedra, 1983, 43.

36 El banco del retablo mayor del monasterio de Guadalupe contiene en perfecta sucesión los temas más importantes alusivos a la pasión de Cristo: además de la Oración del Huerto, se suceden El Prendimiento, Cristo ante Pilatos, Coronación de Espinas, Caída camino del Calvario con el Cirineo y la Verónica y Santo Entierro, todo ello complementado con diversos santos dispuestos en los netos de los plintos que sustentan las pareadas columnas del primer cuerpo de la arquitectura retablistica. Sobre el retablo de Guadalupe y su historia documental, véase P. ANDRÉS, *Guadalupe, un centro histórico de desarrollo artístico y cultural*, Salamanca, Diputación de Cáceres, 2001, 287 y ss.

Notables son, por otra parte, los *azulejos* barrocos, de comienzos del siglo XVIII, que adornan la capilla mayor de la *ermita del Santo Cristo de Zalamea de la Serena*, cuyo completo ciclo de la pasión comienza precisamente con la *Oración en el Huerto*³⁷. Y magníficos son también los barrocos *azulejos portugueses* de influencia flamenca y holandesa conservados en la *iglesia oliventina de Santa María Magdalena*, que presentan, entre otros temas, el de la *Oración en el Huerto* y que adornan el retablo del Nazareno denominado Señor de los Pasos: se atribuyen a la escuela del importante maestro español, que trabajó en Portugal, *Gabriel del Barco*. En la parroquia de *Santa María de Brozas* permanece un bello *cáliz* de estilo rococó, marcado por el contraste cordobés Mateo Martínez Moreno en el año 1794: tiene una cartela en la peana que muestra a *Cristo en el Huerto de Getsemani*³⁸.

El tema del *Prendimiento de Cristo* (Mateo, 26, 47-56; Marcos, 14, 43-52; Lucas, 22, 47-53 y Juan, 18, 2-12) se aprecia en varias obras artísticas extremeñas. Es el caso del que pintó *Diego Pérez de Cervera* para el citado *retablo de Casas de Millán* con anterioridad al año 1554. Y también está presente a mediados del siglo XVI en la hermosa tabla del *retablo de Medina de las Torres*, de la órbita de *Estacio de Bruselas*, como ya hemos dicho. Muy interesante es el *Prendimiento* que ocupa el cuerpo alto del gran *retablo parroquial de Arroyo de San Serván*, imponente pieza de arquitectura plateresca alzada en la década

37 F. TEJADA VIZUETE, “Artes suntuarias en la Baja Extremadura en los siglos XVI y XVII”, en *Historia de la Baja Extremadura*, Badajoz, Diputación Provincial de Badajoz, 1986, II, 766-768. Por cierto, estos azulejos de Zalamea, que muestran hornacinas flanqueadas por columnas salomónicas y se disponen en la cabecera del inacabado templo que diseñara *Francisco de Mora* hacia 1606, presentan todo el ciclo de la pasión, incluyendo la premonitoria escena bíblica del Sacrificio de Isaac: Oración del Huerto, Prendimiento con el detalle de San Pedro cortando la oreja de Malco, Azotes, Cristo arrojado recogiendo sus vestiduras después del tormento, Injurias, Ecce Homo asomado a un curioso balcón, Caída con la cruz a cuestas, Ayuda del Cirineo, Cristo de la Paciencia sentado esperando la Crucifixión, Crucifixión, Lanzada, Descendimiento, Quinta Angustia y Santo Entierro. Se complementan tales azulejos del presbiterio con otras dos escenas del antiguo testamento: La zarza ardiente y el Diluvio universal. Más paneles de azulejos del mismo estilo se conservan en la sacristía, presidida por una composición frontal que posiblemente contenía un Calvario, hoy incompleto y del que restan las figuras de San Juan y la Virgen, complementado con cuadros en los muros laterales en donde se observan diversas escenas en relación con la creación: del mundo, de Adán, de Eva, pecado de los primeros padres, expulsión del paraíso, Noé construyendo el arca y entrada de los animales en el arca, todo ello enmarcado por otros azulejos incompletos o meramente decorativos. Tales azulejos, que parece serán restaurados próximamente, son anteriores al año 1745, fecha en que lo mencionó A. de SAN PHELIPE, *Origen, y milagros de la sagrada imagen del Santísimo Cristo de Zalamea, que se venera en su real capilla del Hospital de la Quinta Angustia de dicha villa: con una breve noticia de su antigüedad, y varones ilustres, que la han ennoblecido*, Madrid, Antonio Marín, 1745, 43-44: “El zócalo de la Capilla (que es muy espaciosa) es todo de azulejos, en que con gran primor están dibujados los dolorosos pasos de la Pasión de Christo”. Hemos manejado una edición facsímil impresa en Sevilla, en el año 2004, por la Asociación Promoción Histórica de la Serena-Editorial Esfinge.

38 F. J. GARCÍA MOGOLLÓN, *La orfebrería religiosa, o. c.*, I, 311 y 413.

de 1540 y adornada con veinticinco grandes tableros pictóricos, varios de ellos alusivos al ciclo de la pasión. Muy buena calidad tiene, por otra parte, la tabla del mismo tema existente en el *retablo de Herrera del Duque*, obra del toledano *Juan Correa de Vivar*. Y era interesante la tabla que adornaba el desaparecido *retablo de Puebla de Alcocer*, quizá también de procedencia toledana y de mediados del siglo XVI. Cuyo estilo toledano se apreciaba asimismo en la tabla correspondiente del *retablo de Casas de Don Pedro*, también perdido, como el anterior, en los inicios de la Guerra Civil.

En el campo escultórico destaca el *Prendimiento* visible en el banco del ya citado *retablo de la parroquia de Nuestra Señora del Valle, de Villafranca de los Barros*, y, desde luego, el existente en el mismo lugar del imponente *retablo mayor de la Catedral de Plasencia*, obra máxima de *Gregorio Fernández*, que la realizó entre los años 1625 y 1634. Citemos, además, el magnífico relieve del escultor cortesano *Giraldo de Merlo* que adorna el banco del *retablo mayor del monasterio de Guadalupe*, en el que San Pedro se dispone en violenta actitud, espada en mano, a cortar la oreja de Malco.

Los conjuntos extremeños de *azulejería* también muestran el tema del *Prendimiento*; mencionemos, a título de ejemplo, los *azulejos barrocos portugueses* que adornan el *retablo del Señor de los Pasos en la parroquia oliventina de Santa María Magdalena*, ejemplo insuperable de la maestría que alcanzaron los azulejeros lusos inspirados por la técnica y las composiciones holandesas y flamencas, no faltando los modelos de Rubens: se atribuyen a la escuela del español, residente en Portugal, *Gabriel del Barco*. Asimismo en época barroca se fabricaron los frisos de *azulejos del presbiterio de la ermita del Santo Cristo de Zalamea de la Serena*, que contienen, entre otros, el tema del *Prendimiento*.

También se incluye en el ciclo de la pasión la representación de *La negación de San Pedro*, realizada por los artistas de acuerdo con el relato evangélico (*Mateo*, 26,69-75; *Marcos*, 14,66-72; *Lucas*, 22,55-62 y *Juan*, 18,15-25). De este tema conservamos un precioso óleo sobre cobre en la *Catedral de Coria*, que data de comienzos del siglo XVII y lo atribuimos a la órbita del importante pintor flamenco *Frans Francken "El Joven"*³⁹: se observa al príncipe de los apóstoles en primer término, mientras que al fondo aparece *Cristo ante Caifás* rodeado de pequeños detalles y de una serie de personajes de minúsculo tamaño, como es habitual en el citado artista. Por cierto, no son muy abundantes las figuraciones de *Cristo ante Caifás* (*Mateo*, 26, 57-68; *Marcos*, 14, 53-65; *Lucas*, 22, 54-65 y *Juan* 18, 12-24) en el arte extremeño: citemos, a título de ejemplo, la composición de chapa repujada que elaboró a mediados del siglo XV el platero jerónimo *fray Juan de Segovia* para decorar el *arca de los esmaltes de Guada-*

39 ID., *La catedral de Coria. Arcón de Historia y Fe*, León, Edilesa, 1999, 117.

lupe y el magnífico relieve barroco presente en el banco del retablo mayor de la Catedral de Plasencia, obra de Gregorio Fernández.

Son varias las representaciones de *Cristo ante Pilatos* en la escena del proceso, del lavatorio de las manos o del *Ecce Homo* (exposición al pueblo) que nos ha legado el arte extremeño, las cuales tienen su correspondencia con los textos sagrados (*Mateo*, 27, 11-25, *Marcos*, 15, 2-15; *Lucas*, 23, 2-25 y *Juan*, 18, 28-40). *Luis de Morales*, por ejemplo, representó un sentido *Ecce Homo* en la predella del retablo de Arroyo de la Luz y en una de las tablas del de la parroquia de Santa Catalina de Higuera la Real, en este caso con inclusión de las figuras de cuerpo entero. El pintor placentino Diego Pérez de Cervera nos dejó lo mejor de su arte en la tabla del Lavatorio de las manos del retablo de Casas de Millán, terminado en el año 1554. Y asimismo se observa este último tema en uno de los tableros de relieve del magnífico retablo mayor de la parroquia de Santa Ana de Fregenal de la Sierra, quizá obra (mediados del siglo XVI) del entorno del escultor Roque de Balduque: la figura preeminente de Cristo está al lado de la de un Pilatos que se lava ostensiblemente las manos en una jofaina. De nuevo aparece el tema en el banco del ya citado retablo mayor de la parroquia de Nuestra Señora del Valle de Villafranca de los Barros, obra de la década de 1580; y en el banco del ya mencionado retablo mayor del monasterio de Guadalupe, de la mano de Giraldo de Merlo volvemos a ver a Jesús ante Pilatos que, por otra parte, repitió Gregorio Fernández en el mismo lugar del gran retablo mayor de la Catedral de Plasencia, en la escena del Lavatorio.

La iconografía del *Ecce Homo*, relacionada con el proceso de Pilatos, posterior a la flagelación y precedente a la crucifixión, tiene buena representación en el arte extremeño aparte de los modelos ya citados de *Luis de Morales*. Mencionemos, a título de ejemplo, la pintura de Cristo solitario, como *Ecce Homo* vestido con el manto púrpura y con la caña entre las manos, del retablo de Ceclavín, obra de extraordinaria calidad realizada a mediados del siglo XVI quizá por el pintor toledano Gaspar de Borgoña y que tiene muchos puntos de contacto con el arte del expresado *Luis de Morales*⁴⁰. Por los mismos años del siglo XVI se pintó la tabla de un retablo lateral de la parroquia cacereña de Higuera.

Excelente, por su calidad, sentido trágico y sentimiento barroco, es la *escultura de medio cuerpo*, de finales del siglo XVII, que se venera en el convento de monjas concepcionistas franciscanas de Cabeza del Buey: su relación con los modelos granadinos difundidos por Pedro de Mena es evidente. También en la etapa barroca se realizó la composición de *azulejos* que se observa, junto a otros temas de la pasión, en el ábside de la ermita del Cristo de Zalamea de la

40 Id., *El retablo mayor de la iglesia parroquial de Ceclavín y su restauración*, Cáceres, UEx, 2000, 60.

Serena: muestra a Cristo asomado a un curioso balcón, sostenido por curvilíneas ménsulas, junto a Pilatos y otro personaje.

Es interesante, por su rareza en Extremadura, la iconografía del *Señor de la Humildad*, que, procedente de su antiguo santuario, hoy se venera en la que fuera iglesia de los jesuitas, advocada de *San Bartolomé, en Higuera la Real*: la iconografía, derivada de la del *Ecce Homo* pero con la figura de Cristo sedente en resignada espera, tiene relación con algunos temas escultóricos sevillanos y andaluces, como el del Cristo de la Paciencia que, a su vez, derivan claramente de los grabados, como el muy conocido de *Alberto Durero*. Un tema similar se observa en los mencionados azulejos de Zalamea: Cristo sentado junto a la cruz y con las manos atadas espera sumiso la crucifixión.

Por otra parte, aparece el tema iconográfico del *Ecce Homo* en algunas obras de *metalistería y platería*, como es el caso del *portapaz* de bronce dorado de la parroquia de *Calzadilla de los Barros*, obra manierista del último tercio del siglo XVI que muestra la cabizbaja figura del *Ecce Homo* sentado sobre un sencillo escaño. Y otro *portapaz* de plata de la *parroquia de Santa María de Brozas*, fabricado en la segunda mitad del siglo XVII, también tiene la representación del *Ecce Homo*. En la misma parroquia brocense se conserva un espléndido *cáliz* cordobés, de estilo rococó y datado en el año 1794, con idéntico tema incluido en una cartela de la peana.

El asunto de *La Flagelación* (*Mateo*, 27, 26; *Marcos*, 15,15 y *Juan* 19,1) también está bien representado en el arte extremeño. Citemos, a título de ejemplo, la agitada composición presente en uno de los cuadros de chapa repujada que decoran el *arca de los esmaltes del monasterio de Guadalupe*, realizada por *fray Juan de Segovia* a mediados del siglo XV en un recargado y barroquista estilo gótico; y en el mismo *monasterio de Guadalupe* volvemos a encontrar el tema en las miniaturas de un *pasionario* del siglo XV y en los bordados del llamado *frontal de la pasión*, obra de la misma centuria. A finales del siglo XV se fabricó el excelente y gótico *portapaz* de plata sobredorada de la *parroquia de Calera de León*, que tiene, como motivo central, el tema iconográfico de Cristo amarrado a la columna: en el basamento se ven los escudos de las familias Portocarrero-Enríquez y Cárdenas, además de un escudete central con las cinco llagas alusivas a la pasión⁴¹; mencionemos la tabla *del retablo de Calzadilla de los Barros*, obra, como sabemos, de *Antón de Madrid* y de hacia la década de 1520, y la composición pictórica del *retablo mayor de Medina de las Torres*, que quizá realizó *Estacio de Bruselas* hacia la década de 1540. Asimismo aparece la *Flagelación* en otros *retablos* badajocenses del siglo XVI, como los de *San-*

41 F. TEJADA VIZUETE, *Platería y plateros bajoextremeños (siglos XVI-XIX)*, Mérida, 1998, 157, fig. 139.

ta *María de Mercado de Albuquerque, Herrera del Duque* (obra pictórica de *Correa de Vivar*), *Arroyo de San Serván, Torremayor y Santa Ana de Fregenal de la Sierra*, cuyo relieve de *Cristo amarrado a la columna*, inserto en la puerta del sagrario, se atribuye con dudas razonables a *Roque de Balduque*. También estaba presente el tema de la *Flagelación* en los tableros pictóricos de los desaparecidos retablos del siglo XVI de *Puebla de Alcocer y Santiago de Medellín*. Y *Luis de Morales* nos dejó un magnífico *Cristo amarrado a la columna* en el retablo de *Higuera la Real*, que repitió, de medio cuerpo, en el banco del retablo de *Arroyo de la Luz*. Extraordinaria es la abigarrada flagelación presente en el retablo mayor de la *Concatedral cacereña de Santa María*, obra realizada por *Roque de Balduque* a mediados del siglo XVI y en este caso bien documentada.

Por otra parte, en el retablo mayor parroquial de *Ceclavín* hay una escultura exenta de *Cristo amarrado a la columna*, obra posiblemente del gran escultor de nuestro renacimiento tardío *Francisco Giralte*⁴². Coetáneamente, el pintor *Diego Pérez de Cervera* representó el tema en el cercano retablo mayor de la parroquia de *San Nicolás de Casas de Millán*, y en la década de 1560 el pintor flamenco *Cornelio Cyaneus*, afincado en Toledo, realizó la excelente *Flagelación* manierista del retablo mayor parroquial de *Villar del Pedroso*. Algunos años después *Lucas Mitata* labró el hermoso relieve de los azotes, pleno de sabor romanista, existente en el retablo de *Descargamaría*. También en la extraordinaria custodia-sagrario de la parroquia de *Nuestra Señora de la Consolación de Azuaga*, obra del importante platero llerenense *Cristóbal Gutiérrez* (1578), observamos una composición de la *Flagelación de Cristo*. En los años finales del siglo XVI se pintó la manierista tabla de *Cristo atado a la columna* conservada en *Aldeacentenera*, que la parroquia compró a su anterior propietario en el año 1607, según consta en una inscripción que se distingue por el reverso.

Con motivo de las disposiciones del Concilio de Trento, los temas pasionistas se aproximaron visualmente más al fiel, para moverlo a la devoción y al arrepentimiento de los pecados; por eso es normal que se incluyan en los basamentos de los retablos, como ocurre con *La Flagelación* del de la parroquia de *Nuestra Señora del Valle de Villafranca de los Barros*, obra, según ya sabemos, de la década de 1580 y en la que intervinieron diversos artífices, como los entalladores *Rodrigo Lucas, Juan de Valencia, Blas de Figueredo, Luis Hernández, Antonio Florentín y Pedro de Robles*, entre otros, que contaron con la colaboración del pintor policromador *Pedro de Torres*. De igual modo se representa *La Flagelación* en el banco del retablo mayor de la *Catedral de Plasencia*, pieza cumbre de *Gregorio Fernández*, uno de los mejores escultores del barroco

42 Sobre el retablo de Ceclavín, véase F. J. GARCÍA MOGOLLÓN, *El retablo mayor de la iglesia parroquial de Ceclavín*, o. c., 39.

español. A comienzos del siglo XVII el pintor placentino *Pedro de Mata* realizó *La Flagelación* del retablo mayor parroquial de *Monroy*. Es buena muestra de este tema iconográfico la pintura conservada en el *convento del Cristo de la Victoria de Serradilla*, obra de delicados matices manieristas italianos que debió de pintarse a finales del siglo XVI. En el mencionado *convento de Serradilla* se guarda una pintura del *Señor amarrado a la columna*, del estilo de *Alonso Cano* y de mediados del siglo XVII⁴³. La excelente talla conservada en la *iglesia cacereña del Espíritu Santo*, aunque perteneció a la de San Mateo, es obra del importante escultor flamenco, residente en Sevilla, *José de Arce* (1600-1666), que la contrató en el año 1655.

Incluyamos una obra espléndida del siglo XVIII, cual es la escultura de *Cristo amarrado a la columna* labrada en el año 1775 para el convento zafrense de Santa Clara por el escultor valenciano *Blas de Molner*, afincado en Sevilla en donde fue director de la Real Academia de las Tres Nobles Artes: la obra deriva de precedentes iconográficos presentes en la escuela sevillana del siglo XVII (*Pedro Roldán*) y no se puede olvidar tampoco su entronque con modelos castellanos, como los muy difundidos de *Gregorio Fernández*⁴⁴.

Entre las obras de *platería* con el asunto de la *Flagelación*, conviene mencionar el magnífico *cáliz* de estilo rococó custodiado en la *parroquia de Santa María de Brozas*: se data en el año 1794 por la marca del contraste cordobés Mateo Martínez Moreno y muestra la escena de *Cristo amarrado a la columna* en una cartela de la peana.

El tema iconográfico de *La Flagelación* se representó incluso en *paneles de azulejería*, como los preciosos *azulejos portugueses* de época barroca que adornan la *iglesia oliventina de Santa María Magdalena* y flanquean el retablo de Nuestro Señor de los Pasos, formando parte del medio punto superior: se atribuyen, como ya sabemos, a la escuela del gran maestro azulejero español, establecido en Portugal en el siglo XVII, *Gabriel del Barco*. E igualmente contienen el mismo tema los paneles de *azulejos del presbiterio* de la *iglesia del Santo Cristo de Zalamea de la Serena* que, al asunto propiamente dicho de la flagelación, añaden la curiosa iconografía de *Cristo arrodillado recogiendo sus vestiduras* tras el tormento.

Es también abundante la representación de *La coronación de espinas o los ultrajes* (*Mateo*, 27, 27-31; *Marcos*, 15, 15-20 y *Juan* 19, 1-3). En el siglo XV se realizaron las viñetas miniadas de uno de los *pasionarios* del *monasterio de*

43 F. J. GARCÍA MOGOLLÓN, "La colección pictórica del convento del Cristo de la Victoria de Serradilla (Cáceres)", en *Norba. Revista de Arte, Geografía e Historia*, 1 (1980), 31-32.

44 AA. VV., *Extremadura. Fragmentos de identidad*, Madrid, Ayuntamiento de Don Benito, 1998, 310.

Guadalupe, una de las cuales contiene la coronación de espinas. Tiempo adelante, en el *retablo de Casas de Millán*, la incluyó, con estilo muy amanerado, el pintor placentino *Diego Pérez de Cervera* que realizó la tabla antes de 1554. Y casi coetáneamente se la representó también en el gran *retablo mayor de Medina de las Torres*, quizá por el pintor *Estacio de Bruselas*. Asimismo contenía una tabla pictórica con la *coronación de espinas* el desgraciadamente desaparecido *retablo mayor de Casas de don Pedro*, pieza de excelente calidad realizada a mediados del siglo XVI que, como ya hemos dicho, se adscribía a la órbita toledana: con sus delicadas pinturas se fabricó la tarima de un escenario teatral en el aciago verano de 1936. Está presente también la *coronación de espinas* en el banco del *retablo mayor de la Catedral de Plasencia*, obra de *Gregorio Fernández*, y en el del *monasterio de Guadalupe*, ambas piezas del primer tercio del siglo XVII y la última labrada por *Giraldo de Merlo*, como ya sabemos. De la etapa plenamente barroca data la hermosa coronación de espinas de *Zalamea de la Serena*, incluida en los *paneles de azulejos* que adornan la cabecera de la *ermita del Santo Cristo*.

Fue muy representado por los artistas de todos los tiempos el tema de *La Calle de la Amargura o Camino del Calvario*, siendo variantes del mismo *La Caída de Cristo* y la *Ayuda de Simón de Cirene* que relatan los *Evangelios* (*Matteo*, 27, 32; *Marcos*, 15, 21), o el *Desvanecimiento de la Virgen* sostenida por San Juan –como consta en los *Evangelios Apócrifos*–, o el ofrecimiento por parte de *La Verónica* del paño para enjugar el rostro de Cristo: la iconografía de la Verónica se inicia a finales del siglo XV y tiene su fundamento en el *Evangelio Apócrifo de la Muerte de Pilatos*⁴⁵. La iconografía de la Verónica presentando el paño a Cristo se observa, por ejemplo, en la parte alta del *retablo mayor parroquial de Monroy*, tema interpretado a comienzos del siglo XVII por el pintor de Plasencia *Pedro de Mata*; igualmente se aprecia en el remate del *retablo del Cristo del Claustro* en la *catedral de Badajoz*, fabricado en tiempos del obispo don Juan Marín de Rodezno por *Ruiz Amador* (1731-1733)⁴⁶.

En plena etapa gótica, a mediados del siglo XV, representó *fray Juan de Segovia* el *Camino del Calvario* en las chapas repujadas que decoran el *arca de los esmaltes del monasterio de Guadalupe*, abigarrada composición, totalmente cubierta de figurantes, en la que se distingue la imagen del Cirineo ayudando a Cristo a llevar la cruz. Y en el mismo *monasterio de Guadalupe* se aprecia también el *Camino del Calvario* en los bordados del *frontal de la pasión*, también

45 E. GONZÁLEZ BLANCO, *Los evangelios apócrifos, o. c.*, II, 362. Parece que el nombre de Verónica deriva de “vero icono”, en alusión al lienzo que entregó al Señor y Él le devolvió con su rostro impreso. No obstante, es curioso que el relato apócrifo no se sitúe en el momento de la pasión, sino en un indeterminado tiempo anterior.

46 C. PORTALO TENA, *Catedral de San Juan Bautista de Badajoz*, Salamanca, 1991, 136-138.

pieza del siglo XV. De la misma época data la tabla del banco del *retablo mayor de Santa María de Trujillo*, obra del notable pintor *Fernando Gallego*.

A comienzos del siglo XVI se ejecutó el *Camino del Calvario* de la *ermita de Nuestra Señora del Salor en Torquemada*, pintura mural en la que Simón de Cirene ayuda a Jesús a portar una cruz en forma de tau. En la década de 1520 y de la mano de *Antón de Madrid* se representó dicho tema en el retablo de *Calzadilla de los Barros*. *Luis de Morales*, por su parte, lo pintó de manera magistral en el *retablo de Arroyo de la Luz* (1560-1563) y lo repitió en el *retablo de Higuera la Real*, en el que la figura de un envejecido Cirineo ayuda a portar la cruz a Jesús. Un Cristo en soledad, tan sólo acompañado por la cruz que porta sobre sus hombros, se observa en el *retablo mayor parroquial de Ceclavín*, obra excepcional pintada seguramente por *Gaspar de Borgoña* a mediados del siglo XVI.

Excelente y muy expresivo es el relieve de la *Caída camino del Calvario*, obra de *Roque de Balduque*, que resplandece en el *retablo mayor de la concatedral cacereña de Santa María* (1547-1551); parecido es el que se atribuye a su mano en *Fregenal de la Sierra*. Por los mismos años *Diego Pérez de Cervera* pintaba la manierista tabla del retablo de *Casas de Millán y Estacio de Bruselas* la de *Medina de las Torres* y, quizá, la del mayor de *Arroyo de San Serván*. Entre 1546 y 1550 el notable pintor toledano *Juan Correa de Vivar* ejecutaba la tabla existente en el *retablo de Herrera del Duque* y posiblemente la del desaparecido *retablo mayor de Casas de Don Pedro*. De mediados del siglo XVI es la graciosa representación pictórica de un retablo lateral conservado en el pueblo cacereño de *Higuera*. Después del año 1562 *Cornelio Cyaneus* realizó la manierista y agitada composición presente en el *retablo mayor de la parroquial de Villar del Pedroso*.

En la década de 1580 se representó el tema del *Vía Crucis* en el banco del *retablo mayor de la parroquial de Nuestra Señora del Valle de Villafranca de los Barros*. Ya en el siglo XVII son destacables el relieve de la peana del *retablo mayor de la Catedral de Plasencia*, obra de *Gregorio Fernández*, y el del banco del *retablo mayor del Monasterio de Guadalupe*, debido el último a la gubia del escultor cortesano de origen portugués *Giraldo de Merlo*: el caso guadalupano es curioso, porque la caída de Cristo camino del Calvario y la ayuda del Cirineo se complementan con la presencia de la Verónica.

En piezas de *azulejería* se representó ampliamente el *Camino del Calvario*: citemos, como ejemplo, el existente en el frontal de altar del lado de la epístola de la *parroquial de Viandar de la Vera*, obra talaverana del siglo XVII⁴⁷. También los azulejos barrocos de *la capilla del Cristo de Zalamea de la Serena*

47 F. J. GARCÍA MOGOLLÓN, *Viaje artístico por los pueblos de la Vera (Cáceres)*. Catálogo Monumental, Madrid, 1988, 270.

recogen la iconografía de la caída de Cristo camino del Calvario. Incluso en pequeñas *piezas de platería* se representó el tema iconográfico que comentamos, como muestra la peana de un *bello cáliz manierista de la catedral de Plasencia*, marcado hacia la década de 1580 por el que fuera platero y fiel contraste de la ciudad de Logroño *Juan de Bendigar*⁴⁸.

Hay en Extremadura una gran cantidad de *imágenes* que, además de devocionales, suelen ser también *procesionales* y que derivan de la iconografía del Camino del Calvario expuesta en las líneas anteriores. Nos referimos a la típica *escultura del Nazareno con la cruz a cuestas*, imagen que en la mayor parte de los casos es articulada y de vestir. No podemos incluirlas todas –y son en verdad muchas las que conocemos, algunas ciertamente hermosas– en este esquemático trabajo, pero nos vamos a referir a algunas de las más interesantes, como por ejemplo la que se venera en la *parroquia cacereña de Santiago*, obra impresionante por su dramatismo labrada en el año 1609 por el escultor mirobrigense *Tomás de la Huerta*, según descubrió Tomás Pulido, y que preside la procesión penitencial de la madrugada del Viernes Santo. Mencionemos también la efigie realizada por *José Salvador Carmona* (1780) para la *parroquial de Malpartida de Cáceres*⁴⁹, o la espléndida y de gran sentimiento que se venera en la *iglesia emeritense de Santa Eulalia*, obra que el profesor de la Banda y Vargas atribuye a la escuela granadina y al círculo de *José de Mora* (fines siglo XVII-comienzos del XVIII)⁵⁰. También muestra una trágica expresión barroca el Nazareno que se conserva en la *ermita de Nuestra Señora de la Hermosa de Fuente de Cantos*, obra quizá sevillana de comienzos del siglo XVIII.

Antes del clavamiento de Cristo en la cruz, los verdugos le despojaron de sus vestiduras y las echaron a suertes (*Mateo*, 27, 35; *Marcos*, 15, 24; *Lucas*, 23, 34 y *Juan*, 19, 23-24) tema iconográfico denominado habitualmente expolio, tal y como se lo representó, por ejemplo, en el retablo de *Casas de Millán* de la mano de *Diego Pérez de Cervera* a mediados del siglo XVI. También aparece figurado este tema pasionista en el gran retablo de la *parroquia de la Santa Cruz de Arroyo de San Serván*, obra de la misma época posiblemente realizada, como sabemos, por el pintor flamenco *Estacio de Bruselas* o, quizá mejor, por *Francisco de la Hermosa*.

48 F. J. GARCÍA MOGOLLÓN – S. ANDRÉS ORDAX, *La platería de la catedral, o. c.*, 80-81. Sobre *Juan de Bendigar* véase M. B. ARRÚE UGARTE, *La platería logroñesa*, Logroño, Diputación, 1981, 57-58.

49 J. M. TORRES PÉREZ, “Algunas esculturas de José Salvador Carmona en Cáceres”, en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid*, XLIX (1983), 516-517. Sobre este escultor véase también nuestro trabajo “Notas sobre el escultor José Salvador Carmona: el inédito San Sebastián de la catedral de Coria”, en *Norba-Arte*, 17(1997), 311-315.

50 A. DE LA BANDA Y VARGAS, “Huellas artísticas andaluzas...”, *o. c.*, 25-26.

Más rara en Extremadura es la iconografía del *Cristo del Perdón* conservado en la *placentina parroquia de San Esteban*, escultura de madera policromada de la segunda mitad del siglo XVII: Se representa a Cristo arrodillado sobre una roca —el mundo que va a redimir—, intercediendo por el género humano en el momento anterior a la crucifixión y tras sufrir el expolio, en una representación mística que no recoge el relato evangélico. Parece como si, con la mirada suplicante elevada al cielo y la mano dirigida hacia su corazón, estuviera orando al Padre, al que ofrece los dolores de su pasión. Es un Cristo bastante dramático, que muestra todos los signos de la angustia padecida tras la flagelación y la subida al Calvario. Su anatomía, con señalamiento de las venas y dientes de pasta, es propia del naturalismo barroco. La imagen sigue la tipología del Cristo, atribuido a *Pedro Roldán*, de la iglesia de la Caridad de Sevilla (h. 1674), asimismo arrodillado, sangrante y que algunos relacionan con el también importante escultor sevillano *Francisco Antonio Ruiz Gijón*. La escultura placentina, de elevado sentimiento, tiene varios antecedentes iconográficos, además del indicado. Así, se puede conectar con el desaparecido Cristo del Perdón que *Manuel Pereira* hizo para los dominicos del Rosario de Madrid, del que hay una copia en la capilla del palacio de Comillas (Santander). También se relaciona el tema con las efigies granadinas de los *hermanos García* y con tallas de *Alonso de Mena* y su escuela. El asunto quizá se fundamenta en un grabado de *Durero* y está unido a la iconografía del Cristo de los Dolores, del que es un claro exponente el de la Victoria de Serradilla⁵¹.

Y como premonición de lo que iba a suceder, surge la iconografía del *Cristo Varón de Dolores*,⁵² pensativo, semidesnudo, con las manos normalmente amarradas, a veces sentado esperando pacientemente a ser crucificado; así lo vemos, por ejemplo, en los paneles de azulejos de la *ermita del Cristo de Zalamea de la Serena*. Por otra parte, no hay que olvidar los precedentes que puede tener esta iconografía en el tema de la *Misa de San Gregorio papa*: ante las dudas del oficiante sobre si en la Eucaristía estaban realmente presentes el cuerpo y la sangre de Cristo, el mismo Jesús obró el milagro y se apareció, con todos los signos de la pasión, mientras el santo papa realizaba el acto de la consagración. De este curioso tema iconográfico poseemos en Extremadura algunos ejemplos, como la interesante *pintura mural* de mediados del siglo XV que permanece, deteriorada y oculta por el retablo mayor, en el presbiterio de la iglesia de *Santa María la Mayor de Mérida*. También se representa la *Misa de San Gregorio* en las restauradas pinturas murales de la *iglesia parroquial de Santiago, en Ca-*

51 F. J. GARCÍA MOGOLLÓN, *Verum Corpus... o. c.*, 149.

52 E. M. VETTER, “Iconografía del Varón de Dolores. Su significado y origen”, en *Archivo Español de Arte*, XXXVI (1963), 197-231.

pill, composiciones que seguramente se realizaron a fines del siglo XV o a comienzos del XVI⁵³. Un gracioso relieve con la *Misa de San Gregorio* labró el escultor *Sebastián de Paz* para el retablo mayor de la *parroquia de Santa María de Garrovillas* (1617-1620)⁵⁴.

Innumerables imágenes del *Crucificado o del Calvario* completo (*Déesis*) hay en Extremadura. Por ello sólo incluiremos algunas de las más significativas. Una de las más antiguas, de mediados del siglo XIII y ya mencionada en este trabajo, es la que se observa en una cajita, antiguo *portaviático*, conservada en la *Catedral de Coria*: junto a la imagen del Crucificado aparecen las de la Virgen y San Juan, mientras dos ángeles perfuman el ambiente con sendos incensarios; la interesante pieza, que por el anverso presenta un tetramorfo con la figura de Cristo presidiendo desde la mandorla, tiene evidentes recuerdos románicos en su estilo e iconografía, a pesar de la ya tardía fecha de su fabricación. También de mediados del siglo XIII es la interesante *cruz procesional de Trevejo*, obra de bronce dorado con restos de esmaltes, que muestra un arcaizante crucificado de cuatro clavos con corona real y largo perizoma.

Hay en Extremadura varias tallas medievales del Crucificado de gran interés, cuya cronología parte desde los años finales del siglo XIII. Citemos el Cristo gótico doloroso, llamado *de los Doctores*, de la *Catedral de Plasencia* (fines del siglo XIII), o el *de las Aguas* que se venera en la *iglesia de Santiago de Trujillo*, que muestra una clara ascendencia germánica, renana,⁵⁵ y es ya del siglo XIV, o el Crucificado, también del siglo XIV, de *Segura de Toro*. Gran interés tiene el Cristo gótico doloroso, del siglo XIV y tipología alemana, que se conserva en la *iglesia de Santa María la Mayor de Mérida* con la advocación de *Cristo de la O*. Y a esta misma época corresponden el *Cristo del Amparo* de *Santa María de Mercado (Alburquerque)*, el guardado en la *parroquia de Pasarón de la Vera*, el custodiado en el *Museo de Bellas Artes de Cáceres* y el destruido en Medellín en 1936, por citar sólo algunas de las piezas más señeras

En el siglo XIV se fabricó la *cruz procesional de Cabañas del Castillo*⁵⁶, pieza argéntea que, posiblemente, fue un regalo regio a la antigua abadía que

53 R. HERNÁNDEZ NIEVES – J. CANO RAMOS, “Retablos y bienes muebles...”, *o. c.*, 194-197.

54 F. J. GARCÍA MOGOLLÓN, “El retablo mayor de la iglesia de Santa María de Garrovillas: una obra del escultor Sebastián de Paz”, en *Actas del VII Congreso de Estudios Extremeños*, Cáceres, Diputación, 1983, I, 93-117.

55 Deriva del famoso Cristo gótico que se venera en la iglesia de Santa María in Kapitól de Colonia (1303-1304). *Vid.*, A. FRANCO MATA, “El Crucificado gótico doloroso de la iglesia de Santiago de Trujillo y sus orígenes”, en *Actas del VI Congreso de Estudios Extremeños. Tomo I. Historia del Arte*, Cáceres, 1981, 43-50. Ha tratado magistralmente la iconografía del Crucificado P. THOBY, *Le Crucifix des origines au Concile de Trente*, Nantes, Bellanger, 1959.

56 F. J. GARCÍA MOGOLLÓN, “Notas sobre platería extremeña: Cabañas del Castillo”, en *Norba-Arte*, VI (1985), 267-272.

hubo en esta localidad cacereña, teniendo en cuenta la heráldica que muestra; presenta la pieza de Cabañas un Crucificado de parecida tipología a los que venimos citando, y es similar, en este sentido, al de la más modesta cruz de bronce de la *parroquia de Ahigal*.

En el siglo XV podemos incluir el venerado *Cristo Negro de la Concatedral cacereña de Santa María* —el color negro se le añadió en la restauración de fines del siglo XVII—, o el titulado de *las Indulgencias* de la *iglesia cacereña de Santiago*. De la década de 1480 data el *grupo conservado en el monasterio de Guadalupe*, con San Juan sosteniendo el desmayo de la Virgen María junto Santa María Magdalena y a María Cleofás o María Salomé, que consuelan a la Madre de Dios, todo ello centrado por la figura del Crucificado: sin duda este conjunto fue labrado por *Egas Cueman*, el mejor escultor de tiempos de los Reyes Católicos, que, en este caso, se inspiró en composiciones del pintor flamenco *van der Weyden*⁵⁷. Y en el mismo monasterio se aprecia el tema de la Crucifixión en las miniaturas de uno de los dos *pasionarios* conservados y en los bordados del llamado *frontal de la pasión*, obras asimismo de finales del siglo XV.

Muy numerosas son las efigies del *Crucificado* labradas en el siglo XVI; por ello en este trabajo sólo podemos incluir algunas, como el magnífico crucifijo atribuido a *Jerónimo de Valencia* custodiado en la *parroquial de Ribera del Fresno*. O el espléndido Calvario con las figuras de la Virgen y San Juan que, para el retablo de la iglesia de *Santa María de Cáceres*, realizó *Roque de Balduque* a mediados de la centuria. Agreguemos el venerado *Cristo de la Reja* que preside su santuario de *Segura de León*. Impresionante, por su expresividad y dramatismo, es la figura del Crucificado conservado en la capilla de la Soledad de la *Catedral de Coria*, obra manierista de finales del siglo XVI que atribuimos al importante escultor *Lucas Mitata*, autor asimismo de la patética figura de la *ermita del Cristo de Calzadilla de Coria*. Obra del escultor *Pedro de Paz* es el sentido Crucificado manierista de la ermita del Humilladero de Gata, datado en 1593⁵⁸.

Mencionemos el desaparecido *Calvario de azulejos talaveranos* que hubo en la iglesia *parroquial de Piornal*, lamentablemente destruido a finales de la década de 1960, que estaba fechado en el año 1574 y se fabricó en un taller de la órbita de los importantes maestros azulejeros *Juan Fernández* o *Hernando de Loaisa*; al círculo de los citados artífices también corresponden los dos *retablos de azulejería de Valdastillas*, uno de los cuales, el del lado de la Epístola, posee un frontal con escena del Calvario⁵⁹. E igualmente nos muestra la representación

57 ID., *Imaginería medieval extremeña, o. c.*, 104.

58 ID., *Viaje artístico por los pueblos de la Sierra de Gata... o. c.*, 375.

59 ID., “Los desaparecidos retablos de azulejería talaverana de Piornal y su relación con los de Valdastillas y con los de la ermita placentina de San Lázaro”, en *Norba-Arte*, 16 (1996), 369-382.

del Calvario un frontal de altar de *la ermita del Santo Cristo del Humilladero de Valverde de la Vera*, obra talaverana de los años finales del siglo XVI⁶⁰. Muy bello es el Calvario del frontal de altar de la *parroquia de Santa Cruz de la Sierra*, de la misma procedencia, cronología y estilo. Monumental es el Calvario, de excepcional calidad y de hacia la década de 1580, que preside el frontal de azulejos de Talavera que adorna la sacristía del antiguo *convento dominico placentino de San Vicente*.

En la provincia de Badajoz también permanecen buenos conjuntos azulejeros con representaciones pasionistas, como las piezas de la *ermita del Santo Cristo de Zalamea de la Serena*, cuyas historias se enmarcan en fingidas hornacinas de medio punto flanqueadas por columnas salomónicas: en el friso de la capilla mayor vemos una representación de la Crucifixión y, al lado, la menos frecuente iconografía de *la lanzada* que, según los apócrifos, Longinos propinó en el costado de Cristo⁶¹ y que el evangelio de *San Juan* (19, 33-34) recoge como soldado anónimo.

Del siglo XVII destacamos el *Calvario completo* que corona el imponente *retablo mayor de la Catedral de Plasencia*, obra de excelente calidad terminada hacia el año 1634 por *Gregorio Fernández*. Poco antes, el escultor *Sebastián de Paz* realizaba el Calvario que remata el retablo mayor de la *parroquia de Santa María de Garrovillas* y, en 1621, el notable imaginero *Pedro de Sobremonte* ultimaba la Déesis que culmina el gran *retablo mayor de Acebo*, cuya arquitectura ejecutó *Alonso de Balbás*⁶², el mismo que diseñó la del mencionado retablo mayor de la Catedral de Plasencia. Excepcional es el *Cristo Crucificado de la ermita del Humilladero de Azuaga*, pieza escultórica que, en opinión del Profesor de la Banda⁶³, debió de ejecutar antes del año 1615 –fecha de su donación por el Capitán don Juan de la Guardia– *Francisco de Ocampo*, notable escultor sevillano del círculo montañésino. Y asimismo tiene un gran interés, por su rareza iconográfica en nuestras tierras extremeñas, el lienzo del *Cristo de Burgos* que, firmado por el importante pintor barroco del siglo XVII *Mateo Cerezo*, se conserva en el *convento del Cristo de la Victoria de Serradilla*.

Hermosísima es la escultura del *Cristo del Desamparo de Escurial*, barroca obra de la tercera década del siglo XVIII que, por su extraordinario parecido con el perdido Cristo de la madrileña Cofradía de Gracia, se atribuye al notable

60 ID., *Viaje artístico por los pueblos de la Vera*, o. c., 298.

61 L. RÉAU, o. c., 496.

62 F. J. GARCÍA MOGOLLÓN, *Acebo. Patrimonio histórico-artístico de una localidad de la cacereña Sierra de Gata*, Cícero, Coria, 2000, 48-79.

63 A. DE LA BANDA Y VARGAS, o. c., 21-22. *Vid., etiam*, F. RODRÍGUEZ DÍAZ, *Monografía histórico-descriptiva de la villa de Azuaga desde la más remota antigüedad hasta el año de 1891*, 1894, edición facsímil, Badajoz, Ayuntamiento de Azuaga, 2000, 236.

escultor, de origen asturiano pero establecido en Madrid, *Juan Alonso Villabril-
lle y Ron*⁶⁴. Y en 1733 realizó en Sevilla el escultor valenciano *Blas de Molner*
el espléndido *Cristo de la Expiración* de la *parroquial de Zahinos*. En 1763 el
escultor de Madrid *Juan Calderón* firmó el sentido Crucificado, tocado ya por el
academicismo clasicista, venerado en la ermita de Nuestra Señora de Bienveni-
da de Torre de Don Miguel⁶⁵. Y en 1767 *José Salvador Carmona* labró, también
en Madrid, el crucificado del *Santuario de Nuestra Señora de la Montaña, pa-
trona de Cáceres*⁶⁶.

Muy curiosa es la *iconografía americanista* del *Cristo de la Encina*, tam-
bién presente en el arte extremeño a través de la interesante pintura conservada
en un retablo rococó de la *iglesia cacereña de San Mateo*, datada en el año 1761
y pagada por los propietarios de la capilla en donde se encuentra, don Pedro José
Topete y Barco y su esposa doña Francisca Cayetana de Ulloa Golfín y Perero:
el colorista lienzo, que incluye un paisaje con aves exóticas y edificios clasicis-
tas, representa al Crucificado que un misionero escondiera en una encina, des-
cubierto posteriormente por un leñador indígena sorprendido por la inesperada
aparición. Iconografía americanista que se repite en otros lugares de la región,
como la talla de madera policromada (siglo XVIII) de la *ermita de la Virgen del
Encinar*, patrona de *Ceclavín*, la pintura de un retablo lateral de la parroquia de
Villamiel o el pequeño lienzo del siglo XVIII existente en la de *San Vicente de
Alcántara*; pero sin duda, la pieza de más calidad, y también la más monumen-
tal, es la mencionada de San Mateo⁶⁷.

Interesante y raro es el óleo sobre lienzo conservado en el *monasterio tru-
jillano de Santa Clara*, que representa a Cristo Crucificado entre una gloria de
ángeles que recogen en cálices la sangre de sus manos, con un devoto cristiano
abrazado al madero de la cruz salvadora y flanqueado por las alegorías de los
siete pecados capitales y de la muerte; es obra de gracioso carácter barroco po-
pular firmada por un desconocido pintor *Tamayo* en el año 1630⁶⁸.

64 E. MARCOS VALLAURE, "Juan Alonso Villabril-
lle y Ron, escultor asturiano", en *Boletín
del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid*, XXXVI (1970),
156-157, lámina III. Méndez Hernán ha aportado datos que demuestran la procedencia madrileña de la
imagen, así como la fecha de su fabricación en el año 1732. *Vid.*, V. MÉNDEZ HERNÁN, "El retablo del
Santo Cristo del Desamparo de Escorial (Cáceres). Una nueva obra del maestro trujillano Bartolomé
Jerez", en *Norba-Arte*, 17 (1997), 299-300, nota 6.

65 J. M. TORRES PÉREZ, "Juan Calderón, escultor madrileño del siglo XVIII, autor del Cristo
del Consuelo de la Cofradía de Nuestra Señora de Bienvenida de Torre de Don Miguel", en *Norba-
Arte*, VI (1985), 287-290. *Vid.*, *etiam*, F. J. GARCÍA MOGOLLÓN, *Obras documentales y artísticas res-
tauradas...*, o. c., 250.

66 F. J. GARCÍA MOGOLLÓN, *Los monumentos religiosos de Cáceres...*, o. c., 111.

67 *Id.*, *La parroquia de San Mateo (Cáceres). Historia y arte*, Cáceres, 1996, 56. La arquitectura
del retablo probablemente la realizó el entallador *Vicente Barbadillo*.

68 *Id.*, *Verum Corpus...* o. c., 145.

Conocemos algunos ejemplos del tema iconográfico del *Descendimiento* del cuerpo de Cristo de la cruz, cuya representación en la iconografía cristiana no es anterior al siglo IX y se inició en el ámbito bizantino. El hecho lo recogen sucintamente los cuatro evangelios. Quizá los ejemplos más antiguos sean los presentes en las miniaturas de un *pasionario* y en los bordados del llamado *frontal de la pasión*, ambas piezas del siglo XV y conservadas en el *monasterio de Guadalupe*. Magnífico es el *descendimiento* del retablo mayor de la parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de *Arroyo de la Luz*, obra de *Luis de Morales* (1560-1563) en la que están presentes ecos de la gran pintura flamenca de la primera mitad del siglo XVI. Algo anterior es el dramático relieve de *Roque de Balduque* existente en el retablo mayor de la *Concatedral cacereña de Santa María*. Y excelente es la tabla pictórica que, realizada en talleres toledanos por *Cornelio Cyaneus*, adorna el gran retablo mayor de *Villar del Pedroso*, obra de la década de 1560. También de los años centrales del siglo XVI es la tabla pictórica del *Descendimiento* que culmina el retablo mayor de la *parroquia de Santiago en Torremayor*, realizada por un seguidor muy directo de *Luis de Morales*. El tema lo representó asimismo *Juan Correa de Vivar* en el *retablo mayor de Herrera del Duque* en la década de 1540. Del segundo cuarto del siglo XVI son las tablas pictóricas existentes en los retablos mayores de *Santa María de Mercado*, de *Alburquerque*, y de *Medina de las Torres*, obra esta última, como ya sabemos, atribuida a *Estacio de Bruselas*. Se observa el asunto iconográfico que comentamos en un *bello cáliz manierista* de la *Catedral de Plasencia*, marcado en el último cuarto del siglo XVI por el logroñés *Juan de Bendigar*.

De la primera mitad del siglo XVII data el colorista óleo sobre cobre con el tema del *Descendimiento* que, custodiado en el *Museo de la Catedral de Coria*, es copia literal, quizá realizada por *Lucas Vorsterman*, del famoso de *Rubens* guardado en la Catedral de Amberes. También en la época barroca se realizaron los *azulejos portugueses* de la iglesia de *Santa María Magdalena de Olivenza*, en los que se observa otra composición que también copia la mencionada obra de *Pedro Pablo Rubens*. Muy interesante es el mismo tema presente en los azulejos barrocos que decoran la cabecera de la *ermita del Cristo en Zalamea de la Serena*.

Íntimamente ligada a la iconografía del *descendimiento* está la de *La Piedad o Quinta Angustia*, bien representada en Extremadura desde fechas tempranas. Así lo demuestra, por ejemplo, la miniatura de un libro *pasionario* del *monasterio de Guadalupe*, realizada en su famoso *scriptorium* en la segunda mitad del siglo XV: la Virgen, entronizada, sostiene en su regazo el cuerpo exánime de su Hijo. Hacia el año 1495 labró el importante escultor *Copín de Holanda* el pequeño grupo alabastrino de la *Piedad* que corona el sepulcro del obispo Pedro Ximénez de Próxamo en la *Catedral de Coria*. Y de comienzos del siglo XVI

data la escultura de madera policromada que, atribuida a *Guillermín de Gante*, se conserva en la *iglesia parroquial de Aldeanueva de la Vera*⁶⁹. En la década de 1520 el pintor *Antón de Madrid* desarrolló el tema en el gran retablo parroquial de *Calzadilla de los Barros*.

El asunto iconográfico de la Piedad fue, por otra parte, magistralmente interpretado por *Luis de Morales* en diversas ocasiones. Así, es muy monumental su *Piedad* de la *Catedral de Badajoz*, a la que se puede añadir la del *retablo de Higuera la Real*, que se limita a representar los bustos amorosamente enlazados de la Madre y de su Hijo muerto con el fondo del madero de la cruz. Para el retablo de *Casas de Millán* ejecutó *Diego Pérez de Cervera*, a mediados del siglo XVI, una *Piedad* que se fundamenta en el dibujo que hiciera *Miguel Ángel* para *Vittoria Colonna* y que hoy se encuentra en el Museo Isabella Stewart Gardner de Boston⁷⁰. En el campo escultórico, destaca la *Piedad* del *retablo mayor de la parroquial de Ceclavín* (1553-1554), obra muy hermosa que atribuimos a *Francisco Giralte*, uno de los mejores imagineros españoles del renacimiento tardío y discípulo directo de *Alonso Berruguete*⁷¹. Y el tema también fue tratado por los maestros azulejeros, como prueba su representación en el ya citado conjunto de la ermita del Cristo de Zalamea de la Serena.

A mediados del siglo XVIII el famoso escultor vallisoletano *Alejandro Carnicero*, afincado en Salamanca, labró la *Piedad* que corona el imponente retablo mayor tardobarroco de la *Catedral de Coria*, sin duda una de las mejores y más monumentales tallas que salieron de su obrador⁷². Destaquemos una pieza importante del siglo XX, como la *Piedad de bronce* que el famoso escultor *Juan de Ávalos* hizo para su ciudad natal, *Mérida*, en memoria de los emeritenses caídos en las guerras de España (1975-1976). No menos interesante es la que el mismo artista labró (1953) para el panteón de su familia en el *cementerio de la citada ciudad*⁷³.

Pocas piezas artísticas con la representación del *Llanto sobre el cuerpo muerto de Cristo* conocemos en Extremadura. Al siglo XV corresponde el bordado del llamado *frontal de la pasión* del monasterio de *Guadalupe*. Muy monumental es la *pintura mural* de este tema (mediados del siglo XVI) que permanece en la antigua *ermita de San Benito (Cáceres)*⁷⁴. Un acusado estilo manierista

69 F. J. GARCÍA MOGOLLÓN, *Viaje artístico por los pueblos de la Vera (Cáceres)...*, o.c., 201.

70 ID., *El retablo mayor parroquial de Casas de Millán y su restauración* (en prensa).

71 ID., *El retablo mayor de la iglesia parroquial de Ceclavín...*, o. c., 48.

72 ID., *La Catedral de Coria. Arcón de Historia y Fe*, León, Edilesa, 1999, 79.

73 M. BAZÁN DE HUERTA, *Juan de Ávalos. Su verdad creativa*, Badajoz, Fundación Caja de Badajoz, 1996, 142 y 252.

74 J. M. PARRA TALAVERO, *Ermita de San Benito de Cáceres (Antecedentes histórico-artísticos)*, Madrid, Grupo Progemisa, 1998. *Vid., etiam*, F. J. GARCÍA MOGOLLÓN et al., *Inventario Artístico*

de mediados del siglo XVI y orígenes castellanos muestra un interesante relieve de madera policromada propiedad de la parroquia garrovillana de San Pedro⁷⁵. Y en el año 1641 firmó el pintor altoextremeño *Paulo Lázaro* una tabla conservada en la parroquial de Moraleja con el citado asunto⁷⁶: el cuadro, a pesar de su avanzada cronología, muestra un retardatario estilo manierista propio de la segunda mitad del siglo XVI.

Diversas representaciones del *Santo Entierro* (*Mateo*, 27, 57-61; *Marcos*, 15, 42-47; *Lucas*, 25, 50-55 y *Juan*, 19, 38-42) existen en Extremadura. A mediados del siglo XV incluyó el tema el platero jerónimo fray *Juan de Segovia* en las chapas que decoran el *arca de los esmaltes del monasterio de Guadalupe*, con un extraordinario abigarramiento y especial sentido barroquista. Y también en el monasterio de Guadalupe se encuentra este asunto iconográfico en las miniaturas de un *pasionario* y en los bordados del *frontal de la pasión*, obras ambas del siglo XV. En la década de 1480, para el mismo *monasterio de Guadalupe*, el escultor *Egas Cueman* realizó un *Santo Entierro* del que únicamente restan las figuras, de medio cuerpo y compungidas, de la Virgen María, San Juan y una Santa Mujer.

En el siglo XVI *Luis de Morales* llevó magistralmente el tema del Entierro de Cristo, fundado en grabados de Durero, al retablo mayor de la *parroquial de la Asunción de Arroyo de la Luz* (1560-1563). Y también a mediados del siglo XVI un pintor coetáneo de Morales, posiblemente *Estacio de Bruselas*, volvió a representar esta iconografía en el gran retablo parroquial de *Medina de las Torres*. Del mismo tiempo data el cuadro del retablo mayor de la *parroquial de Arroyo de San Serván*, obra de la década de 1540 quizá del pintor *Francisco de la Hermosa*. Excepcional es el *Entierro de Cristo* conservado en el *Monasterio de la Madre de Dios de Coria*, pintura sobre tabla atribuida a *Pedro Machuca*, que la realizaría hacia 1540⁷⁷. Un magnífico *cáliz* manierista de la *Catedral de Plasencia*, marcado por el logroñés *Juan de Bendigar*, también muestra en la peana un relieve del entierro de Cristo. Por su parte, el escultor *Giraldo de Merlo*, a comienzos del siglo XVII, labró esta escena de la pasión en el banco del *retablo de Guadalupe*, bajo la estatua del evangelista San Lucas. Pieza de-

de Cáceres y su provincia. *Partidos judiciales de Alcántara y Cáceres y comarca de la Vera de Cáceres*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1990, 193. F. J. GARCÍA MOGOLLÓN, “El Santuario de San Benito de Cáceres: Arte e Historia”, en *Ermita de San Benito de Cáceres. Entre el suelo y el cielo*, Cáceres, Junta de Extremadura, Fondo Social Europeo, Ayuntamiento, 2010, 32-74.

75 F. J. GARCÍA MOGOLLÓN, *Verum Corpus...*, o. c., 160.

76 ID., “Una tabla inédita del pintor Paulo Lázaro en Moraleja (Cáceres)”, en *Norba-Arte*, 11 (1991), 188-191.

77 ID., *Verum Corpus...*, o. c., 161. *Vid., etiam*, M. DÍAZ PADRÓN – M. C. GARRIDO PÉREZ, “Una tabla inédita de Pedro Machuca en el Monasterio de Coria”, en *Archivo Español de Arte*, LIV/216 (1981), 441-448.

cimonónica recientemente restaurada es el espléndido óleo conservado en la ermita de los Remedios de Valencia de Alcántara, obra de hacia 1860 del pintor catalán *José Nin y Tudó* (Vendrell 1840– Madrid 1908) y titulado *La unción del cuerpo de Cristo*⁷⁸.

Multitud de tallas de *Cristo yacente* se reparten por toda Extremadura y sirven para la procesión del Santo Entierro que se efectúa el Viernes Santo. Muchas de ellas son además polivalentes, pues al tener los brazos articulados por medio de fuelles se utilizan para escenificar el descendimiento de la cruz. Una de las más interesantes de este tipo es la que se custodia en la *parroquia de Robledillo de Gata*, espléndida imagen recientemente restaurada y quizá fabricada en Salamanca, en la primera mitad del siglo XVI, siguiendo los severos esquemas de la estatuaria castellana que, desde Valladolid, imponía el notable escultor *Gregorio Fernández*.

No está la fuente del *Descenso de Cristo al Limbo o Infierno de los Justos* en los *Evangelios* canónicos, que no mencionan nada al respecto, sino que tal historia se refleja por primera vez en el *Evangelio Apócrifo de Nicodemo*⁷⁹, transmitiéndola a Europa a mediados del siglo XIII la *Leyenda Áurea* de Santiago de la Vorágine⁸⁰ y el *Speculum Historiale* de Vicente de Beauvais⁸¹: sin duda el origen de esta creencia está en mitos paganos del antiguo Egipto y de Grecia, aunque, desde antiguo, fue impulsada por los teólogos y exégetas que siempre han situado el acontecimiento antes de la resurrección. En Extremadura tenemos algunos ejemplos de este curioso tema iconográfico del rescate de las almas justas durante el tiempo que el cuerpo de Cristo estuvo en el sepulcro: en el último cuarto del siglo XV lo representó *Fernando Gallego* en las pinturas del banco del gran retablo mayor parroquial de la *iglesia trujillana de Santa María* y, en la década de 1520, *Antón de Madrid* lo repitió en el importante retablo de *Calzadilla de los Barros*; por otra parte, *Luis de Morales* insistió en el asunto con la espléndida pintura, especialmente manierista, del *retablo de Arroyo de la Luz*. Está asimismo presente esta historia en los grandes retablos badajocenses de *Medina de las Torres*, de mediados del siglo XVI y posiblemente de la órbita

78 El cuadro, de grandes dimensiones (250 x 196 cms) fue propiedad del rey consorte don Francisco de Asís, lo regaló al santuario doña Carmen Machín, Marquesa de los Remedios, y llegó a la ermita valentina en el año 1868. F. J. GARCÍA MOGOLLÓN, “Treinta años de trabajos de conservación y restauración en el patrimonio histórico, artístico y documental de la Diócesis de Coria-Cáceres”, en *Obras documentales y artísticas restauradas. Año Jubilar de la Catedral*, Coria, Cabildo Catedral, Adesval, Ministerio de Agricultura, 2012, 72.

79 E. GONZÁLEZ BLANCO, *Los evangelios apócrifos ... o. c.*, II, 264 y ss.

80 S. de la VORÁGINE, *La leyenda dorada*, Madrid, Alianza, 1982, traducción de fray J. M. MACÍAS, I, 233 y ss.

81 V. de BEAUVAIS, *Speculum historiale*, obra escrita en el siglo XIII y publicada en Estrasburgo por Mentelin en el año 1473 y en París por Juan de Vignay en 1495.

de *Estacio de Bruselas*, y de *Arroyo de San Serván*, obra del mismo tiempo que se ha atribuido al pintor precitado y a *Francisco de Hermosa*.

La *Resurrección de Cristo*, dogma fundamental de la religión cristiana, cuenta en Extremadura con multitud de ejemplos plásticos. Aunque este tema iconográfico, referido ampliamente en los *Evangelios* (*Mateo*, 28, 1-10; *Marcos*, 16, 1-8; *Lucas*, 24, 1-12 y *Juan*, 20, 1-18), no forma propiamente parte del ciclo de la Pasión, sin embargo es el cierre del mismo, con el que culminan los desfiles procesionales de nuestra tradicional Semana Santa que, por otra parte, abre el otro día de gozo que es el Domingo de Ramos. El asunto histórico presenta algunas divergencias, según los *Evangelios Sinópticos* y el teológico de San Juan, en cuanto al número de santas mujeres portadoras de perfumes que se percataron del acontecimiento y lo contaron y en cuanto al número de ángeles –uno o dos– vestidos con resplandecientes ropas blancas que había sobre el sepulcro. Por otra parte, los *Evangelios Apócrifos* enlazan la *Resurrección* con la *Ascensión* a los cielos, de tal manera que llegan a confundirse ambos fenómenos. Este tema iconográfico aparece en el arte desde el siglo XI, como se observa en una miniatura del *Evangelionario de Munich* que procede del *scriptorium* de Reichenau. Sin embargo, fue a partir del siglo XIV cuando se comenzó a representar a Cristo no ya saliendo de su tumba, como en los tiempos anteriores, sino ascendiendo desde ella, como va a ser lo habitual durante el Renacimiento y el Barroco y como producto de la confusión ya comentada con el tema de la Ascensión⁸².

Tempranamente se observa una hermosa *Resurrección* en las *puertas de bronce del monasterio de Guadalupe*, realizadas en pleno siglo XIV por el artista alemán *Paulus de Colonia* y posteriormente, a comienzos del siglo XV, colocadas en la portada principal del templo monástico: el tema iconográfico adopta la tipología medieval (Cristo saliendo de su tumba) a la que aludíamos más arriba, detalle que fortalece nuestra hipótesis sobre la cronología de tales puertas⁸³. De manera similar se representa la *Resurrección* en la *cruz procesional de Cabañas del Castillo*, pieza de comienzos del siglo XIV y quizá regalo de la monarquía a la abadía que hubo en el lugar⁸⁴. En el mismo monasterio guadalupano se distingue el asunto de la *Resurrección*, entre otras piezas, en las miniaturas de un *pasionario* y en los bordados del llamado *frontal rico*, ambas obras del siglo XV. En el último cuarto del siglo XV *Fernando Gallego* incluyó la *Resurrección* en el espléndido *retablo de Santa María de Trujillo*. También de finales del siglo XV es

82 L. RÉAU, *Iconographie de l'Art Chrétien...*, o. c., II, vol. 2, 544.

83 F. J. GARCÍA MOGOLLÓN, *Imaginería medieval extremeña...*, o. c., 94.

84 ID., “Notas sobre platería extremeña: Cabañas del Castillo”, en *Norba-Arte*, VI (1985), 267-272.

el altorrelieve de alabastro con el tema de la *Resurrección* conservado en el *Museo de la Catedral de Plasencia* y que quizá formó parte de un antiguo sepulcro: Cristo, sentado al borde del sarcófago y con las piernas cruzadas, muestra la llaga del costado al tiempo que aún porta la corona de espinas, lo que lo convierte, desde un punto de vista iconográfico, en un Varón de Dolores⁸⁵.

Abundan las representaciones del tema de la *Resurrección* en obras de los siglos XVI y XVII. Así, aparece en el *retablo de Calzadilla de los Barros*, realizado por *Antón de Madrid* hacia la década de 1520. Otros retablos de la provincia de Badajoz contienen el asunto, como los de las iglesias de *Nuestra Señora de Mercado* (Alburquerque), *Arroyo de San Serván*, *Santiago de Medellín* (desaparecido) o *Medina de las Torres*. A *Luis de Morales* corresponde la tabla del *retablo de Arroyo de la Luz*, en la que se nota la intervención de su taller⁸⁶, y poco antes (1547-1551) el escultor flamenco *Roque de Balduque* labraba el magnífico relieve del retablo mayor de la *Concatedral cacereña de Santa María*. También se atribuye a este escultor el relieve del mismo tema del *retablo de la iglesia de Santa Ana de Fregenal de la Sierra*, aunque personalmente pensamos que lo realizó otro artista, puesto que el estilo de su escultura poco tiene que ver con el que manifiesta el retablo de Santa María de Cáceres, bien documentado. Por este tiempo, el escultor *Francisco Rodríguez*, con quien colaboraron también los entalladores *Francisco* y *Baltasar García*, realizaba la graciosa composición que preside el cuerpo alto del retablo mayor de la *iglesia placentina de San Martín* (1557-1566). En 1557 se le encomendaba a *Alonso Berruguete* el retablo mayor de la *parroquial cacereña de Santiago* que, por fallecimiento del artista, terminó su taller: figura en su cuerpo alto una bella *Resurrección de Cristo* plena de sentido manierista. Algunos años después el pintor placentino *Antonio de Cervera* insistía en el tema en el *retablo mayor de Tejada de Tiétar*, terminado en tiempos del obispo de Plasencia Ponce de León (1560-1573)⁸⁷. Muy hermoso es el gran relieve de la *Resurrección* visible en el cuerpo central del retablo mayor de la *parroquial de Nuestra Señora del Valle de Villafranca de los Barros*, obra manierista, como ya sabemos, de la década de 1580 y en la que intervinieron diversos artífices ya citados en este trabajo.

En el siglo XVII destaca la agitada composición pictórica presente en el *retablo mayor del monasterio de Guadalupe*, terminada hacia 1618 y debida al

85 ID., *Verum Corpus...*, o. c., 244.

86 Interesante es la tabla con el tema de la *Resurrección* que *Morales* pintó en la década de 1580 para el retablo de la capilla de Santillán en el conventual de San Benito de Alcántara y que hoy se encuentra en la parroquial de dicha localidad, aunque seguramente mutilada en su parte inferior, de tal modo que sólo se aprecian las medias figuras que la coronaban. F. J. GARCÍA MOGOLLÓN, *Verum Corpus...*, o. c., 245.

87 ID., *Viaje artístico por los pueblos de la Vera...*, o. c., 72-77.

pincel del pintor cortesano de ascendencia italiana *Eugenio Cajés*. Mencione-mos asimismo el lienzo anónimo y ya plenamente barroco del *retablo mayor de la parroquia de San Esteban de Llera*. A comienzos del siglo XVII se fabricó el *retablo parroquial de Bienvenida*: un lienzo del cuerpo alto muestra una *Resurrección* muy influida por la pintura tardomanierista italiana. Y de la misma época es el retablo mayor de *Salvaleón*, realizado por el ensamblador *Salvador Muñoz*: precisamente su hermano, el pintor *Gonzalo Sánchez Picaldo*, fue, en opinión de Hernández Nieves, el autor de los grandes lienzos, entre los que se distingue una *Resurrección de Cristo*⁸⁸. Muy hermoso era el relieve del destruido retablo mayor de la *parroquia de Nuestra Señora de la Purificación y San Pedro de Almendralejo*, obra concertada en año 1612 con *Francisco Morato* y *Salvador Muñoz*, respectivamente escultor y ensamblador: tardó muchos años en acabarse, hasta que el sevillano *Lázaro de Pantoja* añadió la policromía y el espléndido dorado a partir de 1637. Incluso se observa el tema de la *Resurrección* en pequeñas piezas de platería, como es el caso, entre otros, del bello *portapaz* sobredorado de comienzos del siglo XVII conservado en el tesoro de la *Catedral de Plasencia*.

Por otra parte, es curiosa la *Resurrección de Cristo Niño* como premonitoria de todo el ciclo de su pasión y muerte. El raro tema iconográfico se observa en el *retablo de la capilla del Sagrario de la catedral de Badajoz*, obra del sevillano *Blas de Escobar* (1668) que hasta el año 1717 hizo funciones de retablo mayor catedralicio. Precisamente el banco, en el que se encuentra el sagrario sobre cuya puerta se observa el relieve citado, fue modificado en el siglo XVIII con motivo del traslado del retablo desde la capilla mayor catedralicia.

Algunas piezas artísticas aluden a *Las apariciones de Cristo tras la Resurrección*, visiones que han sido multiplicadas por la apologética y constituyen un auténtico complemento de la *Resurrección*, puesto que demuestran el triunfo de Cristo sobre su pasión y muerte. Las únicas que reflejan los *Evangelios canónicos* son las acontecidas ante los discípulos y ante María Magdalena (*Juan*, 20, 11-29; *Lucas*, 24; *Marcos*, 16; *Mateo*, 28). La iconografía del *Noli me tangere* en presencia de la citada María de Magdala se reconoce en la puerta del actual *sagrario* de la basílica de *Guadalupe*, antiguo *escritorio de Felipe II* que este rey regaló al monasterio en el año 1589: la obra, realizada en Roma por *Ioannes Giamin* en el año 1561, según indica una inscripción del pedestal⁸⁹, es realmente exquisita en su delicado estilo manierista. La misma escena labró el platero llerenense *Cristóbal Gutiérrez* en 1578 para la gran *custodia-sagrario* de la *parroquia de la Consolación de Azuaga*.

* * *

88 R. HERNÁNDEZ NIEVES, *Retablistica...*, o. c., 118 y ss.

89 Se lee: "IOANES. GIAMIN. FECIT. IN ROMA 1561".

Hemos dejado para el final de nuestro incompleto e imperfecto trabajo la imagen extremeña que creemos mejor compendia la pasión de Cristo en todos sus múltiples y complejos aspectos. Nos referimos a la impresionante y muy venerada talla del *Santísimo Cristo de la Victoria*, que preside el *retablo de la iglesia conventual de las MM. Agustinas Recoletas de Serradilla*, desde un barroco camarín fabricado en 1700, como toda la arquitectura retablística, por el notable maestro madrileño *Francisco de la Torre*⁹⁰. La efigie, que merece que nos detengamos un poco en el estudio de su curiosa iconografía, se dispone sobre una *rica peana de plata*, obra bien repujada por el platero de Talavera de la Reina *Juan Domínguez*, que la fabricó hacia los años 1705-1706: su precio alcanzó la alta suma de 6.600 reales de vellón; decoran los frentes de dicha peana hermosos relieves, con *símbolos pasionistas* inscritos en cartelas unidas por carnosos tallos. Cuatro bellos candeleros marcan las esquinas del referido trono.

Labró la talla del Cristo, obra maestra del Barroco español, el notable escultor cortesano *Domingo de Rioja o de la Rioja* (†1656), autor de diversas piezas para los palacios reales y varias iglesias madrileñas. Le hizo el encargo la beata *Francisca de Oviedo*, deseosa de que la imagen presidiera la capilla del hospital que había proyectado abrir en Serradilla: salió del taller del imaginero hacia el año 1635, en cuya fecha dicha beata la depositó provisionalmente en la parroquia madrileña de San Ginés. Parece que el artista, quizá ayudado por Francisca de Oviedo, se inspiró en una efigie venerada en la iglesia madrileña de Nuestra Señora de Atocha.

Enseguida causó la imagen gran impresión en los ambientes de Madrid, hasta el punto de que el rey Felipe IV, amante del arte escultórico, la requirió para la capilla de palacio, creciendo así su fama entre la nobleza y los altos dignatarios de la Corte. De este tiempo data precisamente el *escudo*, rica joya de plata y pedrería, que siempre porta la imagen y que regaló el citado monarca. Le costó mucho trabajo a Francisca de Oviedo sacar la venerada efigie de la capilla palatina, cosa que logró con los buenos oficios de don Diego de Castrejón, Presidente del Consejo Real de Castilla. Por fin, en julio del año 1639 pudo trasladarla a Plasencia, instalándola en la iglesia de San Martín: también fue grande el fervor de los devotos placentinos, que no querían que la imagen abandonase la ciudad. Finalmente resolvió el obispo de Plasencia, don Diego de Arce y Reinoso, llegando la imagen a Serradilla en el mes de abril del año 1641: se depositó provisionalmente en la iglesia parroquial, en medio del alborozo y los festejos ofrecidos por los lugareños.

90 F. J. GARCÍA MOGOLLÓN, “Francisco de la Torre y el retablo mayor del convento del Cristo de la Victoria de Serradilla”, en *Actas del I Congreso Español de Historia del Arte*, Granada, CEHA – Atrio Editorial, 1977, 45-48.

Muestra la talla un realismo descarnado y sorprendente, propio del pleno naturalismo barroco. Cristo está en pie, algo inclinado hacia adelante, apoyado sobre la pierna derecha y reposando la izquierda, en flexión, sobre una calavera que pisa y que simboliza su triunfo sobre la muerte. Con el brazo izquierdo rodea el tronco sin desbatar de la cruz arbórea –trono barroco de dolor, según los iconógrafos, y extraída según antiguas creencias del Árbol del Paraíso–, mientras dobla el brazo derecho alrededor del pecho, oprimiendo con la mano su divino corazón. A los pies, la serpiente satánica se enrosca y agita aplastada por el peso de la cruz. Los detalles de la anatomía y de los sufrimientos de la pasión causan en el espectador una profunda emoción, hasta el punto de que es casi imposible contemplar esta imagen de dolor y de perdón sin sentirse conmovido hasta el hondón del alma. Todo ello tiene su origen en las disposiciones del Concilio de Trento, que encaminaban a los artistas a realizar imágenes que tocaran el corazón de los fieles y llamaran por ello a la devoción, a la reflexión mística y al arrepentimiento de los pecados.

Por otra parte, es un Cristo de paradojas este de Serradilla, heterodoxo para muchos –hubo conflictos con la Inquisición cuando llegó una copia a las Islas Canarias, el famoso Cristo de Tacoronte–, y con un alto sentido alegórico y místico; es una auténtica creación iconográfica, porque es un Cristo que debiendo de estar ya muerto, según el relato evangélico y los inequívocos signos de la pasión y crucifixión que porta, incluida la corona de espinas, sin embargo inexplicablemente sigue viviendo; es un Cristo dolorido, vencido y sangrante que, a pesar de ello, derrota a la serpiente y a la muerte; es un Cristo que ha consumado la Redención y que, no obstante, todavía se ofrece a los hombres en su Cuerpo y en su Cruz; es un Cristo que ha descendido del madero pero que, extrañamente, aún permanece crucifijo, como si estuviera dispuesto a repetir el trágico itinerario de la pasión con tal de mover a los hombres al arrepentimiento. Pero todo lo dicho no es un anacronismo, sino un simbolismo: significa el triunfo del dolor sobre el pecado y la muerte. Por eso es un Cristo derrotado, pero, a la vez, sorprendentemente triunfante, de ahí su advocación de Cristo de la Victoria. Teniendo en cuenta lo expresado en los párrafos anteriores, se entiende que sean muchas las imitaciones antiguas de la imagen, que existen, en buen número, en nuestra tierra extremeña y fuera de ella⁹¹.

Hemos tratado de componer un trabajo con pretensiones de síntesis sobre la iconografía de la pasión de Cristo en el arte extremeño, tan íntimamente en contacto con la devoción de las gentes sencillas en tiempos pasados y presentes.

91 Sobre Domingo de la Rioja y la iconografía del Cristo de la Victoria, *vid.*, J. HERNÁNDEZ PE-
RERA, “Domingo de la Rioja. El Cristo de Felipe IV en Serradilla”, en *Archivo Español de Arte*, XXV
(1952), 267 y ss. ID., “Iconografía española. El Cristo de los Dolores”, en *Archivo Español de Arte*,
XXVII (1954), 47-62.

No obstante, somos conscientes de que, como toda primera aproximación a un tema tan sugerente y complejo y que, además, posee numerosas ramificaciones, es nuestro estudio obra incompleta e imperfecta, que sólo trata de acercarse a lo que puede ser el esquema básico de tan amplia materia. Sin embargo, pensamos que este primer contacto con una realidad exuberante debe ser el punto de partida para la investigación profunda que verdaderamente exige tan interesante parcela de nuestras artes.

ILUSTRACIONES



Fig. 1. Catedral de Coria. Portaviático.
Medios del siglo XIII.



Fig. 2. Berzocana. Placa de marfil.
Siglos XIV-XV.



Fig. 3. Catedral de Coria.
Relicario de la Santa Espina.
Primera mitad del siglo XVII.

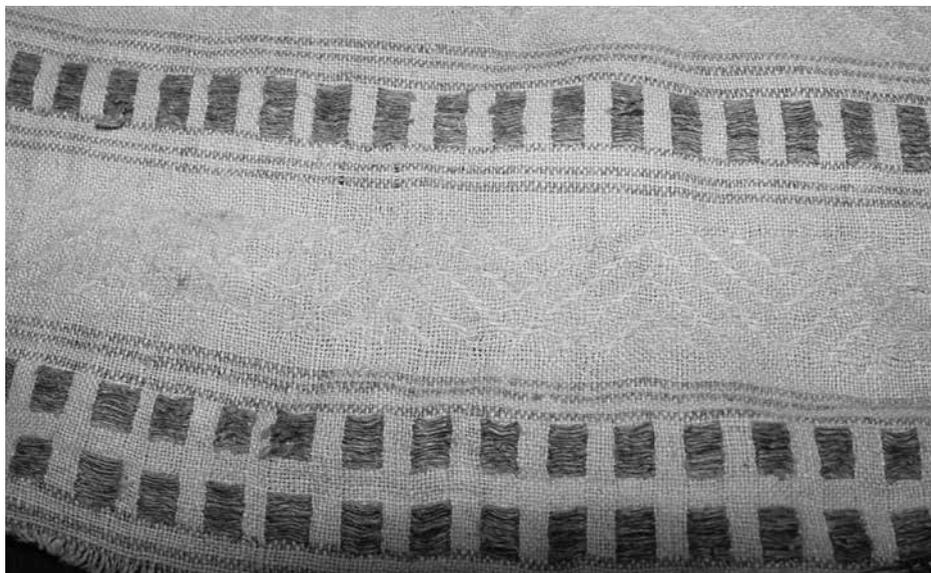


Fig. 4. Catedral de Coria. Mantel de la Santa Cena.



Fig. 5. Cáceres. Parroquia de Santiago. Retablo mayor. Alonso Berruguete. Desde 1557.



Fig. 6. Gata. Ermita del Humilladero. Santa Cena. Siglo XVI.



Fig. 7. Montánchez. Cáliz rococó. Córdoba, 1786.



Fig. 8. Zalamea de la Serena. Ermita del Cristo. Azulejos barrocos. Oración del Huerto.



Fig. 9. Guadalupe. Retablo mayor. Prendimiento. Giraldo de Merlo. 1614-1618.



Fig. 10. Cáceres. Concatedral. Retablo mayor. Flagelación. Roque de Balduque (1547-1551).

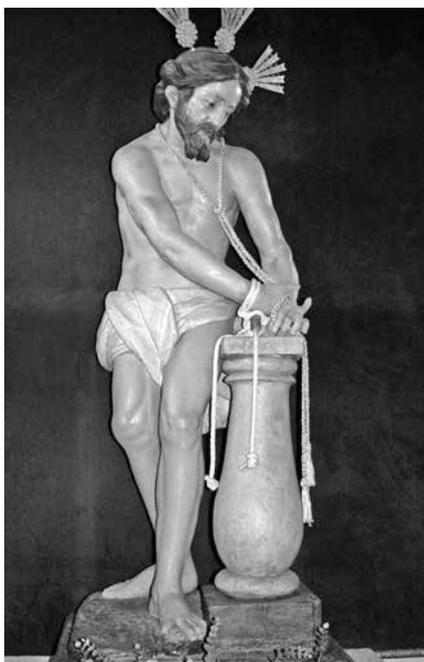


Fig. 11. Cáceres. Parroquia del E. Santo. Cristo amarrado a la columna. José de Arce. Hacia 1656.



Fig. 12. Guadalupe. Retablo mayor. Caída. Giraldo de Merlo. 1614-1618.



Fig. 13. Plasencia. Parroquia de San Esteban. Cristo del Perdón. Fines del siglo XVII.



Fig. 14. Garrovillas. Parroquia de Santa María. Misa de San Gregorio. Sebastián de Paz. Siglo XVII.



Fig. 15. Trejejo. Parroquia. Cruz procesional. Siglo XIII.



Fig. 16. Cabañas del Castillo. Parroquia. Cruz procesional. Siglo XIV.



Fig. 17. Calzadilla. Ermita. Cristo de Lucas Mitata. Fines siglo XVI.



Fig. 18. Azuaga. Parroquia. Custodia. Crucifixión. Cristóbal Gutiérrez. 1578.



Fig. 19. Trujillo. Monasterio de Santa Clara. Crucificado con alegoría de los pecados capitales. Tamayo, 1630.



Fig. 20. Zalamea de la Serena. Ermita del Cristo. Azulejos barrocos. Crucifixión y lanzada.

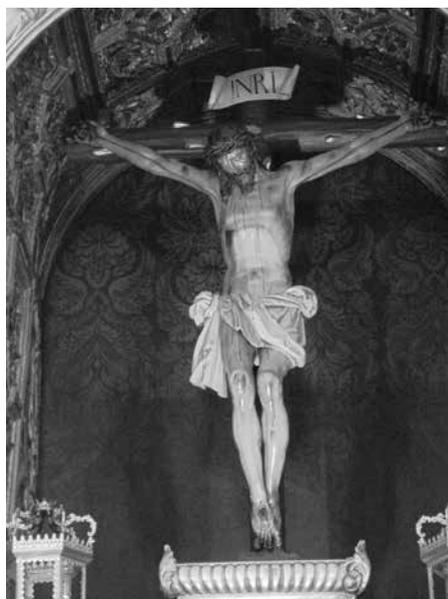


Fig. 21. Azuaga. Ermita del Cristo del Humilladero. Crucificado de Francisco de Ocampo. Antes del año 1615.



Fig. 22. Torre de Don Miguel. Ermita de Bienvenida. Crucificado. Juan Calderón. 1763.



Fig. 23. Cáceres. Concatedral. Descendimiento. Roque de Balduque. 1547-1551.



Fig. 24. Zalamea de la Serena. Ermita del Cristo. Azulejos barrocos. Piedad.



Fig. 25. Garrovillas. Parroquia de San Pedro. Llanto sobre el cuerpo de Cristo. Fines del siglo XVI.



Fig. 26. Coria. Convento Madre de Dios. Entierro. Pedro Machuca. Hacia 1540.

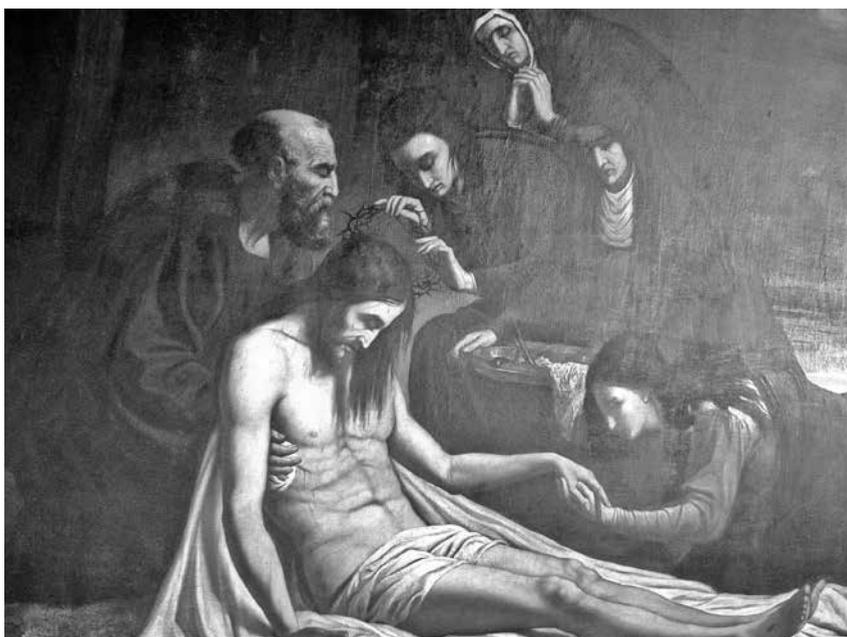


Fig. 27. Valencia de Alcántara. Ermita de los Remedios. Unción de Cristo.
José Nin y Tudó. Década de 1860.



Fig. 28. Robledillo de Gata. Yacente. Década de 1640.



Fig. 29. Alcántara. Parroquia. Resurrección. Luis de Morales. Década de 1580.



Fig. 30. Plasencia. Catedral. Portapaz.
Fines del siglo XVI.



Fig. 31. Guadalupe. Sagrario. Ioanes Giamin. 1561.



Fig. 32. Serradilla. Cristo de la Victoria. Domingo de Rioja. 1635.