

BARROCO EXTREMEÑO

La revolución estética que, a partir del siglo xvi, viene a alterar los principios fundamentales del Renacimiento, no ha podido ser nunca contemplado con indiferencia, sino que ha sido exaltado unas veces con el máximo entusiasmo y otras odiado con apasionamiento encarnizado.

Celebraron la novedad en sus albores poetas y eruditos y, mediando el siglo xviii, inspiró a artistas y filósofos una gran repulsión. Continúa la animadversión durante la centuria siguiente y hasta Menéndez Pelayo —ecuánime y comprensivo— reprueba las creaciones de un Góngora o un Narciso Tomé.

Casos aislados, como en el del conde de Raczinski y Otto Schubert, muestran su admiración sin recato ante la riqueza de formas del barroco y la magnificencia de la arquitectura de los siglos xvii y xviii.

Toda obra de arte y todo monumento artístico lleva implícito un sentido, una significación en cuanto expresión de un solo hombre y también de una cultura.

Werner Weisbach y el Marqués de Lozoya opinan acordes que todo cambio de estilo tiene una estética y que si bien no podemos taxativamente señalar las premisas que condujeron al logro de él, pues la vida desvirtúa los sistemas mejor concebidos, sí podemos señalar (con cierta amplitud) algunas leyes que condicionan la creación artística.

Así, el Marqués de Lozoya comprueba esta tesis demostrando que se dan los mismos fenómenos en fases similares en todos los estilos. Por ejemplo, en todo arcaísmo —período de lucha entre la técnica y la materia— la misma sonrisa se

proyecta en las esculturas arcaicas de Grecia y en las de los templos románicos del siglo XII, y en unas y en otras, los cabellos y los pliegues de los vestidos se resuelven según idénticas estilizaciones geométricas.

Pasado el momento de plenitud, culminante de clasicismo, en que una generación, gozosa del dominio sobre la materia, se mantiene en un justo equilibrio y usa ponderadamente de los recursos de su arte, la ley del cansancio, que es la base de la Historia del Arte, obliga a buscar soluciones nuevas.

No es posible encontrarlas en lo esencial del sistema que ha dado ya de sí todas sus posibilidades, y los artistas acuden a complicar las estructuras, a encubrirlas artificiosamente con una ornamentación profusa. De aquí que existan diversos barroquismos a través de los tiempos, con contrastes similares en el arte y en la cultura, preferencia por lo expresivo y pasional; las imágenes ríen o lloran; se retuercen o se agitan; se anteponen los tipos de características fuertes hasta llegar a la fealdad; los ancianos rugosos y los niños son los modelos más apreciados; surge la afición a lo exótico y remoto; a los temas heroicos sucede el amor a la naturaleza, la exaltación de las delicias de vida pastoril...

¿Podemos señalar como única causa de esta revolución artística el "cansancio de las formas"?

Pensamos con Weisbach que no, que el Barroco nace espontáneamente como un fenómeno social. La revolución religiosa agita los espíritus, y esa conmoción vendrá reflejada en el arte, si no en los temas, sí en el modo de interpretarlos.

Se alaban los cánones grecorromanos —por ejemplo, Vicente Carducho en su *Diálogo de la Pintura* (1633)— en un momento en que una corriente de libertad viene a destruir su rigidez, y los monumentos comienzan a cubrirse de hojarasca barroca y un viento de pasión agitaba todas las pinturas y esculturas.

Libertad que Bartolomé Leonardo de Argensola expresa así:

"No guardaré el rigor de los preceitos
en muchas partes, sin buscar escusa,
ni perdón, por justísimos respetos;
y si algún Aristarco nos acusa,
sepa que los preceitos no guardados
cantarán alabanzas a mi musa."

En medio de esta libertad, esta profusión decorativa y este alarde, el barroco es un arte antitético y pesimista, quiere emular una grandeza ya caduca encubriendo la pobreza de materiales —ladrillo, madera, yeso— bajo una exuberancia ornamental. Decoración que no es simple primorosa, a veces, es ruda y tosca, pero combinada de modo que su fuerte claroscuro y, en ocasiones, su brillante policromía produzca el máximo efecto.

En la pintura se abandona la minuciosidad —tan característica del medievalismo, especialmente en los flamencos— el pintar las cosas como son para pintarlas como aparecen ante los ojos de un espectador distante —origen de la pintura moderna—.

Por eso la pintura es, entre las artes plásticas, la que hace, en el período barroco, mayores progresos. La arquitectura y escultura, a su vez, procuran acercarse en sus creaciones a los efectos pictóricos.

Concretemos estas generalidades al territorio hispánico donde hallaremos unas nuevas características de su barroquismo —la agobiadora profusión y un fondo de unidad esencial de cultura y pensamiento en las obras de arte de la Península y las creaciones de América—.

Restringiendo el área de nuestro estudio, avancemos al W, hasta Extremadura, prolífica en adalides y artistas, a pesar de que no siempre supo apreciar la valía de sus hijos.

Ya en ella, recorrámosla deteniéndonos ante sus monumentos para admirarlos y después de este estudio sacar las conclusiones o notas peculiares que definen su barroco o la distinguen del resto.

Prolija sería la enumeración de todos los monumentos y obras de arte escultóricas y pictóricas recogidas en el espiguelo intenso de visitas directas a iglesias de Badajoz o a través del *Catálogo Monumental*, de Mérida y el libro *Extremadura*, del Conde de Canilleros. Por ello limitamos nuestro estudio más detenido a algo de lo que consideramos más digno de mención, teniendo que reducir a simple enumeración el resto, en espera de poderlo estudiar amplia y separadamente.

Comencemos por la *Arquitectura* y por *Badajoz*, y dentro

de ella por la *Catedral*, corazón cristiano de esta ciudad, que evoca los esplendores del reino moro.

Comenzada en el siglo XIII ha ido recibiendo los vestigios que el tiempo le traía —gótico, renacimiento y barroco—. La sencillez que impera en su interior y exterior fija su personalidad frente a las reformas que la han desvirtuado sucesivamente.

Según documentos del Archivo de la Catedral (Expediente 290) en tiempos del Obispo Juan Marín del Rodezno a fines del siglo XVII se hizo una renovación del presbiterio, cubierto, desde entonces con bóveda de medio cañón con lunetos al fondo, y en la parte exterior una cúpula. Al ser terminada en el siglo XVIII, se la decoró con pinturas de un estilo barroco de imitación.

Obra también de restauración sobre la antigua parroquia de San Lorenzo es la *iglesia de San Agustín*, levantada en 1620, con bóveda de medio cañón, con arcos fajones sustentados por pilares góticos —restos del antiguo edificio— (Mélida, *Catálogo Monumental*. Badajoz, 125).

En la provincia, extramuros de *Alburquerque*, se ubica la *iglesia parroquial de San Mateo*, sita frente a las puertas de la muralla.

Su fachada principal es de piedra de sillería y de estilo del XVII. Está dividida en cuatro cuerpos; en el inferior está la puerta principal en arco de medio punto sobre pilastras, coronado con un frontón. Encima hay dos cuerpos o líneas de ventanas con frontones y alfeizares sobre ménsulas. El hueco central del segundo cuerpo es una hornacina cuadrada. Su frontón en arco y partido con un círculo en medio, lleva esta inscripción en caracteres de bronce, incrustados: "AÑO JHS 1629".

En *Bodonal de la Sierra*, la *iglesia parroquial* es un sencilla construcción del siglo XVII con su portada compuesta de un arco de piedra y frontón barroco, de líneas caprichosas, al estilo de la época de Carlos II; la torre, de ladrillo. El interior, cubierto por una nave de cinco tramos, con lunetos, capilla mayor con cúpula más un tramo de bóveda (Mélida, O. C., 'p. 176).

El conjunto urbano más completo de toda la Baja Extremadura lo constituye *Jerez de los Caballeros*, cuya importancia pregonan la existencia de cuatro parroquias y las numerosas mansiones nobles.

La *parroquia de San Bartolomé* arquitectónicamente tiene dos particularidades dignas de mención en el exterior: la torre y la portada del Poniente.

La torre ocupa el ángulo occidental del templo y revela en su estructura ser trasunto de la Giralda de Sevilla, en cuanto a que consta de un cuerpo, el principal y más alto, prismático, de planta cuadrada sobre el que se eleva otro menor, cuadrado también y sobre éste, siempre en disminución, dos cilíndricos o redondos, todos ellos con ventanas. Es, hasta más de la mitad del primer cuerpo, de piedra de sillería y lo demás de ladrillo con yeso y barro vidriado en su revestimiento ornamental de gusto barroco. Son de notar las arquerías del primer cuerpo, por bajo de los huecos de las campanas, y del segundo los festones y encuadramientos de ladrillo, que prestan realce a las placas convexas esmaltadas de azul sobre las dichas arquerías y bajo las ménsulas de los balcones semicirculares con balaustres de barro, de los huecos de las campanas y otras ménsulas análogas que hay en las hornacinas inmediatas a estos huecos. Estos son de medio punto e igualmente las de los cuerpos altos cilíndricos. Los dos cuerpos cuadrados llevan por coronamientos balaustradas y, en los ángulos, flameros. El conjunto decorativo es pintoresco y rico. (Mélida, O. C., 286.)

La portada del lado occidental, o sea, la del Evangelio, es también de estilo barroco y está decorada con cerámica. Desconocemos el nombre de su autor, probablemente el mismo que el de la torre. La composición de la portada se reduce a tres cuerpos: el inferior, encuadrando la puerta, bajo un entablamento ondulante, sustentado por dos columnas salomónicas y dos pilastras de orden corintio, unas y otras profusamente ornamentadas; el segundo cuerpo de análoga traza, con medias columnas, y el tercero con hornacina, ocupada por la estatua de San Fernando, de piedra, y el entablamento ondulado coronando con sus caprichosas líneas el conjunto.

Todo está hecho con ladrillo y yeso, realzado con aplicaciones de cerámica que en los intercolumnios y frisos consiste en placas circulares convexas, esmaltadas de azul, y a los lados del frontispicio, entre adornos y molduras de yeso se ven cuatro cuadros de azulejos, que representan los correspondientes al cuerpo inferior "San Diego de Alcalá" y "San Francisco de Asís", y los segundos a "San Antonio Abad" y "San Antonio de Padua".

Custodiando la ciudad cual vigía, se eleva enhiesta la torre de la *iglesia parroquial de San Miguel*. Es una bella torre barroca con su cuerpo inferior de sillería. La altura de este cuerpo de forma prismática cuadrangular sobrepuja la de la nave; sobre él se alza el cuerpo de las campanas, el cual, por su exuberancia y graciosa decoración, así como por el tono rojo como ladrillo y barro cocido de las molduras y adornos, entre los que resalta el azulejo, forma contraste con el tono cárdeno de la piedra del cuerpo inferior. Dicho cuerpo de las campanas ofrece dos arcos por cada lado separados por pilastras, en las que resaltan otras abalaustradas, todo ello con muchas molduras que, como en los frisos divididos en recuadros, quiebran la luz realzando el efecto decorativo. sobre este cuerpo, coronado por balaustradas, álzase otro lo mismo, y encima un cuerpo pequeño y sobre éste otro algo menor, ambos con figura de templete con un arco en cada uno de sus cuatro lados. En los ángulos achaflanados del segundo cuerpo hay figuras de santos sobre ménsulas. Una estatua del arcángel San Miguel corona el conjunto. Las placas esmaltadas están en el friso del cuerpo mayor en las enjutas y en los remates.

Fue aceptado el tipo de torre barroca en Extremadura, y aún lo repiten una vez más (amén de las de Campanario, Almendralejo...) en *Llerena*, adosándola en el siglo xvii a la *iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Granada*, de un gracioso estilo barroco, cuadrangular, de dos cuerpos, con arcadas sobre pilares y columnas de orden toscano en el cuerpo inferior y jónico en el superior, entre los arcos. La arcada inferior está coronada con tantos frontones como huecos y la superior con tímpanos perfilados en curva. Un pretil abalaustrado

trado, con bolas por remate en los ángulos, corona el macizo prismático de los dos cuerpos. Sobre la terraza se levantan, de igual modo que la torre de la iglesia parroquial de Almendralejo, cinco torrecillas de a dos cuerpos cada una, caladas por arcos y con sus cupulines por remate; redondas las torrecillas de los ángulos, cuadrada la central y la mayor.

Próximos a la frontera, en Olivenza, hallamos con proliferación usado el azulejo —elemento base del sistema de decoración barroca portuguesa— cubriendo total o parcialmente los muros —iglesia parroquial de Santa María Magdalena, iglesia de Santa María del Castillo, Hospital de la Caridad y, en general, todas las iglesias de Olivenza—. En el Hospital de la Caridad revisten los muros laterales desde la cornisa a la sillería. Estos azulejos son de gusto barroco, compuestos con figuras grandes, con fantasía y amplitud decorativa y pintadas a claroscuro con azul sobre el blanco.

Como lógica consecuencia del elevado tono económico de *Almendralejo* nobles linajes alzaron aquí *casas solariegas* con la categoría de palacios señoriales. Destaca sobre todo entre ellas la de los *Marqueses de Monsalud*, sito en la plaza de la parroquia, ejemplar interesantísimo en el que el escudo del ángulo se envuelve en lujosa ornamentación barroca que enlaza con los coronamientos y recuadros de los balcones próximos.

Cerramos esta somera recopilación arquitectónica con la referencia de la *iglesia del Convento* de Religiosas de *Santa Clara*, de *Zafra*, que se debe a una reconstrucción del siglo XVII. Consta de una sola nave de tres tramos, con sus arcos de medio punto y sus bóvedas de lunetos, tan usadas en el barroco, llegando aquí a gran simplicidad. Y en *Cáceres*, en Guadalupe la reforma llevada a cabo en el siglo XVIII en la que intervino Manuel de Lara Churriguera, junto con la hecha en la antesacristía en la centuria anterior. Obra también de reconstrucción es la *Ermita de la Salud*, en Plasencia, monumento original, alegre y pintoresco por su fisonomía externa de gusto barroco.

El barroco es época de ostentación y se presta a exhibiciones aparatosas, como testimonian el sinnúmero de *retablos* que

celan nuestras iglesias. En todos se observa el nuevo espíritu de libertad reinante y la satisfacción de los artistas de romper la rigidez de los cánones, alegría que llega a convertirse en embriaguez.

Una aspiración vertical, que se traduce en la esbeltez de las proporciones, impera en el retablo nuevo que hoy está en la *capilla mayor de la Catedral*.

Durante el episcopado del Sr. Valero Losa se encarga este retablo, que no pudo ver terminado por su traslado a Toledo de primado. Sin embargo siguió la obra bajo su inspiración y se colocaron en él las imágenes que acordó con el Cabildo pacense.

Gracias a la *Historia eclesiástica*, de Solano (T. I. Badajoz, 1945, p. 11), a la *Continuación* de ésta (T. II, pp. 17 y 18) y al Archivo de la Catedral —libro de “Acuerdos de Cabildo Pleno” y cuentas de fábrica— sabemos todo el proceso de su construcción y sus vicisitudes y quiénes lo tallaron y pintaron.

Al escultor Cristóbal Morgado se debe el escudo y armas del señor Arzobispo de Toledo; el tabernáculo a Jinés López (Archivo de la Catedral de Badajoz, cuentas de fábrica. Legajo 223 número 4.349. 65-F y legajo 7). La imagen de la Inmaculada fue mandada fabricar en Sevilla por el ilustrísimo señor Valero Losa, y la de San Juan la envió él también. Las demás efigies son obra de Manuel Ruiz Tarama y Francisco Ruiz, escultores.

Sin embargo —opina Gómez-Tejedor— las obras realizadas por estos artistas serían las de carácter secundario, tales como los ángeles y Virtudes que aparecen en la parte interior del retablo.

Las figuras de San Pedro y San Pablo son de escuela sevillana.

El dorador del retablo fue Manuel de los Reyes, según sabemos por una libranza del mes de Diciembre de 1722 hecha a su favor (Archivo Catedral, cuentas de fábrica, legajo 224. Número 4.350. 65-G).

El conjunto de este templete cuadrangular de gran mole y recargado de ornamentación está constituido esencialmente por tres cuerpos superpuestos; los dos superiores de menores

dimensiones, todo de talla barroca dorada, constituido por columnas salomónicas en cada frente, revestidas de hojarasca y racimos de uva, viéndose también algún estípite.

En el centro del templete, en la parte inferior, está la imagen de San Juan Bautista (de la que ya hablaremos). A los lados, las imágenes de San Pedro y San Pablo. El central lo preside la imagen de la Purísima, teniendo a su derecha e izquierda, respectivamente, las tallas de San Atón y San Francisco Javier.

El cuerpo superior lo rematan las Virtudes y dos Santos Doctores, que están sobre el entablamento y en el copete.

En el segundo cuerpo del templete hay cuatro ángeles de pie, de buena talla y en posición de sostener con su brazo derecho farolas que actualmente no existen, porque desaparecieron a principio de siglo.

El conjunto es proporcionado y majestuoso y dentro de su estilo eminentemente barroco es uno de los mejores ejemplares que conocemos.

Algunos críticos lo relacionan con Churriguera o alguno de sus discípulos, a pesar de no estar atestiguado en la documentación.

Dentro del recinto de la Catedral tenemos varios retablos barrocos —los de los altares laterales de la capilla de Santa Bárbara, de los Fonseca, la de las Reliquias, la de la Magdalena, además del de la capilla del Santo Cristo, del claustro—. De muchos de ellos consta la fecha de su construcción, pero sólo conocemos el autor de los dos altares colaterales de *San Blas* y *Santa María de la Antigua*, al lado de la Epístola y el Evangelio, respectivamente, y debidos al escultor Alonso Rodríguez Lucas, datado en las cuentas de fábrica del Archivo catedralicio. Desde Febrero a Noviembre de 1697 estuvo trabajando en ellos, interviniendo con él los artífices Andrés Sánchez Ampuero y Joseph Muñoz, pertenecientes al gremio de doradores. Los dos retablos son semejantes en tamaño, proporciones, estilo y adornos. El retablo de San Blas se compone de un cuadro de grandes proporciones enmarcado por dos columnas salomónicas decoradas a base de racimos.

El de Nuestra Señora de la Antigua tiene tres cuerpos. En

el inferior y en la parte central hállase la pintura de la Virgen de la Antigua —copia del siglo xv de una pintura mural de la Catedral de Sevilla—, enmarcada en dos pares de columnas salomónicas, y, a cada lado, otros dos lienzos rematados por una columna del mismo orden. En la parte superior del retablo, y siguiendo la misma ordenación, tenemos al Padre Eterno y, a cada lado, una cabeza de Santa.

Salpicada de la alegría, la fastuosidad, la mágica decoración y la aristocrática belleza del barroco se halla toda la provincia de Badajoz, donde apenas se encuentra un pueblo que no guarde celoso uno o varios retablos barrocos. Entre ellos merece destacarse el de *Barcarrota*, *Don Benito* y, sobre todo, los de *Almendralejo*, *Jerez de los Caballeros*, *Llerena*, *Olivenza*, *Zafra* y *Fuente de Cantos*.

El de la *iglesia de Almendralejo* es uno de los mejores de su clase en Extremadura. Es monumental, compuesto por tres cuerpos y otro más pequeño que lo corona, siendo los tres de orden corintio, enriquecidos por admirables composiciones y figuras escultóricas policromadas y todo el conjunto del retablo dorado espléndidamente.

En el cuerpo inferior hay dos grandes composiciones en alto relieve representando la “Natividad” y la “Epifanía”, a uno y otro lado del tabernáculo, y en el cuerpo superior otras tres composiciones, también en alto relieve, que a su vez interpretan los temas de la “Resurrección”, “Circuncisión” y “Pentecostés”, ocupando el centro el segundo de los citados y en los diferentes intercolumnios del retablo lucen sus bellezas artísticas las estatuas del Apostolado, talladas y policromadas.

En el tercer cuerpo, la representación clásica del Calvario, la Virgen y San Juan; por último, en el remate que corona el grandioso conjunto, la figura de medio cuerpo del Eterno Padre dentro del semicírculo.

En el archivo parroquial existen datos que atestiguan el coste, fecha y artistas autores de dicho retablo. En 1612 lo construyeron el dorador y estofador Lázaro de Pantoja, de Sevilla, y los entalladores Salvador Muñoz, de Mérida, y Francisco Morato, de Zafra.

Mayor alarde aparece en el retablo de la capilla mayor y

las tribunas con sus calados antepechos del barroco del XVIII, de la *iglesia parroquial de Santa María*, en *Jerez de los Caballeros*.

El retablo de talla dorada, con columnas corintias, de fustes estriados y con profusión de adornos, sobre ménsulas asimismo ornamentadas, llevan en su centro el arco del camarín de la Virgen y en su segundo cuerpo, correspondiente al tímpano, lleva un relieve que representa la Ascensión.

Las tribunas se abren sobre arcos laterales, en unos huecos a modo de ábsides u hornacinas con su cascarón de bóveda decorado en figura de concha; sus antepechos, de perfil ondulado, son como el del coro alto de preciosa labor calada, de talla, dorada, con hojarascas y roleos, ménsulas y molduras.

Con más sencillez está concebido el del altar mayor de la *iglesia parroquial de San Miguel*, de esta misma ciudad. Tiene forma de templete con la imagen de San Miguel, de talla, rodeada de ángeles, dominando en el conjunto la fantasía propia de aquel estilo.

Al tipo común de retablo con camarín corresponde el mayor de la *iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Granada*, de *Jerez*, y el retablo mayor de la *iglesia parroquial de Zafra*, cuya descripción omito por brevedad y por quedar en parte suplida por la foto.

En esta misma ciudad de *Zafra* y dentro de la citada *parroquia* se oculta el retablo de *Nuestra Señora de Valbana*, de estilo barroco, de mano de José Churriguera, quedando colocado el 3 de junio de 1751.

Si ascendemos sobre la geografía de nuestra extensa provincia y seguimos la búsqueda de retablos barrocos vemos que son tan abundantes en *Cáceres* como en *Badajoz* y algunos de mejor calidad artística.

Nos detenemos, si bien a vista de pájaro, en los de *Castejada* (ermita de la Soledad), *Galisteo* (parroquia de la Asunción), *Plasencia* (parroquia de San Nicolás y ermita de la Salud), *Hervás* (con el magnífico de la parroquia de San Juan), *Hoyos* (menor, pero no menos fino que el de Hervás, contrastando con la severa arquitectura gótica que lo enmarca), *Coria* (única ciudad que nos ofrece todos sus monumentos datados.

El tercer cuerpo de la torre de la Catedral con arcadas y pilas-tras toscanas, agregado en el siglo XVIII por Manuel de Lara Churriguera, el mismo que hizo la reforma del XVIII en Guadalupe. El retablo mayor seudobarroco, debido a los hermanos Juan y Diego de Villanueva, escultor y arquitecto, respectivamente, fue inaugurado el día del Corpus de 1749. Consta de zócalo y dos cuerpos, con columnas de orden compuesto, de fustes estriados y guirnalda en el tercio inferior. En la gran hornacina central hay una imagen de la Asunción de la Virgen, misterio al que se consagró la Iglesia. Tallas y esculturas policromadas completan el conjunto decorativo, de sabor barroco. Junto a éste hay otros tres retablos dorados con adornos seudobarrocos, obra de Miguel Martínez), *Garrovillas* (convento de Jerónimas), *Brozas* (parroquia de Santa María, con retablo sin dorar del XVIII y dos palomillas de igual centuria, forjadas por el artista local Cayetano Polo), *Cáceres* (Santuario de Nuestra Señora de la Montaña, cuyo retablo dieciochesco, verdadero desbordamiento de barroquismo, es de lo mejor conseguido en este estilo; una invasión de ángeles niños acuden a él con la intención coquetona de exhibirse y jugar bajo el pretexto de servir de ménsulas, sostener glorias, cubrir enjutas, o los querubes incrustarse picarescamente como motivo decorativo entre el follaje de las columnas salomónicas. Lo invaden todo él, solos y en conjunto, simétrica y asimétricamente. Particularmente es el que más goza de mi favor. Todo está cuidado, hasta el bello grupo de la "Coronación de la Virgen" que remata el cuerpo central del retablo).

José Ramón y Fernández Oxea hacen un estudio (REVISTA DE ESTUDIOS EXTREMEÑOS, 1960, p. 59-96) de nueve "Iglesias cercereñas no catalogadas" que por no mayor interés, omito.

En cambio no podemos menos de detenernos ante el retablo mayor de la iglesia parroquial de *El Casar*. Se comienza en 1605, teniendo como autores al escultor Thomas de la Huerta, el pintor Pedro de Córdoba (citado por Mérida en *Catálogo Monumental. Cáceres*, en el retablo de Gata, Cáceres) y Juan Sánchez, ensamblador, y, por los libros de cuentas vemos que también intervinieron Francisco Ruiz de Velasco, vecinos de Plasencia, escultor y pintor; Pedro de la Quadra, escultor, en

unos ángeles, el dorador Juan Carrasco y el pintor Francisco Polo.

El retablo, hermosa obra de arte del xvii, está adosado a la cabecera de la capilla mayor y dobla dos veces para adaptarse a los tres lienzos del ábside. Distintos órdenes arquitectónicos se suceden en él —toscano, jónico, corintio y compuesto—. Está dividido en tres cuerpos como casi todos. En el inferior de la parte central se eleva un templete; el segundo está ocupado por una talla de la Asunción, titular del templo, en que aparece la Virgen rodeada de ángeles, y, por último, en el tercer cuerpo se representa en un alto relieve la "Coronación de la Virgen". Las partes laterales exhiben seis tablas con buena pintura.

Todo el retablo está dorado y las esculturas estofadas con ropajes dorados.

Como en Guadalupe, Plasencia, El Casar y otros puntos de Extremadura, nos encontramos ante el retablo mayor de la *iglesia de Monroy*, con una obra de pura estirpe herreriana. Tiene la sucesión de órdenes clásicos acostumbrada y de las cinco calles verticales de que consta, los dos extremos rematan en frontones triangulares y los tres de en medio por un coronamiento de líneas barrocas, con su frontón partido y las consabidas pirámides y bolas finales. En los intercolumnios se hallan repartidas catorce tablas al óleo, tres esculturas y la Custodia.

El libro primero de visitas y el inventario nos prueban que este retablo no es el primitivo. Las primeras noticias del presente retablo aparecen en 1605 y como su entrega se demora hasta 1622, vemos a través de los libros de cuentas que en su factura intervinieron sucesivamente los siguientes artistas placentinos: los entalladores Valentín y Velasco; más tarde también Baltasar García, Valentín Romero y Alonso Hernández; los escultores Francisco Ruiz de Velasco y Francisco Jiménez (que hacían la custodia); el pintor Juan Micael, Pedro de Mata y Pedro Iñigo, yerno de Pedro de Mata.

Parece que Iñigo y Alonso de Paredes son los autores de las catorce tablas del retablo. Mayores dudas en la datación ofrece "La disputa de Santa Catalina con los filósofos", la cual

algunos críticos creen obra anterior al retablo, mientras Tomás Martín Gil lo cree contemporáneo y obra de esos artistas o de otros segundones pintores placentinos.

* * *

La *Escultura* en el siglo xvii se aparta ya de la serenidad y noble majestad de la época anterior, acentuándose, ahora, la expresión de patetismo o cualquier otro sentimiento.

La perfección y destreza con la gubia que alcanzan los artistas en la segunda mitad de este siglo, se combina perfectamente con una muy bella policromía de carácter realista.

A veces, el mismo escultor era pintor también. Este es el caso de Alonso Cano, y nadie mejor que él podía, con los matices de su pintura, dar una expresión más axacta a sus maravillosas tallas que con tanta facilidad realizaba.

En el altar mayor de la *Catedral pacense* nos encontramos con una bella imagen de la *Inmaculada*. Parece como si desde la elevada hornacina donde se encuentra esta imagen quisiera presidir como Madre, como Reina.

A excepción de que fue traída de Sevilla, nada sabemos de esta bella talla. Efectivamente, las características de la escuela sevillana son bien patentes, pudiéndola relacionar con las obras de Pedro Duque Cornejo, discípulo de Pedro Roldán, cuyo taller era el más importante de Andalucía a principios del siglo xviii.

Sereno y bellissimo es el rostro de la Virgen, e igualmente bien interpretado es el plegado de las ropas. Un manto amplio donde se manifiesta el barroquismo por su movimiento, cubre la espalda y costados de la Virgen, recogíendolo a la altura de sus manos cruzadas inclinadas hacia la izquierda.

Tiene adelantada la pierna izquierda, formando naturales pliegues la túnica al caer. Está muy bien policromada esta imagen, teniendo como base tres cabezas de angelitos.

Entre la abundante ornamentación del barroco altar mayor destaca, en el hueco central del primer cuerpo, la figura del santo Patrón de la diócesis, *San Juan Bautista*.

De menor tamaño que el antural y cubierto parcialmente con una piel, adelanta la pierna izquierda, que apoya en una

peña, en cuyo extremo se encuentra el cordero que, aproximando su cuerpo al del Precursor, alza su cabeza hacia la del santo.

Se trata de una talla policromada, en la que el escultor no ha omitido el menor detalle. Recoge el santo, con su brazo derecho desnudo al igual que el torso, la piel que, ceñida al cuerpo, tiene por vestidura, siendo manifiesto el marcado rizo de la misma. De su hombro derecho cae, con bien logrados pliegues, un manto rojo.

Su autor nos es totalmente desconocido por la carencia de documentos o alusiones fidedignas acerca de ello. Sin embargo, por sus características debe considerarse como producto de la escuela barroca granadina. Podemos relacionar nuestro San Juan con las obras de José Risueño, escultor de los primeros años del siglo XVIII y continuador del estilo efectista de los hermanos Bernardo y José de Mora. Sin embargo, el señor Mélida atribuye esta obra a D. Juan Ron, escultor que también por estos años primeros del siglo XVIII tenía un taller de imaginiería en Madrid.

El sinnúmero de obras escultóricas que conocemos proceden de artistas de escuela andaluza —granadina o sevillana— o de escuela española. Sólo de unas pocas conocemos el autor.

Vamos a contemplarlas y estudiarlas según su factura.

Las tallas forman el grupo más abundante y quizás el mejor logrado. En él tenemos la de *San Diego de Alcalá*, policromada y estofada, con 1,32 metros de altura, obra estimable del siglo XVII, de la escuela de Pedro de Mena. El santo, de pie, viste hábito recamado y tiene la cabeza algo inclinada al lado izquierdo, el rostro en éxtasis y las manos sobre el pecho oprimiendo el Crucifijo. La iglesia de *Medellín* ceda esta bella obra de arte.

Semejante a ésta es la talla que representa al mismo santo, de escuela española del XVII, en *Puebla de Alcocer*, en el convento de San Francisco.

Del estilo de Roldán, custodia *Medellín*, en la iglesia antes citada, una buena talla policromada de *La Dolorosa*. Envuelta en túnica y manto, que forma elegantes pliegues tratados con cierta amplitud y un cierto acento barroco, aparece la Virgen

Madre en pie, con los brazos abiertos y el dolorido rostro levantado como en contemplación del Crucificado.

De acuerdo con una de las características del barroco —la teatralidad y el efectismo— están talladas dos esculturas de *San Pedro de Alcántara de Casas de Reina* (capilla del lado del Evangelio, en la iglesia parroquial) y *Burquillos* (en la iglesia parroquial de Santa María de la Encina y San Juan), de los siglos XVIII y fines del XVII, respectivamente, representan al santo de pie con la cabeza levantada hacia el cielo como recibiendo inspiración del Espíritu Santo, que es figura aparte colocada sobre el hombro izquierdo; en la mano de este lado tiene el santo un libro y en la derecha una pluma; el pie derecho sobre el mundo.

Teñida de un fuerte realismo está la imagen de *San Francisco Javier* —la mejor obra de arte de *Don Benito*— ubicada en el segundo retablo del lado del Evangelio de la *parroquia de Santiago*. Representa al santo misionero en pie, con un crucifijo en la mano derecha, la izquierda apoyada sobre el pecho, vestido de sotana y larga sobrepelliz de amplias mangas flotantes y con estola. El rostro expresivo, con la boca entreabierta, y vuelto un poco hacia la derecha. La figura tiene grandeza sin exageración, con una ejecución acabada y habilísima. Todo el detalle está tratado con amor y extremó su destreza hasta el punto de que en la boca, entreabierta, talló hasta la lengua. Sobre su autor no se tienen datos, mas al contemplar la figura se recuerda las de Pereira, el autor de San Bruno de la Cartuja de Miraflores, de Burgos, en quien se advierten estos detalles y sobre todo el poderoso realismo.

Al fin, con regusto, nos es dado poder dedicarnos a un tema que nos es altamente grato —al Niño Jesús—. A pesar de no ser aquí tan frecuentes como en el barroco granadino, hemos hallado varios, entre los mejores el de *Puebla de Alcocer*, en *Colección particular* y otra buena talla de escuela andaluza, muy graciosa, en *Rivera del Fresno* (ermita del Santo Cristo de la Misericordia).

Si el barroco esculpió el tierno encanto del Niño Dios, no le fue menos dilecto plasmar en materia el dolor del Cristo. Muestra de ello y del gran tributo que rindieron los extreme-

ños a la escuela andaluza son las tres obras de la escuela de Montañés, dos de ellas imitación de sus mejores Cristos —en lo que fue inigualable— el *Cristo de la Misericordia* (de Rivera del Fresno, ermita ya citada) y el *Santo Cristo del Rosario* (en la iglesia del Rosario, de Zafra).

Ambos son tallas policromadas, representando a Cristo muerto en la Cruz, con un paño por las caderas, de figura noble, realista y bien sentida. La tercera obra aludida está en la *parroquia de Villanueva de la Serena*, que representa al Señor difunto.

De la provincia de Cáceres merece citarse el *Cristo de los Desamparados*, de *Escorial*, en la parroquia de la Asunción, obra maestra de la imaginería española del XVII, comparable a las del Montañés y Mena, aunque la técnica del anónimo autor no permite relacionarla con ellos. Cristo aparece de tamaño natural, clavado en cruz de leño, la cabeza levantada, la boca entreabierta y un gesto patético de agonía. Todo el cuerpo en curva como en el Apolo Sauróctono, y muy movido el paño de pureza.

Perfectamente logrado el movimiento ascensional está en la *Virgen de la Asunción*, de *Serradilla*. María se eleva sobre nubes llevada por ángeles niños y querubes; el ademán de sus brazos abiertos y levantados y la intensa agitación del manto, además de su expresión de suma aspiración, son notas estudiadas que contribuyen a que sea una de las más acabadas figuras.

Cuidadosa se mostró la escultora *Luisa Roldán* —hija de Pedro Roldán, escultor del XVII—, más conocida por “La Roldana”, al encarnarnos en ocho imágenes otros rasgos que el barroco puso de relieve —la lealtad, la heroicidad, el martirio, la belleza, la audacia...—. Estas esculturas representan a Sara, la profetisa María, Débora, Jael, Rut, Abigail, Esther y Judit.

Las bíblicas mujeres están colocadas en hornacinas en el camarín de Guadalupe, de tamaño mitad del natural. Lo tallado en ellas son las cabezas, bustos y extremidades, formando lo demás las telas endurecidas, de bellos colores y bien plegadas. Se adornan estas figuras con collares y pendientes de

perlas; sus trajes son curiosos, ya que aparecen vestidas a la manera pastoril.

En un segundo apartado incluiríamos las imágenes *vestidas*, entre las que tenemos *Jesús con la cruz a cuestas*, de la *escuela sevillana*, en *Fuente de Cantos* (ermita de nuestra Señora de la Hermosa), un *Calvario*: grupo de figuras de talla y algunas (la Virgen, San Juan y la Magdalena) vestidas, que recuerdan el estilo de "La Roldana" (Don Benito, parroquia de Santiago).

De origen toledano, según indica la tablilla que la acompaña —"Se trajo de Toledo en 1702"— es la *Dolorosa*, de la iglesia de Puebla de Alcocer, con rostro de buena talla.

Zafra nos sorprende con otro *Nazareno* que se reservaba en la iglesia de San José, cuyo rostro y manos de talla son de buena escultura del xvii.

Finalmente entresacamos un grupo de imágenes que, aunque no de gran mérito poseen una nueva modalidad —*los miembros o partes del cuerpo articulados*—. Los más significativos nos parecen el *Cristo Yacente*, de Puebla de Alcocer. El Cristo es de talla policromada, de escuela española del xvii. Su realismo no está exento de grandiosidad. El decaimiento del cuerpo dolorido del Redentor está muy bien expresado. Representa al Señor difunto, desnudo, con un paño ceñido por las caderas. Es figura un poco mayor que el natural y tiene los brazos articulados para poderlo poner en cruz y poder efectuar por Semana Santa la ceremonia de la "descensión" y "deposición" en el sepulcro donde se conserva.

Junto a éste, el *Señor Difunto*, de *Castuera*, ermita de San Juan, de iguales características y usos que el anterior, de tendencia realista que se observa principalmente en la cabeza. Se conserva de ordinario yacente dentro de una urna sepulcral.

* * *

Extremadura, cuna de tan ilustres figuras históricas y de tan insignes artistas, carece casi en absoluto, a excepción de la joya que para nosotros representa Guadalupe, de obras de arte que muestren el papel tan importante que representó en esta región por la valía de sus hijos.

Habiendo pasado casi toda su vida Morales en Badajoz y

trabajando para la Catedral, ¿qué resta de su obra en ella? ¿Y el inmortal Zurbarán?

En su *Vida de pintores y escultores españoles*, Palomino dice sobre Zurbarán que “es fama, que habiéndose retirado a vivir a Fuente de Cantos, su patria, la ciudad de Sevilla le envió su diputado, pidiéndole se dignase venir a vivir a Sevilla para honrarla con su persona y eminente habilidad”, siendo así que había entonces en ella otros pintores célebres.

No es comprensible que habiendo pasado Zurbarán parte de su vida en su pueblo natal no trabajase allí y no existiera alguna obra en nuestra Catedral.

Además de estos dos gloriosos nombres existen otros inspirados *pintores*, aunque de menor talla, que florecieron también en Badajoz y de los que tampoco han quedado huellas.

A pesar de ser del siglo xvi, no queremos dejar sin citar a Pedro Rubiales, Juan Labrador, Diego Solano y Francisco Flores, discípulos o contemporáneos de Luis Morales.

Ya en la época decadente no dejaron también de surgir en Extremadura otros pintores cuyos valores de menor cuantía sobresalieron de entre los caracteres anodinos de aquellos tiempos.

Esteban Márquez (nacido en Los Santos, Zafra o Almen-dralejo, en 1650) es uno de los más hábiles intérpretes del estilo murillesco, de quien Bermúdez nos dice que seguía la escuela de Murillo. Covarsí reproduce tres fotos del lienzo “San Agustín y el Niño Jesús”, “Extasis de San Agustín” y “San José con el Niño”, del Museo provincial de Bellas Artes de Sevilla. Mayer, en la *Historia de la pintura española*, también lo cita.

Lorenzo Quirós (nacido en Los Santos, 1717) de quien Ceán dice que aprendió en Badajoz tal vez con Estrada o Alonso Mures, pasó después a Sevilla y de aquí a Madrid.

De Villanueva son los Mera, del xviii, e Hidalgo y González, figuras que Extremadura dio para la historia del arte.

La *Catedral de Badajoz* conserva, aunque muy escasamente, elementos artísticos valiosos. Gran parte de ellos, principalmente pinturas, se hallan en la sala capitular formando un pequeño *museo*.

Haremos mención de los cuadros existentes en este museo.

La mayoría son de escaso valor, a veces copia de otros famosos y sin firma, a excepción del original de Bocanegra.

A *Juan de Arellano* —notable y fecundo pintor de flores del siglo XVII—. Su yerno y discípulo, Bartolomé Pérez, pintor de cámara de Carlos II, continuó tratando el mismo tema de flores con gran acierto— *se atribuye* una preciosa pintura, tal vez una de las mejores del museo, que representa la *Inmaculada* orlada de flores de magnífica interpretación y sobre la simbólica media luna. La Virgen viste manto azul sobre túnica rosa. (Mide 1,30 por 0,96 metros.)

Hay gran variedad de flora: hipomeas, pasionarias, claveles, rosas, dalias, amapolas, azahar..., tratadas todas ellas con delicadeza suma tanto en lo referente a la técnica como al colorido, a pesar de emplear tonos vivos.

Sin embargo, en la atribución discrepa Covarsí, alegando que basta conocer las obras del gran pintor castellano, pintadas siempre con mucha pastosidad de color, para diferenciarlas de la técnica fluída que predomina en este cuadro, que parece por todos sus caracteres obra decadente, ya del siglo XVIII.

Sugiere el señor Covarsí que el autor de estas flores puede ser el mismo desconocido que interpretó las pinturas al fresco en el claustro del convento de Santa Ana, por la gran semejanza que encuentra entre éstas y las allí representadas.

Catalogadas como obras del pintor castellano fray Blas de Cervera (natural de Valladolid, siglo XVIII), son dos cuadros que representan "La traición de Dalila" y "Judit con la cabeza de Holofernes". Los tipos y tocados son de influencia holandesa, siendo viva la expresión del semblante de los personajes. El artista es prolijo en detalles, perfectamente tratados de efecto y colorido.

"*Jesús amarrado a la columna* y *San Pedro penitente*" es un cuadro de grandes dimensiones cuyo autor sería, tal vez, algún discípulo de Zurbarán, por presentar algunas características de este pintor. Aparece como donativo de Juan de la Cueva.

Un lienzo que representa a *Cristo Crucificado* en casi tamaño natural se reconoce sin el menor fundamento como obra

de *Valdés Leal*; solamente podemos decir que pertenece a la escuela sevillana barroca.

Por tener análogas características los cuadros de *San Jerónimo meditabundo* y la *Inmaculada*, se los ha tomado a ambos como de mano de Antonio Palomino de Castro y Velasco. (Mide este último 1,38 por 0,90 metros.)

Una copia de una pintura de Coreggio de los *Desposorios místicos de Santa Catalina de Alejandría*, a pesar de no tener muy buenas calidades resulta atractiva por el tema. Aparece la santa postrada ante el Niño Jesús que desde el trono del seno de su Madre toma su mano para ponerle el anillo que sella sus desposorios. Una tercera figura, junto a Santa Catalina, contempla silenciosa el hecho y remata el aspa en que se distribuye la composición. El fondo, por ser de un asfalto ennegrecido, no puede apreciarse.

Un cuadro de grandes dimensiones (2,46 de alto por 1,67 metros de ancho) titulado *Descanso en la huída a Egipto*, es el único firmado, encontrándose a los pies de la Virgen con las siguientes palabras: "Pedro Athanasio Bocanegra, fecit".

Natural de Granada, fue seguidor de la pintura neerlandesa y discípulo de Pedro Moya, muriendo en 1688.

Ocupa el centro de la composición la Virgen, que aparece sentada en una roca a la sombra de un árbol, con la azucena simbólica en la mano derecha, sosteniendo al Niño con la izquierda, que se inclina hacia el cordero sobre el que está subiéndose San Juan Bautista. Los adornos florales puestos sobre el cuello del cordero parecen repintados, si bien la factura de las rosas y palmas son de la misma mano que las que transportan los ángeles para coronar el grupo.

Al lado izquierdo está San José contemplando la escena, y se destaca sobre una tela que, prendida del árbol, proyecta una sombra que contrasta con la luminosidad existente hacia el lado derecho.

Es un cuadro de gran misticismo, proporcionado y de bellos colores, aunque rebajados por efectos de la luz.

Y para completar la reseña pictórica de la Catedral citaremos la *Inmaculada estilo Alonso Cano*, *San Mateo Evangelista*, de caracteres semejantes a los del de Bocanegra, y una

Santa Inés, atribuída a *Zurbarán*. La santa, arrodillada y mirando al cielo, viste muceta azul y por debajo sale una rica túnica muy bien interpretada. Tiene en una de sus finas manos la palma del martirio y un libro junto a ella en el suelo. Aparece en el ángulo izquierdo, sobre un fondo de nubes, el cordero. Aunque se trata de una buena obra, no es de *Zurbarán*, si bien pertenece a la escuela sevillana.

Fuera del recinto de la Catedral, dentro de la ciudad y en toda la provincia no hemos encontrado obras de primer orden —exceptuando las de *Zurbarán*—, sino pinturas de escuela, por ejemplo de la *sevillana*. Dos lienzos en *Fregenal de la Sierra*, uno en la *parroquia de Santa Ana* representando la *Asunción de la Virgen* y una *Dolorosa* en colección particular del Conde de *Torrepilares*. Grande y apaisado es el cuadro de *Higuera la Real*, en la iglesia de San Bartolomé, en el que sobre un fondo de paisaje “*El Señor es servido por ángeles a la mesa*”. Sentado, con hábito, y escribiendo sobre un libro que tiene sobre sus rodillas inspirado por el Espíritu Santo que está posado sobre su hombro izquierdo, aparece *San Pedro de Alcántara*, en la pintura propiedad de *D. Diego Fernández de Molina*, en *Campanario*. Por último, en el *Museo de Badajoz* se custodia la *Huida a Egipto*, tema tan reproducido en el barroco.

Otras veces recuerdan las pinturas de *Bayeu* (dos lienzos de la colección *Fernández Molina*, de *Campanario* —*Aparición de la Virgen a San Francisco de Asís* y la *Inmaculada*—); otras las de *Zurbarán* (representación del Apóstol *San Pedro*, en *Higuera la Real*, parroquia de *Santa Catalina*); los de *Murillo* (como obra de su escuela que son los cuadros del retablo mayor de la iglesia parroquial de *Los Santos de Maimona*, el de *San Pedro de Alcántara* en el centro y en los laterales *San Juan Bautista niño* con el atributo del simbólico corderito y *San Félix de Cantalicio* con el *Niño Dios* en los brazos recibido de manos de la *Virgen* que le permite se regale con él. Es un tema muy en consonancia con la blandura y delicadeza de *Murillo* y tan usado por él), o de *Alonso Cano* (“*Jesús después de la flagelación*”, en que *Cristo* figura en pie, medio desnudo, con manto de púrpura y junto a una

columna pequeña, bañado todo en una entonación rojiza. Mide este lienzo 1,70 de alto por 0,95 de ancho y es propiedad de don Casimiro González, de Badajoz).

Cabeza del Buey posee en la *Colección Valdivia* dos lienzos de Murillo —“Niños comiendo frutas” y “Niños comiendo una empanada”, que deben ser repeticiones o buenas copias con ligeras variantes, de los que originales de Murillo se conservan en la Pinacoteca de Munich— y una representación de San Jerónimo penitente, sentado en el suelo, de *Escuela de Ribera*.

De pintores propiamente extremeños o que florecieron en Extremadura conservamos algunas obras de las cuales Covarsí, en comentarios sucesivos, va tratando en la REVISTA DE ESTUDIOS EXTREMEÑOS.

En el siglo XVIII, los Estrada —Juan e Ignacio— y los Mures —Alonso y Francisco Javier—, naturales de Badajoz, decoran varias iglesias de la capital y provincia, ya con lienzos ya con pintura mural.

En los muros de las galerías bajas de la clausura del convento pacense de *Santa Ana* vuelven a lucirse los frescos que una imprudente capa de cal nos veló durante bastante tiempo y que fueron descubiertas al raspar para arreglar un desperfecto de la pared. Enre las partes mejor conservadas hallamos la figura de una Inmaculada y un San José. Dichas pinturas con atribuidas a *Francisco Javier de Mures*.

Sin duda anteriores a las de *Santa Ana*, son las pinturas murales encontradas en *Talavera la Real*, probablemente —afirma Covarsí— de *fray Alonso de Gata*, franciscano del siglo XVII, fresquista y seguidor de Morales, y de él o de un continuador suyo aprendería Alonso de Mures.

El mismo *Francisco Javier de Mures* nos legó otros dos lienzos que, según Mérida, decoraban el presbiterio a ambos lados de la *iglesia de San Agustín*, y que hoy están en los muros laterales de la primera capilla de la derecha.

Por el motivo es fácil colegir que están en esta iglesia desde los tiempos en que fue de los Jesuítas. Los dos, similares, no representan más que la *Aparición de la Virgen a Javier* en uno y a *San Ignacio* en el otro. En ambos la Virgen

está sobre nubes portando a Jesús como en trono, pero más expresivo el ademán del Niño en el del santo Fundador ya que los espera con los brazos abiertos, como para irse con él. Los ángeles dan su nota graciosa y decorativa al motivo, llevando quién corona de rosas, quién azuzena o palma, quién contemplando y gozando sólo, sin perderse detalle. En la parte inferior del lienzo de San Ignacio una dama y una niña se unen admirativas al prodigio. En éste, como en tantos otros detalles, no se manifiesta original nuestra pintura, ya que esto podíamos verlo repetido en autores como Tiziano, Cano, Risueño...

Del pintor que comentamos, y firmado, es el cuadro de *San Antonio Abad, de la parroquia de San Andrés, de Badajoz*. El santo eleva su rostro hacia el cielo extático o contemplativo.

Ignacio Estrada —según Ceán— nos dejó un lienzo original suyo, en el primer retablo del lado de la Epístola en la *parroquia de Santa Ana, en Fregenal de la Sierra*. En él vemos a San Joaquín llevando de la mano a la Virgen y el cielo asiste a su paso a través de un rompimiento de gloria en el que se ve al Padre Eterno y angelitos con coronas de flores.

De este mismo pintor, en colaboración con su hermano Juan, es el motivo en lienzo que representa a la *Virgen del Rosario* en la *parroquia de San Pedro, de Montijo*.

Con firma, aunque sea de pintores segundones, contamos algunos:

—“*Presentación del Niño en el templo*”, de *Nicolás Coscia*. F. A. 1699”. Cuadro pequeño, apaisado y agradable de color. De Sánchez Arjona.

—*Adoración de los Reyes*, de “*Francisco Peres de Acocha*, fecit, año 1670”. De la ermita de Nuestra Señora del Remedio, de *Fregenal de la Sierra* como el antes citado.

—*Santísima Trinidad*, de “*Joseph Huelva*, pinxit 1790”. Figuras de ángeles bastante expresivos rodean a la Trinidad. Ubicado en el presbiterio de la iglesia de San Pedro, de *Monesterio*, del lado de la Epístola.

En la *parroquia de Zafra* hay nueve cuadros de *Zurbarán* de peores cualidades que los existentes en la *sacristía de Gua-*

dalupe, que son de enormes proporciones y en los que aparece la plenitud vigorosa del gran pintor ascético del xvii. Los cuadros del Monasterio representan: La Visión del padre Orgaz, la Aparición del Señor al padre Salmerón, el padre Gonzalo de Illescas, la Misa del padre Cabañuelas, la Imposición de la birreta episcopal al padre Yáñez, el padre Carrión esperando la muerte, las Limosnas del padre Vizcaya y el padre Salamanca.

En 1638 y 1639 firmó Zurbarán estas espléndidas pinturas, capitales en la obra del gran artista. Los comentarios que nos sugieren los lienzos son tantos, que no es posible consignarlos y, además, por muy estudiados, poca sería nuestra aportación. Bástenos decir, que a Zurbarán no sólo debe estimársele por su técnica, colorido, etc., sino por ser creador de caracteres, de temas, principalmente sobre la infancia de Cristo o María —Niño de la Espina, y su paralelo, la Niña María cogiendo su dedito picado por la aguja y ofreciendo su dolor al Padre; la Virgen Niña cosiendo sola o en oración...—, modalidades todas tan gustadas por el barroco (sobre esto tengo un capítulo en la Memoria de Licenciatura, “Los niños en la pintura granadina” y en la tesis doctoral, “Angeles y niños en la pintura granadina de los siglos xvii y xviii”).

Predecesor de los bodegones de Zurbarán ve Torres Martín (REVISTA DE ESTUDIOS EXTREMEÑOS, 1967, págs. 305-309) a Blas Ledesma, a quien quiere identificar con Blas del Prado.

Muchas de las colecciones que se atribuyen a Zurbarán —por ejemplo, las de Marchena y Castellón— no son suyas, sino obras de taller o de sus discípulos, entre los que citamos sin poder detenernos en ningún comentario por falta ya de espacio, a:

— Los hermanos Polancos, que gustan de usar tierras y colores apagados, principalmente ocre y verde oxidado, con cuadros como “El Salvador bendiciendo”, con la cruz en su izquierda semejante a un Niño Jesús, de la época toledana del cartujo Sánchez Cotán —recogido en mi trabajo citado— y la “Inmaculada entre San Joaquín y Santa Ana” contemplada por el Padre Eterno y el Espíritu Santo en forma de paloma. Los dos lienzos se custodian en Sevilla en colección particular.

— Mayor sencillez en la composición hay en Bernabé de Ayala, que, aunque su técnica no alcanza la solidez y empaste de los Polancos, hay más elegancia en su forma de componer.

— Por su aproximación al estilo de Zurbarán se consideran también discípulos a Pablo Legote, Sebastián del Llano Valdés, Juan del Castillo Saavedra y Pedro Sánchez, formados todos en el taller de Zurbarán, que es tanto como decir en el espíritu de la Sevilla de fines del siglo XVII. Este espíritu que respondía al estilo formado siguiendo las influencias italianas que aportaría de Venecia el canónigo Juan de Roelas más el tenebrismo caravaggiesco.

* * *

Del estudio intenso, si bien no exhaustivo, de las distintas manifestaciones del barroco extremeño, podemos presentar las conclusiones siguientes:

1.^a En el modo de labrar la piedra y en la disposición de los elementos decorativos, por ejemplo de los azulejos, yeserías y esmaltes, *se asemejan*, más que otras regiones, a los edificios de Méjico o Perú, si bien esta decoración no es creación del Nuevo Mundo, sino que ellos a su vez lo recibieron de España, donde lo usaron los mudéjares y árabes.

2.^a El plan frecuente en los edificios suele ser, a pesar de que, en general, es de reconstrucción más que de creación, *planta de cruz latina, cúpula en el crucero, bóvedas de cañón con lunetos* en la nave mayor y los brazos.

3.^a Es un tipo de construcción *desprovisto de toda poesía*, pues, alteradas las proporciones por las reformas, no queda ni exactitud.

4.^a Los materiales suelen ser pobres.

5.^a Los altares suelen tener o bien *forma de templo* con imagen o camarín en el centro, rodeado de ángeles o columnas, campeando en el conjunto la fantasía propia del estilo (el camarín, según es costumbre en construcciones extremeñas, es otra capilla, también con cúpula y con piso a nivel de la hornacina que en el retablo mayor ocupa la Virgen o el Santo), o bien *un cuadro o imagen* enmarcada en columnas salomónicas o estípites con decoración de hojarasca, vid, guir-

naldas, pájaros, y éstos a su vez pueden ser de *talla* —lo más usual— bien dorada o polícroma, o de *mármol* como algunos de Olivenza.

6.^a La ESCULTURA presenta los tres tipos de imágenes señaladas —*talladas, vestidas y articuladas*, con lo que sirve para más de una representación— y, como ocurre en todos sitios y épocas, unas son totalmente o, como en el caso de las imágenes de “La Roldana” en Guadalupe, parte tallada y parte fruto del estofado sobre telas bien plegadas.

Tiene *casi un exclusivo carácter religioso*.

7.^a Más ricas en su variedad son las referentes a la PIN-TURA.

En cuanto a la *temática*: ausencia total de temas mitológicos; ausencia total de alusiones a tradiciones apócrifas; del desnudo; de alegorías; ausencia casi total de temas paganos; peculiaridades tan usuales en este estilo.

— Hallamos, en cambio, *gran religiosidad*, aun con defectos.

— Representaciones de *éxtasis, visiones, martirios*, tan en consonancia con el sentido patético y dramático del barroco.

— Gustan de plasmar *escenas de la Infancia de Cristo y su Pasión*.

— Y *grandes figuras solas llenando el espacio* que, según tesis del Dr. Orozco Díaz, no son más que reflejo de la aproximación que quieren dar a la imagen hacia nosotros. Por ello, muchas veces, como puede verse dentro de los lienzos citados en los de Zurbarán, en Guadalupe, por ejemplo, el del “Padre Illescas” o la “Misa del padre Cabañuelas”, aumentan esta cercanía volviendo la mirada al espectador y entablado con él un diálogo, con el que trasladan éste a su mismo plano.

Por último, creo que hemos de notar la afición a la *pintura en azulejos*, de origen portugués, antes comentado.

TERESA JIMÉNEZ PRIEGO

BIBLIOGRAFÍA

- CATURLA, María Luisa: *Zurbarán en San Pablo de Sevilla*. REVISTA DE ESTUDIOS EXTREMEÑOS. Badajoz, 1964, págs. 289-329.
- COVARSI, Adelardo: *Extremadura artística. Badajoz, siglo XVIII. Los Estanda y los Mures*. REVISTA DE ESTUDIOS EXTREMEÑOS. Badajoz, 1929. T. III, págs. 49-62.
- COVARSI, Adelardo: *Extremadura artística: Comentario sobre la vida y obra de los colaboradores e imitadores del Divino Morales*. REVISTA DE ESTUDIOS EXTREMEÑOS. Badajoz, 1941, T. XV, págs. 297-307.
- COVARSI, Adelardo: *Extremadura artística: El Museo de la Catedral de Badajoz*. REVISTA DE ESTUDIOS EXTREMEÑOS. Badajoz, 1936, T. X, páginas 17-22.
- COVARSI, Adelardo: *Extremadura artística: En Herrera del Duque... y Puebla de Alcocer*. REVISTA DE ESTUDIOS EXTREMEÑOS. Badajoz, 1931, T. V, págs. 15-26.
- COVARSI, Adelardo: *Extremadura artística: Las pinturas murales del convento de Santa Ana*. REVISTA DE ESTUDIOS EXTREMEÑOS. Badajoz, 1929, T. III, págs. 211-225.
- COVARSI, Adelardo: *Extremadura artística: Las pinturas murales de Talavera la Real*. REVISTA DE ESTUDIOS EXTREMEÑOS. Badajoz, 1930, T. IV, págs. 1-16.
- COVARSI, Adelardo: *Extremadura artística: Los monumentos histórico-artísticos de la provincia de Badajoz*. REVISTA DE ESTUDIOS EXTREMEÑOS. Badajoz, 1934, T. VIII, págs. 1-11.
- COVARSI, Adelardo: *Los monumentos histórico-artísticos de la provincia de Badajoz*. REVISTA DE ESTUDIOS EXTREMEÑOS. Badajoz, 1931, tomo V, págs. 243-259.
- DIAZ Y PEREZ, Nicolás: *España, sus monumentos y artes, su naturaleza e historia. Extremadura*. Barcelona, 1887.
- GARCIA SALINERO, Fernando: *Zurbarán, intérprete de la religiosidad española del siglo XVII*. REVISTA DE ESTUDIOS EXTREMEÑOS. Badajoz, 1962. T. XXXVI, págs. 639-649.
- GOMEZ MORENO, Manuel: *La escultura del Renacimiento en España*. Editorial Gráficas Uguina. Madrid, 1941.

- GOMEZ-TEJEDOR CANOVAS, María Dolores: *La Catedral de Badajoz*. Publicaciones de la Diputación provincial de Badajoz, 1958.
- GUE TRAPIER, Elizabeth du: *Influencias de Leonardo en la pintura española*. REVISTA DE ESTUDIOS EXTREMEÑOS. Badajoz, 1953, tomo XXVII, págs. 653-683.
- JIMENEZ PLACER, Fernando: *Historia del arte español*. T. II. Labor. Barcelona, 1955.
- LEPE DE LA CAMARA, José María: *Notas para un Catálogo artístico de Llerena*. REVISTA DE ESTUDIOS EXTREMEÑOS. Badajoz, 1966, páginas 75-90.
- MALE, Emile: *L'Art religieux après le Concile de Trente*. París, 1932.
- MARQUES DE LOZOYA: *Historia del arte hispánico*. Salvat. Barcelona, 1945, T. IV.
- MARTIN GIL, Tomás: *El arte en Extremadura: Una excursión a Monroy*. REVISTA DE ESTUDIOS EXTREMEÑOS. Badajoz, 1932. T. VI, páginas 41-57.
- MARTIN GIL, Tomás: *El arte en Extremadura. La iglesia parroquial del Casar de Cáceres y su retablo*. REVISTA DE ESTUDIOS EXTREMEÑOS. Badajoz, 1931. T. V, págs. 39-58.
- MELIDA, José Ramón: *Catálogo Monumental de España: Provincia de Badajoz*. T. II. Madrid, 1926.
- MUÑOZ DE SAN PEDRO, Miguel. Conde de Canilleros: *Extremadura (La tierra en que nacían los dioses)*. Espasa Calpe, S. A. Madrid, 1961.
- OBREGON, Gonzalo: *Zurbarán en Méjico*. REVISTA DE ESTUDIOS EXTREMEÑOS. Badajoz, 1964, págs. 425-38.
- OROZCO DIAZ, Emilio: *Pedro Atanasio Bocanegra. Publicaciones de la Facultad de Letras*. Granada, 1937.
- RAMON Y FERNANDEZ OXEA, José (C. de la Real Academia de la Historia): *Iglesias cacereñas no catalogadas*. REVISTA DE ESTUDIOS EXTREMEÑOS. Badajoz, 1960. T. 34, págs. 59-96.
- *Relación de objetos de la Exposición Eucarística y de Arte en Arte en Fregenal de la Sierra (Badajoz) en Octubre de 1927*. REVISTA DE ESTUDIOS EXTREMEÑOS. Badajoz, 1928. T. II, págs. 371-83.
- SEGURA, Enrique: *Algunos datos inéditos para la Historia del Arte en Extremadura*. REVISTA DE ESTUDIOS EXTREMEÑOS. T. I. Septiembre-Diciembre. Badajoz, 1927, número 3, pág. 268.
- TORRES MARTIN, Ramón: *Algo sobre los discípulos y seguidores de Zurbarán*. REVISTA DE ESTUDIOS EXTREMEÑOS. Badajoz, 1964, páginas 85-92.
- TORRES MARTIN, Ramón: *Algo sobre los discípulos y seguidores de Zurbarán*. REVISTA DE ESTUDIOS EXTREMEÑOS. Badajoz, 1964, páginas 439-45.
- TORRES MARTIN, Ramón: *Algo sobre los discípulos y seguidores*

- de Zurbarán*. REVISTA DE ESTUDIOS EXTREMEÑOS. Badajoz, 1965, páginas 241-246.
- VERA CAMACHO, Juan Pedro: *¿Cuándo pintó Zurbarán los cuadros de la Cartuja de Jerez de la Frontera?* REVISTA DE ESTUDIOS EXTREMEÑOS. Badajoz, 1963. T. 37, págs. 121-150.
- *Una pintura de gran valor*. REVISTA DE ESTUDIOS EXTREMEÑOS. Badajoz, 1927. T. I, número 1, págs. 320-321
- WEISBACH, Werner: *El barroco, arte de la Contrarreforma. Traducción y ensayo preliminar por Enrique Lafuente Ferrari*. Espasa Calpe, S. A. Madrid, 1942.

MISCELÁNEA