

Un retablo del ensamblador Cristóbal Romero y el pintor Manuel Rodríguez para el convento de Santo Domingo de Llerena (1644-1648)

José Ignacio CLEMENTE FERNÁNDEZ

RESUMEN: En 1644 Alonso Herrero de Chaves y Francisca Galíndez otorgaron testamento en la ciudad de Llerena. El testimonio material de su legado quedó representado en una obra de retablo dedicado a San Ildefonso, éste fue ubicado en el convento de Santo Domingo de la misma ciudad. La obra fue encomendada al ensamblador de retablos Cristóbal Romero, y al pintor y dorador Manuel Rodríguez. La obra representa un estilo decorativo y anticlásico que evolucionó del clasicismo purista precedente y encontró su final con la aparición del barroco salomónico instaurado por Blas de Escobar en Zafra (1657). También se convierte en testimonio de una ciudad (Llerena) con talleres de retablos activos durante la primera mitad del siglo XVII.

PALABRAS CLAVE: Retablo, Santo Domingo, Alonso Herrero de Chaves, Francisca Galíndez, Cristóbal Romero, Manuel Rodríguez, Llerena, s. XVII.

ABSTRACT: In 1644 Alonso Herrero de Chaves and Francisca Galíndez made a will in the city of Llerena. The material testimony of their legacy was represented in a altarpiece dedicated to San Ildefonso, it was located in Convent of Santo Domingo from the same city. The work of the altarpiece – sculpture and painting – was entrusted to Cristobal Romero (assembler of altarpiece) and Manuel Rodríguez (painter and grilder). This altarpiece represents a style that preceded the salomonic baroque established by Blas de Escobar en Zafra (1657), although it is also a testimony of a city (Llerena) with active workshops during the first half of the seventeenth century.

KEYWORDS: Altarpiece, Santo Domingo, Alonso Herrero of Chaves, Francisca Galíndez, Cristóbal Romero, Manuel Rodríguez, Llerena, s. XVII.

1. EL LEGADO TESTAMENTARIO DE FRANCISCA GALÍNDEZ (1644)

En 1644 otorgó testamento Francisca Galíndez en la escribanía de Gaspar Díaz de Olivares de la ciudad de Llerena¹ (Fig. 1), en él hizo anotar ser esposa de Alonso Herrero de Chaves regidor perpetuo de la ciudad. Un aspecto muy interesante del testamento es que el matrimonio Herrero-Galíndez hizo fortuna en el Nuevo Mundo y el capital invertido procedió de la dote entregada por el marido “Declaro que los bienes y hazienda que tenemos y poseemos Despues de la Dote q traje a poder del djo alº herrero De chaves mi marido Los Emos ganado y multiplicado En los reinos de Yndias de su magd y En esta Ziudad y segun las fundaciones mandas y Legados aquí contenidos De mi pte me viene a tocar mucha mas cantidad”. Como gran número de indianos extremeños, los Herrero-Galíndez lograron enriquecerse y buscaron la forma de devolver parte de esa fortuna a su lugar de origen (Llerena) con una fundación familiar, pero además, ésta se convirtió en una herramienta de ostentación social tomando un espacio en el convento de Santo Domingo de Llerena.

1.1 Los aspectos inmateriales del legado: el enterramiento, la fundación de la Capellanía y la religiosidad

En este primer apartado se estudian tres aspectos del legado testamentario que se encuentran íntimamente relacionados. El matrimonio ubicó su enterramiento en el convento de Santo Domingo de Llerena (Fig. 2 y 3) y su fin no fue otro que el de asegurar la salvación de sus almas, este aspecto estaba determinado por una profunda mentalidad religiosa pues la Contrarreforma alimentó múltiples costumbres y obligaciones. Pero este enterramiento, además de capilla, debía apuntalarse sobre una base contractual (la capellanía) que le otorgaría un carácter formal, y además, los ayudaría a posicionarlos socialmente pues les era reservado un lugar privilegiado en el convento dominico. Pero la ubicación del enterramiento y fundación debían, a su vez, sustentarse sobre el aspecto más importante: la profundidad religiosa y creencia en la salvación de sus almas, para esto dispusieron de una corte de religiosos que velaran por ellos tanto en el enterramiento como en la administración de la capilla.

Doña Francisca Galíndez hizo anotar en su primera manda testamentaria “mi cuerpo fuere sepultado en la yglesia del Convento de Señor Santo Domingo intramuros de esta ziudad en el Entierro y Capilla que yo y el dicho mi marido tenemos y fundamos en dicho Convento”, de este modo,

1. Archivo Municipal de Llerena (= AMLL), Protocolos Notariales. Llerena. Gaspar Díaz de Aguilar, 1644, f. 310r.

pidió ser enterrada en un espacio de la iglesia del convento dominico – seguramente en una de las naves laterales –, y, por tanto, su enterramiento estaba vinculado a la fundación de la capilla. Pero habría que dirigirse a la manda testamentaria duodécima para saber que toda su familia debía ser enterrada en dicha capilla “y En esta Capilla y Entierro Sean de Enterrar mis deszendientes y Del djo mi marido El qual a De ser portodos Los días de Su vida patrono Della y despues Los que nombrare El djo mimarido”.

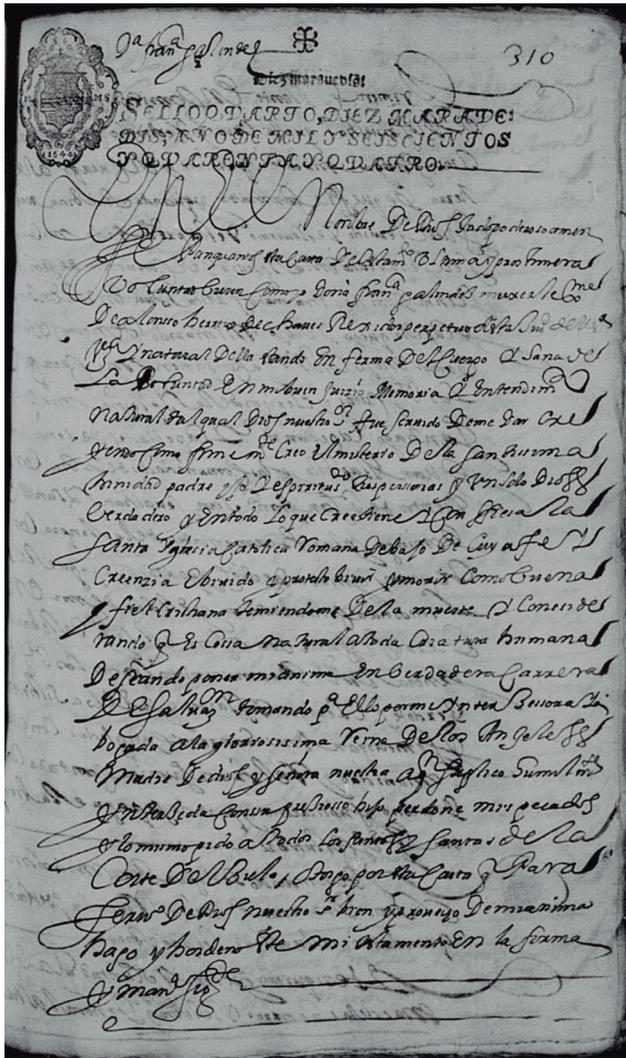


Fig. 1: Primera página del testamento de Doña Francisca Galíndez (1644)

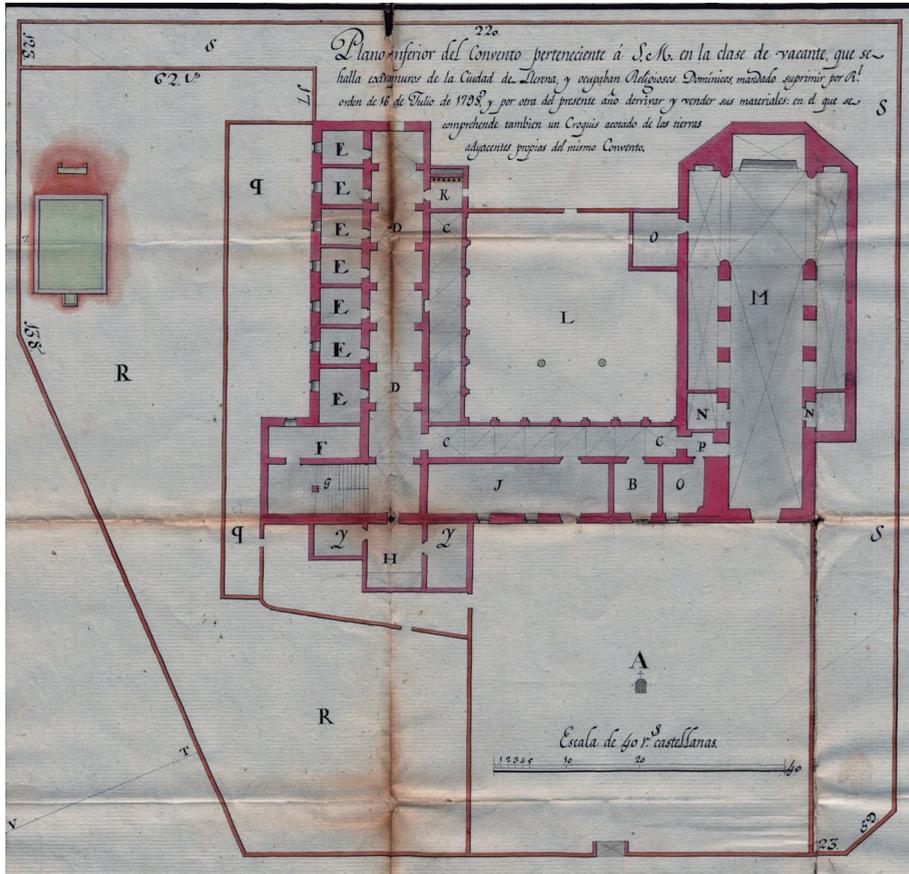


Fig. 2: Planta baja del convento de Santo Domingo de Llerena (anterior a 1798) Esta imagen ha sido extraída del blog de Manuel Maldonado Fernández: <http://manuelmaldonadofernandez3.blogspot.com/2016/05/explendor-y-declive-de-los-dominicos-en.html>

En la novena manda testamentaria Doña Francisca Galíndez ordenó fundar una capellanía junto a su marido, es decir, un acto que se materializó en un documento contractual entre la administración de la iglesia y el matrimonio “Es mi voluntad de fundar como por la presente fundo una capellanía perpetua servidera en la capilla de mi entierro sita en la Iglesia del dicho Convento de Santo Domingo de esta ciudad de Llerena de veinte mil reales de principal”. En ella dispuso que el principal de la fundación – el presupuesto de la capellanía – fuese de veinte mil reales de vellón. A continuación, dispuso el ordenamiento de los capellanes: el

capellán principal debía ser Francisco Galíndez (hermano de la fundadora), éste debía cobrar mil reales de vellón al año y entre sus obligaciones estaba la de realizar tantas misas rezadas (por valor de 6 reales cada una, unas 166 misas al año) como cumplieren con los mil reales por las almas de los fundadores. Las misas debían ser rezadas en el altar “y el dicho capellán a de decir las dichas misas en el altar de nuestra capilla y entierro de dicho convento de San Domingo y al fin de cada una a de [ilegible] con su responso”. Continuando con el ordenamiento de capellanes, como segundo nombró a Antonio Galíndez (su sobrino) y tercero a Simón (hijo de María de Aguilar, sobrina de la fundadora), tras éstos siguió nombrando otros tantos capellanes – todos miembros de su familia –, estableció las condiciones para atender la capilla y, por último, a falta de sucesor para atenderla, mandó que se nombrare al clérigo más pobre y virtuoso de la iglesia mayor de la ciudad. Dos aspectos habría que destacar: la elección y ordenamiento de los religiosos que debían atender la capilla respondió a criterios principalmente endogámicos, esto fue algo propio de una sociedad en la que debían asegurarse el sustento y manutención de sus seres queridos; por otro lado, la capellanía debía tener un carácter perpetuo, la cuestión de perdurar la memoria de los difuntos era un aspecto sociológico propio del periodo barroco.



Fig. 3: Sección de la iglesia y claustro del convento de Santo Domingo de Llerena (anterior a 1798). Esta imagen ha sido extraída del blog de Manuel Maldonado Fernández: <http://manuelmaldonadofernandez3.blogspot.com/2016/05/explosion-y-declive-de-los-dominicos-en.html>

Algo propio de una sociedad imbuida por una profunda religiosidad es que el fiel debía asegurar la salvación de su alma y para esto recurrió a diversas fórmulas. Doña Francisca Galíndez dispuso ser acompañada por una agrupación de religiosos, mandar misas rezadas, etc., toda una serie

de obligaciones espirituales que le permitiría alcanzar su salvación. En este sentido, mandó que en el momento de su entierro debía ser acompañada por un nutrido grupo de religiosos “y acompañen mi cuerpo lo señores curas y clérigos de la Yglesia Mayor Santiago Capellan Mayor y Capellanes del señor San Juan Bautista y las comunidades de los tres conventos de Sr San Francisco San Sebastian y Santo Domingo y las hermandades de la Limpia Concepcion y Madre de Dios y por todo se pague la limosna acostumbra”; veló por la salvación de su alma pues mandó “se digan por mi anima otras duszientas misas rezadas”; y por último, se aseguró mandar unas misas rezadas al Altar Privilegiado y que fuesen realizadas por los religiosos del propio “Ytem mando se digan en el dicho convento del Señor Santo Domingo en el altar privilegiado de Anima por la mia cincuenta misas rezadas y salgan con su responso a mi capilla y entierro las cuales precisamente mando las digan los religiosos de dicho convento y no otro sacerdote alguno”.

1.2 Los aspectos materiales del legado: tumba y retablo

Antes de proceder a la descripción de las condiciones materiales de la capilla hay que puntualizar que éstas toman su impulso creador por estar creadas “a honrra y gloria de dios nuestro Sr”. La cuestión es de suma importancia. La profunda religiosidad de los Herrero-Galíndez es el factor principal y último de su fundación – todo por honra de Dios – de este modo, la obra de arte estuvo condicionada por las aspiraciones espirituales del momento y de sus fundadores. Por aquel motivo, se requirió que el diseño de la capilla y enterramiento tuviera “el Adorno y Decencia” exigibles para honrar a Dios.

Los aspectos materiales de la capilla y enterramiento no son muy descriptivos, sin embargo, ha permitido identificar la obra de retablo de entre los conservados en Llerena. Doña Francisca Galíndez solicitó expresamente “es mi voluntad se haga en ella una tumba y retablo del señor san iLfonso De Ymajen de medio relieve Descultura y Dorado” (Fig. 4), también solicitó que Alonso Herrero de Chaves fuera el encargado de contratar la obra del retablo “adisposizion De djo mi marido”, y, además, dio las directrices para su financiación “y la mtd de todo lo q Costare Sepague Demisbienes Por q la otra mitad Según tenemos Comunicado La a de pagar El djo mimarido De los Suyos”.



Fig. 4: Relieve del retablo de la Imposición de la casulla a San Ildefonso procedente del convento de Ntra. Sra. de la Concepción (1646-1648). (Foto Carlos J. Romero Mensaque).

2. LA CONTRATACIÓN DE LA ESCULTURA Y LA PINTURA PARA EL RETABLO DE LA IMPOSICIÓN DE LA CASULLA A SAN ILDEFONSO (1646-1648).

2.1. *La contratación de la escultura al ensamblador Cristóbal Romero (1646). Aspectos contractuales, técnicos y formales.*

El 14 de marzo de 1646 – dos años después de otorgar testamento Doña Francisca – Alonso Herrero de Chaves, vecino y regidor perpetuo de la

ciudad de Llerena, y Cristóbal Romero, maestro ensamblador y vecino de la Puebla de Sancho Pérez, se reúnen en la escribanía de Gaspar Díaz de Aguilar para formalizar la talla y ensambladura del retablo² (Fig. 5). Cristóbal Romero se obligó “a hazer y labrar un rretablo para la capilla Que el dho alonso herrero de chaves tiene en el Convto de santo domio estramuros de dha ciudad”. Otras personas incluidas en el documento y partícipes en la obra – de alguna u otra manera – son los testigos: Manuel Rodríguez, seguramente referido al pintor y que dos años después se encargaría del acabado, y Juan Marqués escultor – también ensamblador de retablos – que pudo trabajar en esta obra para Cristóbal Romero – quizás en su taller –.

El documento no es extenso, aunque ofrece información muy concreta de la obra. Por un lado, las condiciones contractuales: quedó por cuenta de Cristóbal Romero poner la madera, es decir, Alonso Herrero de Chaves no debía adelantar ninguna cantidad de dinero para comprar madera al inicio de la obra – quizás debido al reducido tamaño de la obra –, sin embargo, si debía socorrer al ensamblador mediante cartas de pago para continuar con la obra si fuera necesario. Otra condición del ensamblador es que se obligó a conducir y asentar el retablo debidamente en la capilla. Quedó en manos de Alonso Herrero de Chaves la aprobación final y dar por buena la obra, esto dependía de que fuera aprobada “avista demaestros que lo sepan y entiendan”. Los últimos aspectos contractuales están relacionados con el precio final del retablo en 3.500 reales de vellón y el tiempo de su ejecución en un plazo de ocho meses.

El contrato ofrece también algunos aspectos técnicos. Esta información es la más interesante del documento pues con ellos se da nombre a cada uno de los elementos que lo componen, sin embargo, estos fueron pocos pues la mayoría quedaron fijados en el diseño o planta. Se da a conocer el material, debía tallarse en madera de castaño “de buena sazón qual convenga a la dha obra”, referido al correcto tratamiento de la madera y a la búsqueda de un estado final adecuado. También se habla del diseño, éste debía ser presentado por el ensamblador, y Alonso Herrero de Chaves y el escribano debían firmar como aceptación de su conformidad “laqual hara Conforme a la traza que esta firmada de los dhos Otorgantes y de mi el escribano”, sin embargo, no podemos saber si fue un diseño propio del ensamblador. Sobre las especificaciones técnicas citar que debía contener un arco que envolviera el retablo donde se debía dar guarnición a la bóveda y lados de la capilla – referido al hueco donde fue embutido el retablo –. Otros elementos fueron los propios del retablo: el primero fue solicitado por Alonso Herrero de Chaves – de ahí su importancia – y se trata del tema central “una ystoria de Elbien abenturado san Ildefonso de medio Relieve con todas las ymagenes y demas Zircunstancias que son mejores para esta ystoria”, otro fue

2. AMLL, Sección Protocolos Notariales. Llerena. Gaspar Díaz de Aguilar, 1646, f. 125r. Archivo Dominicano XLIII (2022) 167-192 [26]

una moldura de “agallones” por fuera de la capilla – retablo –, y por último, “Requisitos que más conbengan para el mexor adorno de dha Capilla” para referirse a la medida del banco de una “tersia de anxo con sus repisas abajo y que lleguen al altar”, es decir, una tercera parte de una vara (83cm): un banco de 27.6cm de alto.

Antes de hacer una descripción formal de la obra debo advertir de la alteración de su ensambladura. En cuanto a su altura, toda la calle central – relieve y caja central del ático –, las entrecalles laterales – columnas y “cuerpecillos” del ático – y el entablamento deberían bajar hasta el nivel del altar, como consecuencia, el entablamento buscaría su prolongación en la imposta de la moldura de agallones que rodea todo el retablo, y las tres cajas separadas del ático quedarían por encima de la imposta y entablamento. También se ha desvirtuado su anchura: en los laterales de la caja central debían ir dos entrecalles compuestas con un tablero de pintura y una columna a cada lado, éstas debían ir dispuestas en el mismo plano y sin retranqueo, el ático – con tres cuerpos separados – debía bajar al nivel de imposta del arco que los envuelve y, de este modo, las volutas de los “cuerpecillos” laterales no necesitarían ser recortadas para encajar en el ancho de la moldura, y por último, la necesidad de reducir el ancho del retablo para embutirlo en el hueco de la pared ha provocado el efecto retranqueo, es decir, disponer los elementos en diferentes planos para no montarlos, un ejemplo claro es el entablamento dispuesto en dos planos. Todo esto lleva a pensar que el retablo debió ser bastante más ancho.

Desde el punto de vista formal, el retablo se planteó con una calle central con banco, primer cuerpo y ático – caja central –, y dos entrecalles con banco, primer cuerpo y ático – “cuerpecillos” laterales –. Ha desaparecido el banco del retablo, en él fueron dispuestas algunas pinturas. El primer cuerpo lo componen tres elementos: la caja central con el relieve de la Imposición de la casulla a San Ildefonso y rematada con un entablamento liso con tres pequeñas pinturas (la central enmarcada por unas pequeñas pilastras, alerones y frontón), a ambos lados dos entrecalles compuestas con dos parejas de columnas (melcochadas y corintias) en cuyos intercolumnios debían ir dispuestos tableros de pintura, y el entablamento clásico decorado con guirnaldas y roleos que remata todo el primer cuerpo. El ático se cierra con un arco de medio punto en cuyo interior se disponen tres cajas para albergar pinturas y un fondo pintado con motivos vegetales: la caja central es de mayor tamaño, la enmarca dos pilastras con relieves vegetales en su fuste y la remata un frontón curvo, sobre éste se dispone un frontón roto de segmentos curvos; las cajas laterales están rematadas por un frontón roto de segmentos curvos con pequeñas volutas y decoración volada al centro, y están enmarcadas por desarrollados alerones con forma de volutas planas. Todo el conjunto está rodeado por una moldura de agallones.



Fig. 5: Retablo de la Imposición de la casulla a San Ildefonso procedente del convento de Ntra. Sra. de la Concepción (Llerena). Cristóbal Romero (1646). (Foto Carlos J. Romero Mensaque)

2.2. *La contratación de la pintura a Manuel Rodríguez (1648). Aspectos contractuales, técnicos e iconográficos*

El 4 de mayo de 1648, dos años después de que Cristóbal Romero escriturara la talla del retablo y diecisiete meses después de su fecha de entrega, Alonso Herrero de Chaves y Manuel Rodríguez, pintor y dorador vecino de Llerena, se dieron cita en la escribanía de Gaspar Díaz de Aguilar para concertar la pintura y dorado del retablo: “de la advocación del bien abenturado san elidefonso En Su Capilla Sita en el Conbento de frailes de Santo domingo extramuros desta ciudad en cuya pintura y dorado seobliga el dicho Manuel Rodríguez de guardar y cumplirlas Condiciones Siguientes³”. Del mismo modo que en el contrato de la talla, se ha prestado atención a los testigos presentes en la escritura de este contrato y no se ha identificado artistas – ensamblador, pintor o dorador – que puedan relacionarse con el taller de Manuel Rodríguez.

Los aspectos contractuales más destacados son que el pintor Manuel Rodríguez se obligó a desensamblar el retablo para pintarlo en su taller, volverlo a ensamblar y asentarlo, y el costo total del trabajo ascendió a 300 ducados (3.300 reales de vellón) divididos en tres pagas.

Al contrario del contrato de la talla, el de la pintura y dorado ofrece la terminología original referida a los elementos técnicos para dar el acabado del retablo, y además, otros propios del mueble. Su explicación es que el pintor o dorador no se servía de una planta o mapa para escriturar las condiciones de su trabajo sino que debía hacerlo con condiciones contractuales escritas. Además, la enumeración de las condiciones del contrato responde al orden de las distintas partes del proceso hasta su final.

Este proceso se inicia con el mejor cerramiento de las partes ensambladas del retablo, para ello se dispuso que las juntas y hendiduras del retablo se debían “encañamar” (encolar fibras de lino o cáñamo) con cáñamo y engrudo por la parte posterior, y si fuera necesario, a aquellas partes delanteras que hubiera que “enlenzar” (aplicar tiras de lienzo sobre juntas, grietas y nudos) o poner un lienzo nuevo.

El segundo paso es el acabado de toda la obra. Se dispuso que todo el retablo debía decorarse con el mejor material: oro fino, buscando una pureza sin aleaciones y, además, con buen color “sin que por parte alguna se bea en el cosa que no lo escuse”.

El tercer paso es tratar el tema central del retablo – el bajorrelieve – con un acabado especial: tras una base de dorado – del proceso anterior – debía colorearse para luego estofarlo y sacar el dorado de su capa inferior, y además, grabar los ropajes de los personajes representados (se refiere a retirar la pintura y descubrir el oro de la capa inferior). También se ocupó

3. AMLL, Sección Protocolos. Gaspar Díaz de Aguilar, 1648, fol. 318r.

Manuel Rodríguez de dar el acabado del follaje, talla (formas vegetales), capiteles de columnas, canecillos y florón del arco, debía hacerlo con colores finos y diferentes.

Una vez detallado el acabado del retablo, pasó a señalar la ubicación de las “imágenes”, su iconografía quedó a elección de Alonso Herrero de Chaves “que el susodho pidiere y señalare”. Algunas debían ir dispuestas en el banco, dos en los tableros de las entrecalles (entre las columnas) y sobre la cornisa tres: la central en el “tablero alto” y dos a ambos lados dentro de los “dos cuerpecillos”. Todas las pinturas debían ser efectuadas al óleo.

No se podría entender la esmerada iconografía dominica del retablo sin reconocer la profunda devoción de los comitentes por Santo Domingo, de este modo, se representan las principales figuras de la orden. El banco ha desaparecido aunque allí debieron ir dispuestos los retratos de Alonso Herrero de Chaves y Francisca Galíndez, y algunas historias de Santo Domingo o la orden dominica. El primer cuerpo lo ocupa un relieve con la escena de la Imposición de la casulla a San Ildefonso, en ella están representados la Virgen, San Ildefonso y algunos ángeles, y justo encima otras tres pinturas de tamaño reducido, la central con dos ángeles adorando a la Sagrada Forma como símbolo de la predicación – una de las reglas de la orden dominica –, a la derecha una representación de busto de Santa Catalina de Siena – una de las grandes místicas del siglo XIV –, y a la izquierda y del mismo modo representado a Jesucristo. En el ático del retablo se disponen otras tres pinturas: al centro un gran lienzo de Santo Domingo de Guzmán (fundador de la orden) con Jesús niño en sus brazos, y a ambos lados dos pequeñas representaciones del santo con sus atributos iconográficos: a la derecha con la cruz como símbolo del acto del propio Santo Domingo al sacar al monje del monasterio a la ciudad y convertirlo en nuevo apóstol, y a la izquierda con el libro como símbolo de la Biblia como fuente de espiritualidad y predicación del santo. En Santo Domingo se une la religiosidad y la erudición, referencia a los estudios cursados por el santo en la Universidad de Palencia.



Fig. 6: Pinturas del ático del retablo de Imposición de la Casulla a San Ildefonso procedente del convento de Ntra. Sra. de la Concepción (Llerena). Manuel Rodríguez (1648). (Foto Carlos J. Romero Mensaque)

3. EL RETABLO PROTOBARROCO EN LLERENA (1629-1656)

¿Cuál era el mercado del retablo entre 1629 y 1656 en la provincia de Badajoz? Contestar a esta pregunta obliga a realizar una foto fija de las obras conservadas y/o documentadas entre esos años. Acotando el estudio, se debe admitir que los municipios con una presencia importante de talleres de retablo fueron Llerena y Zafra.

3.1 *Los talleres de retablos en la provincia de Badajoz durante la primera mitad del siglo XVII*

La ciudad en Badajoz experimentó una importante actividad de sus talleres de retablo durante el siglo XVI, sin embargo, durante la primera mitad de la centuria siguiente no ostentaba – aparentemente – un número tan numeroso. Una prueba de esto y que podría darle explicación es la necesidad, o quizás predilección, del cabildo catedralicio de dirigir su

mirada a artistas radicados en la villa ducal de Zafra, figuras como las de Blas de Escobar y Alonso Rodríguez Lucas proyectaron su obra por gran parte de la provincia. Otra prueba es de carácter censal y se encuentra en la fantástica recopilación que realizó Marcos Álvarez⁴ sobre los artistas del retablo en la ciudad de Badajoz. Documenta una importante presencia del taller de Hans de Bruselas hasta 1620 y apenas unas tímidas referencias a Alonso de Aunión (1603) y a Martín Sánchez ensamblador (1639), y algo más al ensamblador Antonio Morgado (hasta 1644).

Las lejanas poblaciones de Fregenal de la Sierra e Higuera la Real, pertenecientes entonces al antiguo Reino de Sevilla, apenas cuentan con algún taller aislado. A pesar de la proximidad con Sevilla no se ha documentado un grupo numeroso de artistas, los más importantes fueron el ensamblador de retablos Simón Cosme y el pintor Domingo de Urbín.

Entre 1608 y 1637 la villa ducal de Zafra experimentó un periodo riquísimo para el arte del retablo – y otras artes – caracterizado por un estilo clásico purista para su arquitectura, un carácter monumental para su escultura y un estilo tardorrenacentista para su pintura. Durante esos años se experimentó la gran eclosión de los talleres de Salvador Muñoz y Francisco Morato. En 1608 llegaron desde Madrid un grupo de escultores y ensambladores de retablos llamados por Doña Margarita de Harrington vecina de la villa y corte, ella quiso ser enterrada en la capilla mayor del Monasterio de Santa Marina. Simón de Peralta vecino de Madrid fue el que diseñó la obra del retablo mayor del convento, a éste lo acompañaron otros como Benito Moreno y Salvador Muñoz, y muy probablemente Francisco Morato pues comienza a aparecer en la documentación a partir del año siguiente (1609), además explicaría su marcado clasicismo. Las obras planteadas por éstos se corresponden con un clasicismo purista: el desaparecido retablo mayor de Almendralejo (1612), el retablo mayor de Salvaleón (1613) (Fig. 7), el retablo lateral del convento de Santa Clara (1617), el antiguo retablo mayor de Santa Marta de los Barros (1630) y otros tantos en Lobón.

Al clasicismo procedente de Madrid habría que sumar el clasicismo local planteado por Juste García (vecino de Zafra) en el retablo mayor de la iglesia de Montemolín (1609). La obra que podría cerrar esta serie es un retablo de Salvador Muñoz para Azuaga antes de 1637, aunque se desconoce su diseño. Sin embargo, este periodo de esplendor llegó a su fin con el fallecimiento documentado de Francisco Morato en Mérida en 1628, la desaparición de la documentación de Juste García (entre 1603 y 1609) y el último testimonio de Salvador Muñoz en la provincia en 1637 (Zafra). Por supuesto, sobrevivió un nutrido grupo de pintores y doradores de segunda fila, aunque los talleres de retablos no tuvieron continuadores.

4. Fernando MARCOS ÁLVAREZ, *Repertorio de fuentes documentales para la Historia de Badajoz (1543-1700)*, Badajoz, Diputación de Badajoz, 2012.

Llerena experimentó un periodo “dorado” del retablo durante el siglo XVI. En el primer tercio del siglo se contrataron un buen número de retablos sevillanos, durante el segundo tercio se establecieron algunos talleres locales (como el de Estacio de Bruselas) y durante el último tercio, hasta los primeros años de la centuria siguiente, se produjo una fuerte presencia sevillana que inició el manierismo de Juan Bautista Vázquez el Viejo y continuó con su hijo Juan Bautista Vázquez el joven, Juan de Oviedo y de la Bandera, Juan Martínez Montañés, Andrés de Ocampo y Gaspar del Águila. Además de éstos, hubo otros artistas locales como Luis Hernández, tuvo taller abierto entre finales del quinientos y 1630 – aunque otorgara testamento en 1619 –. ¿Pero qué ocurrió a partir de entonces?

3.2 El retablo en Llerena entre 1629 y 1656

El periodo del retablo en Llerena que va de 1629 a 1656 apenas ha sido estudiado y dos han sido sus motivos: la apertura del testamento del entallador Luis Hernández en 1619 (aunque se está documentado hasta 1630), a partir de esa fecha no hay estudios sobre el retablo en Llerena, y segundo, la total atención a la figura de Francisco de Zurbarán, esto ha eclipsado cualquier interés por otros artistas. La ausencia de estudios amplios sobre el tema estimuló mi interés por saber que ocurrió a partir de 1619.

El estudio de la documentación e identificación de las obras conservadas (datadas en dicho periodo y en poblaciones satélites de Llerena) me han hecho replantear el peso de la ciudad para la evolución del retablo entre 1629 y 1656. Esta afirmación descansa sobre dos aspectos. Primero, la catalogación de un gran número de artistas dedicados a las bellas artes y las artes menores en múltiples géneros del arte (arquitectos, alarifes, canteros, escultores, ensambladores, plateros, pintores, doradores, carpinteros, torneros, silleros, etc⁵). Sin duda, éstos siguieron ostentando una gran representación en la ciudad. Y segundo, la datación cronológica de los retablos identificados hasta este momento, esto ha ayudado a establecer una evolución formal del retablo en Llerena entre 1629 y 1656

5. Dentro de las bellas artes hay que citar al arquitecto Antonio de Montiel, los alarifes Pedro Montaña y Luis Zapata Ortega, el cantero Esteban Sánchez Quijano, el escultor Mateo Méndez, los ensambladores Nicolás Núñez, Juan Marques Soriano, Fernando Jiménez, Bernabé García, Jerónimo Velázquez (Sevilla) y Juan Enrique, los pintores Alonso de Chaves, Manuel Rodríguez, Lázaro de Espinosa, Francisco de Zurbarán y Andrés Núñez, los doradores Jusepe Carbonell, Francisco Hernández y Gaspar Rodríguez, los plateros Juan Bautista, Diego Jiménez, Jerónimo Pérez Noble, Luis de Herrera Villalobos, Marcos Gallego, Alonso Pérez Noble, Diego Pérez, Melchor del Villar, Cristóbal Jiménez, Francisco de Cea, Marco Antonio Lavega, Fernando Muñoz, Juan Macías, y dentro de las artes menores a los torneros Juan Pérez y Juan Cortes, el sillero Francisco de Figueroa y un numerosísimo grupo de carpinteros.

y también su lenguaje, de este modo, su tendencia decorativa puede diferenciarse del clasicismo purista anterior en Zafra.

Por tanto, lo que hasta ahora se venía considerado a Llerena, un yermo en lo artístico (a partir de 1619), pareciera haber tornado a la situación del siglo anterior; un fuerte impulso creador con el que la ciudad se ganó el apelativo de “la pequeña Atenas”. Sin embargo, lo que ocurrió en Llerena en el siglo XVII debe interpretarse como una estela del periodo anterior, continuadores de la tradición artística de la ciudad y sin la fuerza de las figuras del siglo anterior – a excepción del pintor Francisco de Zurbarán.

El punto de partida de los nuevos modelos de retablos podría establecerse en el retablo privado de la capilla de la Encarnación (1629) de la iglesia de Ntra. Sra. de los Ángeles (Bienvenida), el motivo es el planteamiento de un nuevo diseño de retablo para 1629.

Su datación esta contrastada tanto por la publicación de Manzano Gariás, donde leyó que fue mandado hacer en 1629, como por la inscripción del retablo: “Hicieron y doraron – donaron – esta capilla Tomás Gordón e Isabel Gutierrez, su mujer, a honra y gloria de la Encarnación del Hijo de Dios. Año de 1630⁶”. A partir del legado testamentario de Doña Isabel Gutiérrez (18 de febrero de 1629) sabemos cuándo se mandó hacer el retablo de la capilla “quiero que luego que la dicha capilla esta puesta en perfeccion se haga en ella un retablo y en el tabernáculo del mismo se ponga una imagen de bulto entero de Santa María recibiendo la salutación del arcángel San Gabriel”. En el testimonio de Juan González Suarez – por un litigio sobre la capellanía de la capilla de la Encarnación – esta anotado que las pinturas fueron contratadas inicialmente a Francisco de Zurbarán, que éste contestó que tan solo podría hacerse cargo de la cabeza de San Francisco (debido al elevado número de encargos) y que el resto debía hacerlo un alumno suyo, sin embargo, no conocemos la respuesta de don Tomas Gordon, si aceptó el ofrecimiento de Zurbarán o si buscó a otro pintor.

El retablo responde a un modelo más decorativo y avanzado que el romanismo planteado por Juan Bautista Vázquez el Viejo en el retablo mayor de la iglesia de Azuaga, el clasicismo purista de Salvador Muñoz y Francisco Morato en Zafra, Salvaleón, Almendralejo, Lobón y la Nava de Santiago, y el de Juste García en Montemolín y el tardorenacimiento del ensamblador Luis Hernández en Segura de León y el pintor Cristóbal Gutiérrez en Los Santos de Maimona.

En este pequeño retablo, procedente del Hospital de la Limpia y Pura Concepción de Los Santos de Maimona, se pone de manifiesto la convivencia entre una arquitectura clásica purista y una pintura tardorrenacentista y colorista, ¿acaso manierista?

6. Antonio MANZANO GARIÁS, “¿Zurbarán en la Iglesia de Bienvenida?”, *Revista de Estudios Extremeños*, XVII, 1961, pp. 407-414.

El retablo de la capilla de la Encarnación de la iglesia de Ntra. Sra. de los Ángeles (Bienvenida) ofrece algunas novedades que rompen con los planteamientos anteriores: las ménsulas del banco con decoración ajedrezada tallada, dos entrecalles laterales compuestas por dos columnas con intercolumnio subdividido en dos niveles – lienzo y caja –, columnas melcochadas en ambos cuerpos, aunque de orden jónico por las reminiscencias del clasicismo anterior, un friso decorado con simples listones, frontón roto de segmentos curvos con una cartela en su centro en el primer cuerpo y ático, estilo de las cartelas en cuero recortado –ésta es una de las auténticas novedades– y dos grandes festones de frutos, de raigambre naturalista y anti clásica, y que abrazan dos tradicionales costillas de finales de la centuria anterior que enmarcan la caja del ático. Un aspecto importante del diseño es el empleo de pintura en lienzos en vez de relieve o escultura, ésta es una de las principales diferencias con el periodo anterior (los retablos mayores de Villafranca de los Barros y Azuaga). Su iconografía la componía una imagen de bulto de Ntra. Sra. de la Encarnación procedente de Sevilla, y varias pinturas: la mayor en el ático de San Francisco de Asís orante en un paisaje rocoso, dos en las entrecalles de Santa Ana y San Joaquín, y dos muy reducidas de cuatro evangelistas sobre éstas. No se conoce la autoría del mueble aunque dos años después Mateo Méndez, escultor y entallador de retablos vecino de Llerena, planteó el mismo diseño y elementos en la villa de Guadalcanal.

El 16 de junio de 1615 Alonso González de la Pava funda el convento del Espíritu Santo en la villa de Guadalcanal, aunque no será hasta 1632 cuando se contrata la obra del retablo⁷. En éste ya se atisban los primeros cambios: columnas flanqueando todas las cajas, esto produce que la calle central estén flanqueadas por columnas pareadas, además, emplea remates de bolas pareadas, frontones rotos de perfiles rectos y tres cuerpos independientes en el segundo cuerpo o ático, éste es uno de los principales cambios que experimenta el retablo en el entorno de Llerena y Zafra. Su origen puede establecerse en el modelo que planteó el jesuita Alonso Matías en el retablo mayor de la antigua Casa Profesa de Sevilla (1604-1606), pero además, el diseño de Matías incluye lienzos de grandes dimensiones que crea un efecto de limpieza arquitectónica. Del mismo modo que el modelo de Alonso Matías, en Guadalcanal se combinan grandes lienzos planos y una arquitectura limpia y decorativa. La iconografía planteada es similar a la de Bienvenida y es la exaltación de los pilares de la religión católica: Cristo, La Virgen y los Santos. El banco da cabida a dos retratos, el del donante Alonso González de la Pava y otro sin identificar, en el primer cuerpo se ubican lienzos de la Imposición de la Casulla a San Ildefonso

7. Juan MENSAQUE URBANO, "El mecenazgo artístico del indiano Alonso González de la Pava en Guadalcanal", en *Actas III Jornadas de Andalucía y América*, Sevilla, Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 1985, p. 74.

al centro, y Pentecostés y Santa Clara en las entrecalles, y en el ático el Nacimiento de la Virgen en la caja central, y el Nacimiento de Cristo y la Coronación de María en los remates laterales.

A partir de este momento, el taller de Mateo Méndez en Llerena atiende encargos de su ciudad y de sus poblaciones satélites como la citada Guadalcanal y Monesterio. En 1634 Mateo Méndez y Manuel Rodríguez se obligan a hacer el retablo mayor de la iglesia de Monesterio, desconocemos su aspecto, sus condiciones contractuales y si aportó alguna novedad. En 1635 se le solicita a Mateo Méndez un retablo para la capilla privada de Don Francisco de Rojas Bastida en Guadalcanal, éste podría identificarse con uno fotografiado en el mismo municipio (fondo fotográfico del Laboratorio de Arte de Sevilla), sus formas responden a las novedades planteadas por Mateo Méndez.

Mientras tanto, en 1636 el escultor sevillano Jerónimo Velázquez y el pintor Francisco de Zurbarán se obligan a hacer un nuevo retablo mayor para la iglesia de Ntra. Sra. de la Granada de Llerena, aunque no se diera por acabado hasta 1646. Del ensamblaje de este retablo no ha quedado nada, ni si quiera sus condiciones contractuales, pero no puede obviarse las novedades que debió introducir Jerónimo Velázquez y Francisco de Zurbarán. Pero la pregunta que se plantea es ¿si el retablo de los sevillanos creó tendencia entre los talleres locales?

Poco después le encargaron a Mateo Méndez su primer retablo mayor para la iglesia de Santa Ana de Guadalcanal (1638), sin embargo, no conocemos nada de esta obra. De la que sí ha quedado un registro fotográfico es del extinto retablo mayor de la iglesia de San Sebastián de la misma villa y también contratado a Mateo Méndez en 1639⁸. Las principales novedades que plantea son cinco calles en el primer y segundo cuerpo, un equilibrio entre escultura y pintura (tres cajas de esculturas y dos de pinturas en el cuerpo inferior; y una caja de escultura y cuatro de pinturas en el superior), y una pervivencia clásica (retablo mayor de Villafranca de los Barros): del frontón de la caja del ático emerge otra caja de menor tamaño que alberga una pintura y remata en frontón recto, al lado de éste dos remates bolados, todo enfatiza la tendencia ascensional del retablo. El retablo comienza a olvidar el sentido de arquitectura limpia cuando alberga esculturas y relieves, y comienzan a desaparecer los grandes planos de los lienzos.

Siguiendo en Llerena, parece que Jerónimo Velázquez y Francisco de Zurbarán la visitaron intermitentemente entre 1636 y 1646. Ya vimos que en 1636 se obligan a hacer el retablo mayor de la iglesia de Ntra. Sra. de la Granada. En 1639 Jerónimo Velázquez se obliga a hacer el retablo mayor del convento de Santa Ana y otro para la Capilla de la Santísima Trinidad

8. JUAN MENSAQUE URBANO, "El mecenazgo artístico del indiano Alonso Gonzalez de la Pava", p. 64.

de la iglesia de Ntra. Sra. de la Granada de Llerena, ya eran tres las obras que el escultor sevillano dejaría en la ciudad. El mismo año contratan al pintor de Llerena Manuel Rodríguez para realizar las pinturas del retablo mayor de la iglesia de Berlanga, la talla del retablo pudo salir del taller de Jerónimo Velázquez o de Mateo Méndez por las relaciones laborales con el pintor. Lamentablemente no se ha conservado ningún registro fotográfico de estas obras.

En 1642 Mateo Méndez estaba ya difunto, sus herederos lo firmaron ante escribano el año siguiente. Manuel Rodríguez estaba escribiendo unas pinturas para un retablo en la Fuente del Maestre, un mercado natural de la villa ducal de Zafra. Y ese mismo año Jerónimo Velázquez se encontraba en Llerena, se le ha documentado en el convento de San Antonio de la misma ciudad. Ese mismo año en Zafra, Alonso de Salas Parra, procurador y síndico de Zafra, y su esposa doña Jerónima de Aguilar y Figueroa fundan la capilla de Nuestra Señora de los Remedios en la iglesia (excolegiata) de Santa María de la Candelaria de la villa (el 16 de mayo de 1642), en la fundación señalan que el retablo correspondió al taller de Francisco de Zurbarán⁹.

Este retablo se conserva en la actualidad en la nave de la epístola de la citada colegiata y constituye uno de los mejores ejemplares del retablo protobarroco de la provincia de Badajoz. Se configura a partir de un banco, en él se intercalan ménsulas de perfil curvo y decoración vegetal en su centro con pinturas de busto de los fundadores. El primer cuerpo se plantea con una gran hornacina flanqueada por columnas melcochadas y corintias, y rematada con un frontón de segmentos curvos rotos y cartela de cuero recortado para la calle central, las entrecalles poseen columnas en sus extremos e intercolumnios con lienzos, todo se remata con un entablamiento clásico retranqueado. El ático lo componen tres cuerpos independientes: el central con una gran caja para el lienzo y, sobre ésta, otra caja de menor tamaño con otro lienzo y rematada con frontón de segmentos rectos rotos; los cuerpos laterales emergen desde columnas melcochadas y corintias para contener cajas con pinturas en lienzo, encima un entablamiento clásico y los cierran frontones de segmentos rectos rotos, además, cada uno se remata con un escudo familiar; todos los frontones del ático están salteados con jarrones que ensalzan el sentido vertical de la obra.

Se desconoce la autoría del retablo de Alonso de Salas Parra. La presencia documentada de Jerónimo Velázquez en Llerena en 1642 lleva a preguntarse si tuvo alguna relación con la obra. Con más razón debería plantearse la adscripción al ensamblador Cristóbal Romero, éste está documentado en

9. José Manuel PITA ANDRADE, "Memoria de Zurbarán" (1643, B), *Cuadernos de Arte e Iconografía*, VII-14, 1998 (véase el apartado "Referencias documentales y bibliográficas por orden cronológico"), revista virtual; y Ampelio ALONSO DE CADENAS Y LÓPEZ y Adolfo BARREDO DE VALENZUELA Y ARROJO, "Nobiliario de Extremadura", *Revista Hidalguía*, VII, 2002, pp. 32 y 33.

la villa de Zafra desde 1638 pues ese año escritura un retablo para la Fuente del Maestre, en 1639 se le documenta haciendo una celda para el convento de Santa Marina y en 1642 se obliga hacer un retablo para el convento de la Encarnación y Mina de la misma villa, será ya para 1656 cuando se le documenta trabajando en Guadalcanal. Además, hay que considerar que Cristóbal Romero cambió habitualmente su vecindad (Zafra, Puebla de Sancho Pérez y Guadalcanal), lo que le permitió adaptarse al mercado, sin embargo no hay pruebas de su relación con el retablo de Alonso de Salas Parra.

Precisamente por ese carácter inquieto, Cristóbal Romero también buscó contratos en el mercado de Llerena. En 1646, tras pasar por Zafra y otros pueblos, hace su aparición en la ciudad de Llerena donde se le encarga el retablo para la capilla de Alonso Herrero de Chaves y Francisca Galíndez en el convento de Santo Domingo. La historiografía extremeña le ha dedicado poco espacio a esta obra, tan solo Solís Rodríguez la vinculó al entallador llerenense Luis Hernández, sin embargo, el mismo autor admitió ser una obra anónima y de una mano más experta que la del anterior “a un Hernández mas seguro de su oficio que el que apreciábamos en el retablo de la capilla de Álvaro Martín en Segura de León¹⁰”. La expresión “manos expertas” podría referirse a lo novedoso del diseño, modelo que no había sido empleado en otras localidades de la provincia hasta 1640. Como se ha visto, en su diseño se incluyen columnas melcochadas (entorchadas) y corintias, un ático compuesto por tres cuerpos separados y frontones rotos de segmentos curvos. Sobre la composición de su bajo relieve habría que considerar a Juan Plazaola: la obra de arte como síntesis entre naturaleza y gracia, y como una visión dramática de la vida y el mundo, de este modo, la obra de arte se plantea como un gran teatro, como un juego o como un espectáculo que aguarda tensamente su desenlace¹¹. Será en el Barroco cuándo se coloca en primer término el trabajo del intelecto y el ingenio, manifestado en el juego de cambio y agitación de planos y volúmenes para la escultura¹². Pero ¿cómo se manifiesta en esta obra de arte? Sin duda, hay que destacar el sentido escenográfico del relieve y su división en dos espacios, natural o real y celestial: la Virgen impone la casulla a San Ildefonso ayudada por un ángel, al fondo el elemento terrestre lo compone una arquitectura de raigambre clasicista, en un plano superior – como si de una gloria se tratara – una corte de ángeles la acompaña sosteniendo su corona y entonando cantos celestiales, toda la acción está envuelta por una luz que brilla y se mueve agitadamente, es éste un espacio reservado a elementos celestiales. Hay que destacar la pronunciada diagonal – de abajo a arriba y de izquierda a derecha – cuya traza la componen el pie adelantado del ángel, la cabeza del santo y la cabeza de la virgen, esto genera agitación en la escena.

10. Carmelo SOLÍS RODRÍGUEZ, “Escultura y pintura del siglo XVI”, en *Historia de la Baja Extremadura*, t. II, Badajoz, Real Academia Extremeña de las Letras y las Artes, 1986, p. 594.

11. Juan PLAZAOLA, *Introducción a la Estética. Historia, Teoría, Textos*, Bilbao, Universidad de Deusto, 2007, pp. 82 y 83.

12. *Ibid.*, p. 83.

Tras la incorporación de los retablos de Jerónimo Velázquez y Cristóbal Romero a la ciudad de Llerena, se produce un periodo caracterizado por la ausencia de obras. Tan solo se han podido documentar los nombres de los artistas relacionados con el retablo entre 1646 y 1656, aún trabajaban en Llerena los doradores Joseph Carbonell y Gaspar Rodríguez, los pintores Manuel Rodríguez, Lázaro Espinosa y Juan Bautista de Vera, los ensambladores Nicolás Núñez, Bernabé García y Fernando Jiménez, el escultor Juan Marques, y además de otros géneros como los plateros Cristóbal Gutiérrez, Francisco de Cea, Juan Bautista y Luís de Herrera Villalobos. Este testimonio documental lleva a pensar que la vida artística aún no se había extinguido en Llerena entre 1646 y 1656.

El periodo del retablo protobarroco en Llerena llega a su fin en 1656. Ese año hace aparición en la ciudad un nuevo escultor con taller en Bienvenida: Alonso Delgado, éste se obligó a tallar el nuevo retablo mayor del convento de Ntra. Sra. de la Concepción de la misma ciudad (Fig. 12). En esta obra se pone de manifiesto el retraso estilístico de talleres ubicados en el entorno de Llerena, en éstos las ideas no corrían con el mismo vigor como en centros del arte como Llerena y Zafra. Aunque Alonso Delgado aquí planteó los mismos elementos vistos en retablos de este periodo (columna melcochada y corintia, tres cuerpos separados en el ático, remates con bolas, etc.) y también dio cabida a elementos muy retardatarios como soportes abalaustrados en el ático.



Fig. 7: Retablo mayor de la iglesia de Santa Marta (Salvaleón).
Salvador Muñoz y Francisco Morato (1613).
(Foto Carlos J. Romero Mensaque)



Fig. 8: Retablo mayor de la iglesia de la Purísima Concepción (Montemolín). Juste García (1613). (Foto Carlos J. Romero Mensaque).



Fig. 9: Retablo mayor de la iglesia del convento de San Benito (Segura de León). Luis García. (Foto Carlos J. Romero Mensaque).



Fig. 10. Retablo de la Capilla de la Encarnación de la iglesia de Ntra. Sra. de los Ángeles (Bienvenida). Autor desconocido (1629-1630).
(Foto Carlos J. Romero Mensaque)

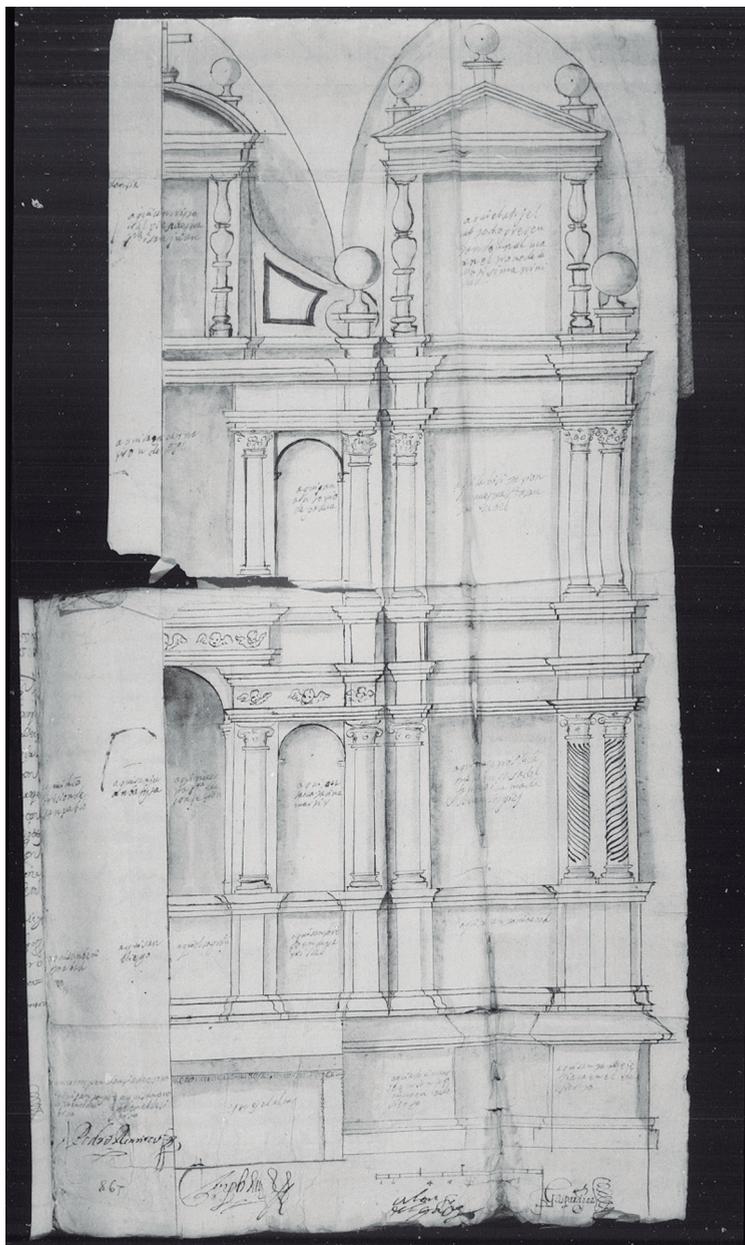


Fig. 11. Trazo del antiguo retablo mayor del Convento de ntra. Sra. de la Concepción (Llerena). Alonso Delgado (1656). (Foto Carlos J. Romero Mensaque)