

## BARTOLOMÉ DE JEREZ Y LUIS SALVADOR CARMONA EN EL RETABLO DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE BROZAS (CÁCERES)

*José María TORRES PÉREZ*

### INTRODUCCIÓN

La iglesia de Santa María la Mayor de Brozas presenta una buena y sólida construcción. Su edificación fue promovida por la Orden de Alcántara, que en esta población llegó a fijar la sede de la Encomienda Mayor.

El proceso constructivo fue largo al contar con periodos de inactividad extensos en el tiempo<sup>1</sup>. Se comienza en el primer tercio del siglo XVI y se paraliza por primera vez hacia 1567. Se vuelve a trabajar en la obra entre 1618 y 1677, periodo en el que prácticamente debió concluirse<sup>2</sup>, pero no es fiable esta hipótesis ya que en 1715 todavía faltaba por cubrirse la cabecera y se estimaba que el costo para acabar la obra de la iglesia según la planta ascendía a 20.000 ducados<sup>3</sup>.

Trabajaron en esta construcción los maestros Juan de Villalante, Francisco Hernández, Pedro de Ibarra y Juan Bravo en la primera etapa; Alonso González, Juan Vega y Francisco de Potes en la fase del siglo XVII; y otro Alonso González en la del siglo XVIII.

La iglesia no acusa en una primera visión ese desfase constructivo porque no se perdió el carácter unitario de su concepción gótico-renacentista. El edificio es bello por su diseño, proporción, armonía y corte de la piedra. Responde al modelo de *hallenkirche* con tres naves de cuatro tramos cada una, la central prolongada por el presbiterio con testero semicircular. Las bóvedas de crucería muestran diseños renacentistas que combinan terceletes y combados, proporcionando un especial encanto a esta destacada construcción de la diócesis de Coria.

<sup>1</sup> SÁNCHEZ LOMBA, Francisco Manuel. *Iglesias caurienses del milquinientos*, Cáceres: Institución Cultural El Brocense, 1994, pp. 120-128.

<sup>2</sup> Algunos datos inéditos relativos a esta etapa constructiva se recogen en la breve monografía de CARRASCO MONTERO, Gregorio, *Iglesia parroquial de Brozas: «la catedralina» de Santa María de la Asunción*, León: Edilesa, 1994; 48 pp. Este pequeño volumen está muy bien editado. Las bellas ilustraciones contribuyen a magnificar la publicación y justifican por sí mismas el subtítulo de «catedralina» que usando el diminutivo extremeño le da su autor. De este libro hemos tomado las siguientes ilustraciones (lám. I, 1, 2 y 3; lám. II, 1 y 4).

<sup>3</sup> Cfr., TORRES PÉREZ, José María, *Inventario artístico de la visita realizada por el obispo don Luis de Salcedo y Azcona a la diócesis de Coria (1713-1716)*, Pamplona, 1988; pp. 45-46.

## EL RETABLO MAYOR

El retablo mayor en blanco (lám. I.1), tallado en madera de pino tea, es una gran máquina al gusto dieciochesco, que se dispone en forma de hornacina al adaptarse a la superficie curva del testero y bóveda de horno capialzada que conforman el presbiterio<sup>4</sup>. Consta de banco, cuerpo principal tetrástilo y ático. Los fustes apean sobre notables repisas de hojarasca, entre las que van dos puertas de casetones con acceso al camarín. Las columnas son de grandes dimensiones, y sobre ellas descansa un poderoso entablamento enrasado con los soportes sobre los que apoyan los arcos que conforman la bóveda del presbiterio. Los capiteles responden al tipo de orden compuesto. El fuste está profusamente recubierto por guirnaldas de frutas, telas colgantes, cabezas de serafines y destacados y bellos niños (lám. I.2). El entablamento se adelanta a la altura de los capiteles mostrando modillones de reducido tamaño.

En el ático se emplean columnas salomónicas de cuatro espiras absolutamente revestidas de tallos de hojarasca. Llevan capitel compuesto. El entablamento que soportan avanza hasta el eje de columnas y retrocede en el intercolumnio, donde se reduce a una moldura que se curva en el centro para enmarcar el grupo escultórico. El cascarón proporciona un sentido ascensional a la vez que protector del retablo, y se compone de nervios radiales en resalto y plementos decorados con angelitos, floresta y rocallas. El arco formero impone su perfil apuntado a los nervios que convergen en una clave formada por la venera alcantarina en el interior, y por broche flanqueado por angelitos suspendidos hacia el lado de la nave.

En las calles laterales, sobre poderosa repisa prolongada por placas recortadas y colgantes, van esculturas que se muestran cobijadas por un medio punto y pilastras decoradas por profusa decoración botánica. Esta tímida hornacina se remata por medio de un ostentoso coronamiento conformado por repisa, tarja y floresta en la que también asoman cabezas de serafines. En el lado del evangelio va san Bernardo y en el de la epístola san Benito; ambas imágenes presentan buena factura y están policromadas.

La calle central más representativa, acoge en la parte inferior un gran tabernáculo con puertas curvas en el manifestador. Está flanqueado por estípites y toda la pieza va recubierta por profusa y menuda decoración. En la parte superior predominan el molduraje mixtilíneo y las placas recortadas, en el centro se representa al cordero místico y a los lados, fuera del baldaquino, soportando un cortinaje se representan unos angelitos.

El camarín se abre al retablo por medio de arco de medio punto, decorado por densa y apretada composición de nubes y cabezas de querubines. Sobre el arco se elevan rayos dispuestos en forma de mitra. En la cornisa del entablamento se disponen ángeles portadores de la corona de la Virgen. La escultura de Nuestra Señora del Amparo, que estudiamos más adelante, sustituyó a una representación de la Asunción parcialmente destruida en un incendio<sup>5</sup>. En el ático va una magnífica

<sup>4</sup> El retablo fue restaurado por la empresa DECOLUX entre el 26 de septiembre de 1994 y el 14 de febrero de 1995. En el trabajo de limpieza y consolidación intervinieron Rafael Llorente Rodrigo, Leandro Galaviz Crispulo, Antonio Palomino Calvo y Victoriano Redondo Pérez.

<sup>5</sup> CARRASCO MONTERO, Gregorio, *Op. cit.*, p. 24. El incendio se produjo el 15 de agosto de 1948 según información facilitada por D.<sup>a</sup> Vicenta Acedo.

representación de la Gloria con las tres personas de la Santísima Trinidad. A partir de la paloma del Espíritu Santo se expanden rayos en todas las direcciones, a los que se superponen representaciones de nubes y de serafines. Sentados aparecen las buenas representaciones escultóricas de Dios Padre en actitud de bendecir y cetro en la izquierda, y Dios Hijo con destacada cruz a su derecha (lám. I.3).

El retablo acoge otras esculturas: sobre las repisas del cuerpo bajo, idénticas a las que soportan las columnas, se disponen, en el lado del evangelio san Joaquín y en el de la epístola san José. En el ático, flanqueando las columnas salomónicas van dos doncellas, con la cabeza descubierta, vestidas con túnica y manto. Pensamos que representan a vírgenes mártires romanas: a la izquierda, santa Inés, fácilmente identificable por el cordero que lleva sobre su brazo izquierdo; la del lado derecho, tan sólo lleva por atributo un libro por lo que no se puede identificar con precisión, tal vez se trate de santa Anastasia (lám. I.4), que según la tradición había recibido la fe directamente de Pedro y de Pablo, y que después del martirio de los apóstoles reunió con santa Basilisa las reliquias de éstos para darles sepultura. A las dos figuras les falta la corona o la palma del martirio que presumiblemente llevarían en la mano del brazo extendido. Sentados sobre las cornisas del podio y del entablamento aparecen esculturas de bellos ángeles adultos.

El retablo ha sido realizado con primor. La madera sin policromar permite apreciar mejor la factura de la talla en motivos decorativos y en las esculturas. Por faltar el documento escrito no hay noticia directa de los artífices ni de su procedencia ni del coste del trabajo ni de la fecha de realización, que suponemos en torno a 1740. La filiación salmantina parece evidente. Tras la amplitud de su porte, de pormenores ornamentales, de la buena imaginería y de la abundante presencia de ángeles adultos, angelitos, querubines y niños, pensamos que están entalladores y escultores relacionados con la saga de los Churriguera, que tantos trabajos realizaron en Extremadura. Los profesores del equipo que dirige el profesor Andrés Ordax lo atribuyen a Bartolomé de Jerez<sup>6</sup>. Escultor desconocido, que tiene una pequeña intervención en el retablo del Tránsito de la Virgen de la catedral de Plasencia en el que trabajaron Joaquín, José Benito y Alberto Churriguera entre 1724 y 1726. Mérida<sup>7</sup> aporta el dato de la intervención Bartolomé de Jerez, en el año 1733. Le atribuye el añadido del escudo del obispo Dávila y Cárdenas, aprovechando para el copete la concha entre roleos de hojarasca que antes debió estar en el coronamiento y asigna el coste de 5.600 reales.

El retablo placentino está ampliamente documentado en la obra de José Benavides Checa<sup>8</sup>, chantre de la catedral de Plasencia, que aporta detalles aparentemente insignificantes pero de interés para un escultor desconocido y que desvelan una intervención de mayor envergadura. El miércoles 16 de diciembre de 1733, el mayordomo de la Fábrica manifestó:

<sup>6</sup> ANDRÉS ORDAX, Salvador (et. al), *Monumentos artísticos de Extremadura*, Mérida: Editora Regional de Extremadura, 2.ª ed., 1995, p. 129.

<sup>7</sup> MÉLIDA, José Ramón, *Provincia de Cáceres (1914-1916)*, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, Madrid, 1924, v. 2, pp. 293-296.

<sup>8</sup> BENAVIDES CHECA, José, *Prelados placentinos: notas para sus biografías y para la historia documental de la santa iglesia catedral y ciudad de Plasencia*, Plasencia (s.n.), 1907, pp. 303-310.



1



2



3 4



LÁM. I. 1. Retablo mayor de la parroquia de Brozas (Cáceres). 2. Detalle escultórico del fuste. 3. Detalle del grupo escultórico del ático. 4. Escultura de santa mártir romana situada en el lado derecho del ático.

*que el Mtro. Bartolomé Xerez, vecino de Truxillo, en breve llegaría a Plasencia para componer el retablo de Ntra. Sra. de la Asunción. El jueves 14 de Enero de 1734, presentaron al Cabildo una carta y diseño del Mtro. Bartolomé Xerez, dando mejor forma al retablo de Ntra. Sra. de la Asunción, y que el importe sería 500 ducados (5.500 reales).*

El 19 de febrero de 1734, los comisarios del Cabildo, aprueban *la planta hecha por Bartolomé Xerez* y dispusieron que ejecutase la composición y reforma del retablo. Benavides anota otros tres datos de interés: 1.º, el 14 de agosto del mismo año se terminó *la composición del retablo*; 2.º, el maestro Xerez descontaba 500 reales porque *las dos figuras mayores no son de buena calidad*; 3.º, en el cabildo siguiente convinieron dar al maestro 5.000 reales y *éste prometió poner dos figuras más aceptables*. Sin duda se trata de las buenas imágenes de san Joaquín y de santa Ana, que según Mérida siguen modelos de José de Churriguera.

En 1743, Bartolomé de Jerez, realiza el retablo de la iglesia del convento de Santa María de Jesús en Cáceres, financiado por la familia de una monja profesa, para sustituir el antiguo del siglo XVI costeado por la de Golfín. Los nuevos comitentes pretendieron incluir su blasón, por lo que se abre un pleito entre García Golfín y Carvajal y la priora del Convento, que conocemos por el *Memorial de Ulloa* y la información que aporta Floriano Cumbreño<sup>9</sup>. Lamentablemente el retablo desapareció en el año 1870, cuando se derribó el convento para construir en su solar el Palacio de la Diputación Provincial.

Tenemos noticia de una obra fallida: el proyecto que Bartolomé de Jerez presentó para el retablo de las Reliquias de la catedral placentina<sup>10</sup>. El cabildo le devolvió los planos el 3 de marzo de 1746.

#### IMAGEN DE LA VIRGEN DEL SOCORRO

Venerada bajo la advocación del Amparo estuvo en un retablo colateral hasta que fue trasladada al retablo mayor en 1948, responde iconográficamente al tipo del Socorro (lám. II.1). Y, dentro de la producción de Carmona, tiene una clara filiación con las Vírgenes del Rosario de creación personal, que repite con acierto y ligeras variantes por la geografía española para una amplia y dispersa clientela<sup>11</sup>.

La *Virgen del Socorro* puede fecharse en un periodo amplio entre 1742 y 1765. El profesor Martín González la sitúa hacia 1750 en relación con la imagen de la *Asunción* de la iglesia de Serradilla (Cáceres) que el escultor firma en 1749<sup>12</sup>. La composición coincide con el tipo iconográfico de Virgen del Rosario, de manera más

<sup>9</sup> FLORIANO CUMBREÑO, Antonio, «Repertorio heráldico de Cáceres», en *Revista de Estudios Extremeños*, 6, 1952, 1, pp. 32-35.

<sup>10</sup> BENAVIDES CHECA, José, *Op. cit.*, cfr., p. 310.

<sup>11</sup> Este escultor ha sido bien estudiado por los profesores Juan José MARTÍN GONZÁLEZ, *Luis Salvador Carmona: escultor y académico*, Madrid: Alpuerto, 1990, y María Concepción GARCÍA GAINZA, *El escultor Luis Salvador Carmona*, Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 1990. Del repertorio gráfico del libro de la profesora García Gainza hemos tomado las ilustraciones. El profesor Martín González recoge esta imagen en su obra cfr., p. 269.

<sup>12</sup> *Vid.*, MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, *Op. cit.*, p. 269.

acusada con la Virgen de esa advocación de la iglesia de Santa Marina (Vergara, Guipúzcoa), primera de la serie (lám. II.2) fechada en 1742; también con la *Virgen del Rosario* de la parroquia navarra de Santesteban (1746 o 1752) y con la tardía imagen de *Nuestra Señora del Patrocinio* de 1765 (lám. II.3). La corrección formal de la escultura cacereña y la similitud con la *Inmaculada* de la parroquia de Lesaca fechada en 1754 nos permite afinar más y datarla dentro de la década 1755-65, que se corresponde con los últimos años de actividad de Luis Salvador Carmona.

La imagen de Brozas representa a la Virgen María en pie sosteniendo al Niño con la mano izquierda. Adelanta el brazo derecho y en su mano empuña un dardo con el que somete al diablo dragón que está a sus pies. En esta imagen el dardo sustituye al rosario al igual que el cetro lo sustituye en la *Virgen del Patrocinio* de Loyola. Bajo el Niño Jesús, en una postura artificiosa y elegante aparece desnudo un niño que busca la protección de la Virgen. La figura de la protectora es de gran belleza y a ello contribuyen su elegancia, proporción y exquisitez. Viste túnica roja floreada, ajustada a la cintura por un ceñidor, y cae en movidos pliegues hasta los pies, dejando descubierto y descalzo el izquierdo. La camisa aparece fruncida en el cuello y en la muñeca al igual que en otros modelos de Carmona; incluso repite la botonadura de la camisa como en la imagen de Lesaca. El manto es de color azul oscuro sin adornos. Desornamentación que contrasta con la estampación, transparencias y orillos que caracteriza a las esculturas de Carmona. El manto envuelve a la imagen, cae hacia el lado derecho en una amplia curva y se recoge sobre el brazo izquierdo, del que cuelga hasta casi alcanzar el suelo. Su cabeza, levemente inclinada, va tocada con un velo de color marfileño estampado con estrellas que cae en elegantes pliegues desde el hombro derecho y muestra la habilidad técnica en el reducido espesor de la talla en los bordes. El cabello queda a la vista enmarcando el cuello con sus ondas. La cabeza y cara son de gran belleza (lám. II.4). Muestra forma oval, mirada baja –acusada por los párpados caídos–, nariz y boca de gran corrección, que se traduce en el aspecto amable de su semblante. Resulta muy parecida a la de la *Virgen del Rosario* de la iglesia de santa Marina en Vergara (lám. II.5) y al de la *Inmaculada Concepción* (lám. II.6) de la parroquia de Lesaca. Su rostro y perfil coincide también con otras obras de taller como ocurre con la *Virgen de Oteruelo* (Pajares de los Oteros)<sup>13</sup>, pero en éstas las facciones presentan mayor dureza.

El Niño es sostenido por su mano sobre el costado izquierdo, igual que en las imágenes de Santesteban y de Loyola. La distribución de los dedos resulta elegante como en las imágenes mencionadas y también como la de Lesaca, aunque en ésta va extendida sobre el pecho. La escultura de Brozas lleva el Niño desnudo, envuelto en un lienzo de cuidados pliegues. Al igual que en los prototipos extiende los brazos, adelanta la pierna izquierda y muestra una expresión alegre.

La figura del niño que aparece en el suelo viene exigida por la iconografía. Muestra una artificiosa postura y movida actitud. Se apoya con la pierna derecha sobre un promontorio, retrasa la izquierda, dejándola suspendida, gira el torso en

<sup>13</sup> Publicó esta imagen LLAMAZARES RODRÍGUEZ, Fernando, «La Virgen de Oteruelo de Pajares de los Oteros obra de Luis Salvador Carmona», en *Boletín del Seminario de Arte y de Arqueología de la Universidad de Valladolid*, LVII, 1991, pp. 441-444.



1



2



3



4



5



6

LÁM. II. 1. Virgen del Socorro (retablo mayor de Brozas). 2. Virgen del Rosario de la iglesia de Santa Marina (Vergara, Guipúzcoa). 3. Nuestra Señora del Patrocinio del santuario de Loyola (Guipúzcoa). 4. Detalle del rostro de la Virgen del Socorro. 5. Detalle del rostro de la Virgen del Rosario de la iglesia de Santa Marina (Vergara, Guipúzcoa). 6. Detalle del rostro de la Inmaculada Concepción de Lesaca (Navarra).

sentido contrario y adelanta los brazos en direcciones opuestas. Esta figurilla nos resulta familiar en el repertorio de Carmona: basta recordar los bellísimos ángeles desnudos del conjunto salmantino de *Cristo recogiendo la túnica*, el angelito de la escultura de *San Mateo* en la parroquia de Nuestra Señora del Rosario de la Granja de San Ildefonso o el ángel niño que acompaña a *San Luis Gonzaga* en la basílica de Loyola<sup>14</sup>.

El dragón que representa al diablo va a su derecha, al lado contrario del Niño, acechando con su boca abierta y manos extendidas.

La imagen fue cuidadosamente restaurada por D. Felipe Cervera, alumno en el curso 1983-1984 del Taller de Restauraciones de la Iglesia.

#### CONCLUSIÓN

Los documentos de la catedral de Plasencia nos presentan a Bartolomé de Jerez como un maestro que aporta trazas y que sabe valorar la calidad de esculturas. El retablo de Brozas es pieza relevante en el catálogo artístico de Extremadura y además la única obra que subsiste de un escultor hasta ahora desconocido.

La escultura de la Virgen del Amparo representa de modo inconfundible el estilo personal de Luis Salvador Carmona, por lo que no es imprescindible el documento escrito que corrobore la atribución que le hacemos. Además, la perfección del acabado nos hace pensar que es obra enteramente suya y que no hay en ella intervención de oficiales de taller.

<sup>14</sup> Vid., GARCÍA GAINZA, María Concepción, *Op. cit.*, figs. 5, 58 y 60.