

## EL RETABLO MAYOR DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE SERRADILLA (CÁCERES). UNA OBRA DEL TALLISTA Y MAESTRO DE ARQUITECTURA BARTOLOMÉ JEREZ

Vicente MÉNDEZ HERNÁN

### INTRODUCCIÓN

Asentada en la falda de la cacereña sierra de Mirabel, no ha pasado Serradilla desapercibida para la Historia del Arte, máxime si tenemos en cuenta los tesoros artísticos que encierra el monasterio de las Monjas Agustinas Recoletas, donde en la actualidad puede contemplarse una magnífica colección pictórica<sup>1</sup>, además de las interesantes piezas de orfebrería<sup>2</sup> y la admirada talla del Cristo de la Victoria, una de las más importantes ejecuciones de *Domingo de la Rioja* (1635)<sup>3</sup>, situada en el retablo mayor de tipo baldaquino, del madrileño *Francisco de la Torre* (de hacia 1699)<sup>4</sup>.

Pero no menos interesantes son las obras que custodia la iglesia parroquial, una fábrica cuya construcción arranca del siglo XV, según pone de manifiesto la portada lateral del costado de la Epístola, por cuyas arquivoltas apuntadas, alfiz y decoración a base de bolas está datada a finales de precitada centuria. También sobresalen en el exterior la cabecera ochavada, a la que se añade una pequeña capilla en el lado del Evangelio, la cúpula, con forma cúbica al exterior, y la torre de los pies. La

<sup>1</sup> GARCÍA MOGOLLÓN, F. J., «La Colección Pictórica del Convento del Cristo de la Victoria de Serradilla (Cáceres)», en *Norba. Revista de Arte, Geografía e Historia*, tomo I (1980), pp. 27-50. Esta colección alberga lienzos de *Luis de Morales*, *Alonso Cano*, *Juan Carreño de Miranda*, *Claudio Coello* o *Teodoro Ardemans*, entre otros muchos autores y obras de excelente calidad.

<sup>2</sup> *Ídem*, «Catálogo de la plata del Convento del Cristo de la Victoria de Serradilla (Cáceres)», en *Norba. Revista de Arte, Geografía e Historia*, tomo II (1981), pp. 31-44.

<sup>3</sup> HERNÁNDEZ PERERA, J., «Domingo de la Rioja. El Cristo de Felipe IV en Serradilla», en *Archivo Español de Arte*, tomo XXV, n.º 99 (1952), pp. 267-286. *Ídem*, «Iconografía española. El Cristo de los Dolores», en *Archivo Español de Arte*, tomo XXVII, n.º 105 (1954), pp. 47-62. *Vid., etiam*, ANDRÉS ORDAX, S., «Introducción a la escultura altoextremeña del Renacimiento y el Barroco», en *Actas del VI Congreso de Estudios Extremeños*, tomo I (Historia del Arte) (Cáceres, 1981), pp. 17-18.

<sup>4</sup> CANTERA, E., *Historia del Santísimo Cristo de la Victoria que se venera en la villa de Serradilla (Cáceres)* (Plasencia, 1970), p. 65. *Vid., etiam*, GARCÍA MOGOLLÓN, F. J., «Francisco de la Torre y el retablo mayor del Convento del Cristo de la Victoria de Serradilla», en *Actas del I Congreso Español de Historia del Arte* (Sección I) (Trujillo, 1977), pp. 1-3. Asimismo, son de destacar los retablos laterales, en los que intervinieron *José Pomar* y *Juan de la Rosa*.

pobreza del mampuesto empleado en la construcción se ha cubierto con un revoque que pretende simular una falsa silliería.

El espacio interno se distribuye en tres naves separadas por pilares de sección oblonga, en la nave central, que encuentran su contrapartida en las pilastras adosadas a los muros laterales; sobre ellos cargan arcos diafragma que vienen a seccionar el perímetro eclesial en tres tramos, y que a su vez sirven para sustentar la cubierta de madera a dos aguas que cierra el conjunto. Dichos arcos están documentados en la década de 1670: concretamente en 1675 se dieron por «descargo quatro mill y quinientos reales que valen çiento y cinquenta y tres mill maravedís por los mismos que pagó a *Andrés Hurtado*, maestro de la obra de dicha yglesia, por la hechura de los arcos della y labrar la cantería dellos»<sup>5</sup>. Aún en 1677 se estaba trabajando en esta parte del conjunto eclesial, momento en el que se «dio por descargo y se le pasan en quenta mill çiento y setenta y cinco reales que pagó a *Juan Pérez*, cantero, vecino desta villa, de aver cortado la cantería que define una obligación que tiene fecha y firmada de su mano en diez y seis días del mes de febrero del año pasado de mill seiscientos y setenta y seis, para hacer los arcos que faltan por hacer en la dicha yglesia. Que dio carta de pago en esta villa, primero de diciembre de dicho año de setenta y seis, a las espaldas de dicha obligación que queda anotada por pasada»<sup>6</sup>.

El coro cierra el cuerpo de la iglesia por los pies. Se compone de triple arquería, con arco escarzano en el centro y dos de medio punto flanqueándolo. En el costado de la Epístola se añade una portada que permite el acceso al coro y a la torre.

De entre los ornamentos y piezas artísticas que disfrutan este templo, siempre ha gozado de especial interés la portentosa talla del vallisoletano *Luis Salvador Carmona*, la imagen de Ntra. Sra. de la Asunción (1749)<sup>7</sup>, patrona del templo y punto de mira del retablo mayor que preside. Atraída por la personalidad del escultor, el dinámico barroquismo de la Madre de Dios y la fineza y peculiaridad de su traza, lo cierto es que la historiografía artística ha prestado poca atención al maderamen que la alberga, y ello a pesar de ser una de las joyas de nuestro Barroco extremeño<sup>8</sup>. Gracias a los asientos de los Libros de Cuentas de Fábrica de la parroquia hemos logrado documentar que fue *Bartolomé Jerez*, tallista y maestro de arquitectura, vecino de la ciudad de Trujillo, el artista con el que se contrató la pieza en 1734.

<sup>5</sup> Archivo Parroquial de Serradilla, *Libro de Cuentas de Fábrica y Visitas de 1668 a 1715*, foliado, fol. 138 vt.º

<sup>6</sup> *Ibidem*, fol. 148, asiento de 1679. No sabemos la relación que este artífice pudo haber tenido con el homónimo cantero que el día 3 de marzo de 1629 dio dos ducados en dote para su sobrina María Pérez, vecina de Acebo, próxima a contraer matrimonio con Francisco Rodríguez. Archivo Histórico Provincial de Cáceres. Protocolos Notariales. Acebo. Escribano Andrés Hernández. Leg. 1176, sin foliar.

<sup>7</sup> LORD, E. A., «Una obra desconocida de Luis Salvador Carmona», en *Archivo Español de Arte*, tomo XXIV, n.º 95 (1951), pp. 247-249. ÁLVAREZ VILLAR, J., «Arte», en *Extremadura*, de la Colección «Tierras de España» (Madrid, 1979), p. 287. ANDRÉS ORDAX, S., «Introducción a la escultura altoextremeña...», *o. c.*, p. 20. GARCÍA GAINZA, M.ª C., *El escultor Luis Salvador Carmona* (Burlada, Navarra, 1990), pp. 57-58. MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *Escultura Barroca en España. 1600-1700* (Madrid, 1991), p. 387. VV.AA., *Patrimonio Histórico de Extremadura: El Barroco* (Mérida, 1991), pp. 106-107.

<sup>8</sup> Una excelente aproximación a la obra fue realizada por el equipo de investigadores que en la actualidad integran el Dpto. de Historia del Arte de la Universidad de Extremadura, en el libro sobre los *Monumentos Artísticos de Extremadura* (Mérida, 1995 -1.ª edic. de 1986-), p. 562.

## I. ESTUDIO DESCRIPTIVO E ICONOGRÁFICO

La fatuidad delirante del estilo barroco adquiere especial protagonismo en la carnosísima y naturalista decoración de una obra que cubre y oculta por completo el testero presbiterial ochavado, de modo que viene a adaptarse perfectamente al arco de medio punto que dibuja la capilla mayor, de la que pende el marasmo de tallos y hojas que agrupa el broche del remate: una vez más se ponen de manifiesto las relaciones que emparentan la arquitectura pétreo con la lignaria<sup>9</sup>. Tipológicamente es la de cascarón la forma que preside el diseño del conjunto, siguiendo para ello el modelo que *José Benito Churriguera* difundió a partir del retablo mayor del convento salmantino de San Esteban, obra tallada entre 1692 y 1694<sup>10</sup>. La planta es semicircular, persiguiendo con ello su adaptación a la bóveda de horno o de cuarto de esfera que la culmina, y dinámica: la sensación de movimiento deriva del diseño mixtilíneo de una cornisa quebrada y compuesta a base de formas cóncavas, además de la apertura de líneas, entrantes y salientes y juego de claroscuro logrados. La disposición de las columnas del primer cuerpo, a diferente altura, es paradigmática de lo que decimos, contribuyendo con ello además a una evidente desestabilización de las estructuras. Con todo, podemos afirmar que se trata de una obra de filiación salmantina.

La arquitectura del retablo mayor apoya en un sotobanco de mampostería cuya construcción fue previa al asentamiento de la máquina lignaria, y por cuya amplitud tuvo que ser trasladado de sitio el antiguo archivo, que estaba situado en uno de los flancos del altar mayor; así está consignado en la partida n.º 25 referida a «obras de mampostería», donde además tenemos reflejados los nombres de los maestros responsables de dicha obra:

«Iten da en data ziento y setenta y dos reales de vellón que an importado las obras de mampostería que en el discurso de dicho año se an hecho en dicha yglesia, como a sido quitar goteras y correr el texado de la yglesia. Zoclo (sic., es decir, zócalo) que se hizo para asentar el retablo nuevo y altar que se formó otra vez, y executar el archivo de papeles en la capilla de las ymágenes del Descendimiento, por haverse privado el que había con el retablo que aora se está haçiendo. Cuyas cantidades constó haber pagado a *Manuel Rodríguez, Luis Frías y Nicolás García*, maestros que executaron dichas obras y reparos»<sup>11</sup>.

Sin embargo, y a pesar de ser contemporáneo de la obra del retablo mayor, los recuadros de madera que decoran este sotobanco, situados sobre un fondo veteado

<sup>9</sup> HERNÁNDEZ NIEVES, R., «Relaciones del retablo con la arquitectura del entorno», en *Norba-Arte*, tomos XIV-XV (1994-1995), pp. 101-117. En este sentido no debemos olvidar «(...) que durante el Renacimiento y el Barroco el templo gozó de dos fachadas: una externa, de acceso, indicadora y de piedra: la portada; y otra interna, aproximativa, refrendo de la oratoria sagrada y dorada: el retablo». Vid., PALOMERO PÁRAMO, J. M., «El retablo como laboratorio de ideas», en *RSA*, n.º 1 (1982), p. 56.

<sup>10</sup> GÓMEZ MORENO, M., *Catálogo Monumental de España. Provincia de Salamanca* (Valencia, 1967), pp. 259-260. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., *La Iglesia y el Convento de San Esteban de Salamanca* (Salamanca, 1987), pp. 68-70.

<sup>11</sup> Archivo Parroquial de Serradilla, *Libro de Cuentas de Fábrica y Visitas de 1715 a 1740*, foliado, fols. 199-199 vt.º, año 1735.

de tonos azulados y grisáceos, pertenecen, en virtud de las rocallas y *ces* que los orlan, a la segunda mitad del siglo XVIII y a la estilística rococó: están combinados con cabecitas aladas de querubines, situadas en los flancos correspondientes a las calles laterales y en medio de dos recuadros cuyos perfiles recortados tratan de imitar la decoración placada que dibujan las ménsulas del banco. También en este zócalo, y a ambos lados del cuerpo central, se encuentran las puertas desde las que se accede al maderamiento interior; ingreso luego imitado con el *trompe-l'oeil* que dibuja las mismas puertas debajo de las entrecalles.

El banco no es muy alto, y en él descansan los seis plintos de las columnas y pilastras del cuerpo principal. Los situados en los extremos del retablo decoran su parte frontal con grandes ménsulas de hojarasca pomposa, muy carnosa y naturalista, dispuestas sobre placas recortadas en contraste con un fondo escamado; la capacidad artística del tallista ha logrado introducir gran variedad en el diseño de los netos, pues no suponen una repetición los correspondientes a las pilastras de aquéllos que sirven de apoyo a los soportes más extremos, o los centrales, donde tenemos reflejado el motivo iconográfico y simbólico del águila imperial, emblema de Cristo triunfante y victorioso<sup>12</sup>: enmarcan estos dos netos un sagrario de no muy amplias proporciones al que acoge un águila bicéfala coronada. En la puerta del mismo se representa un ostensorio, máximo símbolo de la presencia de Jesucristo en el templo. Al igual que sucede en el resto del retablo, las zonas lisas de estos plintos se recubren con una fina y elaborada ornamentación, burilada y picada sobre el pan de oro, consistente en labores vegetales y motivos geométricos. Los tableros rectangulares intermedios que terminan de componer el resto del conjunto del banco, de trazado recto o cóncavo, siempre en combinación y variación, decoran asimismo sus superficies con nutrido y carnoso marasmo vegetal de tallos anudados, táctiles y cartilagosos, de los que nacen hojas de similares características.

El cuerpo del retablo, en función de las hornacinas que alberga, está distribuido en tres calles principales y dos entrecalles. Destaca especialmente la central, que inicia su desarrollo con la disposición de un ostensorio giratorio, frecuente en el Barroco dieciochesco, situado sobre el sagrario cuya hornacina ribetean bellas labores festoneadas e interrumpidas en la clave con la inclusión de una cabeza de querubín. Pero lo que descuella en este cuerpo central, avanzado como si el diseño de un baldaquino hubiera presidido la mente del tallista, es la hornacina principal, de medio punto, planta semicircular y bóveda de horno, desde la que domina con impetuoso movimiento la talla de Ntra. Sra. de la Asunción que *Luis Salvador Carmona* ejecutó

<sup>12</sup> Ave fuerte y valerosa, que ya en la época de los Medos y Persas simbolizaba la victoria. Para San Jerónimo era emblema de la ascensión y de la oración. CIRLOT, J. E., *Diccionario de Símbolos* (Barcelona, 1991), p. 57, donde también nos comenta que, «con mayor amplitud, se consideró como ave que vuela más alto y, en consecuencia, la que mejor expresaba la idea de la majestad divina». Y es que el águila es emblema del triunfo de Jesucristo. Vid., CHARBONNEAU-LASSAY, L., *El Bestiario de Cristo. El Simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media* (Barcelona, 1996), pp. 74-75. Vid., etiam, MARIÑO FERRO, J. R., *El simbolismo animal. Creencias y significados en la cultura occidental* (Madrid, 1996), pp. 21-26. Del mismo modo, el águila es un animal que sirve muy bien para ilustrar la rapidez con la que se disipan las riquezas, por lo que es evidente el rechazo que debe hacer el cristiano de lo material, aferrándose a lo espiritual. Proverbios, 23, 5: «Si fijas en ella tus ojos, ya no está allí / porque se ha hecho alas, / y como el águila se ha volado hacia el cielo».

en 1749<sup>13</sup>. El nicho, al que engalanan labores vegetales festoneadas, luego repetidas en los diferentes sectores en los que se divide su interior, se enmarca con dos columnas de fuste liso y decoración adherida, dispuestas en oblicuo con respecto al eje central, y cuyo recorrido principia en dos portentosos mensulones de hojarasca pomposa, centrada en ambos casos, cual si de un broche se tratara, con la cabeza de un angelito<sup>14</sup>. El remate de esta calle principal ocupa parte de los sectores principales del ático: se inicia en un fingido cortinaje con guardamalletas, sobre el que deviene una potente tarja con broche de carnosa hojarasca donde se incluye el monograma del nombre de María; sigue una media cupulilla que trata de poner remate a la arquitectura lignaria desarrollada hasta este nivel, arropada con fingido cortinaje y dispuesta debajo de un arco mixtilíneo terminado en espiras, al que remata un nuevo broche de elementos igualmente inspirados en el mundo vegetal. Especial protagonismo adquiere en esta parte de la obra el mundo angélico, sobre todo por el desarrollo que cobró en el pensamiento cristiano a partir de Dionisio de Areopagita y su obra *De Coelesti Hierarchia*, y más aún a raíz de la acogida que el tema había tenido en la *Summa Theologica* de Santo Tomás de Aquino<sup>15</sup>. Son un total de cinco angelitos los que contemplamos en esta parte de la obra: dos de ellos parecen avanzar sobre los dados laterales, mientras que los tres restantes se engloban debajo del arco de remate en variadas actitudes<sup>16</sup>.

Mención aparte merecen las columnas de la obra: el tercio inferior del fuste de las centrales, sobre basas áticas, viene decorado con tres cabezas aladas de querubines, combinadas con labores vegetales que cobran inusitado protagonismo en los dos tercios superiores: hojas, tallos, flores y frutos los recorren de manera helicoidal, lo que supone una recreación de las columnas salomónicas, de las que además dibujan los frecuentes giros que suelen experimentar las espiras: *dextrorsum* las del lado izquierdo y *sinextrorsum* las del derecho, según las directrices del arquitecto y teórico del siglo XVII Juan Caramuel<sup>17</sup>. Sin embargo, y a diferencia de las comentadas, las dos columnas más extremas de la obra, del total de cuatro que la componen, decoran su fuste con motivos igualmente vegetales aunque no en disposición espiral: hojas, tallos y frutos se combinan y penden de cuidados y esmerados entelados; las bruñidas

<sup>13</sup> Luis Salvador Carmona «presenta a María con soberana belleza de rostro berninesco y larga melena ondulante que cae sobre los hombros; tiene los brazos abiertos en diagonal y asciende con ímpetu por el movimiento ascensional que le proporcionan los ángeles. El vuelo del manto cuyos extremos quedan libres contribuyen al dinamismo del grupo. Muy bellos son los ángeles, tanto los de cuerpo entero y desnudo que acogen el manto de María, como las sonrientes cabezas de serafines. La policromía contribuye al efecto del conjunto». GARCÍA GAINZA, M.ª C., *El escultor Luis Salvador Carmona...*, o. c., p. 58.

<sup>14</sup> Se aproxima en esta línea nuestro retablo al mayor de la parroquial de San Andrés, en Torrejoncillo, donde los cuerpos de los angelitos, en forzados escorzos, se combinan con los elementos vegetales de las columnas. Vid., GARCÍA MOGOLLÓN, F. J., *Torrejoncillo. El arte en la parroquia y ermitas* (Salamanca, 1984), pp. 55-56, fig. 15.

<sup>15</sup> DÍAZ VAQUERO, M. D., «Tipologías iconográficas de las jerarquías angélicas en la escultura barroca: el ejemplo cordobés», en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, tomo II, n.º 3 (Fundación Universitaria Española, 1989), pp. 265-273. Citado a su vez por MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *El retablo barroco en España* (Madrid, 1993), pp. 8-9, nota 13.

<sup>16</sup> Ángeles que sabemos son espíritus ministradores enviados para servicio de los que serán herederos de la salvación. Carta a los Hebreos, 1, 14.

<sup>17</sup> CARAMUEL, J., *Arquitectura civil recta y obliqua* (Vigevano, 1678), II, p. 76.

superficies internas de las *ces* que las decoran en sus extremos inferiores parecen adelantar los espejos del estilo Rococó. El resto de los soportes del retablo son pilastras que apenas adquieren resalto sobre el fondo lignario: de tal modo se opera la separación de las entrecalles y las calles laterales; decoran el interior, cajeado en su tercio inferior, con labores vegetales festoneadas.

Rematan las columnas bellos y ricos capiteles de formas inspiradas en el orden corintio. Sirven de base para un entablamento de estructura quebrada y mixtilínea, reducido a los dados dispuestos sobre los remates de las columnas; dados que decoran sus caras externas con recurvadas ménsulas de hojarasca. Se trata, por tanto, de un tipo de entablamento residual, muy movido, como es característico del Barroco: la mayor altura que adquiere en las columnas del cuerpo central llega a crear una cierta desestabilización en el conjunto. En algunas zonas de la cornisa se aprecian además tarjetas con broches y otros elementos de raigambre vegetalista.

Flanquean el cuerpo central cuatro imágenes incluidas en dos tipos de hornacinas diferentes. Las correspondientes a las entrecalles son nichos horadados en el maderamen del retablo, de medio punto, planta semicircular, con ménsula inferior y broche de hojarasca y querubín alado como remate. Albergan dos imágenes por cuya hechura, drapeado, convencional dinamismo y nula apertura de líneas pensamos pudieron haber pertenecido al retablo que el presente sustituyó, probablemente de la segunda mitad del siglo XVI. Se trata de dos tallas de los Príncipes de la Iglesia: San Pedro <sup>18</sup>, situado en el lado del Evangelio, porta en la diestra las llaves que le caracterizan mientras que con la otra sostiene el libro común a todos los apóstoles; se acompaña de San Pablo, en el costado de la Epístola, con el cuchillo en la mano derecha y el libro, con el que antiguamente solía estar acompañado, en la izquierda; al igual que los apóstoles, viste túnica y manto y está dotado de barba negra y algo picuda según suele ser frecuente a la hora de representarlo <sup>19</sup>.

Las hornacinas que ocupan las calles laterales del retablo no son tales, dado que las imágenes asientan sobre repisas, dotadas de ménsulas decoradas con un portentoso querubín alado sobre placa recortada y ornada con motivos vegetales. Esta disposición es la que suele ser más frecuente en el retablo barroco, caracterizado precisamente por la reducción iconográfica en él operada. Como fondo cuentan las tallas con arco de medio punto orlado con profusión de elementos vegetales a los que culmina un portentoso broche de hojarasca. En el lado del Evangelio se representa a San Antonio Abad, con báculo de madera y libro abierto en la mano izquierda. Se acompaña en el costado de la Epístola de una efigie de San Isidro Labrador, portando la pala de largo mango con la que hace brotar un manantial, en la diestra, y el manojo de espigas, en la siniestra. Aparece vestido con el antiguo traje de los labriegos de Castilla, según es costumbre representarlo: con chaqueta y calzón cor-

<sup>18</sup> A pesar de que la vestimenta se repite en la imagen con la que hace pareja, digamos que fue usual, una vez entrado el Renacimiento, que apareciera vestido con túnica y palio, retomando así la costumbre desarrollada desde el arte catacumbal hasta el período románico; se han abandonado por tanto los ornamentos pontificales del Gótico. *Vid.*, FERRANDO ROIG, J., *Iconografía de los Santos* (Barcelona, 1950), p. 218.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 213. El atributo que le acompaña en esta ocasión, el cuchillo, tan sólo aparece excepcionalmente, pues lo normal es encontrarlo representado con la espada alusiva tanto al instrumento de su martirio como al estilo tajante de sus epístolas.

to 20. Las hechuras de estas dos imágenes corresponden al siglo XVIII. La pose de las figuras, el dinamismo y apertura de líneas que lleva consigo, la variación en las actitudes de manos y brazos, la expresión de las caras, sobre todo en San Antón, dotado de penetrantes ojos de cristal, nos hacen anclar la confección de ambas obras en el siglo XVIII, del que además son típicas las labores polícromas con las que han sido decoradas sus vestiduras: los temas que dominan en los estofados son los ramilletes de flores y hojas, además de los geométricos en combinación con los vegetales de las estrechas orlas<sup>20</sup>.

Remata el retablo un arco de medio punto del que pende un jugoso broche de hojarasca pomposa que encierra en su interior el jarrón de azucenas alusivo a la Virgen María. Sirve de perfil envalentonado a partir del cual principia su desarrollo la gran bóveda de horno o de cuarto de esfera que cierra todo el conjunto. Está dividido el portentoso ático, del tipo de los de cascarón, en seis sectores de tamaño decreciente hacia el centro, cuyas superficies ven poblado su desarrollo con elementos vegetales de potente reciedumbre. Cuenta la más extrema de las secciones con dos tallas cuya hechura y confección nos permiten fecharlas en la segunda mitad del siglo XVI. Van situadas sobre una peana que surge del mismo cornisamento del cuerpo inferior, siendo el fondo un rectángulo de remate semicircular y lisa superficie. En el costado del Evangelio se efigia a Santiago el Mayor, acompañado del bordón y el sombrero de peregrino, sus símbolos parlantes, además del libro común a todos los apóstoles. Forma pareja con un santo que, al decir del bastón con el se apoya, también supone la representación de un peregrino: hace referencia al sacerdote de Esmirna, Benigno, del que sabemos pasó a Galicia para proceder a su evangelización<sup>22</sup>: aparece vestido con la antigua planeta o casulla de los sacerdotes.

## II. HISTORIA DOCUMENTAL

La documentación que hemos manejado nos permite adscribir esta obra a la mano del trujillano *Bartolomé Jerez*, maestro de arquitectura y tallista, cuyo acometido en la parroquial de Serradilla no sólo estuvo vinculado al retablo mayor, sino también al que sin duda alguna le precedió. Según se deriva de uno de los asientos de 1735, *Bartolomé Jerez* estuvo encargado asimismo de adaptar para la iglesia aquellas partes estructurales que los sacerdotes consideraron podían ser aprovechadas del retablo antiguo y ser dispuestas en otros altares:

«Iten da en data setecientos reales y medio vellón que pagó a *Bartolomé Xerez*, tallista y maestro del retablo que se está fabricando para el altar mayor de dicha yglesia, por haver fixado y puesto en el altar del Santo Cristo el sagrario del tabernáculo del retablo antiguo, lo que se executó de orden de dichos señores curas»<sup>23</sup>.

<sup>20</sup> FERRANDO ROIG, J., *Iconografía...*, o. c., pp. 142-143.

<sup>21</sup> MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., «La policromía en la escultura castellana», en *Archivo Español de Arte* (1953), p. 310.

<sup>22</sup> FERRANDO ROIG, J., *Iconografía...*, o. c., pp. 58-59.

<sup>23</sup> Archivo Parroquial de Serradilla, *Libro de Cuentas de Fábrica y Visitas de 1715 a 1740*, foliado, fol. 198, partida n.º 11: «Poner y asentar el sagrario en el retablo del Santísimo Cristo». Por los Libros de Cuenta sabemos que el retablo del Santo Cristo había sido tallado por el carpintero *Alonso Hernández*

Probablemente se trataba de un retablo del siglo XVI, plateresco, que ya en 1705 necesitó, en lo referente al conjunto presbiterial, de ciertas reparaciones, llevadas a cabo por el dorador madrileño *Francisco Baliño* y el maestro herrero *Pedro Álvarez Moreno*, lo que es sintomático del mal estado en que debía encontrarse:

«Iten da en data çiento y veinte reales que se pagaron a don *Francisco Baliño*, maestro de dorador, vecino de la villa de Madrid, por el dorado y jaspeado del marco del altar mayor de la yglesia»<sup>24</sup>.

«Iten ocho reales que pagaron a *Pedro Álvarez Moreno*, maestro de herrero, por hazer una cantoneras para afiançar el marco del altar mayor» (sic.)<sup>25</sup>.

Puede que a esta máquina quinientista pertenecieran algunas de las tallas que enjoyan la que en la actualidad contemplamos; algo más avanzadas son las esculturas de San Juan Bautista y San Blas, situadas en las hornacinas practicadas en el arco de medio punto de la capilla mayor, justo antes de comenzar el desarrollo de la obra que nos ocupa. Ambas tallas, la primera en el lado de la Epístola y la segunda en el costado del Evangelio, enmarcan una franja pictórica, del siglo XVIII, en la que se da vida a una seriación de medallones que engloban elementos de la Letanía, todo ello dispuesto sobre un nutrido fondo florido<sup>26</sup>.

*Mingo*, al que se abonan ciertos pagos el 9 de febrero de 1679: «Iten dio por descargo y se le pasan en cuenta çiento y quarenta reales que pagó a *Alonso Hernández Mingo*, vecino de esta villa, por cuenta de los treçientos reales que el señor obispo don fray Alonso García mandó diéle dicha yglesia para ayuda de la costa del retablo que él hiço en dicha yglesia, en el altar del Santo Cristo». El día 16 de dicho mes y año aún se especifica el siguiente descargo: «Iten dio por descargo çiento y sesenta reales que dio a *Alonso Hernández Mingo*, vecino desta villa, para ayuda de hacer el retablo del Santo Cristo que está en la yglesia desta villa, con los quales se le acabaron de pagar los treçientos reales que mandó dar el señor obispo don fray Alonso García a dicha yglesia para ayuda a dicho retablo». Archivo Parroquial de Serradilla, *Libro de cuentas de Fábrica y Visitas de 1668 a 1715*, foliado, fols. 139 vt.º y 147. En la actualidad, el retablo del Santo Cristo que se conserva, situado en el lado del Evangelio, es de factura neoclásica y de hechura reciente, muy probablemente en sustitución del precedente.

<sup>24</sup> Archivo Parroquial de Serradilla, *Libro de Cuentas de Fábrica y Visitas de 1668 a 1715*, foliado, fol. 396 vt.º La intervención de este artista en Serradilla se debe a que previamente había estado trabajando para el Convento del Cristo de la Victoria. El 4 de octubre de 1705 le fue abonado el importe global de 64.000 reales de vellón, por el dorado que había realizado en el retablo mayor y los colaterales de la iglesia de dicho convento, un trabajo que fue iniciado inmediatamente después de que hubo terminado *Francisco de la Torre* su labor, el 8 de octubre de 1701. GARCÍA MOGOLLÓN, F. J., «El retablo mayor del Convento...», o. c., p. 3.

<sup>25</sup> Fuente documental citada en nota precedente, fol. 397 vt.º

<sup>26</sup> Algunas de las imágenes comentadas también pudieron haber pertenecido al retablo de Ntra. Sra. del Rosario que sabemos existió en la parroquial de Serradilla, al decir de los *Libros de Cuentas de Fábrica y Visitas de la Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario*. Son varios los asientos que al respecto quedaron anotados: 18 de enero de 1632: «Iten se le pasan en cuenta çinquenta reales que pagó a *Martín Rodríguez*, vecino de Plasencia, que los ganó de prometido en una abaxa que hizo en la obra del retablo de Nuestra Señora, de que mostró carta de pago». «Iten dio por descargo ochoçientos y setenta y dos reales que a pagado a *Pedro Bello*, ensamblador, vecino de Plasencia, a cuenta de la hechura de el retablo de Nuestra Señora del Rosario, que va haciendo, de que mostró carta de pago». «Iten dio por descargo dos reales que a dado a el dicho *Pedro Bello* para cola para el dicho retablo, de más de los que en el menudo de el gasto de por menudo de la primera partida de este descargo». 25 de diciembre de 1632: «Primeramente el dicho Juan Sánchez Barvero dio por descargo trezientos y noventa y ocho reales que pagó a *Pedro Bello*, vezino de la cibdad de Plasencia, que se le estavan deviendo de la hechura de el retablo que hizo de Nuestra Señora del Rosario



A pesar de todo, las reparaciones llevadas a cabo en el conjunto precedente no fueron más que los prolegómenos para la fabricación de una nueva obra artística, que ya en 1734 debía estar contratada. Jugosos son los datos que extraemos de las mandas que en lo referente a ella dispuso el licenciado don Juan Ubaldo de Rozas en la visita que realizó al pueblo el día 1 de mayo de 1734. Por ellas sabemos que había sido ajustada con «*Bartolomé Jerez*, tallista, vezino de la ciudad de Trujillo», en el precio global de «catorze mill y quinientos reales»<sup>27</sup>; la documentación que se derivara del curso de los trabajos debía pasar «ante don Joseph González Tomás y Zayas, como persona de quien su merced tiene entera satisfazi3n, por su mucha dilixenxia e integridad». Es una pena que el Archivo Histórico Provincial de Cáceres no conserve en la actualidad de este escribano más que una serie de papeles sueltos, entre los que no hemos hallado ningún documento referente al retablo que nos ocupa<sup>28</sup>. Todos estos datos quedan expresados del siguiente modo:

«En la villa de la Serradilla, en primero de mayo, año de mil setecientos treinta y quatro, el señor licenciado don Juan Ubaldo de Rozas, abogado de los Reales Consejos, Can3nigo Penitenciario en la santa yglesia catedral de la ciudad de Plasencia, Visitador General deste Obispado, por encargo especial del Ilustr3simo y Reverend3simo Señor don Fray Francisco Lasso de la Vega y C3rdova, Obispo dél, del Consejo de su magestad, estando en visita cristiana en esta dicha villa para el fin de hacerla en la

desta villa, de que mostró carta de pago». «Iten se le pasan en quenta sesenta y seis reales que pag3 a *Juan Guerrero*, vecino de Plasencia, que los gan3 de prometido en una postura que hizo en la obra de dorar el retablo de Nuestra Señora, de que mostró carta de pago». 21 de abril de 1633: «Primeramente, el dicho Juan Sánchez Barvero, mayordomo susodicho, dio por descargo y se le pasan en quenta mill y ochocientos reales que pag3 a *Francisco Requero*, pintor, vecino de la villa de las Garrovillas, por dorar y pintar el retablo de Nuestra Señora de el Rosario de esta villa, de que mostró carta de pago». Archivo Parroquial de Serradilla. *Libro de Cuentas de Fábrica y Visitas de la Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario, de 1612 a 1712*, foliado, fols. 14 vt.º, 15, 17 y 19. Tenemos interesantes noticias inéditas sobre los artistas que en la década de 1630 estaban trabajando en el retablo comentado, pero creemos, dada la naturaleza del presente trabajo, que es mejor reservarlos para otra ocasi3n. A pesar de todo, concretemos los datos: en 1632 el ensamblador placentino *Pedro Bello* ejecuta un retablo para la Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario de la parroquial de Serradilla; obra que a partir de 1633 doraría el pintor *Francisco Recuero*. Previamente a esta obra *Pedro Bello* había estado en Salamanca, donde está documentado como testigo en el contrato para hacer el retablo de la ermita de Valdejimena el día 30 de septiembre de 1621. GARCÍA AGUADO, P., *Documentos para la Historia del Arte en la Provincia de Salamanca. Primera mitad del siglo XVII* (Salamanca, 1988), p. 118. Vid., etiam, MARTÍNEZ DÍAZ, J. M., «Notas sobre entalladores y ensambladores placentinos del siglo XVII: Juan Pardo, Juan Moreno y Pedro Bello», en *Alcántara*, n.º 34 (enero-abril, 1995), pp. 166 y ss., donde se documentan otras intervenciones y se aporta bibliografía. Respecto a *Francisco Recuero* no sabemos la relaci3n que pudo haber tenido con el maestro dorador *Alonso Recuero*, vecino de Serrej3n (Cáceres), documentado en las parroquiales de Jaráiz de la Vera y Aldeanueva de la Vera en las décadas de 1760 y 1770. Vid., GARCÍA MOGOLL3N, F. J., *Viaje artístico por los pueblos de la Vera (Cáceres)*. *Catálogo Monumental* (Madrid, 1988), pp. 97 y 199.

<sup>27</sup> Cifra y cuantía respetable que podemos poner en parang3n con otros ejemplos extremeños y más concretamente de la provincia de Badajoz: el portentoso retablo mayor de la parroquial de Fuente del Maestre (terminado en 1723) fue realizado por el precio de 9.000 reales. HERNÁNDEZ NIEVES, R., *Retablistica de la Baja Extremadura. Siglos XVI-XVIII* (M3rida, 1991), p. 405.

<sup>28</sup> AHPCC. Protocolos Notariales de Serradilla. Escribano José González Toril y Zayas. Legajo 3069, I (tomo suelto). Es evidente que en la documentaci3n recogida en la visita debió haber un error con el apellido del notario, pues no es Tomás sino Toril el que figura en el archivo cacereño. Quizás el escribano se confundió con el sacerdote de la parroquia, don Tomás Sánchez Rico.

yglesia parrochial de ella, pasó su merced acompañado del cura theniente más antiguo, que lo es don Tomás Sánchez Rico, y de los demás sacerdotes desta villa, y habiendo llegado a la puerta principal de dicha yglesia (...) Mandatos. Retablo:

Por quanto los vezinos y feligreses desta villa, con expecial zelo y aplicación para la maior dezencia del culto divino, no obstante lo calamitoso de los tiempos, se an esforzado a hacer diferentes mandas para aiuda a hazer un retablo para dicha yglesia, y para que se consiga tan santo fin y se perfeccione el ajuste que sobre él le tienen echo con *Bartolomé Jerez*, tallista, vezino de la ciudad de Trujillo, de darle perfectamente acavado, dándole por él catorze mill y quinientos reales, a los plazos y con las condiziones que tienen capitulado, y reconociendo el dicho zelo y aplicación de dichos feligreses en que an convenido don Tomás Sánchez Rico, cura theniente más antiguo desta yglesia, con los demás eclesiásticos, la justicia, ayuntamiento y demás vezinos, con el zelo y aplicación de Juan Gonzalo Bermejo, mayordomo actual, para que se logre tan santo fin, conzedía y conzedió su licencia a dicho mayordomo para que todos los maravedís que en ello supliere y faltare, no haziendo falta para los gastos precisos de la fábrica, se le abone en la quenta en su cargo sin escusa ni dilación alguna, pues desde aora para quando llegue el caso, así lo manda, con tal que lo que destribuía por esta razón y en la compra de algunos ornamentos que sean prezisos, sea con interbenzió de dicho cura theniente, no obstante que eszeda de más cantidad de la prevenida en las sinodales deste Obispado, para que dicha fábrica no tenga el dispendio de tener que recurrir por nueva licencia al Tribunal Eclesiástico de la ciudad de Plasencia. Y dava y dio comisión con facultad de excomulgar y absolver al reverendo don Tomás Sánchez Rico, para que luego que se aian venzido las pagas de los censos pertenecientes a la fábrica, dineros de sepulturas y demás que le pertenezca, como también las mandas ofrecidas para el retablo, lo haga exequible para que no aia dilación, y todo lo ejecuta por ante don Joseph González Tomás y Zayas, como persona de quien su merced tiene entera satisfazió, por su mucha dilixenxia e integridad»<sup>29</sup>.

En 1735 la parroquia compró dos cabritillas con la finalidad de emplearlas en el altar mayor:

«Iten es data sesenta reales de vellón que costaron dos cabritillas encarnadas que se compraron para el plan del altar mayor»<sup>30</sup>.

Del mismo modo, en 1735 se documenta en los Libros de Cuentas de la parroquia un descargo de 400 reales, pagados a *Bartolomé Jerez* en virtud del retablo que está construyendo; se trata del único asiento destinado en exclusiva al tallista, es decir, no se documentan más pagos por la hechura de la máquina en sí misma, por lo que es evidente que el resto de los reales que se le adeudaban, hasta llegar al precio global en el que se contrató el conjunto, debieron haber pasado ante el escribano del pueblo, José González Toril y Zayas. El abono al que nos referimos está consignado del siguiente modo:

«Iten da en data quatrocientos reales vellón, que de orden y con ynterbenzió de los dichos señores curas y en virtud de lo mandado por el señor Visitador deste Obispado en la visita que está en este libro, antes de esta quenta, pagó a *Bartolomé*

<sup>29</sup> Archivo Parroquial de Serradilla, *Libro de Cuentas de Fábrica y Visitas de 1715 a 1740*, foliado, fols. 187, 188 vt.º y 189.

<sup>30</sup> *Ibidem*, fol. 198 vt.º, partida n.º 16: «Cabritillas para el altar mayor».

*de Xerez*, maestro tallista y de arquitectura, quien tiene a su cargo la fábrica del retablo que se está haciendo para el altar mayor de dicha yglesia, en cuenta del ymporte en que está ajustado como constó del recivo que de ellos dio»<sup>31</sup>.

La obra de talla del retablo no debió prolongarse mucho, pues ya en 1735 estaban asentados los dos primeros cuerpos. En esta misma partida, y como consecuencia de lo que ya estaba colocado, se procedió a pagar el dorado del sagrario: costó concretamente 60 reales de vellón, y le fueron abonados a un dorador de la ciudad de Trujillo, centro que vuelve a aparecer en las cuentas de la parroquia remitiéndonos efectivamente a un enclave fundamental para el ámbito artístico altoextremeño. A pesar de que en la fecha de 1735 se procede a dorar el sagrario, pensamos, como luego veremos por otra partida, que al resto del conjunto le serían aplicados los panes de oro con posterioridad:

«Habiéndose asentado los dos primeros cuerpos del retablo que se está fabricando para el altar mayor de dicha yglesia, se doró el sagrario por un dorador de la ciudad de Truxillo. Que tubo de costa sesenta reales vellón que parece pagó dicho mayordomo, como consta de carta del mismo dicho dorador, lo que executó con orden de los señores curas»<sup>32</sup>.

Para fijar el retablo al altar mayor fue necesaria la intervención de *Francisco Álvarez*, maestro cerrajero encargado de acometer las obras de herrería que para tal fin fueron necesarias. A él también se debió la compostura realizada en la puerta rota del sagrario, muy probablemente del retablo antiguo al que ya nos hemos referido:

«Iten da en data setenta y zinco reales y dos maravedís que parece haver pagado a *Francisco Álvarez*, maestro de zerraxero, por las obras de herrería que a hecho para dicha yglesia en el discurso del año, como son clavos, tachuelas, zerradura para la puerta rota del sagrario y bornes y las escarpas que asimismo hizo para fixar el retablo nuevo que se está haziendo, en cuiu cuenta van ymclusos diez reales y dos maravedís que ymportó el hierro que en ello se gastó. Constó de recivo de dicho mayordomo»<sup>33</sup>.

El mismo año de 1735 se ofreció un fresco al maestro y oficiales que estuvieron trabajando en el retablo una vez que hubieron asentado los dos primeros cuerpos del mismo. Dos cuerpos que deben estar referidos al central (en el que también se incluye el banco) y al ático, faltando tan sólo en 1735 por rematar algunos detalles y el cerramiento del conjunto. Hacemos derivar esta hipótesis a partir del hecho de que en esta fecha las labores de talla estaban prácticamente acabadas: sabemos que el retablo había sido ejecutado en la misma villa de Serradilla, en la casa que para tal efecto alquiló la parroquia a un vecino de Monroy, y que en 1735 se abonaron, dentro de la partida de los frescos, algunos reales al mozo y caballería que ayudaron al maestro y oficiales a trasladarse a Trujillo; es evidente, pues, que la obra debía estar terminada en su práctica totalidad en el momento de consignar estos pagos, con los que además se termina de abonar lo que adeudaba la parroquia del alquiler de la casa precitada, donde «se fabricó el retablo»:

<sup>31</sup> *Ibidem*, fol. 199 vt.º, partida n.º 26: «Pago en cuenta al importe del retablo».

<sup>32</sup> *Ibidem*, fol. 198, partida n.º 10: «Dorar el sagrario».

<sup>33</sup> *Ibidem*, fol. 199, partida n.º 24: «Obras de herrería».

«Iten da en data veinte y dos reales y ocho maravedís con que ymportó un refresco que se dio al maestro y oficiales del retablo, después de asentados los dos primeros cuerpo de él. Y de un mozo y una cavallería que fue con ellos a llevarles las herramientas necesarias a la ciudad de Truxillo, como parece del recibo de cuenta y razón de dicho mayordomo»<sup>34</sup>.

«Iten da en data ochenta reales de vellón pagados a Juan Raphael Matheos, vezino de Monroy, por el arrendamiento de la casa que dio para que en ella se fabricase dicho retablo. Constó de reicibo»<sup>35</sup>.

Son interesantes las conclusiones que podemos hacer derivar de los asientos anteriores, referidas sobre todo al proceso constructivo del retablo y al maestro y oficiales que intervinieron en él. En primer lugar, la ciudad de Trujillo aparece como un foco artístico fundamental, de cuyos artífices se nutre no sólo la parroquial de Serradilla, sino otras muchas de la Diócesis de Plasencia y la provincia altoextremeña en general<sup>36</sup>. El retablo mayor fue contratado en 1734 por el precio y cuantía de 14.500 reales y terminado en 1735, momento en el que opinamos tan sólo faltan algunos detalles por ultimar. Toda la máquina fue tallada en el pueblo de Serradilla y dorada, en lo referido al sagrario, en 1735; el resto del conjunto debió dorarse hacia finales de la década de 1730 o principios de la siguiente de 1740, momento en el que el Vicario General del Obispado don José Verdugo y Ochoa, en la visita que lleva a cabo el 20 de febrero de dicho año, dicta el siguiente mandato:

«Que ninguna persona de qualquier estado que sea se ponga a escuchar en el portal de la hermita de San Antonio ni en treinta pasos arrimados a la hermita, pena de quatro reales aplicados para el retablo de la yglesia parrochial de esta dicha villa. Y para hacer exequibles estas multas se da comisión en toda forma a qualquiera de los curas tenientes de esta dicha villa»<sup>37</sup>.

<sup>34</sup> *Ibidem*, fol. 200, partida n.º 28: «Refresco que se dio al maestro y oficiales del retablo y costa de llevarlos a Truxillo».

<sup>35</sup> *Ibidem*, fol. 200, partida n.º 29: «Arrendamiento de la casa donde se fabricó el retablo». El traslado del maestro y su taller al lugar para el que se destinaba la máquina lignaria era muy frecuente; así lo hizo el entallador placentino *Alonso Hipólito* cuando le fue encomendada la talla del retablo mayor de la parroquial de Arroyo de la Luz. GARCÍA MOGOLLÓN, F. J., «En torno al retablo de la iglesia parroquial de Arroyo de la Luz (Cáceres)», en *Estudios dedicados a Carlos Callejo Serrano* (Cáceres, 1979), p. 300. En otras ocasiones, sin embargo, la obra se realizaba en los talleres de los artistas y luego era trasladada a la iglesia que la había contratado; así está documentado para el caso del maderamen que señorea el presbiterio de la parroquial de Santa Catalina, Monroy. GARCÍA, S., y SIERRA, J. M.ª, «Historia documental», en *Retablo mayor de la iglesia de Sta. Catalina de Monroy* (Badajoz, 1987), pp. 34-35.

<sup>36</sup> El profesor don Juan José Martín González puso de manifiesto el dato que nosotros traemos ahora a colación, cuando incluyó la ciudad trujillana dentro de los centros artísticos de la provincia de Cáceres. *Vid.*, MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., «Centros artísticos de la provincia de Cáceres (siglos XVI al XVIII)», en *Actas del VII Congreso de Estudios Extremeños*, tomo I (Historia del Arte) (Cáceres, 1983), pp. 13-14. Asimismo, es interesante el trabajo de Solís Rodríguez sobre artistas trujillanos emigrados hacia América, lo que nos pone en contacto, una vez más, con un centro que no estaba circunscrito a sus propias fronteras. *Vid.*, SOLÍS RODRÍGUEZ, C., «Artistas trujillanos en América (ss. XVI y XVII)», en *Norba-Arte*, tomo V (1984), pp. 117-140.

<sup>37</sup> Archivo parroquial de Serradilla, *Libro de Cuentas de Fábrica y Visitas de 1735 a 1740*, foliado, fols. 271 y 271 vt.º Pascual Madoz documenta la existencia de tres ermitas situadas a las afueras de la villa: San Antonio, Santa Ana y Santa Bárbara. MADDOZ, P., *Diccionario Histórico-Geográfico de Extremadura* (Cáceres, 1955), IV, p. 134.

No descartamos la posibilidad de que dichas pagas estuvieran destinadas al tallista, a pesar del período de tiempo transcurrido desde el asentamiento de los dos cuerpos del retablo. Sin embargo, no deja de ser interesante el dato referente a una de las fuentes de financiación de obra artística en la etapa de la Edad Moderna: las multas eclesiásticas, a las que previamente se habían unido los beneficios obtenidos con la cosecha de 1735, a la que había concurrido gran parte de los vecinos del pueblo y en la que también estuvo representado el poder concejil:

«Iten da en data ziento y quarenta reales y seis reales y medio: los ciento y quarenta reales vellón, precio de cinco fanegas de trigo que dio para sembrar en la semana que esta villa y su Ayuntamiento señaló en la dehesa de Manuel Juan para ayuda de la costa que tubiese el retablo, y labraron y sembraron parte de ella los vecinos, y dichas cinco fanegas de trigo dio dicho mayordomo para sembrar en ellas de orden de dichos señores curas. Y los siete reales y medio restantes de dos ombres que fueron un día a cavar en dicha semana con martas»<sup>38</sup>.

### III. DATOS BIOGRÁFICOS SOBRE BARTOLOMÉ JEREZ

Hemos reservado para el final la personalidad del importante artista trujillano *Bartolomé Jerez* que, al decir de los asientos precitados, debía contar con un importante taller en las décadas centrales del siglo XVIII, período temporal en el que desarrolló su actividad como artista. Hasta ahora se conocía su faceta como maestro de arquitectura, a la que unimos la de tallista, facilitada por la documentación de Serradilla. Entre sus intervenciones hay que destacar la que llevó a cabo en el retablo del Tránsito de la Catedral de Plasencia, para el que se acordó en 1733 llevar a cabo una reforma que se encomendó a *Bartolomé de Jerez*, por el precio de 5.600 reales. Opina don José Ramón Mérida, quien publica este dato, que su cometido debió consistir en el aditamento del escudo del obispo don Manuel Dávila y Cárdenas, que sirve de copete<sup>39</sup>. Recordemos que el retablo de la Asunción o del Tránsito de Ntra. Sra. (1724-1726) es obra trazada por *Joaquín* y ejecutada por *José* y, sobre todo, *Alberto Churriquera*, que emplearon el dibujo de su hermano<sup>40</sup>.

<sup>38</sup> *Ibidem*, fol. 199 vt.º, partida n.º 27: «Trigo que dio para sembrar en la semana aplicada para el retablo». Es evidente la confusión del escribano respecto a la primera cantidad anotada de seis reales y medio, a los que ahora suma un real más.

<sup>39</sup> MÉLIDA ALINARI, J. R., *Catálogo Monumental de España. Provincia de Cáceres* (Madrid, 1924), II, pp. 294-295.

<sup>40</sup> BENAVIDES CHECHA, J., *Prelados Placentinos. Notas para sus biografías y para la historia documental de la Santa Iglesia Catedral y Ciudad de Plasencia* (Plasencia, 1907), pp. 305-310. En este inédito trabajo el chantre placentino dejó consignados toda una serie de datos referentes tanto a la intervención de los *Churriquera* como a la ulterior reforma acometida por *Bartolomé Jerez*, con el que el mayordomo de la fábrica estaba en trámites desde diciembre de 1733. En enero de 1734 presentó el diseño de ciertas modificaciones dirigidas al segundo cuerpo de la obra, y en particular a las imágenes que en el mismo se disponían; por todo el trabajo el cabildo acordó abonarle 5.000 reales. En la actualidad, y a pesar de que en 1741 se determinó insertar en la máquina las armas del prelado don Manuel Dávila y Cárdenas, son las del obispo de Plasencia y arzobispo de Granada, don Francisco de Perea y Porras, las que pueden contemplarse, acaso debido al desplome que sufrió el segundo cuerpo en 1795. No sería esta la última obra catedralicia para la que se tuvo en cuenta la gubia y buen hacer de nuestro tallista, pues sabemos que el 3 de marzo de 1746 le fueron devueltos los planos y diseños que previamente había presentado para tallar el retablo de

En 1743 estaba llevando a cabo el retablo para el desaparecido convento cacereño de Jesús, en torno al cual se creó cierto pleito con la familia Golfín, que pretendía que sus escudos figurasen en la nueva obra, del mismo modo a como habían estado señoreando la antigua, alegando para ello derechos de patronato o privilegios<sup>41</sup>. Según Juan Sanguino y Michel este pleito es un Jurídico Manifiesto que firma en Plasencia el 6 de junio de 1744 el licenciado don Francisco Oliva y Francés<sup>42</sup>.

Pero sin duda alguna, la mejor obra que en la actualidad se conserva de este artista, aparte del retablo de Serradilla, es la impresionante máquina lignaria que engalana el presbiterio de la iglesia parroquial de Ntra. Sra. de la Asunción, en Brozas. Fue realizado en el segundo tercio del siglo XVIII, y los paralelismos que presenta con la obra estudiada por nosotros son evidentes: el tallista vuelve a hacer uso del mismo tipo de repisas que las empleadas en las calles laterales, ahora destinadas a San Benito y San Bernardo; asimismo, retoma el esquema decorativo de las columnas de Serradilla, que ahora repite y amplía a tamaño colosal en el primer cuerpo del retablo broicense<sup>43</sup>. La belleza y capacidad inventiva que demuestra *Bartolomé Jerez* con esta obra nos ponen en relación con un artista de valía y renombre en la Alta Extremadura.

las reliquias, obra posteriormente acometida por el escultor *Carlos Simón* (1746-48). LÓPEZ-SÁNCHEZ MORA, M., *Las Catedrales de Plasencia* (Plasencia, 1971), pp. 27-29 y 45-46.

<sup>41</sup> FLORIANO CUMBREÑO, A., «Repertorio Heráldico de Cáceres. Escudos Nacionales y Locales y de las Familias Primates», en *Revista de Estudios Extremeños*, tomo VI, I-II (enero-junio de 1950), pp. 33-34.

<sup>42</sup> SANGUINO Y MICHEL, J., *Notas referentes a Cáceres*, segundo cuaderno (Imprenta de Santiago Fernández de Cáceres), nota 121. Este dato, al igual que el anterior, está recogido a su vez en PULIDO Y PULIDO, T., *Datos para la Historia Artística Cacereña (Repertorio de Artistas)* (Cáceres, 1980), p. 259.

<sup>43</sup> ANDRÉS ORDAX, S., et al, *Monumentos Artísticos...*, o. c., p. 129. Vid., etiam, CARRASCO MONTERO, G., *Iglesia parroquial de Brozas. «La Catedralina» de Santa María de la Asunción* (León, 1994), pp. 18-24. Sabemos que esta obra, al igual que el retablo de Serradilla, sustituyó a uno precedente: según Eugenio Escobar Prieto, en 1513 *Alonso Sánchez* y *Alonso Bocanegra*, también maestros trujillanos, recibieron 70.000 mrs. por los retablos de altar ejecutados, uno de ellos para la parroquia de Santa María y otro para la Ermita de Ntra. Sra. de la Luz. ESCOBAR PRIETO, E., *Hijos Ilustres de la villa de Brozas* (Cáceres, 1995 -3ª Edic.-), p. 10. Vid., etiam, RUBIO ROJAS, A., *Rutas Cacereñas. La de las chimeneas* (Cáceres, 1980), p. 112. Recientemente ha sido leída en la Universidad de Extremadura una Tesis Doctoral versada sobre la parroquia de Santa María de las Brozas, donde se dan a conocer precisos datos documentales sobre el retablo al que nos hemos referido.



*Serradilla. Iglesia parroquial. Vista general del conjunto del retablo mayor.*



*Serradilla. Retablo parroquial. Detalle del coronamiento del cuerpo central.*



*Serradilla. Retablo. Sagrario y Manifestador.*





*Serradilla. Retablo parroquial. San Isidro.*



*Serradilla. Retablo parroquial. Detalle de una ménsula del cuerpo central.*



*Serradilla. Retablo parroquial. La Asunción.*