

PRECISIONES SOBRE LA OBRA DEL ENTALLADOR JUAN DE ARENAS EN LA PROVINCIA DE CÁCERES

Vicente MÉNDEZ HERNÁN

Resumen

En este artículo se analiza la obra que *Juan de Arenas*, entallador y escultor procedente de Barco de Ávila, realizó en la provincia de Cáceres. Aunque es un artista conocido por nuestra historiografía, en el presente trabajo se hace una valoración global de su aportación a la evolución de la escultura cacereña a tenor de la documentación hallada sobre el retablo mayor de la iglesia de Tornavacas. Asimismo, y en relación con dicha documentación, se corrigen algunas de las hipótesis que habíamos propuesto sobre este artista en trabajos anteriores.

Palabras clave: Escultura siglo XVII, provincia de Cáceres, Juan de Arenas, Barco de Ávila.

Abstract

This article analyses the artistic works in the province of Cáceres of sculptor Juan de Arenas, originally from El Barco de Ávila. Although he is a well-known artist in our historiography, the present article presents a general view of his contribution to the evolution of sculpture in the province of Cáceres on the basis of the documentation found about the altarpiece of the church in Tornavacas. On the basis of this documentation, the author also introduces some corrections to hypotheses about the artist that had been presented in previous publications.

Keywords: Seventeenth-century sculpture, Juan de Arenas, Barco de Ávila, Province of Cáceres.

1. INTRODUCCIÓN

Quizás sea *Juan de Arenas* uno de los maestros de mayor importancia en lo que respecta a la evolución del retablo en la provincia de Cáceres durante la segunda mitad del siglo XVII. Procedente de la cercana localidad abulense de Barco de Ávila, figura nominado en la documentación como maestro de ensamblador, arquitecto y escultor. Fue uno de los artífices más directamente relacionados con la introducción de la columna salomónica en la Diócesis de Plasencia y, en general, en la provincia de Cáceres. Con ello no sólo propició iniciar la evolución hacia el Barroco, sino también, y de un modo indisoluble a lo anterior, la reactivación, no tanto de los talleres locales, sumidos en estas fechas en un cierto agotamiento tras

la importante fase desarrollada durante la centuria de mil quinientos y primera mitad del siglo XVII, como de la clientela, que a partir de entonces advirtió la necesidad de renovar el ajuar litúrgico y ponerlo a tono de los nuevos tiempos. Un período éste, el del estilo barroco, a cuya definición habían contribuido los arquitectos *Pedro de la Torre*, *Sebastián Herrera Barnuevo* y *Sebastián de Benavente* con la serie de innovaciones que empezaron a introducir, desde el tercio central del siglo XVII, en el retablo madrileño: el orden gigante y el protagonismo concedido a las líneas arquitectónicas y a los juegos de claroscuro sugeridos con sus proyecciones; y todo ello acompañado por la resurrección de la ornamentación y el empleo de la columna salomónica¹.

La historiografía artística que se ha ocupado de estudiar la producción de *Juan de Arenas* en la Alta Extremadura se ha movido entre el positivismo², y la proyección *multifocal* que planteó el que esto escribe con motivo del trabajo dedicado al estudio de la evolución del retablo en la Diócesis de Plasencia durante los siglos XVII y XVIII³. Sin embargo, el hallazgo de la documentación sobre el retablo mayor de la parroquia de Tornavacas –una de los grandes conjuntos que ejecutó–, que hasta ahora le habíamos atribuido siguiendo el método –salvando las distancias– que el médico veronés Giovanni Morelli (1816-1891) planteó para la pintura –en síntesis, y aplicado a nuestro propósito, la comparación estilística, utilizando para ello el documentado retablo de la cercana iglesia de Cabezuela del Valle, del que es gemelo el tornavaqueño–, ha suscitado en nosotros el interés de retomar la figura de este artista y la obra que ahora documentamos, con la finalidad de valorar de nuevo su producción y, asimismo, de rectificar las hipótesis que en su momento establecimos a la vista de los datos y las obras que entonces teníamos⁴. Éstos nos llevaron a estimar que el citado retablo de Tornavacas era anterior al que engalana el testero de la parroquia cabezueleña, cuando en realidad es éste el cabeza de serie –a pesar de todo, en el libro señalado ya advertíamos, como veremos en las líneas que siguen, la mayor evolución que presentaba el de Tornavacas en lo que respecta a la disposición del friso–. La apreciación no deja de ser interesante, al permitimos caracterizar el estilo de *Juan de Arenas* por las fluctuaciones estilísticas que sufre, habida cuenta del «retroceso» que experimenta su estilo en Tornavacas, frente al de Cabezuela. A estas dos obras hay que unir, en Extremadura, el retablo que el artista terminó en 1682, destinado a albergar la hermosa escultura que la

¹ Sobre el particular, remitimos al trabajo de MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., «Tipología del retablo madrileño en la época de Velázquez», en *Velázquez y el Arte de su Tiempo. V Jornadas de Arte*, Madrid, Departamento de Historia del Arte «Diego Velázquez» del C.S.I.C., pp. 321-331. En este trabajo se aporta abundante bibliografía sobre el tema en cuestión.

² FLORES DEL MANZANO, F., «Arte religioso en el Valle del Jerte: las Iglesias de Cabezuela, Jerte, Cabrero y otras aportaciones», en *VIII Centenario de la Diócesis de Plasencia (1189-1989). Jornadas de Estudios Históricas*, Plasencia, 1990, pp. 586-588.

³ MÉNDEZ HERNÁN, V., *El Retablo en la Diócesis de Plasencia. Siglos XVII-XVIII*, Cáceres, U.Ex., 2004, pp. 550-562, de donde reproducimos parte del texto dedicado a las descripciones de las obras que se citan.

⁴ *Ibidem*, pp. 550-551.

Catedral de Coria había contratado en 1676 con el escultor indiano *Bernardo Pérez de Robles*⁵.

2. NOTAS BIOGRÁFICAS SOBRE JUAN DE ARENAS

Escasos datos poseemos de este artista, de notoria importancia para la evolución del retablo en el norte de la provincia cacereña. De su trayectoria sólo sabemos que en 1678 aparece citado como *Juan del Arenal*, cobrando 50 reales de la iglesia de Mamblas (Ávila) por asentar el retablo en el altar mayor y quitar el antiguo que tenía, según reflejan las cuentas parroquiales del período 1678-1680⁶. Es seguro que la ejecución de la obra le corresponde; en la evolución del estilo de *Juan de Arenas*, éste de Mamblas vendría a ser uno de los últimos en los que utilizó columnas corintias estriadas, de forma previa a la adopción en Cabezuela del Valle, como veremos a continuación, del orden salomónico. Como *Arenales* está nominado en Santibáñez de Béjar, trabajando entre 1688 y 1689 en el retablo de la ermita de Valparaíso⁷. Como *Juan del Arenal* presentó, el 20 de enero de 1691, trazas para ejecutar el retablo mayor de la iglesia de Piedrahita, que finalmente sería ajustado con el salmantino *Manuel de Saldaña*, maestro de arquitectura. Y también como *Juan del Arenal* aparece entre 1694 y 1696 en la iglesia de Puente del Congosto, en cuyos libros de cuentas figura un descargo a su favor de 188 reales por los cuatro marcos que hizo para los altares, y otra partida de 508 reales por la hechura de dos hacheros⁸.

En el panorama escultórico extremeño –y placentino en particular–, el retablo mayor de Cabezuela del Valle (Fig. 1) es uno de los primeros ejemplares a partir de los cuales la escultura diocesana camina hacia un decidido barroquismo en la arquitectura lignaria. Comparte este protagonismo con su gemelo de Tornavacas (Fig. 5), y está presente en la carnosidad y abultamiento de la decoración vegetal que, sin embargo, aún no llega a ocultar por completo la estructura arquitectónica de la pieza; tanto la claridad compositiva como el amplio desarrollo aún concedido a la iconografía derivan del retablo contrarreformista. No obstante, el entablamiento que utiliza ya no es continuo, sino retranqueado –en correspondencia con las calles laterales– e incluso oculto por el broche de hojarasca central; deriva de todo esto un efecto dinámico, claroscuro y barroco. Se mantiene el friso continuo de roleos y carece de las ménsulas o cartelas generalizadas durante la etapa barroca por los *Churriguera*, procedentes de la cornisa de *Vignola* reformada más tarde por *Fray Lorenzo de San Nicolás*; en este sentido, el tornavaqueño es más evolucionado.

⁵ ANDRÉS ORDAX, S., «Introducción a la escultura altoextremeña del Renacimiento y el Barroco», *Actas del VI Congreso de Estudios Extremeños, tomo I. Historia del Arte*, Cáceres, 1981, pp. 18 s.

⁶ VÁZQUEZ GARCÍA, FRANCISCO, *El retablo barroco en las iglesias parroquiales de la zona norte de la provincia de Ávila*, Tesis Doctoral, Madrid, Ed. Xerocopiada, 1991, pp. 837 s. y 1.138.

⁷ A.P. (Archivo Parroquial) de Santibáñez de Béjar, *L.C.F. y V. de 1649 a 1737*, foliado, f. 102.

⁸ A.P. de Puente del Congosto, *L.C.F. y V. de 1674 a 1719*, foliado, f. 90 vt.^o.



FIG. 1. Cabezuela del Valle. Parroquia de San Miguel Arcángel. Retablo mayor.

Por otro lado, la aparición de la columna salomónica, concebida en orden gigante aunque en nuestro caso no abarque dos cuerpos completos, hace su aparición por vez primera de mano del arquitecto *Juan de Arenas*. Es muy probable que en principio se hubieran proyectado para Cabezuela columnas estriadas de abultada factura, lo que vendría a justificar los motivos del friso; sin embargo, el segundo concierto referido en la documentación varió la concepción primigenia y acordó la introducción del orden salomónico con todas sus correspondencias –similares características presenta el mayor de Tornavacas–. Con todo, *Arenas* demuestra ser buen conocedor de los últimos avances en materia de arquitectura lignaria, aprendidos a raíz de sus contactos con la escuela salmantina y vallisoletana. La relación establecida entre el conjunto tornavaqueño y el diseño impreso por el entallador vallisoletano *Juan Fernández* en el retablo mayor de Villares de la Reina (Salamanca)⁹ es evidente, además de coincidir con dicho artista en la forma espaciada de distribuir los racimos y hojas en las columnas: se firmó la escritura contractual de esta obra en 1676; la talla correspondió a *Francisco de Aguilar*, la escultura a *Bernardo Pérez de Robles* y la pintura a *Domingo Nieto*. Resulta sintomático que ese mismo año de 1676 también se encargara *Pérez de Robles* de ejecutar la talla de *San Pedro de Alcántara* para la sede cauriense, la misma para la que en 1682 *Arenas* hizo el retablo que en la actualidad la alberga. Esto viene a confirmar las relaciones estilísticas advertidas. Relaciones éstas que la nueva documentación sobre Tornavacas ha permitido constatar, a tenor de la participación del escultor vallisoletano *Roque García Nieto* en los relieves del retablo mayor.

Por otra parte, la documentación analizada en Cabezuela y la conservada en Coria a tenor del retablo precitado de *San Pedro de Alcántara*, permite valorar en este artista su doble faceta de entallador y escultor. En materia escultórica demuestra ser un maestro más bien discreto, aunque igualmente emparentado con la estética castellana y, sobre todo, fernandesca. La nueva tipología de retablo que introduce *Juan de Arenas* en el Jerte contribuye a renovar el estilo de los talleres placentinos, en franca decadencia durante la segunda mitad del siglo XVII.

Por lo demás, nada dice sobre nuestro artista don Manuel Gómez Moreno en el apartado dedicado a *Barco de Ávila* en su inmejorable *Catálogo Monumental* de la provincia abulense¹⁰. No obstante, y a falta de un estudio detallado sobre las piezas artísticas de la iglesia de esa localidad, no sería desacertado intuir la presencia o relación de *Juan de Arenas* con el retablo mayor de la iglesia de la Asunción, dotado con columnas salomónicas y asegurado con cuartones en 1663¹¹. Por otro lado, y según consta en la documentación correspondiente al retablo cabezueleño, *Juan de Arenas* era vecino de Barco de Ávila en 1681, localidad a la que debió llegar, y

⁹ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *Escultura Barroca Castellana. Segunda parte*, Madrid, 1971, pp. 35-38.

¹⁰ GÓMEZ MORENO, M., *Catálogo Monumental de la Provincia de Ávila*, Ávila, 1983, pp. 333-345.

¹¹ MATEOS, FRANCISCO, *Historia del Barco de Ávila*, Ávila, 1996, pp. 161 s. Sobre este conjunto, *vid., etiam*, el trabajo de GUTIÉRREZ ROBLEDO, J. L., *El Barco de Ávila. Arquitectura y Arte*, Ávila, 2004, pp. 86 ss.

establecer luego su taller, procedente de Villafranca de la Sierra (Ávila), vecindad que consta en el descargo que en 1678 la cofradía de San José, que se servía en la iglesia parroquial de Barco de Ávila, le abonó (3.200 reales) por haber realizado «el retablo de madera y talla»¹².

3. LA OBRA DE JUAN DE ARENAS EN LA PROVINCIA DE CÁCERES. EL RETABLO MAYOR DE TORNAVACAS

Análisis de los retablos de Cabezuela del Valle y de San Pedro de Alcántara en la S.I.C. de Coria

La primera obra importante que tenemos documentada en la provincia de Cáceres de *Juan de Arenas* es el retablo mayor de la iglesia parroquial de Cabezuela del Valle (Fig. 1). Como ya hicimos constar¹³, el contrato de esta obra fue suscrito el 16 de agosto de 1681 –ante el escribano de la villa Sebastián Fernández– entre nuestro «maestro de arquitectura», y el vicario don Francisco Sánchez de la Torre¹⁴.

Por la escritura de concierto sabemos que *Juan de Arenas* se comprometió a ejecutar dicho retablo, el cual asentaría teniendo en cuenta «las demás circunstancias que sean necesarias para su perfección», además de «quitar el [antiguo] retablo de dicha capilla mayor y (...) de asentar[lo] en la sacristía de dicha yglesia»¹⁵. Asimismo, se obligó «de hacer y dejar asentados en dicho retablo a San Pedro y San Pablo y a San Miguel y a San Joseph y a San Francisco y un Santo Cristo para lo alto de dicho retablo y con su cruz», tallas a las que un «segundo concierto», que no debió ser más que una ampliación del precedente en cuanto al trabajo a llevar a cabo, añadió «las dos hechuras de la Virgen María y San Juan al pie de la cruz y juntamente las columnas salomónicas con sus correspondencias».

El plazo acordado para la entrega de la obra se fijó en dos años; y a cambio de la misma recibiría 9.000 reales de vellón en dos plazos: «siete mil antes de asentarle y los dos mil restantes abiéndose asentado». No obstante, el segundo concierto sumó a esta cifra inicial 2.500 reales de vellón más por los aditamentos señalados, razón por la cual el coste de la obra ascendió a la cifra global de 11.500 reales de vellón. Este «segundo concierto», añadido en la advertencia inserta debajo del contrato original, permite saber que la obra fue por fin ejecutada enteramente en

¹² GUTIÉRREZ ROBLEDO, J. L., *op. cit.*, p. 89.

¹³ MÉNDEZ HERNÁN, V., *op. cit.*, pp. 566 ss.; en este trabajo se amplían los datos concernientes a la obra que estudiamos.

¹⁴ En la actualidad, el A.H.P.C.C. no conserva, según su catalogación, ningún documento suscrito por el escribano cuya firma rubricó el contrato artístico referido, Sebastián Fernández.

¹⁵ La demolición de la vieja capilla mayor a partir del día 13 de julio de 1676, a fin de dar inicio a la edificación de la nueva traza a cuyas condiciones estaba obligado el maestro de Piedrahita *Carlos Cilleros* desde el 9 de junio de ese mismo año (FLORES DEL MANZANO, F., *Arte religioso...*, *op. cit.*, pp. 585-586 y Documento n.º 1 del Apéndice Documental, pp. 594-598), fue la responsable de la desaparición, o desmantelamiento al menos, del antiguo retablo mayor parroquial que refieren los documentos.

la villa de Cabezuela, «por ser muy conbeniente», y que «acabóse de todo punto el año de mil seiscientos y ochenta y tres, por el mes de febrero de dicho año», es decir, seis meses antes de lo pactado. El intenso trabajo que sin duda absorbió al maestro durante su proceso de ejecución, fue objeto de una anotación en las misivas remitidas por el agente del Cabildo a la Catedral de Coria cuando éste se encontraba comprobando el estado del retablo de *San Pedro de Alcántara* al que estaba obligado el maestro con dicha sede; en esa carta, don Alonso Gómez de Arauz, agente del Cabildo cauriense, informaba a don Francisco de Melo Zuazo que, por el mes de septiembre de 1682, «*Juan del Arenas*, maestro del retablo, estuvo días en Cavezuela en la obra de otro»¹⁶.

Terminada la obra, la parroquia cabezueleña procedió a convocar el habitual concurso de subasta a la baja, a fin de adjudicar al mejor postor el contrato para llevar a cabo los trabajos de dorado y policromía del conjunto lignario. La escritura de poder otorgada al efecto por el pintor placentino *Alonso de Paredes y Carranza* el 16 de abril de 1687, nos permite conocer que en el proceso intervinieron el dorador salmantino *Pedro de la Peña* –con una postura de 1.500 ducados–, el «maestro del arte liberal de pintor» *Antonio Fernández de Torres*, vecino de la villa de Barco de Ávila y «residente en las Casas del Puerto» de Tornavacas¹⁷ por esa fecha (debía estar trabajando en alguno de los retablos que conserva esta localidad; hizo mejora en el de Cabezuela y estipuló el precio en 15.000 reales –bajaba, por tanto, en 1.500 reales la cantidad inicial–), y el antedicho *Alonso de Paredes y Carranza*, que, en la mencionada escritura, otorgaba poder en favor de don Juan González de la Plaza, estudiante y vecino de Cabezuela, para que en su nombre y en el de *Pedro de la Peña* ofreciera una tercera mejora. No obstante, la falta de documentación nos impide conocer el resultado final del proceso descrito, aunque es muy probable que el dorado que luce actualmente el retablo mayor esté fechado a mediados del siglo XVIII, en 1752¹⁸.

El conjunto asienta sobre un *sotobanco* de piedra granítica; el alzado se ordena en banco, cuerpo único recorrido por cuatro columnas salomónicas gigantes, que lo dividen en tres calles, y ático curvo, adaptado a la forma de la bóveda del presbiterio y apoyado sobre un rebanco con relieves escultóricos.

Los soportes salomónicos tienen su correspondencia con los mensulones vegetalizados del banco, así como los pilastrones laterales con los netos de los extremos. Los espacios resultantes de la distribución de estos elementos en el *primer nivel del retablo* permite desplegar una rica serie de relieves escultóricos, a partir de los cuales se hace evidente la dependencia que aún mantiene la obra de la tradición retablística de la primera mitad del siglo XVII y la importancia entonces concedida al despliegue iconográfico. En los netos laterales distinguimos *La Anunciación*

¹⁶ MÉNDEZ HERNÁN, V., *op. cit.*, p. 557.

¹⁷ También puede estar referido a las localidades de Puerto de Castilla y Casas del Puerto de Villatoro.

¹⁸ MÉNDEZ HERNÁN, V., *op. cit.*, pp. 557 s.

(Evangelio) y *La Visitación* (Epístola), mientras que los paneles centrales, de mayor tamaño e insertos entre los mensulones, subrayan la importancia de *La Adoración de los Pastores* (Evangelio) y *La Epifanía* (Epístola; Fig. 2). La documentación consultada permite relacionar la hechura de estas escenas con la escuela castellana, de donde sabemos procedía «el Niño Jesús que está en el nicho del Sagrario» y «los angelitos que están junto» a él: fue ejecutado por un «buen maestro» de Valladolid, acaso también responsable del diseño de los paneles escultóricos que, en última instancia, se encargaría de tallar probablemente *Juan de Arenas*. Dicho artífice, según la documentación relativa al contrato del retablo mayor de Tornavacas, bien pudiera haber sido el escultor, vecino de Medina del Campo, *Roque García Nieto*, uno de los fiadores de *Juan de Arenas* en el contrato del retablo tornavaqueño¹⁹. Técnicamente, es necesario conectar el tratamiento de los paños con el amaneramiento que los mismos adquieren en Castilla tras la muerte de *Gregorio Fernández*, sobre todo en el caso concreto del rey Baltasar; empero, el estilo popular de las figuras es evidente.



FIG. 2. Cabezuela del Valle. Parroquia de San Miguel Arcángel. Retablo mayor, detalle de los relieves del banco: la Adoración de los Reyes Magos.

¹⁹ Véase el Apéndice Documental (A.D.). Documento n.º 1.

La procedencia vallisoletana a la que alude la documentación hace necesario recordar obras como el retablo mayor de la iglesia parroquial de San Miguel, en Vitoria (1624-1632), cuya labor escultórica acometió en su mayor parte el taller de *Gregorio Fernández* a partir de los cartones proporcionados por el maestro²⁰, o los relieves de la Adoración de los Pastores y de los Reyes en la fachada principal de la Catedral de Salamanca, obra contratada con el escultor vallisoletano *Juan Rodríguez* en 1661, y para cuya composición se inspiró en el precitado retablo de San Miguel de Vitoria²¹. Señalemos también la gran influencia que para esta serie de composiciones tuvieron las estampas grabadas.

«Las columnas salomónicas con sus correspondencias», mencionadas en un acuerdo posterior al contrato del retablo, están compuestas por cinco espiras y dos medias y pobladas con zarcillos de vid que trepidan y adaptan su recorrido a la dirección de unos giros para los que nuestro «maestro de arquitectura» siguió las directrices de *Juan Caramuel*²²; como corresponde a un retablo de tipo prebarroco, el ornato no oculta en ningún momento la estructura de los elementos arquitectónicos. Las hornacinas encierran las tallas que también contrató *Juan de Arenas*, quien, en su faceta de escultor, demuestra ser más discreto que en la de arquitecto: los Príncipes de la Iglesia, *San Pedro* y *San Pablo*²³, flanquean al titular de la parroquia, *San Miguel* (Fig. 3), de mucha mayor calidad que sus compañeros, lo que podría estar hablando de una colaboración de taller o, tal vez, de un subcontrato.

La conclusión del dorado del retablo en 1752 propició el contrato de un nuevo *manifestador*; el antiguo, original de *Juan de Arenas*, fue vendido a la iglesia del cercano pueblo de Vadillo. Un baldaquino exento, sustentado por dos columnas de fuste liso y decoración vegetal adherida, cobija en su interior un expositor de tipo giratorio, típicamente dieciochesco; completan el ornato de la pieza una serie de rocallas dispuestas alrededor del árbol tallado en la puerta del expositor²⁴.

El ático se eleva sobre un rebanco cuyos paneles enmarcan otra serie de relieves escultóricos que, desde el Evangelio hacia la Epístola, son los siguientes: *La Presentación de Jesús en el Templo*, *La Huida a Egipto*, *Santo Obispo* con mitra, báculo y

²⁰ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *Escultura Barroca Castellana*, Madrid, 1959, pp. 223-226. Entran en relación con nuestra obra escenas del banco y el tablero de la adoración de los pastores.

²¹ *Ibidem*, pp. 280-281. *Ídem*, *Escultura Barroca... Segunda Parte, op. cit.*, pp. 38-39.

²² CARAMUEL DE LOBKOWITZ, J., *Arquitectura civil Recta y Oblicua considerada y dibujada en el templo de Jerusalén*, Vigevano, 1678, ed. facsímil a cargo de BONET CORREA, A., Madrid, 1984, tomo II, p. 76.

²³ La policromía de ambas esculturas responde a los añadidos que el placentino *José Picazo* realizó a mediados del siglo XIX: MÉNDEZ HERNÁN, V., *op. cit.*, p. 560.

²⁴ Un inventario de 1771 recoge referencias de este tabernáculo, en cuyo interior se alzaba entonces el «Niño Jesús vestido de mantillas» que procedía, como sabemos, de talleres vallisoletanos y que en la actualidad no se conserva. Hacia mediados de la década de 1980 el *manifestador* fue separado y avanzado respecto de la máquina lignaria, razón por la cual nos hemos referido al mismo como baldaquino exento. Una última modificación volvería a sufrir en 1997 a raíz de la restauración realizada por los talleres madrileños de Arte Granda sobre el retablo, bajo el patrocinio de don Francisco Muñoz Heras: *ibidem*, pp. 560 s., nota 59.



FIG. 3. *Cabezuela del Valle. Parroquia de San Miguel Arcángel. Retablo mayor, detalle de San Miguel.*

libro –probablemente *San Agustín*–, una *Santa* carente de atributos iconográficos –que identificamos con *Santa Teresa de Jesús* al señalar su corazón con el brazo derecho–, *El Bautismo de Cristo en el Jordán* y *La Ascensión del Señor a los Cielos* acompañado por sus apóstoles. La escena del *Gólgota* preside el vano central: sobre un fondo pictórico con la representación del Sol y la Luna dominando el tumultuoso celaje que se cierne sobre la ciudad de Jerusalén, se alza un *Crucificado* al que acompañan la *Virgen* y *San Juan*. Flanquean la escena las efigies de *San José con el Niño Jesús de la mano* –y en su origen apoyado en algún tipo de vara o bastón hoy perdido– y *San Francisco de Asís*, que sostiene el crucifijo en su diestra; conservan ambas figuras la policromía original, típica de la segunda mitad del siglo XVII, y no así la escena del *Calvario*, que debió sufrir mayores retoques durante la segunda mitad del XIX.

* * *

La capilla que el canónigo don Hernando Alonso de Amusco († 1493) levantó a finales del siglo XV para su enterramiento en la Catedral de Coria, está decorada con el retablo que *Juan de Arenas* terminó a finales de 1682 (Fig. 4), algo antes que el mayor de Cabezuela del Valle. Consta de banco, cuerpo dividido en tres calles y ático; llama la atención la solución adoptada de combinar en éste y en las calles laterales vanos concebidos al modo de auténticos transparentes. Asimismo, en la obra se distribuyen una serie de relieves escultóricos que también fueron realizados por *Juan de Arenas*, en los que se muestra como un discreto escultor²⁵. Preside el conjunto una excelente efigie de *San Pedro de Alcántara*, obra del escultor indiano *Bernardo Pérez de Robles*, quien la ejecutó en 1676²⁶.

El retablo mayor de la iglesia parroquial de Tornavacas

Los proyectos que el párroco Francisco Sánchez de la Torre había materializado en la cercana iglesia de Cabezuela del Valle –entre ellos, la remodelación del templo y la construcción del retablo mayor, según hemos visto–, indujeron a su hermano Tomás a hacer lo propio en la de Tornavacas, donde consta que en el verano de 1691 ya se había levantado la cabecera de la iglesia, así como el grueso del buque eclesial. No se entiende de otro modo que en octubre de ese mismo año contratara un nuevo retablo para el altar mayor. Asimismo, el hecho de figurar entre los garantes de ese contrato el maestro de arquitectura *Carlos Cillero*²⁷, quien había trabajado también en Cabezuela del Valle, es un dato lo suficientemente relevante como para imaginar que a él se debe la traza general de la iglesia, obra que concluiría *Miguel González del Peral*, maestro de cantería vecino de la villa de Hervás²⁸.

²⁵ Sobre esta obra y las referencias documentales de la misma, remitimos a nuestro trabajo, ya citado, sobre *El Retablo en la Diócesis de Plasencia*, *op. cit.*, p. 562.

²⁶ ANDRÉS ORDAX, Salvador, *op. cit.*, pp. 18 s.

²⁷ A.D. Documento n.º 1.

²⁸ Así consta en la escritura de obligación estipulada entre Tomás Sánchez de la Torre y María Sánchez, mujer de *Miguel González del Peral*. En este protocolo también se refleja que *Carlos Cillero*



FIG. 4. Coria. S.I. Catedral. Retablo de San Pedro de Alcántara (foto Norberto).

Juan de Arenas estipuló la construcción del nuevo retablo (Fig. 5) el 12 de octubre de 1691, diez años después de haber contratado el de la cercana iglesia cabezueleña. Junto al citado *Carlos Cillero, Roque García Nieto*, maestro de escultura vecino de Medina del Campo, también rubricó el protocolo en calidad de garante del entallador de Barco de Ávila. Ya hemos analizado las implicaciones que la presencia de este maestro pudo haber tenido en lo que atañe a la ejecución de los relieves que van situados en el banco del retablo mayor de Cabezuela, y, desde luego, constituye un dato que nos permite relacionar de un modo directo a *Juan de Arenas* con el área castellana, y con los distintos maestros a los que en líneas antecedentes hacíamos referencia²⁹.

En la escritura de concierto, el otorgante y sus fiadores se obligaban «a hacer un retablo en la yglesia parroquial de esta dicha villa, el qual es en el altar mayor de ella, que la aduocación ha de ser de Nuestra Señora de la Asunción, con las calidades y condiciones siguientes»: *Juan de Arenas* habría de atenerse a la traza que previamente le había entregado al párroco; se estipuló que habría de añadir, a semejanza del retablo de Cabezuela, «dos historias de medio relieve» en el banco, dedicadas al *Nacimiento* (Fig. 6) y a la *Adoración de los Reyes*, además de dos ángeles y un Niño Jesús con su peana para la custodia, que más tarde sería sustituida, a mediados del siglo XVIII, por el actual manifestador.

En lo que respecta a los relieves, es elocuente en ellos la menor calidad artística que tienen frente a los de Cabezuela del Valle. Valorar en uno u otro la intervención directa o indirecta del citado *Roque García Nieto* se hace difícil al no existir condiciones más explícitas en los documentos sobre el trabajo que pudo haber desarrollado cada uno de los maestros; en cualquier caso, y como veremos a continuación, la mayor calidad que tienen las esculturas de bulto del retablo tornavaqueño pudiera estar en directa relación con la presencia del escultor vallisoletano, quien pudo haber colaborado en las distintas labores.

Frente a los de Cabezuela, la composición de los relieves que nos ocupan es mucho más sencilla, tanto por el menor número de personajes y detalles como por la trabazón de los mismos y la extrema sencillez de los fondos; las incorrecciones anatómicas de las figuras son mucho más elocuentes, máxime en la escena de *La Adoración de los Reyes Magos*; el tratamiento de los paños, con la multiplicación de pliegues en caída rígida y angulosidades relegadas a las zonas inferiores, entra en relación directa con las tallas exentas de la presente máquina, su gemela de Cabezuela –a las que se obligó el artista en el contrato– y, asimismo, con los

fue el maestro que estuvo a cargo de la obra en una primera fase de construcción: A.H.P.C.C. Sección Protocolos Notariales, Tornavacas. Escribano José Rodríguez de Valonga. Leg. 2286, s. f., 26 de septiembre de 1691. La remodelación, durante la segunda mitad del siglo XVII, de la iglesia tornavaqueña debió ser supervisada muy de cerca por Tomás Sánchez de la Torre quien, además de promover para su financiación y feliz culminación las donaciones de los Álvarez de Toledo, señores de la villa y Condes de Oropesa (LÓPEZ, Tomás, *Extremadura. Por López, año de 1798*, estudio y recopilación a cargo de Gonzalo BARRIENTOS ALFAGEME, Mérida, 1991, p. 418), también debió de traer a la localidad a *Juan de Arenas*.

²⁹ A.D. Documento n.º 1.



FIG. 5. Tornavacas. Parroquia Ntra. Sra. de la Asunción. Retablo mayor.



FIG. 6. Tornavacas. Parroquia Ntra. Sra. de la Asunción. Retablo mayor, detalle de los relieves del banco: la Adoración de los pastores.

relieves escultóricos del retablo cauriense dedicado a San Pedro de Alcántara, que presentan el mismo tipo de plegado inciso, horizontal o diagonal, en virtud del cual trata de recrear las quebraduras castellanas. La uniformidad de estilo se convierte, pues, en el más fiel documento que poseemos para atribuir el conjunto de talla de este retablo tornavaqueño a *Juan de Arenas*, cuyo estilo escultórico se define por una evidente ingenuidad popular.

Del primer cuerpo de la obra nada se estipula de forma específica en el contrato, por lo que es de imaginar que la traza presentada se ajustaba en todo punto al gusto de los parroquianos. Cuatro columnas salomónicas dividen el alzado en tres calles. Preside desde la central la imagen titular: *Nuestra Señora de la Asunción*, talla exenta elevada sobre peana de querubines alados entre nubes y acompañada con otros dos angelitos desnudos, cuyo manto volandero a la derecha crea cierto efectismo barroco. Está enmarcada en hornacina de medio punto e intradós acasetonado y flanqueada a ambos lados con las imágenes de *San Pedro* (Fig. 7) y *San Pablo*; apoyan directamente sobre repisas vegetalizadas y conservan sus atributos parlantes, aunque han perdido el libro que irían portando en la mano izquierda. El tipo de plegado, al que ya nos hemos referido, sitúa la hechura de estas imágenes en la última década del siglo XVII; los esquemas repiten modelos difundidos, sobre todo de la escuela castellana, y en ellas *Juan de Arenas* demuestra no ser tan hábil maestro escultor como arquitecto. Conservan su policromía original, y es del mismo estilo que la ejecutada en los relieves del banco.



FIG. 7. Tornavacas. Parroquia Ntra. Sra. de la Asunción. Retablo mayor, detalle de San Pedro.

A diferencia de ese primer cuerpo, el ático del retablo mereció una atención algo más puntual en las condiciones, donde se estipula que dos nichos habrían de enmarcar la escena de la *Crucifixión* (Fig. 8) que culmina el conjunto, así como parte de la iconografía y el tipo de columna, salomónica, situada en la parte central:

«Yten que en el segundo cuerpo, en la parte que dicha traza demuestra, vnos arbotantes tallados, y an de ser dos nichos donde an de entrar dos echuras, que la vna ha de ser el Patriarcha San Joseph con su Niño de la mano y la otra a elección de dicho cura, y a los lados del Christo que en dicho cuerpo está se an de hacer dos echuras, la una de San Juan y la otra de María, y los machones que en dicho cuerpo demuestra han de ser dos columnas salomónicas en conformidad que las del cuerpo de abajo.

Yten que sobre el remate de las dos columnas de abajo que arriman a las paredes se han de hacer dos ángeles, si es posible en pie sobre la cornisa y a plomo de dichas columnas, y si hubiere algún inconveniente se han de hacer sentados, que el uno ha de ser San Miguel con su pes y el otro San Rafael»³⁰.

La hornacina central, de planta rectangular y enmarcada, por tanto, con las columnas salomónicas citadas en el contrato, alberga la repetida *escena del Gólgota*: el *Crucificado*, de brazos desproporcionados, detalles anatómicos esquematizados y estilo arcaizante en general, a pesar de la jugosidad impresa en el plegado del perizoma. Se acompaña de la *Virgen y San Juan*, dos esculturas de las que sobresale la ampulosidad con la que *Juan de Arenas* ha resuelto los ropajes y el movimiento contenido que bajo ellos subyace. Las relaciones con la escuela castellana —a través del precitado escultor *Roque García Nieto*— son evidentes, y demuestran el conocimiento que tenía el artista de la obra placentina de *Gregorio Fernández*. Flanquean la escena del Gólgota las efigies de *Santo Tomás de Aquino*, al Evangelio y con el Sol sobre su pecho como atributo simbólico, y *San Agustín*, al costado de la Epístola. Completan el programa iconográfico dos buenas tallas de *Arcángeles* añadidas a los flancos del ático: carece de atributo el ubicado al Evangelio, aunque el protocolo confirma que se trata de *San Miguel*; como es habitual en la iconografía cristiana, hace pareja con el *Arcángel San Rafael*, identificado con el pez que eleva con su mano derecha.

El retablo, que habría de ser iniciado antes del día de Navidad de 1691, se ajustó en el precio global de 12.600 reales de vellón, que la iglesia abonaría de las donaciones particulares de los tornavaqueños, y de la tercera parte de los diezmos que el Cabildo de Plasencia había concedido para la obra de la iglesia, según escritura otorgada ante el escribano placentino Antonio de Oliva³¹. Asimismo, Tomás Sánchez

³⁰ A.D. Documento n.º 1. Condiciones 3.ª y 4.ª del contrato.

³¹ La escritura fue otorgada el 6 de diciembre de 1690, entre el Deán y Cabildo de la ciudad de Plasencia, de una parte, y de la otra el licenciado Tomás Sánchez de la Torre, cura propio y rector de la iglesia parroquial de la villa de Tornavacas y vecino de ella, en nombre de su concejo y vecinos. En la escritura se hace constar *la ampliación que los vecinos declaran tener necesidad de llevar a cabo en la iglesia parroquial de dicha villa, ante el creciente número de habitantes, porque ya no caben*



FIG. 8. *Tornavacas. Parroquia Ntra. Sra. de la Asunción. Retablo mayor; detalle del ático.*

de la Torre se comprometió a abonar dicha cuantía en tres entregas: la primera de 2.000 reales a la firma del contrato para comprar la madera, que quedaba a cuenta de *Juan de Arenas*, a excepción de los andamios y todo lo necesario para su construcción, que proporcionaba la parroquia. El segundo plazo no se concreta –aunque el montante total sumaría 8.600 reales, descontando del precio global los 2.000 reales entregados a la firma y los otros 2.000 que el artista habría de recibir después de tasar la obra–, ya que «se le ha de ir dando el dinero que hubiese menester para si y para sus oficiales», de lo que se deduce que *Arenas* era el titular de un taller más o menos amplio. Por último, y una vez tasado el retablo, una última entrega de 2.000 reales.

Si comparamos el precio en el que se estipuló el retablo tornavaqueño (11.600 reales) con el que fue ajustado el de Cabezuela (en total, 11.500 reales), podemos tener una razón para justificar la menor profusión de talla y el evidente *retroceso* que sufre el estilo de *Juan de Arenas* en comparación con el antes citado del templo cabezueleño. Entre ambos conjuntos tan sólo existe una diferencia de cuantía de 100 reales, en un período de diez años. Es probable que *Arenas* mantuviera en cierto modo el precio ajustado con el hermano de Tomás, Francisco Sánchez de la Torre, aunque en modo alguno pudieron prevalecer las condiciones entonces pactadas –frente a Cabezuela, el de Tornavacas carece de banco en el segundo cuerpo, y se han reducido los relieves del primero– habida cuenta de las tendencias alcistas que experimentaron los precios en la segunda mitad del siglo XVII.

* * *

Aunque en la escritura de contrato que *Juan de Arenas* firmó para la ejecución del retablo tornavaqueño no se especificaba ningún plazo de entrega, es de suponer que éste debía estar concluido al cabo de los dos años –para el de Cabezuela del Valle se estipuló un plazo de dos años desde la firma del contrato, aunque se terminó seis meses antes de lo pactado, según hemos visto–. Y así debió ser, puesto que en la primavera del año 1694 –habían transcurrido, pues, dos años y medio desde la firma del contrato con *Arenas*– la parroquia iniciaba los trámites para dorar la obra. Teniendo en cuenta la procedencia barcense del maestro responsable de su hechura, es lógico que el cura, Tomás Sánchez de la Torre, acudiera a Barco de Ávila para contratar los servicios del taller de *Antonio Fernández de Torres*, «maestro de dorar, pintar y estofar», vecino, en estos momentos, de Piedrahita, donde debía estar trabajando en el retablo que a *Manuel de Saldaña* le había sido adjudicado a comienzos de 1691 –según va dicho–. De igual modo, si consideramos que Tomás Sánchez siguió los pasos de su hermano en orden a estipular con *Juan de Arenas* la hechura del conjunto, habremos de imaginar que algo similar sucedió con el dorado de la obra de su responsabilidad, por lo que tenemos un dato más en orden a adjudicar a

entre los muros de la misma. Por este motivo, y ante el exiguo caudal de la iglesia y lo costoso de las obras, convienen con el Cabildo en que éste les ceda la tercera parte del diezmo: A.H.P.C.C. Protocolos Notariales de Plasencia. Escribano Antonio de Oliva. Leg. 1877, s. f.

Antonio Fernández de Torres los trámites que entonces se iniciaron para policromar el retablo mayor de Cabezuela del Valle.

La escritura de fianzas para tomar a su cargo el trabajo en Tornavacas se estipuló en Piedrahita el 21 de abril de 1694, la cual firmaron como garantes los escribanos Luis y Alfonso Rodríguez de la Cerca, y Manuel Holgado, todos ellos vecinos de Piedrahita³²; la situación social de dos de los fiadores permite advertir la importancia que el maestro *Fernández de Torres* tenía en la zona abulense. Un mes después, el 16 de mayo de ese mismo año de 1694, se firmaba el contrato por el que el maestro se comprometía a «dorar, pintar y estophar el retablo del altar maior de la parroquial de esta villa y los demás que se contendrá en esta escritura, por la cantidad de maravedís y demás condiciones que irán expresadas»³³. En dichas cláusulas no sólo se estipulaba el dorado del retablo mayor, sino toda una serie de trabajos encaminados a engalanar la iglesia y sus distintos ornamentos litúrgicos.

En virtud de la primera de las condiciones pactadas, sabemos que el zócalo de cantería sobre el que asienta el retablo iba decorado con jaspes realizados al óleo; jaspes que quedaron cubiertos con el hermoso frontal de estilo rococó que se le añadió en la segunda mitad del siglo XVIII. También se dispuso en la primera cláusula que dicho retablo habría «de ir todo dorado de oro limpio...; y todo lo que estuviere de escultura, dorado y estophado, según a cada efigie perteneze; y también ha de dorar todos los ángeles con sus cornicopios...»³⁴. Del trabajo que *Antonio Fernández de Torres* realizó es necesario valorar la calidad del oro utilizado y el buen estado de conservación que presenta. Los panes se adaptan a los motivos tallados sin recrear en las superficies lisas ningún otro tipo de detalles grabados, técnica que tiene su máximo desarrollo en nuestra zona durante el siglo XVIII. Por otro lado, la policromía de las imágenes responde al estilo seiscentista, y fue aplicada de forma contemporánea al resto del dorado, aunque «con aduertencia que no se ha de dorar más que lo que manifestaren a la vista los sanctos, y lo que queda por dorar y pintar de dichos sanctos se ha de dar de color y lo que toca a los tableros se ha de dorar».

Y entre los ornamentos que el pintor se comprometió a dorar y pintar, el contrato nos permite conocer la existencia en otro tiempo de un retablo dedicado al *Niño Jesús* y otro al «*Sancto Christo de los entierros*», los cuales debieron ser sustituidos por alguno de los siete retablos dieciochescos que engalanan actualmente las capillas y el buque eclesial. Lo mismo debió suceder con los marcos de los frontales a los que se hace referencia en la quinta condición³⁵.

Asimismo, *Antonio Fernández de Torres* se obligó a pintar de azul o verde la reja de la capilla bautismal –sustituida con posterioridad por la reja actual–, así como también los balaustres de un órgano que no ha llegado a nuestros días³⁶, el

³² A.D. Documento n.º 2.

³³ A.D. Documento n.º 3.

³⁴ *Ibidem*, 1.ª condición.

³⁵ *Ibidem*, 5.ª condición.

³⁶ *Ibidem*, 3.ª condición.

antiguo bativoz del púlpito, puesto que el actual es del siglo XVIII³⁷, las imágenes seiscentistas del *Crucificado* y la *Inmaculada* situadas en el coro³⁸, dos de los nichos existentes en la sacristía³⁹ y los pasos procesionales del «Azotamiento y el de la Cruz a cuestras con su cruz»⁴⁰, que en la actualidad no se conservan.

Junto a los ornamentos descritos, Tomás Sánchez de la Torre también contrató diferentes trabajos conducentes a engalanar con pintura al óleo el interior del templo, lo que, por otro lado, es un dato que debemos manejar en orden a determinar la conclusión de las labores arquitectónicas acometidas en la propia iglesia. En virtud de la segunda cláusula pactada, *Fernández de Torres* se comprometió a dorar y estofar las efigies de los cuatro Evangelistas que decoran las pechinas de la cúpula del crucero; asimismo, y según consta en la condición novena, el artista estipuló la decoración al fresco del testero eclesial –estas pinturas, y las anteriores que hemos citado, no se conservan en la actualidad; debieron perderse en una de las últimas restauraciones acometidas en el interior de la fábrica (1970), a tenor de las cuales se retiró el enfoscado de los muros–:

«Yten con condición que ha de pintar del arco de adentro lo que ziñe el retablo, vna gloria de Ángeles con los atributos de Nuestra Señora hasta el asiento de la cornisa, y el arco con su grueso ha de ir con sus faxas azules y guardas de oro bruñido, y en su güeco unos subientes de cogollos, y a trechos vnos muchachos y vichas y páxaros; los morillones de la cornisa de oro bruñido, y los costados que hacen frente han de ir de la misma conformidad que los demás del arco; el bozel todo dorado y bruñido»⁴¹.

Por todo el trabajo descrito, *Antonio Fernández de Torres* recibiría la cantidad de 16.700 reales de vellón «conforme fuere trabajando»: en el momento de la firma del contrato se le entregaron 800 reales; «y al fin de la obra se ha de ajustar quenta y pagar de contado el alcance que hubiere de vna parte a otra»⁴². El hecho de no hacer referencia a la obligada tasación que en estos casos era frecuente, es un dato más que confirma la importancia y fama del maestro.

* * *

No es *Antonio Fernández de Torres* un maestro desconocido para nosotros. La fama e importancia que sin duda alcanzó le reportaron importantes contratos tanto en la zona abulense como en el norte de Extremadura. Es probable que su buena relación con los notarios de Piedrahita que firmaron como garantes la escritura de fianzas para dorar el retablo mayor de Tornavacas, tenga alguna relación no sólo con la fama del artista sino también con la amistad y parentesco que le unían a Quintino López de Torres, notario de Barco de Ávila, y fiador de *Antonio Fernández*

³⁷ *Ibidem*, 6.^a condición.

³⁸ *Ibidem*, 4.^a condición.

³⁹ *Ibidem*, 7.^a condición.

⁴⁰ *Ibidem*, 8.^a condición.

⁴¹ *Ibidem*, condiciones 2.^a y 9.^a.

⁴² *Ibidem*, 10.^a condición.

de Torres en el contrato que suscribió el 8 de noviembre de 1687 con las monjas placentinas de la Encarnación para dorar el retablo mayor. En este caso es clara la mediación que en ambos protocolos tuvo doña María Josefa de Párraga, hermana del escribano y monja novicia en el convento⁴³. En esta escritura el artista aparece nominado como vecino de Barco de Ávila, donde debía tener el taller en el que se desempeñaba, y –citamos literalmente– como «maestro del liberal arte de pintor». El hecho de estar vecindado en Piedrahita –a cuyo partido judicial pertenece la localidad barcense– en el momento de suscribir el contrato del retablo tornavaqueño –1691–, es un dato que debemos tener en cuenta para proponer la hipótesis de su participación en el retablo que a *Manuel de Saldaña* le había adjudicado a comienzos de 1691, como ya hemos visto.

En su taller de Barco de Ávila se formó *José Hernández Zavala*, quien luego se estableció como maestro dorador en Losar de la Vera. La carta de aprendizaje se firmó el 11 de diciembre de 1687, entre el dorador *Antonio Fernández de Torres* y Antonio Hernández Zavala, padre de *José*; y entre sus cláusulas se fijó un período de cuatro años y la siguiente disposición:

«Y asimismo es condición que aunque antes de cumplir dichos quatro años esté hábil dicho aprendiz para exerçer dicho arte no a de salir de exerçitarle de la casa del dicho *Antonio Fernández de Torres* antes de aver cumplido porque el contrato hecho es que el dicho Joseph Hernández, aprendiz, después que esté habilitado durante dicho tiempo aiga de asistirle como oficial sin llevar emolumento alguno»⁴⁴.

Como va dicho, en las Casas del Puerto –probablemente de Tornavacas, aunque también puede hacer referencia a Puerto de Castilla o Casas del Puerto de Villatoro–, se encontraba residiendo nuestro artista en 1687. Una carta de poder otorgada el 16 de abril de dicho año por el pintor placentino *Alonso de Paredes y Carranza*, nos informa acerca de la baja de 15.000 reales que *Antonio Fernández de Torres* había realizado entonces desde la posible localidad tornavaqueña sobre la cuantía de 1.500 ducados en la que *Pedro de la Peña* había ajustado en un principio el dorado del retablo mayor de Cabezuela⁴⁵. Es probable, por tanto, que el dorado de esta obra, habida cuenta de su relación profesional con *Juan de Arenas*, y de la de éste con los hermanos Sánchez de la Torre, le fuera adjudicada en un principio, según ya hemos visto. Y es muy probable que en estas fechas nuestro artista estuviera encargado de alguno de los retablos que, a lo largo del siglo XVIII, fueron sustituidos por los que hoy decoran las capillas del buque eclesial tornavaqueño.

Asimismo, en 1691 tenemos documentada su intervención en el retablo de San José, de la iglesia de Barco de Ávila, en el que se encargó de dorar la imagen del titular, y al año siguiente de terminar de dorar el conjunto, culminando la labor que años antes –1685– había emprendido el también dorador *Luis Tobar*. Recordemos

⁴³ MÉNDEZ HERNÁN, V., *op. cit.*, pp. 93 y 131.

⁴⁴ *Ibidem*, pp. 168, 171-173 y 176.

⁴⁵ *Ibidem*, pp. 557 s.

que esta obra había sido construida por *Juan de Arenas* en 1678, tal vez a su llegada a Barco de Ávila procedente de Villafranca de la Sierra⁴⁶.

4. APÉNDICE DOCUMENTAL

Documento n.º 1

A.H.P.C.C. Sección Protocolos Notariales, Tornavacas. Escribano José Rodríguez de Valonga. Legajo 2286, s.f. 12 de octubre de 1691. Escritura de obligación para la ejecución del retablo mayor de la iglesia parroquial de Tornavacas, estipulada entre Juan de Arenas, maestro de ensamblador y arquitectura vecino de Barco de Ávila, y sus fiadores, y Tomás Sánchez de la Torre, cura propio de la dicha villa de Tornavacas.

«Sébase por esta pública escritura de obligación y concierto cómo nosotros, el licenciado Tomás Sánchez de la Torre, cura propio de la parroquial de esta villa de Tornavacas, como principal pagador, y *Juan del Arenal*, vecino de la villa del Barco, maestro de ensamblador y arquitectura, como principal obligado, y *Roque García Nieto*, vecino de la villa de Medina del Campo, maestro de escultura, y *Carlos Cillero*, maestro de arquitectura residente en esta villa de Tornavacas, como fiadores de dicho *Juan del Arenal*, todos juntos y de mancomún ..., se obligaron el dicho *Juan del Arenal*, maestro de ensamblador y arquitectura, junto con los fiadores según y como ba dicho, a hacer un retablo en la yglesia parroquial de esta dicha villa, el qual es en el altar mayor de ella, que la aduocación ha de ser de Nuestra Señora de la Asunpción, con las calidades y condiciones siguientes, las quales se han de obseruar, cumplir y executar por entrambas partes, que para que conste son del tenor siguiente:

- 1.^a Primeramente que dicho *Juan del Arenal* ha de hacer dicho retablo según y conforme demuestra la traza que dicho *Juan del Arenal* entregó a dicho licenciado Tomás Sánchez de la Torre.
- 2.^a Yten con condición que hademás de lo que demuestra dicha traza en escultura y ensamblaje se le ha de añadir demás de las figuras que en ella demuestra, en el pedestal dos historias de medio relieve que han de ser el Nacimiento y Adoración de los Reyes, y en la Custodia se an de hacer dos ángeles portátiles y un Niño Jesús con su peana en carnes.
- 3.^a Yten que en el segundo cuerpo, en la parte que dicha traza demuestra, vnos arbotantes tallados, y an de ser dos nichos donde an de entrar dos echuras, que la vna ha de ser el Patriarcha San Joseph con su Niño de la mano y la otra a elección de dicho cura, y a los lados del Christo que en dicho cuerpo está se an de hacer dos echuras, la una de San Juan y la otra de María, y los machones que en dicho cuerpo demuestra han de ser dos columnas salomónicas en conformidad que las del cuerpo de abajo.
- 4.^a Yten que sobre el remate de las dos columnas de abajo que arriman a las paredes se han de hacer dos ángeles, si es posible en pie sobre la cornisa y a plomo de dichas columnas, y si hubiere algún incombeniente se han de hacer sentados, que el uno ha de ser San Miguel con su pes y el otro San Rafael.
- 5.^a Yten que el dicho *Juan del Arenal* ha de comprar y traer a su costa toda la madera y demás materiales que para hacer dicho retablo se aya menester.

Y yo el licenciado Tomás Sánchez de la Torre, cura propio de esta villa, me obligo a dar y pagar a dicho *Juan del Arenal*, maestro de ensamblador y arquitectura, por la echura de dicho retablo, según y con las condiciones que arriba van declaradas, doze mil y seiscientos reales de vellón, la qual cantidad me obligo a pagar al susodicho de las mandas que para la obra de esta

⁴⁶ GUTIÉRREZ ROBLEDO, J. L., *op. cit.*, p. 89.

yglesia an mandado los vecinos de esta villa y juntamente con la parte que da el Cavildo de la Santa Yglesia de la ciudad de Plasencia de sus diezmos, de que tienen otorgada escritura a favor de esta villa por dicho Cavildo, que pasó y se otorgó ante Antonio de Oliba, vecino y escribano del número que fue de dicha ciudad, la qual cantidad ha de pagar en la forma y condiciones siguientes:

- 1.^a Primeramente que el dicho cura le ha de dar dos mil reales en contado para comprar la madera que fuere menester para dicho retablo y sus portes.
- 2.^a Yten que como baya trabajando dicho *Juan del Arenal* en dicha obra se le ha de ir dando el dinero que hubiese menester para si y para sus oficiales.
- 3.^a Yten que dicho cura ha de dar al dicho maestro las maderas que fuere menester para andamios y los yerros para fixar dicho retablo.
- 4.^a Yten que dicha obra se ha de comenzar para antes de Navidad de este presente año y que comenzada no ha de lebanar mano de ella dicho *Juan del Arenal* asta tanto que se aya fenecido y acabado de esta forma; que acabada que sea se le an de dar dos mil reales que an de quedar por cobrar de dicho *Juan del Arenal* de la cantidad referida asta que se acabe dicha obra, la qual ha de ser a satisfacción de maestros peritos en el arte y con las calidades y condiciones arriba referidas.

Se obligaron las dichas partes, la vna a la otra y la otra a la otra, y los dichos *Roque García Nieto*, maestro de escultura vecino de la villa de Medina del Campo, y *Carlos Cillero*, maestro de arquitectura, como fiadores de dicho *Juan del Arenal*, haciendo como hicieron de deuda agena suya propia se obligaron...

En dicha villa de Tornavacas, en doze días del mes de octubre de mil seiscientos y noventa y un años. Testigos: Juan Recio de Fernando, Francisco González y Pedro López Valonga, vecinos de esta dicha villa. Y los otorgantes a quien yo el escribano doy fe conozco, lo firmaron y en fe de todo yo el escribano= Tomás Sánchez de la Torre (rubricado). *Juan del Arenal* (rubricado). *Roque García Nieto* (rubricado). *Carlos Çillero...* (rubricado). Ante mi, Joseph Rodríguez de Valonga (rubricado)».

Documento n.º 2

A.H.P.C.C. Sección Protocolos Notariales, Tornavacas. Escribano Antonio Miguel de Vargas. Legajo 2636, foliado, ff. 209-209 vt.º 21 de abril de 1694. Traslado de la escritura rubricada ante Alfonso Rodríguez de la Cerca, escribano del número de Piedrahita. Carta de fianzas otorgada por Luis y Alfonso Rodríguez de la Cerca, escribanos de la villa de Piedrahita, y Manuel Olgado, vecillo de dicha localidad, en favor de Antonio Fernández de Torres, maestro de dorar retablos, vecino de Piedrahita, para que pueda tomar a su cargo el dorado del retablo mayor de la iglesia parroquial de Tornavacas.

«En la villa de Piedrayta, a bentiún días del mes de abril de mil seisçientos y noventa y quatro años, ante mi el escribano público y testigos parecieron presentes Luis Rodríguez de la Çerca, escribano de su Majestad y del número desta villa, y Manuel Olgado, vezino de ella, y Alfonso Rodríguez de la Çerca, presente escribano, y juntos y de mancomún...

...otorgan por la presente carta que por quanto *Antonio Fernández de Torres*, vezino desta villa, maestro de dorar retablos, tiene concertado el dorar el de la villa de Tornabacas en la cantidad, plaços y pagas asignadas en las condiciones y remate que en el sobredicho se hiço para dorar dicho retablo, por tanto otorgan que dan su poder cumplido, el neçesario que más pueda y deba valer, al dicho *Antonio Fernández de Torres*, espeçial para que en la escritura que otorgare de dicha obra pueda obligar y obligue a los otorgantes como sus fiadores, prinçipales deudores, pagadores y obligados a que dorará dicho retablo según y conforme en la condiciones que aquí an por espresadas y en dicha escritura se contuvieren, y donde nos los otorgantes como tales fiadores lo

harán y cumplirán buscando maestros de satisfacción que lo hagan a su costa., y para ello en dicha escritura los pueda obligar y obligue y someta a las justicias y jueces a quien se sometiére y con las fuerças que se requieran, costas y salarios demás que sea necesario, que todo lo que en virtud deste poder fuese fecho y otrogado por el dicho *Antonio Fernández de Torres* lo loan, aprueban y ratifican y quieren sea tan firme y valedero como si los otorgantes lo hicieran y otorgaran presentes siendo, a cuyo cumplimiento obligan sus personas y bienes muebles y rayçes..., ...y así lo otorgaron y firmaron siendo testigos don Juan Antonio de Ojas, Antonio Martínez y Antonio Casillas, vezinos desta villa, y io el escribano doy fe conozco a los otorgantes = Luis Rodríguez de la Cerca = Manuel Olgado = Por mi y ante mi, Alfonso Rodríguez.

Yo Alfonso Rodríguez, escribano de su Majestad y del número de la villa de Piedrayta y su tierra, presente fuy a lo que de mi en este poder se aze menzió. Y en fe de ello lo signé y firmé día de su otorgamiento. En testimonio de verdad. Alfonso Rodríguez (rubricado)».

Documento n.º 3

A.H.P.C.C. Sección Protocolos Notariales, Tornavacas. Escribano Ambrosio Miguel de Vargas. Legajo 2636, foliado, ff. 210-213. 16 de mayo de 1694. Escritura de obligación para dorar el retablo mayor de la iglesia parroquial de Tornavacas, estipulada entre el licenciado Tomás Sánchez de la Torre, cura de dicha localidad, y Antonio Fernández de Torres, vecino de la villa de Piedrahita y maestro de dorar, pintar y estofar.

«En la villa de Tornavacas, en diez y seis días del mes de mayo de mil seiscientos noventa y quatro años, ante mi el escribano y testigos parecieron el Lizenciado Thomás Sánchez de la Torre, cura propio de la parroquial de esta villa, de la una parte, y de la otra *Antonio Fernández de Torres*, vecino de la villa de Piedrahita y maestro de dorar, pintar y estofar, y dijeron que es así que tienen tratado que el dicho *Antonio Fernández de Torres* ha de dorar, pintar y estopfar el retablo del altar maior de la parroquial de esta villa y los demás que se contendrá en esta escritura, por la cantidad de maravedís y demás condiciones que irán expresadas. Para lo qual se le ha pedido por parte del lizenciado Thomás Sánchez de la torre de fianzas a satisfacción, pareciendo ser justo, y por le hacer mas y buena obra Luis Rodríguez de la Cerca, Manuel Holgado y Alfonso Rodríguez de la Zerca, vecinos de la villa de Piedrahita, le han otorgado poder al dicho *Antonio Fernández de Torres*, para que los obligue al cumplimiento de lo contenido en esta escritura como sus fiadores y prinzipales cumplidores, que pide a mi el presente escribano aquí le incorpore y le incorporé, que es del tenor siguiente:

Aquí el poder

Y vsando del dicho poder incorporado, el dicho *Antonio Fernández de Torres*, por sí y en nombre de los dichos Luis Rodríguez de la Cerca, Manuel Holgado y Alfonso Rodríguez de la Cerca, como sus fiadores y prinzipales cumplidores y pagadores de mancomún...

...se obligan cada uno por lo que le tocare de cumplir lo contenido en las condiciones siguientes:

- 1.ª Primeramente con condición que el retablo de la capilla mayor ha de ir todo dorado de oro limpio, y donde sienta (que es el zócalo de piedra) ha de ir de diferenes jaspes al olio, con los costados de el altar; y todo lo que estubiere de escultura, dorado y estophado, según a cada efigie pertenece; y también ha de dorar todos los ángeles con sus cornicopios de dicho retablo. Y en quanto a los colorios, con aduertencia que no se ha de dorar más que lo que manifestaren a la vista los sanctos, y lo que queda por dorar y pintar de dichos sanctos se ha de dar de color y lo que toca a los tableros se ha de dorar.
- 2.ª Yten con condición que los Euangelistas que están en las pechinas de la media naranja abajo con sus atributos han de ir dorados y estophados, según pertenece a cada efigie con los campos de color de cielo con sus nubes.

- 3.^a Yten con condición que los dos retablos del Niño Jesús y el de el Sancto Christo de los entierros han de ir dorados de oro limpio y las hechuras doradas por todas partes y estophadas según a cada vna pertenece, y sus capillas con las dos que miran de enfrente han de ir jaspeadas con difeenes jaspes al olio. Y juntamente la capilla baptismal con su rexa de color azul o berde. Y los balaustres del hórmano del mismo color.
- 4.^a Yten con condición que el Christo que está en el choro con la Concepción se ha de encarnar y dorar, cada cosa lo que le toca y pertenece con su cruz.
- 5.^a Yten con condición que ha de dorar los siete marcos de los frontales de oro limpio y los rodapiés de color, como también los maderos que sustentan las colgaduras.
- 6.^a Con condición que el bativoz del púlpito con sus hechuras se han de dorar en la mesma conformidad, con toda la talla y demás adherentes que tiene, y esto se entiende dando a cada vno el estophado que le pertenece, como también todo lo que toca al púlpito de yerro y sus extremos han de ir dorados, y la escalera de dicho púlpito se ha de dar de color de jaspes.
- 7.^a Yten con condición que los dos nichos que están en la sacristía, del Christo Resucitado y la Cruz, se han de pintar al olio como las capillas.
- 8.^o Yten con condición que ha de pintar y encarnar los dos pasos del Azotamiento y el de la Cruz a cuestras con su cruz, a cada cosa lo que le pertenece, y el tablero dado de color que le correspondiere.
- 9.^a Yten con condición que ha de pintar del arco de adentro lo que ziñe el retablo, vna gloria de Ángeles con los atributos de Nuestra Señora hasta el asiento de la cornisa, y el arco con su grueso ha de ir con sus faxas azules y guardas de oro bruñido, y en su güeco unos subientes de cogollos, y a trechos vnos muchachos y vichas y páxaros; los morillones de la cornisa de oro bruñido, y los costados que hacen frente han de ir de la misma conformidad que los demás del arco; el bozel todo dorado y bruñido.
- 10.^a Yten con condición que por toda la obra contenida en las condiciones referidas ha de dar y pagar el dicho licenciado Tomás Sánchez de la Torre al dicho *Antonio Fernández de Torres* diez y seis mil y setecientos reales de vellón conforme fuere trabajando. Y por ahora recibe por cuenta de dicha cantidad el dicho *Antonio Fernández de Torres* ochozientos reales de vellón de que en caso necesario otorga carta de pago en forma. Y al fin de la obra se ha de ajustar quenta y pagar de contado el alcance que hubiere de vna parte a otra.

Y con estas condiciones y obligaciones se obligó el dicho *Antonio Fernández de Torres* y obligó a los dichos Luis Rodríguez de la Cerca, Manuel Holgado y Alfonso Rodríguez, y a su cumplimiento obligó las personas y bienes de los susodichos avidos y por aver. Y el dicho *Antonio Fernández de Torres* la suya y los suyos; y por sí y en nombre de los susodichos dio poder cumplido... Y dicho el licenciado Tomás Sánchez de la Torre al cumplimiento de lo que es de su cargo y obligación en esta escritura obligó su persona y bienes muebles y raíces aviados y por aver, y dio poder cumplido...

...Y ambas dichas partes lo otorgaron así por firme ante mi el presente escribano, que doy fe conozco, y lo firmaron siendo testigos Juan Sevilla, Diego Navarro y Pedro López de Valonga, vecinos de esta dicha villa. Tomás Sánchez de la Torre (rubricado). *Antonio Fernández de Torres* (rubricado). Ante mi, Ambrosio Mígel de Vargas (rubricado)».