

EL RETABLO MAYOR DE VILLAR DEL PEDROSO (CÁCERES): ALGUNOS ASPECTOS HISTÓRICOS E ICONOGRÁFICOS.

**The main altarpiece of Villar del Pedroso (Cáceres): some aspects of its history
and iconography.**

**Alegra García García, Universidad Nacional de Educación a
Distancia.**

Fecha de recepción: julio de 2015.

Fecha de aceptación: abril de 2016.

RESUMEN: El objeto del presente trabajo es estudiar desde el punto de vista tanto histórico como iconográfico el retablo mayor de la parroquia cacereña de San Pedro Apóstol en el Villar del Pedroso, retablo de pintura y escultura encargado por orden del arzobispo de Toledo y cardenal don Juan Martínez Silíceo (c.1477-1557) y contratado inicialmente por el escultor Juan Bautista Vázquez el Viejo y el pintor Luis de Velasco en 1557.

PALABRAS CLAVE: Villar del Pedroso, Cornelio Cyaneus, Luis de Velasco, Juan Bautista Vázquez, Nicolás de Vergara, Iconografía.

ABSTRACT: The aim of this article is to study from a historical and iconographic point of view the main altarpiece in Spanish church San Pedro Apóstol in Villar del Pedroso (Cáceres). This altarpiece consists of paintings and sculpture and was commissioned by Cardinal and Archbishop of Toledo don Juan Martínez Silíceo (c.1477-1557). Sculptor Juan Bautista Vázquez the Elder and painter Luis de Velasco were initially responsible for this commission.

KEYWORDS: Villar del Pedroso, Cornelio Cyaneus, Luis de Velasco, Juan Bautista Vázquez, Nicolás de Vergara, Iconography.

A pesar de su gran calidad en lo pictórico, el retablo mayor de la iglesia de San Pedro Apóstol en el Villar del Pedroso (Fig. 1), encargado por orden del arzobispo de Toledo y cardenal don Juan Martínez Silíceo (c.1477-1557), ha recibido escasa atención en publicaciones dedicadas al arte realizado en Extremadura durante el siglo XVI, hasta el punto de que ni siquiera fue citado por José Ramón Mélida en su volumen del *Catálogo Monumental de España* dedicado a la provincia de Cáceres¹. Años después, ya en 1960, José Ramón Fernández Oxea se hizo eco de esta y otras ausencias en dicho *Catálogo*, publicando un artículo titulado, precisamente, “Iglesias cacereñas no catalogadas” en la *Revista de*

¹ MÉLIDA, J.R. *Catálogo Monumental de España. Provincia de Cáceres (1914-1916)*. Madrid, 1924.

*Estudios Extremeños*², donde planteaba un acercamiento, aunque breve, al edificio y su retablo, cuyos autores por entonces eran desconocidos.

Fue José Carlos Gómez Menor quien, en una nota publicada en 1968 en el *Boletín de Arte Toledano*³, localizó y transcribió parcialmente una escritura de obligación datada en 1557 según la cual, como veremos más adelante, Juan Bautista Vázquez y Luis de Velasco se obligaban a realizar la obra. A este dato se sumó el hallazgo de Fernando Marías, en 1981, de un protocolo por el que la obra de pintura era traspasada⁴.

A finales de la década de 1980 el retablo y su iglesia vuelven a ser objeto de estudio en el texto coordinado por Salvador Andrés Ordax *Monumentos artísticos de Extremadura*⁵ donde, si bien no se alude a los hallazgos documentales de Gómez Menor y Marías, se vincula la parte pictórica con el estilo de Luis de Morales. Estudios más pormenorizados, aunque realizados exclusivamente desde el ámbito de la escultura y la pintura y no en conjunto, son los desarrollados respectivamente por Margarita Estella Marcos en su monografía de 1990 sobre Juan Bautista Vázquez el Viejo⁶ y por Isabel Mateo Gómez en *Pintura toledana de la segunda mitad del siglo XVI* en 2003⁷.

Una vez consultados y confrontados los diferentes textos que hemos mencionado, resulta evidente que aún queda bastante materia de estudio en relación con el retablo. En primer lugar, no hay unanimidad en la identificación de la iconografía de algunas de las tablas e incluso de la escultura; en segundo, no cabe duda de que la parte pictórica está vinculada a modelos toledanos y estampas procedentes tanto de Flandes como de Italia, relación que no ha sido todavía estudiada en profundidad⁸. Finalmente, como puede deducirse de la simple observación del retablo, éste acusa algunas intervenciones posteriores, concretamente en el Sagrario y la figura de san Pedro de la calle central, que desentona en estilo y calidad respecto al resto de esculturas, intervenciones éstas que hasta el momento no han sido tratadas pero que sin embargo forman parte de la obra hoy conservada y de su devenir histórico.

Los aspectos referentes a las modificaciones que ha sufrido el retablo y a la iconografía serán los que intentaremos desarrollar en las líneas que siguen, no sin antes contextualizar el retablo en el espacio, es decir, su iglesia y la localidad en la que se encuentra.

² FERNÁNDEZ OXEA, J. R. “Iglesias cacereñas no catalogadas”, *Revista de Estudios Extremeños*, tomo XVI, nº1 (1960), pp. 85-86.

³ GÓMEZ MENOR, J. C. “Escritura de obligación de los artistas Bautista Vázquez y Luis de Velasco para hacer un retablo con destino a la iglesia parroquial del Villar del Pedroso, en tierra de Talavera”. *Boletín de arte toledano*, nº 4 (1968), pp. 193-194.

⁴ MARÍAS, F. “Maestros de la catedral, artistas y artesanos: datos sobre la pintura toledana de la segunda mitad del siglo XVI (I)”. *Archivo español de arte*, nº 215 (1981), p. 329.

⁵ ANDRÉS ORDAX, S. (dir.). *Monumentos artísticos de Extremadura*. Mérida, 1988, pp. 629-632.

⁶ ESTELLA MARCOS, M. *Juan Bautista Vázquez el Viejo en Castilla y América*. Madrid, 1990, pp. 54-56.

⁷ MATEO GÓMEZ, I. y LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, A. *Pintura toledana de la segunda mitad del siglo XVI*. Madrid, 2003, pp. 213-216.

⁸ En concreto varias de las composiciones de las tablas guardan un evidente parentesco con obras de Correa de Vivar, por ejemplo el retablo para la localidad extremeña de Herrera del Duque.

1.- LA LOCALIDAD DE VILLAR DEL PEDROSO.

El Villar del Pedroso se encuentra situado al noreste de la provincia de Cáceres, a escasos kilómetros de la provincia de Toledo, a cuyo arzobispado pertenece en lo religioso mientras que en lo judicial está vinculado al partido judicial de Navalmoral de la Mata. Toma su nombre de un arroyo cercano llamado el Pedroso. Habitado desde tiempos prerromanos (recuérdense los verracos que se encuentran en los alrededores de este pueblo), el Villar se emplaza en el antiguo camino que comunicaba Guadalupe con Talavera, Toledo y Segovia, siendo parada obligatoria de todo viajero y, más aún, peregrino que viniera de Guadalupe o marchara hacia el santuario, como queda reflejado tanto en los repertorios de caminos del siglo XVI⁹ como en las relaciones de viajes o las *Relaciones topográficas* de Felipe II¹⁰.

Así, por ejemplo, Antonio de Lalaing (1480-1540), señor de Montigny, cuenta en su narración del primer viaje de Felipe el Hermoso a España acaecido en 1501, cómo él y Antonio de Quiévrains, camino de Guadalupe, “comieron en Puente del Arzobispo y durmieron en un pueblo llamado Villar del Pedroso, a dos leguas del sitio donde comieron”¹¹. Y unas décadas después el portugués Gaspar Barreiros (fallecido en 1574), en su *Chorographia de alguns lugares questam em hum caminho [Corografía de algunos lugares en el camino]*¹², al narrar el viaje que emprendió en 1546 desde Badajoz hacia Milán, dice del Villar, al final del capítulo dedicado a Guadalupe, que “ê huna villa de 150 vezinhos, do Arcebispo de Toledo”¹³.

No podían faltar en esta brevíssima reseña perieгética don Antonio Ponz (1725-1792) y su *Viage de España*. El abate Ponz únicamente trae a colación el Villar del Pedroso al describir su recorrido desde Talavera a Guadalupe, incluyéndolo después de Puente del Arzobispo y limitándose a indicar que “a medio camino del Villar se pasa el Pedroso, arroyo que da el nombre a dicho pueblo: perecen en él los pasajeros de quando en quando por falta de un ponton, que podia costar muy pocos reales”¹⁴.

⁹ Destacan los de Pedro Juan VILLUGA (*Repertorio de todos los caminos de España*. Nueva York, 1967-1ª edición de 1546) y Alonso de MENESES (*Repertorio de Caminos*. Madrid, 1976 -1ª edición de 1576).

¹⁰ En el cuestionario correspondiente a Talavera de la Reina se indica (pregunta LV): “Esta villa [de Talavera] es pasajera y está en el camino que viene de Portugal y Extremadura a Toledo y a Madrid (...). Otro camino hay que viene del Andalucía por Guadalupe para Toledo y a Madrid, en el cual hay la venta que dicen de la Cierva (...) La venta de los Nogales de un vecino del Villar del Pedroso renta seis mil maravedís”. Extraído de VIÑAS MEY, C. y PAZ, R. *Relaciones histórico-geográficas-estadísticas de los pueblos de España hechas por iniciativa de Felipe II. Reino de Toledo*. Madrid, 1951, p. 466-467.

¹¹ Citado en GARCÍA MERCADAL, J. *Viajes de extranjeros por España y Portugal*. Valladolid, 1999, vol. I, p. 440

¹² El título completo de este texto publicado en portugués en Coimbra (imprenta de Ioan Alvarez) en 1561 es *Chorographia de alguns lugares questam em hum caminho, que fez Gaspar Barreiros o anno de MDXXXVI començando na cidade de Badajoz em Castella, te a de Milamem em Italia, con algunas outras obras, cujo catalogo vai scripto como os nomes dos dictos lugares, na folha seguinte*. El ejemplar por nosotros consultado es el conservado en la Biblioteca Nacional de España (R/6657(1)). Algunos fragmentos de esta relación aparecen, en su traducción castellana, en la antología de GARCÍA MERCADAL, J. *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, vol. 2. Valladolid, 1999, p. 118 y ss.

¹³ BARREIROS, G., *Chorographia...*. Coimbra, 1561, f. 40v. En las *Relaciones topográficas de Felipe II*, cuyo cuestionario fue respondido en el Villar en 1578, se indica que en dicha fecha el número de vecinos era de 150 (ORTEGA RUBIO, J. *Relaciones topográficas de los Pueblos de España*. Madrid, 1918, p. 676). En 1750 la villa contaba con “al poco más o menos doscientos” vecinos (Archivo General de Simancas, Catastro de Ensenada, Respuesta Generales, f. 403 v. Signatura: CE RG L624).

¹⁴ PONZ, A. *Viage de España*. Tomo VII. Madrid, Imprenta de Joachin Ibarra, 1778, p. 51.

2.- LA PARROQUIA DE SAN PEDRO APÓSTOL.

Según indica el párroco de Yepes don Tirso Trillo Siabas en unos apuntes históricos hasta ahora inéditos sobre el Villar, la parroquia de San Pedro Apóstol dataría, en sus orígenes, del siglo XIII¹⁵. Cabe presumir que a esta iglesia primigenia corresponderían los restos de espadaña que pueden verse aún hoy día en la torre de la parroquia. Las obras de reedificación habría que situarlas en torno a 1500, momento al que pertenece la actual configuración de la fábrica, siguiendo, si bien de manera humilde, el esquema arquitectónico de las iglesias características del reinado de los Reyes Católicos, es decir, aquellas con capilla mayor poligonal y nártex y coro en alto, aunque en este caso se optó por las tres naves, siendo la central mucho más ancha que las laterales.

De este modo, el resultado fue una iglesia de tres naves, sin crucero, con cabecera poligonal cubierta por bóvedas de crucería, nave central más ancha con crucería de terceletes y en las naves laterales crucería simple. La torre se encuentra a los pies y en el lado norte, ya en el exterior, se levanta un porche sostenido por tres columnas.

En el interior se albergan varios retablos fechados en los siglos XVI a XVIII, destacando entre ellos, por su calidad, el de la cabecera, al que dedicaremos ya, como venimos anunciando, el resto del presente trabajo.

3.- ENCARGO, CONTRATACIÓN Y TRASPASO DEL RETABLO.

Fue Gómez Menor quien, como apuntábamos más arriba, localizó en el Archivo Provincial de Toledo el documento, fechado el día 21 de mayo de 1557, por el que Juan Bautista Vázquez y Luis de Velasco, escultor y pintor respectivamente y vecinos ambos de Toledo, daban poder al también escultor Nicolás de Vergara para que los primeros se obligasen a realizar la talla y pintura de un retablo para la iglesia de Villar del Pedroso, siguiendo “*las condiciones y traça que esta dado e presentado ante los Ss. del Qonsexo del Yllmo. Sr. Arçobispo de Toledo*”¹⁶.

No era la primera vez que los nombres de Luis de Velasco y Nicolás de Vergara aparecían vinculados a la población extremeña, pues en 1555 el pintor toledano, en calidad de pintor de imaginería, esto es, pintor responsable de la policromía de las imágenes, había intervenido en los retablos colaterales de Villar del Pedroso (hoy perdidos) entre otros

¹⁵ TRILLO SIABA, T. *Apuntes históricos de la parroquia de Villar del Pedroso, Cáceres, arzobispado de Toledo, sacadas del archivo parroquial y breves notas de monografías de autores contemporáneos y antiguos por el cura ecónomo D. Tirso Trillo Siaba.*, 1951 a 1957 (inédito), sin paginar. Agradecemos a Miguel Ángel Reina, párroco del Villar, que nos permitiese consultar este texto.

¹⁶ GÓMEZ MENOR, J.C. “Escritura de obligación...”, op. cit., p. 194. El documento tiene la signatura AHPT 1842, Pedro de Uzeda, año 1557, f. 207 v.

pertenecientes a varias iglesias del arzobispado. El encargo le fue dado por Nicolás de Vergara¹⁷.

El equipo que en 1557 se hizo cargo de la realización del retablo de Villar del Pedroso estaba integrado por tres de los artistas más importantes del Toledo de mediados de siglo. Juntos o separados Luis de Velasco (c.1530-1606), Juan Bautista Vázquez (c.1525-1588) y Nicolás de Vergara el Viejo¹⁸ (muerto en 1574) ya habían intervenido en empresas artísticas vinculadas directamente con el arzobispado y especialmente con el arzobispo que ostentaba en esos momentos la mitra, don Juan Martínez Silíceo (c.1477-1557)¹⁹. Así, participaron en encargos para las fundaciones personales del prelado en Toledo, a saber, el Colegio de Doncellas Nobles, el Colegio de Infantes y el beaterio de Santa María, sito en la antigua sinagoga de Santa María la Blanca²⁰. También llevaron a cabo los retablos de varias parroquias pertenecientes al arzobispado de Toledo, tales como Huéscar (Granada), Fuentelencina (Guadalajara) y Renera (Guadalajara)²¹.

A pesar de que la obra fue contratada en mayo de 1557, parece que en 1562 aún no había sido comenzada, puesto que en agosto de ese año Luis de Velasco traspasó²² la parte pictórica del retablo al desconocido pintor Cornelio Cyaneus, afincado en Toledo y artista presumiblemente flamenco, como puede deducirse de su nombre y apellido, del que parece no haber más constancia de su existencia más allá de esta noticia documental, localizada y

¹⁷ El documento es citado por MATEO GÓMEZ, I. *Pintura toledana...*, op. cit., p. 274. Se encuentra también en el Archivo Histórico Provincial de Toledo con la signatura AHPT 1426, Payo Rodríguez Sotelo, año 1555, f. 381 v.

¹⁸ No debe confundirse con su hijo Nicolás, también escultor y vidriero, entre otros oficios, que vivió entre 1540 y 1606 y también desarrolló su actividad en la Ciudad Imperial, llegando a ser maestro de obras de la Catedral de Toledo.

¹⁹ Para conocer la relación del arzobispo Juan Martínez Silíceo y las artes puede consultarse GARCÍA GARCÍA, A. "El arzobispo de Toledo don Juan Martínez Silíceo (c.1486-1557) y las artes a través de las fuentes literarias" en Rodríguez Morales, C. (ed.). *Homenaje a la profesora Constanza Negrín Delgado*. La Laguna, Instituto de Estudios Canarios, 2014, pp. 211-232.

²⁰ Concretamente, Nicolás de Vergara fue el responsable de la vidriera de la escalera del Colegio de Infantes, así como, junto a Vázquez, del retablo de Santa María la Blanca. Luis de Velasco también participó en la intervención en la antigua sinagoga toledana, encargándose de la policromía de las yeserías de la cabecera. En cuanto al Colegio de Doncellas, Vázquez esculpió el relieve de la portada que aún hoy se conserva *in situ* tras la profunda remodelación que sufrió el edificio en el siglo XVIII por Ventura Rodríguez a iniciativa del cardenal Lorenzana. Para más información acerca de estas intervenciones pueden consultarse los siguientes textos: PALOMERO PÁRAMO, J.M. "Juan Bautista Vázquez y la portada del Colegio de Doncellas Nobles de Toledo". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, tomo 49 (1983), pp. 467-473; MARÍAS, F. "Los artistas del Colegio de Infantes en Toledo", *Archivo español de arte*, nº 193 (1976), pp. 92-95 y MARÍAS, F. *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*, volumen III. Madrid, 1986.

²¹ En relación con estos retablos pueden consultarse los siguientes artículos: CORTÉS CAMPOAMOR, S. "El retablo de Fuentelencina y sus autores (1557): documentos inéditos", *Wadal-Hayara. Revista de Estudios de Guadalajara*, nº 16 (1989), pp. 345-356 y ESTELLA, M. y CORTÉS, S. "Los retablos documentados de Fuentelencina y Auñón y noticias sobre los de Pozuelo del Rey y Renera", *Archivo Español de Arte*, nº 246 (1989), pp. 131-156.

²² Estos trasposos de obras eran una práctica harto frecuente en la época, especialmente cuando artistas individuales o grupos de ellos, como en este caso, contrataban a destajo obras que luego no podían realizar. Para más información acerca del proceso de contratación de obras durante el siglo XVI en el Arzobispado de Toledo (de donde dependía en último término la realización del retablo del Villar), véase RODRÍGUEZ QUINTANA, M.I. "La contratación artística en el arzobispado de Toledo durante la segunda mitad del siglo XVI", *VII CEHA. Congreso Español de Historia del Arte. Actas Mesa I (Patronos, promotores, mecenas y clientes)*. Murcia, 1988, pp. 223-234.

citada por Marías en 1981²³. En cuanto a la escultura, cabe pensar que también fue traspasada, puesto que por estos años Vázquez ya estaba trabajando en Sevilla y había cedido sus encargos toledanos a Nicolás de Vergara primero y a Diego Hernández y Juan de Holanda después. Asimismo la parte escultórica del retablo del Villar no concuerda con las características del hacer de Vázquez.

Se ignora cuándo fue concluido y tasado el retablo, ya que a fecha de hoy no ha sido localizada documentación al respecto y los libros de obra y fábrica de la parroquia relativos a estas fechas e inmediatamente posteriores no se conservan.

Será a partir de 1605 cuando comencemos a ver en la documentación parroquial referencias a limpiezas e intervenciones sugeridas por los diferentes visitantes. Así, por ejemplo, de dicho año de 1605 data la entrega de 750 maravedís para limpiar el retablo²⁴ y en 1668 el visitador anota la entrega de 174 reales de vellón empleados en el aderezo (dorado y limpieza) del retablo que llevó a cabo Antonio de Estrada, dorador y pintor vecino de Talavera²⁵.

De 1725 data la orden de pasar 153 reales de vellón en concepto de gasto por la “composición que se hizo del retablo del altar mayor” y “el retoque y lavado de sus pinturas”²⁶.

Además de estas labores de limpieza del retablo, durante los siglos XVII y XVIII aparecen en estas visitas alusiones a intervenciones en el tabernáculo o sagrario y la figura de san Pedro (Fig. 2), escultura ésta que por su tosca factura no debió de ser realizada por el mismo equipo encargado del resto del retablo. Así, ya en 1650 encontramos la recomendación de “*quel sagrario se ponga mejor*”. En la visita de 1766 aparece el siguiente mandato: “*hazer un nuevo tabernáculo de más amplitud y decencia, que el que ya sirbe*”²⁷.

En relación con la escultura de san Pedro, en la visita de 1775 se indica la entrega de 441 reales y 6 maravedís en concepto de pago por la hechura y dorado de una urna para san Pedro y del retoque y colocación de la figura a Luis Salcedo, maestro pintor de Talavera. La intervención costó en total 742 reales, de los cuales 300 corrieron por cuenta de la cofradía de san Pedro²⁸.

4.- ORGANIZACIÓN E ICONOGRAFÍA DEL RETABLO.

²³ MARÍAS, F. *La arquitectura del...*, op.cit., p. 329. El documento se encuentra en el Archivo Histórico Provincial de Toledo y tiene por signatura AHPT 1911, Francisco Rodríguez, 1562, f. 639.

²⁴ Descargados durante la visita ordinaria de Juan de Avellaneda Manrique que tuvo lugar el 27 de marzo de 1605 (Archivo Parroquial de Villar del Pedroso- en adelante APVP- Libros de fábrica 1602-1692, sin foliar).

²⁵ Cuenta que dio Luis Rredondo mayordomo de la Yglesia del lugar del Villar del Pedroso en visita del 1 de septiembre de 1668 de don Esteban Francisco Espadaña (APVP Legajos 1664..., f. 160).

²⁶ Visita de don Miguel Gómez de Escovar el día 7 de abril de 1725 (APVP Legajos 1700..., sin foliar)

²⁷ Trillo Siaba hace mención de un asiento de 3500 reales por hacer un tabernáculo para el altar mayor con fecha de 1772. No hemos localizado este dato entre la documentación consultada en el archivo parroquial.

²⁸ Visita de don Francisco Xabier Ruiz de 2 de julio de 1775. APVP Libros de fábrica, f. 101 v.

El retablo del Villar presenta una traza muy clara, organizándose en sotabanco, banco, dos cuerpos y un ático y cinco calles, siendo la central más ancha y alta. Los laterales se encuentran protegidos por un guardapolvo decorado con unos escudos que nunca llegaron a ostentar las armas de ningún personaje. Supone, por tanto, un claro ejemplo de la vuelta al clasicismo compositivo que desde mediados de siglo se estaba imponiendo tras la fantasía y libertad manieristas de las décadas anteriores.

Atendiendo ya a la iconografía, el sotabanco y banco están dedicados a escenas del nacimiento, infancia e inicio de la vida pública de Jesús en contra de la práctica, más habitual, de situar en este emplazamiento más cercano al fiel los momentos de la Pasión, que en este caso han sido relegados a la parte superior del retablo. Completan la iconografía dieciséis pequeñas figuras de santos y virtudes.

En el primer cuerpo, ocupando la casa central, se encuentra el santo al que se dedica el templo, san Pedro, portando una llave y en actitud de bendecir. Las tablas que le flanquean también estarán dedicadas a episodios de su vida, como veremos a continuación.

El segundo cuerpo gira en torno a la Pasión y Resurrección de Cristo con la excepción de la casa central, ocupada por el grupo escultórico del Abrazo de san Joaquín y santa Ana en la Puerta Dorada. El retablo se completa con un ático presidido en la calle central por un Calvario, dos escenas más de la Pasión y, en las calles centrales, cuatro Doctores de la Iglesia. Rematando el conjunto, y sobre cada una de las calles, se sitúan los cuatro evangelistas en medallones con su animal correspondiente del tetramorfos y el busto de Dios Padre, que preside el retablo como es habitual²⁹.

Vista en su conjunto, la iconografía de este retablo está dedicada a la vida de Cristo, desde la Anunciación a María hasta su Muerte y Resurrección, y a la vida de san Pedro, santo titular de la iglesia. La presencia del Abrazo en la Puerta Dorada (no siempre identificado como tal³⁰) constituiría una doble alusión a la Virgen, intercesora ante Dios, y al dogma de la Inmaculada Concepción, pues según los evangelios apócrifos fue en este momento de encuentro entre san Joaquín y santa Ana cuando se produjo la concepción libre de mácula de María³¹.

Por tanto, el retablo del Villar resulta de lo más canónico tanto en iconografía como en disposición de la misma, con la salvedad de que las escenas de la Pasión hayan sido situadas en esta ocasión en la parte superior de retablo y no en el banco, como es habitual en muchos retablos de la época³².

²⁹ Acompañan como remate cuatro angelitos que, debido a su apariencia y estilo, claramente son un añadido posterior al retablo. Según Trillo Siaba “ *fueron colocados al desaparecer el órgano donde originariamente estuvieron colocados*” (TRILLO SIABA, T. *Apuntes históricos...*, op.cit., sin paginar)

³⁰ José Ramón FERNÁNDEZ OXEA identifica el motivo como los Desposorios de la Virgen (en “*Iglesias cacereñas no catalogadas*”, *Revista de Estudios Extremeños*, t. XVI, nº1 (1960), p. 85).

³¹ Este episodio es narrado en el Protoevangelio de Santiago (IV, 1-4) y en el Evangelio del Pseudo Mateo (III, 1-5). Hemos consultado la versión de Aurelio de Santos Otero en *Evangelios Apócrifos*. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1999.

³² MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. “*Tipología e iconografía del retablo español del Renacimiento*”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, tomo 30 (1964), pp. 5 y ss.

Sin embargo, a día de hoy y como anticipábamos al inicio de este artículo, existen algunas tablas y esculturas cuya iconografía no ha sido completamente establecida. En primer lugar, en el sotabanco se encuentra una serie de dieciséis esculturas masculinas y femeninas que, tomando como referencia los atributos que portan, son identificables como santos y virtudes, si bien en algunos casos, debido al estado de conservación o a la poca pericia del escultor, resulta difícil precisar su identidad.

Tomando como punto de partida el lado del Evangelio, proponemos la siguiente identificación, precisando el atributo (Fig. 3): 1. Desconocido. 2. San Sebastián (desnudo atado a un árbol). 3. San Lorenzo (parrilla y vestido con la dalmática). 4. San Juan Evangelista (copa). 5. Desconocido. 6. La Fortaleza (columna). 7. La Prudencia (serpiente y espejo) 8. Santiago Apóstol (libro, atuendo de peregrino y concha). 9. Desconocido. 10. La Caridad (niños). 11. Santa con palma del martirio. 12. San Andrés (cruz en aspa). 13. La Fe (lanza y copa). 14. San Lucía (bandeja con ojos y palma del martirio). 15. Santa Águeda (bandeja con pechos y palma del martirio). 16. Santa Catalina de Alejandría (espada, palma del martirio y rueda dentada).

El sotabanco se completa con cuatro relieves que narran, en este orden y comenzando en el lado del Evangelio, la Anunciación a la Virgen, la Natividad de Jesús, la Adoración de los Magos y el Milagro de la Palmera acaecido durante la Huida a Egipto. Los tres primeros asuntos proceden de los evangelios canónicos mientras que el Milagro de la Palmera (Fig. 4) está tomado del evangelio del Pseudo Mateo, texto apócrifo de redacción tardía (suele fecharse en torno al siglo VII) dedicado al nacimiento e infancia de Jesús.

Como suele ser habitual en la iconografía, la palmera se inclina para entregar su fruto a Jesús y María mientras estos permanecen subidos en su montura, frente al relato del Pseudo Mateo según el cual el milagro se produce cuando María, cansada por el viaje, se sienta a la sombra del árbol y pide de comer a José los frutos de la palmera, inaccesibles debido a la altura a la que se encuentran. Entonces, a petición del niño Jesús, el árbol inclina sus ramas³³.

El banco, compuesto íntegramente por pintura, narra en cuatro tablas escenas de la infancia de Cristo tomadas de los evangelios canónicos (la Circuncisión, la Presentación en el Templo y Jesús entre los doctores) y el Bautismo de Cristo, que da inicio a su vida pública. Aparecen dispuestas sin seguir orden cronológico, situándose el momento del bautismo en primer lugar.

Ya en el primer cuerpo, dedicado a san Pedro, encontramos cuatro escenas de pintura no ordenadas cronológicamente. La narración de la vida del apóstol se inicia con la tabla que más problemas plantea en la identificación de su iconografía (Fig. 5). En primer plano aparecen Cristo en tierra firme y Pedro sumergido en el agua hasta las rodillas; al fondo, en medio del mar se aprecia una pequeña embarcación con algunos de los apóstoles. Consideramos que caben dos posibilidades de identificación de la escena. En primer lugar, podría tratarse del episodio conocido como “Jesús caminando sobre las aguas” que es narrado en Mateo 14, 22-23, en concreto del momento en que Pedro, intentando andar sobre las aguas, duda por un momento, tras lo cual comienza a hundirse. Jesús entonces le tiende la mano dirigiéndose a él en estos términos: “*Hombre de poca fe, ¿por qué has dudado?*”.

En segundo lugar, el asunto representado podría ser la última aparición de Jesús a los discípulos, ya resucitado, narrada en Jn 21, 1-14: después de una noche de pesca

³³ Evangelio del Pseudo Mateo xx, 1-2.

infructuosa, al acercarse a tierra firme vieron a un hombre en la playa que les animó a echar nuevamente las redes. Éstas se llenaron de peces y de inmediato Juan reconoció a Jesús. Pedro, entonces, se arrojó al mar para acercarse hasta Jesús, que continuaba en la playa. El hecho de que Cristo aparezca en tierra firme y Pedro con las piernas dentro del agua parece confirmar que se trata de este pasaje³⁴.

La siguiente tabla resulta inequívoca en cuanto a su iconografía: la liberación de san Pedro por un ángel durante el encierro decretado por Herodes (Hch 12, 5-8). Como indica Mateo Gómez, la composición es osada, con los soldados dormidos en escorzo en primer plano. La colocación de los barrotes delante de Pedro y el ángel recuerda a la liberación de san Pedro que realizara Rafael para la Estancia de Heliodoro en el Vaticano.

La tercera tabla se sitúa en un exterior y presenta al santo arrodillado ante Cristo, que porta una cruz³⁵. Esta escena puede identificarse con el episodio del Quo vadis, pasaje recogido en la vida de Pedro incluida en la *Leyenda Dorada* de Jacobo de la Vorágine y en su versión castellana, el *Flos sanctorum*: en Roma, habiendo salido de la cárcel, Pedro decide huir de la ciudad. Llegando a una de las puertas de la muralla encontró a Cristo, a quien preguntó “¿adónde vas?”³⁶. Cristo contestó que a Roma para que lo crucificasen de nuevo. Ante esta respuesta, Pedro decidió volver para ser crucificado con él, ascendiendo al punto Jesús al cielo. Pedro quedó solo y se echó a llorar, comprendiendo que la crucifixión a la que aludió Cristo era la suya propia.

Este pasaje del Quo vadis procede en último término del texto conocido como *Hechos Apócrifos de Pedro* o *Actus Vercellenses*, versión latina del original griego escrito en el siglo II. Ahora bien, la fórmula latina “*quo vadis, domine?*” tiene su origen en el *Martirio de san Pedro*, atribuida al Pseudo Lino y redactada en Roma en el siglo IV, ya que el folio de los *Hechos de Pedro* correspondiente a este episodio se ha perdido³⁷.

La última de las escenas dedicada a san Pedro se desarrolla en un interior y presenta a san Pedro, portando sus llaves, en actitud de bendición ante una cama ocupada por una mujer enferma o moribunda. Tres hombres acompañaban a la mujer. Creemos, como indica Isabel Mateo Gómez³⁸, que se trata de la resurrección de Tabita, discípula piadosa que vivía en Joppe y que había fallecido recientemente (Hch 9, 36-42). Pedro acudió a verla, obrando

³⁴ Trillo Siaba identifica esta tabla con la Entrega de las Llaves a san Pedro. Isabel Mateo Gómez, por su parte, la relaciona con la primera aparición a los discípulos tras la Resurrección: *en un interior en el que se ven sentados, alrededor de una mesa, otros apóstoles, por ello creemos que se trata del pasaje recogido por los cuatro evangelistas referente a la aparición de Cristo a los diez-Tomás no estaba- dándoles el mismo mensaje que el Padre le dio a Él: “Como el Padre me ha enviado, así os envío yo”* (Jn 20, 19-22).

³⁵ Resulta interesante comprobar a través de la lectura de los textos que en ningún momento se indica que Jesús porte una cruz, por lo que su inclusión se debió de realizar a posteriori para dar más fuerza, quizá, a las palabras de Cristo así como para hacer la escena más fácilmente identificable.

³⁶ Louis Réau considera este pasaje de invención tardía, tomado de un sermón de san Ambrosio (siglo IV) y atribuido en el siglo XVI a san Ignacio de Loyola. Isabel Mateo Gómez titula este encuentro de Pedro y Cristo “Las lágrimas de san Pedro” (RÉAU, L. *Iconografía del arte cristiano*, tomo II, vol. 5. Barcelona, 2000, p.46 y MATEO GÓMEZ, I. *Pintura toledana...*, op.cit., p. 216).

³⁷ El propio Jacobo de la Vorágine indica que este episodio fue narrado por san Lino, primer sucesor de Pedro (VORÁGINE, J. de la *La leyenda dorada*. Madrid, 1989, p. 351). En realidad, ya en una escena narrada en el Evangelio de San Juan, Pedro se dirige a Jesús con el “*Domine quo vadis*” (Jn 13, 36), por lo la repetición de la misma pregunta en este pasaje previo al martirio de Pedro no hace sino vincular ambos episodios y recalcar cómo el anuncio hecho por Jesús en el evangelio de Juan se cumple (“*Donde yo voy, no me puedes ahora seguir; mas me seguirás después*”).

³⁸ MATEO GÓMEZ, I. *Pintura toledana...*, op.cit., p. 216.

el milagro de devolverla a la vida. Frente al relato evangélico, Pedro no aparece solo en la estancia, sino acompañado por tres personas.

El segundo cuerpo (Fig. 6) está dedicado a escenas de la Pasión, Muerte y Resurrección de Cristo, con la excepción, en la calle central, del Abrazo en la Puerta Dorada, tema de connotaciones inmaculistas como hemos indicado anteriormente. Las escenas relativas a Jesús aparecen ordenadas cronológicamente: la Oración en el Huerto, la Flagelación, la Resurrección y una aparición de Jesús resucitado. Todas ellas proceden del relato evangélico con la excepción de la última, que identificamos con la aparición a la Virgen María descartando por tanto que esta tabla represente el *Noli me tangere* (Jn 20, 11-18), como podría pensarse inicialmente (Fig. 7).

Aunque en los evangelios canónicos se narran diversas apariciones de Jesús ya resucitado, en ninguna de ellas se alude a su madre. Sin embargo, cabe pensar que la devoción popular, que cada vez otorgaba un papel más importante a la figura de María, dio por hecho que Cristo se presentó a su madre en primer lugar, a pesar de que ello no fuera recogido en ningún texto. No en vano, ya en el siglo V el poeta cristiano Sedulio escribe en su *Carmen pascale* que “Cristo se manifestó en el esplendor de la vida resucitada ante todo a su madre”³⁹.

Ya en los *Flos sanctorum*, concretamente en el publicado en 1541 en Zaragoza por Pedro de la Vega (que es revisión de la versión de Gonzalo de Ocaña), se comenta extensamente esta aparición, que constituye una de las varias apariciones de Jesús resucitado que no son mencionadas en el Nuevo Testamento: “Y si el Señor clementissimo assi aparecio y consolo después de su gloriosa resurrección a los que por su amor padecieron tormentos y penas, quanto mas es digna cosa de creer que apareció primero a su benditissima madre, pues fue la que mas se dolio de su muerte (...) Pues como esta gloriosa reyna estuviesse assi orando y llorando el domingo en amaneciendo en la hora que el señor Jesus resuscito; apareciole a desora todo festival y glorioso vestido de vestiduras muy blancas de gloria (...) levantose y adoloro; y derramando lagrimas por el gran gozo; començolo a abrazar”⁴⁰. A continuación, Jesús le narró lo acontecido en el Limbo durante los tres días posteriores a su fallecimiento.

También san Ignacio de Loyola aludirá en sus *Ejercicios Espirituales* (publicados por primera vez en 1548) a esta aparición como la primera de todas las que después tendrán lugar: “Apareció a la Virgen María, lo cual, aunque no se diga en la Escritura, se tiene por dicho, en

³⁹ SEDULIO. *Carmen pascale*, 5, 357-364 (*Corpus scriptorum ecclesiasticorum latinorum*, vol. 10, pp 140-142). Traducción procedente de CAMPO DEL POZO, F. “El tercerol y el encuentro de Cristo resucitado con Santa María de la Esperanza y del Consuelo en Zaragoza”, *El Patrimonio Inmaterial de la Cultura Cristiana*. San Lorenzo del Escorial, 2013, pp. 551-568.

⁴⁰ Pedro de la Vega continúa hablando de esta aparición y refutando a aquellos que la consideren falsa por no aparecer en los Evangelios: “Y como quiera que de este aparecimiento no se haga mención por los evangelistas (...) no dexa por esto de ser verdadero; porque como dize san Juan en fin de su evangelio, no escribieron ellos todas las cosas que hizo el Señor (...) mas nunca Dios quiera que tal hijo menospreciase con tan gran negligencia a tal madre, pues que el mando honrar al padre y a la madre”. El principal argumento para justificar la ausencia de la narración de este hecho es que la Virgen, como madre de Jesús, no hubiera resultado un testigo imparcial y creíble ante la Resurrección de Cristo. De ahí que no se incluyera su testimonio en los evangelios. VEGA, P. de la. *Flos sanctorum. La vida de Nuestro Señor Jesucristo y de su santísima madre y de los otros santos según la orden de sus fiestas*. Alcalá de Henares, 1572, ff. 108 v y 109.

*decir que apareció a tantos otros; porque la Escritura supone que tenemos entendimiento, como está escrito: (¿También vosotros estáis sin entendimiento?)*⁴¹.

Volviendo al programa iconográfico, ya en el ático aparece ocupando la calle central un Calvario de escultura, con María y san Juan flaqueando la cruz, y dos tablas que completan la narración de la Pasión iniciada en el segundo cuerpo: Cristo con la cruz a cuestas y el Llanto sobre Cristo muerto.

En las calles exteriores del ático fueron representados en busto, recortados contra un fondo oscuro, los cuatro Padres de la Iglesia latina: en el lado del Evangelio san Agustín de Hipona con su mitra obispal y el papa san Gregorio Magno; en el lado de la Epístola, el obispo de Milán san Ambrosio y san Jerónimo, vestido como cardenal. Todos ellos portan un libro en alusión a sus escritos así como sus correspondientes báculos, a excepción de san Jerónimo.



Fig. 1. *Vista general del retablo mayor de la iglesia de San Pedro Apóstol de Villar del Pedroso (Cáceres).* Foto: Alegra García García [AGG].

⁴¹ LOYOLA, I. de. *Autobiografía. Ejercicios espirituales*. Madrid, 1961, p. 289.



Fig. 2. Banco y primer cuerpo del retablo mayor de la iglesia de San Pedro Apóstol de Villar del Pedroso (Cáceres). Foto: [AGG]



Fig. 4. Escena del sotabanco del retablo mayor de la iglesia de San Pedro Apóstol en Villar del Pedroso (Cáceres): el Milagro de la Palmera. Foto: [AGG].



Fig. 3. Detalles del sotabanco del retablo mayor de la iglesia de San Pedro Apóstol en Villar del Pedroso (Cáceres): San Sebastián, la Caridad y san Andrés (izquierda a derecha). Foto: [AGG]



Fig. 5. *Aparición de Jesús a san Pedro y los discípulos*. Tabla del retablo mayor de la iglesia de San Pedro Apóstol de Villar del Pedroso (Cáceres). Foto: [AGG]



Fig. 6. Segundo cuerpo y ático del retablo mayor de la iglesia de San Pedro Apóstol en Villar del Pedroso (Cáceres). Foto: [AGG]



Fig. 7. *Resurrección de Cristo y Aparición de Jesús resucitado a la Virgen María*. Retablo mayor de la iglesia de Villar del Pedroso (Cáceres). Foto: [AGG]