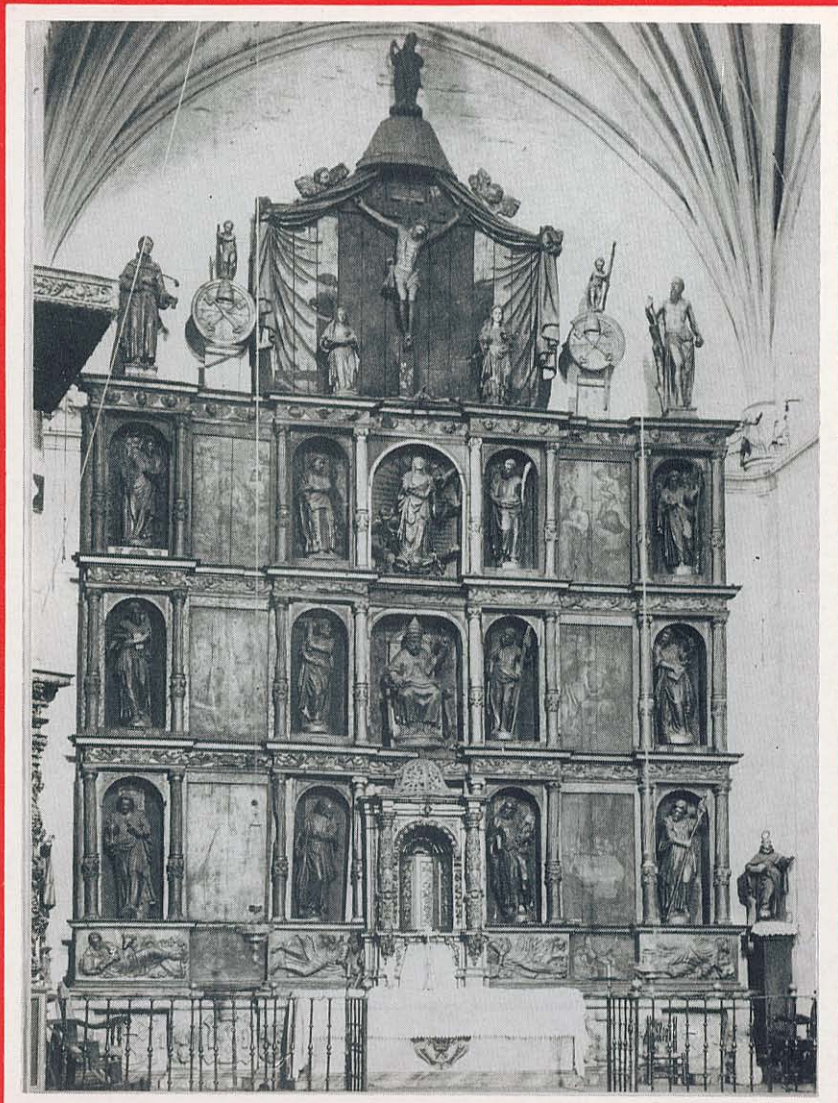


EL RETABLO MAYOR DE LA IGLESIA DE SAN PEDRO DE GATA

UNA OBRA DEL ESCULTOR PEDRO DE PAZ
Y DEL PINTOR PEDRO DE CÓRDOBA

JOSÉ MARÍA TORRES PÉREZ



Cáceres, 1985

**EL RETABLO MAYOR DE LA
IGLESIA DE SAN PEDRO DE GATA (CÁCERES):
UNA OBRA DEL ESCULTOR PEDRO DE PAZ
Y DEL PINTOR PEDRO DE CÓRDOBA**

Edita: Institución Cultural «EL BROCENSE»
de la Excm. Diputación Provincial de Cáceres

I.S.B.N.: 84-505-2446-6

Depósito Legal: CC-213-1985

Imprime: Gráficas **GEXME**
CÁCERES - TRUJILLO

JOSÉ MARÍA TORRES PÉREZ

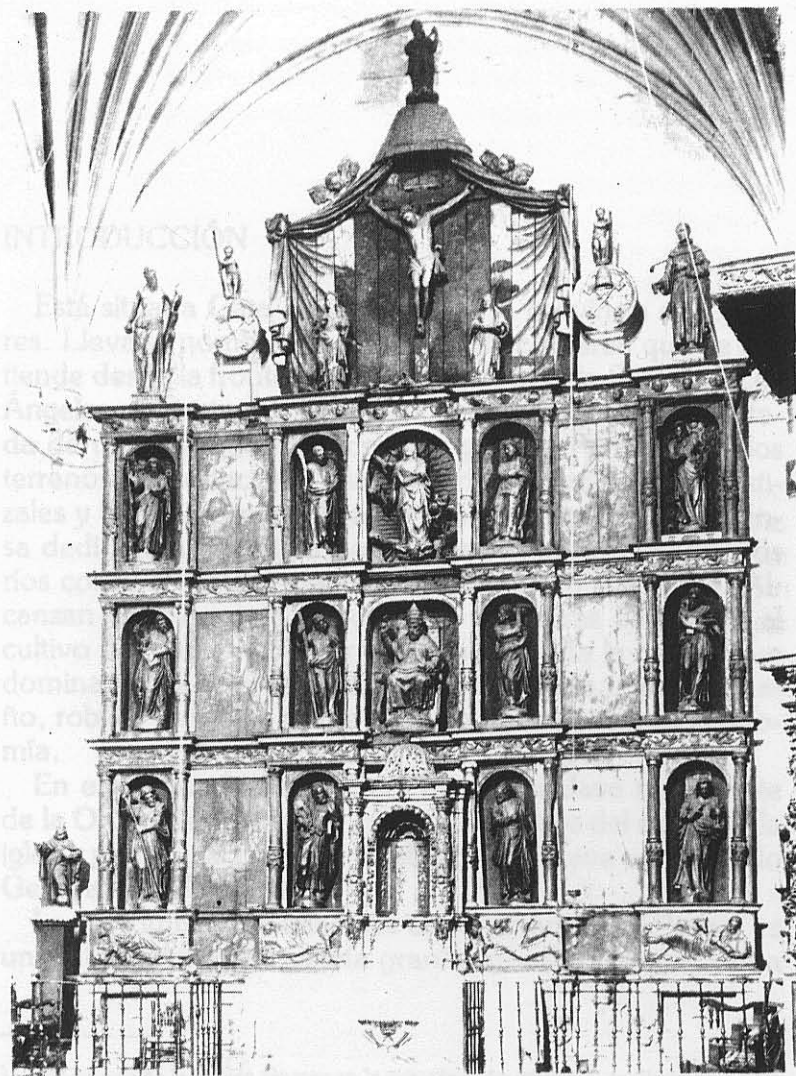
**EL RETABLO MAYOR DE LA
IGLESIA DE SAN PEDRO DE GATA (CÁCERES):
UNA OBRA DEL ESCULTOR PEDRO DE PAZ
Y DEL PINTOR PEDRO DE CÓRDOBA**

Cáceres, 1985



Institución Cultural «El Brocense»

de la Excma. Diputación Provincial de Cáceres



Retablo Mayor de la iglesia de Gata.

INTRODUCCIÓN

Está situada Gata al Noroeste de la provincia de Cáceres. Lleva el nombre¹ de una amplia comarca que se extiende desde la frontera con Portugal hasta la Sierra de Los Ángeles. Se trata por tanto de una zona montañosa dotada de una gran personalidad geográfica. Predominan los terrenos improductivos y las superficies dedicadas a pastizales y bosques, que obligaron desde antiguo a una intensa dedicación ganadera hoy casi en regresión. Pequeños ríos como el Gata, Árrago y Eljas fertilizan sus valles. Alcanzan también gran importancia las tierras dedicadas al cultivo del olivo —árbol tradicional en toda la región que domina sobre otras especies arbóreas, tales como: castaño, roble y pino— y al que debe en buena parte su economía.

En el pasado histórico Gata fue un enclave importante de la Orden de Alcántara; en los comienzos del siglo XV la iglesia parroquial permitió celebrar en su nave un Capítulo General de la Orden.

La parroquia, que tiene por advocación a San Pedro, es un sólido edificio de sillería granítica; en él trabajan Juan

¹ «Su etimología la buscan algunos en la estratificación cristalina, en Sierra de Ágata. En un antiguo privilegio se la denomina Agatán, palabra fácilmente transformable en el actual nombre». MUÑOZ DE SAN PEDRO, M. *Extremadura* (Madrid, 1961), p. 139.

Bravo (1539)² y Pedro de Ybarra «maestro mayor de las obras de la Orden de Alcántara y del Obispado de Coria»³. Presenta al exterior paramentos lisos reforzados por contrafuertes que se decoran con sencillas impostas ornadas con bolas; se colmata el muro con interesantes gárgolas de carácter zoomorfo y pináculos cilíndricos adornados igualmente con perlas o bolas.

La planta del edificio es rectangular con cabecera plana. La capilla mayor se cubre con bóveda de terceletes mientras que los otros dos tramos que componen la nave se cierran con complejas bóvedas estrelladas⁴. Las claves, en su mayor parte son barrenadas; otras presentan decoración vegetal estilizada y sólo una muestra efigie de San Pedro.

Sánchez Lomba, en el artículo que venimos citando, estudia la decoración interior; describe la de los pilares, realizada a base de elementos clásicos: carátulas y querubes, y la rigurosa estructura dórica de las bellas columnas adosadas. Destaca, también, una brillante solución ornamental, que relaciona los proyectos constructivos de las iglesias de Gata y Hoyos, diciendo: «ya no es sólo el mismo plano de la cabecera y la misma imposta corrida, ni siquiera la misma bóveda de doble serie de terceletes, sino que en las ca-

² Ibidem., op., cit., p. 149.

³ SÁNCHEZ LOMBA, F.M. «Arquitectura eclesial del siglo XVI en la Sierra de Gata», en *Norba* (1981), p. 68. También nosotros hemos constatado documentalmente la presencia de Ibarra en Gata, al encontrar su nombre entre los firmantes de un escrito en el que se solicita a Su Magestad y a la Mesa Maestral ayuda económica para atender los gastos de fábrica. El documento se transcribe en la Visita hecha por el Ilmo. Sr. Fray Don Claudio Manrique, Visitador General de la Orden de Alcántara el 17 de marzo de 1557, trasladado después a la Relación escrita en la Visita del Sr. Frey Don Francisco de Córdoba y Mendoza, Comendador de la Encomienda de las Casas y Juro de Coria, Procurador y Visitador General de la Orden de Caballería de Alcántara, Brozas, Valencia y Sierra de Gata, realizada a esta parroquia el día 3 de septiembre de 1619. A.D.C. Gata. Libro de Visitas n.º 38, fols. 45-47.

⁴ SÁNCHEZ LOMBA, F.M., op. cit., p. 71 presenta dibujo de la planta y establece comparaciones entre ésta y las de Acebo y Hoyos.

pillas mayores de ambos templos se han dispuesto sobre los soportes de los nervios, ocultando los enjarjes, representaciones en bulto redondo de los animales símbolos de los Evangelistas, de magnífica labra y gran semejanza, salidos de una mano común que la documentación se ha negado a revelar»⁵.

A los pies de la iglesia cabe destacar el coro alto, abierto a la nave mediante amplio arco escarzano y sustentado sobre bóveda de crucería de llamativa planitud.

Sirvan estas rápidas notas para introducir el estudio de la construcción del retablo mayor, y la obra, y estilo artístico de sus autores.

⁵ *Ibidem.*, op. cit., p. 73.

EL RETABLO MAYOR Y SU PROGRAMA ICONOGRÁFICO

El retablo, que es de traza renacentista, consta de banco, tres cuerpos y amplio remate de coronamiento. Esculturas y pinturas se reparten entre siete calles, destacando las tres centrales y las extremas por las imágenes que se acogen en hornacinas (lám. 1).

El retablo ha permanecido casi intacto desde su construcción hasta nuestros días. La obra de escultura debió estar terminada en 1570, el dorado en 1599 —en lo que se refiere al de la custodia— y la pintura en el año de 1609, en que se efectúa la tasación. En la distribución de esculturas y pinturas sólo dos imágenes alteran el programa iconográfico original al haber sustituido las efigies de la Virgen y de San Juan —que irían a uno y otro lado del Cristo conforme al uso tradicional en España de coronar los retablos— por otras de desigual tamaño y factura, pero de ello trataremos con mayor detenimiento al estudiar pormenorizadamente las esculturas; baste, por ahora, decir que en un inventario de 1619 la distribución de imágenes en el coronamiento se relaciona según el precepto usual.

Sobre el banco montan columnas estriadas, con estrangulamiento y motivo decorativo hacia el primer tercio. Los sencillos y poco desarrollados capiteles son jónicos en el primer cuerpo y compuestos en el segundo y tercero. Tres

líneas de cornisas, bien diferenciadas, destacan en la horizontal, quebrándose levemente en las calles de esculturas. Las columnas flanquean hornacinas y dejan libres los recuadros de pinturas. El pequeño friso se decora con tímidos bajorrelieves, llevando por único motivo decorativo pequeños angelotes portadores de cartelas, en los cuerpos primero y segundo, y cabezas de querubines en el tercero.

En el banco se disponen, en relieve, los Evengelistas y, en pintura, los Padres de la Iglesia. En el sotabanco, tallados en piedra y a los lados de la mesa del altar, se suceden los escudos de San Pedro y de la Orden de Alcántara.

El programa iconográfico (lám. 2) se desarrolla de la siguiente manera:

a) Las esculturas.

En el coronamiento —de izquierda a derecha—: San Jerónimo, Santa María Magdalena, Cristo, una santa de difícil identificación —tal vez Santa Paula— y San Francisco; sobre los escudos de San Pedro —situados entre las imágenes de los santos— van dos figurillas, quizá de niños; y en el copete una escultura pequeña, femenina y con espada, que podemos interpretar como una representación alegórica de la Justicia. En el tercer cuerpo: San Mateo, Santiago el Menor, Asunción, San Simón y San Felipe. En el segundo: San Bartolomé, San Andrés, San Pedro en Cátedra, Santo Tomás y San Judas Tadeo. En el primero: Santiago, San Pedro, San Pablo y San Juan. En el banco, tratados en relieve, aparecen los Evangelistas: San Marcos, San Juan, San Mateo y San Lucas. En el sotabanco, esculpidos en piedra y dispuestos entre ménsulas que soportan el empuje de las columnas, están los escudos de San Pedro y de la Orden de Alcántara.

b) Las pinturas.

Se ordenan por pares con relación a la espina y en correspondencia con la escultura central del mismo cuerpo.

Oscurecen la tonalidad en los cuerpos inferiores y se distribuyen, entre las calles y el banco, conforme al siguiente programa: en el tercer cuerpo, Anunciación y Coronación de la Virgen; en el segundo, San Pedro liberado de la cárcel por un Ángel y Martirio de San Pedro; en el primero, Sagrada Cena y Oración de Jesús en el huerto; en el banco, los Padres de la Iglesia representados de dos en dos: a la izquierda, San Ambrosio y San Agustín, a la derecha, San Jerónimo y San Gregorio.

ESTUDIO DE LAS ESCULTURAS

Nada hemos encontrado en los libros de visitas y cuentas de fábrica de la iglesia que haga relación directa a los ensambladores y escultores del retablo. El erudito escritor de Gata, Don Marcelino Guerra Hontiveros, recogió en su libro el siguiente relato: «Dentro de la efigie de San Antonio Abad, se encontró un papel que decía: Esta figura se izo en Alcántara e izola Pedro Paz el que hizo el retablo de Gata para donde ella es. Izo esta cédula su hijo en 1554 a 25 de noviembre». ⁶ Pedro de Paz debió ser el escultor y tracista del retablo; los libros parroquiales que le mencionan en otros trabajos para la iglesia, refieren en la undécima partida de las cuentas de 1589 lo siguiente: «mas dio por descargo que gasto quarenta ducados reales que en dos partidas parece auer pagado a Pedro de Paz escultor vecino de la villa de Alcantara de la talla y hechura de la ymagen de la bendita sancta maria madalena de que mostro carta de pago»; la imagen se hizo en Alcántara, según nos indica la siguiente partida: «mas dio por descargo veynte e dos rreales que pago a francisco martin porque traxo la dicha ymagen de la villa de alcantara» ⁷. Las cuentas de la Cofradía de la Vera Cruz del año 1593, en la par-

⁶ GUERRA HONTIVEROS, M. *Apuntes históricos de la villa de Gata* (Salamanca, 1897), p. 75.

⁷ A.D.C. Gata. Libro de Visitas (1596-1629), n.º 40, fols. 48 vto. y 49.

tida de descargo que hacen los mayordomos Pedro Peramato y Juan Domínguez Campanas, registran haber pagado a Pedro de Paz 240 reales «de la talla del crucifijo»⁸. Gracias a estas anotaciones hoy podemos considerar verdadera la cédula —antes referida— aparecida en la imagen de San Antonio Abad. Estas tres noticias junto con la repetición y coincidencia de las imágenes de los apóstoles y traza de este retablo con el de la parroquial de Sierra de Fuentes —contratado por el escultor en 1572⁹— nos llevan a atribuir el conjunto de Gata a Pedro de Paz.

Las imágenes que aluden los documentos no están en el retablo, ya que debieron encargarse para las ermitas de la villa. La escultura de San Antonio Abad se venera actualmente en un altar —al lado derecho de la nave— y, aunque repintada, refleja claramente ser de la misma mano que las esculturas del conjunto. La de Santa María Magdalena presenta más problemas, pues a la derecha del Cristo del retablo mayor aparece una imagen de esta santa, estilísticamente anterior a las de todo el conjunto, por lo que pensamos no sea la referida en las cuentas de 1589; y del crucifijo de la Cofradía de la Vera Cruz, hemos de decir que, aunque aparentemente distante de las esculturas del retablo, es obra de Pedro de Paz tal como relata el documento, y que la lejanía estilística con las de la totalidad es debida a ser ésta más tardía y, por tanto, más plenamente manierista.

⁸ Ibidem., loc. cit., Cuentas de la Vera Cruz, año 1593, fol. 137 vto.

⁹ Da a conocer un resumen de este contrato MARTÍNEZ QUESADA, J. «Notas documentales sobre artistas y artesanos en Extremadura», en *Estudios Extremeños* (1960), pp. 355-356.

CORONAMIENTO: SAN JERÓNIMO, SANTA MARÍA MAGDALENA, CRISTO, SANTA PAULA Y SAN FRANCISCO.

El remate se presenta hoy alterado y compuesto con figuras de distintas proporciones. La descripción del retablo que se hace en la visita de 1619 confirma el haber sido sustituidas las imágenes de San Juan y de la Virgen (que en ese año todavía estaban) por las desiguales que hoy contemplamos; describe así el documento: «mas arriba en un tablero esta vn chrispto crucificado, a los lados: san joan y nuestra señora, hechos de talla, dorados y pintados de pincel...»¹⁰, seguidamente se hace mención de las esculturas de San Jerónimo y San Francisco en el mismo lugar que todavía ocupan (láms. 1, 2, 3).

San Jerónimo

Con mucho, la más bella y airosa escultura del conjunto. Aparece representado como penitente, incurvando su cuerpo al apoyarse sobre un vástago; lleva en su mano izquierda una «barrita» que debe ser parte del crucifijo —hoy perdido— hacia el que dirigiría su mirada contemplativa; en la derecha observamos la piedra con que golpeaba su pecho. El desnudo ha sido tratado con cuidada sencillez y recato.

Santa María Magdalena

Es representada con su pomo de perfume y largos cabellos despeinados sobre sus hombros; su frontalidad, verticalidad y manera de plegar los paños nos lleva a situar su talla varios años antes que la de sus compañeras, por lo

¹⁰ A.D.C. Libro de Visitas n.º 38, fol. 36. Reproducimos esta descripción en el Apéndice Documental.

que hay que suponerla anterior a todo el retablo y, por consiguiente, no salida de las manos de Pedro de Paz, pero sí comercializada según testimonio documental.

Cristo

De sencillo y delicado porte, con paño de pureza anudado a la izquierda; tiene su doble en el retablo de Sierra de Fuentes pero en nada podemos relacionarlo con el de la ermita de la Vera Cruz, por ser más tardío, más plenamente manierista y distante del clasicismo que distingue al del retablo.

Santa Paula

Imagen de confusa identificación, lleva libro abierto por único atributo. Más pequeña que la de Santa María Magdalena —su simétrica— y como ella procederá de otro retablo o ermita abandonada; aún así, parece más relacionada con la manera de hacer de Pedro de Paz: ya sea por la forma de adelantar la pierna, ya por la ligera inclinación y tratamiento de los pliegues.

San Francisco

La última figura del remate. Se presenta con hábitos monacales de sencillos pliegues y, si cabe, menos aparatoso que las figuras de los apóstoles; en su mano derecha se atisba un pequeño resto del crucifijo perdido en el transcurso de los siglos.

* * *

Un cortinaje de madera, tallado y pintado, sirve de fondo a las esculturas centrales realzando, a la vez, todo el retablo. Sobre los escudos de San Pedro se disponen unas graciosas efigies de niños, que portarían una cruz, también hoy perdida. En el copete —donde se recoge la cortina—

aparece una figurilla femenina con espada que nos atrevemos a identificar como una representación alegórica de la Justicia.

Las imágenes de San Juan y de la Virgen que hoy faltan a uno y otro lado del Cristo fueron sustituidas —como ya queda dicho— por las esculturas actuales, más pequeñas y procedentes de alguna de las muchas ermitas que en Gata había. Sabemos que una estaba dedicada a Santa María Magdalena, y que en un mandamiento de la visita efectuada a la iglesia el 22 de febrero de 1623 se ordenó lo siguiente: «mando su merçed que el mayordomo de la Magdalena aga traer y traiga a la iglesia de San Pedro de esta villa la imagen de la santa y lo demas que ay en la dicha ermita y que de la madera y tejas y demas materiales se traigan a esta villa y se aga una ermita nueva en el sitio que pareciere a la justicia y regimiento y la ermita antigua se derribe y en ella se ponga una cruz de madera en el sitio que agora esta el altar atento a los inconvenientes que se siguen de estar lexos y la poca deçencia con que esta la dicha ermita»¹¹; consigna también —con menor detalle— esta noticia D. Marcelino Guerra Hontiveros¹². Hacemos también notar que, en la visita realizada a la iglesia por el Doctor Luis García en el año 1606, otro buen número de imágenes de diferentes ermitas se perdieron para siempre: «otrosi por quanto visitando las hermitas hallamos que en la hermita de Santa Catalina y San Sebastián y la madalena ay algunos santos muy biejos e disfigurados y que no provocan devocion mando su merçed se entierren y que el prior de esta santa yglesia los haga juntar y enterrar»¹³. En

¹¹ A.D.C. Libro de Visitas n.º 40, Visita de 1623, fol. 447.

¹² GUERRA HONTIVEROS, M., op. cit., p. 35.

¹³ A.D.C. Gata. Libro de Visitas n.º 40, Visita de 1606, fol. 333.

1897, fecha en que el cronista de Gata publicó su libro, ya estaba en el lugar que hoy ocupa la imagen de la Magdalena¹⁴.

TERCER CUERPO: SAN MATEO, SANTIAGO EL MENOR, ASUNCIÓN, SAN SIMÓN Y SAN FELIPE

Abordamos ahora el estudio de las esculturas del tercer cuerpo. La visualización de las cuatro primeras láminas facilitará la lectura y comprensión del texto.

San Mateo

Aparece en actitud de leer un libro que soporta con la mano izquierda. Lleva en la derecha una alabarda que permite su identificación, pues así se acostumbra a representarlo plásticamente. Su postura, con la pierna derecha adelantada y los pliegues de su vestimenta concentrados hacia el lado contrario, se nos muestra atrevida e inestable. Con ligeras variantes se corresponde con la misma advocación del retablo de Sierra de Fuentes.

Santiago el Menor

Más tranquilo y reposado —con mucho la escultura menos movida del grupo de los apóstoles— adelanta la pierna izquierda y gira levemente el torso y cabeza hacia el mismo lado; soporta con la derecha un sólido bastón nudoso, que hace relación al instrumento con que —según la tradición— unos tundidores lo martirizaron; con la izquierda recoge el manto que, desde su hombro, cae en pliegues verticales. Llama la atención la indumentaria talar que lleva bajo el manto: cuello de «picos» e hilera de botones, re-

¹⁴ «y la imagen (de la Magdalena) está a la izquierda del Crucifijo con que se remata el retablo del altar mayor de esta iglesia». Cfr. GUERRA HONTIVEROS, M., op. cit., p. 36.

curso que utilizará después en otras esculturas (lám. 5.a). La imagen de la misma advocación del retablo de Sierra de Fuentes (lám. 5.b), tratada en relieve y situada al lado del sagrario, invierte la composición y resuelve la talla y tratamiento de paños con mayor simplificación.

Asunción

Aparece en la calle central y en hornacina más amplia, como corresponde a la dignidad de la que vino a ser Madre de Dios. Eleva la mirada al cielo y une sus manos en actitud orante. Como en tantos retablos españoles de su época, también aquí es tratada iconográficamente como Inmaculada. Toda la movilidad de la figura viene dada por el airoso plegamiento de su indumentaria. La imagen está rodeada por seis pequeños ángeles, dispuestos simétricamente tres a cada lado. Repite Pedro de Paz en esta escultura el modelo de Roque Balduque del retablo de Santa María de Cáceres; lo mismo podemos decir de la réplica de Sierra de Fuentes (láms. 6.a.b.c.). El escultor alcantariño ha seguido en ambos modelos el mismo revoloteo de paños, las líneas generales de pliegues y casi podríamos decir que hasta ha tratado de imitar —incluso uno a uno— los pequeños ángeles que la acompañan ¹⁵.

San Simón

Lleva por atributo —tal como es tradicional en su iconografía, tomada de la leyenda que asegura lo partieron en dos— una rudimentaria sierra que tapa gran parte de su pierna. Con los dedos de su mano derecha recoge el manto desplegado sobre el hombro. En la versión de Sierra de Fuentes, conseguida en relieve, soporta bajo la diestra un libro, repitiéndose todo lo demás.

¹⁵ Dimos a conocer estas imágenes y sus coincidencias estilísticas con las del retablo mayor de Santa María de Cáceres en nuestro trabajo «Un claro seguidor de Roque Balduque: Pedro de Paz, escultor extremeño del siglo XVI», en *Actas del VI Congreso de Estudios Extremeños*, t. I Historia del Arte (Cáceres, 1981), pp. 301-309.

San Felipe

Aparece sumamente inclinado hacia su derecha, pareciendo estar recostado sobre el lateral de la hornacina en atrevidísima y poco piadosa compostura —movimiento que Pedro de Paz consigue al entrecruzar las piernas con violencia—. Lleva libro abierto en la mano derecha y en la contraria se percibe un resto, tal vez de la cruz latina con que se acostumbra a representar a este apóstol, evocando así haber sido crucificado cabeza abajo en la persecución de Domiciano. Una vez más el escultor repite el mismo modelo en Sierra de Fuentes, simplificando detalles y componiendo más torpemente. Ambas versiones sugieren timidamente la escultura del San Judas Tadeo del retablo de Santa María de Cáceres.

SEGUNDO CUERPO: SAN BARTOLOMÉ, SAN ANDRÉS, SAN PEDRO EN CÁTEDRA, SANTO TOMÁS Y SAN JUDAS TADEO

San Bartolomé

Sorprende esta escultura por su pronunciada inclinación, movimiento y compostura, nada apropiado para el lugar sagrado que ocupa, recurso éste que obedece a la nueva sintaxis expresiva del Manierismo. Se recuesta el santo sobre la hornacina y cruza las piernas de manera parecida a la imagen de San Felipe, de la que viene a ser casi simétrica en la composición y postura aunque tratada con mayor violencia y menor elegancia (lám. 7). Sobre el pecho cruza en diagonal el brazo izquierdo recogiendo por debajo el manto y sosteniendo con la palma un libro. Porta en la derecha un cuchillo curvo alusivo al instrumento con el que fue desollado en su martirio. Viene a estar inspirada en la del mismo santo del retablo cacereño de Santa María: el revoloteo de los paños y la manierística apostura refuerza la conexión entre ambas figuras.

San Andrés

Apoyándose en la cruz aspada de su martirio, adelanta la pierna derecha y gira el torso hacia el lado contrario en claro movimiento serpentino. Se recoge el manto, de lado a lado de la cintura, en bonitos pliegues, para caer después sobre el hombro izquierdo. Recuerda al mismo santo del retablo de Balduque en Cáceres, por la simetría de su composición y actitudes. Una vez más, duplica Pedro de Paz esta imagen en la réplica de Sierra de Fuentes (lám. 8.a.d.).

San Pedro en Cátedra

En el recuadro central, bien destacado como corresponde al santo titular de la parroquia, aparece el príncipe de los apóstoles. Su composición es poco acertada, pesada, monótona, y, en cierto modo, arcaizante (lám. 8.b.). La manera de tratar la indumentaria, a base de pliegues sencillos y redondeados, y la distancia estilística del resto de las esculturas de este conjunto, conducen a valorarla como la menos manierista de todas.

Santo Tomás

Se le representa girando en un movimiento contrapuesto conseguido al adelantar la pierna izquierda hacia el lado contrario y al cruzar el brazo derecho sobre el pecho para tomar, con desenvuelta artificiosidad, la escuadra que porta como símbolo. La leyenda le atribuye a este apóstol el haber trazado los planos del palacio del rey Gundafar, razón por la que se le hace santo patrono de arquitectos y albañiles. Volviendo a la escultura: el manto se dispone paralelamente al brazo para ser recogido por la izquierda y, después, caer en pliegues verticales hasta el pie. Presenta dos variantes con su homónima de Sierra de Fuentes: por una parte el libro que sustenta bajo la mano izquierda y por otra la ausencia —tal vez por deterioro— de la escuadra (lám. 8.c.e.).

San Judas Tadeo

Se le representa en actitud de caminar volviendo ligeramente su cuerpo hacia la derecha. Va elegantemente vestido con su manto resuelto en bellos pliegues. Extiende el brazo en diagonal sobre su pecho para soportar un libro. En la mano izquierda parece llevar parte del asta de la lanza, tal como, en aisladas ocasiones, se le representa desde antiguo.

PRIMER CUERPO: SANTIAGO, SAN PEDRO, SAN PABLO Y SAN JUAN

Santiago

Se manifiesta en contraposto escorzo conseguido al adelantar la pierna derecha y el hombro izquierdo. Aparece vestido al modo de los peregrinos, sosteniendo un cayado en artificiosa postura de brazos —artificio que contribuye a acentuar todavía más los pliegues de su manto—. Iconográficamente responde al modelo medieval trazado en España en torno a las peregrinaciones a su tumba: de ahí que lleve el bordón de peregrino y la venera tan característica en las representaciones aparecidas a lo largo del camino a Compostela. El hecho de aparecer próximo a la escultura de San Pedro está en consonancia con su condición de discípulo predilecto: testigo de la transfiguración y pasión de Jesucristo. Tiene esta escultura por modelo la de la misma advocación del retablo de Santa María de Cáceres que copia literalmente en movimiento, gestos y actitudes¹⁶. Una vez más, repite Pedro de Paz este prototipo en los retablos de Sierra de Fuentes y en la imagen conservada en el Palacio Episcopal de Cáceres, tal vez procedente de Herrera de Alcántara (lám. 9.a.b.c.d.).

¹⁶ Cfr. nota n.º 15.

San Pedro

Ahora representado como apóstol y antes en Cátedra. Aparece girado hacia el tabernáculo en serena y elegante distinción. Lleva por símbolo las llaves de la imagen evangélica —poder de absolver los pecados— y soporta un libro bajo el antebrazo, para dejar así libre la mano con la que recoger el manto y, después, dejarlo suspendido en vertical por el costado izquierdo. La pose manierista de la escultura de Santiago aparece aquí tímidamente esbozada. la forma de soportar el libro y de recoger el manto recuerda el mismo artificio utilizado por Balduque en el San Simón del retablo cacereño de Santa María. Vuelve a repetir, Pedro de Paz, el mismo tipo en Sierra de Fuentes.

San Pablo

Situado al otro lado del manifestador. Dirige la mirada hacia la hornacina de la custodia y, en líneas generales, se presenta más movida que la estatua de su antecesor. Cruza sobre el pecho el brazo y toma en la mano un cuchillo —tal vez resto de una espada inhiesta alusiva a su martirio—. Con la siniestra sujeta un libro. En la versión de Sierra de Fuentes la única variante está en la espada que descansa en su vaina.

San Juan

Cierra el grupo de los apóstoles y el de esculturas exentas del retablo. Se le representa en figura de un adolescente. Lleva por atributos el cáliz y la serpiente, al modo usual en la iconografía cristiana. Ocupa un lugar destacado como corresponde a discípulo también predilecto: aquel a quien amaba Jesús —como evidencia la Sagrada Escritura en diversas ocasiones— y presente con su hermano, Santiago el Mayor, en la transfiguración del Señor y en su agonía en Getsemaní. Adelanta la pierna derecha y gira la cabeza hacia el lado contrario; cruza el manto su cintura para

ser recogido por el brazo derecho y, después, caer en pliegues que se resuelven en forma de abanico. Tiene por modelo el San Juan del retablo de Santa María de Cáceres, del que copia la pose, los gestos y las líneas generales de su indumentaria (lám. 10.a.b.c.). Exactamente igual al de Gata es la imagen de la misma advocación del retablo de Sierra de Fuentes.

EN EL BANCO: SAN MARCOS, SAN JUAN, SAN MATEO Y SAN LUCAS

En la predella o banco se representan los Evangelistas, tratados en relieve y dispuestos en diagonal. Llevan libro y atributos que permiten su fácil identificación. Dibujan los cuatro sobre una horizontal un perfil de ondas compesadas. Se sitúan simétricamente con relación al eje del retablo, mirando los centrales hacia el sagrario y los otros en dirección contraria. De izquierda a derecha vemos: San Marcos, San Juan, San Mateo y San Lucas. Los tres primeros aparecen con amplios ropajes al vuelo; el cuarto en atrevidísima postura claramente serpentina: tumbado cruza las piernas y girando en difícil escorzo muestra el libro de los Evangelios. En medio de tanto alarde y composición tan caprichosa no faltan gracia, espontaneidad y elegancia que, sin embargo, faltan en los relieves de la misma temática y autor en el retablo de Sierra de Fuentes. La valentía, artificiosidad y escorzos manieristas de estos evangelistas tienen su fuente inspiradora en los de Berruguete de la iglesia cacereña de Santiago; de ello dí debida cuenta en otra publicación¹⁷ (láms. 11 y 12).

* * *

¹⁷ TORRES PÉREZ, J.M. «La huella de Berruguete en Pedro de Paz, tasador del retablo de la Iglesia de Santiago en Cáceres», en *Alcántara* (1985), pp. 7-15.

Pedro de Paz ha buscado su fuente inspiradora en las esculturas de Roque Balduque y Guillén Ferrant, realizadas entre 1547 y 1551 para el retablo de Santa María de Cáceres. También pueden ser destacadas otras fuentes inspiradoras: sabemos que era habitual en los artistas del momento coleccionar estampas y grabados en los que poder buscar tanto la forma de componer como los más insignificantes gestos y detalles. Series de Apóstoles fueron tempranamente difundidas por Schongauer y Durero, pero a quien más se aproxima nuestro escultor es a Goltzius en la *Serie Martirio de los Apóstoles*; las imágenes de San Bartolomé, Santo Tomás y San Pedro pueden relacionarse con las de San Mateo, San Pablo y Santo Tomás del grabador.

Pedro de Paz tiene su taller en Alcántara, donde también trabajan Balduque, Ferrant y otros escultores venidos de Castilla; allí debió conocer alguna muestra de escultura y artistas relacionados con el círculo vallisoletano, contacto que se reforzaría después al efectuar la tasación del retablo de Santiago de Cáceres, debido a Berruguete, que tan honda huella dejó en los relieves de los evangelistas de Gata. La coincidencia de la traza de este retablo con el de Santa María de Tudela de Duero —puesto en relación por Azcárate con el taller de Adrián Álvarez—¹⁸ confirma nuevamente la hipótesis que venimos manteniendo acerca de la conexión con el foco castellano.

Extremadura no es ajena a estas influencias castellanas. Durante el siglo XVII se encomiendan retablos extremeños a escultores vallisoletanos. Entre otros el de la catedral de Plasencia (1625) que realizaría en la parte escultórica Gregorio Fernández —quien tiene en su taller salmantino a Antonio y a Andrés Paz y a quienes tal vez no sea aventu-

¹⁸ AZCÁRATE, J.M. *Escultura del siglo XVI* (Madrid, 1958). Cfr. p. 291.

rado suponer emparentados con el escultor extremeño de Alcántara—; por citar otros ejemplos mencionamos los de Guijo de Coria (1614-1620) y Malpartida de Plasencia, realizados en los mismos años por Agustín de Castaño y Diego Basoco ¹⁹.

¹⁹ GARCÍA MOGOLLÓN, F.J. «El retablo mayor de la iglesia de Garrovillas: una obra del escultor Sebastián de Paz», en *Actas del VII Congreso de Estudios Extremeños* (1983), p. 101 y MONTERO APARICIO, D. «La iglesia parroquial de Malpartida de Plasencia y su retablo mayor». En *Estudios Extremeños* (1977), pp. 181-198.

EL ESCULTOR: PEDRO DE PAZ

Aparece ligado a la villa de Alcántara ²⁰. Son numerosos los datos que han aparecido en los libros sacramentales de las parroquias de la Encarnación y de Santa María de esta población, gracias a ellos sabemos que vivía aún en 1616 alcanzando, por tanto, una larga vida.

Su primera obra documentada data de 1554 ²¹, en que talló la imagen de San Antonio Abad para la iglesia de Gata. Hemos de suponer que su primer contacto con el mundo de la escultura lo tuviese en torno al convento de San Benito de Alcántara —en plena construcción todavía en 1550—; allí debió conocer a Guillén Ferrant, con quien suponemos que colaboró en la conventual, para más tarde, ya en Cáceres, cooperar con éste y con Balduque en el retablo mayor de Santa María, con el que hemos encontrado tantas connotaciones estilísticas.

²⁰ Recogemos las precisiones documentales en el Apéndice Cronológico. Pueden también confrontarse en mis publicaciones: «Un claro seguidor de Roque Balduque...» y «La huella de Berruguete en Pedro de Paz...».

²¹ Pensamos que la fecha de la cédula encontrada en la imagen de San Antonio Abad, transcrita por Guerra Hontiveros y citada en el n.º 6 de este trabajo, debe hacer relación al año en que se talló la imagen y no a la datación del escrito, entre otras cosas porque es bastante probable que en este año Pedro de Paz no hubiese contraído matrimonio (en 1586 bautiza a su hija Francisca, hemos de suponer que pocos años antes nacería Sebastián —también escultor— a quien suponemos redactor de la cédula en cuestión).

A Pedro de Paz se debe el retablo de Gata —su primer gran conjunto realizado, casi con toda seguridad, entre 1554 y 1570—, y donde aparecen muy claras y muy frescas las huellas de sus maestros, a los que incluso es posible pensar acudiese para pedir consejo y aceptar correcciones. En 1570 hace tasación de las reparaciones hechas en el retablo cacereño de la iglesia de Santiago, obra de Berrugueyte, que dejó profunda huella en sus evangelistas del retablo gateño.

En 1572 contrata el retablo mayor de la parroquia de Sierra de Fuentes —donde viene a repetir la traza e imágenes del conjunto de Gata— y que terminaría hacia el año 1575. En este mismo año hace una escultura de San Lorenzo para su cofradía.

En 1577, en compañía del ensamblador alcantarino Francisco Pérez, concierta un retablo para Torreorgaz. Tres años más tarde se compromete a hacer, por 12 ducados, un retablo y su imagen para la iglesia de Aldea del Cano. En 1584 contrata la custodia de Torquemada, hoy perdida al igual que las otras dos obras anteriores.

En 1589 hace la imagen de María Magdalena para la ermita de Gata y, dos años más tarde, realiza las esculturas de San Pedro y San Pablo para el convento de esta última advocación en Cáceres. En 1593 talla el crucifijo de la Cofradía de la Vera Cruz de Gata, lo que nos hace suponer que desde 1589 no concertaría ningún nuevo conjunto, dedicándose exclusivamente durante este tiempo a la realización de imágenes sueltas. Desde 1593 se hace notar un largo vacío documental en relación con la ejecución de obra alguna; no ocurre así con otros datos aparecidos en los libros sacramentales, por suerte pródigos en noticias familiares, que alcanzan hasta el año 1616, fecha en que alcanza los 80 años de edad.

Conocemos otras esculturas suyas —no documentadas—, tal vez procedentes de Herrera de Alcántara y conservadas en el Palacio Episcopal de Cáceres. Atendiendo a la repetición de tipos, tendencia a la simplificación y al agotamiento de la fuente inspiradora pensamos que debió realizar estas imágenes del conjunto de Herrera entre 1584 y 1589.

Su hijo Sebastián será el prolongador del oficio paterno, heredando de él lo que en su estilo hay de recursos convencionales del tardío romanismo²², si bien se muestra ya con animación barroca al mostrar un cierto paralelismo con Gregorio Fernández²³.

²² ANDRÉS ORDAX, S. «Introducción a la escultura alto extremeña del Renacimiento y del Barroco», en *Actas del VI Congreso de Estudios Extremeños* (1981), p. 16.

²³ Cfr. GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., op. cit., p. 101. Aprovechamos esta cita para consignar algunos datos inéditos relativos a Sebastián de Paz que completan su biografía:

5 de noviembre de 1593

«en cinco dias del dicho mes e año bautizo a juan hijo de juan acosta y de su mujer fueron sus padrinos Sebastian de paz e ysabel de pedraza su hermana».

A.D.C. Alcántara. Parroquia de Santa María. Libro de Bautismos (1586-1600), n.º 1, fol. 109.

29 de diciembre de 1612

Al margen: «Bernardo de Paz hijo de Sebastián de Paz con Isabel de Randona hija de Antonio Cabeça y Ana Flores». Texto: «en veinte y nueve dias del mes de Diciembre de mil y seiscientos y doce Años desposse segun el concillo dispone y manda el Santo concillo de Trento de los contenidos en la margen. Testigos: francisco ullegas y diego sanchez escalerino».

A.D.C. Alcántara Parroquia de Santa María. Libro de Casados (1610-1640), n.º 24, fol. 43.

10 de agosto de 1632

«en diez dias de Agosto de mill y seyscientos y treynta y dos años Desposse por palabra y de presente a Antonio martin hijo de Antonio martin y de maria gonzalez vecinos de esta villa con maria gomez hija de pedro gomez y de ysabel Hernandez vecinos de esta villa aviendo precedido las moniciones que manda el concilio de Trento no vbo. impedimentos. Testigos: juan (...) y sebastian de paz y matias gonzalez barquero y juan herandez».

A.D.C. Alcántara. Parroquia de la Encarnación. Libro de Casados (1593-1652) n.º 61, fol. 57.

14 de agosto de 1633

Se le cita entre los testigos del matrimonio de Juan Nunes con Catalina Rodríguez, hijos respectivamente de Manuel Nunes e Isabel Robles y de Diego de Saicedo y María de Sevilla.

Ibidem., loc. cit., fol. 59.

22 de febrero de 1634

Sebastián de Paz aparece como testigo en la boda de Francisco Pérez con la viuda Antonia Domínguez.

Ibidem., loc. cit., fol. 59 vto.

30 de septiembre de 1638

De nuevo se le cita como testigo en un matrimonio, ahora de Manuel Duarte con María González.

Ibidem., loc., cit., fol. 66 vto.

22 de enero de 1640

En el desposorio de Domingo Martín con Isabel Sánchez se alude entre los testigos a Sebastián de Paz.

Ibidem., loc. cit., fol. 68.

28 de julio de 1640

Sebastián de Paz aparece como testigo en el matrimonio de Francisco González Lozoya con Juana Hernández.

Ibidem., loc. cit., fol. 68 vto.

EL MANIFESTADOR

Según refieren los libros de la iglesia, la pintura y dorado del tabernáculo fue realizada por Lázaro y Francisco Cornejo y Diego Valverde, procedentes de Coria. La labor escultórica, al igual que la de todo el retablo, debió correr a cargo de Pedro de Paz, aunque no tenemos constatación documental y desgraciadamente tampoco se conserva. El manifestador que hoy contemplamos es más tardío y, por tanto, nada tiene que ver con el mencionado en los libros de visita y cuentas de la parroquia.

Sabemos que en 1596 se desmontó para dorarlo puesto que en la partida de *por menudo* se registra haber pagado «a vn carpintero que quito y desencaxo la custodia para pintarla»²⁴ y, en este mismo año, el mayordomo Gonzalo Pérez Rico entrega a los Cornejo 9.250 maravedises por su trabajo²⁵. En 1597 continúan recibiendo dineros, hecho que recoge el anotador parroquial: «mas dio por descargo que pago a lazaro cornexo e francisco cornejo y diego de valverde e los demas pintores que pintaron la custodia de la iglesia cinquenta mill maravedises por vna parte e once mill e duçientos cinquenta e quatro maravedises que pago en su nombre francisco martin de doze mill marave-

²⁴ A.D.C. Gata. Libro n.º 40, Cuentas de 1596, fols. 196-196 vto.

²⁵ *Ibidem.*, loc. cit., fol. 195. Transcribimos la nota en el Apéndice Documental.

dises que el dicho francisco martin debe a la yglesia y al dicho juan gonzalo de vnas aceitunas que en todo ello suma y monta sesenta e vn mill e duçientos cinquenta e quatro maravedises, los quales pago por cartas de pago»²⁶. El finiquito del dorado de la custodia no llega hasta el año siguiente en el que el mayordomo Juan Domínguez Rojo, en dos partidas, les entrega lo que se les debía de la «pintura de la custodia del altar mayor»²⁷.

Del tabernáculo conservado ningún dato tenemos por el momento que nos permita ponerlo en relación con artista conocido. Es obra del siglo XVIII, sencilla y pequeña, en forma de templete, y se remata con cúpula calada. Lleva en los ángulos pequeñas columnas de orden corintio con menuda y profusa decoración en el fuste. La hornacina muestra en su interior minúscula ornamentación y venera, rematándose el arco con guirnalda. Descripción ésta que difiere sustancialmente de la que hiciese Pedro de Paz según la reseña que de ella tenemos en el inventario de 1619, ya citado anteriormente y que recogemos en toda su extensión en el Apéndice Documental.

Todavía en 1604 y 1605 se hace alusión de los Cornejos en las cuentas de la Cofradía de la Vera Cruz de esta iglesia²⁸.

²⁶ *Ibidem.*, loc. cit., fol. 199 vto.

²⁷ *Ibidem.*, loc. cit., fols. 239 y 240. En el Apéndice Documental transcribimos dos partidas de las cuentas de 1598 relativas a la custodia.

²⁸ *Ibidem.*, loc. cit., fols. 303 y 303 vto. Vid. Apéndice Documental: Custodia.

ESTUDIO DE LA PINTURA

Don Marcelino Guerra Hontiveros, cronista de Gata, pese a las noticias documentales que recoge en su libro, se refiere sorprendentemente a estas pinturas como «obra de mano maestra, y tales, que no dudo en atribuírselas a Morales...»²⁹; notable error es éste, en el que han caído no pocos historiadores locales, atribuyendo las pinturas de los retablos que mencionan en sus obras al pintor de Badajoz. Como se verá nada hay en la iglesia de San Pedro de Gata salido de las manos del célebre pintor.

Los libros parroquiales recogen las primeras cuentas relacionadas con los pintores en el año 1605, en que se anota: «que pago a los pintores a cuenta de la pintura del retablo de señor san pedro treinta y dos mill seiscientos y querenta maravedises, paresçio por tres partidas»³⁰; en las cuentas del año siguiente se nos da el nombre del pintor: «Yten dio por descargo aver pagado a pedro de cordoba pintor de la pintura del retablo de la yglesia treynta y ocho mill y setecientos y sesenta maravedises»³¹. En el año

²⁹ GUERRA HONTIVEROS, M., op. cit., pp. 73-74.

³⁰ A.D.C. Gata. Libro n.º 40. Cuentas de 1605, fol. 280.

³¹ Ibidem., loc. cit., Cuentas de 1606, fol. 339 vto. También GUERRA HONTIVEROS, M., op. cit., da a conocer el pago de 32.640 maravedises para el año 1600 —probablemente se trate de una errata de imprenta— y anota la cantidad de 9.876 maravedises para el año 1606, que no coincide con los 38.760 transcritos por nosotros. No recoge el cronista de Gata ningún otro dato documental.

1609 las tablas debían estar pintadas y colocadas definitivamente en el retablo, pues se hace el cargo de 7.000 maravedises por la tasación del mismo³². Aparece de nuevo el nombre de Pedro de Córdoba en 1613, a propósito de una aclaración de cuentas que hace el mayordomo Juan Andrés, y se le citará otras dos veces más en los años 1620 y 1621 en los alcances que presentan los mayordomos de la fábrica de la iglesia para estas fechas³³.

Ocho son las pinturas que Pedro de Córdoba hiciese para el retablo. Comenzaremos su estudio por las del cuerpo superior —el tercero— e iremos descendiendo progresivamente hasta llegar al banco, siguiendo el programa iconográfico ya descrito y después dibujado en la lámina número 2; la fotografía del conjunto (lám. 1) facilitará la visualización, así como las individuales que citaremos para cada escena.

TERCER CUERPO: ANUNCIACIÓN Y CORONACIÓN DE LA VIRGEN

Anunciación

Repite una sencilla y tradicional composición. Las figuras del Arcángel San Gabriel y de la Virgen se disponen según una diagonal; el primero, sobre una nube, inclina su cabeza y extiende los brazos hacia Ella en actitud de comunicación. La Virgen, de rodillas sobre un reclinatorio, es sorprendida por la espalda —razón por la que ha de girar ligeramente la cabeza hacia el mensajero celestial—. Una pequeña corte angélica de querubines y serafines —claramente desproporcionados— pueblan el luminoso y

³² A.D.C. Gata. Libro n.º 40. Cuentas de 1609, fol. 344 vto.

³³ *Ibidem.*, loc. cit., fols. 392 vto., 433 vto. y 441 bis. Vid. Apéndice Documental: Pedro de Córdoba.

amarillento celaje. El Espíritu Santo, representado por la paloma, ocupa la parte superior de la tabla. Cabe destacar todavía, en primer plano y bajo la nube celeste que soporta al Arcángel, un bonito jarrón de azucenas que simboliza la virginidad de la Señora (lám. 13).

Esquemas compositivos similares hay muchos. Citaremos algunos con los que parece estar más relacionada; en primer lugar encontraremos semejanzas con la *Anunciación* grabada por Jacob Cornelis (conocido también con el nombre de Jacob van Oostzanen, donde nace, establecido en Amsterdam hasta su muerte, ocurrida en 1533). En pintura y grabado se repite el esquema compositivo y las figuras adoptan la misma posición y actitudes. En la estampa, la Virgen une sus manos en oración; el Espíritu Santo —también en figura de paloma— se sitúa sobre el Arcángel; el jarrón de azucenas adquiere mayor desarrollo pues los tallos se elevan hasta la nube. Falta, sin embargo, en el grabado el desarrollo angélico del fondo, que es sustituido por un dosel. Esta *Anunciación* de Cornelis se fecha en 1507 y forma parte de una serie de la Vida de la Virgen en la que el autor parece conocer a Durero.

Una *Anunciación* grabada por Jean Wiericx hacia 1569 presenta una composición análoga a la de Pedro de Córdoba, si bien invertida y con ligeras variantes en la postura de los brazos. No vemos en la pintura del retablo el bellísimo grupo de ángeles que en la del grabador ocupan —siguiendo una diagonal— toda la estampa desde el pie del anunciante hasta el ángulo superior izquierdo. El jarrón se sitúa bajo el Arcángel, como en la pintura del retablo.

Tampoco está muy distante la *Anunciación* de Gata con la dibujada por Raimondi, en Bolonia, hacia el primer tercio del siglo XVI; en una y otra las figuras adoptan una posición similar. El Espíritu Santo permanece sobre Ella. Sobre el Arcángel Gabriel, en una nube celeste, se dispone el Padre Eterno que falta en la composición de Pedro de

Córdoba. En la estampa el jarrón de azucenas aparece delante de la figura de la Virgen.

En el vecino Portugal, Gaspar Vaz y Vasco Fernández componen esta escena de modo similar. La *Anunciación* de la iglesia del Monasterio de San Juan de Taronea —atribuida con los mismos fundamentos a los dos pintores— presenta una composición semejante a la de Pedro de Córdoba, dispuesta en un rico interior a la manera flamenca.

Por último, hemos de decir que Morales tampoco desconoció este esquema compositivo, tan común a todos los pintores cuando tratan este asunto, y que, en el fondo, esta composición es la que subyace, aunque con variantes en los retablos de Arroyo de la Luz y de la iglesia de San Martín de Plasencia.

Todo lo dicho nos lleva a corroborar, una vez más, la sencillez y modo tradicional de componer de este pintor.

Coronación de la Virgen

Aparece de nuevo la simplicidad compositiva, más tocada ahora de cierta gravedad, que confieren simetría y estatismo a las figuras (lám. 14). La Virgen, en actitud orante, ocupa el centro y es coronada por Dios Padre, a su izquierda, y por Dios Hijo, a su derecha. Al Espíritu Santo encarnado en figura de paloma, oculto en el amarillo cielo, hemos de imaginarlo sobre la figura de la Virgen. El Padre es representado con barba blanca, tiara, y portando la esfera del Mundo. El Hijo, representado más joven, lleva descubierta la cabeza y porta en la mano izquierda el cetro de su realeza divina. Las vestiduras de los tres personajes son sencillas; los escasos pliegues permiten al pintor modelar suavemente los paños y librarse de complicaciones técnicas. Ocupando los cuatro ángulos de la tabla se disponen grupos de ángeles.

La simetría y sencilla ordenación de las figuras nos llevan hasta Durero, quien en la *Asunción* de la serie *Vida de la Virgen* nos presenta una Coronación con similar esquema compositivo. La escena se desarrolla sobre una nube por el lógico requerimiento del tema, ya que bajo la Señora se disponen los Apóstoles rodeando el sepulcro; también hemos de decir que en Durero las figuras tienen mayor viveza. La Virgen inclina la cabeza en humilde recogimiento y cruza los brazos en aspa sobre el pecho; la imagen de Dios Padre lleva amplia casulla desplegada; la de Dios Hijo, semidesnuda, porta una corona sobre su cabeza, al igual que la del Padre Eterno.

En el Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Lucas Cambiasso pinta una *Coronación* en la bóveda de la capilla mayor, que presenta la misma monótona ordenación simétrica que la de Pedro de Córdoba en Gata. La Virgen del Monasterio es representada a una escala más pequeña que la gateña mientras que el aparato angélico alcanza mayores proporciones. En el claustro escurialense subsiste otra *Coronación* —Probablemente más tardía— atribuida por el Padre Zarco a Bernardino del Agua, compuesta de modo análogo.

Pedro de Córdoba tal vez conociera las pinturas de El Escorial, en las que —como en tantos otros retablos españoles sobre el mismo asunto— se adivina el esquema difundido por Durero. Una muestra de esta influencia tenemos en la Parroquia de Nuestra Señora de las Nieves en La Algaba (Sevilla), con el mismo esquema compositivo, las mismas actitudes y posturas de brazos y piernas que tiene la de Pedro de Córdoba en Gata; una vez más se nos presenta la dependencia de las colecciones de grabados pues hay que suponer que tampoco el pintor extremeño viajase a Sevilla. Y cabría pensar en los modelos escultóricos al tratar el mismo tema religioso, aportados por reta-

blos de Extremadura más próximos en el espacio geográfico y en el cronológico, como son los de Santa María de Cáceres (obra de Roque Balduque y Guillén Ferrant), también el de Arroyo de la Luz (debido a Alonso Hipólito) y el de Casar de Cáceres (realizado por Tomás de la Huerta y donde también interviene como contratista, dorador y pintor Pedro de Córdoba).

SEGUNDO CUERPO: SAN PEDRO LIBERADO DE LA CÁRCEL Y MARTIRIO

San Pedro liberado de la cárcel

Estamos ante la más bella y movida pintura del retablo. Su fuente inspiradora —la más clara de todo el conjunto— ha venido a entristecer su encanto, Pedro de Córdoba copia sin escrúpulos y literalmente una pintura de Martín de Vos, difundida en un grabado de Sadeler, y que afortunadamente hemos encontrado en las Colecciones de Grabado de la Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. En las inscripciones de la estampa, que transcribo para dejar constancia de autores y fechas, léese: «Sadeler fe. Coloniae» «M.D. Vos inve» «1580»³⁴. Nos encontramos nuevamente ante las colecciones de grabados como repertorios iconográficos en los que beben tantos artistas del momento buscando alivio a su falta de inspiración o de talento. Martín de Vos es pintor que se mueve en torno al romanismo flamenco, nacido y muerto en Amberes (1532-1603), que viaja por Italia —tras su aprendizaje con Frans Floris— donde conoce la obra de Rafael, Miguel Ángel, Tiziano y Tintoreto con quien llegó incluso a colaborar

³⁴ Puede confrontarse mi artículo «Una pintura de Pedro de Córdoba en el retablo de la iglesia de Gata y su relación con otra de Martín de Vos grabada por Sadeler», en *Estudios dedicados a Carlos Callejo Serrano* (Cáceres, 1979), pp. 813-824.

en algún trabajo. Fue también excelente dibujante y grabador —lo que nos habla de la gran difusión de su obra por Europa e Hispanoamérica—. Sadeler se encargó también de prodigar su estilo al convertirse en primer grabador de su obra pictórica y gráfica; nació éste en Bruselas (1550) y murió en Venecia el año 1600, después de haber viajado por Colonia, Francfort y Munich.

La pintura (lám. 15.a.) presenta como escenario un interior donde el aspecto de cárcel se consigue al enjear el vano de la izquierda, que en el grabado (lám. 15.b.) permanece abierto y dejando paso a una comparsa de gentes suprimidas en la tabla de Pedro de Córdoba. San Pedro, ocupando el centro de la pintura, aparece sentado en un difícil y bello escorzo que se acentúa aún más al enlazar sus brazos de forma artificiosa —en bonito esquema pentagonal— con los del Ángel. También éste permanece en una posición inestable, en claro y atrevido movimiento serpentino, que más sugiere un paso de danza que la preparación de una fuga. A la derecha del santo, ligeramente retrasado, aparece un soldado en difícil y movida postura.

El colorido de tonos suaves, acordados en azules, malvas y rojos, es la única nota personal del pintor. Sorprende también el tratamiento de luces y sombras en armonioso contraste, nota ésta que se repetirá en las restantes pinturas del retablo.

Martirio de San Pedro

Recoge esta pintura el martirio del apóstol en el instante en que los verdugos proceden a elevar la cruz (lám. 14). Esta escena, por su singularidad, se presta a componer de forma atrevida y violenta, recurso que Pedro de Córdoba no sabe o no quiere aprovechar, quizá por estar copiando de un modelo antiguo y, por tanto, lejano al romanismo flamenco. Y, en efecto, la simetría y el esquema piramidal de la composición saltan a simple vista como nota arcaí-

zante. Lo mismo podemos decir del cuerpo del santo, que aparece rígido y sin ninguna incurvación adaptándose rigurosamente a los travesaños de la cruz, que viene a convertirse en eje horizontal y vertical de toda la composición, compartimentando y dividiendo todo el espacio con rigor y severidad. A la izquierda y derecha del mártir se sitúan los sayones, contribuyendo a marcar el esquema piramidal de la composición. Se disponen a levantar la cruz y en el esfuerzo que han de realizar, ve Pedro de Córdoba una ocasión para forzar los escorzos, resultando —pese a ser muy desigual en los distintos personajes— muy atrevido el de la izquierda al unir artificiosamente codo con rodilla. Bajo éste aparece otra persona semiacurrucada que ayuda a elevar la cruz asiéndola por uno de sus brazos. En segundo término, en el plano de la derecha apreciamos un grupo de figuras: dos parecen dialogar, mientras que caminan hacia el escenario del martirio. A la izquierda y también en segundo plano el ennegrecimiento del cielo tormentoso y el acumulado en el transcurrir de los años, apenas deja percibir el bulto de otros minúsculos personajes. El desnudo del santo ha sido tratado con sencillez y modestia, ajeno por completo a todo naturalismo.

El martirio de este Apóstol fue muy representado por los pintores romanos de todas las épocas. Muy lejano queda de Masaccio para suponerlo principal fuente inspiradora, pero la manera de componer que presenta el cuadro de la misma temática en el Museo Dahlem de Berlín, atribuido a este pintor, es antecedente diáfano del que estudiamos. Ningún precedente cercano hemos encontrado como presumible fuente inspiradora a pesar de haberlo buscado, en las obras de Caravaggio —a quien apunta en algunos tipos de la *Deposición* (1554) del Museo Capodimonte—. También hemos intentado encontrar alguna sugestión miguelangelesca en el escorzo de algunos personajes, que sugieren algún detalle de la capilla Paolina del Vaticano

(1546-1550) al tratar el mismo asunto. Por último, en los frescos de la basílica romana de San Esteban de la Rotonda, obra del Pomarancio (1517-1596) hacia los que también parece apuntar.

TERCER CUERPO: SAGRADA CENA Y ORACIÓN DE JESÚS EN EL HUERTO

Sagrada Cena

Más oscura que las anteriores quizá por estar pensada para hacer pareja con la pintura de la Oración de Jesús en el Huerto. Se concibe la escena en un interior de aspecto ampuloso como denota la aparatosa arquitectura del fondo. En esta tabla tiene una importancia decisiva la perspectiva, tal vez acentuada por la verticalidad y estrechez del recuadro del retablo para ella destinado, que posiblemente obligaría a Pedro de Córdoba a disponer la mesa en un sentido longitudinal, contrariamente a como la viese en algún grabado y en tantos pintores italianos y flamencos del tardío romanismo (lám. 16.a.).

Cristo, sentado en el lado menor de la mesa, ocupa el centro geométrico de toda la composición. Apenas se distinguiría de sus acompañantes si faltase la figura del discípulo predilecto y el nimbo que rodea su cabeza. Los Apóstoles, aposentados en el contorno de la mesa, muestran gestos y actitudes de estupor —de acuerdo con el texto bíblico—: unos vuelven sus rostros, otros se contorsionan. De entre los del primer plano —recortados como silueta sobre el mantel— se reconoce a Judas por la bolsa que lleva entre sus manos. Sobre la mesa, en una ordenación simplicísima e incluso ingenua, se percibe el estudio de naturaleza muerta: platos y panes frente a cada Apóstol, una fuente grande, una copa de vidrio en el centro. La arquitectura del fondo —antes aludida— es de orden jónico. El profundo sentido de la perspectiva pone en relación a Pe-

dro de Córdoba con los arquitectos y tratadistas del Renacimiento y Manierismo italianos, a los que tal vez conociera a través de algún libro o lámina. El arco central de esta pictórica construcción se abre a una galería sumamente luminosa, donde se representa a menor escala —como una nota arcaizante y narrativa— la escena del lavatorio.

No hemos encontrado la fuente inspiradora con la misma facilidad con que lo hicimos en la pintura de San Pedro liberado de la cárcel. Su relación más cercana la hallamos una vez más en Martín de Vos al tratar el mismo asunto en el cuadro que custodia el Museo San Carlos de Méjico, donde se puede apreciar una arquitectura de fondo similar, a pesar de faltar el gran vano central que vemos en la versión de Pedro de Córdoba. Las figuras de Cristo y de San Juan muestran cierta identidad en ambos pintores, lo que refuerza todavía más la posible dependencia del pintor extremeño con el romanista flamenco.

En relación con el fondo arquitectónico todavía podemos hacer algunas aseveraciones, y es que también parece estar relacionada con los fondos de la *Presentación de la Virgen* del Sodoma en los frescos del Oratorio de San Bernardino de Siena; y con el de la *Purificación*, grabada por Joannes Doetechum, que hemos podido apreciar en las Colecciones de Grabado de la Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo en El Escorial.

Oración de Jesús en el huerto

Se organiza esta escena de acuerdo con un esquema piramidal (lám. 16.b.). En la base, tendidos por el suelo, se colocan los somnolientos Apóstoles; sobre ellos, en el eje vertical de la composición, se sitúa la figura de Cristo que, en actitud orante, cruza en aspa los brazos sobre el pecho. En el ángulo superior izquierdo, recortando su silueta en el resplandor de una nube, aparece un ángel confortando al Señor. En el fondo, en medio de un amplio paisaje noctur-

no, Pedro de Córdoba dispone un grupo de figuras, aunque ya formando parte de otra escena, la del Prendimiento sin ninguna duda. Su pequeña escala no dificulta el reconocimiento de los pasajes evangélicos allí tratados, a saber: el «Beso de Judas» y «San Pedro hiriendo con la espada a un soldado», nota narrativa común a casi todos los pintores al representar esta escena de la Pasión de Jesucristo.

Predominan en la pintura los tonos oscuros, requeridos por las circunstancias en que se desarrolla la acción. De ello saca partido Pedro de Córdoba, al contrastar luces y sombras y golpear con una iluminación violenta rostros y manos. El colorido se hace más alegre y luminoso en las figuras de los Apóstoles situados en primer término.

La procedencia y relación de esta pintura hay que buscarla, una vez más, en las colecciones de estampas que circulan por los talleres de los pintores de la época. La oración de Jesús en el huerto fue tema muy repetido y, salvo ligeras variantes, casi todos tratan de igual manera este asunto. Schongauer en la serie *Pasión de Jesucristo* nos presenta un grabado análogo al de Gata. Durero en la serie *Pasión y grabados en cobre* nos deja otras características similares: los Apóstoles aparecen situados en la parte inferior y casi en las mismas posiciones que en la de este retablo, es decir, San Pedro tendido —como en tantos otros pintores que siguen a este grabador— y Cristo arrodillado elevando los brazos hacia el cielo. Por último, hemos de decir que los romanistas flamencos representan también esta escena de manera semejante, como nos demuestra Jan Sadeler en una *Oración de Jesús en el huerto* de Martín de Vos, que difunde en un grabado fechado en 1582: el esquema compositivo muestra cierta identidad en grabador y en pintor y las figuras ocupan los mismos puestos y presentan casi las mismas posturas y actitudes: Cristo extiende los brazos y el ángel es sustituido por un sol estre-

llado.

De características similares resulta ser también la del grabado de Jacob Cornelisz van Oostzanen, en la serie *Pequeña Pasión*. Y la pintura de Hans Leonhard Schänfflein conservada en la antigua Pinacoteca de Munich en la que aparece el mismo esquema, aunque invertido. Lo mismo podemos decir de la de Vasco Fernández del Museo Gran Vasco de Viseu. También dentro de esta órbita tenemos que situar la del retablo de Arroyo de la Luz de Luis de Morales, con Apóstoles no muy distintos de los de esta pintura del retablo de Gata y girada la figura de Cristo.

PINTURAS DEL BANCO: SAN AMBROSIO Y SAN AGUSTÍN; SAN JERÓNIMO Y SAN GREGORIO

San Ambrosio y San Agustín; San Jerónimo y San Gregorio

Se trata de dos pequeñas tablas que nos representan emparejados a los Padres de la Iglesia. Todos recortan sus figuras sobre un fondo paisajístico imaginario donde, a pesar del borrascoso cielo, se distinguen árboles y pormenores de poco interés y mérito artístico. Los cuatro santos son fácilmente identificables por sus símbolos y atributos: San Ambrosio aparece escribiendo y con indumentaria episcopal; San Agustín pensativo y atendiendo a las explicaciones del ángel sobre el misterio de la Santísima Trinidad; San Jerónimo con vestidos cardenalicios y libro abierto en sus manos; San Gregorio, a su izquierda, no presenta más particularidad que las ropas pontificales que viste y la inscripción del libro, en la que leemos: «Prometió la villa de Gata guardar su día voto de este santo».

Los cuatro aparecen tratados con la misma simplicidad técnica que caracteriza a las demás pinturas del retablo y compuestos a la manera tradicional, sin que podamos atribuirles antecedentes concretos.

EL PINTOR: PEDRO DE CÓRDOBA

Pedro de Córdoba es extremeño, vecino de Plasencia. Debió iniciarse en las tareas artísticas como dorador, junto a Gregorio de Córdoba —a quien suponemos su padre, que trabajaba en torno a la catedral e iglesias placentinas—³⁵. Conocería y buscaría sus colaboradores entre los pintores afincados en Plasencia a fines del siglo XVI y comienzos del XVII, entre otros: Juan de Alba, Pedro González Madrigal, Pedro Iñigo, Pedro de Mata, Miguel Martínez, Juan Nieto de Mercado, Alonso Paredes, Francisco Parrales, Antonio y Diego Pérez de Cervera, Francisco Polo, Juan Quintana, Jorge Rua, etc.³⁶.

Pedro de Córdoba, aunque discreto, no deja de ser mediocre y desigual. Conoce la obra de manieristas italianos y de romanistas flamencos, que no duda copiar literalmente en modelos, composiciones, detalles y actitudes. Parece estar especialmente relacionado con Cornelis, Durero, Leyden, Schongauer, Wiericx, pero sobre todo con Martín de Vos.

Sorprende, sin embargo, en este pintor placentino su carácter polifacético, pues muchas veces concierta la eje-

³⁵ Df a conocer una extensa cronología documental de este pintor en mi publicación «Una pintura de Pedro de Córdoba...».

³⁶ Tenemos sobrada documentación de todos ellos. En su momento publicaremos estudios parciales y monográficos.

cución de retablos en su labor de talla, dorado y pintura. Así ocurre en Piornal, Casar de Cáceres y Plasencia, hecho que ya hizo notar García Mogollón³⁷. Pensamos que su papel más destacado en estos retablos estaría en el dorado y pintura y que, al ser tan dispar la obra pictórica de los retablos por él concertados, subcontrataría la pintura con otros artistas, quienes la mayor de las veces quedarán eclipsados, al no aparecer sus nombres en los documentos que vienen siempre referidos al maestro; cuestión ésta que, con el tiempo, habrá que ir desentrañando, no sin temor a sorpresas.

Contrató Pedro de Córdoba grandes conjuntos retablísticos, fundamentalmente en las labores de dorado y pintura, aunque sin faltar las de talla y escultura. Su primera obra importante debió ser la realizada en la iglesia de Piornal, todavía pendiente de pago en 1604 (menciona el documento debérsele todavía dinero de «la talla y pintura de la custodia»). El 1 de octubre de 1604 contrata, juntamente con el entallador Francisco Ruiz de Velasco, la obra de escultura y pintura del retablo mayor de la iglesia de Casar de Cáceres, el 22 del mismo mes hacen las escrituras de fianzas; al finalizar el año cobran algún dinero a cuenta y, en enero de 1605, Francisco Ruiz de Velasco es sustituido por el escultor Tomás de la Huerta, que ofreció hacer el mismo trabajo por menor cuantía. El nuevo escultor, al llegar el mes de julio, concierta la pintura mediante escritura con Pedro de Córdoba.

Por estas mismas fechas realizó el trabajo de la iglesia de Gata, probablemente ya terminado al comenzar el retablo

37 GARCÍA MOGOLLÓN, F.J. «El retablo mayor de la parroquial de Guijo de Coria (Cáceres)», en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid* (1980); cfr. nota 3, p. 399. Puede confrontarse también el Apéndice Cronológico de este trabajo, en concreto los datos registrados con los números: 3, 4, 5, 6, 9 y 21 relativos a Pedro de Córdoba.

del Casar. En 1612 y 1613 cobra diversas cantidades de la parroquia de Acebo que posteriormente devuelve, lo que nos induce a pensar no llegase a emprender el trabajo concertado. En 1614 contrata el retablo de la capilla de Juan Librija Cano para el convento de San Francisco de Plasencia. En este mismo año cobra 85.610 maravedises a cuenta, de la pintura y dorado del retablo de Guijo de Coria —que había concertado en 2.100 ducados—, y seguirá recibiendo diversas cantidades hasta su muerte ocurrida entre 1634-1639. Desde su óbito y hasta 1652, su viuda Agustina y su hija Ana cobrarán algunos plazos de lo que se le seguía debiendo por el trabajo realizado en Guijo.

Aunque de menor interés podemos mencionar el dorado de las andas de la Cofradía del Nombre de Jesús en Guijo de Coria, en 1615, y la tasación del retablo de la iglesia parroquial de Monroy en el año 1623.

LOS PRECIOS

Poco precisa e incompleta es la documentación hallada en los libros de cuentas de fábrica de la iglesia en relación con los gastos ocasionados por la construcción del retablo. Ninguna referencia hacen los asientos ni al trabajo de escultura realizado por Pedro de Paz ni los relativos a Pedro de Córdoba, que cobraría —según deducimos de los pagos efectuados al pintor directamente y de las veces que se le menciona en los alcances de los mayordomos— 141.000 maravedises, exigua cantidad si la comparamos con las cantidades estipuladas por él en trabajos similares, de pintura y dorado, en los retablos de Guijo de Coria (2.100 ducados = 785.400 maravedises), Casar de Cáceres (1.850 ducados = 691.900 maravedises). De ello deducimos que Pedro de Córdoba debería haber concertado la pintura y dorado del retablo de Gata en torno a los 1.750 ducados, a los que sumando los 80.616 maravedises del dorado de la custodia —realizado, como ya queda dicho, por Lázaro y Francisco Cornejo y Diego Valverde— alcanzaría un total bastante aproximado a los 1.850 ducados que percibe por el de Casar de Cáceres, que comienza a realizar justamente al terminar el de Gata.

Más fiables son los pagos efectuados a los doradores de la custodia, que, en cinco partidas, cobran los 80.616 maravedises ya expresados.

¿A qué cantidad ascendería el concierto y trabajo de la labor arquitectónica y escultórica realizada por Pedro de Paz, que no aparece contabilizada en los libros de cuentas de la iglesia? Hemos de suponer que esta sería por lo menos igual a la que hemos supuesto para la pintura, pues a partes iguales conciertan Tomás de la Huerta y Pedro de Córdoba la escultura y pintura del retablo de Casar de Cáceres, y a partes iguales los pagos³⁸. En Casar el número de imágenes y de pinturas viene a coincidir con el de Gata, luego no hay por qué pensar que Pedro de Paz cobrase otra cantidad distinta a la que venimos suponiéndole.

Otro problema que se nos plantea, es el saber de donde salió el dinero para afrontar pagos tan elevados. Comenzaremos la averiguación por el análisis de los ingresos que tiene la iglesia: sabemos que en el año 1555, en que con bastante posibilidad se inició el trabajo en madera para el retablo, los ingresos anuales ascendieron a 210.000 maravedises³⁹, que se desglosan de la siguiente manera:

Derechos de sepulturas	5.000	maravedises ⁴⁰
De limosna ordinaria	2.000	»
Rentas de las ermitas	3.000	»
Diezmos (incluido el Fresno)	200.000	»

En 1605, año en que se está pintando el retablo, los in-

³⁸ A.H.C. Protocolo de Juan Alonso Pablos. Casar de Cáceres, 15 de julio de 1605, fols. 143-148 vto. Vid., también Apéndice Cronológico relativo a Pedro de Córdoba (números 13, 14 y 15).

³⁹ A.D.C. Gata. Libro de Visitas (1565-1600), n.º 38, fol. 48 vto.

⁴⁰ Por lo que tiene de curiosidad y anécdota, citamos los derechos de sepultura tal como se relatan en las actas de la visita de Don Bartolomé de Villavicencio:

«los derechos de abrir sepulturas en la capilla mayor ascendían a 1.000 maravedises, y las del primer tercio de la nave 500 maravedises, y las de la parte trasera 10 reales; y para menores de 7 años 100 maravedises si se enterraba en la capilla mayor (se abía pagado y pagaba la tercia parte de los derechos que vn cuerpo mayor hera obligado y hasta incluso 500 maravedises) y desde 1619 se estipula que paguen la mitad del cuerpo mayor en cualquier sitio que se entierren».

Íbidem., loc. cit., fol. 74 vto.

gresos anuales —considerando los mismos conceptos— permanecen casi en la misma cifra, pues suponen un total de 218.244 maravedises ⁴¹.

No se incluyen en estos totales las cantidades provenientes de limosnas extraordinarias, precisamente destinadas para sufragar gastos específicos de fábrica y retablo, ni las que tienen su procedencia en sanciones; a título de curiosidad transcribimos algunas anotaciones esclarecedoras al respecto:

Año 1609, mayordomo: Antonio Manzano
 «Yten se le cargan dos mill maravedises que mandó en su testamento la (viuda) de Antonio Rodríguez, para el retablo de la yglesia» ⁴²

⁴¹ El mayordomo Juan Gago hace la siguiente relación de ingresos:

	mrs.
1. Del alcance de Juan Domínguez, su antecesor	35.440
2. De la fábrica	10.000
3. Del arrendamiento de aceitunas	131.000
4. De la renta de los censos	9.035
5. De la limosna de la iglesia	1.976
6. De las sepulturas	11.354
7. «De la limosna que se dio del toro para ayuda a pintar a san pedro»	8.840
8. De la demanda de San Blas	318
9. De la demanda de San Antón	2.974
10. De la demanda de Nuestra Señora de la Antigua (año anterior)	340
11. De la demanda de Nuestra Señora del Puerto	385
12. De la demanda de la Magdalena	98
13. De la demanda de Santa Catalina	650
14. De la demanda de Nuestra Señora de la Antigua	3.696
15. De la demanda de San Sebastián	1.220
16. «De la hoja del moral y cerezas y una poca de cal y tejas que tenía la iglesia»	918
TOTAL	218.244

(El cuadro ha sido elaborado por nosotros. Hemos pasado todas las cantidades a la misma moneda).

Fuente; A.D.C. Gata. Libro n.º 40, fols. 278-278 vto.

⁴² Ibidem., loc. cit., fol. 344.

Año 1619

«Mando que de aqui adelante ninguna persona de cualquier calidad y condicion que sea no pueda llevar ni llebe las dichas sillas a la yglesia para sentarse en ellas so pena de dos ducados, los quales con las dichas sillas aplico para la fabrica de la dicha yglesia»⁴³

Dejando aparte las limosnas, hemos de decir que sobre quien realmente recae el peso y autorización de los costos del retablo es sobre la Mesa Maestral de la Orden de Alcántara, sin cuya solicitud no hubiese sido posible — en ésta y demás iglesias de la comarca— hacer frente a los gastos de construcción de edificios, retablos, adquisición de ornamentos, etc. El 18 de marzo de 1557, el Visitador Frey Don Claudio Manrique «mandó que para ayuda de acabar dicha yglesia y hacer dicha campana se pague de las dichas rentas de la mesa maestral çiento y cinquenta mill maravedises en çinco años siguientes», que comenzaron a contar desde el 1 de enero de 1558; una vez concluido el plazo de cinco años, autorizó también el Visitador «diez mill maravedises anuales por fábrica perpetua»⁴⁴. Estas son las fábricas que consignan los alcances de los mayordomos en relación con Pedro de Córdoba y de las que ya dimos cuenta en la cita n.º 33 de este trabajo.

Queda claro, por tanto, que los pagos se hacen con dinero procedente de limosnas, rentas, diezmos, etc., y que el mayor aporte pecuniario procede de la Orden de Alcántara, a cuyo territorio pertenecía la villa de Gata. Falta por decir que el retablo se costea a plazos, la mayor parte de las veces a cuenta de la cantidad estipulada en las escrituras de contrato, que la documentación no ha revelado.

⁴³ A.D.C. Gata. Libro n.º 38, fol. 151 vto-152.

⁴⁴ *Ibidem*, loc. cit., fol. 51 vto.

OTRAS ESCULTURAS DE PEDRO DE PAZ

Al estudiar el retablo mencionamos dos imágenes que la documentación nos reveló ser obra de Pedro de Paz y que no forman parte del conjunto. Abordamos ahora un estudio atento y detenido de ellas, comenzamos por la de San Antonio Abad (1554), para después seguir por la del Cristo de la Vera Cruz (1593).

San Antonio Abad

La imagen, según la tarjeta que apareció dentro de ella y cuyo contenido transcribió Guerra Hontiveros, debió estar terminada en 1554; pensamos que el dato cronológico copiado por el cronista gateño⁴⁵ hace referencia a la fecha de realización de la escritura, y no al día en que escribiese esa cédula el hijo de Pedro de Paz, ello lo deducimos del estudio de los datos cronológicos que hemos descubierto en los libros sacramentales de las parroquias de

⁴⁵ Vid. lo que va dicho en la nota n.º 21.

Alcántara⁴⁶. De ser esto tal como suponemos, esta imagen de San Antonio Abad viene a ser la primera obra conocida del escultor alcantarino, cuando solo contaba 18 años de edad.

Sabemos que la imagen llegó a Gata sin policromar, pues el inventario realizado en la visita de 1619 habla de «talla en blanco» y se la describe tal cual hoy la contemplamos: «con vn libro y campanilla en la mano siniestra y en la derecha vn bordon y vn rosario y el animalillo con su campanilla»⁴⁷; solamente se han perdido el rosario y el bordón, por estar probablemente sobrepuestos.

La documentación refiere haber tenido retablo propio, como lo atestiguan los pagos efectuados por el mayordomo de la Cofradía de San Antón, Bernal Escudero, en los años 1610 y siguiente por la *hechura y pintura del retablo*⁴⁸. El actual, más tardío, no es el documentado, ello se

⁴⁶ Vid. Apéndice cronológico: Pedro de Paz y los datos inéditos referidos a Sebastián de Paz que hemos aportado en la nota n.º 23; el estudio de esa documentación nos permite establecer las siguientes hipótesis:

1.º Pedro de Paz tuvo una vida dilatadísima según se desprende de las fechas extremas de su cronología: Nacimiento (1536); primera obra, San Antón de Gata (1554); último dato (1616) testigo en el matrimonio de Francisco Cuadrado.

2.º En 1586 bautiza a su hija Francisca, hecho que nos hace suponer que su hijo Sebastián debió nacer algunos años antes, tal vez en 1570; fecha que no está en discordancia con los 23 años que tendría éste al bautizar al hijo de Juan Acosta en 1593 ni con la fecha de la boda de su hijo Bernardo ocurrida en 1612 en que tendría 42 años. Cuando en 1640 Sebastián aparece como padrino en el matrimonio de Francisco González con Juana Hernández alcanzaría la edad de 70 años.

3.º De haber nacido Sebastián de Paz en torno al año 1570, como hemos supuesto, está claro que en 1554 no pudo escribir la cédula que portaba en su interior la imagen de San Antonio Abad.

⁴⁷ Remitimos al Apéndice Documental donde hacemos transcripción completa del inventario de la visita de 1619.

⁴⁸ Refiere lo siguiente el documento: «para lo qual dio por descargo auer gastado en la hechura del retablo honçe mill setecientos y setenta y dos maravedises los quales sacados del cargo parece ser alcanzado...», hasta qué lo relativo a las anotaciones de 1610; en las del año siguiente el mayordomo Pedro González relata haber gastado «en la pintura del retablo y otros gastos mill y setecientos y cinquenta y dos maravedises». (Cfr. A.D.C. Gata. Libro n.º 40, fol. 366).

verifica por las peculiaridades estilísticas y por estar el santo desplazado del lugar central y privilegiado.

Exactamente igual a la imagen del San Antón de Gata es la réplica conservada en el Palacio Episcopal de Cáceres, casualmente almacenada con descuido en una dependencia del sótano. Ésta, aunque burdamente repintada, resulta ser reproducción fidelísima de la de Gata. Desconocemos su procedencia y fecha de ejecución pero, ante las desproporciones de sus manos —que no parecen intencionadas—, ante la falta de finura y destreza en el manejo de la gubia, que le hace perder la jugosidad y expresividad del original, hemos de pensar que es obra más tardía, como bien denota tanta simplificación (lám. 17.a.b.).

Cristo de la Vera Cruz

Las cuentas del año 1593 registran la siguiente partida: «doscientos e quarenta reales que pago a Pedro de Paz de la talla del crucifixo»⁴⁹. El precio de la imagen, aunque ligeramente bajo, está en consonancia con los precios todavía más exigüos de la imagen de la Virgen para Aldea del Cano (132 reales) y la de San Lorenzo en Sierra de Fuentes (124 reales). Sin embargo, estas esculturas que acabamos de mencionar están en disonancia con los costos de mayor cuantía de la Magdalena de Gata (440 reales) y los 840 en que se concertaron las de San Pedro y San Pablo del convento cacereño⁵⁰.

Estilísticamente estamos muy lejos de los Cristos de los Calvarios de los retablos de Gata y Sierra de Fuentes. Aparecen éstos tocados de mayor severidad y clasicismo que les aproximan al de Roque Balduque en el de Santa

⁴⁹ Vid. cita n.º 8

⁵⁰ Vid. Cronología de Pedro de Paz: registros números 7, 11, 15 y 18.

María de Cáceres y a las esculturas de Pedro de Paz en los respectivos retablos.

Las deformaciones en esta imagen son claramente intencionadas, encuadrándose dentro de la estética manierista de final de siglo (lám. 18). Lo que de «feo, anguloso y desproporcionado» vio en ellas Guerra Hontiveros⁵¹ es precisamente lo que en ella hay de mayor belleza manierista. En su cuerpo no se aprecia ninguna perfección anatómica, sino todo lo contrario: una figura consumida, sumamente estilizada e incurvada en «ese»; con unos brazos excesivamente cortos y con los pies cruzados y sujetos por un clavo. El paño de pureza, con voluminoso nudo a la izquierda, se resuelve con cierta torpeza y no menor ingenuidad.

La cabeza es «hermosa, con la expresión agustiosa de la amarga agonía» —empleando palabras de Guerra Hontiveros, quien la imagina de otra mano al suponerla pegada a un cuerpo que no le corresponde—. Hemos de decir que es precisamente la cabeza con sus connotaciones balduquinas, lo que confirma la autoría de la escultura en Pedro de Paz.

El tratamiento y distribución de los mechones de la barba y la expresividad del rostro evocan los de tantos otros tipos del retablo de Santa María de Cáceres —baste pensar en el apóstol San Bartolomé o en las figuras de los soldados derrotados del Santiago Matamoros—. A pesar de la sugestión balduqueña, también hemos de decir que la fuente inspiradora más próxima está en la imagen que Escobar⁵² atribuye a Lucas Mittata: el Cristo de la Agonía

⁵¹ GUERRA HONTIVEROS, M., op. cit., p. 38

⁵² ESCOBAR PRIETO, E. *Hijos ilustres de la Villa de Brozas* (Valladolid, 1901). Citamos por la reedición cacereña de 1961, p. 1192, donde hace alusión a la imagen del Señor (1584) en la capilla del Santo Cristo de la Expiración de la Iglesia de los Mártires en Brozas y atribuye también a Lucas Mittata el Santo Cristo de Calzadilla y la imagen de Nuestra Señora de los Angeles en la catedral de Coria.

en Calzadilla. Tanto la distribución del cabello y hebras de la barba como, sobre todo, el largo y ondulante mechón —que sigue el mismo curso— y la corona de espinas, que aparece sobrepuesta, son notas comunes a ambas esculturas (lám. 19.a.b.).

Pedro de Paz bien pudo contemplar la imagen de Lucas Mitata en alguno de sus viajes, y posiblemente le fuese encargada a la vista del modelo de Calzadilla, como parecen indicar las facciones de su rostro.

Una vez más, confluyen en esta escultura la estética de los focos andaluz y castellano.

CRONOLOGÍA DE PEDRO DE PAZ

- 1.- 1536
El 13 de julio de 1582 manifiesta tener 46 años de edad. Ello nos permite fijar la fecha de nacimiento.
MARTI Y MONSO, J. «El retablo de la iglesia de Santiago en Cáceres», en *Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid*. (Valladolid, 1901), p. 162.
- 2.- 1554
Fecha que lleva la cédula de la imagen de San Antonio Abad de la iglesia de Gata.
GUERRA HONTIVEROS, M. *Apuntes históricos de la villa de Gata* (Salamanca, 1897), p. 75.
- 3.- 1570
Aparece como tasador de las reparaciones efectuadas en el retablo de la iglesia de Santiago en Cáceres.
MARTI Y MONSO, J. «El retablo de la iglesia de Santiago de Cáceres», en *Revista Extremadura* (1902), p. 82.
- 4.- 1570
Firma como testigo en los alcances del mayordomo de la Cofradía de la Vera Cruz de Sierra de Fuentes.
A.D.C. Sierra de Fuentes, Libro de Cuentas de Fábrica (1532-1596) n.º 19, Cuentas de 1570, fol. 140.
- 5.- 1572, 24 de marzo
Concierta mediante escritura pública el retablo de la iglesia de Sierra de Fuentes.
MARTÍNEZ QUESADA, J. «Notas documentales sobre artistas y artesanos en Extremadura», en *Revista de Estudios Extremeños* (1960), pp. 355-356.

- 6.- 1574
Bartolomé Jiménez, mayordomo de la iglesia de Sierra de Fuentes, anota un pago de 69.768 maravedises: «que parece aber dado a Pedro de Paz e francisco perez entalladores para en parte de pago».
A.D.C. Sierra de Fuentes, Libro de Cuentas de Fábrica (1532-1596) n.º 19, Cuentas de 1574, fol. 134 vto.
- 7.- 1575
En una anotación del mayordomo de la Cofradía de San Lorenzo de Sierra de Fuentes se recoge que: «dio de gasto ciento a veinte e quatro Reales que pago a Paz por la ymagen».
Ibidem., loc. cit., fol. 142 vto.
- 8.- 1575
Firma como testigo en los alcances del mayordomo de la Cofradía de la Vera Cruz.
Ibidem., loc. cit., fols. 144 vto y 145.
- 9.- 1576
Pedro de Paz firma los alcances de Esteban Sánchez, mayordomo de la Cofradía de San Lorenzo, y de Cristóbal García, mayordomo de la de la Vera Cruz en Sierra de Fuentes.
Ibidem., loc. cit., fols. 143 y 143 vto.
- 10.- 1577, 19 de marzo
Pedro de Paz y Francisco Pérez, entalladores y vecinos de Alcántara, conciertan con Polo Blas, mayordomo de la iglesia de Nuestra Señora de la Consolación en Torreorgaz «hacer un retablo conforme a la muestra que tienen dada». Estipulan cobrar por este trabajo 22.500 maravedises. Salen fiadores Juan de Pedraza, platero, y Nicolás de Rilbero, pintor.
A.H.C. Protocolo de Francisco Delgado, 19 de septiembre de 1577, Leg. 3753, fols. 175-176.
- 11.- 1580, 20 de marzo
Se compromete a hacer por 12 ducados un retablo e imagen de la Virgen para Aldea del Cano.
A.H.C. Protocolo de Andrés Pulido, 20 de marzo de 1580, Leg. 4205, fols. 121-122 vto.
- 12.- 1582
En calidad de testigo firma una provisión real en favor del pleito suscitado por el retablo de Santiago de Cáceres.
MARTI Y MONSO, J., op. cit. (1902), p. 100.

- 13.- 1584, 7 de agosto
Mediante escritura se obliga a hacer una custodia para la iglesia de Torrequemada percibiendo por ello una cantidad no superior a los 1.000 reales.
A.H.C. Protocolo de Alonso de Solís, 7 de agosto de 1584, Leg. 4372, fols. 144-146 vto.
- 14.- 1586, 16 de abril
«En diez y seys del dicho mes de abril bautizo Alonso Duran a francisca, hija de Pedro de Paz y de su muguer maria Rodriguez. Fueron padrinos Juan Fernandez y su muguer».
A.D.C. Alcántara. Parroquia de Santa María. Libro de Bautismos (1586-1600) n.º 1. Bautizos de 1586, fol. 3 vto.
- 15.- 1589
Se efectúan en este año pagos por la imagen de María Magdalena de la iglesia de Gata.
A.D.C. Gata. Libro de Visitas (1596-1620) n.º 40, fols. 48 vto. y 49.
- 16.- 1590, 14 de noviembre
Se le menciona como padrino en el bautizo de una hija de Gonzalo Rodríguez y de Mencia Pérez.
A.D.C. Alcántara. Parroquia de Santa María, loc., cit., fol.58.
- 17.- 1591, 17 de marzo
Aparece otra vez como padrino, ahora de una hija de Francisco Granado y de María Hernández.
Ibidem., loc., cit., fol. 66.
- 18.- 1591, 17 de octubre
Apadrina a un niño que se bautiza con el nombre de Felipe y que es hijo de Felipe Antúnez y de María Rodríguez.
Ibidem., loc., cit., fol. 76.
- 19.- 1591
Concierta con Alonso del Pozo, vecino de Cáceres, dos esculturas de San Pedro y San Pablo —talladas en madera de nogal— para el retablo mayor del convento cacereño de la última advocación donde todavía hoy podemos contemplarlas. Firman como testigos: Juan de Pedraza, platero, Nicolás de Ribero, pintor, y Nufrio Martín, albañil.
A.H.C. Protocolo de Juan Romero, 3 de julio de 1591, leg. 4243, fols. 820-821.

- 20.- 1592, 12 de diciembre.
María Rodríguez, mujer de Pedro de Paz, aparece como madrina del bautizo de un hijo de Antonio Cid y de María Alvarez, al que ponen de nombre José.
A.D.C. Alcántara. Parroquia de Santa María, loc. cit., fol. 93 vto.
- 21.- 1593, 30 de octubre
Se le menciona como padrino en el bautizo de un hijo de Francisco Granado y de María Hernández.
Ibidem., loc., cit., fol. 106.
- 22.- 1593
Talla el crucifijo para la Cofradía de la Vera Cruz de Gata. Los mayordomos Pedro de Peramato y Juan Domínguez Campanas registran haberle pagado por ese concepto 240 reales.
A.D.C. Gata., loc., cit., fol. 137 vto.
- 23.- En un mandamiento de la Visita a la iglesia de Casar de Cáceres se ordena encargar a Pedro de Paz una imagen de San Sebastián, que no llegaría a realizar.
A.D.C. Casar de Cáceres. Libro de Visitas (1595-1716) n.º 116, Visita de 1605, fol. 178 vto.
- 24.- 1609, 25 de enero
En compañía de su hijo, también escultor, y de Gaspar Gallego, pintor, aparece como testigo en las segundas nupcias de Francisco Ruiz con María Lorenzo.
A.D.C. Alcántara. Parroquia de la Encarnación. Libro de Casados (1593-1652) n.º 61. Casados de 1609, fol. 26.
- 25.- 1609, 17 de mayo
Se le menciona como testigo en la partida de matrimonio de Diego Rebollo con María Holgado.
Ibidem., loc., cit., fol. 26.
- 26.- 1610
Junto con Mateo Hernández es citado por testigo en los desposorios de Francisco Donaire y Ana González.
A.D.C. Alcántara. Parroquia de Santa María. Libro de Casados (1610-1640) n.º 24. Casados de 1610, fol. 6 vto.
- 27.- 1612, 30 de noviembre
En el matrimonio de Juan Lope Aranda con Francisca Ribera aparece de nuevo como testigo juntamente con su hijo Sebas-

tián.

Ibidem., loc., cit., fol. 42 vto.

28.- 1614, 19 de abril

Padre e hijo figuran una vez más como testigos de una boda; esta vez en la de María Giménez, hija del cantero de Garrovillas Juan Rodríguez, que se casa con Diego Hernández hijo de Clemente Godoy.

Ibidem., loc., cit., fol. 53 vto.

29.- 1614, 30 de abril

En esta fecha casó su hija Francisca con Francisco de Sosa. Entre los testigos aparecen Alonso de Aldana y Diego Roco Barrantes.

Ibidem., loc., cit., fol. 54.

30.- 1616

Se le menciona como testigo en el matrimonio de Francisco Cuadrado con Isabel de Blas.

Ibidem., loc., cit., fol. 67 vto.

CRONOLOGIA DE PEDRO DE CÓRDOBA

- 1.- 1603, 18 de diciembre
Pedro de Córdoba sale fiador de su hermano Estacio, fontanero de Abadía, en la deuda de 335 reales que tiene contraída con el mercader Pedro de Mesa Calderón.
A.H.C. Protocolo de Francisco de Campo. Plasencia, 18 de diciembre de 1603, leg. 231, fols. 377-378.
- 2.- 1604, 13 de febrero
Firma como testigo la escritura de renuncia que hace Bartolomé Cordero, de la parte que le corresponde del arrendamiento de las ejecuciones de la ciudad de Plasencia, en favor de Lope de Paz y Pedro Navarro.
Ibidem., loc., cit., fols. 440-441 vto.
- 3.- 1604, 5 de marzo
Los Provisores y Vicarios de la diócesis de Coria —en período de sede vacante— autorizan al mayordomo de la iglesia del Casar de Cáceres, para que: «den a hacer y pintar y tallar el dicho retablo a Pedro de Cordoba» y otorguen escritura pública «atento que no consta de su habilidad e suficiencia». Firman este documento D. Francisco Pacheco y D. Marcos Pérez y se adjunta al expediente de contrato, donde lo hemos encontrado.
A.H.C. Protocolo de Juan Alonso Pablos, Casar de Cáceres, 1 de octubre de 1604, leg. 4093, fol. 229
- 4.- 1604, 4 de mayo
Don Pedro de Carvajal, obispo de Coria, revalida las licencias firmadas por el Provisor Sede Vacante, D. Francisco Pacheco, diciendo: «porque nos consta de la suficiencia del dicho Pedro de Cordoua, le encargamos de nuevo el dicho Retablo de talla, pintura, dorado y estofado y mandamos en virtud de santa obediencia (...) al mayordomo de la dicha yglesia (...) os junteis con el dicho Pedro de Cordoua (...) y por ante escriuano publico hagais escriptura de contrato».
Ibidem., loc., cit., fol. 230.

- 5.- 1604, 9 de septiembre
Pedro de Córdoba, otorga un poder en favor de Pedro de Mesa Calderón —mercader—, para que cobre del mayordomo de la iglesia de Píornal el dinero que todavía le debe «de la talla y pintura de la custodia de la yglesia, y cobre de él los 530 reales que reconoce deberle. Fueron testigos: Alonso Ordóñez, Pedro de Mata y Hernando Piñero.
A.H.C. Protocolo de Francisco de Campo., loc., cit., fols. 728-728 vto.
- 6.- 1604, 20 de septiembre
Pedro de Córdoba y Francisco Ruiz de Velasco se reunen con los representantes de la iglesia de Casar, para tratar sobre la madera necesaria para construir «un retablo con custodia conforme a la traça que por los susodichos esta dada». Se obligan a tener la madera comprada para el día 1 de mayo de 1605 en que pintor y escultor comenzarían su trabajo.
A.H.C. Protocolo de Juan Alonso Pablos., loc., cit., fols. 222-222 vto.
- 7.- 1604, 29 de septiembre
Don Pedro de Carvajal, obispo de Coria, ordena al cura, alcalde y regidores del Casar de Cáceres: elijan mayordomo y después otorguen escritura de contrato con el pintor Pedro de Córdoba y el ensamblador Francisco Ruiz de Velasco, en las condiciones estipuladas y dando las fianzas necesarias para «que la talla y pintura del dicho Retablo no exçeda ni passe de quatro mill ducados».
Ibidem., loc., cit., fol. 231.
- 8.- 1604, 1 de octubre
Pedro de Córdoba y Francisco Ruiz de Velasco firman el contrato por el que se comprometen a ejecutar el retablo, conforme a la traza que tienen entregada y firmada, y a obrarlo de talla y pintura en el lugar del Casar, y a terminarlo en el plazo de cinco años. (Se detallan pormenores que no vienen ahora al caso).
Ibidem., loc., cit., fols. 232-232 vto.
- 9.- 1604, 10 de octubre
Pedro de Córdoba y Antonia Quijada, su mujer, otorgan escritura de fianza. Aparecen como fiadores: Juan Alvarez Quijada, Pedro de Mata y Pedro González de Madrigal, pintores, vecinos todos de Plasencia y expresándose en los siguientes términos: «nos obligamos e salimos por fiadores e principales pagadores

del dicho pedro de cordoba que hara e acabara el dicho retablo de talla escultura ensambladura pintura dorado y estofado por su persona e por los oficiales que el pusiere ansi en la talla samblaje y escultura como en la pintura dorado y estofado segun como en la dicha escritura se contiene...». Firman como testigos: Lorenzo Mondragón, pintor; Juan Gómez Rozas, bordador; y Francisco Rodríguez, tejedor.

A.H.C. Protocolo de Francisco de Campo., loc., cit., fols. 741-744.

10.- 1604, 22 de octubre

En esta fecha se revalida la escritura de fianza otorgada en Placencia ante Francisco de Campo, en la escribanía de Pedro Delgado, sin aportar nada nuevo este documento al limitarse a trasladar el primero.

A.H.C. Protocolo de Pedro Delgado. Cáceres, 22 de octubre de 1604, leg. 3759, fols. 426-433.

11.- 1604

Pedro de Córdoba y Francisco Ruiz de Velasco reciben 200 reales a cuenta por el trabajo que habrían de realizar en Casar de Cáceres, especifica el documento que «por estar en su postura y después averles sacado de ella ase pedido los uelvan y ay pleyto sobre ello en coria».

A.D.C. Casar de Cáceres. Libros de Visitas (1526-1716) n.º 116, año 1604, fol. 168 vto.

12.- 1605

Pedro de Córdoba y Francisco Ruiz de Velasco aparecen en tres documentos que mencionan la sustitución del escultor placentino en el retablo del Casar por Tomás de la Huerta —vecino de Ciudad Rodrigo— que se ofreció para hacer el mismo trabajo en menor cuantía. He aquí el tenor de los documentos aparecidos en el protocolo de Alejo Michel:

a) Copia del poder otorgado en Ciudad Rodrigo ante el escribano Jerónimo Cabezas por Martín y Juan Sánchez en favor de Tomás de la Huerta para que en su nombre pida al Obispo de Coria acepte las «bajas» que ellos proponen.

b) Carta requisitoria y de proveimiento solicitada por el Dr. Francisco González Blasco, proveída por D. Antonio Humada, alcalde mayor de Cáceres, el 1 de enero de 1605.

c) Escritura de fianza otorgada por Juan Sánchez Sevillano, Francisco y Juan Hernández Mostazo —ensambladores

cacereños— en favor del escultor y ensambladores de Ciudad Rodrigo. Son testigos de la redacción de este documento Pedro González Picida y Pedro Valdarcos.

A.H.C. Protocolo de Alejo Michel. Cáceres, 29 de enero de 1605, leg. 4057, fols. 29-36.

- 13.- 1605, 7 de julio
Juan Alonso Pablos, escribano, recoge una carta del Obispo de Coria, fechada en Villanueva el 7 de julio, donde se refiere que Pedro de Córdoba ha de pintar el retablo mayor de Casar de Cáceres y se especifica que cobrará por ello 1.850 ducados (la mitad del total de lo concertado con Tomás de la Huerta) y ordena se le haga escritura de contrato y de fianza.
A.H.C. Protocolo de Juan Alonso Pablos., loc., cit., fol. 146.
- 14.- 1605, 15 de julio
Ante escribano público Tomás de la Huerta «encarga la pintura del dicho retablo, dorado y estofado y todo lo a ella anexo conforme al arte, al dicho pedro de cordoua»; concertando, entre otras, las siguientes condiciones:
«La primera que el dicho pedro de cordoua a de hazer del dicho retablo la pintura de el, el qual a de ir dorado de oro y plata fina todo brunido y al talla colorida y los santos y figuras granados y estofados y los tableros de pintura al oleo de las ystorias que le fueron pedidas todo lo qual a de ir muy perfectamente conforme al arte. Ha de pintarlo en el casar y tendra que acabarlo en cinco años que empiezan a contar el día de la fecha de este contrato». Podrá concertar el trabajo «con otro maestro o maestros y con los oficiales que les paresçiere».
Ibidem., loc., cit., fols. 143-145 vto.
- 15.- 1605, 15 de julio.
Los mayordomos de la iglesia escrituran con Tomás de la Huerta y con Pedro de Córdoba unos añadidos de talla y dorado, que no estaban contemplados en la traza del primer contrato por los que se comprometen en pagarles 300 ducados más sobre los 3.700 ya concertados.
Ibidem., loc., cit., fols. 147-148.
- 16.- 1605
Percibe Pedro de Córdoba 15.300 maravedises «a cuenta de lo que a de auer por pintar el Retablo».
A.D.C. Casar de Cáceres, loc., cit., fol. 181.

- 17.- 1606
 Por la pintura del retablo de Gata recibe este año 38.770 maravedises.
 A.D.C. Gata. Libro de Visitas (1596-1629) n.º 40, año 1606, fol. 330 vto.
- 18.- 1612
 El mayordomo de la iglesia parroquial de Acebo, Andrés Hernández, anota haber pagado «a pedro de cordova pintor treinta e quatro mill maravedises».
 A.D.C. Acebo. Libro de Visitas (1594-1654) n.º 32, fol. 382.
- 19.- 1613
 Se le cita de nuevo en Gata en la aclaración de cuentas que rinde el mayordomo Juan Andrés: «para lo qual dio por descargo las tres fabricas que le van cargadas que no las cobro porque paresçe dieron a Pedro de cordova para en pago del retablo».
 A.D.C. Gata., loc., cit., fol. 392 vto.
- 20.- 1613
 Se le hace en Acebo un pago «por cuenta del retablo» de 1.000 reales.
 A.D.C. Acebo, loc., cit., fol. 409 vto.
- 21.- 1614, 27 de agosto
 Contrata el retablo de la capilla de Juan Librija Cano en el convento de San Francisco, en Plasencia. Ha de hacerlo conforme a la traza que tiene dada, de madera, dorado y estofado, y con pinturas al óleo «hecho con todo arte». Cobrará por el trabajo 250 ducados, y por la madera otros 200, y los terminará el día de Pascua Florida de 1615.
 A.H.C. Protocolo de Alonso Rodríguez. Plasencia, 27 de agosto de 1614, leg. 2179, fols. 410-412; reproduce parcialmente este documento —situándolo en 1615, quizá se trate de una errata de imprenta— MARTÍNEZ QUESADA, J. «Notas documentales sobre artistas y artesanos en Extremadura», en *Revista de Estudios Extremeños* (1959), p. 629.
- 22.- 1614
 Bartolomé Sánchez, mayordomo de la parroquial de Guijo de Coria hace un descargo «de ochenta y cinco mill y setecientos y diez maravedises que pagó a pedro de cordova vezino de plasencia por cuenta del retablo de la yglesia».
 A.D.C. Guijo de Coria. Libro de Visitas (1592-1644) n.º 29, año 1614, fol. 266 vto.

- 23.- 1615
Por su trabajo en Guijo, recibe este año dos partidas, una de 76.008 maravedises y otra de 124 reales.
Ibidem, loc., cit., fol. 268.
- 24.- 1615
Se le menciona en las cuentas de la Cofradía del Nombre de Jesús en Guijo de Coria como dorador de las andas.
Ibidem., loc., cit., fol. 239.
- 25.- 1617
El mayordomo de la iglesia de Acebo justifica, en la partida de gastos de por menudo, un viaje «a la abadía a notificar a Cordova un mandamiento».
A.D.C. Acebo., loc., cit., fol. 430 vto.
- 26.- 1618
Se hace alusión al pintor en las cuentas de Guijo de Coria sin especificar las cantidades que cobrase este año.
A.D.C. Guijo de Coria., loc., cit., fol. 238 vto.
- 27.- 1620
Se le menciona en Gata, a propósito de una aclaración de cuentas: «y en treinta mill maravedises que pagó a pedro de Cordova pintor a cuenta del retablo».
A.D.C. Gata, loc., cit., fol. 433 vto.
- 28.- 1620
Domingo Pérez, mayordomo de la iglesia de Acebo, hace la siguiente anotación en sus cuentas: «mas se le ace cargo de treinta y quatro mill maravedises que cobro de Pedro de Cordova pintor para en pago de los cinco mill y quinientos reales que el susodicho debe a la iglesia».
A.D.C. Acebo., loc., cit., fol. 480.
- 29.- 1620
El mayordomo de la fábrica de Guijo de Coria registra haber hecho un pago a Pedro de Córdoba de 40 ducados.
A.D.C. Guijo de Coria., loc., cit., fol. 296.
- 30.- 1621
Vuelve a ser mencionado en Gata, dice así el documento: «y juro el dicho Pedro mançano ser cierta y verdaderas y se obligo a la paga del alcance y es aduertencia que no se le cargan los diez mill maravedises de la fabrica porque estan dados a pedro de Cordoua pintor».
A.D.C. Gata, loc., cit., fol. 441 bis.

- 31.- 1621
Domingo Pérez, mayordomo de la parroquial de Acebo, dice haber recibido de Pedro de Córdoba 34.000 maravedises «de lo que debe a la iglesia».
A.D.C. Acebo, loc., cit., fol. 482.
- 32.- 1621
Recibe Pedro de Córdoba este año a cuenta del retablo del Guijo 34.578 maravedises.
A.D.C. Guijo de Coria, loc., cit., fol. 305 vto.
- 33.- 1622
Domingo Sánchez, mayordomo de la iglesia de Guijo de Coria, en diferentes partidas le entrega 2.498 maravedises.
Ibidem., loc., cit., fol. 310.
- 34.- 1623
Devuelve Pedro de Córdoba a la iglesia de Acebo 900 reales en varias partidas.
A.D.C. Acebo., loc., cit., fol. 503 vto.
- 35.- 1623
Hizo tasación del retablo mayor de la iglesia de Monroy.
MARTÍN GIL, T. «Una excursión a Monroy». En *Estudios Extremeños* (1932), p. 54.
- 36.- 1623
Por el trabajo de Guijo de Coria recibe este año 62.750 maravedises.
A.D.C. Guijo de Coria, loc., cit., fol. 319 vto.
- 37.- 1626
Se le menciona en las cuentas de Acebo sin especificar las cantidades que reintegrarse a la iglesia.
A.D.C. Acebo, loc., cit., fol. 525.
- 38.- 1626
Antonio López, mayordomo de la iglesia de Guijo de Coria, le hace dos pagos por importe de 21.520 maravedises.
A.D.C. Guijo de Coria, loc., cit., fols. 331 vto. y 332.
- 39.- 1626
En una aclaración de cuentas de 1642 se cita una cédula —hoy perdida— en la que se dice que, el 8 de noviembre de 1626 reconoció Pedro de Córdoba haber concertado el retablo de Guijo de Coria en 2.100 ducados.
Ibidem, loc., cit., fol. 410.

- 40.- 1627
Juan Lorenzo, mayordomo de la iglesia de Guijo, anota el siguiente asiento: «mas de Por descargo mill y quatroçientos y noventa y seis maravedises que por librança de Pedro de Córdoba pago a Blas Moreno para en quenta de lo que la iglesia le debe». Ibidem., loc., cit., fol. 342 vto.
- 41.- 1628
De nuevo en Guijo de Coria se le menciona a propósito del alcance del mayordomo Martín Pascual: «... y rebajada una carta de pago de Pedro de Cordoba de 20.460 maravedises y añadidos vnos maravedises que faltaban en el libro de Martin Pascual es alcanzado por 99.908 maravedises». Ibidem., loc., cit., fol. 344.
- 42.- 1629
Recibe Pedro de Córdoba «para en parte de pago de lo que se le deve del retablo» de la parroquial de Guijo 6.800 maravedises. Ibidem., loc., cit., fol. 345 vto.
- 43.- 1630
Gonzalo Sánchez, mayordomo de la iglesia de Guijo de Coria, pagó a Pedro de Córdoba 400 reales en el año de su mayordomía. Ibidem., loc., cit., fols. 356-356 vto.
- 44.- 1631
Esteban Gómez, mayordomo de Guijo, al justificar las cuentas que rinde de su año de mayordomía, dice —sin especificar cantidades— haber entregado «dineros» con sus respectivas cartas de pago a Pedro de Córdoba. Ibidem., loc., cit., fol. 358 vto.
- 45.- 1632
En una nota marginal —aclarando las cuentas que rinde Francisco Prieto, mayordomo de la iglesia de Guijo—, dicese: «entran también en este descargo quinientos reales que se dieron a Pedro pintor de lo que se le debe del retablo. Mostro carta de pago y mando se junte con los demás que están en poder de el dicho beneficiado para fenecer la quenta con el dicho pedro de Cordoua». Ibidem., loc., cit., fol. 359.

- 46.- 1633
Recibe este año, a cuenta de lo que se le debe de la pintura del retablo de Guijo, 165 reales.
Ibidem., loc., cit., fol. 372.
- 47.- 1634
Sesenta y dos reales entregó Esteban Alonso a Pedro de Córdoba de lo que se le sigue debiendo por la pintura y dorado del retablo de Guijo.
Ibidem., loc., cit., fol. 373 vto.
- 48.- 1636
En los mandamientos de la Visita de 1636, el Dr. Juan Martínez Palomo ordena: «se cumpla el contrato y escritura que otorgó Pedro de Cordoua, pintor quando puso el retablo de que se auia de quitar los censos que tenía la yglesia antes que fuese pagado y no se le den dineros hasta que se cumpla dicha escritura.
Ibidem., loc., cit., fols. 384-384 vto.
- 49.- 1639
Agustina de Córdoba, su viuda, recibe 500 reales del mayordomo de la iglesia de Guijo de Coria.
Ibidem., loc., cit., fol. 407 vto.
- 50.- 1640
En las cuentas del mayordomo Melchor Nieto aparece una partida de «mill reales que pagó a la mujer de Pedro de Cordoba en dos veces a cuenta de lo que se debe del retablo». En otra partida de este mismo año se menciona haber pagado «dineros» en el pleito «con la de Pedro de Cordoba».
Ibidem., loc., cit., fol. 408.
- 51.- 1641
Francisco Sánchez dice haber dado «por descargo setecientos y cinquenta reales a la mujer de Pedro de Cordoba Pintor a cuenta de lo que se le debe del Retablo. Dio carta de pago con clausula de que no pediria mas dinero hasta tanto que la yglesia aya Resquitado los censos que tomo para el Retablo o su hija llegue a tener estado de casarse».
Ibidem., loc., cit., fol. 409.
- 52.- 1642, 16 de mayo
Don Jerónimo Martínez Zúñiga, Beneficiado de la iglesia de Guijo de Coria, dijo: «que para claridad y seguro de su yglesia

conviene en este libro de visita se ponga un tanteo de la cuenta y dineros que tiene pagados la dicha yglesia a Pedro de Cordoba Pintor y a sus herederos por cuenta de lo que se debe del Retablo. Su merced mando se haga y se notifique a los herederos la cuenta esta hecha si tienen que dezir cotra ella lo digan dentro de tres dias ante los señores provisosores de la ciudad de coria, la qual cuenta es como sigue». (Omitimos la relación que el documento hace, por estar recogidos esos pagos en los registros anteriores).

Ibidem., loc., cit., fol. 410.

53.- 1645

3.400 maravedises recibe «la muxer de Pedro de Cordoua Pintor a cuenta de la obra del retablo».

A.D.C. Guijo de Coria. Libro de Visitas (1646-1783) n.º 30, fol. 3

54.- 1646

Juan Ruano, mayordomo de Guijo de Coria, anota «çien Reales que pago a la mujer de Pedro de cordoua a cuenta del retablo».

Ibidem., loc., cit., fol. 34 vto.

55.- 1647

La viuda de Pedro de Córdoba cobra este año 6.800 maravedises.

Ibidem., loc., cit., fol. 36 vto.

56.- 1649

Anota el mayordomo la siguiente partida: «mas da por descargo ciento y beinte y dos Reales que pago a la mujer de pedro de cordoua a cuenta del retablo».

Ibidem., loc., cit., fol. 58 vto.

57.- 1650

Ana de Hervás, hija de Pedro de Córdoba, recibe 2.230 reales por cuenta de la escritura del retablo.

Ibidem., loc., cit., fol. 62.

58.- 1652

En este año recibe Ana de Hervás 100 reales a cuenta. (Con este pago debió cerrarse la cuenta con los herederos, ya que las cuentas no hacen desde este momento ninguna mención a ellos).

Ibidem., loc., cit., fol. 72.

APÉNDICE DOCUMENTAL

Para la transcripción de los documentos hemos respetado la ortografía original y resuelto las abreviaturas. Proceden los textos de los libros pertenecientes a la parroquia de Gata custodiados en el Archivo Diocesano de Cáceres, de donde los tomamos en 1973 y dimos a conocer parcialmente en anteriores publicaciones. Ahora los presentamos en toda su extensión ordenados cronológicamente y destacando los epígrafes. Las anotaciones documentales fueron extraídas de los siguientes repertorios:

- Libro de Visitas (1565 - 1600) n.º 38
- Libro de Visitas (1577 - 1633) n.º 39
- Libro de Visitas (1596 - 1627) n.º 40
- Libro de Visitas (1619 - 1681) n.º 41

TRABAJO DE ESCULTURA

1.- 1589

«mas dio por descargo que gasto quarenta ducados Reales que en dos partidas parece auer pagado a Pedro de Paz escultor vecino de la villa de Alcantara de la talla y hechura de la ymagen bendita de sancta maria madalena de que mostro carta de pago».

Libro n.º 40, fol. 48 vto.

2.- 1589

«mas dio por descargo veynte e dos rreales que pago a francisco martin porque traxo la dicha ymagen de la villa de alcantara».

Libro n.º 40, fol. 49

3.- 1593

Cuentas de la Cofradía de la Vera Cruz que rinden los mayordomos Pedro de Peramato y Juan Domínguez Campanas.

«Cargo»

«carganseles al alcance de sus antecesores e mas honçe myll e dosçientos e treynta e seis maravedises de los censos e de lo que se rrecoxio para la talla y hechura del crucifixo e de los quartos que pagan los cofrades e mugeres que todo suma e monta juntamente con el alcance catorçe myll y seteçientos e cinquenta e siete maravedises».

Libro n.º 40, fol. 137 vto.

4.- «Descargo»

«para lo qual dio por descargo el dicho Pedro de Peramato por si y su compañero en cera e con dosçientos e quarenta reales que pago a pedro de paz de la talla del crucifixo e de misas como pareçio por su libro y cartas de pago de todo quinze myll e dosçientos e sesenta e nueve maravedises».

Libro n.º 40, fol. 137 vto.

5.- 1596

Cuentas de la Cofradía de la Vera Cruz

«dio por descargo nueue mill e seteçientos e dos maravedises con dos mill e seiscientos e diez e ocho maravedises que son siete ducados que pago a Juan Gutierrez Villalba pintor con que se acabo de pagar la pintura y encarnaçion del cruçifixo de la dicha cofradia en virtud de vn mandamiento del prouisor de este obispado y mostro carta de pago».

Libro n.º 40, fol. 210

DORADO DE LA CUSTODIA-MANIFESTADOR

6.- 1596

Gonzalo Pérez Rico, mayordomo, en la partida «de por menu-do» de las cuentas de 1596, especifica:

«... y a vn carpintero que quito y desencaxo la custodia para pintalla y otras cosas que hizo...».

Libro n.º 40, fols. 196-196 vto.

7.- 1596

«mas dio por descargo que pago a lazaro cornejo y francisco cornejo pintores vecinos de coria y a lo demas pintores que pintaron la custodia de esta yglesia nueue mill e duçientos e cinquenta maravedises en que entran ocho reales por el ható

que se traxo de coria a lazaro cornejo y de esto mostro carta de pago de los pintores».
Libro n.º 40, fol. 195.

8.- 1597

«mas dio por descargo que pago a lazaro cornexo e francisco cornejo y diego valverde a los demas pintores que pintaron la custodia de la iglesia cinquenta mill maravedises que pago en su nombre francisco martin de doze mill maravedises que el dicho francisco martin debe a la yglesia y al dicho juan gonzalo de vnas aceitunas que en todo ello suma y monta sesenta e vn mill e duçientos cinquenta e quatro maravedises los quales pago por cartas de pago en virtud de çiertas libranzas de la justiçia y rregimiento de esta villa».

Libro, n.º 40, fol. 199 vto.

9.- 1598

«mas dio por descargo quatro mill y trescientos e veynte y ocho maravedises que parece auer pagado a lazaro cornejo pintor vecino de la ciudad de Coria de lo que se le debuia de la pintura de la custodia del altar mayor mostro los rrecaudos con carta de pago».

Libro n.º 40, fol. 239.

10.- 1598

«mas cinco mill e setecientos e ochenta e quatro maravedises que parece auer pagado a francisco hernandez rregidor por los pintores que se les deuia de resto por la pintura de la custodia del altar mayor que fueron lazaro cornexo e valverde en cuyo nombre por su poder los cobro el dicho francisco hernandez para la rrazon de ello».

Libro n.º 40, fol. 240.

11.- 1604

Cofradía de la Vera Cruz

«para en quenta de lo qual dio de gasto diez y nueve mill y onze maravedises que gasto en dos candeleros que se compraron y çera y puertas del omilladero y madera y herraje y vn frontal de damasco que se hizo para el altar y al cornejo pintor porque pinto vn velo y otros gastos menores como paresçio porque libro que monto la dicha cantidad».

Libro n.º 40, fol. 303.

- 12.- 1605
Cofradía de la Vera Cruz
«yten descarga que pago de la limosna de las misas al capellan y çera que se compro y vna çerradura de vn arca y la pintura del velo a cumplimiento de seis ducados y otros gastos como consto por su libro que monto todo doze mill y quinientos y cinco maravedises».
Libro n.º 40, fol. 303 vto.

TRABAJO DE PINTURA

- 13.- 1605
«que pago a los pintores a cuenta de la pintura del rretablo de señor san pedro treinta y dos mill seiscientos y quarenta maravedises, paresçio por tres partidas».
Libro n.º 40, fol. 280.
- 14.- 1606
«Yten dio por descargo aver pagado a pedro de cordoba pintor de la pintura del rretablo de la yglesia treynta y ocho mill y seteçientos y sesenta maravedises».
Libro n.º 40, fol. 339 vto.
- 15.- 1613
En la aclaración de cuentas que rinde el mayordomo Juan Andrés aparece lo siguiente:
«para lo qual dio por descargo las tres fabricas que le van cargadas que no las cobro porque paresçe dieron a Pedro de cordova para en pago del retablo».
Libro n.º 40, fol. 392 vto.
- 16.- 1620
En una aclaración de cuentas de este año se recoge la siguiente anotación:
«y en treinta mill maravedises que pago a pedro de Cordova a cuenta del retablo».
Libro n.º 40, fol. 433 vto.
- 17.- 1621
«y juro el dicho Pedro mançano ser cierta y verdaderas y se obligo a la paga del alcance y es aduertencia que no se le cargan los diez mill maravedis de la fabrica porque estan dados a pedro de Cordoua pintor».
Libro n.º 40, fol. 441 bis.

TASACIÓN

18.- 1609

«yten dio por descargo auer pagado de la tasa del rretablo siete mill maravedises».

Libro n.º 40, fol. 344 vto.

DESCRIPCIÓN DEL RETABLO MAYOR (SEGÚN LA VISITA DE 1619)

19.- EL CONJUNTO

«en la dicha capilla frontero de la puerta principal esta el altar mayor, y se sube a el por quatro gradas de canteria labradas el qual dicho altar es de canteria labrada; en el dicho altar mayor esta vn altar que toma todo el ancho de la dicha capilla de madera de talla, esta pintado y dorado el dicho rretablo; y el dicho rretablo asienta sobre vna peana que sale por los lados del dicho altar mayor de canteria, con sus molduras, y al lado siniestro del dicho altar esta en la vna parte la cruz de la horden y en la otra las llaves y armas de san pedro; y, a la mano siniestra, lo mismo. El dicho rretablo tiene beinte y quatro columnas que ban desde los tabernaculos y tableros con sus basas y capiteles y frissos y cornisas.

Libro n.º 38, fols. 135 y 135 vto.

20.- EL MANIFESTADOR

«... en medio del altar mayor esta la caja del santissimo sacramento, hecho de la misma talla, y en la puerta del dicho sagrario esta hecho de (pobeto) la asuncion y en otra mas arriba por rremate esta en otro tablero el nacimiento de nuestro señor jesuxpo, nuestra señora y san josephe hecho de media talla; y por rremate tiene este rretablo dos angeles, el vno tiene la corona de nuestro señor en las manos y el otro los clavos.

Esta vn tabernaculo ençima de la dicha caja en questa nuestra señora hecha de talla con Jesus niño en braços; y sobre este otro en que esta nuestro rredentor. En la columna mayor, el capitel de este Jesus niño hecho de talla, pintado y dorado de pincel».

Libro n.º 38, fol. 136.

21.- EL REMATE Y CORONAMIENTO DEL RETABLO

«Mas arriba en vn tablero esta vn xpo crucificado, a los lados: san joan y nuestra señora, hechos de talla, dorados y pintados de pincel.

A los lados de san joan y de nuestra señora esta san geronimo, con xpo crucificado, orando; y en la otra mano vna piedra, y a su lado otro bulto hecho de talla con las armas de san pedro, dorado y pintado de pincel. A la siniestra de san joan esta san francisco de bulto, hecho de talla, con vna cruz en las manos; y otro niño sobre vnas armas de san pedro con vna cruz en las manos, dorado y pintado de pincel».

Libro n.º 38, fol. 137 vto.

22.- LAS ESCULTURAS

«Mas arriba (se está refiriendo al manifestador) esta vn tabernaculo en que esta sentado en vna silla la ymagen de señor san pedro hecho de talla y en otro mas arriba esta la ymagen de nuestra señora hecha de talla quando la coronaron los angeles, dorado y pintado de pincel».

Libro n.º 38, fol. 136.

«En otros doce tabernaculos estan los doce apóstoles, echos de talla, dorados y pintados de pincel. Y en quatro tableros mas bajo a lado de la dicha caja del santísimo sacramento estan los quatro ebangelistas labrados de madera de media talla, y dorados, y pintados de pincel».

Libro n.º 38, fol. 137 vto.

23.- LAS PINTURAS

«En el primer tablero del dicho altar que esta a la mano derecha, como se sube al dicho altar, esta pintado de pincel, la oracion del huerto; y, en el segundo tablero el señor san pedro; y, en el tercero la coronacion de nuestra señora».

«Y al lado de la mano yzquierda, en el primer tablero esta pintado de pincel la cena de nuestro redentor jesuxpo con sus apóstoles, y en la segunda la negacion de san pedro, y en el tercero la anunciacion de nuestra señora».

Libro n.º 38, fols. 137 vto. y 138

24.- GUARDAPOLVO Y COPETE

«y el dicho retablo tiene su guardapolvo de anejo nuevo = y este dicho retablo tiene por remate vn guardapolvo de madera, y sobre este guardapolvo vna ymagen de bulto con vna espada en la mano».

Libro n.º 38, fol. 138

OTROS DOCUMENTOS DE INTERÉS

IMAGEN DE SANTA MARÍA MAGDALENA

- 25.- «mas dio por descargo que gasto quarenta ducados Reales que en dos partidas paresce auer pagado a Pedro de Paz escultor vecino de la villa de Alcantara de la talla y hechura de la ymageri de la bendita sancta maria madalena de que mostro carta de pago».
- 26.- «mas dio por descargo veynte e dos rreales que pago a francisco martin porque traxo la dicha ymagen de la villa de alcantara». Libro n.º 40, fols. 48 vto. y 49.

CRISTO DE LA COFRADIA DE LA VERA CRUZ

- 27.- 1593
«carganseles el alcance de sus antecesores e mas honce mjll e doçientos e treynta e seis maravedises de los censos e de lo que se rrecoxio para la talla y hechura del crucifixo e de los quartos que pagan los cofrades e mugeres que todo suma e monta juntamente con el alcance catorce mjll y seteçientos e cinquenta e siete maravedises».
- 28.- «para lo qual da por descargo el dicho pedro de peramato por si y su compañero en cera e con doçientos e quarenta rreales que pago a pedro de paz de la talla del crucifixo e de misas como parecio por su libro y por cartas de pago de todo quinze mill e doscientos e sesenta e nueue maravedises». Libro n.º 40, fol. 137 vto.
- 29.- 1596
«dio por descargo nueue mill e seteçientos e dos maravedises con dos mill e seiscientos e diez e ocho maravedises que son siete ducados que pago a juan gutierrez villalba pintor con que se le acabo de pagar la pintura y encarnacion del cruçifixo de la dicha cofradia en virtud de vn mandamiento del provisor de este obispado y mostro carta de pago...». Libro n.º 40, fol. 210.

SAN ANTONIO ABAD

- 30.- 1610
«para lo qual de por descargo auer gastado en la hechura del retablo honce mill seteçientos y setenta y dos maravedises los quales sacados del cargo parece ser alcanzado...».

31.- 1611

«para los quales dio por descargo auer gastado en la pintura del rretablo y otros gastos siete mill y ssetecientos y cinquenta y dos maravedises».

Libro n.º 40, fols. 366 y 366 vto.

32.- 1619

«y arrimados a los arcos torales estan dos altares, el vno de nuestra señora del rosario y el otro de señor san anton. El de nuestra señora del rosario es a la parte del mediodia y se sube a el por dos gradas de canteria, y asimismo el dicho altar es de piedra de canteria sobre el qual esta vn rretablo de madera hecha de talla, con quatro columnas con sus basas y capiteles, fijos y cornisas. Hace tres tableros y vn tabernaculo a vn lado del san miguel, hecho de media talla con un pesso y a otro lado vnas figuras y serafines y este rretablo se esta pintando al presente. En el tabernaculo del medio esta la ymagen de nuestra señora del rosario, hecha de talla, con jesus niño en braços, encarnado y pintado el ropaje dorado, açul, y berde, y colorado; y una corona dorada hecha de oja de lata; con un rrosario a la redonda, las quantas de madera plateadas, los extremos dorados.

Esta la dicha ymagen puesta sobre vna peana con dos frisos dorados, el esmalte colorado, y vn letrero a la redonda que dice nuestra señora del rosario y de la peana salen dos ylos de hierro gruesos con vna barra en que esta vn belo para poner delante de la ymagen de nuestra señora.

El otro altar de san anton esta a la parte del norte. Subesse a el por dos gradas de canteria y el dicho altar es de canteria; y sobre el esta vn rretablo pintado de pincel a lo antiguo; y en el la vida y la historia del señor san anton hecho de talla en blanco con vn libro y campanilla en la mano siniestra y en la derecha vn bordon y vn rrosario, y el animalillo con su campanilla».

Libro n.º 38, fols. 132-133.

BIBLIOGRAFÍA

1. FUENTES

1.1. Manuscritos

Archivo Diocesano de Cáceres

Acebo:

Libro de Visitas (1521-1546) n.º 30

Libro de Visitas (1546-1590) n.º 31

Libro de Visitas (1594-1654) n.º 32

Alcántara:

Parroquia de Santa María.

Bautizados (1586-1600) n.º 1

Bautizados (1600-1609) n.º 2

Bautizados (1609-1620) n.º 3

Casados (1610-1640) n.º 24

Parroquia de la Encarnación.

Bautizados (1609-1674) n.º 55

Casados (1593-1652) n.º 61

Finados (1593-1653) n.º 65

Casar de Cáceres:

Libro de Cuentas de Fábrica (1543-1559) n.º 108

Libro de Cuentas de Fábrica (1637-1727) n.º 109

Libro de Visitas (1595-1716) n.º 116

Gata:

Libro de Visitas (1565-1600) n.º 38

Libro de Visitas (1577-1633) n.º 39

Libro de Visitas (1596-1627) n.º 40

Libro de Visitas (1619-1681) n.º 41

Guijo de Coria

Libro de Visitas (1592-1644) n.º 29

Libro de Visitas (1646-1783) n.º 30

Sierra de Fuentes:

Libro de Cuentas de Fábrica (1532-1596) n.º 19

Libro de Cuentas de Fábrica (1604-1662) n.º 20

Archivo Histórico de Cáceres (A.H.C.)

Protocolo de Juan Alonso Pablos (1604). Leg. 4093

Protocolo de Francisco de Campo (1603). Leg. 231

Protocolo de Francisco Delgado (1577). Leg. 3753

Protocolo de Pedro Delgado (1604). Leg. 3759

Protocolo de Alexo Michel (1605). Leg. 4057

Protocolo de Andrés Pulido (1580). Leg. 42 05

Protocolo de Juan Romero (1591). Leg. 4243

Protocolo de Alonso de Solís (1584). Leg. 43 72

1.2. Impresos

GUERRA HONTIVEROS, M. *Apuntes históricos de la villa de Gata* (Salamanca, 1897).

MARTÍNEZ QUESADA, J. «Notas documentales sobre artistas y artesanos en Extremadura», en *Revista de Estudios Extremeños* (1959, 1960 y 1961).

2. CATÁLOGOS, GUÍAS, VIAJES, ETC.

ALVAREZ VILLAR, J. *Extremadura. Arte* (Madrid, 1979).

MÉLIDA, J.R. *Catálogo monumental de Cáceres* (Madrid, 1924).

MUÑOZ DE SAN PEDRO, M. *Extremadura* (Madrid, 1961).

3. REPERTORIO GRÁFICO

3.1. Colecciones de Grabado de la Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.

Libro 28-II-2

- Durer: *Coronación de la Virgen*, fol. 147 vto. (a)
- Sadeler: *San Pedro liberado de la cárcel*, fol. 108 vto. (b) y *Oración en el huerto*, fol. 102 (b).

Libro 28-II-14

- Raimondi: *Anunciación*, fol. 208 (a).

Libro 28-II-16

- Doetechum: *Sagrada cena*, fol. 200.

3.2. Otras colecciones

DELEN, A.J. *Histoire de la gravure dans les Anciens Pays Bas et dans les provinces Belges, des origines jusqu'a a la fin du XVIII siècle* (Paris, 1924-1935).

- Cornelis: *Anunciación*, vol. III, plancha IV, 3
- Wiertcx: *Anunciación*, vol. II, plancha XXXV, a

DUPLESSIS, G. *Ouvre de Albert Durer* (Paris, 1807) y *Ouvre de martin Schongauer* (Paris, 1881).

HOLLSTEIN, F.W. *Dutch and flemish etchings engravings and woodcuts ca. 1450-1700* (Amsterdam, s.a.), 17 vols.

3.3. Pintura y escultura: tratados y monografías

ANDRÉS ORDAX, S. «Introducción a la escultura altoextremeña del Renacimiento y del Barroco», en *Actas del VI Congreso de Estudios Extremeños* (1981), pp. 11-21.

AZCÁRATE, J.M. *Escultura del siglo XVI* (Madrid, 1985).

FLORIANO CUMBREÑO, A. «El retablo de Santa María la Mayor de Cáceres», en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid* (1940-41), pp. 85-95.

GARCÍA MOGOLLÓN, F.J. «El retablo mayor de la parroquial de Guijo de Coria (Cáceres)», en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid* (1980), pp. 397-405 y «El retablo mayor de la Iglesia de Santa María de Garrovillas: una obra del escultor Sebastián de Paz», en *Actas del VII Congreso de Estudios Extremeños* (1983), pp. 93-117.

HERNÁNDEZ DÍAZ, J. «Roque de Balduino en Santa María de Cáceres», en *Archivo Español de Arte* (1970), pp. 375-384).

DAZA, F. *El pintor Martín de Vos en Méjico* (México, 1971).

MARTI Y MONSO, J. «El retablo de la iglesia de Santiago en Cáceres», en *Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid* (Valladolid, 1901), pp. 157-172 y «El retablo de la iglesia de Santiago de Cáceres», en *Revista Extremadura* (1902), pp. 93-102.

REIS SANTOS, L. *Vasco Fernandez e os pintores de Viseu do século XVI* (Lisboa, 1946).

SCHUBRING, P. *Arte del Renacimiento en Italia* (Barcelona, 1936).

TORRES PÉREZ, J.M. «Una pintura de Pedro de Córdoba en el retablo de la Iglesia de Gata y su relación con otra de Martín de Vos grabada por Sadeler», en *Estudios dedicados a Carlos Callejo Serrano* (1979), pp. 813-824 y «Un claro seguidor de Roque Balduino: Pedro de Paz, escultor extremeño del siglo XVI», en *Actas del VI Congreso de Estudios Extremeños* (1981), pp. 301-309 y «La huella de Berruguete en Pedro de Paz, tasador del retablo de la Iglesia de Santiago en Cáceres», en *Alcántara* (1985), pp. 7-15.

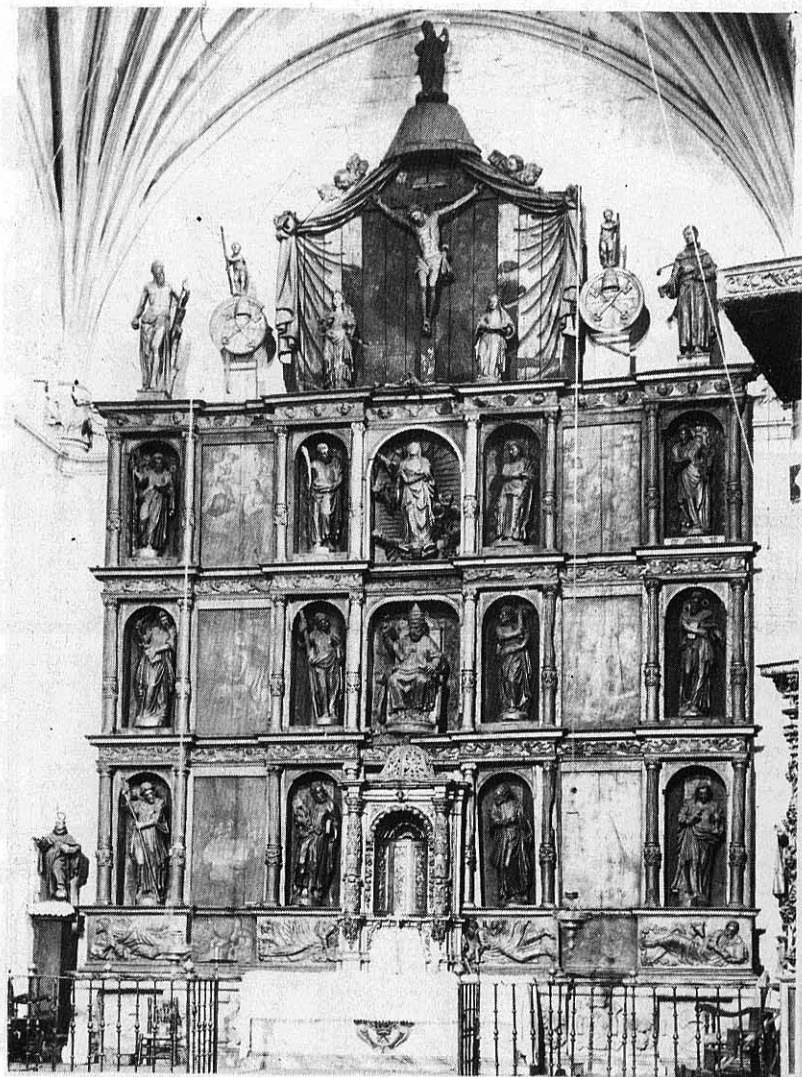
ZARCO, T. *Los pintores italianos en San Lorenzo de El Escorial* (Madrid, 1932).

4. OTROS REPERTORIOS

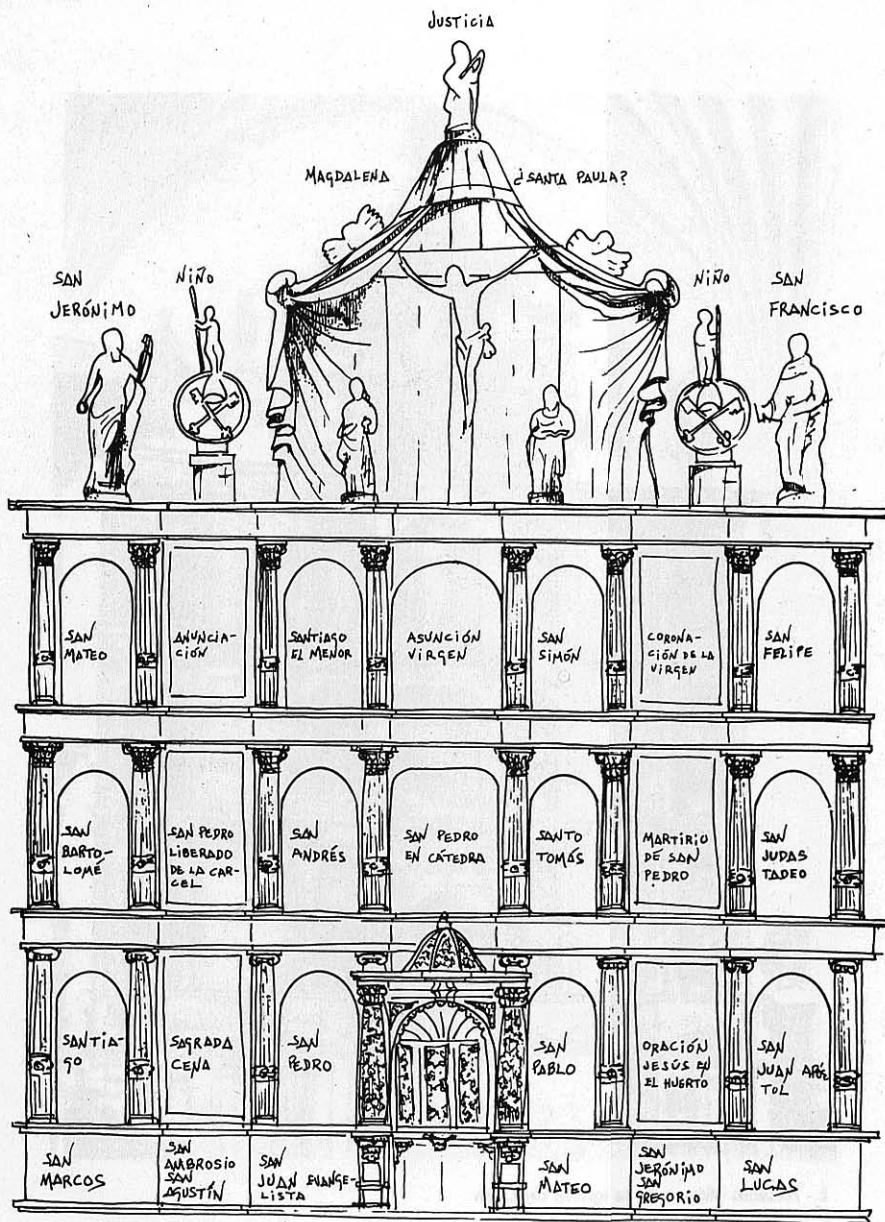
MARTÍN GIL, T. «Una excursión a Monroy», en *Estudios Extremeños* (1932), pp. 41 y ss.

SÁNCHEZ LOMBA, F.M. «Arquitectura eclesial del siglo XVI en la Sierra de Gata», en *Norba* (1981), pp. 67-76.

LÁMINAS



1. Retablo Mayor de la iglesia de Gata.
(Archivo MAS)



2. Programa iconográfico del retablo mayor de Gata



3. Retablo mayor de la iglesia de Gata (detalle).
(Archivo MAS)



4. Retablo mayor de la iglesia de Sierra de Fuentes

5.a



5.d



5.b



5.c



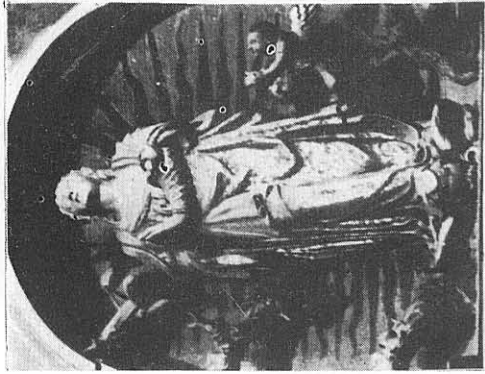
5.a. Santiago el Menor del retablo de Gata.

5.b. Santiago el Menor del retablo de Sierra de Fuentes

5.c. San Andrés del retablo de Gata (detalle)

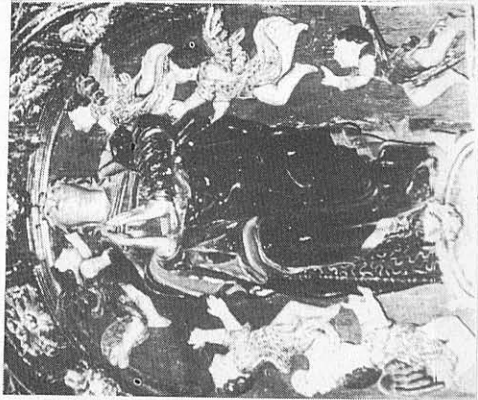
5.d. San Andrés del retablo de Sierra de Fuentes (detalle)

6.a



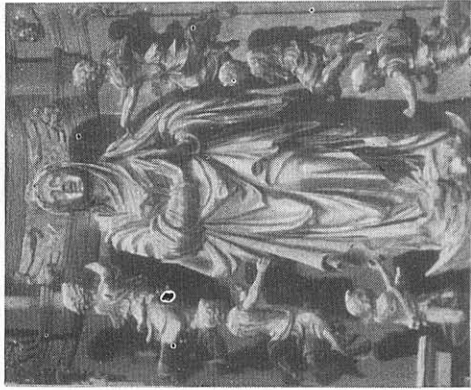
6.a. Asunción de la Virgen de Gata.

6.b



6.b. Asunción de la Virgen de Sierra de Fuentes.

6.c



6.c. Asunción de la Virgen de Santa María de Cáceres



7. San Bartolomé del retablo de Gata

8.a

8.b

8.c



8.a

8.d

8.e



- 8.a. San Andrés del retablo de Gata.
 8.b. San Pedro en Cátedra del retablo de Gata.
 8.c. Santo Tomás del retablo de Gata.

- 8.d. San Andrés del retablo de Sierra de Fuentes.
 8.e. Santo Tomás del retablo de Sierra de Fuentes.

9.a



9.b



9.c



9.d



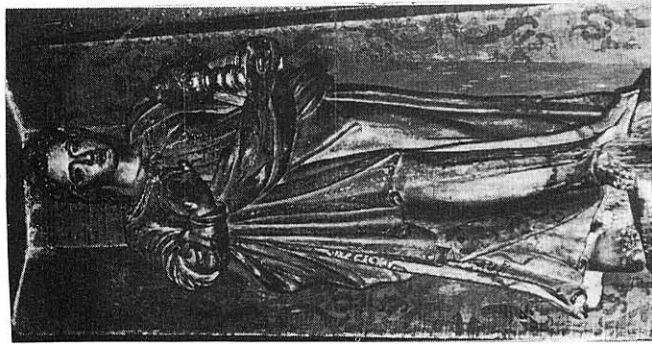
9.a. Santiago el Mayor del retablo de Gata.

9.b. Santiago el Mayor del retablo de Sierra de Fuentes.

9.c. Santiago el Mayor del Palacio Episcopal de Cáceres.

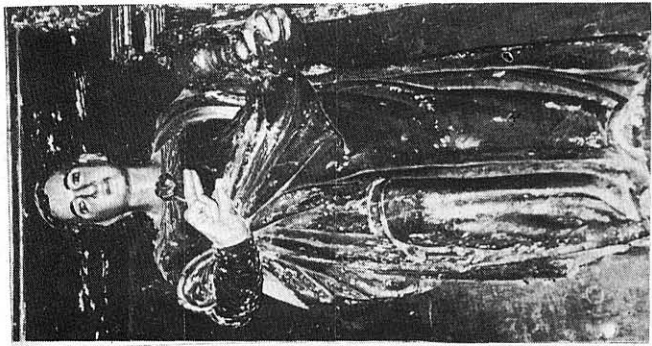
9.d. Santiago el Mayor de Roque Balduque en el retablo de Santa María de Cáceres.

10.a



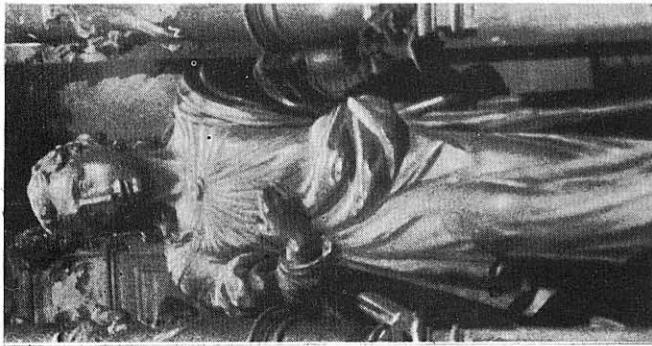
10.a. San Juan Apóstol del
retablo de Gata.

10.b



10.b. San Juan Apóstol del
retablo de Sierra de Fuentes.

10.c



10.c. San Juan Apóstol del
retablo de Santa María de Cáceres.



11. Evangelista San Mateo en el retablo de Gata.



12. Evangelista San Mateo de Berruguete en el retablo de Santiago de Cáceres
(Archivo MAS)

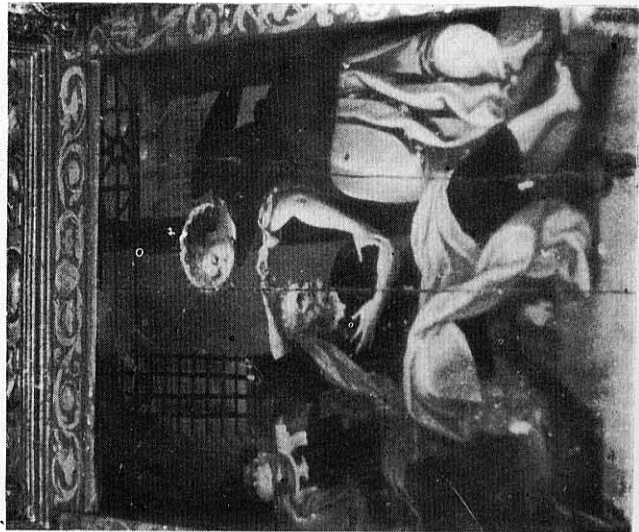


13. Anunciación de la Virgen.

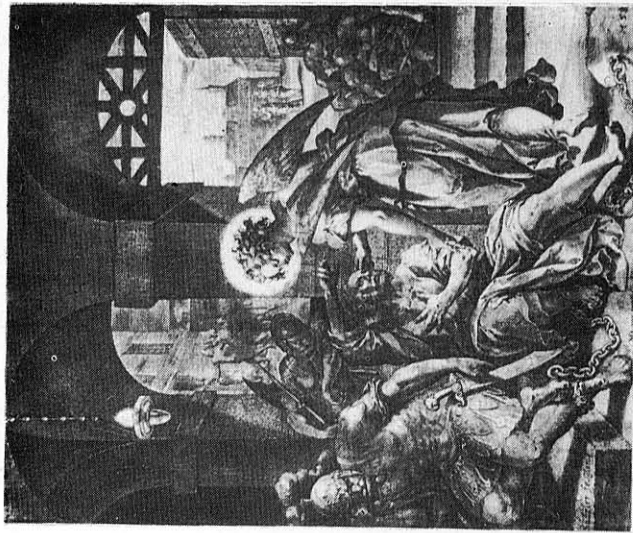


14. Coronación de la Virgen y Martirio de San Pedro.

15.a



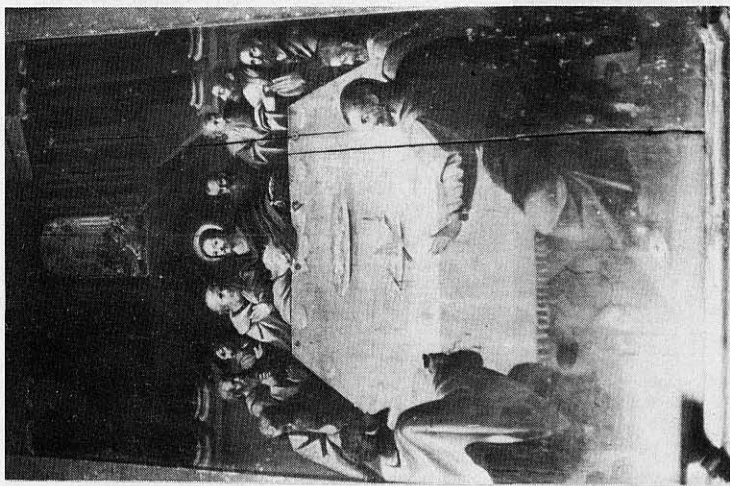
15.b



15.a. San Pedro liberado de la Cárcel (Pedro de Córdoba).

15.b. San Pedro liberado de la Cárcel (Martín de Vos).

16.a



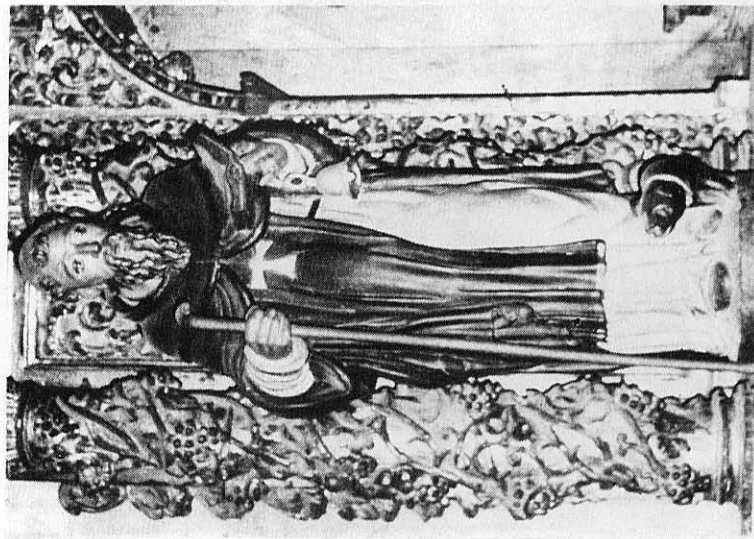
16.a. Sagrada Cena.

16.b



16.b. Oración de Jesús en el Huerto.

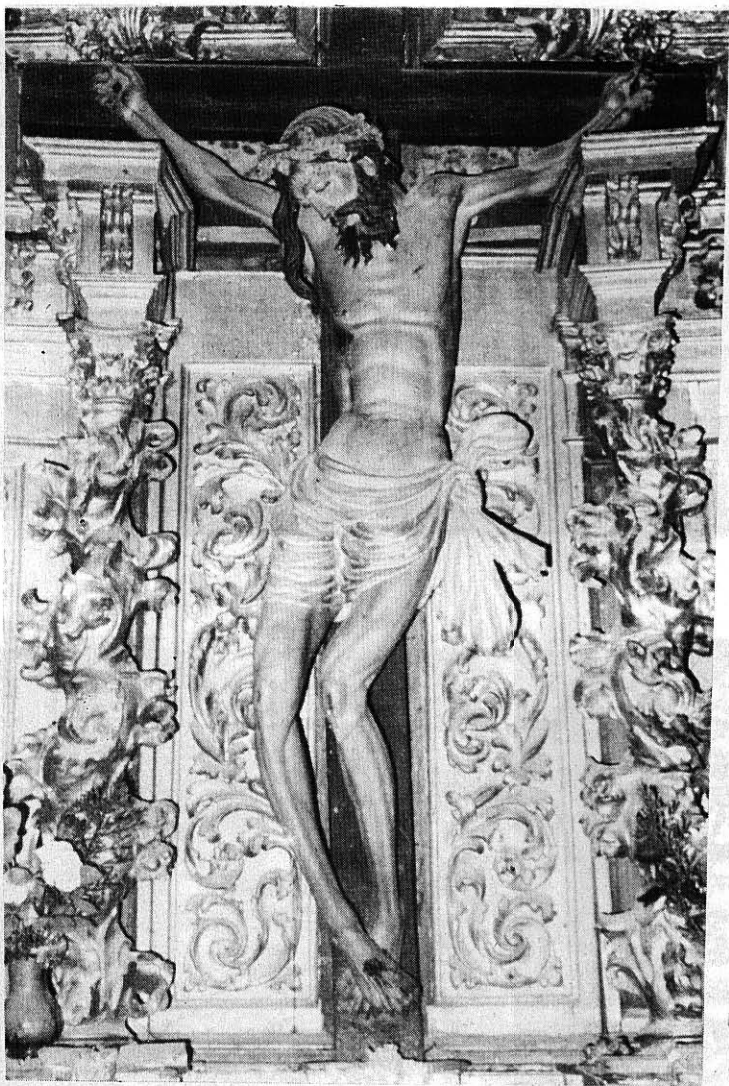
17.a



17.b

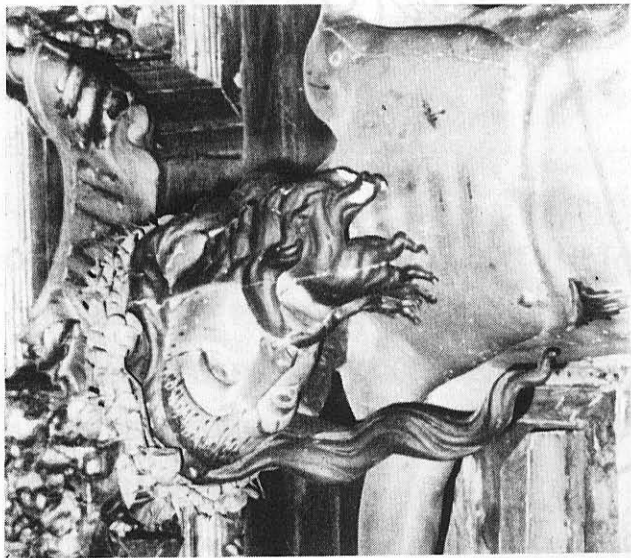


17.a. San Antonio Abad de Gata.
17.b. San Antonio Abad del Palacio Episcopal de Cáceres.



18. Cristo de la Vera Cruz en Gata.

19.a



19.b



19.a. Cristo de la Vera Cruz de Pedro de Paz en Gata.
19.b. Cristo de la Agonía de Lucas Mitata en Calzadilla.

Pedro de paz

Pedro de Córdoba

20. Firmas autógrafas de Pedro de Paz y Pedro de Córdoba.

INDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN	9
EL RETABLO MAYOR Y SU PROGRAMA ICONOGRÁFICO .	13
ESTUDIO DE LAS ESCULTURAS	17
EL ESCULTOR: PEDRO DE PAZ	31
EL MANIFESTADOR	35
ESTUDIO DE LA PINTURA	37
EL PINTOR: PEDRO DE CÓRDOBA	49
LOS PRECIOS	53
OTRAS ESCULTURAS DE PEDRO DE PAZ EN GATA	57
CRONOLOGÍA DE PEDRO DE PAZ	63
CRONOLOGÍA DE PEDRO DE CÓRDOBA	69
APÉNDICE DOCUMENTAL	79
BIBLIOGRAFÍA	87
LÁMINAS	91

ÍNDICE DE LÁMINAS

1. Retablo mayor de la iglesia de Gata.
2. Programa iconográfico del retablo mayor de Gata.
3. Retablo mayor de la iglesia de Gata (detalle).
4. Retablo mayor de la iglesia de Sierra de Fuentes.
 - 5.a. Santiago el Menor del retablo de Gata.
 - b. Santiago el Menor del retablo de Sierra de Fuentes.
 - c. San Andrés del retablo de Gata (detalle).
 - d. San Andrés del retablo de Sierra de Fuentes (detalle).
- 6.a. Asunción de la Virgen de Gata.
 - b. Asunción de la Virgen de Sierra de Fuentes.
 - c. Asunción de la Virgen de Santa María de Cáceres
7. San Bartolomé del retablo de Gata.
 - 8.a. San Andrés del retablo de Gata.
 - b. San Pedro en Cátedra del retablo de Gata.
 - c. Santo Tomás del retablo de Gata.
 - d. San Andrés del retablo de Sierra de Fuentes.
 - e. Santo Tomás del retablo de Sierra de Fuentes.
- 9.a. Santiago el Mayor del retablo de Gata.
 - b. Santiago el Mayor del retablo de Sierra de Fuentes.
 - c. Santiago el Mayor del Palacio Episcopal de Cáceres.
 - d. Santiago el Mayor de Roque Balduque en el retablo de Santa María de Cáceres.
- 10.a. San Juan Apóstol del retablo de Gata.
 - b. San Juan Apóstol del retablo de Sierra de Fuentes.
 - c. San Juan Apóstol del retablo de Santa María de Cáceres.
11. Evangelista San Mateo en el retablo de Gata.
12. Evangelista San Mateo de Berruguete en el retablo de Santiago de Cáceres
13. Anunciación de la Virgen.
14. Coronación de la Virgen y Martirio de San Pedro.
- 15.a. San Pedro liberado de la Cárcel (Pedro de Córdoba).
 - b. San Pedro liberado de la Cárcel (Martín de Vos).
- 16.a. Sagrada Cena.
 - b. Oración de Jesús en el Huerto.
- 17.a. San Antonio Abad de Gata.
 - b. San Antonio Abad del Palacio Episcopal de Cáceres.
18. Cristo de la Vera Cruz en Gata.
- 19.a. Cristo de la Vera Cruz de Pedro de Paz en Gata.
 - b. Cristo de la Agonía de Lucas Mitata en Calzadilla.
20. Firmas autógrafas de Pedro de Paz y Pedro de Córdoba.