

EL PAPEL COMO SOPORTE DEL CONCEPTO ARTÍSTICO

Vicente Mendez Hernán

INTRODUCCIÓN

Nos planteamos con este trabajo analizar, a través de dos inéditos ejemplos de trazas de obras de arte, la importancia que, durante la Edad Moderna, tuvo el papel como soporte del concepto artístico dentro del ámbito de la Diócesis de Plasencia, marco de nuestro estudio. Se trata de dos manuscritos de importancia acrecentada por la escasez con la que se suelen encontrar este tipo de documentos: el primero de los diseños, que data del día 22 de junio de 1609, nos da a conocer la hechura de la fuente que el concejo placentino se proponía construir en la ciudad (figura 1); el segundo, fechado el 31 de julio de 1785, es paradigmático para conocer el tipo de dibujo que solía preceder a la hechura de un retablo (figuras 2-6). En este caso concreto, fue la iglesia parroquial de San Miguel Arcángel, de Solana de Cabañas, la que concertó la máquina de madera con la que se pretendía rendir culto a Santa Lucía.

Ambas obras, entre las que median casi dos centurias completas, no podrían entenderse sin tener en cuenta la importancia artística de la que gozó la villa de Plasencia y, por tanto, el territorio diocesano del que es cabeza. Después de haber otorgado en 1189 el monarca Alfonso VIII el privilegio fundacional a la ciudad por él reconquistada, pidió el mismo año al Pontífice Clemente III la bula en virtud de la cual se erigió en Catedral la iglesia placentina. Desde este momento el protagonismo artístico que empieza a cobrar nuestro ámbito de estudio

será tal que, efectivamente, se convierte en uno de los principales centros de contratación de obra de arte de toda la región extremeña durante los siglos XVI al XVIII¹.

Pero además de ello, los pueblos aledaños a Berzocana, como Solana de Cabañas, también contarán con cierto protagonismo dado que, en la iglesia parroquial de San Juan Bautista de aquella localidad, se encuentran depositados los restos de los santos patronos de la silla episcopal placentina: San Fulgencio y Santa Florentina, los hermanos de los obispos hispalenses Leandro e Isidoro, cuya devoción fue la responsable de que, desde el siglo XIV y, más aún, desde la centuria de mil quinientos², este punto concreto de la geografía extremeña se convirtiera en centro obligado de peregrinación para todo fiel cristiano.

En la actualidad, tanto el documento arquitectónico como el contrato de talla están depositados en dos archivos de naturaleza bien distinta. El primero es custodiado en el Archivo Histórico Provincial de Cáceres que, gracias a sus instalaciones, reúne las condiciones necesarias para la perpetuación del documento. Sin embargo, la titularidad de la propiedad del segundo recae en la actual Diócesis de Plasencia y, más aún, en la parroquial de Solana de Cabañas, donde en la actualidad puede consultarse. El pergamino, del que un microfilm salvaguardan el archivo diocesano del palacio episcopal placentino y el centro cultural Santa Ana, de Almendralejo, no está, sin embargo, protegido de las humedades,

agentes bibliófagos y, en general, de los distintos factores que suelen hacerse presa de este preciado material, al no contar el archivo con ningún sistema de conservación, instalación o seguridad³. Y ello a pesar de la importancia que tienen para el historiador este tipo de referencias que, en un momento dado, pueden llegar a convertirse en precisa directriz a partir de la cual acometer, con fundamentado cientificismo, una intervención o restauración de aquellas obras a las que el contrato dio lugar.

MARCO LEGAL Y ANÁLISIS TÉCNICO DE LOS DOCUMENTOS

Jurídicamente, el tipo de documento en el que se inscriben los diseños que presentamos es diferente. Por un lado, la traza y condiciones en virtud de las cuales se ha de acometer “*la obra de la fuente que se a de haçer en la alameda de la puerta de Talavera*”, vienen impuestas previamente por el concejo de la ciudad de Plasencia que, siguiendo una práctica frecuente, sacan a concurso el contrato de la obra, previo anuncio del mismo por parte del pregonero de la villa, a la espera de que algún maestro de cantería se hiciera cargo del trabajo, o bien, de que ofreciera alguna baja en el precio. Por la escritura que nos ha llegado sabemos que los requerimientos del corregidor y corregidores comisarios estuvieron “*en pregonos ocho días*”, al cabo de los cuales el maestro de cantería *Miguel Sánchez* se obligaba a la construcción a cambio de la cantidad de 200 ducados.

El segundo de los manuscritos, referido al retablo de Santa Lucía, se inscribe dentro del marco jurídico legal de la carta de obligación. Previo consenso con el sacerdote o los mayordomos de la cofradía que tenía por titular esta imagen, el maestro entallador y escultor *Antonio José Proenza* se obliga a llevar a cabo la talla del retablo para el que previamente había dado la traza correspondiente. De igual modo y, el mismo día de esta obligación, se compromete a efectuar diversas reparaciones en el quinientista retablo mayor, así como también en el de Ntra. Sra. del Rosario. Como diferencias con respecto al primer diseño, en la presente traza ha quedado para la posteridad la inspiración de un artista que, tras un rápido boceto, se dispone a establecer con los comitentes las obligaciones de los trabajos. Si comparamos el dibujo de la fuente y el retablo comprobaremos cómo ambas responden, en sus líneas, al momento artístico en el que se inscriben: la fontana, con su regularidad y trazado a partir de regla y compás, denota la frialdad y rigorismo de un

diseño arquitectónico y de estereotomía, en todo coincidente con el sabor herreriano que está presente en el ambiente: no tiene ningún tipo de aditamento ornamental, reducido al juego de volúmenes con el que se dota la obra. Sin embargo, el retablo y, a pesar de que ya había sido dictada por Carlos III en 1777 la *Circular a los Prelados Eclesiásticos del Reino*, en virtud de la cual prohibía la construcción de obras retabísticas en madera, denota un mayor carácter espontáneo, fruto de la vigencia del estilo rococó que aún está presente en las parroquias más alejadas de las tendencias neoclásicas que se desarrollan en la capital madrileña.

En lo referido a los aspectos técnicos o formales, lo que en la actualidad se conserva de lo que fue la traza de la fuente (fig. 1) que el concejo de la ciudad de Plasencia planeó instalar en la alameda de la puerta de Talavera, es una fotocopia del documento original que, ante la riqueza que entraña, pensamos que debió ser sustraído en un momento no concreto. A pesar de ello y, dado que las condiciones que debía cumplir el cantero que se hiciera cargo de la construcción han llegado hasta nosotros en su soporte original, podemos reconstruir de forma bastante fielmente el procedimiento seguido para su trazado. Con unas medidas aproximadas de 21,5 x 30 cms., el folio responde al tipo tina o papel a mano, del que es característico, y a pesar de los diversos procedimientos con los que se trataba de corregir, el carácter fibroso que luego será fundamental para la instalación de la tinta. Ésta no debía desprenderse mucho de lo que son las características propias de las caligráficas para las que, en nuestro caso concreto, se están empleando como componentes básicos los formados por un colorante a base de un metal y un compuesto ácido, que vienen a dar lugar a las denominadas tintas metaloácidas. Su inestabilidad en el tiempo y la humedad a la que frecuentemente ha estado sometido este tipo de soporte, son los responsables del tono amarillento con el que en la actualidad pueden leerse los folios que forman parte del contrato.

La traza del retablo de Santa Lucía, de la parroquia de Solana de Cabañas, está fijada sobre un soporte similar al documento anterior, si bien, en su composición formal, fue empleado un pliego completo dividido por su mitad en dos folios. En el primero de ellos (figs. 2 y 3) contemplamos la traza del retablo que, en días sucesivos, se encargaría de llevar a cabo el entallador *Antonio José Proenza*; una glosa en su parte inferior, incluida dentro de una superficie rectangular que funciona a manera de letrero, nos informa de la obligación a la que se

sometía el artista con respecto a la iglesia contratante. En su reverso (fig. 4) continúan las explicaciones y condiciones en las que se especifican las partes y elementos componentes del retablo, así como el precio, la fecha y la firma del escultor. El segundo folio (fig. 5), escrito tan sólo en su mitad superior, combina el texto del principio, referido a la reparación que ha de acometer en el *altar maior* de la parroquia —una de las pocas máquinas que, del siglo XVI, aún se conservan en la Diócesis de Plasencia⁴—, con un resuelto dibujo del banco del retablo antes referido; como siempre, la rúbrica del artista viene a ratificar el carácter contractual del texto. Diferente distribución presenta el reverso de esta parte del folio (fig. 6): apreciamos cómo en su zona superior se inserta un dibujo poco definido que, acaso, puede responder al modelo de nicho del retablo mayor. Al final del folio, un nuevo compromiso de *Antonio José Proenza*: acometer ciertas reparaciones en el retablo de Ntra. Sra. del Rosario.

Como se aprecia en las imágenes, el estado de conservación del papel es bastante bueno; es inevitable, sin embargo, la presencia de manchas de humedad, roturas y dobleces en los extremos que, en ocasiones —el reverso del segundo folio es ejemplar de lo que decimos—, se han intentado enmendar con el aditamento de una corriente y burda cinta adhesiva que viene a contribuir a su descomposición. La inestabilidad de la tinta metaloácida, que todavía se sigue empleando, ha reaccionado y oxidado el soporte, consecuencia de lo cual son los trasпасos que apreciamos en los folios, además de las quemaduras —sobre todo en el final del documento—, y las quebraduras.

LA MATERIALIZACIÓN DE LAS TRAZAS. LAS CONDICIONES Y LA OBRA DE ARTE

La traza y las condiciones de la fuente suponen la concepción de una obra artística de finalidad urbanística, destinada a ir emplazada en la alameda de la puerta de Talavera según nos refiere el documento y como ya hemos expresado en líneas precedentes. Esta ubicación espacial es importante para la urbe, dado que dicha puerta era una de las más importantes en Plasencia. Situada al sur de la ciudad, da paso a la homónima calle, una de las vías radiales más importantes que dividen su contorno urbano y van a desembocar a la plaza pública. Concretamente, tanto la puerta como el tramo viario en el que desemboca, fueron durante la centuria de mil quinientos un importante sector para la actividad artística de la ciudad, en virtud de los varios

entalladores, pintores, canteros así como oficiales versados en el trabajo de la madera, que en el mismo hemos logrado documentar. El surtidor, dotado de portentosa columna central, quedaría constituido en este ámbito urbano en importante punto de fuga y unificador, a la vez, de perspectivas lineales. Sin embargo, de él disfrutarían nuestros antepasados, dado que nada ha llegado hasta nuestros días.

El cantero placentino *Miguel Sánchez* establece la obligación para construir la referida fuente el día 22 de junio de 1609 ante el escribano de Plasencia Jerónimo de Inestrosa⁵, ateniéndose a las doce condiciones que, previamente, estuvieron en pregones durante ocho días: daban lugar a una obra de planta circular, enlosada en su perímetro y con una columna dispuesta en medio a partir de cuya “*bacía*” superior brotaba el agua de los caños correspondientes. Concretamente, “*la coluna y basa y jarra*” debían ser de “*piedra fina o muy blanca, de Hinosilla o Gargüera*”, mientras que para el pilón se reclama piedra de cantería procedente de Valcorchero, de grano menudo y blanca. Además, la basa de la columna —no donde ésta principia sino el remate en el que asienta la “*bacía*” y, por tanto, lo que es el surtidor propiamente dicho— debía llevar dos molduras o boces, “*y en el medio de las dichas molduras un blanco en que a de poner el oficial en quien se rematare el letrado que se ordenare*”. Todo ello rematado con la disposición de dos escudos insertos en esta zona, “*uno de las armas desta çiudad y el otro del señor Jerónimo Pinán de Zúñiga, corregidor della*”.

Miguel Sánchez se compromete a construir la fuente a cambio de la suma de 200 ducados, que debían ser distribuidos en un total de cuatro pagas: “*cinquenta ducados para sacar la piedra; cinquenta ducados comenzando asentar la dicha cantería; otros cinquenta quando asentare la coluna; los restantes acabada la obra*”. Una cifra no relativamente cuantiosa, por cuanto que en ella se incluyen “*los oficiales y personas*” que a los caballeros del concejo les pereciere, y que debían colaborar en la ejecución de la misma. Siguiendo con las condiciones especificadas (ver apéndice documental), el cantero otorga carta de fianzas el mismo día de haber contraído obligación para construir el surtidor, presentando como su fiador al cerrajero *Cristóbal Martín*, ante el escribano de Plasencia Diego de Carvajal⁵.

Sobre el cantero placentino *Miguel Sánchez*, no sabemos la relación que pudo haber tenido con otro artista de la misma ciudad activo durante las primeras décadas de la centuria de mil seiscientos, *Alonso*

Sánchez que, entre otras obras, está documentado en la Catedral de Coria para la que, en 1624, realiza un informe y traza⁶. Sí sabemos, sin embargo, que era hermano del cerrajero *Manuel Sánchez*, por lo que está explicado que sea un maestro del hierro el que sale como su fiador para la obra de la fontana⁷. No debió ser *Miguel Sánchez* un cantero de segundo orden en la ciudad de Plasencia pues, junto a *Juan Álvarez*, tenía dada el 4 de agosto de 1607 una traza para los dos nichos con bulto, que doña Inés de Vargas y Carmargo se había obligado a hacer en la capilla mayor de la iglesia del monasterio de monjas concepcionistas de Santa Clara, de la ciudad de Plasencia⁸. Su caudal debía ser bastante amplio, hasta el punto de que se permite hacer préstamos a otros vecinos de la ciudad⁹, y a él mismo le fueron otorgadas cartas de censo, como la que firmó el 12 de noviembre de 1617 doña Juana de Amusgo, en favor de nuestro cantero y su mujer, Isabel Suárez¹⁰. De igual modo, su relación con el ámbito artístico de la ciudad le llevó a estar presente entre los testigos en varias ocasiones: como tal, figura en la carta de dote establecida el 9 de mayo de 1611 para el carpintero y albañil *Bartolomé Sánchez*¹¹; el 23 de septiembre de 1617 Pilar García Aguado recoge a un cantero de nombre *Miguel Sánchez*, firmando en Salamanca como testigo de la carta de obligación que había establecido el cocinero Juan Guerrero¹². De ser nuestro artífice, tendríamos un ejemplo más de la importante movilidad artística, fundamental para entender tantos aspectos de la Historia del Arte, además de una mayor conexión de este centro placentino con el norteño. De resultar esto último cierto, bien podríamos dejar lanzada la idea de estar ante un artista de probable origen salmantino o, al menos, muy relacionado con tal ciudad.

El segundo documento que damos a conocer en el presente trabajo versa sobre una obra de talla, el retablo de Santa Lucía para la parroquial de Solana de Cabañas, cuya traza se compromete a darle forma y perfil el entallador *Antonio José Proenza*, el día 31 de julio de 1785¹³. Se ubica la obra dentro de un valorado edificio eclesial pues, según los restos conservados, su construcción se remonta al estilo mudéjar. Por lo demás, es una obra que no se aleja de los modelos frecuentes en esta fecha dentro de la región cacereña: presenta una sola nave con presbiterio cubierto de bóveda de crucería; a lo largo del perímetro de aquél y, concretamente en lo que es el lado del evangelio, se ubica el retablo cuya traza tenemos la suerte de contemplar hoy día (fig. 7).

Un retablo que, como nos muestra el dibujo del segundo folio (fig. 5) y se nos especifica en su des-

cripción, debía ir asentado sobre “*un pie de altar a la romana con su tabla y campo de tisú de oro*” del que, sin embargo, debieron ser suprimidos los cajones, cerraduras y llaves de los que se habla en la descripción. La ornamentación se incluye dentro de un decorado ribete de *ces* y *rocailles* decadentes, algo alejadas ya del perfil que estos elementos decorativos tuvieron durante el momento de apogeo del estilo rococó –fundamentalmente el tercer cuarto del siglo XVIII–. Este marco dorado sirve de elemento de contención para un tipo de decoración floral, combinada con tallos y hojas de colores, cuya distribución en el espacio denota la paralela vigencia del estilo rococó y el Neoclásico, responsable de una evidente atenuación del abigarramiento precedente. “*Todo el campo de tisú*”, como así se describe en la traza, debía ser “*de charol brillante para maior seguridad de la pintura y sus colores*”. De ello deriva la idea, hoy perdida en parte por el transcurrir de los siglos responsables del mal estado en el que se encuentra el retablo, del fulgor que debía hacerse presa de la pieza, dado el barniz, lustroso y permanente que, en un principio, le iba a ser aplicado –el charol– y que, además, tiene la característica de conservar la pintura sin peligro de grietas o rajados.

Asienta la máquina sobre un banco de proporciones bastante reducidas y planimetría lineal, sin movimiento ni profundidad de planta. Su espacio central está ocupado por un pequeño nicho en el que se dispone “*el Christo y cruz para celebrar*” de los que nos habla el artista en el documento autógrafo. Queda el nicho enmarcado por los netos sobre los que apoyan las pilastras centrales y sobre los que se desarrollan recurvadas ménsulas, semejantes a las de los podios laterales. Se decoran con *ces* en su perfil que enmarcan espejos romboidales en las centrales y hojas, cuyo dibujo trata de ser naturalista, en los laterales. En los espacios rehundidos que flanquean el nicho central se disponen motivos decorativos a base de espejos, rocallas y *ces*. Faltan las sacras y el atril de los que nos habla el documento.

El cuerpo del retablo está centrado por la hornacina con la imagen de Santa Lucía, en alabastro y del siglo XV, que el artista luego policromó añadiéndole un galón de oro, flores de colores “*ymitando a tisú*”, y quedando por fondo el mismo jaspe de la pieza original. A este momento corresponde, asimismo, la policromía de la parte de la túnica del pecho, al igual que la de la cabellera y el complemento superior de ésta. No le fueron añadidos en el pedestal los querubines a los que el documento hace referencia. El fondo de la hornacina repite la decoración floral, en ocasiones contenida en jarrones, ya

comentada para el caso del pie de altar. Enmarcan el nicho dos pilastras a las que siguen dos paños de madera, a su vez, limitados por dos columnas de orden corintio. Cierra la hornacina un elaborado remate con fingido cortinaje de madera. En algo difiere este sector con respecto a la traza original, dado que faltan los ángeles, de forzado escorzo, que enmarcaban lo que es el inicio del ático

En la decoración de esta zona tienen especial protagonismo lo que el texto denomina “*flores de cristales azogados*”, un motivo típicamente rococó, bastante escaso en la geografía retablística cacerña. Dichas flores están formadas a partir de un espejo central de perfil mixtilíneo, englobado dentro de un campo irregular al que limitan curvadas ces y rocallas de perfil atemperado. Toda la pieza está ribeteada “*con venas de oro*”, además de contar los “*campos*” con lapislázuli, ese mineral de color azul intenso, combinado con diferentes motivos decorativos: perfilando las flores de cristales azogados, en el manto de la santa, etc.. Tan sólo uno de estos elementos interrumpe el sobrio recorrido de las columnas ocre de los extremos que, por tanto, vuelven a evidenciar la presencia de la influencia neoclásica. Si observamos la traza comprobaremos cómo el planteamiento original se ha seguido en su mayor parte, exceptuando los cambios introducidos en la distribución de los motivos decorativos contiguos al nicho central.

Remata el retablo un ático de perfil triangular, líneas quebradas y espiras arrolladas en los extremos. El campo interno vuelve a quedar matizado con el tono azul y los motivos florales. Remata un elemento iconográfico que, en un principio, no estaba pensado para la pieza: dos ojos dispuestos sobre una fuente, atributo personal y símbolo del martirio de Santa Lucía¹⁴. Corona la Paloma del Espíritu Santo entre rayos divinos, que inicia el vuelo hacia la derecha y no como en el dibujo, que lo hacía hacia la parte de la Epístola.

Por toda la obra el entallador recibiría de la parroquia la cantidad de 3.500 reales (318,18 ducados), de los que ya tiene recibidos en la fecha en la que se firma el documento 321 reales y 6 maravedís. Quinientos reales recibiría, asimismo, por las reparaciones introducidas en el retablo mayor, que para esta fecha debía estar bastante deteriorado; de igual modo, 1.100 reales cobra por la intervención que lleva a cabo en el retablo de Ntra. Sra. del Rosario, donde incluye una sugerente descripción del tipo de imagen devocional, en madera, que continuaba demandando el pueblo.

Tenemos, pues, un retablo de estilo rococó sobre

el que se ha practicado, sin embargo, una relativa ordenación en los elementos decorativos, florales sobre todo, fruto de la vigencia del estilo neoclásico. Plenamente rococó son los espejos cuya presencia en esta obra y, ante la escasez que de ellos evidencia el desarrollo de este estilo en los retablos de la provincia cacerña, explicamos a partir de la procedencia portuguesa del artista. *Antonio José Proenza* “llegó a Cáceres y acreditó este sobrenombre en 1774”, siendo su profesión la de escultor; ya entonces era acompañado de un hijo del que también sabemos se llamaba *José* y estaba dedicado a la misma profesión¹⁵. Tomás Pulido y Pulido supone que debe ser la fecha de 1773, el momento en el que acomete la nueva imagen de San Benito para la Cofradía de la Paz, en Cáceres; dato, este último, que ya fue dado a conocer por Muñoz de San Pedro, Conde de Canilleros¹⁶. Entre 1788 y 1789, en los años posteriores a la ejecución de nuestro retablo y traza, acometió algunas reparaciones en el Cristo de los Milagros de la parroquial cacerña de Santiago, haciendo también la cruz y su pintura para ésta imagen¹⁷.

Por todo ello, es evidente que “el carácter metafísico de las ideas y los pensamientos concluye en su representación gráfica mediante signos o caracteres más o menos convencionales que deben ser plasmados en materia perenne o, al menos, de mayor perdurabilidad que la voz o la misma memoria”¹⁸.

APÉNDICE DOCUMENTAL

Documento n.º 1

Archivo Histórico Provincial de Cáceres. Protocolos del escribano Diego de Carvajal, 22 de junio de 1609. Legajo 303. Escritura de traza y condiciones en virtud de las cuales el cantero placentino Miguel Sánchez se obliga a construir la fuente que el concejo de la ciudad de Plasencia dispone para la alameda de la puerta de Talavera de dicha villa.

En la ciudad de Plasencia, a veynte y dos días del mes de junio de mill y seysçientos y nueve años, ante mí el escrivano y testigos y estando presentes los señores Pinan de Çúniga, corregidor en la dicha ciudad y su tierra por su magestad, y don Alonso Pérez de Loaysa y Gonzalo de la Pila, regidores comisarios para la obra de la fuente que se a de haçer en la alameda de la Puerta de Talavera desta çiuudad, pareçió presente *Miguel Sánchez*, cantero, vecino de la dicha çiuudad y dijo que por serbir a esta çiuudad ponía y puso el haçer de la dicha fuente en la alameda de la Puerta de Talavera, con la traça y

condiciones siguientes:

1.^a Primeramente, tiene de sacar una çepa de cal y manpuesta en la parte que le mandaren conforme a la planta y medio pie más a la redonda, en firme, para la perpetuedad de la obra. Y sobre la dicha çepa, al alto que fuere menester, a de eregir la dicha fuente conforme a la traza y encañar todo lo que toma la çepa y un pie más, y barrenar la coluna de arriba abajo para que salte el agua como lo enseña la traza.

2.^a Más a de enlosar toda la fuente por de dentro y media bara por de fuera, a la redonda, de losas de cantería. Y encima a de e(re)gir la dicha fuente con sus machos y herreras en todas las piedras del pilón a la redonda, y an de llebar de machos y herreras dos de dos y, en las losas de la parte de abajo, tres de dos, todo muy bien fraguado con cal que no se salga. A de tener de alto una bara y quarta en redondo.

3.^a Más a de hacer la coluna de la dicha fuente tan larga que a de entrar por debajo de losado dos terçias y más, para que quede fuerte con su bagá toscana y capitel, toda de una piedra, y ençima con su bacía y remate como enseña la traza. Y este remate que asienta encima de la bacía por do a de saltar el agua (...texto en mal estado –humedad–...), todos los agujeros que le mandaren (... texto en mal estado –humedad–...) Toda la demás cantería a de ser piedra de Balcorchero, blanca y buena, de dar y tomar, muy bien labrada con dos manos de seoda y asentada a plomo y nibel como lo enseña el arte.

4.^a La coluna y basa y jarra a de ser de piedra fina muy blanca, de Hinosilla o de Gargüera, y el pilón a de ser de Balcorchero y grani menuda y blanca, todo a contento.

5.^a Yten, a de encanar el agua todo el dicho pilón y una bara fuera de lo losado que benga con el corriente del arca.

6.^a Yten a de començar luego la dicha obra sin alçar mano della y la persona en quien se rematare se le a de dar el prezio en quatro pagas: cinquenta ducados para sacar la piedra; cinquenta ducados començando asentar la dicha cantería; otros cinquenta quando asentare la coluna; los restantes acabada la obra.

7.^a Y es condición que en la dicha basa a de quedar, en lo último de ella, dos molduras o bozeles, lo que mejor pareciere al señor corregidor y caballeros comisarios. Y en el medio de las dichas molduras un blanco en que a de poner el oficial en quien se rematare el letrado que se ordenare.

8.^a Yten es condición que la persona en quien se rematare a de hazer dos escudos en la dicha basa: uno de las armas desta çidad y el otro del señor Jerónimo

Pinán de Zúñiga, corregidor della.

9.^a Es condición que no se a de alzar la mano de la dicha obra y que la persona en quien se rematare a de meter oficiales y peonaje que los caballeros comisarios les pareciere y les ordenase para que se acabe con brebedad. Y no a de alzar la mano de la dicha obra hasta que se fenezca y acabe.

10.^a Yten es condición, y se a de obligar la persona en quien se rematare la dicha obra, que si por qualquier caso no la pudiere haçer, o no la hiçiere y acabare, que el señor corregidor y caballeros comisarios puedan poner a su costa personas que la fenezcan y acaben por el prezio que les pareziere y, por lo que más costare, le puedan esecutar. Y para liquidazióm sea creydo el mayordomo de los caños por sólo su juramento.

11.^a Yten es condición que la basa a de tener el hondo y suelo que pareziere a los señores corregidor y caballeros comisarios y, ansí mesmo, el (la) pila a de tener el hueco que les pareciere.

12.^a Yten, que pone la dicha obra con las dichas condiciones y se le a de dar y pagar duçientos ducados, los quales se le an de pagar en la forma contenida en esta escriptura. Y a de andar en pregones ocho días, al cabo dellos se a de rematar y rematado a de dar fianzas para el cumplimiento de lo que dicho es, donde no quedárela en quiebra y pagara la quiebra que conviene.

Y para ello se obliga su persona y bienes muebles y raíces avidos y por aver. Y para la execución dello por esta carta dijo que dava y dió todo su poder cunplido a todas las justicias y jueçes de su magestad...de lo qual lo otorgó ante mí el escrivano y testigos, día, mes y año dichos. Testigos que fueron presentes a lo que dicho es, Pedro Gutiérrez y Diego García de Horozco y Antonio Díaz, veçinos de Plasencia. Firmólo el otorgante de su nombre, que conozco,

Miguel	Ante mí
Sánchez	Jerónimo de
	Inestrosa

E luego, los dichos señores, justicia y comisarios reçibieron la dicha postura y pidieron a mí el escrivano la haga a pregonar, y lo firmaron testigos dichos,

Pinán de	Gonçalo	Don Alonso Pérez	Ante mí
Çúniga	de la Pila	de Loaysa	Jerónimo de
			Inestrosa

Documento n.º 2.

*Archivo Parroquial de Solana de Cabañas.
Escritura de obligación, traza y condiciones según*

las cuales el entallador y escultor portugués Antonio José Proenza se compromete a tallar un retablo para la iglesia parroquial de San Miguel Arcángel, de Solana de Cabañas (Cáceres), además de fijar las reparaciones que acometerá en el retablo mayor de dicho templo, así como en el retablo de Ntra. Sra. del Rosario. Otorgada en Solana el día 31 de julio de 1785.

(Folio 1.º; anverso. Figs. 2 y 3) –En su práctica totalidad, la primera parte del folio está ocupada por la traza del retablo; en su zona inferior se inserta el siguiente texto, dentro de un rectángulo: “Este retablo de Santa Lucía ha de ser como está en la planta: talla dorada con sus flores de cristales azogados; los campos lapislázul(i), con benas de oro; ha de llevar su trono con sus serafines, con su nase (naso) plateada y alas doradas. La santa ha de llevar su galón de oro, toda llena de flores ymitando a tisú, quedando el mismo jaspe para dar fondo. El nicho por dentro ha de llevar el campo de damasco azul, con flores de oro con sus rosas de chrystal, perfiliad(o) de oro todo alrededor de la santa. Llevará sus tres sacras con sus florecitas de oro y atril de moda, y incluso el Christo y cruz para celebrar”.

“También llevará un pie de altar a la romana con su tabla (fol. 1.º, reverso –vto.– Fig. 4) y campo de tisú de oro, con dos cajones, uno de cada lado, con su cerraduras y llaves, de ancho dos bars y tres quartas y quatro y media de alto, forrado todo de madera con sus chapas de yerro con sus alcaiatas para firmeza del altar. Todo el campo de tisú ha de ser de charol brillante para maior seguridad de la pintura y sus colores, en la cantidad de ochocientos reales que, en toda esta obra, suma la cantidad de tres mil y quinientos reales de vellón. Que para todo me obligo a cumplir con lo referido que se espresa en la obligación del retablo de nuestra Señora, quedando a la satisfacción del señor cura de este lugar y maior-domo, los cuales se obligan a dar la dicha cantidad para los gastos de dicha obra, obligándome a darla concluida para el día de la Santa de este presente año. Y por verdad lo firmo en este lugar de Solana, de la abadía de Cabañas, a 31 de julio de 1785.

Antonio José Proenza

Digo yo, el maestro de esta obra, que recibí del maior-domo de Santa Lucía la cantidad de trecientos

veinte y un reales y seis maravedís, y por verdad lo firmo oy día 31 de julio de 1785”.

(Fol. 2.º; anverso. Fig. 5) “Retablo maior. Por este me obligo a hacer el retoque de los campos del altar maior y poner oro en lo que esté faltó: las gradas que están en madera, pintadas con sus pinturas finas con varias figuras, misterios al sacramento, sus cordones plateados, los cuadros con sus fondos de azul celeste retocado lo que tuvieren descompuesto, lavándolos para mayor lucimiento, y pintar las varandillas a sus colores alegres y componer las manos y rostro de la Virgen de la O. Para lo que obligo lo dicho en las dos obligaciones que acompañan, y es por la cantidad de quinientos reales y esta concluidas quando las dichas dos. Y por verdad lo firmo en el lugar de Solana, a 31 de julio de 1785.

Antonio José Proenza

Recibí el día de la fecha del maiordomo de la yglesia la cantidad de quatrocientos reales de vellón, y lo firmé”.

(Fol. 2.º; reverso –vto.– Fig. 6) “El retablo de nuestra Señora del Rosario ha de ser todo retocado con las tarjetas, talla y fondo de oro, con varios damascos acharolados; los fondos de las columnas de lapislázul(i) y los fondos de las dos tarjetas de plata echas en flores; y asegurado con madera todo el retablo; el marco del borde con sus flores de oro en las cantoneras; la Virgen ha de llevar sus ojos de chrystal, su barnid fino, sus pestañas de pelo; el Niño se ha de poner de quita y pon, con el mismo barnid y ojos de chrystal; y la Virgen a de llevar sus dos manos perfectas, una para el Niño y otra para el rosario. Los santos que están a los lados se han de retocar todo lo que sea necesario, y la maristela (sic.). Llevará su atril de moda y las tres sacras. Esta obra estará concluida para el día de su fiesta por la cantidad de mil y cien reales. Que para todo me obligo con mi persona y bienes en cumplir con la obra que se espresa, en la obligación y (...parte quemada por la tinta...) satisfacción del señor cura y maiordomos de que serán (...quemado...) a dar la cantidad espresa para gastos de dicha obra. Y por verdad lo firmo oy día 31 de julio de 1785.

Antonio José Proenza

¹ Juan José MARTÍN GONZÁLEZ, *Centros artísticos de la provincia de Cáceres (siglos XVI al XVIII)*, en «Actas del VII Congreso de Estudios Extremeños», T.º I, *Historia del Arte* (Cáceres, 1983), 11-16 *passim*.

² Teodoro FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, *Historia de San Fulgencio, Obispo y Santa Florentina* (Cáceres, 1995), 101.

³ Excelente síntesis de lo que es la organización del archivo la tenemos en la obra de M^{ra} del Carmen PESCADOR DEL HOYO, *El Archivo. Instalación y conservación* (Madrid, 1987), 195-215, donde describe gran variedad de procedimientos para la preservación de documentos que, lejos de la realidad y, en parte comprensible ante el reducido caudal de una parroquia, no son aplicados al caso concreto que nos ocupa. *Vid., etiam*, Manuel ROMERO TALLAFIGO, *Archivística y archivos. Soportes, edificios y organización* (Écija, 1994), 220-266.

⁴ Según la inscripción que reza en el banco la fecha de terminación de esta obra corresponde al año de 1544, momento de la prelatura del obispo don Gutierre de Vargas Carvajal (1524-1559). Queda adscrito a la familia de los condes de Oropesa, habiéndose comenzado en vida de don Francisco Álvarez de Toledo, virrey que fue de Perú y hermano de don Fernando Álvarez de Toledo, tercer conde de Oropesa, señor, además, de Jarandilla, Tornavacas, la villa de Cabañas y otras localidades. A esta cronología corresponde toda la máquina, aunque no así su tabernáculo, de hechura clasicista, muy parecido al que en 1600 llevan a cabo el entallador placentino *Valentín Romero* y el pintor del óleo, vecino de la Puebla de Guadalupe, *Pedro de Lozoya*, en la cercana iglesia parroquial de Berzocana. AHPCC. Protocolos de Plasencia. Escribano Pablo López. Leg. 1363, 8 de mayo de 1600. Sin foliar. El 10 de junio de dicho año, y ante el mismo escribano, el platero *Francisco Flores* y el entallador *Baltasar García* otorgaron carta de fianzas para la hechura del expresado retablo de Berzocana.

⁵ AHPCC. Protocolos de Plasencia. Escribano Diego de Carvajal. Leg. 303. Sin foliar.

⁶ Florencio-Javier GARCÍA MOGOLLÓN, *La Catedral de Coria* (Coria, 1996), 38.

⁷ AHPCC. Protocolos de Plasencia. Escribano Francisco del Campo.

Leg. 234; la carta de poder que establece para su hermano lleva fecha del día 21 de agosto de 1608. Sin foliar.

⁸ AHPCC. Protocolos de Plasencia. Escribano García Álvarez. Leg. 39, fols. 1 y ss. Escrituras de Patronazgo otorgadas por Rodrigo Calderón Vargas y Camargo y por doña Inés, su mujer, para el convento placentino de monjas concepcionistas de Santa Clara.

⁹ AHPCC. Protocolos de Plasencia. Escribano Diego de Carvajal. Leg. 302. Sin foliar. El 10 de agosto de 1605 deja 2200 reales al mesonero Antonio Martínez y a su mujer, María de Medina.

¹⁰ AHPCC. Protocolos de Plasencia. Escribano Fernando de la Peña. Leg. 2009. Sin foliar.

¹¹ AHPCC. Protocolos de Plasencia. Escribano Diego de Carvajal. Leg. 304. Sin foliar.

¹² Pilar GARCÍA AGUADO, *Documentos para la Historia del Arte en la Provincia de Salamanca* (Salamanca, 1988), 68.

¹³ Archivo Parroquial de Solana de Cabañas. Traza del retablo de Santa Lucía; 31 de julio de 1785.

¹⁴ Lucía era una doncella de noble familia siracusana (Sicilia), martirizada a principios del siglo IV por orden de Diocleciano. La tradición iconográfica, de entre las que hay que destacar obras tan importantes como la *Leyenda Dorada*, no recoge el tormento de sacarle los ojos, por lo que tal atributo no tiene más fundamento que el de su nombre, derivado de "luz". Juan FERRANDO ROIG, *Iconografía de los santos* (Barcelona, 1950), 174. *Vid., etiam*, Santiago DE LA VORÁGINE, *La Leyenda Dorada* (Madrid, 1995), I, 43-46. Louis RÉAU, *Iconographie de L'Art Chrétien* (París, 1958), T.º III, vol. II, 833-835.

¹⁵ Publio HURTADO, *Ayuntamiento y familias cacerenses* (Cáceres, 1918), IV, 886.

¹⁶ Tomás PULIDO Y PULIDO, *Datos para la Historia Artística Cacerense* (Cáceres, 1981), 398. Miguel MUÑOZ DE SAN PEDRO. CONDE DE CANILLEROS, *La cofradía cacerense de Ntra. Sra. de la Paz*, en «Revista de Estudios Extremeños», T.º V (2ª época), n.os I-II (1949), 144. La imagen de San Benito estaba destinada a uno de los retablos laterales de la ermita de la Virgen.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Carmen CRESPO y Vicente VIÑAS, *La preservación y restauración de documentos y libros en papel: un estudio del ramp con directrices* (París. UNESCO, 1984), 8.

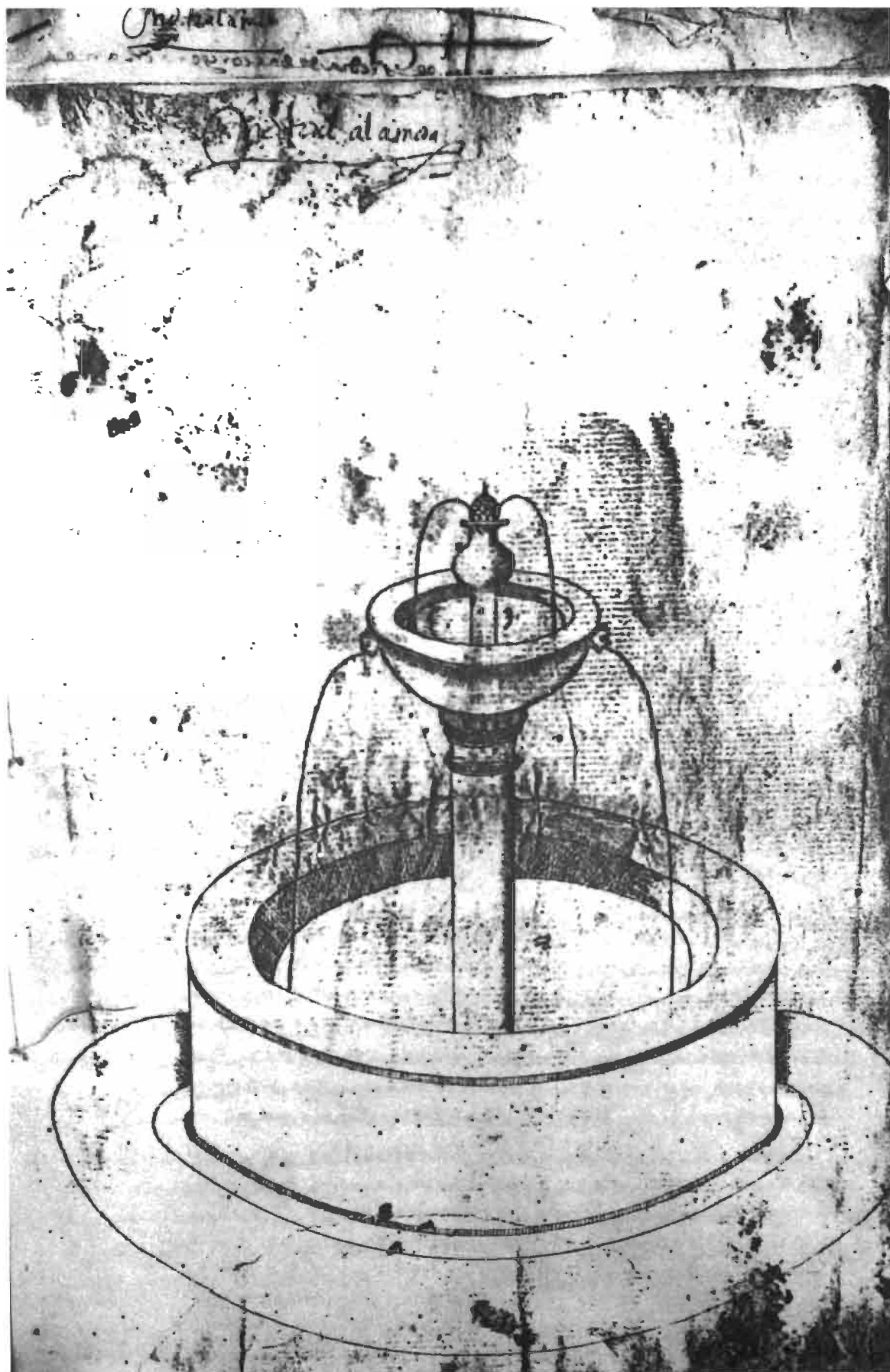


Figura 1. Trazo de la fuente que el concejo de Plasencia acuerda construir en la alameda de la puerta de Talavera. 1609.



Figura 2. Traza del retablo de Santa Lucía (folio 1º). Parroquial de San Miguel Arcángel, de Solana de Cabañas (Cáceres). Antonio José Proenza. 1785.



Figura 3. Trazo del retablo de Santa Lucía. Detalle del folio 1º.

y Campo a bien de oro con dos Caballos, uno de color y otro de blanco
 cueros y Nubes de azules de barbas y de g^{ta} y guatas y guatas de azul y
 de rojo de Marica. Con sus Chapas de oro con sus alfileres para formar
 el fuste. Todo el Campo de oro rodeado de Chacal brillante, para mayor
 seguridad de la pintura; y en el centro, en la cantidad de ochocientos, p^{ta} y
 toda esta obra sumada la cantidad de dos mil y quinientos p^{ta} y p^{ta} para
 el fuste a medida con la diferencia q^{ta} se expresa en la obligaz^{on} de Pedro de
 Medina que alonso de la c^{on}secucion de la obra de este lugar y Marica
 los quales se obligan a dar la obra concluida para los gastos de la obra, con
 ademas concluida, todo el dia de la obra que presente f^{ue} y por verdad lo
 me, en este lugar de la obra, para la obra de la obra a 31 de Julio de 1755.

Antonio José Ponce

Diego de la Haza, de esta obra q^{ta} recibí de la cantidad de p^{ta} y
 Lucía la cantidad de ochocientos y cinco y un x. y seis mas y por lo tanto
 lo firmo en dia 31 de Julio de 1755.

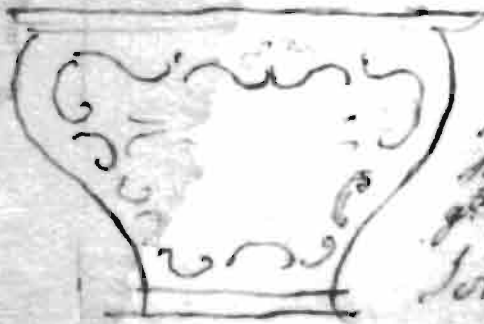
Don 7217 Proenza

Alas, may 20 1755. Romanos

Proenza

Figura 4. Trazo del retablo de Santa Lucía; folio 1º vto.

Antonio Jose Pociña



Hebreo a' dia 2da feria del
Sancionado de la Leya. la caridad de
gto. los cuantos 2. 4. y 6. y 8.

San José, 3 de Mayo

Figura 5. Traza del retablo de Santa Lucía; folio 2°.



Figura 7: Solana de Cabañas (Cáceres). Parroquia de San Miguel Arcángel. Retablo de Santa Lucía. Antonio José Proenza. 1785.