

APROXIMACIÓN A LA ESCULTURA SALMANTINA DEL SIGLO XVIII EN LA MORAÑA. DE LA TRADICIÓN AL ROCOCÓ¹

**An artistic approach to the XVIII century Salamanca
sculpture in de Moraña region,
from tradition to Rococo**

*BÁÑEZ GALLEGO, Carmen
Universidad de Salamanca*

RESUMEN

La gran repercusión que tuvo la escuela de retabística y escultura salmantina del siglo XVIII se extendió por amplias zonas de nuestras fronteras, dejando gran parte de su huella en municipios de la comarca de la Moraña. Las parroquias de este territorio remodelaron sus templos medievales, motivadas por las novedades que trajo consigo el nuevo siglo. Una de las medidas de renovación será el cambio de las imágenes preexistentes por piezas más vanguardistas procedentes de la ciudad del Tormes y coincidentes con los nuevos postulados de religiosidad.

ABSTRACT

The great impact reached by the 18th century Salamanca altarpiece and sculpture school spread through a wide area within our borders, leaving a

¹ El presente artículo es fruto de las investigaciones llevadas a cabo para un trabajo de fin de máster (TFM).

trace in several municipalities of the Moraña region. The parishes from this territory reshaped their medieval temples motivated by the novelties brought by the new century trends. One of the renewal measures would be the evolution of the preexisting images to more avant-garde pieces arising from the City of the Tormes river, which would match with the new religiosity principles.

PALABRAS CLAVE

Barroco, siglo XVIII, Contrarreforma, talleres salmantinos.

KEYWORDS

Baroque, 18th century, Counter-Reformation, Salamanca workshops.

1. ESTADO DE LA CUESTIÓN

El panorama escultórico castellano cuenta con un gran número de esculturas, muchas de ellas de notable calidad, de las cuales se desconoce su autoría y significado. Esta carencia es especialmente significativa en el catálogo de obras del siglo XVIII, y singularmente si las piezas se encuentran en localidades del ámbito rural, como ocurre en la zona norte de Ávila. Debido a este vacío historiográfico, que pone de manifiesto la escasa bibliografía existente al respecto², analizar una serie de esculturas, algunas de ellas de incuestionable valor artístico, demuestra la importancia que experimentó la renovación de los templos, especialmente con imágenes³ que de manera clara remiten al foco salmantino, conformado por un buen elenco de maestros cuya producción sobrepasa el nivel medio de calidad⁴. El deseo esencial de este estudio es evidenciar que el área moraña posee obras salidas de la mano de algunos de los artífices tormesinos más destacados, que ayudan a reconstruir el pensamiento y la piedad durante un periodo lejano de nuestra historia.

² Vázquez García, F. (1991). *El retablo barroco en las iglesias parroquiales de la zona norte de la provincia de Ávila*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, t. I, pp. 673, 674, 665, 703, 704, 710, 712, 757, 759; t. II, p. 491.

³ Ídem (2001). Una imagen de Simón Gabilán Tomé y un retablo de Fernando Gabilán Sierra en la iglesia de Castilblanco (Ávila). *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, 67, p. 259.

⁴ Albarrán Martín, V. (2012). *El escultor Alejandro Carnicero entre Valladolid y la Corte (1693-1756)*. Valladolid: Diputación de Valladolid, pp. 89, 107 y 94.

2. ADAPTACIÓN DE LOS ANTIGUOS TEMPLOS MUDÉJARES A LA ESTÉTICA DEL SIGLO XVIII

El Setecientos se abrió paso con diversas crisis espirituales; los tres grandes focos de atención fueron la eclesiología, la moral y las formas de piedad que provocaron un descenso de la religiosidad⁵, si bien ese hecho no impidió que el arte sacro desarrollara uno de sus momentos de mayor apogeo⁶. Estos acontecimientos se dejaron sentir en la zona morañega, a pesar de estar apartada de los centros de poder. El aumento de la producción agrícola⁷, su principal fuente de ingresos, y el esplendor artístico de las zonas limítrofes como Salamanca o Valladolid, provocaron que durante el siglo XVIII muchos de los templos mudéjares adaptaran su estética medieval a la nueva corriente barroca por medio de la construcción de bóvedas tabicadas, pórticos, capillas y modificando cabeceras⁸, aunque algunos pueblos construyeron nuevas fábricas.

Tras el Concilio de Trento, se incrementó notablemente el número de imágenes para enseñar la nueva doctrina católica⁹. Muchas de esas efigies se conservaban dos siglos después, convirtiéndose en muchos casos en el principal objetivo de cambio por parte de las parroquias, que conocían las novedades artísticas generadas a lo largo del siglo¹⁰. Dichas iglesias adquirieron gran número de esculturas, encargadas por lo general a obradores provinciales, pero en varias ocasiones recurrieron a ensambladores salmantinos¹¹ para sustituir sus retablos y, por lo tanto, a escultores del mismo círculo para llevar a cabo las nuevas imágenes transmisoras de la fe. Este impulso escultórico comienza en la ciudad del Tormes de la mano de José de Larra Domínguez, su discípulo más destacado Alejandro Carnicero y la siguiente generación de maestros que recibirán su potente influencia.

⁵ Mestre, A. (1991). Sociedad y religión en el siglo XVIII. *Chronica Nova. Revista de Historia Moderna de la Universidad de Granada*, 19, p. 258.

⁶ Martín González, J. J. (1991). *Escultura barroca en España (1600-1770)*. Madrid: Cátedra, pp. 351-352.

⁷ Anes, G. (1970). *Las crisis agrarias en la España Moderna*. Madrid: Taurus, p. 165.

⁸ Gutiérrez Robledo, J. L. y Moreno Blanco, R. (2013). *La iglesia de Barromán. Arquitectura y arte*. Ávila: Ayuntamiento de Barromán, p. 68. Gutiérrez Robledo, J. L. *Memoria mudéjar en La Moraña: la arquitectura*. En *Memoria mudéjar en La Moraña*, Adanero, Albornos, Aldeaseca, Arévalo, Cabizuela, Donvidas, Espinosa de los Caballeros, Horcajo de las Torres, Langa, Madrigal de las Altas Torres, Narros de Saldueña, Pajares de Adaja, Palacios de Goda, San Esteban de Zapardiel y Sinlabajos. Gutiérrez Robledo, J. L. (coord.). Ávila: ASODEMA, 2011, p. 49.

⁹ Nieto Alcaide, V. y Checa Cremades, F. (1980). *El Renacimiento: formación y crisis del modelo clásico*. Madrid: Istmo, p. 338.

¹⁰ Vázquez García, F. *El retablo barroco...*, t. I, p. 113.

¹¹ Ídem (1991). Escultores, ensambladores, entalladores, maestros de cantería, etc. *Cuadernos Abulenses*, 16, pp. 41-130.

3. OBRAS DE LA ESCUELA DE JOSÉ DE LARRA

El escultor José de Larra llegó a Salamanca a finales del siglo XVII para realizar la obra imaginera de los conjuntos contratados por sus cuñados; de esta manera establece un importante taller en la capital¹². Se encargó de llevar a cabo la escultura de las fábricas más importantes de la ciudad, trabajó conjuntamente con los ensambladores del momento y realizó encomiendas particulares. Su personal estilo, heredero del Barroco castizo, fruto de sus años de formación en Madrid, se dejó sentir en la escultura de la primera mitad de siglo.

3.1. Viñegra de Moraña

El retablo mayor de la parroquial de Santo Domingo de Guzmán (Fig. 1) se contrató en 1737 con el ensamblador Luis González, trayéndose al unísono desde Salamanca las esculturas de San José y Santo Domingo de Guzmán. El mismo tallista se encargó de la adquisición de las imágenes y de su estofado¹³. El procedimiento habitualmente seguido a la hora de contratar un retablo consistía, normalmente, en concertar la obra con el retablista, que después se encargaba de subcontratar la escultura exenta con maestros escultores. Este convenio se haría de forma privada y, al menos en la zona de influencia salmantina, no se han documentado subcontrataciones. Este hecho pone de manifiesto que tales encargos se realizaban entre artífices de un mismo círculo, convirtiéndose en trabajos de colaboración entre varios maestros, aunque el nombre del escultor quedara sin registrar¹⁴. A nuestro entender, este fue el procedimiento que se llevó a cabo con las esculturas que vamos a analizar.

Las nuevas imágenes destinadas al retablo mayor son de gran calidad técnica, poseen la postura en *contrapposto* y el cuerpo retorciéndose suavemente. Son figuras esbeltas y de notable estudio anatómico¹⁵. En la hornacina de la nave del evangelio se encuentra San José, que lleva al Niño Jesús en sus brazos (Fig. 2). Iconográficamente sigue el modelo generado a partir de la Contrarreforma, como un hombre joven, sin la compañía de la Virgen y actuando como padre del Niño¹⁶. La imagen se ha concebido en movimiento de avance y mostrando la anatomía de la pierna adelantada¹⁷, al

¹² Albarrán Martín, V. (2012). Larra Domínguez José de. En *Diccionario biográfico español*, t. XXIX. *Lardito Camposapiani-Lobet Gràcia*. Madrid: Real Academia de la Historia, p. 57.

¹³ Vázquez García, F. *El retablo barroco...*, p. 1052.

¹⁴ Albarrán Martín, V. *El escultor Alejandro Carnicero...*, p. 156.

¹⁵ Vázquez García, F. *El retablo barroco...*, pp. 1052-1053.

¹⁶ Réau, L. (1997). *Iconografía del arte cristiano*, t. 2. *Iconografía de los santos. De la G a la O*, vol. 4. Barcelona: Ediciones Serbal, pp. 167-168.

¹⁷ Casas Hernández, M. (2013). *Escultura barroca en Salamanca...*, p. 316.

igual que varias obras, talladas por Larra que repiten la misma posición¹⁸. Su rostro muestra un mentón muy marcado, los pómulos abultados y el característico arco supraciliar tan empleado por el escultor vallisoletano. El cabello y la barba se han trabajado a mechones. Las vestiduras conforman pliegues suaves¹⁹, que transmiten la finura del tejido de la túnica. San José centra su mirada en el Niño, desnudo sobre pañales. Todas estas características formales están presentes en otras esculturas del mismo asunto ejecutadas por Larra²⁰. En este caso sigue el mismo modelo de patriarca localizado en la iglesia de la Venerable Orden Tercera del Carmen de Salamanca, atribuido al escultor²¹.

En la hornacina del ático se localiza la imagen de Santo Domingo de Guzmán (Fig. 3). De gran esbeltez, presenta el mismo movimiento de brazos abiertos que el San Agustín situado en el dintel de entrada del convento de las agustinas de Monterrey de Salamanca, esculpido por Larra. Su rostro responde a uno de los modelos de madurez que emplea este artífice en el coro de la catedral nueva salmantina, caracterizado por el uso de barba corta, pómulos salientes y rostro alargado²². Se sabe que el cuñado de los Churriguera estuvo impedido algunos años antes de su muerte, acaecida en 1739²³, si bien cabe pensar que en determinadas ocasiones seguiría con su actividad profesional en la medida de lo posible. No podemos olvidar que por estas fechas Alejandro Carnicero había marchado a Valladolid, circunstancia que obligaría a los ensambladores que solían encomendarle la escultura de sus retablos a tener que acudir a Larra para dicho cometido, situación que pareció darse en este caso²⁴. La elegancia, las formas estilizadas, el estilo sosegado y la inexistencia del desmán barroco que anticipan la estética rococó²⁵ desarrollados por Larra se aprecian en estas dos esculturas. En este sentido, consideramos, si bien lo planteamos desde la prudencia, que la existencia de piezas de Larra que repiten el mismo modelo y la coincidencia de fechas hacen posible la atribución de estas obras a este escultor o a su círculo, aunque no se haya localizado el contrato.

¹⁸ Casas Hernández, M. (2008). *Un proyecto de los Churriguera: El tabernáculo y el coro de la Catedral Nueva de Salamanca*. Grado de Salamanca. Universidad de Salamanca. Departamento de Historia del Arte-Bellas Artes, Salamanca, p. 199.

¹⁹ *Ibidem*, pp. 242 y 201.

²⁰ Casas Hernández, M. (2013). *Escultura barroca en Salamanca...*, t. II, p. 408. Véase un ejemplo en Rodríguez G. de Ceballos, A. (1986). El escultor José de Larra, cuñado de los Churriguera. *Archivo Español de Arte*, tomo 59, 233, p. 20.

²¹ Albarrán Martín, V. *El escultor Alejandro Carnicero...*, p. 114.

²² Casas Hernández, M. *Un proyecto de los Churriguera: El tabernáculo...*, p. 197.

²³ Rodríguez G. de Ceballos, A. El escultor José de Larra Domínguez..., p. 12.

²⁴ Albarrán Martín, V. *El escultor Alejandro Carnicero...*, p. 118.

²⁵ Albarrán Martín, V. Larra Domínguez, José de. En *Diccionario biográfico...*, p. 58.

Los dos santos responden a devociones fomentadas a partir de la Contrarreforma. Santo Domingo es el defensor de la fe amenazada por la herejía²⁶, este cometido se explotó en unos momentos donde la Reforma protestante coaccionaba muchos dogmas de la religión, entre ellos el culto a la Virgen. Según la tradición, el dominico recibió el rosario de manos de la madre de Dios²⁷. Por su parte, san José fue elegido para ser el esposo de María²⁸, por lo que se convirtió para la piedad contrarreformista en uno de los santos más venerados, especialmente por las órdenes marianas y por los predicadores populares²⁹. Por consiguiente, debido a su contacto mariano, ambos son impulsores del culto a la Virgen y actuarían como intermediarios para conseguir su favor. El templo está bajo la advocación de santo Domingo de Guzmán, fundador de la regla dominica, una de las órdenes de predicadores más importantes. Su estructura se conforma a partir de una simple nave única, de factura barroca, que presenta un arco fajón en el medio. Tras este elemento sustentante existe una pequeña capilla en el lado del evangelio, que provoca que la planta se ensanche justo antes de la cabecera. Este espacio quizás sirvió para mejorar la acústica, aumentar el aforo o reunir a determinados colectivos que asistían a las predicas. La teoría se enfatiza por la presencia del pulpito en el lado de la epístola, tras el arco fajón quedando frente a dicha capilla. Esta organización no sería extraña, ya que al igual que en otras fundaciones de la Orden, en su interior se desempeñaron labores de enseñanza y predicación³⁰, en este caso la tarea estaría presidida por la imagen del fundador desde el retablo mayor.

3.2. Morañuela

La iglesia de Nuestra Señora de las Nieves conserva un Cristo Resucitado que no pertenece a ningún retablo (Fig. 4). Estilísticamente parece de procedencia salmantina, aunque no hemos encontrado ningún documento que lo verifique.

En las cuentas parroquiales de 1737-1739 se anota la compra de un Cristo: «Santo Christo: zien reales que costó la echura y efigie de un Santo Christo que ai en la iglesia costo de rrezibo»³¹.

No sabemos si esta cuenta se refiere a dicha obra, pero por las fechas coincidiría con sus características formales y con el periodo de actividad de

²⁶ Réau, L. (1997). *Iconografía del arte cristiano*. T. 2. *Iconografía de los santos. De la A a la F*, vol. 3. Barcelona: Ediciones Serbal, p. 394.

²⁷ Carmona Muela, J. (2003). *Iconografía de los Santos*. Madrid: Istmo, pp. 99 y 101.

²⁸ *Ibidem*, p. 229.

²⁹ Réau, L. *Iconografía del arte...*, t. 2, vol. 4, p. 165.

³⁰ Caballero Escamilla, S. (2011). El claustro de Santa María la Real de Nieva: imágenes y contextos. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 42, p. 14.

³¹ ADAV, Libro de cuentas de fábrica de la parroquia de Morañuela (1731-1797), f. 22v.

los artistas del círculo de José de Larra. La escultura presenta algunos de los rasgos físicos —el rostro alargado, la barba corta y el cabello tratado a mechones— que el citado escultor aportó a algunos de sus relieves³². Posee, en ese mismo sentido, la tendencia a las formas sosegadas y a los perfiles estilizados, tan habituales en las obras de Larra en esos años.

Al mismo tiempo, esta pieza muestra otros recursos más ajustados al estilo de Alejandro Carnicero, como la representación de las venas³³. Posiblemente, la imagen sea un trabajo realizado en el entorno de Larra, que a comienzos de siglo contaba en su taller con dos escultores muy capacitados, Francisco Martínez de la Fuente y Jacinto Antonio Carrera³⁴. De la producción escultórica del primero se han documentado dos trabajos y se le atribuye uno³⁵, lo que impide una buena comparativa. Por su parte, Carrera falleció en 1732³⁶, por lo que sería imposible su intervención en la escultura de Morañuela.

La imagen del Resucitado reproduce en gran medida una estampa de Hieronymus Wierix para una serie dedicada a la Pasión de Cristo. En dicha lámina, al igual que en la escultura, Jesús aparece en posición de avanzar, mientras levanta el brazo derecho con gesto triunfante en posición de bendecir (Fig. 5). El movimiento de la capa, que suavemente se agita, contrasta con la rigidez del perizonium³⁷. Este recurso permite dotar a la escultura de un protagonismo individualizado. El rastro de esta pieza en un grabado flamenco confirma que su uso era habitual entre los artistas para crear sus composiciones. La producción gráfica en muchos casos reproducía diseños del Renacimiento, que seguían de moda en el siglo XVIII³⁸. Es posible que este grabado formara parte de la colección de estampas que José de Larra guardaba en su taller³⁹. Los escultores de su círculo, al igual que el propio maestro, se inspiraron en modelos italianos⁴⁰ pero en ciertas ocasiones también recurrirían a estampas del manierismo nórdico. En la península ibérica contamos con varias obras

³² Casas Hernández, M. *Un proyecto de los Churriguera: El tabernáculo...*, p. 197.

³³ Ídem. *Escultura barroca en Salamanca...*, t. I, pp. 316 y 326.

³⁴ Méndez Hernán, V. (2016). Sobriedad y proyección de Castilla. En *Escultura barroca española. Nuevas lecturas desde los siglos de Oro a la sociedad del conocimiento. Las historias de la escultura barroca española*. Fernández Paradas, A. (coord.). Antequera: Exlibric, vol. III, p. 71.

³⁵ Albarrán Martín, V. (2008). Proceso constructivo y artifices. En *El coro de la Catedral Nueva de Salamanca. Historia, Arte e Iconografía*. Sánchez Vaquero, J. (coord.). Salamanca: Publicaciones del Cabildo Catedral de Salamanca 6, p. 40. Albarrán Martín, V. (2001). Descripción formal y análisis estilístico de la sillería de coro. En *El coro de la Catedral Nueva de Salamanca...*, p. 66.

AA. VV. *Remembranza*. Zamora: Fundación las Edades del Hombre, 2001, p. 618.

³⁶ Albarrán Martín, V. *El escultor Alejandro Carnicero...*, p. 95.

³⁷ Escuredo Barrado, E. (2016). A propósito de la influencia de los grabados como fuente de la escultura barroca sevillana: las estampas de los Wierix. *Archivo hispalense: Revista histórica, literaria y artística*, t. 99, 300-302, p. 350.

³⁸ Urquizar Herrera, A. y Cámara Muñoz, A. *Renacimiento*. Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces, 2017, p. 234.

³⁹ Rodríguez G. de Ceballos, A. *El escultor José de Larra...*, p. 12.

⁴⁰ Casas Hernández, M. *Escultura barroca en Salamanca...*, p. 304.

pictóricas barrocas que toman como punto de inspiración láminas de Wierix⁴¹, lo que demuestra la extendida difusión de la obra de este maestro.

El modelo de Cristo destaca por mostrar triunfante las llagas de manos, pies y especialmente la del costado. Estas heridas exhiben el triunfo de la vida y la victoria sobre el pecado⁴². De acuerdo con una leyenda medieval, la mano que el apóstol Tomás introdujo en el costado de Jesús Resucitado cuando se reunió con los once se conservaba con vida⁴³. Durante la Edad Moderna se estamparon varios grabados de Cristo como fuente de la vida, dentro de la producción del grabador amberino lo trata en su *Fons Vitae* (Fig. 6), donde el Resucitado vierte la sangre de sus estigmas sobre una pila con siete surtidores que abastecen a una gran piscina. Esta iconografía demuestra el poder salvífico de las cinco llagas de la Resurrección que actúan como emanación de vida. El sentido triunfal, redentor y vitalista de las marcas pasionarias se materializan en el Cristo Resucitado morañuelense, la mañana del domingo de Pascua cuando procesiona por la localidad.

4. OBRAS DE LA ESCUELA DE ALEJANDRO CARNICERO

En 1738 Alejandro Carnicero regresa a Salamanca procedente de Valladolid, estancia que le permitió conocer la estética de Gregorio Fernández. Esta etapa coincide con el culmen de su actividad profesional, siendo solicitado por los principales ensambladores contemporáneos, es decir, Nicolás Requejo, Miguel Martínez o Manuel de Larra Churruiguera⁴⁴. La progresiva evolución de las corrientes artísticas provocó que Carnicero y su círculo bascularan entre la tradición barroca y una estética cercana al «rococó»⁴⁵, que se va a imponer en las décadas siguientes.

4.1. Crespos

Los nuevos tintes plásticos se implantaron en la parroquia de San Juan Bautista de Crespos a lo largo de las primeras décadas del siglo XVIII, momento en el cual experimentó un gran número de reformas, destacando el cambio del mobiliario litúrgico. Así, en las cuentas parroquiales de 1737-1738 encontramos los siguientes pagos al ensamblador Luis González:

⁴¹ Rodríguez Domingo, J. M. (2004). Influencias flamencas en el arte de Guadix (I). San Miguel Arcángel, según una estampa de Hieronymus Wierix. *Boletín del Centro de Estudios Pedro Suárez: Estudios sobre la comarca de Guadix, Baza y Huéscar*, 17, pp. 139, 144 y 145. Contreras Guerrero, A. El Lagar Místico. Sobre las derivaciones americanas de un tema medieval. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 48 (2017), p. 41.

⁴² Giles, R. D. (2016). «Mira mis llagas»: heridas divinas en las obras de Brígida de Suecia y Teresa de Jesús. *El Humanista: Journal of Iberian Studies*, vol. 32, pp. 36, 37, 39, 40 y 43.

⁴³ Brewer, K. (2015). *Prester John: The Legend and its Sources*. Farnham: Ashgate, p. 37.

⁴⁴ Albarrán Martín, V. *El escultor Alejandro Carnicero...*, p. 99.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 167.

Retablo: un mill y doscientos reales de un rezivo de Luis González, maestro tallista, del coste de los dos colaterales del lado del evangelio de la iglesia de Crespos y un púlpito, y aunque contaron dos mil y doscientos reales los mil reales se dieron de limosna⁴⁶.

En el libro de fábrica, en el apartado de la data correspondiente a ese año de 1737-1738, se siguen sucediendo los gastos, algunos muy relevantes:

Retablo mayor: Más, es data quatro mil novecientos y diez reales a venido de consta el retablo maior de la yglesia de Crespos estofar los dos santos, un quadro de Nuestra Señora de la Merced y dorar el sagrario, por dentro costo de rezivo.

Ydem, más mil ziento y setenta y zinco reales ymporte de tres retablos, dos colaterales del lado de la epístola de dicha yglesia de Crespos y uno del evangelio deste de Pascualgrande y aunque an tenido de consta dos mill quinientos y setenta y zinco, los mil y quatrocientos se dieron de limosna⁴⁷.

Los dos retablos de la nave del evangelio fueron realizados por González, tal y como queda anotado en el libro de fábrica. En la siguiente referencia no se da el nombre del maestro que está detrás del retablo mayor pero podemos afirmar que también salió de la mano del mismo ensamblador, ya que sus elementos decorativos y tipo de columnas se repiten en otros muebles ya documentados, como el anterior de Viñegra de Moraña. El retablo mayor (Fig. 7) es el proyecto de principal envergadura de la parroquia. Se ordena por medio de tres hornacinas, de las cuales la de la epístola contiene una imagen de San Antonio de Padua, que posiblemente sea la única que permanece en su lugar original. En la sacristía se guardan dos esculturas, en concreto, un San Juan Bautista y un San Ramón Nonato que, a nuestro entender, ocuparon en su origen las otras dos hornacinas del retablo mayor, y en las que hoy lucen otras imágenes que no tienen relación con él. Por el contrario, las esculturas de la sacristía coinciden formalmente con la de San Antonio de Padua: responden al mismo estilo de la primera mitad del Setecientos y su tamaño encaja con el de los nichos. La presencia en el ático de una pintura de la Virgen de la Merced instigadora del ingreso de san Ramón Nonato en la orden mercedaria⁴⁸, relaciona aún más la imagen de la sacristía con el retablo mayor.

La escultura de San Juan Bautista (Fig. 8) ocuparía la espacio central por ser el titular de la parroquia, y probablemente su hechura fuera costeada por la cofradía del mismo santo, cuya actividad queda recogida en un libro de la cofradía que se inicia en 1701 y se cierra en 1818, pero en el que no hemos

⁴⁶ ADAV. Libro de cuentas de fábrica de la parroquia de Crespos (1733-1802), f. 94r.

⁴⁷ ADAV. Libro de cuentas de fábrica de la parroquia de Crespos (1733-1802), f. 95v. Actualmente en la iglesia de Pascualgrande no se conserva ningún retablo.

⁴⁸ Zuriaga Senent, V. F. (2005). *La imagen devocional en la orden de Nuestra Señora de la Merced: tradición, formación, continuidad y variantes* (Tesis doctoral). Valencia: Universidad de Valencia, p. 340.

encontrado ningún documento que demuestre el encargo o pago de dicha talla. Agradecemos la referencia documental que nos aporta Francisco Vázquez, de la Institución Gran Duque de Alba, referente a las cuentas de los años 1815-1816, donde aparece el coste de una imagen del Bautista traída desde Madrid, pero esas fechas son muy posteriores a las características formales de la imagen que nos ocupa. Es factible que al ser el patrón de la localidad se compraran varias tallas a lo largo de los siglos para remplazar a las antiguas, como la que preside actualmente, próxima a los estilemas del siglo XVI. El Bautista se articula en *contrapposto* y viste una túnica corta de piel de camello que deja al descubierto su potente anatomía. En el rostro presenta un gesto severo, mientras que el cabello y la barba han sido tallados a base de mechones gruesos separados entre sí. Este tipo masculino recuerda, en cierta medida, a la monumentalidad que Gregorio Fernández imprimía a sus composiciones⁴⁹. Dicho esto, la obra contiene muchas de las características formales de la producción de Alejandro Carnicero, pero no hemos encontrado ningún modelo similar para poder llegar a aceptar la autoría de dicho escultor en esta pieza.

San Ramón Nonato (Fig. 9) iría colocado en el retablo mayor. Al igual que el Bautista está en actitud de avanzar y muestra el plegado del extremo del escapulario hacia dentro⁵⁰. A nuestro entender, presenta un gran parecido con el San Juan Nepomuceno de la iglesia de San Miguel y San Julián de Valladolid, obra documentada del maestro vallisoletano⁵¹, en su postura de los brazos, actitud corporal, facciones del rostro y tipo de peana. Debido a su paralelismo con esta obra y a la gran calidad que presenta a pesar de su notable deterioro, hace posible atribuírsela a Carnicero o, quizás a algún miembro de su círculo más cercano.

San Antonio de Padua (Fig. 10) es, de las tres esculturas, la que presenta un acabado inferior. Se articula también en un ligero *contrapposto* mientras que el Niño que porta presenta el cuerpo regordete y una onda de pelo sobre la frente⁵². La posición del infante sobre pañales es rasgo propio de la producción de Carnicero, heredado de su maestro, José de Larra. Esta pieza, ya que presenta menor calidad que sus compañeras se puede considerar, con cierta cautela, como obra del taller de Carnicero. Como ya apuntamos, el retablo mayor se encargó en 1738, año en el que nuestro escultor regresó a Salamanca, siendo solicitado por Luis González⁵³, con quien sabemos que trabajó en otras ocasiones, por lo que se incrementa la posibilidad de que el mismo Carnicero se encargara de la hechura de las esculturas.

⁴⁹ Albarrán Martín, V. *El escultor Alejandro Carnicero...*, pp. 179 y 553.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 384.

⁵¹ Albarrán Martín, V. (2007). El escultor Alejandro Carnicero en Valladolid. *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, 11, p. 34.

⁵² Albarrán Martín, V. *El escultor Alejandro Carnicero...*, p. 172.

⁵³ *Ibidem*, p. 99.

Las tres imágenes del retablo están relacionadas con el sacramento de la Eucaristía. No en vano, san Juan Bautista fue el primero en reconocer al cordero de Dios entre la muchedumbre⁵⁴; a san Antonio de Padua se le atribuyen varios milagros eucarísticos, como el de la mula⁵⁵ y san Ramón Nonato recibió dicho sacramento de manos de un ángel⁵⁶. Al mismo tiempo está presente en la composición el don de la predicación ya que los tres santos destacaron por su ejercicio, en primer lugar el Bautista predicaba a la multitud a orillas del río Jordán⁵⁷, el santo mercedario fue castigado por su celo en la evangelización candándole los labios⁵⁸ y san Antonio, según la tradición, fue uno de los predicadores con mayor público⁵⁹. A pesar de este mensaje didáctico, la interpretación más sólida sería la de la liberación de prisioneros cristianos⁶⁰ ya que todo el conjunto se encuentra bajo un lienzo de la Virgen de la Merced, cuya Orden rescataba a los rehenes cristianos de manos sarracenas; así pues, san Ramón, debido a su cautiverio en Argel, es benefactor de los prisioneros⁶¹, a san Antonio se le invocaba para la liberación de reos⁶² y san Juan fue encarcelado por el tetrarca Herodes Antipas en la fortaleza de Macarea, por lo que era considerado abogado de los cautivos y condenados a muerte⁶³. En los siglos del Barroco los mercedarios habían perdido su función redentora de prisioneros, por lo que su lectura sería la de la liberación de los hombres de la oscuridad mediante el sacramento de la Eucaristía y conocimiento de las escrituras.

También en la sacristía se encuentra una escultura de San Miguel Arcángel combatiendo al ángel caído (Fig. 11), quizás perteneciente a alguno de los retablos laterales fueron retirados después del Concilio Vaticano II. La imagen ha quedado descontextualizada, pero en su parte posterior presenta algunos orificios que nos indican que esta pieza iba sujeta a una superficie. El arcángel apoya su pie izquierdo sobre el cuerpo de Lucifer, mientras que la pierna derecha se suspende en el aire. La forma de sujetar la clámide, anudada por una de sus esquinas sobre su hombro izquierdo, permite que el otro extremo flamee hacia su derecha. Los pliegues del manto y faldellín son movidos, formando este último un pequeño pliegue curvo sobre la rodilla izquierda. Los borcuéguis rematan en máscaras y la borcuénota y las hombreras representan

⁵⁴ Réau, L. (1996). *Iconografía del arte cristiano*, t. 1. *Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*, vol. 1. Barcelona: Ediciones Serbal, p. 492.

⁵⁵ Réau, L. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos...*, t. 2, vol. 3, pp. 124-125.

⁵⁶ Ferrando Roig, J. (1991). *Iconografía de los santos*. Barcelona: Omega, p. 236.

⁵⁷ Carmona Muela, J. *Iconografía...*, p. 237.

⁵⁸ Zuriaga Senent, V. F. *La imagen devocional en la Orden de Nuestra Señora de la Merced...*, p. 354.

⁵⁹ Carmona Muela, J. *Iconografía...*, p. 34.

⁶⁰ Ferrando Roig, J. *Iconografía...*, p. 236.

⁶¹ Réau, L. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos...*, vol. 5, p. 121.

⁶² *Ibidem*, vol. 3, p. 126.

⁶³ Réau, L. (1996). *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia: Antiguo Testamento*, t. 1, vol. 1. Barcelona: Ediciones Serbal, p. 494.

las fauces de un animal⁶⁴. Todos estos elementos formales están igualmente representados en el San Miguel del hospital de Nava del Rey realizado por Alejandro Carnicero, modelo que el artista reprodujo en el grabado del soldado arcangélico que repitió en varias ocasiones⁶⁵ (Fig. 12). Las continuas analogías entre esta pieza y las que del mismo tema esculpió Carnicero hace muy posible que sea el autor de esta escultura, si bien esta atribución debemos hacerla con mucha precaución.

Algunos elementos como el casco y las hombreras zoomorfas o el rostro del demonio no han sido terminados del todo, hecho que afianza la teoría de su primitiva ubicación en la parte superior de un retablo.

El arcángel ha sido representado en el momento en que se abalanza sobre el ángel caído y lo arroja sobre la tierra; esta iconografía se debe a que Lucifer presenta aspecto antropomorfo aunque con cuernos, garras, alas de murciélago y cola de serpiente que muestran su tenebrosa naturaleza. San Miguel viste a la manera de centurión romano y se muestra en posición belicosa y triunfante; su gesto a pesar del combate presenta el atractivo característico del ser arcangélico símbolo de su fortaleza física y espiritual. La concepción guerrera del arcángel venciendo a su enemigo trasmite vigor en la lucha contra el mal, liderada por la Iglesia católica y militante⁶⁶. Aunque solo se ha conservado la empuñadura de la espada, que con mucha probabilidad hubiera contenido una hoja flamígera siguiendo el modelo del grabado miguelino de Carnicero, lo que enfatizaría aun más la imagen de guerrero celestial, reflejo del poder de Dios⁶⁷. La teoría de su posible ubicación en la parte alta de algún retablo aumenta porque a la vista de los fieles sobresaldría la figura serena, apoteósica y engalanada con tonos dorados del arcángel en oposición al demonio, del que solo se apreciaría parte de la cabeza con cuernos oscuros y una de sus alas negras, contraste que representaría el triunfo de la luz sobre las tinieblas del inframundo como símbolo de la victoria de la Iglesia sobre el protestantismo⁶⁸.

Por otra parte, en las cuentas parroquiales de 1769 tenemos una referencia sobre el dorado de dos retablos colaterales, uno de ellos dedicado a san Joaquín:

⁶⁴ Albarrán Martín, V. El escultor Alejandro Carnicero..., pp. 33 y 37.

⁶⁵ Albarrán Martín, V. y Rodríguez Rodríguez, J. M. (2008). Sobre el Hospital de San Miguel de Nava del Rey y la estampa de su titular, obra de Alejandro Carnicero. *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, 43, pp. 45-48.

⁶⁶ Olivares Torres, E. (2016). San Miguel combatiente con Satanás. En *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana*, vol. 2. *Los Ángeles I. La Gloria y sus jerarquías*. García Mahiques, R. (dir.). Madrid: Encuentro, p. 347.

⁶⁷ Guarino, S. (1987). Aspetti dell'iconografia di Michele arcangelo tra XV e XVIII secolo. En: AA. VV. *L'angelo e la città*. Vol I. Roma: Fratelli Polombi, 1987, p. 86.

⁶⁸ Olivares Torres, E. San Miguel combatiente con Satanás..., p. 358.

Dorado de dos retablos de la yglesia de Crespos: Son datta tres mil doscientos settenta y quatro reales de vellón pagados a Lorenzo Galbán, vezino de la ciudad de Ávila, y maestro dorador en ella en esta forma. Dos mil y quatrocientos reales en que se ajustó el dicho dorado de los colaterales del Santísimo Cristo y San Joachim de la iglesia de Crespos [...]⁶⁹.

Este documento nos lleva a pensar que al retablo de San Joaquín debió de pertenecer una de las esculturas que hoy se encuentra en el lado izquierdo del entablamento del retablo mayor (Fig. 13). Esta figura posee el mismo tipo masculino y manera de tallar la barba a mechones separados que las esculturas citadas, también se puede poner en el haber del mismo Carnicero o su taller. Desconozco si esta pieza está exenta del retablo o si se talló conjuntamente; aun así es muy probable que al desmontarse algunos retablos laterales la obra fuera reaprovechada. El lado derecho del entablamento soporta una imagen que responde a las mismas características formales, iconográficamente representa un santo diacono pero no lo hemos identificado (Fig. 14). Al igual que la figura de San Joaquín es muy posible que sea una pieza exenta trasladada de lugar.

4.2. Rasueros

La parroquia de San Andrés de Rasueros cuenta con dos retablos laterales: el del lado del evangelio dedicado a la Virgen de la Merced (Fig. 15) y el del lado de la epístola a San José. Los dos muebles presentan las mismas características formales, por lo que fueron realizados por un mismo maestro. En las cuentas parroquiales de 1753-1755 se registran 950 reales pagados por el retablo de San José⁷⁰. Posiblemente, aunque los dos conjuntos respondan a una misma mano, como ya hemos visto en el caso de los retablos de Crespos, se encargaran en diferentes años al mismo retablista, por lo que en las cuentas de 1753-1755 se registra únicamente el pago por el de San José. En las cuentas de fábrica no aparece el nombre del ensamblador que llevó a cabo el retablo josefino, pero se sabe que en 1772 Miguel Martínez de la Quintana realzó el mayor de dicha iglesia⁷¹, por lo que es posible que su relación con el pueblo proviniese de años atrás, cuando ejecutara los dos laterales que están muy en la línea de su producción. El retablo del lado del evangelio está presidido por una talla de la Virgen de la Merced (Fig. 16). Esta estructura se concibió para albergar una imagen mariana, que quedaría enmarcada por los emblemas inmaculistas que animan las calles laterales. Otro elemento que confirma que la imagen de Nuestra Señora se encuentra en su emplazamiento original es la presencia de un San Ramón Nonato de la

⁶⁹ ADAv. Libro de cuentas de fábrica de la parroquia de Crespos (1733-1802), f. 238 v.

⁷⁰ Vázquez García, F. *El retablo barroco...*, p. 938.

⁷¹ Nieto González, J. R. y Paredes Giraldo, C. (1987). Contribución al estudio retablista: Miguel Martínez (1700-c. 1783). *Cuadernos Abulenses*, 8, p. 100.

misma época en el nicho del ático que complementaría el motivo de invocación hacia esta imagen.

La talla de la Virgen es de gran calidad, se articula erguida sobre una peana de nubes muy pronunciadas con dos querubines y en un ligero *contrapposto*, mientras que uno de los extremos del escapulario se dobla hacia dentro. El cabello se separa a través de una raya en mitad de la cabeza y las orejas quedan semiocultas por la melena⁷². Esta escultura está muy cercana a las figuras femeninas que Alejandro Carnicero realizó en la cuarta y quinta década del siglo, a la que estilísticamente bien podría pertenecer, cuando todavía se encontraba en Salamanca. Se tiene constancia de que trabajó junto a Miguel Martínez en varias ocasiones⁷³, por lo que sería factible que el ensamblador acudiera al obrador de Carnicero para completar su conjunto, de tal manera que esta pieza se puede poner en el haber de Carnicero o de algún artífice muy cercano al maestro.

4.3. Fontiveros

En la iglesia de San Cipriano existe un retablo dedicado a san Antonio Abad que por sus características formales se puede atribuir a Agustín Pérez de Monroy. Este mueble no pertenece al templo, puesto que no encaja en el pilar en el que se apoya, siendo posible que proceda de alguno de los conventos desaparecidos. El ático contiene una Virgen de la Merced⁷⁴ (Fig. 17), que reúne varias de las formas de la producción de Carnicero como la postura en *contrapposto*, dos mechones de pelo recogidos mientras que la melena cae en guedejas sobre los hombros⁷⁵, la particular doblez del escapulario, los pañales entre la mano de la Virgen y el cuerpo del Niño y las nubes abultadas que forman la peana. Tanto el rostro del Niño como el de la madre no han sido rematados del todo, por lo que esta imagen recuerda al San Antonio de Padua de la parroquia de Crespos, que hemos considerado como obra de taller por presentar falta de refinamiento en el acabado facial. De esta manera la imagen fontiverense sería otro ejemplo de pieza salida del taller del escultor vallisoletano. La talla, aunque se encuentre en un retablo atribuible a Pérez de Monroy de la segunda mitad de siglo⁷⁶, pertenecería a otra estructura mas antigua, ya que es anterior al conjunto y la hornacina que la contiene presenta un tamaño considerablemente mayor al de la imagen.

⁷² Albarrán Martín, V. *El escultor Alejandro Carnicero...*, p. 171.

⁷³ *Ibidem*, p. 64.

⁷⁴ Vázquez García, F. *El retablo barroco...*, p. 687.

⁷⁵ Albarrán Martín, V. *El escultor Alejandro Carnicero...*, p. 171.

⁷⁶ Rivera de las Heras, J. A. (2015). Los retablos de la iglesia de Santa María la Real de La Hiniesta (Zamora) en la documentación catedralicia. *Sic vos non Vobis: colección de estudios en honor de Florián Ferrero*. Madrid: Ministerio de Educación y Cultura, pp. 564-565.

En 1749 Alejandro Carnicero se establece en la Corte y deja en Salamanca un importante y activo taller⁷⁷. El catastro del Marqués de la Ensenada de 1753 certifica el número de obradores de escultura que a mediados de siglo estaban activos en la ciudad del Tormes. De los ocho escultores registrados, habían sido discípulos de Carnicero su hijo Gregorio Carnicero, Domingo Esteban y José Francisco Fernández. Por su parte, Mateo de Larra y Manuel Benito también estaban relacionados con el obrador de dicho maestro⁷⁸. Algunos de estos artífices van a conformar una nueva generación, cuya habilidad llegó a dominar el panorama escultórico salmantino bajo el peso del estilo que había creado Alejandro Carnicero.

4.5. Bercial de Zapardiel

Coincidiendo con el momento de mayor auge de las renovaciones llevadas a cabo en los templos, en 1756 la parroquia de la Asunción de Bercial de Zapardiel contrata un nuevo retablo mayor a Agustín Pérez de Monroy⁷⁹. En las cuentas de fábrica de 1755-1756 se registra un pago que da a conocer el nombre del escultor a quien se le encargó la realización de las imágenes; este no fue otro que Gregorio Carnicero, un ejemplo más de trabajo combinado entre ensamblador y escultor.

Ymágenes: Más, da en descargo dos mil quatrocientos y cinquenta reales de vellón pagados a Gregorio Carnicero, escultor vecino en la ciudad de Salamanca; en esta forma, los un mil y setezientos por hazer la ymagen de Nuestra Señora de la Asunción, la de San Segundo, la de Santa Theresa y la de San Juan de la Cruz en blanco. Y los setezientos y zinquenta restantes por el adorno exterior y estofar dichas efixies. Costa de recivo de dicho maestro⁸⁰.

Tras el traslado de Alejandro Carnicero a Madrid, su hijo permanecería al frente del taller familiar y, dado el prestigio que había alcanzado su padre, a pesar de su ausencia el obrador continuó recibiendo importantes encargos⁸¹. Hasta este estudio solo se tenía constancia documental de la actividad escultórica de Gregorio Carnicero en los mancebos del segundo cuerpo de la fachada de la casa consistorial de Salamanca⁸² y en el relieve de la *Gramática* para una de las sobrepuestas de la galería interior del palacio real

⁷⁷ Rupérez Almajano, M.^a N. y López Borrego, R. (1997). Manuel Álvarez y otros aprendices de Alejandro Carnicero en Salamanca. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, 63, pp. 443-444.

⁷⁸ Fariñas Guerrero, F. (1983). Censos de artistas en el Catastro de Ensenada. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, 49, p. 527.

⁷⁹ Vázquez García, F. *El retablo barroco...*, t. II, p. 1201.

⁸⁰ ADAV. Libro de fábrica de Bercial del Zapardiel (1670-1818), ff. 282v-283r.

⁸¹ Albarrán Martín, V. *El escultor Alejandro Carnicero...*, p. 537.

⁸² Rodríguez G. de Ceballos, A. (1977). *La plaza mayor de Salamanca*. Salamanca: Centro de Estudios Salmantinos : Consejo Superior de Investigaciones Científicas, p. 130.

de Madrid⁸³. Las esculturas del retablo de Bercial de Zapardiel fueron uno de los últimos trabajos realizados por este escultor antes de marchar a la Corte en 1756⁸⁴. Esta referencia documental demuestra que no solo tallaba en piedra, sino que también lo hizo en madera, algo muy previsible, por otra parte, y que asimismo realizó figuras exentas. Este maestro hereda de la manera de hacer de su padre la composición de las figuras, que transmiten una clara sensación de reposo a pesar de dibujar un *contrapposto*.

La talla de la Asunción (Fig. 18) dirige su mirada hacia el cielo y sus brazos al lado izquierdo. El modo de tallar el peinado, recogido en la nuca y parte de la melena cayendo a mechones separados, recuerda a los detalles que incluía su maestro, demostrando así ser un escultor de habilidad notable⁸⁵. En la hornacina del ático se encuentra San Segundo (Fig. 19), cuya iconografía, como ocurre en otras parroquias de la zona, no se corresponde con la del santo obispo. Esta figura se dispone en *contrapposto* y presenta suaves pliegues en la vestimenta. A ambos lados del entablamento aparecen San Juan de la Cruz (Fig. 20) y Santa Teresa de Jesús. Las dos imágenes de los escritores místicos son esculturas autónomas. Se desconoce el lugar para el que fueron destinadas, puesto que en el inventario de bienes parroquiales de 1820 aparecen colocadas en los retablos colaterales del templo en vez de completar el retablo mayor⁸⁶. La peana de San Juan de la Cruz lleva escrito su nombre, por lo que en algún momento se dispuso cercana a los fieles, aunque bien es cierto que las dos peanas pueden ser posteriores ya que no encajan con las bases de las efigies. De las cuatro piezas mencionadas, el conjunto de la Asunción rodeada por ángeles muestra una calidad técnica superior a las tres restantes, lo que no es extraño, ya que es la titular del templo y procesionaba el día de su festividad. Al no conocerse más esculturas de bulto redondo salidas de la mano de Gregorio Carnicero no podemos hacer un paralelismo con esta obra y las restantes piezas del retablo que presentan una factura más mediocre.

En cuanto al programa iconográfico del misterio asuncionista, comienza en la bóveda y lunetos de la nave del templo cuyas yeserías representan los atributos de la letanía lauretana. La aparición de estos emblemas sobre la superficie abovedada, que simboliza el firmamento⁸⁷, como si en ella se vaticinara la concepción sin pecado original y el inicio de la vida de María⁸⁸.

⁸³ Tarraga Baldó, M.^a L. (1996). Los relieves labrados para las sobrepuertas de la galería principal del Palacio Real. *Archivo Español de Arte*, t. 69, 273, p. 61.

⁸⁴ Lasso de la Vega y López de Tejada, Miguel, Marqués del Saltillo (1948). Efemérides artísticas madrileñas. *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 52, p. 104.

⁸⁵ Albarrán Martín, V. *El escultor Alejandro Carnicero...*, p. 537.

⁸⁶ ADAV. Libro de fábrica de Bercial del Zapardiel (1670-1818), s/f.

⁸⁷ Ruiz Souza, J. C. (2000). La cúpula de mocárabes y el Palacio de los Leones de la Alhambra. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 12, p. 10.

⁸⁸ Stratton, S. (1988). *La Inmaculada Concepción en el arte español*. Madrid: Fundación Universitaria Española, p. 39.

En la capilla mayor culmina el ciclo vital mariológico con su Asunción a los cielos representando el cumplimiento de las promesas en la Divina Señora y su desvinculación con el pecado⁸⁹, rodeada por los tres grandes santos diocesanos. En el muro oeste del edificio, sobre el coro, existe un óculo abocinado que ha sido tapiado, en eje con el lugar reservado a María; este elemento lo encontramos en otras parroquias consagradas a la Asunción como la de Fuentes de Año o Barromán que también poseen un vano que deja pasar la luz sobre el muro de poniente. El recurso de horadar una superficie para que la luz exterior ilumine algún elemento trascendente y crear teatrales artificios fue muy explotado durante el periodo barroco⁹⁰. La empresa bercialeña posiblemente pretendiera que determinados días al año la imagen de Santa María Asunta se iluminase de forma natural. Las artes plásticas valiéndose de la palabra, la música, la liturgia y en este caso los efectos lumínicos recreaban un misterio sobre un escenario tangible, lo que conocemos como el teatro de la fe⁹¹.

4.6. Horcajo de las Torres⁹²

La parroquial de San Julián y Santa Basilisa vivió un momento de esplendor a lo largo del siglo XVIII. La prosperidad económica se refleja en el desarrollo constructivo y en la proliferación de obras artísticas, incrementándose aún más a partir de 1756, momento en el que el pueblo gana el pleito de patronazgo al conde de Miranda⁹³. Del numeroso patrimonio que posee este templo destacan dos retablos rococós de los brazos norte y sur del crucero, destinados a las «capillas nuevas» levantadas en 1760⁹⁴. Los retablos se mandaron realizar entre 1771 y 1773 al taller de Agustín Pérez de Monroy⁹⁵. En su origen se pusieron uno bajo la advocación de San Julián y Santa Basilisa y el otro bajo la de Nuestra Señora de la Portería, habiéndose dedicado este posteriormente a la Dolorosa. Se desconoce en qué momento se cambia la advocación de la «Divina Portera⁹⁶, pero según algunos autores es viable que se haya modificado la titularidad vistiendo a la talla según el modelo de Dolorosa⁹⁷, algo improbable

⁸⁹ Casas Hernández, M. (2018). *Escenografía barroca. El tabernáculo de los Churiguera de la Catedral Nueva de Salamanca*. Salamanca: Publicaciones Universidad Pontificia de Salamanca, p. 167.

⁹⁰ Bonet Correa, A. (1990). *Fiesta, poder y arquitectura. Aproximaciones al Barroco español*. Madrid: Akal, p. 59.

⁹¹ Casas Hernández, M. *Escenografía barroca...*, p. 184.

⁹² Agradecemos a don Severiano Tomé el acceso y consulta de las memorias de restauración.

⁹³ Archivo parroquial de Horcajo de las Torres. SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, J. A. (2009). *Memoria técnica de los trabajos de restauración de los retablos de los muros laterales de la iglesia parroquial de Horcajo de las Torres*. Ávila. Estudio histórico-artístico. Babelia Conservación, s./f.

⁹⁴ *Ibidem*.

⁹⁵ Vázquez García, F. *El retablo barroco...*, t. I, p. 759.

⁹⁶ Archivo parroquial de Horcajo de las Torres. Sánchez Hernández, J. A. *Memoria...*, s./f.

⁹⁷ Vázquez García, F. *El retablo barroco...*, p. 760.

puesto que dicha imagen pertenece a mediados del siglo XX⁹⁸, ignorándose el paradero de la auténtica Virgen de la Portería.

Entre 1773 y 1775, coetánea a la factura de los retablos, aparece documentada la entrega de 600 reales al mismo Pérez de Monroy por el coste de una imagen de Nuestra Señora de la Portería, destinada a uno de los muebles nuevos⁹⁹. Esta pieza sería la primera obra escultórica documentada hasta el momento de dicho maestro, no siendo el único caso de ensamblador que actúa también como escultor, puesto que parece que era bastante común que los ensambladores también ejecutasen esculturas¹⁰⁰. Pérez de Monroy en las escrituras de obligación figura como arquitecto, y en las condiciones para algunos de sus retablos se especifica que los mancebos y serafines han de ser ejecutados por un buen escultor¹⁰¹.

Actualmente existe otro retablo de temática mariana, emplazado en el testero de la nave del evangelio, que contiene una escultura de la Virgen Asunta, considerada en algunos casos como una Inmaculada¹⁰². Dicha imagen ha sido desplazada de su emplazamiento original y trasladada al retablo que se conoce como de la Asunción. El citado conjunto conformaría el antiguo retablo del Cristo, que se fabricó hacia 1738 por Juan Sánchez Solariego, detalle que se deduce porque en su parte central tiene una amplia hornacina cuadrada configurada para albergar una cruz¹⁰³. A raíz de la última restauración se ha comprobado que existen elementos reutilizados, quizá del mismo retablo¹⁰⁴, pero es más probable que algunos de los fragmentos perteneciesen a un mueble de la Asunción anterior, del que tenemos noticias entre 1737 y 1739, donde se registra un gasto de 3200 reales pagados a Salvador Galván por dorar un retablo asuncionista. El cambio del Crucificado a una nueva ubicación y el vacío que quedó en su marco propiciaron, tal vez debido al mal estado de conservación del primitivo retablo de la Asunción, que se colocara la imagen de dicho misterio y que se aprovecharan los elementos decorativos del antiguo altar mariano para la adaptación del retablo pasionario¹⁰⁵.

La gran hornacina al contener la imagen de un crucificado no podría rematarse con el panel del ático que representa *La imposición de la casulla a san Ildefonso* y con los símbolos del intradós y el frontal (Fig. 21) que reproducen

⁹⁸ Archivo parroquial de Horcajo de las Torres. Sánchez Hernández, J. A. *Memoria...*, s./f.

⁹⁹ Vázquez García, F. *El retablo barroco...*, p. 759.

¹⁰⁰ Martín González, J. J. *Escultura barroca castellana*, t. I. Madrid: Lázaro Galdiano, (1959). p. 8.

¹⁰¹ Igartua Mendia, M. T. (1972). Desarrollo del barroco en Salamanca. *Estudios*, pp. 106-112-120.

¹⁰² Archivo parroquial de Horcajo de las Torres. Sánchez Hernández, J. A. *Memoria...*, s./f.

¹⁰³ Vázquez García, F. *El retablo barroco...*, pp. 755-757.

¹⁰⁴ Archivo parroquial de Horcajo de las Torres. Alfagía, Conservación de Bienes Culturales, S. L. Proyecto de restauración. Retablo de la cabecera, nave del Evangelio de la iglesia parroquial de Horcajo de las Torres (Ávila), 2003, p. 8.

¹⁰⁵ Vázquez García, F. *El retablo barroco...*, pp. 756-757.

los escudos de la letanía lauretana, que debido a una contaminación iconográfica entre el tema de la Inmaculada Concepción, la Asunción y la *amicta sole*¹⁰⁶ completarían el ciclo de la Asunción en su antiguo retablo.

Formalmente, el grupo de la Virgen Asunta representa a María sobre un basamento de nubes y varios ángeles revoloteando a su alrededor (Fig. 22). El conjunto posee buena calidad técnica. La Virgen curva su cuerpo relajadamente mientras que los pliegues de la túnica y el manto se ciñen al cuerpo¹⁰⁷. En cuanto a la policromía del vestuario imita las telas más suntuosas con estampado floral y ribetes dorados correspondiéndose con el adorno de los ropajes de la segunda mitad del siglo XVIII¹⁰⁸. Para seguirle la pista debemos recurrir a la documentación parroquial. Si tenemos en cuenta el inventario recogido por el párroco de Horcajo, don Leandro García, el día 30 de mayo de 1880 se indica que:

los altares están dedicados, el mayor o sea el principal al Señor Resucitado, y los demás a Nuestra Señora del Rosario, los santos titulares patronos que llaman los san Julianes Viejos (retablo del testero del brazo sur del crucero), la Asunción, la Purísima Concepción (retablo del testero del brazo norte del crucero) y el Santísimo Cristo de la Pasión, que es la imagen más venerada en el pueblo [...] ¹⁰⁹.

Cuando el párroco menciona el altar de la Purísima se está refiriendo al retablo de la Portería, debido a una confusión con el título de María, que se explica al conocer la advocación de Nuestra Señora de la Portería del convento de San Antonio de Ávila. En 1718 fray Luis de San José tuvo una visión de la Virgen y decidió encargar una pintura que plasmara el modelo que había contemplado. La imagen se puso en la portería del cenobio y empezó a ser conocida como Nuestra Señora de la Portería o «Portera»¹¹⁰, atrayendo el fervor del pueblo¹¹¹ y extendiéndose por muchas aldeas provinciales. La nueva iconografía reúne los principales atributos de la Inmaculada Concepción, ya que fray Luis pertenecía a la orden franciscana, dedicada a consolidar este dogma¹¹².

¹⁰⁶ García Mahiques, R. (1995). Perfiles iconográficos de la Mujer del Apocalipsis como símbolo mariano (I). *Ars Longa: Cuadernos de Arte*, 6, p. 190.

¹⁰⁷ Vázquez García, F. *El retablo barroco...*, p. 757.

¹⁰⁸ Rodríguez G. de Ceballos, A. (1992). *El siglo XVIII. Entre tradición y academia*. Madrid: Sílex, p. 99.

¹⁰⁹ ADAv. Parroquia de Horcajo de las Torres. Inventario de alhajas, objetos y efectos que en el día tiene y posee esta iglesia de mi cargo, cuyos titulares son San Julián y Santa Basilia, mártires. Libro de apeos y deslindes. Fundaciones y aniversarios. 1700-1889. Citado en Sánchez Hernández, J. A. *Memoria...*, s/f. Archivo parroquial de Horcajo de las Torres.

¹¹⁰ Verdú, M. (1987). La advocación de Nuestra Señora de la Portería y la capilla construida en su honor dentro del convento abulense de San Antonio. *Cuadernos Abulenses*, 8, p. 14.

¹¹¹ Sánchez Fuentes, C. y López González, S. (1997). *El convento de San Antonio de Ávila y su capilla de Nuestra Señora de la Portería*. Ávila: Franciscanos Convento San Antonio, p. 39.

¹¹² Verdú, M. La advocación de Nuestra Señora de la Portería..., p. 15.

Uno de los argumentos que nos lleva a pensar que la actual Asunción podría tratarse de la obra de Pérez de Monroy es la fecha en la que se dora el antiguo retablo asuncionista, entre 1737 y 1739, por lo que al menos la talla que contendría sería contemporánea a su factura o incluso podría tratarse de una obra anterior, mientras que nuestra imagen responde a las formas de la segunda mitad del siglo XVIII. La talla presenta unas dimensiones de 120x50x40 cm¹¹³, y la hornacina donde se expone a la Dolorosa mide 157x114cm¹¹⁴, por lo que podía ser acogida en este nicho sin ningún problema. La Virgen viste túnica blanca y manto azul, colores con los que tradicionalmente se ha representado a la Inmaculada, aunque animados con motivos florales de varias tonalidades. La hornacina del original retablo de la Portería se ha forrado de color azul, y aunque no hemos encontrado ninguna referencia, no sería extraño que su frontal tuviera una pintura similar a la que hoy cubre el nicho del retablo de la Asunción, con símbolos inmaculistas. Originalmente, la caja del crucificado tendría una escenografía que completaría el pasaje de la crucifixión y la tabla actual podría copiar el contenido iconográfico de la hornacina de la Portería. Además, otro motivo que la convertía también en la Virgen de la Portería es el número de seres angélicos que la acompañan: dos cabezas aladas en la peana y cinco ángeles, tres de ellos a los pies y dos sobre los hombros de María, aunque la composición no coincide del todo con la representación canónica de la «Divina Portera», en la cual aparecen siete serafines repartidos en tres grupos, uno de ellos compuesto por tres cabezas aladas como base de la Virgen y los otros dos grupos organizados por pares en los ángulos superiores¹¹⁵. A través de estos argumentos, y aunque en las escrituras de obligación de retablos se pida que el bulto redondo que forme parte de los trabajos de Pérez de Monroy se encargue a escultores, en este caso creemos que bien podría tratarse de una imagen realizada por dicho tallista, tal y como figura en las cuentas de fábrica. Este artífice fue discípulo de Andrés García de Quiñones en cuanto a aspectos de arquitectura y ensamblaje¹¹⁶, pero si observamos su escultura se aprecia cierta herencia de Alejandro Carnicero.

Hay que afirmar que nada se sabe acerca de la antigua talla de la Asunción.

Una vez aposentado el retablo de la Portera, le acompañaban las imágenes de San Francisco de Asís y San Antonio de Padua, hoy en día colocadas

¹¹³ Archivo parroquial de Horcajo de las Torres. Alfagía, Conservación de Bienes Culturales, S. L. *Proyecto de restauración. Retablo de la cabecera, nave del evangelio de la iglesia parroquial de Horcajo de las Torres (Ávila)*, 2003, p. 5.

¹¹⁴ Archivo parroquial de Horcajo de las Torres. Babelia. Conservación y Restauración de Bienes Culturales S. L. *Proyecto de Restauración de los retablos de los muros laterales de la iglesia de Horcajo de las Torres (Ávila)*, 2009.

¹¹⁵ Verdú, M. La advocación de Nuestra Señora de la Portería..., p. 16.

¹¹⁶ Rodríguez G. de Ceballos, A. (1987-1989). El retablo barroco en Salamanca: materiales, formas, tipologías. *Imafronte*, 3-5, p. 247.

en el retablo de los santos Julián y Basilisa y realizadas en el siglo XIX sustituyendo a las mismas efigies del siglo anterior¹¹⁷, de tal manera que el dogma de la Inmaculada enraizara afirmado por los padres de su orden defensora. Ante el estallido del entusiasmo inmaculista dieciochesco fue muy común que cada iglesia transformara a sus imágenes marianas de especial fervor popular, presentes en el retablo mayor, en representaciones de la Inmaculada¹¹⁸ a partir de esta exaltación cabe pensar que, además de los retablos mayores, muchos altares laterales se dedicaron a este privilegio encargando piezas de nueva creación, lo que parece que sucedió en esta población, respondiendo a la advocación nacida en Ávila y especialmente querida por la feligresía.

5. CONCLUSIÓN

El objetivo de este primer apunte sobre una parte de la escultura del siglo XVIII en la Moraña es llenar vacíos historiográficos que afecten a la temática abulense, aunque queden por estudiar los dos grandes pueblos de la zona, Arévalo y Madrigal. A través de este proceso investigador se llega a la conclusión de que una de nuestras demarcaciones posee un gran número de obras escultóricas procedente de talleres tormesinos entre otros, cuya huella falta por estudiar en profundidad junto con la devoción y mentalidad que llevaron a las gentes a cambiar la estética de sus santos patronos. Se conocía la gran repercusión que tuvo esta escuela en lo relativo a la retablística, pero en menor medida se advertía su intervención en la escultura de bulto redondo. Hemos comprobado que hoy en día se siguen encontrando esculturas pertenecientes al gran círculo de la familia Churriguera y es muy probable que sigan apareciendo composiciones realizadas por este foco. Esta breve aproximación podría abrir una línea de investigación que ampliaría el número de obras relacionadas con el taller de José de Larra Domínguez, Alejandro Carnicero y los sucesivos artífices que heredaron parte de su maestría, no solo en la zona norte de Ávila, sino en todo el ámbito provincial, ya que esta es, sin duda alguna, una de sus principales zonas de influencia.

Por ello, consideramos necesario conocer la existencia de las piezas comentadas, pese a su cierta ubicación marginal, pues contribuyen a dilucidar el complejo panorama de la escultura barroca abulense y por ende castellana, donde se entrecruzan diversas escuelas (Valladolid, Madrid, Salamanca, Andalucía, etc.).

¹¹⁷ Archivo parroquial de Horcajo de las Torres. Babelia. Conservación y Restauración de Bienes Culturales S. L. *Proyecto de Restauración de los retablos de los muros laterales de la iglesia de Horcajo de las Torres (Ávila)*, 2009.

¹¹⁸ Casas Hernández, M. (2009). «Los enfrentamientos doctrinales en torno a la Inmaculada Concepción, reflejados en las manifestaciones artísticas de la ciudad de Salamanca a lo largo de los S. XVII y XVIII». *I Seminario de Becarios de Investigación Departamento de Historia del Arte-Bellas Artes (Área de Historia del Arte)*, pp. 61-62.

FUENTES DOCUMENTALES

- ADAv: Archivo Diocesano de Ávila.
- Archivo parroquial de Bercial del Zapardiel.
- Archivo parroquial de Crespos.
- Archivo parroquial de Fontiveros.
- Archivo parroquial de Horcajo de las Torres.
- Archivo parroquial de Morañuela.
- Archivo parroquial de Rasueros.
- Archivo parroquial de Viñegra de Moraña.

BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV (2001). *Remembranza*. Zamora: Fundación las Edades del Hombre.
- Albarrán Martín, Virginia (2012). *El escultor Alejandro Carnicero, entre Valladolid y La Corte (1693-1756)*. Valladolid: Diputación de Valladolid.
- (2012). Larra Domínguez, José de. En *Diccionario biográfico español*. T. XXIX. *Lardito Camposapruni-Lobet Gràcia*. Madrid: Real Academia de la Historia, pp. 57-58.
- (2008). Proceso constructivo y artífices. En SÁNCHEZ VAQUERO, José (coord.). *El coro de la Catedral Nueva de Salamanca. Historia, Arte e Iconografía*. Salamanca: Publicaciones del Cabildo Catedral de Salamanca 6, pp. 31-54.
- (2008). Descripción formal y análisis estilístico de la Sillería de Coro. En Sánchez Vaquero, José (coord.). *El coro de la Catedral Nueva de Salamanca. Historia, Arte e Iconografía*. Salamanca: Publicaciones del Cabildo Catedral de Salamanca 6, pp. 55-74.
- (2007). El escultor Alejandro Carnicero en Valladolid. *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, 11, pp. 30-41.
- Albarrán Martín, Virginia y Rodríguez Rodríguez, José Manuel (2008). Sobre el Hospital de San Miguel de Nava del Rey y la estampa de su titular, obra de Alejandro Carnicero. *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, 43, pp. 41-50.
- Anes, Gonzalo (1970). *Las crisis agrarias en la España Moderna*. Madrid: Taurus.

- Bonet Correa, Antonio (1990). *Fiesta, poder y arquitectura. Aproximaciones al Barroco español*. Madrid: Akal.
- Brewer, Keagan (2015). *Prester John: The Legend and its Sources*. Farnham: Ashgate.
- Caballero Escamilla, Sonia (2011). El claustro de Santa María la Real de Nueva: Imágenes y contextos. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 42, pp. 5-18.
- Carmona Muela, Juan (2003). *Iconografía de los santos*. Madrid: Istmo.
- Casas Hernández, Mariano (2018). *Escenografía barroca. El tabernáculo de los Churriguera de la Catedral Nueva de Salamanca*. Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca.
- (2013). *Escultura barroca en Salamanca: Imagen, discurso y culto en la catedral* (tesis doctoral inédita). Departamento de Historia del Arte-Bellas Artes, Universidad de Salamanca.
- (2009). Los enfrentamientos doctrinales en torno a la Inmaculada Concepción, reflejados en las manifestaciones artísticas de la ciudad de Salamanca a lo largo de los S. XVII y XVIII. *I Seminario de Becarios de Investigación Departamento de Historia del Arte-Bellas Artes (Área de Historia del Arte)* / coord por Sara Cañizal Sardón, Sara Núñez Izquierdo, Roberto Domínguez Blanca y Fernando Villaseñor Sebastián, pp. 51-64.
- (2008). *Un proyecto de los Churriguera: el tabernáculo y el coro de la Catedral Nueva de Salamanca* (grado de Salamanca). Departamento de Historia del Arte-Bellas Artes, Universidad de Salamanca.
- Contreras Guerrero, Adrián (2017). El Lagar Místico. Sobre las derivaciones americanas de un tema medieval. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 48, pp. 27-49.
- Escuredo Barrado, Elena (2016). A propósito de la influencia de los grabados como fuente de la escultura barroca sevillana: las estampas de los Wierix. *Archivo hispalense: Revista histórica, literaria y artística*, t. 99, 300-302, pp. 343-366.
- Fariñas Guerrero, Fernando (1983). Censos de artistas en el Catastro de Ensenada. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, 49, pp. 522-530.
- Ferrando Roig, Juan (1991). *Iconografía de los santos*. Barcelona: Omega.
- García Mahiques, Rafael (1995). Perfiles iconográficos de la Mujer del Apocalipsis como símbolo mariano (I). *Ars Longa: Cuadernos de Arte*, 6, pp. 187-197.

- Giles, Ryan. D. (2016). «Mira mis llagas»: heridas divinas en las obras de Brígida de Suecia y Teresa de Jesús. *El Humanista: Journal of Iberian Studies*, 32, pp. 34-49.
- Guarino, Sergio (1987). Aspetti dell'iconografia di Michele arcangelo tra XV e XVIII secolo. En AA. VV. *Vol I. L'angelo e la città*. Roma: Fratelli Palombi, pp. 83-92.
- Gutiérrez Robledo, José Luis (2011). Memoria mudéjar en La Moraña: la arquitectura. En *Memoria mudéjar en La Moraña: Adanero, Albornos, Aldeaseca, Árevalo, Cabizuela, Espinosa de los caballeros, Horcajo de las Torres, Langa, Madrigal de las Altas Torres, Narros de Saldueña, Pajares de Adaja, Palacios de Goda, San Esteban de Zapardiel y Sinlabajos*. Gutiérrez Robledo, José Luis (coord.). Ávila: ASODEMA, pp. 7-122.
- Gutiérrez Robledo, José Luis y Moreno Blanco, Raimundo (2013). *La iglesia de Barromán. Arte y arquitectura*. Ávila: Ayuntamiento de Barromán.
- Igartua Mendía, María Teresa (1972). Desarrollo del barroco en Salamanca. *Estudios*, pp. 178-182.
- Lasso de la Vega y López de Tejada, Miguel, Marqués del Saltillo (1948). Efemérides artísticas madrileñas. *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 52, pp. 81-120.
- Mestre Antonio (1991). Sociedad y religión en el siglo XVIII. *Chronica Nova: Revista de Historia Moderna de la Universidad de Granada*, 19, pp. 257-270.
- Martín González, Juan José (1991). *Escultura barroca en España (1600-1770)*. Madrid: Cátedra.
- (1959). *Escultura barroca castellana*. Madrid: Lázaro Galdiano.
- Méndez Hernán, Vicente (2016). Sobriedad y proyección de Castilla. En *Escultura Barroca Española: nuevas lecturas desde los siglos de oro a la sociedad del conocimiento. Las historias de la escultura barroca española, vol III*. Fernández Paradas, Antonio Rafael (coord). Antequera: Exlibric, pp. 19-121.
- Nieto Alcaide, Víctor y Checa Cremades, Fernando (2000). *El Renacimiento: formación y crisis del modelo clásico*. Madrid: Istmo.
- Nieto González, José Ramón y Paredes Giraldo, Camino (1987). Contribución al estudio retablista: Miguel Martínez (1700-c. 1783). *Cuadernos Abulenses*, 8, pp. 93-114.
- Olivares Torres, Enrique (2016). San Miguel combatiente con Satanás. En *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana. 2. Los Ángeles I. La Gloria y sus jerarquías*. García Mahiques Rafael (coord.). Madrid: Encuentro, pp. 430-489.

- Réau, Louis (1996). *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia: Antiguo Testamento*, t. 1, vol. 1. Barcelona: Ediciones Serbal.
- (1996). *Iconografía del arte cristiano. T. 2. Iconografía de los santos de la A a la F*, vol. 3. Barcelona: Ediciones Serbal.
- (1996). *Iconografía del arte cristiano. T. 2. Iconografía de los santos de la G a la O*, vol. 4. Barcelona: Ediciones Serbal.
- (1996). *Iconografía del arte cristiano. T. 2. Iconografía de los santos de la P a la Z*, vol. 5. Barcelona: Ediciones Serbal.
- Rivera de las Heras, José Ángel (2015). Los retablos de la iglesia de Santa María la Real de La Hiniesta (Zamora) en la documentación catedralicia. *Sic vos non Vobis: colección de estudios en honor de Florián Ferrero*. Madrid: Ministerio de Educación y Cultura, pp. 555-583.
- Rodríguez G. de Ceballos, Alfonso (1977). *La Plaza Mayor de Salamanca*. Salamanca: Centro de Estudios Salmantinos : Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- (1992). *El siglo XVIII. Entre la tradición y academia*. Madrid: Sílex.
- (1986). El escultor José de Larra Domínguez, cuñado de los Churriguera. *Archivo Español de Arte*, tomo 59, 233, pp. 1-32.
- (1987-1989). El retablo barroco en Salamanca: materiales, formas, tipologías. *Imafronte*, 3-5, pp. 225-258.
- Ruiz Souza, Juan Carlos (2000). La cúpula de mocárabes y el Palacio de los Leones de la Alhambra. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 12, pp. 9-24.
- Rupérez Almajano, María Nieves y López Borrego, Rafael (1997). Manuel Álvarez y otros aprendices de Alejandro Carnicero en Salamanca. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, 63, pp. 441-445.
- Rodríguez Domingo, José Manuel (2004). Influencias flamencas en el arte de Guadix (I). San Miguel Arcángel, según una estampa de Hieronymus Wierix. *Boletín del Centro de Estudios Pedro Suárez: Estudios sobre la comarca de Guadix, Baza y Huéscar*, 17, pp.133-147.
- Sánchez Fuentes, Cayetano y López González, Sonsoles (1997). *El convento de San Antonio de Ávila y su capilla de Nuestra Señora de la Portería*. Ávila: Franciscanos Convento San Antonio.
- Sánchez Hernández, Juan Antonio (2009). *Memoria técnica de los trabajos de restauración de los retablos de los muros laterales de la iglesia parroquial de Horcajo de las Torres (Ávila)*. Babelia Conservación.

- Stratton, Suzanne (1988). *La Inmaculada Concepción en el arte español*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Tárraga Baldó, María Luisa (1996). Los relieves labrados para las sobrepuestas de la Galería principal del Palacio Real. *Archivo Español de Arte*, t. 69, 273, pp. 45-68.
- Urquizar Herrera, Antonio y Cámara Muñoz, Alicia (2017). *Renacimiento*. Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces : UNED.
- Vázquez García, Francisco (1991). *El retablo barroco en las iglesias parroquiales de la zona norte de la provincia de Ávila*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- (2001). Una imagen de Simón Gavilán Tomé y un retablo de Fernando Gavilán Sierra en la iglesia de Castilblanco (Ávila). *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, 67, pp. 259-264.
- (1991). Escultores, ensambladores, entalladores, maestros de cantería, etc. *Cuadernos Abulenses*, 16, pp. 41-130.
- Verdú, Matilde (1987). La advocación de Nuestra Señora de la Portería y la capilla construida en su honor dentro del convento abulense de San Antonio. *Cuadernos Abulenses*, 8, pp. 11-92.
- Zuriaga Senent, Vicent Francesc (2005). *La imagen devocional en la Orden de Nuestra Señora de la Merced: tradición, formación, continuidad y variantes*. (Tesis doctoral inédita). Universidad de Valencia.

MEMORIAS DE RESTAURACIÓN

- Alfagía Conservación de Bienes Culturales, S.L. Memoria de ejecución servicio de restauración, retablo de la cabecera de la nave del evangelio iglesia parroquial de Horcajo de las Torres (Ávila), 2003.
- Alfagía Conservación de Bienes Culturales, S.L. Proyecto de restauración. Retablo de la cabecera, nave del evangelio iglesia parroquial de Horcajo de las Torres (Ávila), 2003.
- Babelia. Conservación y Restauración de Bienes Culturales, S.L. Proyecto de restauración de los retablos de los muros laterales de la iglesia de Horcajo de las Torres (Ávila), 2009.



Fig. 1. Retablo mayor de la parroquia de Santo Domingo de Guzmán de Viñegra de Moraña, 1737. Autor: Luis González.



Fig. 2. San José. Retablo mayor de la parroquia de Santo Domingo de Guzmán de Viñegra de Moraña, 1737. Atrib. José de Larra Domínguez.



Fig. 3. Santo Domingo de Guzmán. Retablo mayor de la parroquia de Santo Domingo de Guzmán de Viñegra de Moraña, 1737. Atrib. José de Larra Domínguez.



Fig. 4. Cristo Resucitado. Nave del evangelio. Parroquia de Nuestra Señora de las Nieves de Morañuela, 1737-1739.



Fig. 5. Resurrección de Cristo. Grabado de Hieronymus Wierix, siglo XVI. Minneapolis Institute of Art (EE.UU.).



Fig. 6. Cristo como fuente de la vida. Grabado de Hieronymus Wierix, siglo XVI.



Fig. 7. Retablo mayor de la parroquia de San Juan Bautista de Crespos, 1737-1738.
Atrib. Luis González.



Fig. 8. San Juan Bautista. Parroquia de San Juan Bautista de Crespos, c. 1737-1738.
Atrib. Alejandro Carnicero.



Fig. 9. San Ramón Nonato. Parroquia de San Juan Bautista de Crespos, c. 1737-1738. Atrib. Alejandro Carnicero.



Fig. 10. San Antonio de Padua. Retablo mayor de la parroquia de San Juan Bautista de Crespos, c. 1737-1738. Atrib. Escuela de Alejandro Carnicero.



Fig. 11. San Miguel combatiendo al ángel caído. Parroquia de San Juan Bautista de Crespos, c. 1737-1738. Atrib. Alejandro Carnicero.



Fig. 12. San Miguel venciendo a Lucifer. Grabado de Alejandro Carnicero, 1736. Iglesia de San Miguel de Nava del Rey (Valladolid). (Foto: lahornacina.com).



Fig. 13. San Joaquín. Retablo mayor de la parroquia de San Juan Bautista de Crespos, c. 1737-1738. Atrib. Alejandro Carnicero.



Fig. 14. Santo diacono. Retablo mayor de la parroquia de San Juan Bautista de Crespos, c. 1737-1738. Atrib. Alejandro Carnicero.

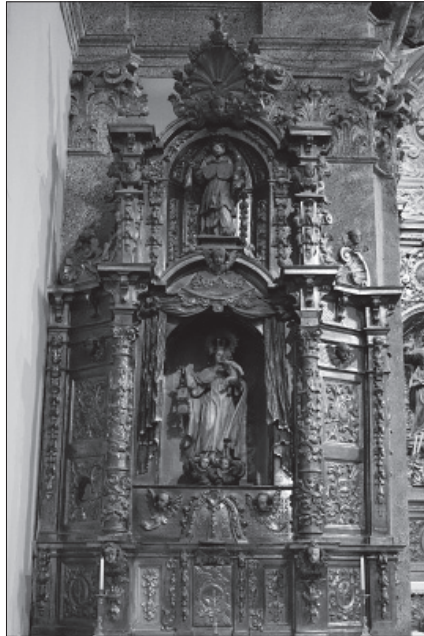


Fig. 15. Retablo de la Merced. Nave del evangelio de la parroquia de San Andrés de Rasueros. Atrib. Miguel Martínez.



Fig. 16. Virgen de la Merced. Retablo de la nave del evangelio de la parroquia de San Andrés de Rasueros, c. 1753-1755. Atrib. Alejandro Carnicero.



Fig. 17. Virgen de la Merced. Retablo de San Antonio Abad de la parroquia de San Cipriano de Fontiveros. Primera mitad del siglo XVIII. Atrib. Escuela de Alejandro Carnicero.



Fig. 18. Asunción. Retablo mayor de la parroquia de la Asunción de Bercial de Zapardiel, 1755-1756. Autor: Gregorio Carnicero.



Fig. 19. San Segundo. Retablo mayor de la parroquia de la Asunción de Bercial de Zapardiel, 1755-1756. Autor: Gregorio Carnicero.



Fig. 20. San Juan de la Cruz. Retablo mayor de la parroquia de la Asunción de Bercial de Zapardiel, 1755-1756. Autor: Gregorio Carnicero.



Fig. 21. Símbolos inmaculistas (Foto: Alfagía Conservación, S.L.).



Fig. 22. Asunción. Retablo de la Asunción de la parroquia de San Julián y Santa Basilia de Horcajo de las Torres, 1773-1775. Atrib. Agustín Pérez de Monroy (Foto: Alfagía Conservación, S.L.).

