

Artistas madrileños de comienzos del seiscientos en la baja Extremadura

Su intervención en el ornato litúrgico-funerario de la iglesia conventual de Santa Marina de Zafra

JUAN CARLOS RUBIO MASA

Zafra, durante el último tercio del siglo XVI y el primero del XVII, merced a un ambicioso programa de mecenazgo, fue transformándose en una villa cuya apariencia debía ser un reflejo del prestigio político y de la solvencia económica de los Suárez de Figueroa, duques de Feria y señores del lugar. Hasta 1612, la dignidad ducal la ostentó doña Juana Dormer (*Milora Dormer Inglesa*, como era conocida en la Corte), esposa de don Gomés Suárez de Figueroa, primer duque de Feria. Su larga vida le permitirá conocer tres generaciones del linaje, sobre las que impondrá su personalidad: su temprana viudez en 1571, el testamento de su marido, la niñez del nuevo duque y el posterior absentismo de su hijo y de su nieto, ocupados en asuntos de Estado fuera de Castilla, dotarán a doña Juana de una importantísima capacidad de decisión sobre la gobernación del estado de Feria y, como consecuencia, sobre las fábricas y obras que se proyectaron. Una de las empresas que se acometen será la remodelación y ampliación del alcázar medieval para convertirlo en un palacio. Para nuestro tema son fundamentales las obras realizadas entre 1605 y 1609, consistentes en la edificación de nueva planta de una galería o *pasadizo* para unir el palacio a la vecina iglesia de Santa Marina, que se reconstruyó simultáneamente. En esta fase de la remodelación tuvo un especial papel el legado testamentario de doña Margarita Harrington al convento de clarisas de Santa Marina.

EL TESTAMENTO DE DOÑA MARGARITA HARRINGTON

En 1601, fallecía en Madrid Margaret Harrington (*Madama Margarita Inglesa*) prima, amiga y compañera de exilio de doña Juana Dormer. Pero la historia común de ambas mujeres había comenzado tiempo atrás, cuando en julio de 1559 partían de su Inglaterra natal, escoltadas por orden de

Felipe II y acompañadas de un gran número de católicos ingleses ¹, para evitar la persecución religiosa.

Ya en España, doña Margarita Harrington o Arinton, contrajo matrimonio con don Benito de Cisneros un miembro destacado de la corte ². Años después, habiendo quedado viuda y sin descendencia, decidió legar sus bienes a un convento que le cediese la propiedad de la capilla mayor en la que pensaba enterrarse y crear una fundación funeraria. La duquesa de Feria, conociendo la última voluntad de su prima, no tuvo muchas dificultades en convencerla —ya moribunda— para que los donase al convento de clarisas de Santa Marina, lindero con el recinto exterior de su palacio en Zafra ³. Doña Juana Dormer, que tenía la intención de unir a través de una galería el palacio con la iglesia conventual, siguiendo la moda cortesana y el deseo de su fallecido marido, verá en la herencia de su prima la oportunidad para hacer realidad su proyecto; pues, la finada, al nombrarla como albacea junto a su hijo don Lorenzo III Suárez de Figueroa, les daba facultad para «*asentar e capitular e poner las cláusulas e condiciones e gravámenes que quisiesen*» al convento ⁴. Precisamente la primera condición impuesta fue la construcción de una nueva capilla mayor ⁵. Nueva edificación que tal como fue planificada acercaba aún más el recinto religioso al palacio, lo que suponía un acortamiento de la galería y el consecuente ahorro para las arcas ducales. El resultado fue un edificio suntuoso que unido al alcázar medieval sirvió de imagen del señorío.

En su testamento, fechado a catorce de enero de 1601, doña Margarita, tras la invocación preceptiva al nombre de Dios, exponer su estado, su vecindad en la villa de Madrid y la aceptación de la enfermedad, expresaba su «*postrímera voluntad*»: Comenzaba pidiendo que su cuerpo, amortajado con el hábito franciscano, fuese trasladado a Zafra, para ser enterrado en

¹ COURSON, La contesse R. de, *Quatre portraits de femmes. Episodes des persécutlions d'Angleterre*, Librairie de Firmin-Didot, imprmeurs de L'Institut, Paris, 1895, pág. 89.

² Doña MARGARITA HARRINGTON era hija de JACOBO HARRINGTON, barón de Extor, y de doña Lucía Sidney. Su exilio debió llevar aparejado la ruptura con su familia inglesa, pues doña Juana tuvo que dotarla con 20.000 ducados para que se pudiese casar. *Ibid.* pág. 90, nota.

³ «Y aviendo quedado viuda (doña MARGARITA HARRINGTON), y al fin sin dos hijos que tenía, determinó expender en obras pías su hazienda. La Duquesa D. Ioana que tenía muy en la memoria, y en el coraçón el Convento de S Marina la propuso, y persuadió que sería muy buena obra ayudar a su ampliación. Cuydó desto D. Margarita en su testamento; si bien todo, o lo más dexó a la disposición de la Duquesa» Santa Cruz, fray Joseph de, *Crónica de la Santa Provincia de San Miguel*, por la viuda de Melchor Alegre, 1671, libro x, pág. 637.

⁴ Archivo Histórico Municipal de Zafra, Sección Protocolos Notariales (AHMZ PN), legajo 1603 (II), ff 207 vo. -209 vo.

⁵ AHMZ PN, legajo 1603 (II), f. 211 vo.

la capilla mayor de la iglesia del monasterio de Santa Marina ⁶. Junto con ella, debían llevarse los restos de sus dos hijos, Francisco y María de Cisneros, que estaban enterrados en depósito en dos iglesias de Madrid. Y que, en medio de ella, se construyera una bóveda que sirviera para su enterramiento y el de sus hijos ⁷. Mandaba, también, que se pusiese su escultura funeraria y una placa, todo en alabastro, para que se la recordase. Así mismo pedía que se pusiesen sus armas y se hiciese una reja de hierro que cerrase el frente de la capilla mayor; pero dejaba, al parecer de sus testamentarios, el encargo de fabricar un retablo para el altar mayor y que, en caso de hacerlo, se debía representar «*la Encarnación de Nuestra Señora*» y colocarse a sus lados dos figuras de los santos Juanes Bautista y Evangelista ⁸. Nombraba, por último, como patronos de su fundación a doña Juana Dormer y a don Lorenzo Suárez de Figueroa, y a sus sucesores ⁹; y como por heredero universal de lo que «*quedare e finire de todos mis bienes, derechos y acciones, cumplido y pagado lo contenido en este mi testamento*» al convento de Santa Marina de la villa de Zafra, siempre y cuando se cumplieran las condiciones expuestas y el convento aceptara lo que sus patronos los duques de Feria «*asentaren, concertaren y ordenaren*» ¹⁰.

La duquesa doña Juana Dormer, en ausencia de su hijo, se ocupará personal y diligentemente de todo lo demandado por la difunta: contratará primero a maestros y alarifes madrileños la construcción de la iglesia y, poco después, su ornato interior, escriturando los conciertos y condiciones de retablos y lienzos con el ensamblador Simón de Peralta y con el pintor Eugenio Cajés. Todo ello confirma el interés de la duquesa tanto por controlar directamente la obra, como por tranquilidad al depositar su confianza en maestros experimentados, cuyas obras conociese por exhibirse en iglesias de la corte. Otro aspecto que no descuidará la duquesa será la disposición de los retablos y la indicación de la iconografía, pues es un aspecto básico del conjunto eclesial; tanto porque la construcción de un retablo mayor y de un bulto fúnebre eran de las pocas mandas testamentarias de

⁶ AHMZ PN, legajo 1603 (II), f. 199 vo.

⁷ Doña Margarita prohibía expresamente en su testamento que nadie, «*aunque sea perlado*» pueda usar la capilla mayor para entiero o depósito, a excepción de cualquiera de «*mis señores duques de Feria, que son e fueren*». *Ibid.*, f. 201 vo.

⁸ «*(...) y si a mis testamentarios les pareciere quel retablo del altar mayor de la iglesia del dicho monasterio no está tan adornado como conviene, mando que se haga otro retablo para dicho altar mayor de la Encarnación de Nuestra Señora con ornato competente e dos figuras a los lados de los Sanctos Juanes Baptista y Evangelista*». *Ibid.*, f. 201 vo. y ro.

⁹ *Ibid.*, f. 202 vo.

¹⁰ *Ibid.*, f. 205 vo.

doña Margarita, como por la posibilidad que tenía de desarrollar dentro de la iglesia un programa iconográfico que reflejase las devociones de la difunta y las de los patronos de la fundación.

ENSAMBLAJE, ESCULTURAS Y DORADO DE LOS RETABLOS

El diez de marzo de 1606, ya comenzadas las obras de construcción del edificio eclesial, la duquesa escribió el concierto y condiciones del retablo mayor, de dos colaterales, las esculturas correspondientes y el bulto orante de doña Margarita con el ensamblador Simón de Peralta ¹¹ fueron sus fiadores, además de su mujer Dorotea de Lorriaga, Martín de Gortaire, maestro de cantería, y Gabriel Montes, «*criado de Su Alteza la infanta doña Margarita*». Sin embargo, Simón de Peralta es poco más que un desconocido. Sólo sabemos que en 1601 había escriturado las condiciones del retablo de la capilla del Conde de Oropesa en el monasterio de San Francisco de Madrid ¹²; que en febrero de 1605 había concertado las de las ventanas y postigos de la galería del palacio zafrense con doña Juana Dormer ¹³; y que en 1622 acordó realizar un retablo para la capilla de Juan Lucas Palavicino en el convento de las Mercedes de Madrid ¹⁴.

Para la iglesia de Santa Marina, Simón de Peralta se comprometió a hacer el retablo mayor conforme a «*una traza y dibujo y planta que ba firmada de mi señora la duquesa*» y en madera de pino de Cuenca. La traza debía mostrar una doble composición, para que la duquesa pudiese elegir entre diferentes modelos de elementos arquitectónicos. Como así hizo, prefirió para las columnas las dibujadas a la izquierda, que mostraban el tercio inferior tallado y el resto del fuste entorchado; y para las cartelas de los pedestales las dibujadas a la derecha, que mostraban grandes hojas de acanto invertidas ¹⁵. El resto del retablo se mantuvo como iba dibujado

¹¹ *Escritura de concierto y condiciones entre doña Juana Dormer, duquesa de Feria, y Simón de Peralta, ensamblador, para hacer el retablo mayor, sus esculturas, el bulto orante de doña Margarita Harrington y los dos retablos colaterales de la iglesia del convento de Santa Marina. 1606, marzo, 10, Madrid. Archivo de Protocolos de Madrid (APM), legajo 2624, ff. 1036 vo. a 1044 vo.*

¹² APM, legajo 513, f. 826 y ss. (MATILLA TASCÓN, A. y MARTÍN ORTEGA, A., *Relacion de otorgantes (siglos XVI y XVII)*, policopiado, APM, 1983).

¹³ APM, legajo 2621, ff. 471 ro. a 472 vo.

¹⁴ APM, legajo 4246, s.f. *Ibid*

¹⁵ *Es condición que las columnas del retablo mayor an de ser los tercios de las columnas talladas conforme muestra el dibujo de la dicha traza y entorchadas conforme lo muestran de los tercios arriba que son las de la parte del ebangello y las cartelas que están al lado de la epístola an de ir*



Fig. 1. IGLESIA CONVENTUAL DE SANTA MARINA DE ZAFRA.
Retablo mayor antes de su traslado. Detalle del pedestal y del tercio inferior de las columnas.

en la traza, de tal forma que constaba de banco, cuerpo central y ático. El banco llevaba en los extremos los pedestales de las columnas y en su centro, metido en propio retablo, un sagrario-expositor o «custodia»¹⁶, «conforme está metida en el retablo de las Descalzas de la villa de Madrid»; probablemente fuese un templete¹⁷, en cuyo interior se dejaba

labradas conforme ban en la dicha traza y todas las demás obras y colunas y altares colaterales como el cuerpo alto del retablo mayor a de ir labrado como ba en la dicha traza y dibujo». APM, legajo 2624, ff 1043 ro.- 1044 vo.

¹⁶ «Se llama (custodia) también al tabernáculo de madera, que se pone en medio del retablo de una iglesia, para exponer el Santísimo Sacramento». Véase en Covarrubias, Sebastián de, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, Ed. Martín de Riquer. Barcelona, 1993.

¹⁷ «Es bello el tabernáculo de dicho altar, con ornato de columnas dóricas, y las demás proporciones de dicho orden». PONZ, ANTONIO, *Viage de España, en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*, Segunda Edición, por D. JOACHÍN IBARRA Impresor de Cámara de S.M., Madrid, 1784. Edición facsímil de Ed. Atlas, Madrid, 1972, t. VIII, carta quinta, 54, pág. 187.

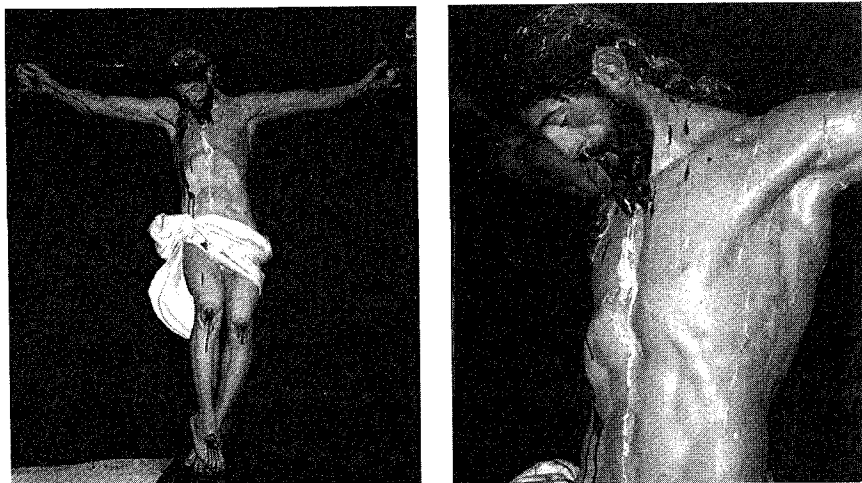


Fig. 2. IGLESIA CONVENTUAL DE SANTA MARINA DE ZAFRA.
Retablo Mayor: Imagen del Crucificado. Detalle.

espacio para un sagrario ochavado, que llevaría en los lados oblicuos dos hornacinas en las que se pusieron las imágenes de San Pedro y San Pablo ¹⁸. El templete iría abierto por su parte posterior en correspondencia con un transparente abierto en el muro frontero ¹⁹. En el espacio restante del banco, a los lados del tabernáculo, iba previsto colocar dos lienzos de pintura, que se contrataron con Eugenio Cajés, como veremos más adelante. Y en la cornisa del banco, por encima del sagrario, una escultura de Santa Marina «*de bara en alto*». El cuerpo del retablo se componía de cuatro columnas pareadas, sin retropilastras, que flanqueaban un gran espacio central retranqueado, dispuesto para ocuparse por un lienzo rectan-

¹⁸ «Y esta obra a deazer conforme a una traza y dibujo y planta que ba firmada de mi señora la duquesa en que el dicho retablo a de llebar una custodia conforme ba trazado en el dibujo del retablo mayor y a de llebar este dicho retablo mayor en la dlcha custodia dos figuras de ~San Pedro y San Pablo del altor que le cupieren puesto en sus nichos y una Santa/Marina la qual por no poder cargar sobre la custodia se a de poner sobre la cornisa del banco del dicho retablo porque la dicha cuatodia a de estar metida en el mesmo retablo adentro conforme esta metida en el retablo de las Descalzas de la villa de Madrid» APM. Escribanía de Francisco Testa, legajo 2624, f 1042 vo.

¹⁹ La duquesa doña JUANA DORMER en un *Memorial e Instrucciones para la construcción de la iglesia conventual* advierte «que detrás del altar mayor ha de haber una bentana para renobar el Santísimo Sacramento y sacarle y enfrente de ella ha de haber otra bentana por donde entre luz al tránsito que de luz y le entre derecha al arca del Santísimo Sacramento para que reverbere en ella con una reja de forma que no sea mayor de lo que fuese nesçesario para dar luz al sagrario». Archivo Ducal de Medinaceli, Sección Feria, (ADM SF), legajo 57-21.

gular de grandes dimensiones, que como los pequeños encargó doña Juana a Eugenio Cajés. El ático llevaba tres esculturas de bulto y un relieve: en el centro, un Cristo en la cruz (sobre un tablero, y quizá enmarcado con pilastras y cartelas en los extremos), encima, un frontispicio con un relieve de Dios Padre en el tímpano; y, a los lados y sobre las columnas, las imágenes de San Juan Bautista, a la izquierda, y San Juan Evangelista, a la derecha. Todas las esculturas fueron encarnadas, doradas y estofadas «*por detrás como por delante*» a costa del ensamblador ²⁰. En el contrato se especificaba, también, respecto a las características del retablo que la talla del tercio inferior de las columnas y la de todos los frisos había de tener «*quatro dedos de grueso la talla de los follajes que están dibujados en la dicha traza*»; que los dos «*cornisamentos se le han de echar y guardar todos los requisitos que requieren las dichas órdenes compósita y corintia de talla*»; y que el retablo mayor debía «*hinchar y llenar todo el güeco del cavecero de la capilla sin que sea corto ni largo sino muy ajustado conforme a la dispusición del sitio*».

Los retablos laterales mostraban un esquema compositivo similar al retablo mayor. En principio, la duquesa pensó colocar, entre las columnas del cuerpo central, una hornacina que albergase en un retablo, la imagen de «*Señor San Francisco con un Cristo puesto en su cruz, en la mano*», y en otro, «*un San Antonio de Padua con su Niño y libro en la una mano, una azuçena en la otra*»; pero después doña Juana decidió sustituirlas por lienzos de pintura que encargó también a Eugenio Cajés y con iconografía distinta.

Simón de Peralta se comprometió a transportar a su costa toda la obra a la villa de Zafra, a donde acudió con tres oficiales. Allí se le dió una casa para que se alojasen, almacenar las piezas de los retablos y poder organizar un taller en el que reparar los desperfectos que se le ocasionaron en el camino. Así mismo, se obligó a tener acabada y asentada la obra en la iglesia de Santa Marina en el plazo de tres años a contar desde la fecha del contrato. Plazo con el que cumplió rigurosamente, pues en abril de 1609 ya estaba instalado en la iglesia conventual, como se señala en la escritura del dorado de la misma; aunque en septiembre, Peralta seguía en Zafra ocupado en el montaje y terminación de los retablos laterales ²¹.

²⁰ Esta cláusula no se cumplió pues las esculturas de los Santos Juanes muestran su reverso esbozado y sin policromía.

²¹ «... e le a de pagar de la dicha renta a Simón de Peralta, escultor, vezino de Madrid, lo que uviere de aver por la hechura de ciertos retablos y pasadiços que haze para la dicha iglesia de Santa Marina...» 1609, septiembre, 22, Zafra. AMHZ PN legajo 1609 (II) f. 417 vo.

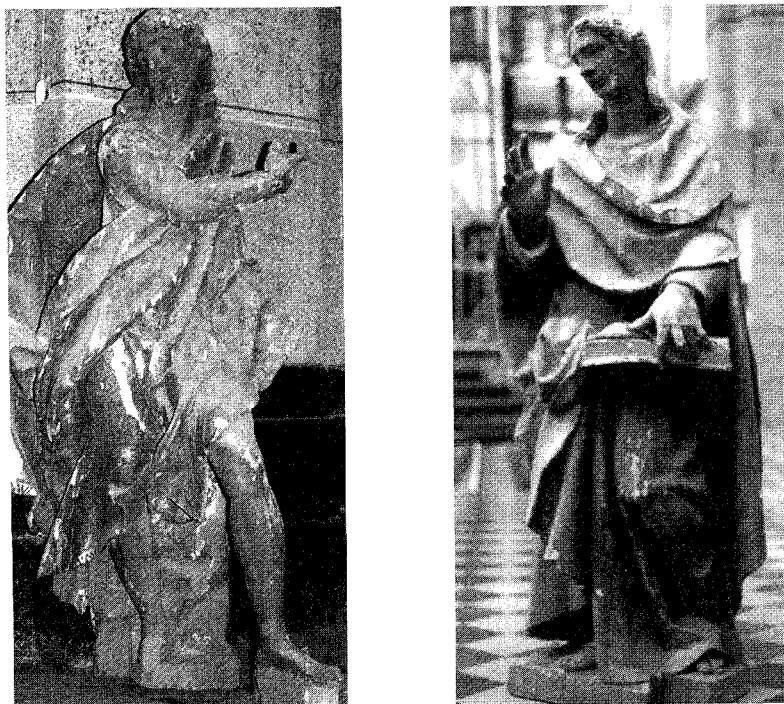


Fig. 3. IGLESIA CONVENTUAL DE SANTA MARINA DE ZAFRA.
Retablo mayor: imágenes de San Juan Bautista y San Juan Evangelista.

Por toda la obra, retablos mayor y colaterales, esculturas de imágenes sagradas y el bulto funerario de doña Margarita, se le abonaron 2.200 ducados (24.200 reales). Pagados de la siguiente manera: en el acto de escriturar el contrato se le dieron 400 ducados, dos años más tarde, 200 ducados, pero para ello debían estar hechos los colaterales, la custodia y las esculturas del retablo principal; otros 200 ducados se le entregaron al llegar las esculturas y retablos a Zafra. Y el resto, 1.400 ducados, se le pagarán después que lo fueren los maestros de albañilería, y antes que cualquier otro acreedor, de los réditos de un censo que doña Margarita tenía sobre el Estado del duque de Medinaceli ²².

²² *Ibid.* El 22 de septiembre de 1609, el maestro DOMINGO DE LA O otorgó una carta de poder para que se le adelantasen seiscientos ducados de los que correspondían a los maestros de albañilería de los renta del censo señalado. AHMZ PN, legajo 1609 (II), f 417 vo.

El retablo mayor se conserva en la actualidad incompleto: habiéndose destruido la parte central del banco y la «custodia», y remodelado el edículo del ático; así mismo, los retablos colaterales han desaparecido ²³. Lo que resta de la arquitectura del retablo principal permite ver la formación clasicista del ensamblador; su vinculación a la herencia herreriana ²⁴ y a la retablística de Gaspar Becerra; no en vano se cita, en la documentación, que deben guardarse algunas semejanzas con el retablo que hizo Becerra para las Descalzas Reales ²⁵.

Del conjunto escultórico sólo nos han llegado las imágenes del coronamiento del retablo mayor, pero en un estado de conservación deficiente probablemente por haber sufrido maltratos en épocas pasadas. El Cristo crucificado iconográficamente está representado muerto: sus ojos cerrados y su cabeza reclinada lo evidencian, a pesar de que la tensión de la musculatura no refleje la laxitud que correspondería. A su derecha, San Juan Bautista se agita, lo mismo que el manto que cubre el vellón, para señalar al Cristo, al tiempo, que dirige su mirada hacia el lado opuesto. A su izquierda, el Evangelista muestra una actitud reposada, mientras nos bendice.

Hemos indicado, anteriormente, que el contrato y condiciones del ensamblaje y de la talla se acordó con Simón de Peralta. Pero ¿suponía ésto que el ensamblador también debía ocuparse de las esculturas y de su policromía? En principio, tenemos la sospecha de que Peralta no se encargó de esa labor. ¿Quién, entonces, se ocupó de ella? Cuando comparamos la imagen del Crucificado de Santa Marina con la del retablo de las Carboneras de Madrid encontramos un parecido sorprendente, que refleja indudablemente rasgos de escuela. Entre ambas esculturas median unos catorce años, siendo la más antigua la de Zafra, y la de Madrid

²³ La ocupación por los padres carmelitas del convento y su iglesia trajo consigo la alteración de la composición original. Se destruyó el banco, y la calle central del cuerpo del retablo para colocar en su lugar un enorme basamento de madera sobre el que se colocó un templete que albergó una imagen gigante de la Virgen del Carmen. El ático, también se alteró, al incorporarle dos columnas como las del templete inferior. Una informante de cierta edad recuerda haber oído en su niñez que los retablos colaterales fueron vendidos por los frailes.

²⁴ Nótese el enorme parecido compositivo con el retablo mayor del monasterio de Yuste. Vid. CERVERA VERA, L., «Juan de Herrera diseña el retablo de Yuste», *Norba-Arte*, V, Cáceres, 1984, págs. 265-289.

²⁵ El pasado año 1993. el obispado vendió la iglesia de Santa Marina a la Caja de Ahorros de Badajoz para convertirla en centro cultural. Debido a ello, y siguiendo un criterio plenamente desacertado, el retablo fue desmontado y salió de Zafra para ser instalado en la parroquia de Trujillanos, mientras que las esculturas del Crucificado y de los Santos Juanes fueron trasladadas a la iglesia de la Candelaria de Zafra.

obra segura del escultor Antón de Morales. Peralta y Morales fueron contemporáneos y convecinos, y bien pudieron trabajar juntos: no sería la primera vez que un artista subrogara parte de la obra contratada para que la hiciese otro. Precisamente, en los contratos de los lienzos o en los del dorado del retablo se insiste en que se hará «*de mi mano*», o «*por nuestras manos*», mientras que en el contrato de Peralta sólo se indica que «*hará*»²⁶. ¿Suponía ésto que el ensamblador pudo ofrecer posteriormente la escultura a otro maestro? Saberlo no es fácil. Del estilo de Peralta como escultor, si fue tal, nada sabemos más que el manifestado en el retablo que contrata con la duquesa; del de Antón de Morales —conocido y estudiado— destaca su delicadeza de la talla, que según Martín González, confirma la relación y el influjo de Leoni²⁷. María Elena Gómez Moreno dice de él, al comentar su Cristo de las Carboneras, que «se presenta como un escultor correcto, con cierto sentido clásico, modelado cuidadoso, paños amplios y elegantemente dispuestos, el Cristo recuerda los de Leoni por su sobrio clasicismo, ya con dejos naturalistas. Escultor nada vulgar»²⁸. Estas palabras bien podrían servir para las esculturas del retablo de Zafra, aunque no fuesen de Antón de Morales.

Existe la posibilidad, no obstante, de atribución de la autoría de las imágenes a un escultor poco conocido aún, pero que nos ha legado una obra de gran calidad: Francisco Morato. Su actividad profesional en la Baja Extremadura esta documentada a partir de 1609²⁹. Muy cerca de Zafra, en la parroquia de Salvaleón se conserva una imagen de Crucificado salida de sus manos con posterioridad a 1613, año en que se concierta la obra del retablo en que iba expuesta³⁰. Es una escultura de

²⁶ «Y los dichos SIMÓN DE PERALTA y DOROTEA DE LORRIAGA su muger y MARTÍN DE CORTAIRE y GABRIEL MONTES devaxo de la dicha mancomunidad se obligaron de haçer e que el dicho SIMÓN DE PERALTA hará los dichos tres retablos y figuras de bulto y de alabastro conforme y de la manera y según como se contiene en las dichas condiciones que de suso están insertas, las quales desde el principio hasta el fin por ellos an sido vistas, oídas y entendidas». APM, legajo 2624, f. 1036 vo.

²⁷ MARTÍN GONZÁLEZ, JUAN JOSÉ, *Escultura Barroca en España 1600-1770*, Cátedra, Madrid, 1983, págs. 247-248.

²⁸ GÓMEZ MORENO, M.^a E., *Escultura del siglo XVII. Ars Hispaniae*. XVI, Plus Ultra, Madrid, 1963, pág. 99.

²⁹ En 1609, FRANCISCO MORATO y el pintor-entallador ASENCIO FERNÁNDEZ contrataron la hechura de un sagrario y una escultura de San Juan Bautista para la iglesia de San Bartolomé de Jeréz de los Caballeros. AHMZ PN, legajo 1609 (II), f. 612 y ss. Citado por SOLÍS, C., TEJADA, F. y CIENFUGOS, J., «Escultura y Pintura del siglo XVII», en *Historia de la Baja Extremadura II, De la época de los Austrias a 1936*, Badajoz, 1986, pág. 705, nota. 121.

³⁰ El 5 de abril de 1613, el ensamblador SALVADOR MUÑOZ y el pintor y dorador FRANCISCO GÓMEZ escrituraron el contrato del retablo mayor de la iglesia de Santa Marta de Salvaleón con el contador del Estado de Feria, PEDRO BENÍTEZ MARCHENA, y el 4 de mayo se contrataba la escultura con FRANCISCO MORATO. El plazo de ejecución fue de dos años y el precio total, incluido dorado,

un tamaño menor del natural, que originalmente ocupaba el ático del retablo mayor de la iglesia y, hoy, se encuentra en una capilla lateral ³¹. Entre esta imagen y la del Cristo de Santa Marina existe un parecido extraordinario. Ambas representan a Cristo muerto. Poseen un mismo tipo corpóreo, quizá algo más corto en relación con el tamaño de la cabeza el de Salvaleón. Un idéntico tratamiento de la musculatura, una misma disposición de los pies y de los dedos de las manos. Similar es, también, la manera de reclinar la cabeza o el tratamiento del mechón de cabello que cae sobre el pecho. Sin embargo, varían la forma y disposición del paño de pureza y el que la imagen de Salvaleón lleva la corona de espinas tallada. La relación establecida, nos lleva a preguntarnos si Francisco Morato pudo trabajar en el taller de Peralta y acompañarle a Zafra para el montaje de los retablos de Santa Marina. Es sabido que el ensamblador vino acompañado de tres oficiales de su taller. Pero sólo de uno conocemos su nombre: Salvador Muñoz ³². Era, éste, oficial de ensamblador, y es seguro se encargó, además, de la talla de los cuatro escudos de las pechinas de la cúpula del crucero de la iglesia ³³. Muñoz, tras terminar la obra en la iglesia conventual, se estableció en Zafra; en donde organizó un taller que estuvo muy activo desde fines de la primera década hasta 1637, momento en que concierta su última obra, un retablo para Azuaga ³⁴. Con Francisco Morato, que muy pronto se avecindó en Mérida, mantuvo una estrecha colaboración profesional y artística. Fruto de ella fueron varias obras en el Estado de Feria: como el ya citado retablo mayor de Salvaleón, o el de la capilla funeraria del duque don Lorenzo III Suárez de Figueroa en el convento de Santa Clara de Zafra ³⁵. Otras obras surgidas de la compañía formada por ambos artistas fueron los desaparecidos retablos mayores de las iglesias parroquiales de Almendralejo ³⁶, y de Santa

fue de 19.500 reales. AHMZ PN, escribanía de Agustín de Paz, legajo 1613 (I), ff. 41 vo. a 44 vo y 55 vo. a 58 vo.

³¹ La escultura formó parte de la muestra sobre el Barroco regional celebrada en Cáceres en 1992. Catálogo de la Exposición *Patrimonio Histórico de Extremadura: El Barroco*, EREX, Mérida, 1991, págs. 64-65.

³² SALVADOR MUÑOZ debía de ser muy amigo, o entabló amistad aquí en Zafra, con DOMINGO DE LA O (uno de los maestros de albañilería que se encargaban simultáneamente de la construcción de la galería de palacio y de la iglesia conventual) por cuanto le da primero poder en 1610 para arrendar su casa de la calle de La Ballesta en Madrid (AHMZ PN, legajo 1610 (II), f. 512 vo.), y en 1615 para venderla (AHMZ PN, legajo 1615, f. 8 vo. y ro.).

³³ ADM SF, legajo 57-21, cuenta de 1611.

³⁴ TEJADA VIZUETE, F., *Retablos barrocos de la Baja Extremadura* (Siglos XVII-XVIII), EREX, Mérida, 1988, pág. 86

³⁵ ADM SF, legajo 60, cuenta de 1622 a 1625.

³⁶ HERNÁNDEZ NIEVES R., *Retablística de la Baja Extremadura* (Siglos XVI-XVIII), UNED, Mérida, 1991, págs. 122 a 126.

María de Mérida ³⁷. En su tiempo debieron estar muy considerados. Su categoría profesional les llevó a licitar la obra del retablo mayor de la catedral de Plasencia, compitiendo con Alonso de Balbás, Gregorio Fernández y Martínez Montañés ³⁸.

Pero volviendo a las obras de la iglesia de Santa Marina, el 4 de abril de 1609, se contrató el dorado de los retablos, escudos y frontales con los doradores Francisco Gómez ³⁹ y Juan Montañó; haciéndolo, de la otra parte, el contador Benítez Marchena en nombre de la duquesa doña Juana Dormer ⁴⁰. El dorado del retablo mayor se hizo con oro bruñido y «*a donde huviere talla a de ir colorido ençima del oro escureçido y realçado y gravado conforme a buena obra y los traspilares y los demás campos lisos que la dicha obra tiene han de ir estofados con diferencias de colores a punta pinçel*».

Para proceder al dorado y estofado del retablo, fue necesario montar un gran andamio, pues pareció conveniente dejar asentado el retablo como estaba «*porque correría riesgo la obra por la grandeça que tiene desasentarlo*». Debió comenzarse el trabajo por el ático, dorando el frontispicio con el relieve de Dios Padre, al que se le añadió un resplador, y el tablero donde estaba el Cristo en la cruz, en el que después de dorado se pintaron «*çelajes y países*».

En el banco, la custodia dejaba pasar la luz del transparente que había detrás, por lo que se pintó una tarja que llenaba todo el espacio visible de la pared posterior. Y en la puerta del sagrario se pintó la Resurrección de Cristo ⁴¹.

Por toda la obra, Gómez y Montañó, cobraron 1.500 ducados; que se pagaron de la siguiente manera: 400 ducados al comienzo de la obra, 200 a medio hacer, y el resto concluido el dorado y «*como fuere cayendo las pagas del juro y a sus plaços*».

³⁷ TEJADA VIZUETE, F., «Retablos Barrocos de la Baja Extremadura: Addenda», *Norba-Arte*, x, Cáceres, 1990, págs. 141-143.

³⁸ HERNÁNDEZ NIEVES, *Op. cit.*, págs. 123-124.

³⁹ FRANCISCO GÓMEZ, cuando se le encarga el dorado de los retablos de Santa Marina, ya era un maestro experimentado; pues entre otras obras había dorado el retablo del convento del Rosario de Zafra en 1591, y en 1605 el de Puebla de la Reina. Años después se encargaría del dorado del retablo de Salvaleón, como se ha dicho anteriormente. *Ibíd*, pág. 118

⁴⁰ «Condiciones de FRANCISCO GÓMEZ y JUAN MONTAÑO, doradores vecinos de Zafra, para dorar y pintar el retablo mayor y los colaterales de la iglesia conventual de Santa Marina» 1609, abril, 4, Zafra. AHMZ PN, legajo 1609 (II), f 8 vo. y ro.

⁴¹ «Comisión e instrucciones de doña JUANA DORMER, duquesa de Feria, al contador del Estado de Feria para acer la escritura de concierto con FRANCISCO GÓMEZ y JUAN MONTAÑO, para dorar y pintar el retablo mayor y los colaterales de la iglesia conventual de Santa Marina». 1609, abril, 22, Madrid. AHMZ PN, legajo 1609 (II). Folio 9 vo.

LOS LIENZOS DE EUGENIO CAJÉS

Desgraciadamente, no se encuentran *in situ* y ni siquiera sabemos si se conservan, los lienzos que pintara Eugenio Cajés para ocupar los marcos dejados en los retablos. La única referencia literaria es de Antonio Ponz (1784) que aparece inserta en su *carta quinta*: «*En el altar mayor, que principalmente consta de dos columnas de orden corintio, hay un quadro bastante bueno, que representa la Anunciación; y tienen su mérito las imágenes del Crucifijo, S. Juan Bautista y S. Juan Evangelista en el remate*»⁴².

La duquesa escrituró dos contratos con Eugenio Cajés: el primero, fechado el 24 de febrero de 1606⁴³, y el segundo, el 1 de abril del mismo año⁴⁴. Tenía entonces Cajés poco más de treinta años⁴⁵, y hacía varios que había regresado de Roma⁴⁶; a donde había ido a completar su formación, iniciada en la tradición toscana en el taller de su padre, el pintor de origen italiano Patricio Cajés; que se había establecido en España, tras colaborar en la decoración pictórica de El Escorial⁴⁷. Era entonces Cajés un pintor joven, que no había alcanzado aún el éxito que le llegaría posteriormente, sobre todo con su nombramiento de pintor del Rey por Felipe III en 1612 con el salario de 50.000 maravedís anuales⁴⁸. De conservarse los lienzos de Santa Marina de Zafra, serían de las primeras obras del maestro, paralelos a los trabajos de decoración pictórica del Palacio del Pardo que realiza con su padre⁴⁹. Y anteriores, por tanto, a los frescos de la capilla del Sagrario de la catedral de Toledo (1615) o de los lienzos del retablo mayor del Monasterio de Guadalupe

⁴² PONZ, *op. cit.*, tomo VIII, carta V, págs. 186-187.

⁴³ «*Escritura de concierto y condiciones entre doña JUANA DORMER, duquesa de Fena, y EUGENIO CAXÉS para pintar un lienzo para el retahlo mayor de la iglesia conventual de Santa Marina*». APM, legajo 2624, ff. 803 vo. -805 ro.

⁴⁴ «*Escritura de concierto entre doña JUANA DORMER, duquesa de Fera, y EUGENIO CAXÉS para pintar los lienzos de los retablos colaterales de la iglesia conventual de Santa Marina*» APM, legajo 2624, ff 1140 vo. -1141 ro.

⁴⁵ Había nacido en Madrid, en 1577 según CEAN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Real Academia de San Fernando, en la imprenta de la viuda de Ibarra, Madrid, 1800. (Edición facsimilar de las Reales Academias de Bellas Artes de San Fernando y de la Historia, Madrid, 1965), t. I, pág. 301. En 1574 según PÉREZ SÁNCHEZ, ALFONSO, «La Academia Madrileña de 1603 y sus fundadores», BSAA, t. XVIII, CSIC, Univ. Valladolid, Valladolid, 1982, págs. 286, que sitúa su vida entre aquel año y 1635 en que fallece.

⁴⁶ El viaje a Roma debió hacerlo entre 1595 y 1597/98. PÉREZ SÁNCHEZ, *Op. cit.*, págs. 286-287.

⁴⁷ URREA FERNÁNDEZ, JESÚS et alii, *Historia del Arte Hispánico. IV, El Barroco y el Rococó*, Madrid, 1978, pág. 278.

⁴⁸ CEAN BERMÚDEZ, *Op. cit.*, t. I, pág. 301.

⁴⁹ PÉREZ SÁNCHEZ, A., *Pintura Barroca en España 1600-1750*, Madrid, 1992, pág. 93.

(1618)⁵⁰, donde por cierto pinta una Anunciación cuyo precedente quizá fuese la obra desaparecida de Zafra, y pueda por ello servirnos de referencia.

Eugenio Cajés, en su etapa de formación fue copista de la obra del pintor parmesano Correggio, lo que incidió en su obra personal posterior. En palabras de Jesús Urrea, Cajés «se iba a destacar de sus contemporáneos por el modelado mórbido y por la suavidad de formas y colores. Sus escorzos son enteramente parmesanos y su interés por la iluminación dirigida y nunca violenta será de tradición veneciana. Es artista que gozó de amplísimo prestigio»⁵¹. Tanto, que sólo se oscurece en la Historia del Arte por la genialidad de los pintores de la generación siguiente con los que convivió algunos años.

En el primer contrato, entre Eugenio Cajés y la duquesa de Feria, se firmó el acuerdo y las condiciones de los lienzos del retablo principal; actuando como fiador el padre del pintor Patricio Cajés. El bastidor del lienzo principal mediría unos cuatro metros de alto por tres de ancho, y se haría de una «*pieça de manteles*». Enorme superficie sobre la que se obligó a pintar de su propia mano «*una historia de la Anunziata con una gloria de ángeles enzima y aunque aya en el quadro bazío que sea considerable con el Espíritu Santo*». Pero antes convino que haría dos dibujos preparatorios, que entregaría a la duquesa en el plazo de tres meses para que ésta eligiese la composición y añadiese o quitase lo que le pareciese⁵².

También se obligó Cajés a pintar otros dos lienzos, cuyas dimensiones no se especifican, para el retablo mayor; que irían situados con seguridad en el banco, a ambos lados del tabernáculo. Cuya iconografía era «*una imagen de Santa Clara con la custodia del Santísimo Sacramento en la mano y a Santa Isabel de Ungría con una corona a los pies y la insignia*». Cuando Eugenio Cajés volvió a reunirse ante el escribano para concertar los lienzos de los retablos laterales, la duquesa hizo constar que en lugar de Santa Isabel de Hungría habría de ponerse a San Francisco de Asís; con lo que el conjunto iconográfico quedaba más claro.

Por último, Eugenio Cajés y su padre Patricio Cajés se obligaron a entregar a la duquesa los dibujos de los tres lienzos en el plazo de tres

⁵⁰ *Ibid.*, pág. 94.

⁵¹ URREA, *op. cit.*, pág. 278.

⁵² «*Sus dibuxos de lápiz y tinta china son estimados entre nuestros artistas por el espíritu y corrección con que están executados. Conservo algunos de su mano*». CEAN BERMÚDEZ, *Op. cit.*, t. I, pág. 303.

meses para que escogiese; y dar por acabados los lienzos al cumplirse el año de la firma de la escritura de concierto ⁵³.

Por los tres lienzos se le pagaron a Cajés 2.400 reales (81.600 maravedís), distribuidos de la siguiente manera: 800 al contado en el acto de la firma, 800 cuando los lienzos estuviesen bosquejados y los restantes a la entrega de los mismos ya terminados ⁵⁴.

Los retablos laterales imitaban en su composición arquitectónica al central; de tal manera que Cajés debió pintar lienzos para el banco, el cuerpo central, y la «*tarjeta de arriba*». La iconografía seleccionada por doña Juana era la siguiente: En un colateral llevaba en el banco a «*San Lorenzo con sus parrillas y Santa Inés con su insignia y cordero, las quales han de ser de medio cuerpo arriba y los flancos adornados*», en el cuerpo a «*San Joseph con el Niño con sus países que esté muy alegre y el Niño con su sierra*», y el ático dentro de una tarjeta «*una imagen de la Concepción con sus atributos*». En el otro colateral aparecían en el banco «*San Roque con su insignia y Sancta Isavel de Ungría con su corona al lado y unos paños como está en el monasterio de las Descalças desta villa de Madrid*», en el cuerpo «*San Antonio de Padua con un Niño y un libro y en la otra mano una açuçena del tamaño del natural con sus países de manera que esté muy adornado*», y en coronamiento «*una imagen de la Asunción de Nuestra Señora con el adorno combeniente*».

En el contrato se indicaba también, que Cajés sólo haría de su propia mano los lienzos del primer colateral; dejando los del segundo en manos de algún oficial de su taller, probablemente Baltasar López de Ocampo, que aparece como fiador en la escritura. Y se comprometía a entregarlos dos meses después de vencido el plazo de entrega de los lienzos del retablo mayor; es decir, a finales de abril de 1607 ⁵⁵. Por dichos lienzos

⁵³ «*Que los dichos Eugenio Caxés y su padre se obligan a que darán hechos los dibuxos de/ los dichos tres lienços, para que Su Excelencia escoja [entre líneas], dentro de tres meses/ primeros y siguientes y acabados y hechos/ en perfección dentro de un año que corre, desde oy día de la fecha desta*». APM, legajo 2.624, f. 804 vo.

⁵⁴ «*Que la dicha señora duquesa por sí y en nombre del duque don Lorenzo Suárez de Figueroa su hijo (...) se obligaba y obligó, así al dicho señor duque de Feria, de dar y pagar al dicho Eugenio Caxés (...) dos mil y quatroçientos reales que hacen ochenta y un mil y seiscientos maravedís por el precio del dicho lienço puestos y pagados en esta corte a su costa y riesgo en esta manera los ochocientos reales luego de contado y otros ochocientos reales quando estén bosquejados de la primera mano y los otros ochocientos reales restantes después que aya acabado los dichos tres lienços*». *Ibid.*, ff 803 ro -804 vo.

⁵⁵ «*Lo que corresponda con el primer colateral lo que he de hazer yo el dicho F,ugenio Caxeis de mi propia mano y a contento y satisfacción de la .señora doña Juana de Ormer, duquesa de*

cobró 1.500 reales, pagados 500 al escriturar el convenio y mil al entregarlos para ser instalados en los retablos.

EL BULTO FUNERARIO DE DOÑA MARGARITA

Las esculturas funerarias reales que Pompeo Leoni fundió en bronce, para colocar en la cabecera de la iglesia monasterial de El Escorial, hicieron escuela. El emperador y el rey aparecían de rodillas ante un reclinatorio y dentro de grandes nichos adosados en la pared. Este esquema de monumento fúnebre se mantendrá en líneas generales durante el primer tercio del siglo XVII⁵⁶. Y a él responde el de doña Margarita Harrington en la iglesia conventual de Santa Marina.

La difunta, como ya indicamos, había dispuesto en su testamento que se colocase en la capilla mayor del convento «*un vulto de alabastro con una figura de retrato de mi persona*», dando a sus patronos y albaceas la posibilidad de que se pusiese sobre un túmulo, «*una peana alta*», en medio de la cabecera de la iglesia o en un nicho, «*encaxe*» en el muro del lado del Evangelio⁵⁷. Acudía con sus palabras a describir los dos tipos de monumentos funerarios característicos del siglo en que vivió. Su albacea doña Juana optó por el segundo tipo que seguía los dictados estéticos escurialenses, muy en boga en esos años. Se dispuso en el muro del Evangelio sobre la puerta de la Comunión, que comunicaba el ábside de la iglesia con la galería de palacio. Consta el monumento fúnebre en su parte inferior de un gran tablero epigráfico cuyo texto es el siguiente:

AQVI YACE DOÑA MARGARITA HAR(r)INTON HIJA DE IACOBO/
HAR(r)IN(g)TON BARON DE EXTON Y DE DOÑA LVCIA HIJA DE/
GVILLERMO SIDNEI VICCONDE DE LISLE Y BARON DE REN/
HVRST NACIDA EN INGLATER(r)A MVGER DE DON BENITO/
DE CISNEROS CVYAS SINGVLARES VIRTVDES PVDIERON

Feria, y de qualquiera oficial que lo viere lo que he de dar acabado en toda perfección dentro de dos meses que comienzen a correr pasado el año que tome de plazo para hazer el retablo prinzipal como parecerá por la escritura que sobre ello otorgué ante el presente escribano...». APM, legajo 2.624. f 1.140 vo. y ro.

⁵⁶ ESTELLA MARCOS, Margarita: «Estatuas funerarias madrileñas del siglo XVII: Documentación, Tipología y Estudio», *BSAA*, t. XLVIII. Valladolid, 1982, pág. 254.

⁵⁷ «Y se ha de hazer en mitad de la dicha capilla mayor del dicho monesterio la dicha bóveda y un vulto de alabastro con una figura de retrato de mi persona para que esté puesto en una peana alta en medio de la dicha capilla o al lado del Evangelio en el encaxe de la pared del altar mayor como mejor a mis albaceas paresciere a quien remito e se han de poner mis armas». AHMZ, legajo 1.603 (II), f 201 vo.

HACERLA INSIGNE QVANDO LA FALTARAN TANTOS TI/
TVLOS DE NOBLEÇA PARA SERLO ROGAD POR ELLA A DIOS/
MVRIO EN MADRID AÑO DE 1601/
DOÑA IVANA DORMER DVQUESA DE FERIA PRIMA/
ALBACEA Y PATRONA EN CVMPLIMIENTO DE SV AMOR/
Y DEL TESTAMENTO MANDO HACER ESTA CAPILLA Y SEPVLTVRA

Enfrente, sobre la puerta de la Epístola, se colocó otro tablero epigráfico en el que se hace referencia a la fundación de la difunta y a las capitulaciones conventuales de la duquesa. Se dispuso allí para tener presente «*lo que se ha de cumplir para que dello se tenga entera memoria en perpetuidad*», tal y como se ordenaba en el testamento ⁵⁸:

LA EXCELENTISIMA DOÑA IVANA DORMER D(uquesa) DE FERIA ALBACEA/
DE LA SEÑORA DOÑA MARGARITA DE HAR(r)INTON SV PRIMA QUE CO/
MVNICO CON SV EXCELENCIA SV VOLVNTAD DE MAS DE EL EDI/
FICIO DE ESTA CAPILLA Y ENTIER(r)O DE LA SEÑORA DOÑA MAR/
GARITA Y SVS HIIOS EDIFICO ESTA IGLESIA Y ENR(r)IQUE/
CIO SV SACRISTIA DE ORNAMENTOS Y DIO AL CONVENTO/
MIL Y CIEN DVCADOS DE RENTA DOTANDO DE ELLOS DOS CA/
PELLANIAS DE CIEN DVCADOS CADA VNA Y 34 ANIVERSARIOS EN/
LAS FIESTAS PRINCIPALES DE CADA AÑO Y SALARIO PARA VN SACRIS/
TAN Y DOS ACOLITOS Y EL REMANIENTE PARA ESTE CONVENTO CON/
DERECHO DE NONBRAR VNA MONIA PERPETVAMENTE SV EXCELENCIA/Y
LOS EXCELENTISIMOS DVQUES DE FERIA Q(ue) LE SVCEDIEREN/
EN EL PATRONAZGO

Encima de los letreros, y para guardar simetría, se dispusieron nichos bajo arco de medio punto, enmarcados por pilastras y un entablamento de ladrillo revocado como el resto de la iglesia. En el nicho, situado en la pared del Evangelio, se colocó la escultura orante de doña Margarita realizada en alabastro ⁵⁹. José Ramón Mélida nos ofrece en su *Catálogo Monumental* una excelente descripción de la escultura: «orante, arrodillada ante un reclinatorio, con las manos juntas, vestida de hábito; la toca circuyendo el rostro y el manto cubriéndola desde la cabeza y for-

⁵⁸ *Ibid.*, f 203 vo.

⁵⁹ Se trata de alabastro amarillento, que pudo ser traslúcido cuando se esculpió. En el siglo pasado estaba enjalbegada (como anota FORD, Richard: *Manual para viajeros por Andalucía y lectores en casa, que describe el país y sus ciudades, los nativos y sus costumbres; las antigüedades, religión, leyendas, bellas artes, literatura, deportes y gastronomía. Reino de Sevilla*, primera edición en Londres, 1845, Ed. Turner, 1980, pág. 351), posteriormente fue limpiada, aunque los restos de cal todavía son visibles.

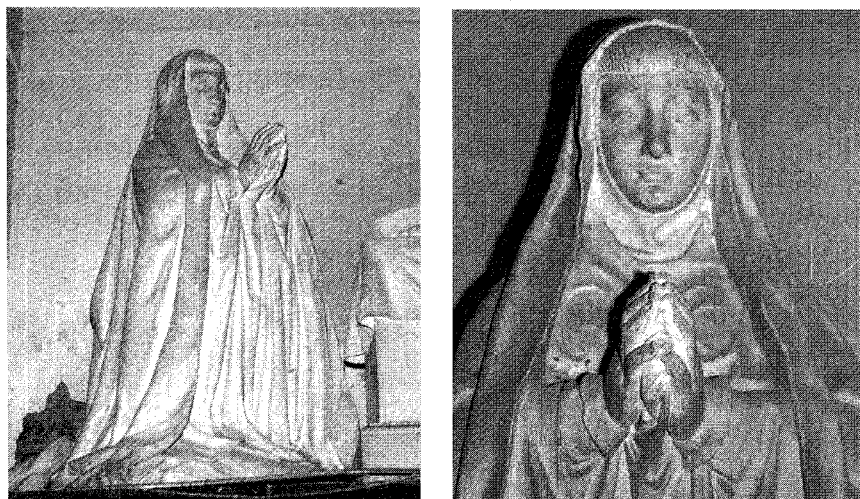


Fig. 4. IGLESIA CONVENTUAL DE SANTA MARINA DE ZAFRA.
Escultura de doña Margarita Harrington: Conjunto y detalle.

mando bello partido de pliegues. El reclinatorio, a modo de pedestal, está cubierto con un paño y encima de éste hay un almohadón sobre el que se ve abierto el libro de oraciones. La figura no está enteramente de perfil sino un poco vuelta, como a tres cuartos, mirando al altar. El rostro, con rasgos de belleza juvenil, indica ser retrato. Uno hay de esta señora, pintado en lienzo, en el Museo Nacional de Pintura y Escultura. La estatua es hermosa; de noble continente, severa y espiritual se ve una gran señora, en ella. La factura es muy hábil, sobria en los paños tratados con amplitud y cierta grandiosidad, y con el detalle justo, sin minucia, donde ha hecho falta. Seguramente es obra de un maestro, posiblemente italiano, cuyo nombre ignoramos»⁶⁰.

Tras la lectura, se nos plantean dos interrogantes, que ya Mélida esboza: ¿quién es el autor de esta extraordinaria escultura? y si ¿es realmente un retrato de la difunta? Respecto a la primera, deberíamos apuntar que su autor es Simón de Peralta, pues es quien suscribe el contrato con la duquesa de Feria. Sin embargo, debemos volver atrás y recordar lo planteado sobre las esculturas del retablo mayor, junto con las que se contrata el bulto de alabastro de doña Margarita. Si Peralta subrogó su

⁶⁰ MÉLIDA ALINARI, J. R.: *Catálogo Monumental de España. Provincia de Badajoz*, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, Madrid, 1926. págs. 459-460.

contrato o se encargó de las tallas algún oficial de su taller, quizá el señalado Francisco Morato, es una pregunta aún sin respuesta ⁶¹. De Morato sabemos que conocía el esculpido, pues hacía 1610 en Mérida talló en mármol unos escudos reales para un templete que había en el puente romano ⁶². Lo que parece claro es que las formas protobarrocas creadas por el escultor están vinculadas al hacer artístico de Pompeo Leoni, del que se muestra conocedor. La cercanía estética del bulto de doña Margarita con la obra de los bronceistas cortesanos, ha propiciado que algunos escritores se la hayan atribuido ⁶³.

En la segunda pregunta, nos cuestionábamos si la escultura es o no un retrato de doña Margarita. Mérida deja entrever que sí, pero en el contrato con Simón de Peralta no se indica en ningún momento que deba ser un retrato de la difunta, muerta hacía cinco años. La cláusula de la escritura de concierto y condiciones, que hace referencia al bulto funerario, dice «*que se a de hazer y entra en la dicha obra una figura de alabastro del natural de una señora biuda incada de rodillas sobre una almoadada y delante su sitial con un libro sin almohada y puestas las manos y en el dicho sitial se a de labrar un paño de alabastro todo*» ⁶⁴.

Si comparamos la escultura con el fragmento anterior podemos notar que se ajusta a lo acordado, excepto en la almohada bajo el libro. Pero, la cláusula nos viene a complicar más la cuestión; pues teniendo en cuenta que doña Margarita especifica claramente en su testamento que debe ser un retrato, el que en las condiciones no se indique parece un contrasentido; a no ser que teniendo en cuenta el carácter realista de este tipo de monumentos funerarios se diera por supuesto, y se indicase la indumentaria precisa de viuda, porque se careciese de un retrato de la difunta ataviada así. Mérida apunta la existencia de un retrato de doña Margarita en el Museo del Prado; y en él se guarda un retrato, obra de Antonio Moro, de «*una dama principal desconocida*» o «*dama*

⁶¹ Aunque la posibilidad se nos antoja remota, también podríamos preguntarnos si la escultura tiene algo que ver con aquel desconocido Martín de Gortaire, maestro de cantería, que avala a Peralta en el contrato de la obra.

⁶² «*Más adelante, caminando desde la ciudad á mano derecha, hay una especie de cenador, ó templete de quatro arcos, con sus asientos. Sobre el arco de enfrente están colocadas las armas reales, executadas en mármol por un tal Francisco Morato...*». Ponz, Antonio. *Op. cit.*, tomo VIII, carta IV, pág. 108.

⁶³ CROCHE DE ACUÑA, F.: *Zafra, una lección de Historia y de Arte*, edición de la Caja de Ahorros de Badajoz, Badajoz, 1972. pág. 95. PIZARRO GÓMEZ, F. J.: *Zafra. Arte y ciudad de señorío*, EREX, Cuadernos Populares, nº 15, Salamanca 1987, págs. 24-25.

⁶⁴ APM, legajo 2.624, ff 1.042 vo. -1.044 vo.

*con cruz al cuello»*⁶⁵. Este lienzo, aunque concita dudas, es considerado como retrato de doña Margarita Harrington, por María Kusche, que cree formaba pareja con el de la duquesa de Feria en la *Galería de Retratos* de Felipe II en el Palacio del Pardo⁶⁶. Tenemos la impresión de que, aunque algo idealizado el de Zafra, ambos son retratos de la misma persona.

⁶⁵ Inventario actualizado n° 2.116. (MUSEO DEL PRADO: *Inventario General de Pinturas. I, La Colección Real*, Espasa Calpe, Madrid 1990, pág. 460).

⁶⁶ KUSCHE, M.: «La antigua Galería de Retratos del Pardo: Su reconstrucción pictórica», *AEA*, t. LXIV, n.º 255, Madrid. julio-septiembre, 1991. p 270.