

Recibido en: 10/05/2011

Aceptado para revisión en: 15/06/2012

EL RETABLO DE LA ENCOMIENDA DE SANTA MARÍA DE BEADE (ORENSE), OBRA DE FRANCISCO DE MOURE

THE COMMISSION'S ALTARPIECE OF SANTA MARIA DE BEADE (ORENSE), FRANCISCO DE MOURE'S WORK

YOLANDA BARRIOCANAL LÓPEZ
Universidad de Vigo

Resumen

La documentación sobre el desaparecido retablo de Beade lo convierte en una pieza de extraordinario interés. El marco en el que se gestó, sus promotores, la valía de los autores que lo llevaron a cabo y sus valores artísticos lo hacen merecedor de su calificación “como uno de los buenos que había en el Reino”. El acercamiento a esta obra, mediante el análisis y valoración de la nueva documentación, permite conocer su historia constructiva y composición, así como hacer nuevas adjudicaciones de su escultura a Francisco de Moure.

Palabras clave

Retablo. Beade (Orense). Siglo XVII. Francisco de Moure. Orden de San Juan de Jerusalén.

Abstract

The documents on the missing altarpiece of Beade turn it into a piece of unusual interest. The frame of its gestation, its promoters, the value of its authors carrying it out and its artistic values make it deserving of its qualification “as one of the good ones in the Kingdom of Galicia”. The approximation to this work, by the analysis and valuation of the new documents, allows to know its constructive history and composition, as well as to do new adjudications of its sculpture to Francisco de Moure.

Keywords

Altarpiece. Beade (Orense). 17th century. Francisco de Moure. Order of Saint John of Jerusalem.

1. LA ENCOMIENDA DE BEADE, DE LA ORDEN DE SAN JUAN DE JERUSALÉN. CONTEXTO Y PATRONATO

La presencia inicial de la orden de San Juan en el Ribeiro, ricas tierras dedicadas al viñedo en el cuadrante noroccidental de la actual provincia orensana, se remonta al año 1143, según una donación que Alfonso VII y su mujer hacen de un monte llamado Padrón, situado entre Melón y Osoro, con la condición de fundar un hospital para la atención de los peregrinos¹. Ya antes de 1213 estaba establecida en Ribadavia una corporación de clérigos sanjuanistas, encargada de la iglesia de San Juan, teniendo también a su cargo el hospital de este nombre, posteriormente llamado de Nuestra Señora de los Ángeles². Con el paso del tiempo, dicha corporación se transformó en bailía de Ribadavia, fijándose en la villa la cabeza de la Encomienda de la iglesia de San Juan de Ribadavia.

De la importancia adquirida por dicha Encomienda da fe la unión, a lo largo del siglo XV, de las encomiendas de otras áreas territoriales, como las de Mourentán, en la zona del Bajo Miño, y la de Beade, de la que ya existen noticias con este título en una escritura de 1406³, situada en el lado derecho del río Avia, entre las villas de Ribadavia y Pazos de Arenteiro⁴, titulándose su comendador indistintamente de Ribadavia, Beade y Mourentán.

En el año 1492 se despojó de su Encomienda de Ribadavia a fray Diego de Villasante, porque hacía más de diez años que no contribuía al sostenimiento del Gran Maestre de Rodas⁵. Desposeído por rebelde, en 1494 fue proveído en su lugar, fray Antonio Ares (o Arias) López Fandiño de Goyanes⁶, quien desde 1506

¹ ARCAZ POZO, A., “Implantación y desarrollo territorial de la Orden Militar de San Juan de Jerusalén en Galicia (siglos XII-XV)”, en *La España Medieval*, 18 (1995), p. 269; GARCÍA TATO, I., *Las Encomiendas Gallegas de la Orden Militar de San Juan de Jerusalén. Estudio y Edición Documental*, t. I, Santiago de Compostela, 2004, pp. 115-117.

² Así se confirma por las escrituras del testamento de Pedro Pérez Bannos, de 1294, por las que manda “a dos clérigos de San Johane do Espital de Ribadavia” un casar que tenía de dicho hospital. Véase ÁVILA Y LA CUEVA, F., *Historia civil y eclesiástica de la ciudad de Tuy y su obispado*, t. II, 1852 (ed. fac., Santiago de Compostela, 1995), pp. 73 y ss.; EIJAN, P. S., *Historia de Ribadavia y sus alrededores*, Madrid, 1920, p. 121; MERUENDANO ARIAS, L., *Origen y vicisitudes de las cuatro parroquias de la villa de Ribadavia, de sus conventos y de los hospitales de la misma*, Ourense, 1914, pp. 21 y ss.

³ Citada por Ávila y La Cueva, siendo recogida la noticia por el P. S. Eiján, *ob. cit.*, p. 121.

⁴ En Pazos de Arenteiro tenían los sanjuanistas la encomienda de este nombre, constituida con los bienes procedentes de la orden del Santo Sepulcro, unida a la de San Juan en 1542, de la que se conserva la iglesia y casa-palacio. Véase BARRIOCANAL LÓPEZ, Y., *Pazos de Arenteiro*, Guías do Patrimonio Cultural, t. I, 2ª ed., Vigo, 1998.

⁵ Archivo General de Simancas (AGS). Registro General del Sello (RGS), leg. 149205, f. 557.

⁶ AGS, RGS, leg. 149401, f. 5.

a 1548 aparece suscribiendo diferentes documentos, unas veces como administrador y otras como Comendador de Mourentán, Beade y Toroño⁷.

Por razones aún desconocidas, pero quizás a causa de la disputa que sobre la Encomienda de Ribadavia sostuvieron ambos clérigos, la gestión y administración pasó a la cercana localidad de Beade⁸, convertida en el nuevo centro de la orden, donde Ares Fandiño iniciaría un ambicioso programa constructivo.

En el “casco” central del núcleo construye la nueva casa-palacio de la Encomienda, con su escudo bajo el alfiz de la portada, en cuyos bajos estaban la cárcel, las bodegas y las caballerizas. Además, la Orden poseería en la villa dos bodegas de vino tinto y blanco, cuatro lagares para la percepción de diezmos, y el rollo jurisdiccional, de piedra, situado en el barrio de la Picota, mandado construir por el comendador fray Hernando Girón hacia el año 1553⁹.

Al lado del palacio tenían los sanjuanistas la iglesia de su Encomienda, bajo la advocación de Santa María¹⁰, desde donde se ejercía la jurisdicción espiritual. Su fábrica románica sufriría importantes ampliaciones, abriendo en la espaciosa nave diferentes capillas, con magníficas muestras de escultura funeraria¹¹ y retablos barrocos¹².

En el año 1539, según Ávila y la Cueva¹³, el comendador Fray Ares López Fandiño mandó edificar la capilla mayor del templo para su enterramiento. La profusión del elemento heráldico, en el interior y exterior del templo, muestra la

⁷ OTERO PEDRAYO, R., “La encomienda de Beade de la Orden de Malta”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XVIII, 54 (1963), p. 78.

⁸ Otras justificaciones dadas a este traslado, no contrastadas, han sido la presión señorial de los Sarmiento que consiguen hacerse con el señorío de la villa en la segunda mitad del siglo XIV, la competencia de la presencia de la orden del Santo Sepulcro o de los monjes cistercienses de Oseira y Santa María da Franqueira. Véase GONZÁLEZ-PAZ, C. A., “La orden de San Juan de Jerusalén y las peregrinaciones en la Galicia medieval”, *Revista População e Sociedade*, 17 (2009), p. 23.

⁹ SANGRO GÓMEZ, C., “Estudio de la identidad de la talla del caballero orante”, en *Cuadernos monográficos del Instituto de Historia y Cultura Navales*, 23 (1994), p. 74.

¹⁰ Todos los 8 de septiembre se hacía procesión, el día del nacimiento de Nuestra Señora, por los religiosos y caballeros de Malta, Archivo Histórico Diocesano de Orense (AHDO), 22.2.17, Santa María de Beade, Libro de Fábrica y Visitas (1679-1757), f. 16.

¹¹ CHAMOSO LAMAS, M., “La escultura funeraria en la iglesia de Santa María de Beade (Ribadavia-Orense)”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XXVIII, 86 (1973), pp. 326-331. Id.: *La escultura funeraria en Galicia*, Ourense, 1979, p. 113.

¹² En la Visita del año 1719 se halló en la capilla del Santo Cristo, antes llamada del Espíritu Santo, del lado del evangelio, fundada por el Señor Suero Ares, algunas imágenes de talla “antiquísimas y comidas de polilla” además de ser de hechura muy imperfecta que más causaban risión que devoción, mandándose enterrarlas en el pedestal de algún altar para que allí “se acaben de consumir” AHDO, Santa María de Beade, 22.2.17, Libro de Fábrica y Visitas (1765-1775), f. 121.

¹³ ÁVILA Y LA CUEVA, F., *Galicia, León y Asturias*, La Coruña, 1894, p. 124. Lo recoge EIJAN, P. S., *op. cit.*, p. 123.

continuación de una idea esencialmente tardo-medieval. Pero el sepulcro, excavado en la pared del muro del Evangelio, obedece ya a nuevos planteamientos renacentistas, tanto por la renovación formal del marco arquitectónico como por el componente iconográfico, anunciando un nuevo sentido triunfal de la muerte y la gloria¹⁴. El frente de la yacija, con dos compartimentos articulados por columnas abalaustradas, contiene el relieve del comendador, con la rodilla diestra en tierra, la cabeza cubierta por casco de grueso penacho, empuñando una larga espada y sosteniendo un casco, junto al escudo con sus armas. Frente a la fórmula tradicional de la disposición del difunto como yacente, presente en los otros enterramientos de la iglesia, su bulto funerario, de piedra, dispuesto en el interior del nicho, lo muestra arrodillado sobre almohadón guarnecido de bordados, junto al libro de oraciones. La imagen del difunto funde su doble condición militar y espiritual, ataviado como corresponde a su estado, de armadura y faldellín de cota, guanteletes en las manos y birrete sacerdotal sobre la cabeza. Un lebril acostado detrás de la estatua, ingrediente habitual en el arte funerario de la Edad Media, completa su iconografía. El epígrafe que le acompaña resalta la condición y rango del difunto: “S. DEL NOBLE CABALLERO FREI ARES LOPEZ FANDIÑO DE GOYANES COMENDADOR DE RIBADAVIA I PARADINAS ECHA EN EL AN^o”

2. CONTRATACIÓN DEL RETABLO

Una vez reedificada la capilla mayor del templo fue momento de encargar su retablo. La elección del artista para su diseño corrió a cargo de fray Fernando Manuel de Ludueña, que gobernó la Encomienda de Beade desde 1602 hasta 1613.

Su sepulcro, planteado de forma escueta y sobria, se halla debajo del anterior, identificado por el epígrafe: “FREI D. FERNAN MANVEL COMENDADOR DE BIADE SIERBO DE DIOS”. Aunque carente de estatua sobre el arca, en 1887, Ramón A. de la Braña, escribió:

“En una hornacina abierta en el ya citado muro y sobre la losa sepulcral del primer comendador, destacase una estatua de piedra del tamaño natural, colocada de rodillas en actitud de orar: viste el traje de los caballeros del siglo XVI, casaca, gola y larga espada toledana. Es una figura escultural de mediana ejecución, bastante hermosa en su conjunto, y muy singularmente en los perfiles del rostro, que parecen ser los de un verdadero retrato, sin duda alguna el de frei Fernando Manuel, comendador de Beade”¹⁵.

¹⁴ CHECA CREMADES, F., “El caballero y la muerte (Sobre el sentido de la muerte en el Renacimiento)”, *Revista Universidad Complutense*, 4 (1982), pp. 242-257.

¹⁵ DE LA BRAÑA, R. A., “Santa María de Beade”, *Galicia. Revista Regional*, año I, 3 (1887), p. 161.

Resulta evidente la confusión con el bulto funerario de fray Arias Fandiño, adjudicándolo al comendador fray Juan Manuel, lo que a su vez llevó a suponer su desaparición¹⁶.

Fernando Manuel de Ludueña, Comendador de Ribadavia, Mourentán y Beade, contrató el retablo con el pintor Carlos Juárez. Por razones de seguridad, el pintor estaba obligado a presentar fiadores, encargados de responder de la obra y de las cantidades de dinero recibidas a cuenta del retablo. Así, el 25 de octubre de 1608, junto a su mujer, Francisca da Serra, presenta como fiador al mercader Jácome López “de hacer y pintar un retablo para la iglesia de Santa María de Beade”, conforme a una traza firmada por ambos y del escribano Lucas Rodríguez,

"el qual ha de azer de madera con sus figuras y pintarlo y dorarlo y grabarlo y estofarlo conforme a una escritura y condiciones que entrambos los susodichos tiene firmada, todo ello a su propia costa y riesgo y ventura por precio de nuevecientos ducados, de los cuales se ha de pagar de la dicha pintura y ni más ni menos y ha de pagar a los ensambladores y escultores que hiciesen el dicho retablo, de manera que por los dichos nuevecientos ducados lo ha de dar puesto y asentado en la capilla maior de la dicha iglesia de Beade"¹⁷.

Desconocemos el grado de familiaridad del pintor con este mercader que daba plenas garantías a la parte contratante de la fiabilidad del maestro. De él recibió para su matrimonio con Francisca de Sierra 200 ducados en concepto de dote, según confesión hecha en 1617 de haberlos recibido en diferentes veces y partidas¹⁸. En el mismo año, Jácome López actuaría nuevamente como su fiador para la pintura del retablo de San Cibrao de Lamamá (Baños de Molgas)¹⁹.

El dominio de la labor de escultura en la iconografía de los retablos orensanos es una constante en los siglos del Renacimiento y Barroco, de forma que su ejecución solía firmarse con los del oficio de la madera. Pero la incorporación de pinturas al óleo en los conjuntos más singulares e importantes y lo delicado de las labores de policromía justifican el creciente protagonismo de los pintores. Por estas razones y dado el carácter de dibujo propiamente dicho de las trazas del retablo, el promotor, que sabía de la importancia de un buen modelo, no dudó en encargarla a un pintor que después subcontrató la obra a otros operarios.

¹⁶ GUTIÉRREZ PASTOR, I., “Sobre Francisco de Moure y el retablo de Santa María de Beade (Orense): una estatua de caballero de Malta semiarrodillado”, *Archivo Español de Arte*, 266 (1994), p. 126.

¹⁷ AHDO, Protocolos, Gregorio López de Cárdenas, 12.7.461, 25 de octubre de 1608, f. 494, citado por PÉREZ COSTANTI, P., *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII*, Santiago de Compostela, 1930, p. 521.

¹⁸ AHDO, Protocolos, Francisco Serrano, leg. 12.7.715, 8 de junio de 1617, f. 625.

¹⁹ AHDO, Protocolos, Alonso Vázquez Ojea, leg. 12.7.783, 5 de enero de 1617. Del retablo se conserva parte de una pintura representando a Santa Lucía, atribuida al pintor Pedro de Bilbao. GARCÍA IGLESIAS, J. M., *La pintura manierista en Galicia*, La Coruña, 1986, p. 79.

Fuera del retablo de Beade y de los restos del de Lamamá, nada se conserva de la obra de Carlos Juárez, aunque son varios los trabajos conocidos de este pintor, discípulo de Rafael Celma, en cuyo taller ingresó a aprender el oficio de pintar y dorar, en abril de 1600²⁰. Anteriormente a su intervención en Beade, entendió, en 1606, en la pintura de la iglesia de la abadía de la Santísima Trinidad de Ourense, para la obra del escribano Pedro de Lemos²¹, siendo su obra más significativa la que en 1634 contrataría con Francisco López Salgado, juez y alcalde de Allariz, para la policromía del retablo principal y colaterales de la iglesia, tomándose como modelo el retablo de la capilla del racionero Febos Rodríguez, en la catedral²².

3. ENSAMBLAJE DEL RETABLO: JUAN LÓPEZ

Una vez formalizada la escritura y presentadas fianzas, Carlos Juárez comienza la planificación de la ejecución del retablo. Apenas un mes después, el 8 de noviembre, se concierta con el ensamblador y entallador orensano Juan López, por el que éste se obligaba a hacer para la iglesia de Santa María de Beade, un retablo conforme a la traza firmada por el pintor y por Fernando Manuel, Comendador de la Encomienda.

Tendría de ancho 18 palmos y de alto 26. Llevaría los pilares y columnas de nogal, “que sea buena y seca”, y de castaño, las traseras de las cajas y columnas, los paneles y remates del banco. No haría los dos escudos ni los frisos de talla de arriba, ni las figuras de bulto, y sí doce capiteles en las columnas corintias. Lo daría asentado en la iglesia para el mes de junio del año próximo, en 170 ducados. El entallador daba como su fiador al escultor Francisco de Moure²³.

Ocho días después, Juan López otorgaba carta de pago a favor de Carlos Juárez, de 40 ducados para en parte de pago de los 50 ducados que estaba obligado a darle por el retablo²⁴.

El 16 de junio de 1614, Juan López comparecía ante el escribano Gregorio López de Cárdenas diciendo que, según constaba en la escritura de obligación hecha el 13 de diciembre de 1613,

“que él hizo el ensamblaxe del retablo de la iglesia de Santa María de Biade por orden y mandado de don Fernando Manuel, comendador que fue de la dicha encomienda, difunto, y de la dicha obra el dicho comendador le quedó debiendo 60 ducados”.

²⁰ AHDO, Protocolos, Juan Sotelo, leg. 12.7.232, 11 abril 1600, f. 46

²¹ AHDO, Protocolos, Alonso Vázquez Ojea, leg. 12.7.767, 18 junio 1606, f. 49. Véase BARRIOCANAL LÓPEZ, Y., *Hospital, igrexa e pazos da abadía da Santísima Trindade*, Ourense, 2003, p.131.

²² PÉREZ COSTANTI, P., *ob. cit.*, p. 522.

²³ Archivo Histórico Provincial de Ourense (AHPO), Protocolos, Pedro de Lemos, leg. 3359, 8 noviembre 1608, ff. 824 y ss.

²⁴ AHPO, Protocolos, Florián de Valcarce, leg. 3819, 16 noviembre 1608, f. 228.

Por no poder acudir personalmente se concertaba con Francisco de Moure “de que dándole poder pueda pedir e demandar, recibir, aver y cobrar los dichos sesenta ducados y por su trabajo le dará de ellos diez ducados”²⁵.

Finalmente, en su casa de la rúa Nova, el 11 de junio de 1615, daba carta de pago al escultor, de los 60 ducados que le había cobrado de los bienes de Fernando Manuel, Comendador que fue de Beade, habiendo ido a Torrecilla de la Orden, donde se hizo Capítulo de la Orden, para cobrar dicha cantidad. Como testigo de la escritura figura el platero de origen vallisoletano Marcelo de Montanos²⁶.

4. ESCULTURA DEL RETABLO: FRANCISCO DE MOURE

El mismo día en que Carlos Juárez firmó la escritura con el entallador, concertaba la parte escultórica con Francisco de Moure, en 126 ducados. Moure se obligaba a hacer para mayo del año siguiente las figuras siguientes:

“Santa Ysabel, San Bartolomé, San Josefe con el Niño Jesús, Santa Ana y Santa Lucía y Santa Apolonia, todas seis figuras de bulto y una ystoria de Santo Ylifonso quando Nuestra Señora le echó la casulla, con dos serafines y dos ángeles, e otra ystoria de Nuestra Señora que represente la Ascensión y Coronación todo junto con sola una ymagen de Nuestra Señora en toda ella, con quatro ángeles metidos en unas nubes, y abajo en la mesma ystoria una figura de un caballero armado de rodillas con su zelada a los pies, y ansimismo una figura de Santa María Madanela e otra de San Pedro e otra de San Pablo y otra de San Andrés, estas quatro an de ser medias figuras, y un Cristo resucitado en la puerta de la custodia”.

Estas cuatro figuras y las dos historias de arriba habían de ser de medio relieve, según estaban dibujadas en la traza firmada del comendador, del pintor y escribano, “con más un serafín que está debujado en el frontispicio del primer cuerpo del retablo”²⁷.

El 2 de abril de 1613, Moure confiesa haber recibido de Fernando Manuel de Ludueña, Comendador de Beade y sus anejos, del hábito de San Juan, 40 ducados, de a 11 reales cada uno, para en cuenta

“de lo que a de haver del retablo que yzo para la iglesia de Beade que al presente estava açiendo y lo mismo confesó aver recibido otros diez ducados más, de que dio carta de pago firmada de su nombre por mano de un mercader vizcaíno, que por todo son cinquenta ducados y dellos se da por contento e pago a su voluntad”²⁸.

²⁵ AHDO, Protocolos, Gregorio López de Cárdenas, leg. 12.7465, 16 de junio de 1614, ff. 716 y ss.

²⁶ AHPO, Protocolos, Pedro Mosquera de Toubes, leg. 3431, 11 de junio de 1615, f. 622.

²⁷ AHPO, Protocolos, Pedro de Lemos leg. 3359, 8 de noviembre de 1608, f. 822. Cit. PEREZ COSTANTI, P., *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII*, Santiago de Compostela, 1930, p. 400; VILA JATO, M^a D., *Francisco de Moure*, Santiago de Compostela, 1991, p. 60.

²⁸ AHDO, Protocolos, Gregorio López de Cárdenas, leg. 12.7.464, 2 abril 1613, f. 973. Citado por VILA JATO, M. D., *ob. cit.*, p. 60.

5. TASACIÓN DEL RETABLO

Cuando el retablo estuvo finalizado y asentado en su lugar correspondiente, se procedió a su entrega y tasación. Normalmente tenía lugar un simple reconocimiento por parte de dos artífices, nombrados por cada una de las partes, que con su informe cumplían con el formalismo de la entrega y daban la obra por bien realizada. Pero, en este caso, los desacuerdos entre los tasadores dieron lugar a un largo pleito en la Real Audiencia de A Coruña y en la Real Chancillería de Valladolid²⁹.

Según el documento del pleito litigado, el último día de octubre de 1613 Carlos Juárez se presentó junto a su procurador, Francisco Díaz de la Rocha, ante Lucas Rodríguez de Montaos, Alcalde Mayor de la Encomienda de Beade, manifestando haber acabado de pintar el retablo, según lo tratado y concertado en la escritura, pidiendo a dicho alcalde

“mandase traer su ombre bueno tasador para que juntamente con el que por su parte sería nombrado e traydo, tasasen la dicha obra en la forma que se requería e se le pagase su trabajo, colores y oro e lo mas que se tenía puesto conforme a la dicha su arte”.

El pintor nombraba a Juan de la Cruz, residente en la Corte, persona experta y de su satisfacción, diciendo que para dicha tasación tenía por

“odiosos y sospechosos a todos los pintores de la ciudad de Orense e a Santiago Hernández e a Francisco Bázquez, e a Alonso Hernández e a Francisco Vázquez, pintores, por ser enemigos suyos por sus diferencias que abía tenido e odio e rencor y por tanto desde luego los recusaba en forma de el derecho”.

Por su parte, el Comendador declaraba que, por cuanto había dado a pintar a Carlos Juárez el retablo, conforme a cierta escritura hecha entre ellos, “a tasación”, y lo había de dar acabado de pintar en el mes de octubre pasado, “so ciertas penas”, y el pintor había declarado tener acabada la obra que estaba a su cargo, pidiéndole nombrase su tasador, había nombrando a uno de Madrid “que estaba cien leguas de el dicho lugar, a fin de que no se tasase la dicha obra por no bolver lo que tenía recevido más de lo que montaba la dicha obra”. Pedía que en breve tiempo nombrase nuevo maestro de pintura “ansi de dorar y de todo xenero de estofar” para que juntamente con Alonso López, vecino de la ciudad de Orense, “maestro de opinión, fama y espirencia en el dcho oficio”, la tasasen y declarasen su valor, y que el alcalde mayor nombrase a su vez un tercero en caso de discordia, recusando a todos los oficiales de Carlos Juárez que hubiesen trabajado con él en el retablo.

²⁹ Ejecutoria del pleito litigado por la orden de San Juan, con Carlos Juárez, pintor, vecino de Orense, sobre el pago del trabajo por la obra realizada para el retablo de la iglesia, según contrato. Archivo de la Real Chancillería de Valladolid, Registro de Ejecutorias, caja 2198-36.

Alonso López tasó la obra en 1015 ducados y Juan de Venta, persona perita en el arte, nombrado por Carlos Juárez, en 1142 ducados. Por no haber conformidad, el alcalde mayor nombró por tercero a Juan González Mogueímez que se conformó con la declaración hecha por Alonso López.

En ese momento el comendador Juan Manuel se hallaba ya enfermo. Tras su fallecimiento, se ocupó del proceso Lorenzo de Figueroa, comendador de Pazos de Arenteiro, como administrador de la Encomienda de Beade, junto a su procurador, Lucas Rodríguez de Montaos.

El pintor, que había recibido 963 ducados, reclamaba el resto, conforme a la nueva tasación, a cumplimiento de los 1015 ducados. Pedía también a Juan González Mogueímez que le entregase el bohemio de raso que se le había sacado para sus salarios y que los vecinos de Beade le entregasen el retablo en razón de lo que se le debía de la obra. Si se hubiese de nombrar un tercero, que fuesen Gonzalo López o Agustín de Salazar, maestros en dicha arte, vecinos de Ourense, “por ser personas de ciencia y conçiencia y entera satisfacion”.

La parte contraria alegaba que el pintor había recibido 52 ducados de más, como constaba de sus cartas de pago, y que todo ello sumaba 1015 ducados, mucho más de lo que había de haber, por no haber cumplido dentro del término “como por las muchas tachas y defectos que abia echo en la dicha obra”. Se oponían a la pretensión de que sacase el retablo de la iglesia, donde estaba asentado, pues de hacerlo “se seguirían muchos daños e yncovenientes e perdidas del dicho retablo”, estando como estaba fuertemente clavado con hierros en la pared, pudiendo suceder que se quebrase y rachasen algunas piezas y figuras puestas en él. Además ya estaba colocado en la custodia el Santísimo Sacramento. Recordaban la buena intención y obra pía que había hecho el comendador difunto, procurando hacer dicho retablo “que será uno de los buenos que abia en el Reyno”. Para evitar gastos injustos, pedían que se tasase el retablo en la iglesia, pues todas las pinturas estaban y se veían por la delantera.

Carlos Juárez replicaba que no pretendía se hiciese innovación al culto divino sino que con toda decencia se hiciese la tasa que pedía, pues había cumplido su parte con las condiciones de la escritura “e no abia abido faltas como lo confesaban” pues como decían “el retablo era uno de los buenos del Reyno”, habiéndose esmerado en poner en perfección dicha obra.

Atento que las partes no se conformaban con el nombramiento del pintor que tasase el retablo, el 26 de junio de 1615 los oidores de La Coruña nombraron, a costa de ambas partes, a los pintores Antonio Vázquez de Castro, vecino de Betanzos, y Rodrigo Pérez Altamirano, de Ourense, quienes el 30 de agosto procedieron a su tasa, después de hecha la jura debida sobre una señal de la cruz.

No aceptada la tasación, el 10 de octubre de 1615, Carlos Juárez daba poder a procuradores de la Real Chancillería de Valladolid sobre el pleito que

trataba con el comendador de Beade y su administrador Lucas Rodríguez, “por estar tan bien echa la obra que valía más de dos mil ducados e la parte contraria tenían confesado ser el mejor retablo qua avía en todo aquel Reyno” y porque la tasación había sido muy justificada, hecha por menudo, por personas peritas y expertas en el arte de la pintura.

El 4 de marzo de 1616, el pintor daba poder al cordonero vallisoletano Jerónimo de la Sierra, para cobrar de Rafael Celma, portero de cámara de la Chancillería, los 6 ducados que el sobredicho cobró de Lorenzo de Figueroa, de la orden de San Juan, por razón de la condonación de emplazamiento en el pleito que trataba sobre el retablo que pintó para la iglesia de Beade³⁰.

Al año siguiente tuvo que ir a Valladolid para acudir al pleito que allí tenía. Por no saber su duración y para que las partes con quienes tenía obras concertadas no se quejasen ni quedasen sin acabar por su culpa, firmó una escritura con el pintor Alonso López para que prosiguiera en ellas³¹. Alonso López se comprometía a acabar todas las obras concertadas, entre ellas, el retablo de Santa María Madalena de Raigada (Manzaneda), anexo de San Miguel de Bidueira. También se concertaban en que todas las obras de pintura, dorado y estofado, así de bulto como de pincel, que se escrituraran por cada uno de ellos en cualquier parte del Reino o fuera de él, las habrían de hacer conjuntamente junto a sus oficiales y aprendices, poniendo los colores y demás materiales necesarios.

Durante el tiempo de su ausencia, López se obligaba también a enseñar el arte de pintura a Gregorio Rodríguez Sobreira, Pedro de Guntín, Francisco Montero y Francisco Rodríguez, como si Carlos Juárez estuviera presente.

6. COMPOSICIÓN DEL RETABLO Y SU ESCULTURA

El retablo de Beade, obra pía del comendador Fernando Manuel, sirve de soporte a un mensaje iconográfico centrado en la figura de la Virgen, como titular del templo y en su papel de mediadora ante la justicia divina, plenamente involucrado en el ambiente funerario de la capilla.

Desde su contratación con Francisco de Moure, el conjunto fue perfeccionado, experimentando una ampliación, pues en su proyecto inicial sólo iba a acoger seis imágenes de bulto y las dos historias en medio relieve de la *Imposición de la casulla a San Ildefonso* y la *Asunción de María al cielo*. A estas tallas, convincentemente estudiadas por Vila Jato³², se añadieron las de *San Miguel*, *San Gregorio* y *Santa Catalina*, estas últimas en el ático de coronamiento.

³⁰ AHDO, Protocolos, Gregorio Rodríguez, leg. 12.7.689, 3 marzo de 1616, f. 401.

³¹ AHDO, Protocolos, Francisco Serrano, leg. 12.7.715, 8 de junio de 1617, f. 758.

³² VILA JATO, M. D., *ob. cit.*, Santiago de Compostela, 1991, pp. 59-72.

El programa iconográfico tenía un importante complemento en la pintura, pues en todas las caras de los plintos de las columnas iban figuras a pincel. El conjunto así enriquecido, formaría parte del grupo de retablos gallegos en los que, con cierto equilibrio, se intercala la obra pictórica y escultórica³³.

El documento del pleito permite una aproximación para conocer la composición del retablo (fig. 1), cuya parte arquitectónica se ha perdido en su totalidad³⁴. Ocupaba casi por entero el testero de la capilla mayor, alcanzado el arranque de las bóvedas del presbiterio. De estructura arquitectónica clasicista, se organizaba sobre banco, con dos cuerpos superpuestos repartidos en cinco calles y ático de coronamiento. En los cuerpos que se suceden en su alzado desaparecen las entrecalles, dándose preferencia a los entablamentos con frisos de media talla y cornisas. Como soporte se emplearon columnas de fuste estriado y capitel corintio, con la tercia inferior tallada con motivos de bichas, cogollos, hojas y frutas. Todo el retablo estaba dorado y sobre los relieves de los frisos, cajas, figuras, cartelas y guarniciones se aplicaron motivos con estofados imitando brocados de colores, mediante esgrafiados o grabados. La técnica de punta de pincel sobre el oro se utiliza abundantemente en los ropajes de las tallas para representar la riqueza de los vestidos y cenefas, con figuras humanas fantásticas, motivos de niños, pájaros, serafines, cogollos y grutescos, mientras que las carnaciones son a pulimento.

En los netos del banco iban cuatro medallones conteniendo medio relieves de los apóstoles *San Andrés*, *San Pedro* y *San Pablo*, y *María Magdalena*. Las caras frontales y laterales de los plintos sobre los que apoyaban las columnas superiores se decoraban con diez y seis figuras a pincel, de palmo y medio de alto.

En el primer cuerpo iban cinco cajas distribuidas por columnas de fuste estriado y capitel compuesto. La caja central se reservó a la custodia con relieve en la puerta de la Resurrección, tema ampliamente prodigado en los contextos funerarios. En las hornacinas, escoltando el sagrario, se disponían las tallas de *San Antonio*, a la derecha, sobre la medalla de *San Pedro*, y la de *San Miguel*, dispuesta sobre el relieve de *San Pablo*.

Los artificios de Moure evidencian su capacidad creativa. Así la imagen de San Antonio está en relación con el planteamiento manierista de los primeros años del escultor. La amplitud del hábito franciscano envuelve a la figura ocultando el movimiento del cuerpo, que imprime a la talla un ritmo flexible, a pesar de su visión frontal. La figura del Niño sobre el libro abierto recuerda la aparición con que el santo fue favorecido, llevando en la otra mano el lirio de la castidad.

³³ GARCÍA IGLESIAS, J., *La pintura manierista en Galicia*, La Coruña, 1986, p. 25.

³⁴ La tradición sitúa su desaparición durante el saqueo al que sometieron los franceses al pueblo. Fue sustituido por un nuevo retablo neogótico, recolocándose parte de su imaginería en otros retablos de la iglesia.

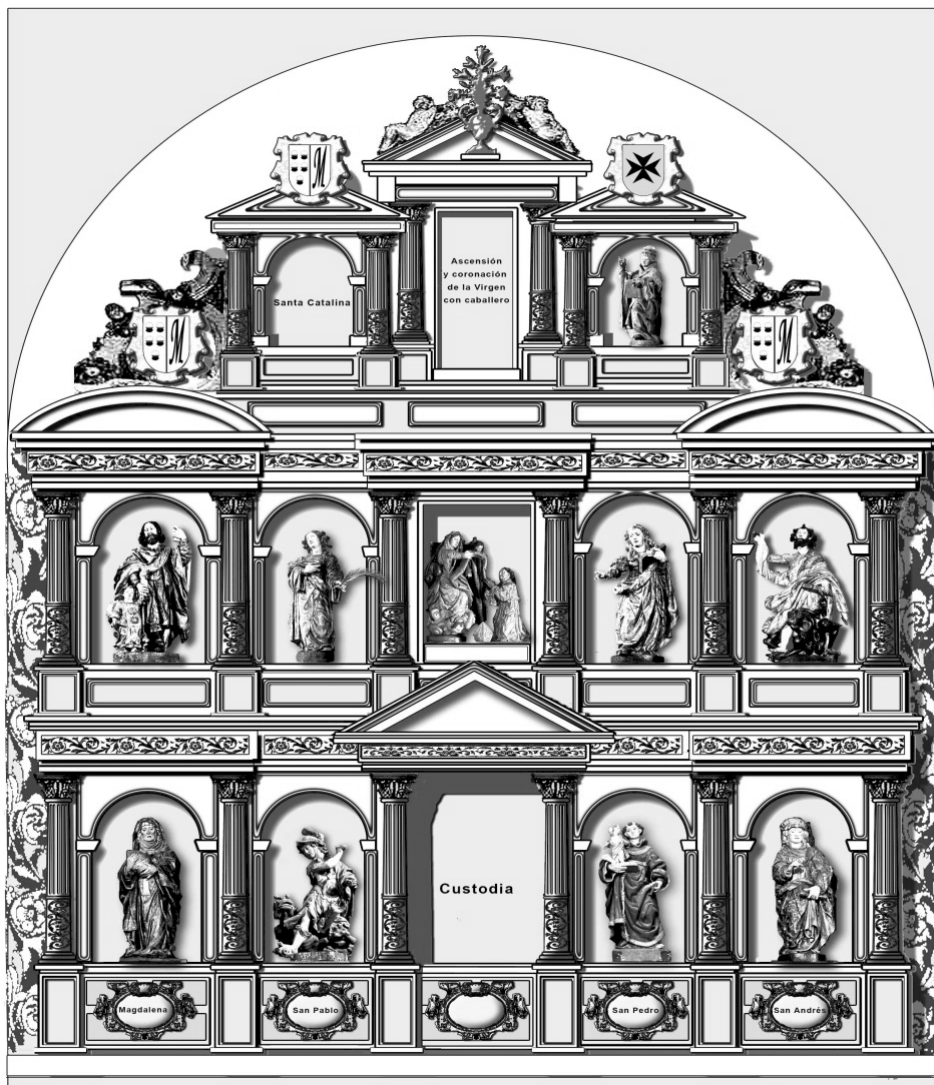


Fig. 1. Reconstrucción hipotética del retablo de Santa María. Beade (dibujo de Paco Boluda).

Frente a la serenidad de esta figura, la de *San Miguel* (fig. 2) muestra una fuerte torsión. La expresión del rostro, con la boca abierta, refuerza su actitud beligerante como combatiente contra las fuerzas del mal. El arcángel viste peto de guerrero y cubre su cabeza con yelmo empenachado. Con la derecha blandía una espada en actitud de asestar un golpe al enemigo infernal, derrotado a sus pies. La imagen quedó sin pintar, siendo su policromía posterior.



Fig. 2. *San Miguel*
Francisco de Moure.
1608-1613.
Iglesia de Santa María.
Beadé (Orense).

En los extremos, la caja de la derecha cobijaba a *Santa Ana*, cuya talla iba sobre la medalla de *San Andrés*, y en la izquierda, *Santa Isabel*, sobre el relieve de la *Magdalena*. El sentido naturalista recuerda modelos de Juan de Juni, marcando el comienzo de los primeros ideales barrocos del escultor. Moure concede a estas imágenes cierta solemnidad y grave majestad, acrecentadas por la frontalidad de las figuras.

Santa Ana se representa entrada en años, como corresponde a la madre de la Virgen. Con su mano izquierda sujeta un libro, mientras que en la derecha llevaría una pluma, en su papel de educadora de María. El rostro es concentrado, con pómulos marcados y la mirada baja. Va cubierta por abundante drapeado, con hermosos motivos policromos a base de grutescos y motivos vegetales. También *Santa Isabel* se representa en edad madura, totalmente velada con toca y largo manto envolviendo su figura. En sus manos lleva una mitra del rito judaico, como personaje del Antiguo Testamento. También las cenefas de su vestimenta conservan hermosos estofados sobre el oro con gran riqueza ornamental de amorcillos, grutescos y temas vegetales.

El segundo cuerpo mostraba una disposición similar al anterior. La hornacina central albergaba el relieve de la *Imposición de la casulla a San Ildefonso*, en

donde se crea una escenificación verosímil, buscando envolver al espectador en su pretendida realidad, intensificando lo emocional. Así se representa al santo arrodillado, con la indumentaria litúrgica propia de su dignidad y la mitra a los pies, esperando con gesto devoto a que la Virgen le imponga la casulla, auxiliada por un ángel, en gratitud por sus escritos y sermones en defensa de la virginidad de María. Como siempre, la zona en la que más se emplea Moure es en los rostros, singularmente el del obispo. La cabeza es de gran vigor expresivo, de rasgos muy marcados con pómulos altos y con sus característicos mechones a los lados. Se trata de un retrato muy individualizado, que expresa bien la genialidad del maestro y sus grandes dotes como retratista.

Flanqueaban este grupo la talla de *Santa Apolonia*, en el lado diestro, y la de *Santa Lucía*, en el nicho contrario. En estos nuevos tipos femeninos Moure esculpe con especial delicadeza y refinamiento. Ambas figuras aparecen ricamente ataviadas con vistosos ropajes. Los ovalados rostros, muy dulces y de expresión mesurada, la disposición de los cabellos rizados, con madejas abultadas a los lados, la gracia del gesto, e incluso la indumentaria remiten a su maestro, Alonso Martínez.

En la talla de *Santa Apolonia* (fig. 3), Moure se complace en el ritmo elegante de los paños y ampuloso manto, llevando la santa un libro abierto y la tenaza de su martirio. Se halla bellamente policromada, con los cabellos y ropajes en tonos dorados y deliciosos motivos a punta de pincel. A Lucía, se la reconoce por su símbolo personal, el plato con los ojos, con la mirada hacia lo alto.



Fig. 3. *Santa Apolonia*.

Francisco de Moure. 1608-1613. Iglesia de Santa María. Beade (Orreña).



Fig. 4. *San Bartolomé*.

En las cajas exteriores iban *San Bartolomé* y *San José con el Niño*. En la figura del apóstol (fig. 4), calificada por Martín González como una de las mejores esculturas del siglo XVII³⁵, Moure emplea un lenguaje ya barroco, adoptando una diagonal para crear una fuerte tensión oblicua, acentuada por el movimiento del manto. Siguiendo la tradición, se representa con el torso desollado y el pellejo colgando, portando un libro y la argolla con que sujeta al grotesco demonio encadenado a sus pies. El rostro, con los ojos elevados hacia el cielo, se enmarca por rizados mechones. En la estatua de San José, “las huellas de la etapa anterior ceden su puesto a un interés por individualizar la expresión, dotándola de gran vigor”³⁶.

El ático estaba presidido por la *Ascensión-Coronación de la Virgen*, rodeada de ángeles, vestidos y desnudos. En las cajas de ambos lados se disponían San Gregorio Magno, única conservada, y *Santa Catalina*. *San Gregorio* (fig. 5) viste los ornamentos pontificios, casulla y capa pluvial, cubriendo la cabeza con tiara. Está en actitud de bendecir, con el libro abierto sobre la pierna flexionada, resaltando su erudición y la grandeza de sus escritos. Una vez más sorprende la naturalista plasmación del rostro, con un trabajo plástico muy destacable, acentuando la encarnación a pulimento la realidad de las múltiples arrugas de la piel.



Fig. 5. *San Gregorio*
Francisco de Moure. 1608-1613.
Iglesia de Santa María. Beade (Orense).

³⁵ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., “La escultura del siglo XVII en las demás escuelas españolas”, en HERNÁNDEZ DÍAZ, J. y otros, *La Escultura y la Arquitectura españolas del siglo XVII*, vol. XXVI de la col. *Summa Artis*, Madrid, 1983, p. 332.

³⁶ VILA JATO, M. D., *ob. cit.*, Santiago de Compostela, 1991, p. 68.

Como remate, en los extremos iban los escudos nobiliarios del comendador. Por coronamiento del conjunto, campeaban de nuevo las armas del comendador junto a las de la Encomienda de San Juan, y en el centro, un jarro de azucenas con niños dispuestos sobre las rampas del frontispicio. Detrás del ático, el elemento heráldico se subrayaba con nuevos escudos pintados sobre el muro del testero de la capilla.

7. LA ESTATUA ORANTE DEL CABALLERO DE LA ORDEN DE SAN JUAN, BULTO FUNERARIO DEL COMENDADOR FRAY FERNANDO MANUEL

En 1963, Otero Pedrayo reparaba en la existencia de una estatua en madera de un caballero orante de la orden de San Juan, conservada en la sacristía de la iglesia³⁷. Diez años después, Chamoso Lamas la incluía en su estudio sobre la Encomienda³⁸. Tras la desaparición de la estatua, su fotografía permitió su identificación en el mercado de antigüedades³⁹, ingresando en 1996, tras su adquisición por la Xunta de Galicia, en el Museo Arqueológico Provincial de Ourense, formando parte desde entonces de sus colecciones de escultura⁴⁰.

La excepcional calidad artística de esta estatua (fig. 6) no ha pasado desapercibida a los estudiosos, siendo atribuida con toda justicia a Francisco de Moure, pudiéndose calificar como una de las mejores obras salidas de su mano. Mayor controversia ha suscitado su identificación y finalidad, por su rareza iconográfica, siendo considerada como escultura funeraria⁴¹, y más recientemente, como pieza destinada al retablo, teniendo en cuenta las cláusulas del contrato suscrito en 1608 con Moure.

Según esta escritura, el escultor se obligaba a hacer una historia de Nuestra Señora con cuatro ángeles entre las nubes, representando la Ascensión y Coronación “y abajo en la misma ystoria, una figura de un caballero armado de

³⁷ “Es por lo menos expresiva la estatua de madera de un caballero anciano, fino, rodilla en tierra, manos una al pecho, otra implorante. Dicen que estuvo en la hornacina del sepulcro de Ares Fandiño, se conserva en la sacristía”. Véase, OTERO PEDRAYO, R., “La encomienda de Beade de la Orden de Malta, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XVIII, 54 (1963), p. 86.

³⁸ CHAMOSO LAMAS, M., “La escultura funeraria en la iglesia de Santa María de Beade (Ribadavia-Ourense)”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XXVIII, 86 (1973), pp. 326-331. ID., *La escultura funeraria en Galicia*, Ourense, 1979, p. 113.

³⁹ GUTIÉRREZ PASTOR, I., “Sobre Francisco de Moure y el retablo de Santa María de Beade (Ourense): una estatua de caballero de Malta semiarrodillado”, *Archivo Español de Arte*, LXVII, 266 (1994), pp. 119-128.

⁴⁰ FARIÑA BUSTO, F., “Caballero orante”, *Peza do mes*, Vigo, 1999.

⁴¹ OTERO PEDRAYO, R., “La encomienda de Beade de la Orden de Malta, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XVIII, 54 (1963), pp. 57-91; CHAMOSO LAMAS, M., “La escultura funeraria en la iglesia de Santa María de Beade (Ribadavia-Ourense)”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XXVIII, 86 (1973), p. 331.

rodillas con su zelada a los pies”. Resulta evidente, tras la lectura del documento del pleito del retablo, que Moure cumplió con la ejecución de esta figura, aunque no se tasó, por no estar policromada: “y aunque es berdad que en la caja ay otra figura por pintar no se tasa sino lo que está echo”. Desgraciadamente nada queda de este conjunto.



Fig. 6. *Escultura funeraria de Fray Fernando Manuel de Ludueña*. Francisco de Moure. Hacia 1616-1617. Museo Arqueológico Provincial. Orense.

Con su inclusión bajo la *Coronación de María*, la desaparecida figura orante del caballero de San Juan establecería un vínculo simbólico con la imagen de San Ildefonso, dispuesta en la hornacina inferior, evocando la respetuosa actitud de los donantes medievales y reforzando el carácter funerario del propio retablo.

En la escritura del contrato con Moure se especificaba que ambas historias serían de medio relieve. Las figuras de la *Imposición de la casulla a San Ildefonso* son casi bultos redondos, independizándose físicamente del marco arquitectónico, aunque con la parte posterior sin trabajar para adosarse al fondo de su correspondiente hornacina.

El pleno bulto de la estatua del caballero orante conservado, procedente de la iglesia de Beade, y su especial envergadura -1'30 m.- descartan su ubicación en el retablo, estando concebida para poder ser contemplada de forma exenta y ofrecer diferentes puntos de vista.

La excepcional concepción de esta figura, con la minuciosa recreación en los detalles de la armadura y la rigurosa caracterización del rostro, ha hecho pensar en un verdadero retrato, barajándose los nombres del propio comendador fray Fernando Manuel, y aunque inverosímiles, los de fray Luis de Ayala o Fray Juan de Guzmán, antecesores de aquel en el gobierno de la Encomienda⁴².

En 1615, Moure, como apoderado del entallador Juan López, acude a Torrecilla de la Orden, en la comarca de Medina del Campo (Valladolid), donde el orden celebraba su Capítulo, para cobrar de los bienes del comendador fray Fernando Manuel, difunto, la suma que se le adeudaba al entallador. Por este cometido percibiría Moure la cantidad de 10 ducados. Lo escaso de la suma parece no justificar tan largo viaje, sino fuera que, en este contexto, Moure, ya artista de prestigio y con el aval del buen trabajo hecho en Beade, pudo renegociar de los mismos bienes la ejecución de un bulto funerario del comendador con destino a su enterramiento, en correspondencia con la de su predecesor, fray Ares Fandiño. Esto explicaría el carácter estereotipado del retrato, expresión del ideal del militar y caballero cristiano, y su tardío estilo. También su entronque con algunas de las obras surgidas en los talleres vallisoletanos, especialmente la estatua funeraria del mercader Simón Ruiz, en la iglesia del hospital de Simón Ruiz de dicha localidad, obra de Pedro de la Cuadra⁴³. El resultado es una pieza de capital importancia dentro de la escultura funeraria, destinada a satisfacer las aspiraciones de la orden tanto desde el punto de vista conmemorativo como espiritual.

Una vez entregada la estatua, que quedó sin policromar, se acogería en el interior del sencillo nicho sepulcral, contrastando su actitud solemne y ceremonial, con la rigidez pétreo del bulto superior. Ambas efigies, enfrascadas en sus

⁴² SANGRO GÓMEZ-ACEBO, C., "Estudio de la identidad de la talla del caballero orante", *Cuadernos monográficos del Instituto de Historia y Cultura Navales*, 23 (1994), p. 77.

⁴³ GUTIÉRREZ PASTOR, I., *ob. cit.*, p. 129.

plegarias, se orientan y dirigen su mirada hacia el retablo de la iglesia y la Virgen en su papel de suprema intercesora. De forma que, como en otros ejemplos de la época⁴⁴, sepulcro, bultos escultóricos y retablo participan de la idea funeraria de la capilla, construyendo la imagen del sentido triunfal de la muerte y la confianza en la salvación.

APÉNDICE DOCUMENTAL

“Primeramente dezimos nos los dichos Rº Perez Altamirano e Antonio Bazquez de Castro que hemos visto y mirado el dicho retablo que pintó el dicho Carlos Juarez, pieça por pieça, alto e baxo y allamos en la primera orden baxa aber cinco cajas e seis colunitas con sus capiteles conpositos estriadas asta el terçio baxo que están de media talla, las cuales están de dibersas conposiciones de bechas cogollos oxas e frutas con sus estriados e su pedestal e banco baxo con quatro medallas de media talla; en los llanos de el en uno la figura de San Andrés y en otro la figura de San Pablo y en otro la figura la Magdalena, y en los llanos de los resaltos de el dicho pedestal ay diez y seis figuras de pincel al olio de cossa de palmo y medio de alto, y a los lados ay dos germisiones de media talla para ymagen la distancia que ay de el Retablo a la pared, que será de dos palmos de ancho y alcançan desde el frixo e cornixa primera desta orden asta el pedestal de abaxo, la qual dha cornesa está toda dorada como la demás obra, y estofado el friso sobre la media talla que tiene de todas colores, como lo están en las caxas e figuras e cartelas e goarniciones

En la qual dha orden baxa, en las dhas cinco cajas no ay más de tres figuras pintadas que se ayan de tasar, como es en la primera caxa de la mano derecha desta orden baxa allamos una figura de Santana, dorada e estofada a punta de pinzel con diversidad destofas de todos colores, raxados e picados los campos y encarnada a pulimento, e la caxa donde está la dha figura está toda dorada e por parte de adentro está sobre el oro echo un brocado de colores diferentes, raxado el campo de ella y a los lados y en parte de ella estofados de colores y en parte grabado, picado e raxado.

Y esta imagen con su caxa y el pedestal con su medalla de San Andrés y las dhas figuras de pinçel al olio que están en los resaltos del dicho pedestal con las dos columnas e sus traspilares e lo que ocupa del frixo y cornixa y la guarnición que arrima a la pared lo emos tasado cada cosa de por sí como mereçe e declaramos bale todo lo susodicho ducientos ducados

Ytem la otra caxa que está junto desta donde está una figura está estofada el ábito de pardo a punta de pinçel y lo mismo está la caxa por los lados e frontero e por el llano de adentro está echo un brocado de colores sobre el oro, raxado el campo como lo está el de la figura de San Antonio, e con esta caxa e figura entra lo que ocupa de frixo e cornisa e la medalla de el señor San Pedro, que está abaxo, en el pedestal con la cartela

⁴⁴ ROSENDE VALDÉS, A. A., “Un marco para la muerte: el sepulcro gallego en el siglo XVI”, en *Galicia no Tempo*, Santiago de Compostela, 1992, p. 229.

que está junto a la costodia. Todo esto conforme ba dicho lo miramos pieça por pieça cada cosa de por sí según está pintado, dorado y estofado, raxado, grabado y encarnado. Todo lo susodicho lo tasamos que bale cien ducados

Ytem la caja de medio que es donde está la costodia que está por pintar, con sus dos columnas e traspilares e lo que ocupa de friso e cornisas su con frontispicio y esto echo con cada cosa de por sí, visto y mirado conforme esta bale e lo tasamos en mil e quinientos rs

Ytem la otra caja que está junto destas, a la mano yzquierda, donde está la figura de San Miguel que está por pintar la misma figura que ésta no se tasa porque no corre por cuenta del dicho Carlos Juarez, solo el oro y estofa de la dicha caja e friso y cornisa que las puso y el banco de abaxo con la medalla de San Paulo e su cartela conforme la otra del otro lado como esta todo lo dicho dorado y estofado, picado y rajado e grabados algunos lados de la caja. Mirado e tentado cada cosa de por sí, allamos que balen doscientos reales

Ytem la otra caja de el remate del retablo donde está la Santa Ysabel con todo su adorno de las dos columnas según y de la manera que vale la primera caja tasada con las pieças que tiene desde la cornisa al pedestal conforme la primera de la dicha Santana, de la mesma manera que está dorada y estofada la figura de Santa Ysabel y la caja como está dorada y estofada, grabada e picada e raxada la figura y el rostro con dha caja con todos sus adornos como dicho es con la medalla de la Madalena questa debaxo en el pedestal de las ocho figuras de pincel al olio que están en el mismo banco e resaltos de la guarnición que arrima a la pared con lo que ella ocupa de friso cornisa como está todo dorado y estofado e picado ojeteado e raxado e grabado, bale e lo tasamos cada cosa de por sí según es y tiene de costa junto esto vale ducientos ducados.

Ytem allamos en la horden de medio del retablo otras cinco caxas por la misma horden de abaxo, con sus figuras, que son las siguientes: en la primera caja de la mano derecha está un San Bertholomé con sus insignias y en la seguinte caja una Santa Apolonia y en la de medio está la Virgen vistiendo la casulla a San Ydefonso e çinco ángeles con sus ynsignias, e luego en la otra caja de la mano yzquierda de junto desta está una Santa Luzia y en la otra caja última está un San Josef con otra figura del Niño Jesús, las quales tasamos en la forma siguiente:

La caja primera de la mano derecha donde está San Bartholomé está toda dorada y estofada dentro y fuera como las demás e lo mismo está la figura del señor Bartolomé lo que del se be e con su pedestal e adorno de las dos columnas que con ellas está, las quales están por la horden del de avaxo e lo que alcança de friso e cornixas su frontispicio e con la guarnición que llega a la pared y pedestal que alcança la mesma caja con las mesmas seis figuras de pincel al olio con todo lo uno y lo otro que está dorado, estofado, raxado e picado ojeteado y encarnado según que todo lo hemos mirado pieça por pieça e cada cosa por sí según la costa que tiene el travaxo, lo tasamos en mil y quinientos reales.

Ytem la otra caja siguiente donde está la otra Santa Apolonia questa tambien dorada y estofada de dentro e fuera la dicha caja como las demás, echo un damasco en el llano e partes de adentro de colores sobre el horo, raxado el campo, y lo mesmo está la figura, estofada de diversas colores todo lo que dellas se be enraxado e picado el campo de las ropas con la historia de pincel al olio questa en el pedestal de la mesma

caxa con el friso e lo que alcança de cornisa según y de la manera que cada cosa está con su encarnación e mas menudencias, lo tasamos e moderamos en ochocientos reales

Ytem la caxa de en medio donde está la Virgen y el San Alifonso y los ángeles en las nubes y las dos columnas e lo que alcanza de cornixa questá todo dorado y estofado de diferentes colores encarnados, picados y oxeteados paxaros gravados según dicho es cada cosa destas de por sí lo emos mirado e tanteado que montó lo que tasamos por lo susodicho en ciento y cincuenta ducados

Ytem la otra caxa de junto desta, donde está la Santa Luçia desde lo que alcança de friso, cornisa con su pedestal con la ystoria de pínçel al olio, según y de la manera que está la caxa dentro e fuera dorado y estofada dentro e fuera, e lo mismo la figura de mucha bariedad de colores y raxados los campos e gravado algunos lados de la caxa y picados los mismos labores e raxados como lo demás susodicho, y encarnada la figura a polimento conforme las demás, que por todo lo susodicho e tanteado cada cosa de por sí allamos e tasamos balen nuevecientos reales

Ytem la otra caxa de la esquina donde está el señor San Joseph con el Nino Jesús con la caxa e sus dos columnas que están conforme a las demás e lo que ocupa de friso e cornisas pedestal con las seis figuritas de pínçel al olio que están en los resaltos e llanos de el pedestal como la figura e caxa estaba estofado a punta de pínçel como las demás de dibersas colores e cambiantes, e lo mismo la caxa con su brocado echo sobre el oro y estofados las fronteras de las caxas e terçios de las columnas e sus capiteles conforme están las demás dorado y estofado, raxado e picado, oxeteado e grabado en partes todo ello e lo que tiene de costa cada cosa según el trabajo e costa que lleva cada cosa de por sí bino a montar e lo tasamos con la goarnición que arrima a la pared e según está la otra de la otra yzquina bale todo mil y quinientos reales.

Ytem allamos en la orden de arriba asta tres caxas e dos remates con las armas del comendador e sus adornos de tarxetas e por remate e frontispicio tres tarxetas también con las armas con sus adornos e conpusición y dos ninotes sobre el frontispicio principal, y en medio una xarra de acucenas, y en las caxas ay las figuras siguientes: en la primera de la mano derecha un San Gregorio, y en la de medio la Asençión de la Birgen con quatro ángeles tambien dorado y estofado y aunque es berdad que en la caxa ay otra figura por pintar no se tasa sino lo que está echo, y en la otra caxa está otra figura de Santa Catalina con sus ynsignias e tasamos la dicha obra en la manera siguiente:

La caxa de la mano derecha donde está el san Gregorio con el adorno de remate de las armas que están al lado de ella, con lo que ocupa la caxa con su cornisa e las armas que están por remate de ella y el pedestal con sus seis figuras de pínçel al olio como está todo, figura e caja e demás adornos, dorado y estofado de colores, raxado e picados los campos, ojeteados e grabado en partes, y encarnada la figura a polimento según dicho es, mirado e tanteado cada cosa de por sí según la costa que tiene hecha, bale e lo tasamos en mil y quinientos reales.

La caxa de en medio, con las dos columnas e la cornisa e friso con el frontispicio e la tarjeta con la encomienda de San Juan e xarra de azucenas, y lo que en la caxa ay pintado, dorado y estofado, que es la figura de Nuestra Señora y tres ángeles bestidos, dora y estofada la ropa, e quatro angelitos desnudos encarnados, y en el pedestal seis

figurillas de pincel al olio en los resaltos. Todo lo dicho mirado e tanteado allamos baler mil quinientos e cinquenta reales.

Ytem la otra caja de la esquina, donde está Catalina, con su caja toda dorada y estofada, caja e figura, e lo mas que allí ay de dibersas colores con las demás pieças que tiene el otro lado, alto y baxo, e cornisas, pedestal con el otro escudo alto con las armas del dicho comendador, como el de los lados. Todo mirado y tanteado cada cosa de por sí e junto allamos baler mil y quinientos reales.

Toda la pintura de la obra es la que va aquí declarada e no ay otra cosa porque lo que ay por pintar en el dicho retablo no lo tasamos, la qual dicha obra bale lo que dicho es según ban catorze partidas y sacada la suma de cada cosa que en todo monta diez y nueve mil y cien reales. E así lo tasamos según dicho es, con asistencia de Juan de Nogueirido, rector de la Real Audiencia deste Reino, al postrero día de agosto de 1615 años”.

Archivo de la Real Chancillería de Valladolid, Registro de Ejecutorias, caja 2198-36.