

EL RETABLO DE SANTA MARIA LA MAYOR DE CÁCERES

Cáceres es, sin duda alguna, uno de los lugares más adecuados para el estudio de nuestra imaginería. Ciertamente que, en esto como en todo, carece de obras cumbres; pero, en compensación, puede ofrecernos conjuntos tan completos, tan bien seriados y armoniosos, que se puede afirmar, sin exageración, que desde el siglo XIV al XVIII, ni un sólo aspecto de nuestra escultura religiosa ha dejado de marcar huella más o menos insigne en la semiignorada ciudad extremeña.

Entre éstas destaca por su singular importancia el **Retablo de Santa María la Mayor**, obra de los escultores Guillén Ferrant y Roque de Bolduque, que lo labraron entre 1547 y 1550. (lám. I).

El estudio completo de este retablo, con descripciones minuciosas, copiosa documentación y amplia bibliografía, fué la base de la Tesis Doctoral que con el título de Los Maestros del **Retablo de Santa María la Mayor de Cáceres** presentó el autor de estas notas para su graduación ante la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Central en Junio de 1914. Dicho trabajo, como obra de juventud, tendría en la actualidad mucho que rectificar, no poco que añadir y bastante que rechazar. Las circunstancias han hecho que esta revisión, indispensable a todas luces, tenga que ser mucho más radical de lo que nosotros mismos deseáramos: Los ejemplares presentados para los mencionados ejercicios han desaparecido, entre tantos otros, en los azares de la guerra, y los borradores, las notas, las transcripciones de documentos, todo el material allegado para su redacción desaparecieron antes, como consecuencia de las mudanzas y traslados inherentes a una vida profesional harto asentada, como lo ha sido la del autor.

De toda la vida y la obra de ambos escultores, no restan en la actualidad sino apenas unas cuantas notas referentes al Retablo de Cáceres, y evocado por ellas, el recuerdo, ya un poco lejano en quien

esto escribe, de las andanzas llenas de ilusiones juveniles en pos de los datos de su primera investigación histórico-artística.

Es, por consiguiente, tarea para tiempo la de rehacer esta labor nada difícil, por cuanto la localización de fuentes no escapó de la memoria. Pero entre tanto, vamos al aprovechamiento de lo que está más a mano y que, por fortuna, es, para el estudio de nuestros escultores, lo más fundamental; con la circunstancia relativamente venturosa de haberse conservado las referencias documentales más salientes, que habrán de permitir poner en pie los rasgos más característicos de la investigación.

Tal es el Retablo de Santa María la Mayor de Cáceres.

* * *

La Iglesia de Santa María es la principal de la antes villa y hoy ciudad de Cáceres. Su primera fundación data, a buen seguro, de 1169 a 1175, en que la vieja Cazires (o Kàsares) estuvo en poder de cristianos por segunda vez, liberada de manos del infiel por la hueste de Fernando II.

El templo actual es más reciente. En sus más viejas estructuras nos revela la huella del primer tercio del siglo XIII, ya a la gótica, pero con recuerdos románicos acentuadísimos en algunas partes, y luego una serie de transformaciones, de reformas, de cambios y ampliaciones, que la empujan hasta ya bien entrado el siglo XVI. En esta fecha sabemos documentalmente que se prolonga su cabecera y se substituyen las viejas carpinterías de cubiertas que la cerraban en tramos transversales, por las bóvedas actuales de típica crucería del quinientos. Hacia 1540 se trabajaba en la torre y en el coro por canteros de la tierra y en 1545 la obra está totalmente acabada, con estructura, poco más o menos, como la que actualmente nos presenta.

A la sazón la feligresía de Santa María rivalizaba en nobleza, en opulencia y esplendidez con la de San Mateo, barrio de solares hidalgos por excelencia. Vivían en ella los Señores del Mayorazgo (o Mayoralgo) de la antiquísima estirpe de los Blázquez de Cáceres emparentados con los Pereros y los Ovando, también de rancio linaje; una rama de éstos, a su vez unida con la de Ulloa; la más insigne de las tres casas de Carvajal; otra de los Solís, que también enlazó con los Ovando y la de Golfín, que desde los tiempos de los Reyes Católicos, venía ejerciendo una especie de predominio político, sostenido

por su valor y por sus riquezas, acrecentadas de día en día por los enlaces de sus vástagos, numerosísimos, con cuanto significaba nobleza y poder en la vieja Extremadura.

No es, pues, de extrañar, que, con esta espléndida feligresía, la primitiva parroquia cacereña para rematar la obra de la Iglesia recién terminada, proyectase la construcción de un retablo de empeño, que no reparase en gastos, y que para ello acudiese en busca de imagineros a la por entonces acreditadísima escuela de escultores sevillanos.

Se escogió para el caso, ignoramos a punto fijo en qué circunstancias, a los maestros entalladores Guillén Ferrant y Roque de Bolduque.

Del primero es, ciertamente, bien poco lo que sabemos. Su apellido Ferrán, parece apuntar a levantino. Le hallamos por vez primera tallando "frisos por varas" en la obra de las Casas Consistoriales de Sevilla. Más tarde lo encontramos haciendo las puertas y cajonerías de la sacristía de aquella misma Catedral, obras estas últimas que no le acreditan ciertamente. Apunta su mano, un poco difusamente, en San Benito de Alcántara, también en la talla de algunos frisos de los ábsides; hay algo que parece suyo en Santo Domingo de Salamanca y no es extraño que su gubia interviniera en la cajonería de Sigüenza...

¡Y, ni seguro, ni hipotético, nada más!

De su personalidad sólo algún rasgo psicológico que se nos revela a través de los documentos: Era hombre aparatoso, extremado, poco formal y amigo de la trampa.

De su compañero Bolduque, sabíamos algo más, y este algo acrecentó recientemente en un breve, pero docto trabajo de D. Esteban García Chico (**Los Bolduque, escultores**), publicado en los fascículos XIII al XXI de este mismo Boletín.

Por este trabajo y por nuestras anteriores investigaciones sabemos que a mediados del siglo XVI y procedentes de Hertohenbosch, es decir Bois-le-Duc, en el Brabante Septentrional, llegó a España una familia de escultores que llevaban por apellido el nombre de su patria (Bois-le-Duc), nombre que se castellanizó en Bolduque, lo que ya tenía aquí sus precedentes, por el crédito que entre nosotros habían alcanzado los cuchillos que allá se fabricaban y, sobre todo, las cintas de bolduque (ahora balduque) que aún siguen gozando de un postrer renombre en las manipulaciones de la buro-

cracia. De esta familia de artistas se tiene noticia de tres hermanos: Juan Mateo, Pedro y Roque; y, parece ser que los dos primeros se establecen en Castilla, abriendo taller en Río seco; mientras que el tercero, Roque, se desgaja del taller familiar y baja a trabajar a Andalucía.

El Sr. García Chico dice que trabajó con Berruguete. Ello es posible, si bien nosotros ignoramos dónde y cuándo. Documentalmente sabemos que interviene en las calles laterales del gran retablo de la Catedral de Sevilla, que hace un retablito para Medina Sidonia, que hace con Guillén el de Cáceres y que talla un preciosísimo San Sebastián para una ermita de Arroyomolinos de Mortánchez. . .

Psicológicamente es el contrapolo de su colaborador: Puntual, serio, pausado y muy buen compañero que siempre sale a "tapar" los descubiertos de Guillén.

En 20 de Agosto de 1547 ambos escultores aparecen en Cáceres firmando el contrato para la labra del Retablo de Santa María. La obra, seguramente la proporcionó Guillén, ya conocido por estas latitudes (sin duda alguna por sus trabajos en Alcántara). En la carta de obligación se establece que el retablo ha de ir asentado sobre una viga de mármol blanco de Estremoz, se estipula toda la estructura del banco, calles, cuerpos, entrecalles y remates; se establece que vaya trabajando "al arte el Romano" y que la madera sea de "borne de flandes" en todas las molduras, cajas y tallas; el cedro para la imaginería y balaustres y el "pino de Arenes" para el forro de las molduras.

El precio estipulado es el de 1600 ducados, pagándose las demasías que se hicieren, siempre que estas demasías no pudieran "subir de cinquenta ducados arriba".

Pero todo el retablo no habría de ser de talla, sino que flanqueando la calle central habría de "yr otra orden de tableros rasos para pinzel tres tableros de una parte de la custodia y tres tableros de la otra parte".

Y bajo estas condiciones comenzó seguidamente la obra, estableciendo su taller los maestros en el Palacio Episcopal.

El 5 de Octubre del mismo año, los diputados y mayordomo de la Iglesia se obligan al pago del primer tercio para que los escultores puedan adquirir madera; pero este compromiso no se otorga sino bajo la condición de que los escultores dieran antes fianzas de cumplir lo que por su parte estaban obligados. Bolduque ya tenía

sus fianzas a satisfacción de la Iglesia; pero Guillén aún tardó en allegarlas, encontrándolas al cabo, no sin trabajo, en Sevilla y en Alcántara.

Y la obra de talla se desarrollaba tan del gusto de los diputados, mayordomo y feligresía, que en 22 de Julio de 1548, se introduce una modificación en el proyecto primitivo: "Y porque el dicho retablo —dicen los diputados—nos concertamos que demas de la ymagineria o bultos que a de leuar leuase seys tableros que se pintassen de pincel, nos ha parescido y parece ser cosa vtil e prouechosa a la dicha Yglesia que los dichos seys tableros sean ansi mismo de ymagineria de bulto como todo lo demas".

Y encomiendan su talla a ambos maestros, prometiendo pagarles la demasía en los "maravedis que tassaren dos oficiales que dello sepan".

Se la encomiendan y ellos aceptan; pero falla Guillén, y Bolduque tiene que cargar solo con este trabajo.

¡Afortunadamente!

Y decimos afortunadamente sin ninguna intención crítica, sino porque esta circunstancia nos ha proporcionado un elemento de juicio de singular importancia para distinguir la mano de uno y otro escultor dentro de la obra.

El retablo se acaba en 1550. Así lo reza una cartela sostenida por un angelito que aparece en el relieve de arranque del guardapolvo del lado de la Epístola. Los escultores habían cobrado sus plazos puntualmente y en 16 de Marzo de 1551 otorgan la carta de pago y finiquito.

En ésta se dice: Que el retablo estaba contratado en 1600 ducados; pero que se pagaría lo que valiese, previa tasación de la totalidad de la obra, siempre que esta "tasación no pudiese subir de cinquenta ducados arriba de los... mil e seys cientos ducados". Se hace constar que después del contrato primitivo "se acrescentaron en el dicho retablo seys tableros de ymagineria de talla bastarda, los quales fueron a cargo de mi el dicho maestro Roque" y que estando ya el retablo acabado y asentado, se nombraron tasadores (¿quiénes?) que apreciaron su labor "syn los dichos seys tableros acrescentados" en 755.000 maravedís. Ahora bien, como el tope máximo que se establece en la escritura de obligación es el de 1.650 ducados, igual a 618,750 maravedís, quedó el retablo "syn las dichas seys ystorias" en este precio.

f Se tasan éstas aparte por el precio de 117,000 maravedís, que cobra Bolduque, y de todo ello se dan ambos maestros por contenidos y pagados.

* * *

El retablo que estudiamos es un magnífico trabajo de imaginería en madera a su color; esto es, sin pintar ni dorar. Asienta sobre una base de cantería que cubre en zócalo las tres ochavas del fondo absidal, corriendo sobre ella la ya citada viga de mármol blanco de Estremoz, labrada en cajetones, sencillamente. La composición arquitectónica sigue, en líneas generales las que son de rigor en todos los retablos de esta época. Un banco o basamento sustentando tres cuerpos. Estos divididos en cinco calles. Flanquean la central entre-calles y otras dos lo limitan lateralmente. Por remate un ático en el cual la calle central termina en frontón coronado por un Cristo, teniendo a derecha e izquierda, sobre las calles laterales contiguas de la central, las figuras de la Virgen y San Juan, como es de rigor.

Estas líneas ofrecen un conjunto armonioso, bellamente proporcionado, que llena por completo el fondo absidal, cerrando magníficamente la perspectiva de la nave.

Quizá hubiera ganado algo alargando la altura de la parte arquitectónica, a costa, claro es, del madero vertical del crucifijo, que resulta demasiado alto.

Entremos en detalles.

En la base del **banco** corre un friso, interrumpido al centro (para dejar hueco a la **custodia**, hoy desaparecida y substituída por una hornacina barroca) el cual va dividido en ocho franjas (cuatro al lado de la Epístola y otras cuatro al del Evangelio) llevando al centro cada una de estas franjas escudetes y medallones conteniendo atributos de la Pasión. Estos escudetes y medallones están sostenidos por ángeles apareados o flanqueados por cabezas aladas de querubines, unos y otros, apoyados, volando o surgiendo entre nubes. Sobre este friso y también formando parte del banco, corre la primera serie de relieves, asimismo ocho: cuatro a cada lado litúrgico; de los que, dos y dos están entre las ménsulas que sostienen las entrecalles y otros dos y dos, apaisados, están bajo las calles correspondientes.

Aquellos representan de busto a los cuatro Padres de la Iglesia

Latina, en este orden: San Jerónimo y San Gregorio en el lado del Evangelio; San Agustín y San Ambrosio en el de la Epístola. Los Evangelistas de los relieves intermedios son de cuerpo entero y aparecen sentados y reclinados sobre nubes en el orden, también de Evangelio a Epístola, de San Marcos, San Juan, San Mateo y San Lucas.

Sobre esto, con el intermedio de un friso liso y de una sencilla cornisa asienta el **primer cuerpo** con sus cuatro historias y cuatro entrecalles, contando como tales las dos de los flancos. Aquéllas en tableros que circunscriben los relieves en arco, destacando sobre ellos y en las enjutas, mascarones alados de los que penden enguirnaldados paños. Cada par de historias se separan entre sí con columnas ornadas de fino grutesco y representan, enumeradas de Evangelio a Epístola: Santiago peleando, la Visitación, la Natividad de la Virgen y San Jorge luchando con el dragón. En las entrecalles y de bulto entero ocupando el intercolumnio en par, las efigies de Santiago, San Pedro, San Pablo y San Bartolomé.

Un friso de jarrones entre ángeles afrontados y cartelas y tras la cornisa, sóbriamente moldurada, el **segundo cuerpo**, cuyas historias se recuadran por su base y flancos naturales, cerrando arriba con una cenefa de cabezas de querubes sustentando guirnaldas. Cada par se separa entre sí por columnas abalaustradas con grutesco en el tercio medio, y representan en el mismo orden enumeradas, la Adoración de los Pastores, la Anunciación, la Circuncisión y la Adoración de los Reyes. En los intercolumnios de las entrecalles San Felipe, San Juan, San Bartolomé y San Andrés.

Al centro de este cuerpo, en gran hornacina cerrada en concha, perfilada con medio punto con la archivolta cajetonada y con cabezas de querubes, la Asunción de Nuestra Señora, de bulto entero y rodeada de ángeles volantes.

Friso de cabezas de querubes, cornisa, moldurada y sobre esto el **tercer cuerpo**, cuyas historias se perfilan como las del cuerpo inferior, en medio punto y representan la Flagelación, Jesús con la Cruz a cuestas, el Descendimiento y la Resurrección. Estas se separan entre sí en cada par por pilastrillas adosadas y encapiteladas, con las cuales también se flanquean, pues aquí no sigue ya la entrecalle extrema, cuyo lugar ocupan, como figuras de remate ángeles llevando atributos de la Pasión.

En la calle central y sobre la hornacina de la Asunción, en gran

relieve, la representación de la Fe y la Caridad; y en los intercolumnios de las entrecalles cerradas en arco, San Mateo y Santiago el Menor.

Friso como el anterior, análoga cornisa y sobre ella toda la composición del **ático**, al centro del cual aparece el gran relieve de la Coronación de la Virgen, bajo frontón, en cuyo tímpano surge la paloma del Espíritu Santo, rematando con el gran crucifijo.

A los pies de la escena un par de ángeles, sentados en la cornisa, ostentan sendas cartelas con el nombre del Mayordomo, Gutierre de Solís y la fecha 1547. Siguen linternillas de remate, luego los pedestales de la Virgen y San Juan con bustos de profetas labrados en relieve sobre los plintos; otro par de ellos a los extremos bajo frontoncitos con jarros por acróteras ocupando los espacios intermedios figuras de ángeles.

Como se ve no hay un excesivo orden en las escenas, ni éstas responden a unidad preconcebida. De ellas disuenan entre las demás, que, ordenadas o no entran dentro de la vida del Señor y de su Santa Madre, las de Santiago peleando y San Jorge, que ocupan respectivamente las calles extremas de Evangelio y Epístola del cuerpo inferior. Su presencia aquí está sin embargo plenamente justificada: Tienen una razón de ser típicamente cacerenses y son representativas de arraigadas tradiciones de la villa.

El nombre de Cáceres está unido al de la Orden de Santiago. Los Fratres de la Espada (Congregatio de Cáceres) ayudan a Fernando II a reconquistar la Villa, la guarnecen después y la defienden. Setenta de sus más esforzados caballeros perecen heroicamente en el asalto de Abu-Jacob de 1173 sosteniendo el baluarte más importante de su ~~mural~~ En ella se funda su casa matriz en la Iglesia de Santiago y en la conquista definitiva de 1229, los caballeros de la Espada ~~reclaman~~ la villa **pro sua hereditate**, como algo que les era debido por derecho. Si Alfonso IX no se la entregó, es cosa que entra dentro de las miras políticas de este monarca, y que no son del caso analizar. Pero Cáceres y Santiago siguen unidos en la memoria caballeresca de los hidalgos de la villa, sosteniendo una tradición que aún pervive.

San Jorge, por su parte, es el patrón de la Villa, que fué ganada de los moros **in mense aprilis in festo Sancti Georgii**, como lo reza su Carta de Población, existiendo tradiciones que aseguran la ayuda del Santo Mártir de Capadocia en la conquista.

El desorden de las demás historias lo creemos cosa inherente a la alteración del contrato primitivo, y afecta, principalmente, a los relieves que flanquean la calle central. Roque de Bolduque, en el cuerpo superior, siguió el orden cronológico de las distintas escenas de la Pasión del Señor, y en los dos inferiores, quiso, sin duda, rodear la Asunción con escenas de la vida de la Virgen, sin preocuparse para nada de un orden.

El retablo, en su estructura y en la colocación de sus relieves está intacto. Ni hay memoria de un cambio, ni huellas en la obra de ninguna alteración. Lo único que no podemos garantizar es que el orden de las efigies de los apóstoles que ocupan los intercolumnios sea el mismo de siempre: por el contrario, tenemos documentos fotográficos que acreditan una alteración en días no muy lejanos.

¡No nos extraña!

En las iglesias de Cáceres hubo un tiempo en que se impuso la extraña manía de andar con los Santos de un lado para otro. Ya se lamentaba de ello el doctísimo D. Publio Hurtado.

* * *

¿Es posible discernir en la obra del retablo de Santa María la mano de uno y otro escultor?

Nosotros creemos que sí y lo creemos no sólo por el dato documental tantas veces aludido de la labra de las calles colaterales de la central. Este nos serviría para determinar una atribución nominalmente concreta; pero sin él, a primera vista, la diferencia de concepción artística, de manera de hacer, de técnica y de temperamento, destacan enormemente ante la simple contemplación del retablo.

En él hallamos de una parte una talla robusta, terrenal, a veces enfática, de vuelo barroco. En las esculturas de bulto entero se evidencia por el vuelo de los paños, de pliegues enérgicamente acusados, variados múltiples y profundos (láms. VI, a) y VII, a) y b). Acentúa la expresión de los rostros arrugando entrecejos y acusado fuertemente los pómulos. También gusta de acentuar los detalles anatómicos de los brazos y pies desnudos. Los pelos hirsutos y las barbas tempestuosas de largos y ondulantes mechones, sirven para subrayar el enfatismo de los rostros.

En los relieves es poco narrativo. Todo en ellos lo absorbe la idea central a la que la composición se subordina con extremado

rigor. Esta destaca siempre en primer término atrayendo o más bien aprisionando la atención por medio de la figura que la encarna y dentro del relieve todo depende de esta misma figura. Véase por ejemplo la historia de Santiago peleando (lám. VIII, a). El Santo, montado a caballo lanzado a galope, ocupa el primer término. Con la izquierda sostiene las riendas y alza la diestra empuñando la espada contra la morisma que huye ante él. Al fondo un paisaje rocoso coronado por un castillo, por cuya puerta, con rastrillo alzado, penetran precipitadamente más caballeros moros en fuga. Esta obsesión del movimiento fugitivo, da a toda la composición un sentido diagonal acentuadísimo, que se nos muestra en el galopar de los caballos, en la postura de las armas, en la dirección del camino rampante hacia el castillo y hasta en la inclinación de las rocas en que éste se asienta. Las miradas de todos los personajes moros convergen en la figura del Santo, incluso las de los que van penetrando en el castillo, a los que Santiago no persigue ya. Sólo a los pies de éste se rompe la tendencia en la figura del moro muerto, bellamente escorzada y cuya cortada cabeza es magnífica de expresión y de realismo.

En el relieve de San Jorge, de la misma mano, esta obsesión de la idea central le lleva a repetir los personajes, destacando al centro la figura del Santo luchando con el dragón, mientras que, arrodillada sobre una roca la virgen hija del Rey de Silena, ora por la victoria de su salvador. Al fondo el castillo, como en la anterior y por la puerta de éste sale la hija del Rey de Silena guiando a San Jorge que va a caballo tras ella, y al que ésta señala la escena que ellos mismos están desarrollando en el valle.

Nos hallamos, pues, en presencia de un habilidoso entallador, de tendencias barrocas, ducho en todos los secretos de la técnica, que modela jugosamente y en el cual el sentido un poco aparatoso de la interpretación, nos revela su pasión por el dramatismo expresado mediante el movimiento.

A veces se abandona y comete inhabilidades tales como la del busto en relieve de San Jerónimo (lám. II, a), que está entre las ménsulas que sostienen la entrecalle lateral del Evangelio.

¡Pero esto es cosa que habría de verse poco!

Este es Guillén. Guillén, a quien atribuimos todas las efigies del apostolado, a excepción de las de San Pedro y San Juan; las de la Virgen y San Juan del Calvario y los cuatro ángeles que rematan las entrecalles laterales y entre los relieves los de los Padres de la Iglesia

San Jerónimo (lám. II, a) y San Agustín (lám. III, b) más las historias de Santiago (lám. VIII, a), y San Jorge.

La otra mano es más minuciosa, más fina. En las esculturas hace efigies aplomadas y serenas; los pliegues caen en ellas con naturalidad y los rostros plácidos carecen de todo enfatismo (lám. VI, b). En los relieves se muestra detallista, con acentuado gusto por lo secundario, por lo episódico, que contribuye al desarrollo general de la idea sin estar prisionero de ella. Las figuras se agrupan con libertad, con movimientos sueltos y naturales.

Véase por ejemplo, la escena del Abrazo ante la Puerta Dorada (lám. VIII, b), lleno de singular ternura en las figuras de San Joaquín y Santa Ana, avalorándose la composición con la colocación elegante de las dos mujeres que tras ésta, conversan con naturalidad.

También es altamente significativa la escena de la Natividad, llena de ambiente, como un cuadro de costumbres, con todos los alicientes del detalle de ajuar, de trasunto flamenco, más el de la distribución de los personajes por grupos episódicos que contribuyen todos al conjunto expresivo de la escena.

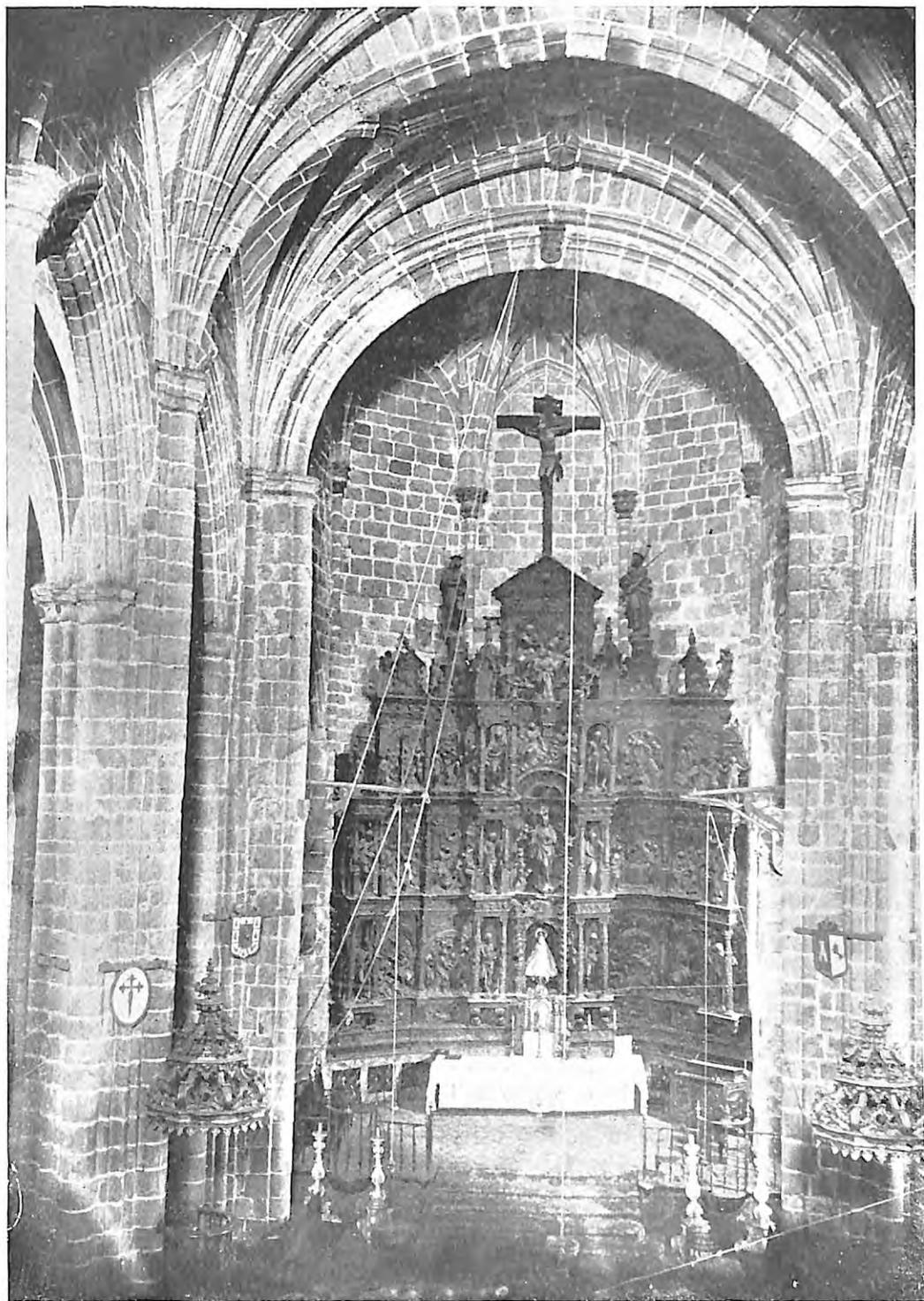
Este es Bolduque, al que atribuímos las efigies de San Pedro y San Juan del Apostolado, la figura central de la Asunción y el Cristo del remate. También son suyos todos los relieves del banco menos las figuras de San Jerónimo y San Agustín y todas las historias, a excepción de las dos citadas como de Guillén.

Bolduque es, en suma, un fino escultor, pausado y suave, que nos revela en todo su origen flamenco.

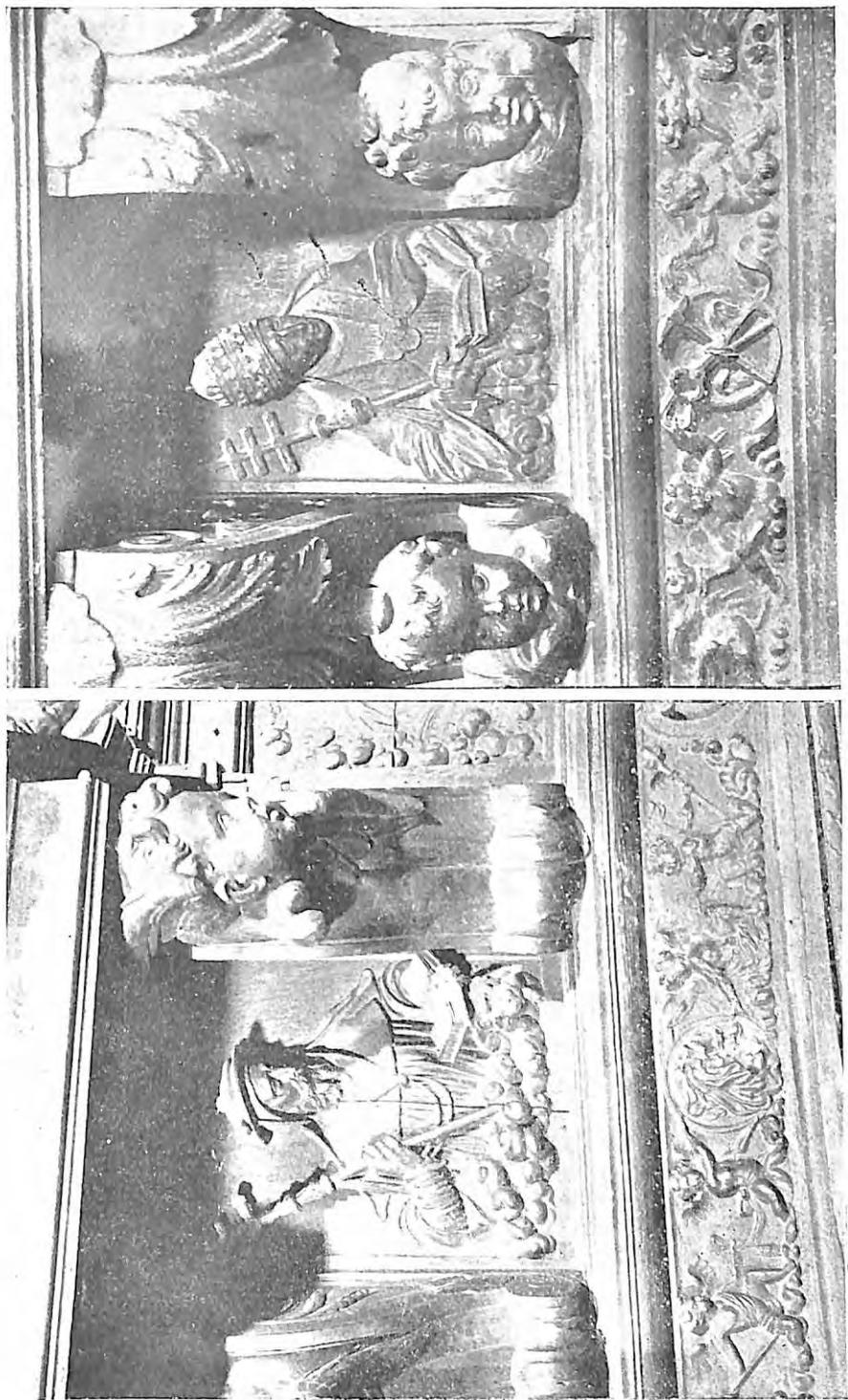
Aparte lo enunciado es atribuible a Guillén todo el friso sobre el que se asienta el banco y quizá la talla de los grotescos y a Bolduque el relieve de la Fe y la Caridad y, quizá, el de la Coronación de la Virgen.

Tal es, en suma, el Retablo de Santa María la Mayor de Cáceres, en el que dos escultores de temperamentos opuestos, de técnica diferente y de formación artística diversa se unen para crear un conjunto admirable en el que sobre toda otra consideración se salva la armonía, creándose así una magnífica unidad.

Antonio C. Floriano



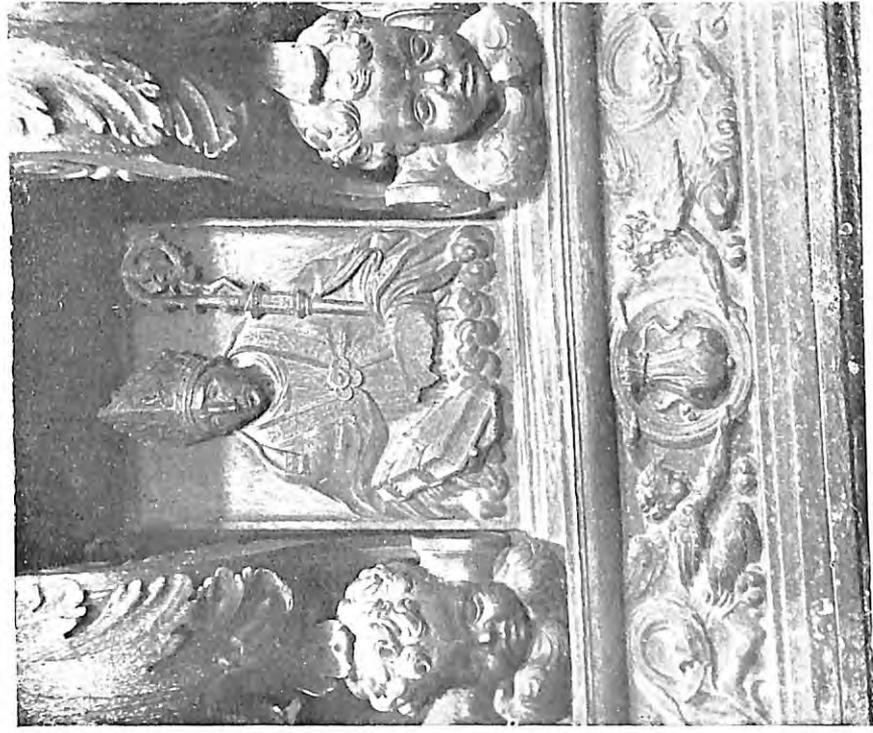
LÁM. I.—Guillén Ferrant y Roque de Bolduque: *Vista general del retablo de Santa María de Cáceres.*



a)

b)

I. Am. II.—a) Guillén Ferrant: San Jerónimo.—b) Roque de Boldaque: San Gregorio.

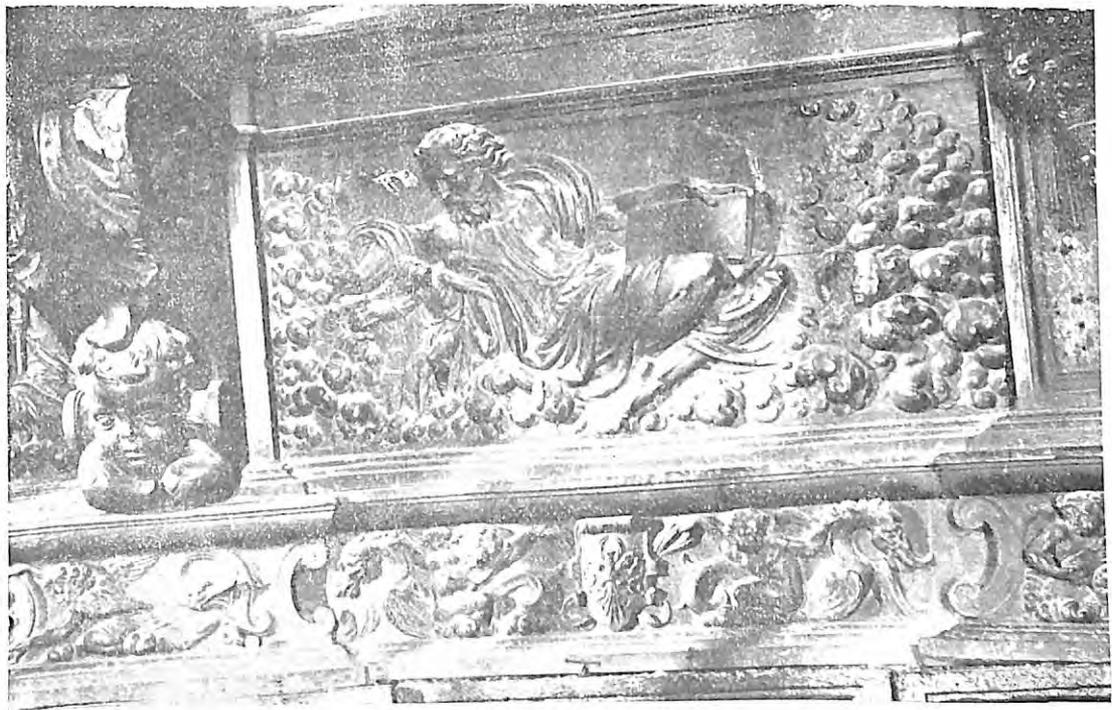


(a)



(b)

LAM. III.—a) Roque de Boïduque: San Ambrosio.—b) Guillén Ferrant: San Agustín.



LÁM. IV.—Roque de Bolduque: a) *San Marcos*.—b) *San Mateo*.



Lám. V.—Roque de Bolduque: *San Lucas*.

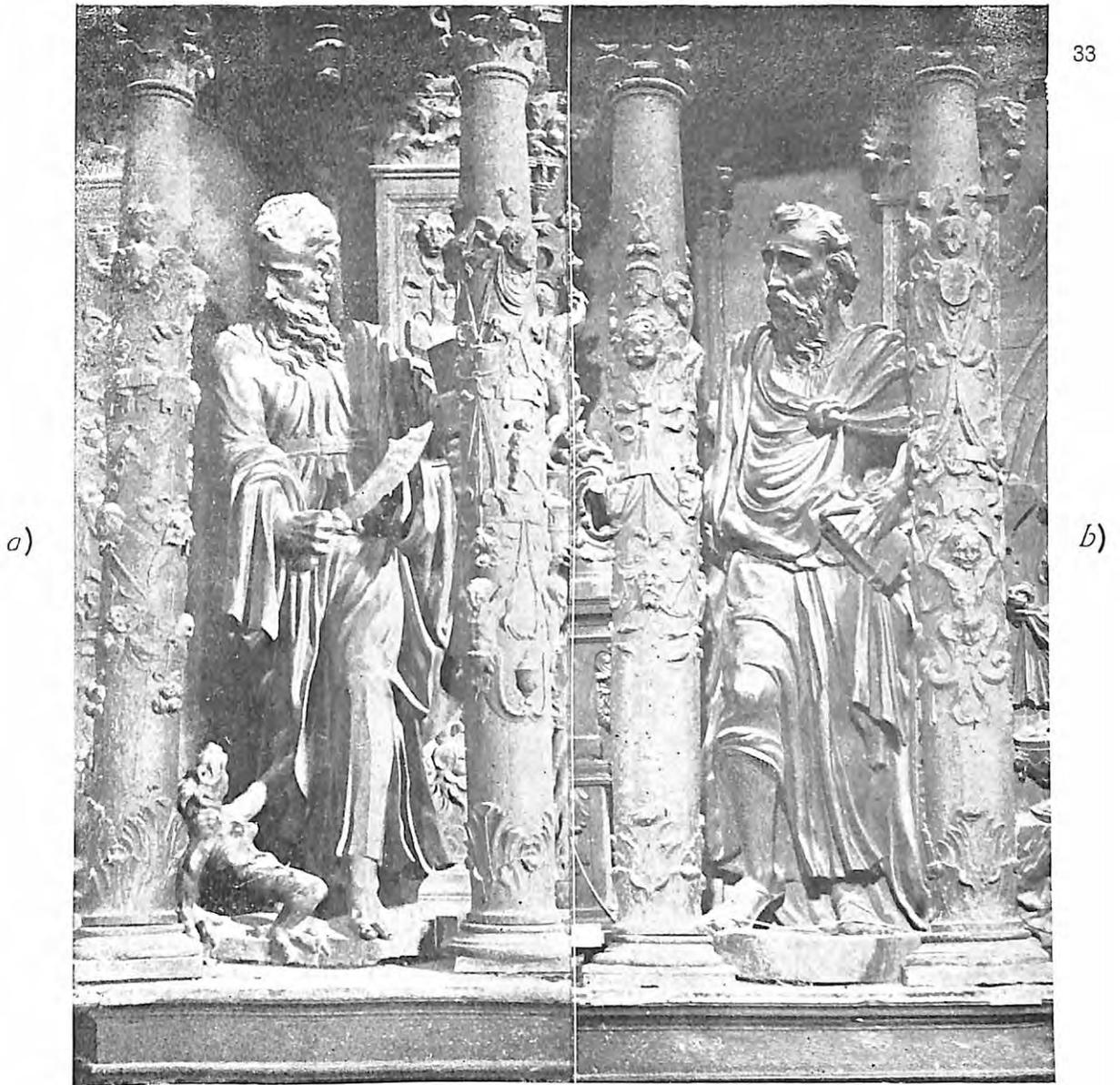
a)



b)

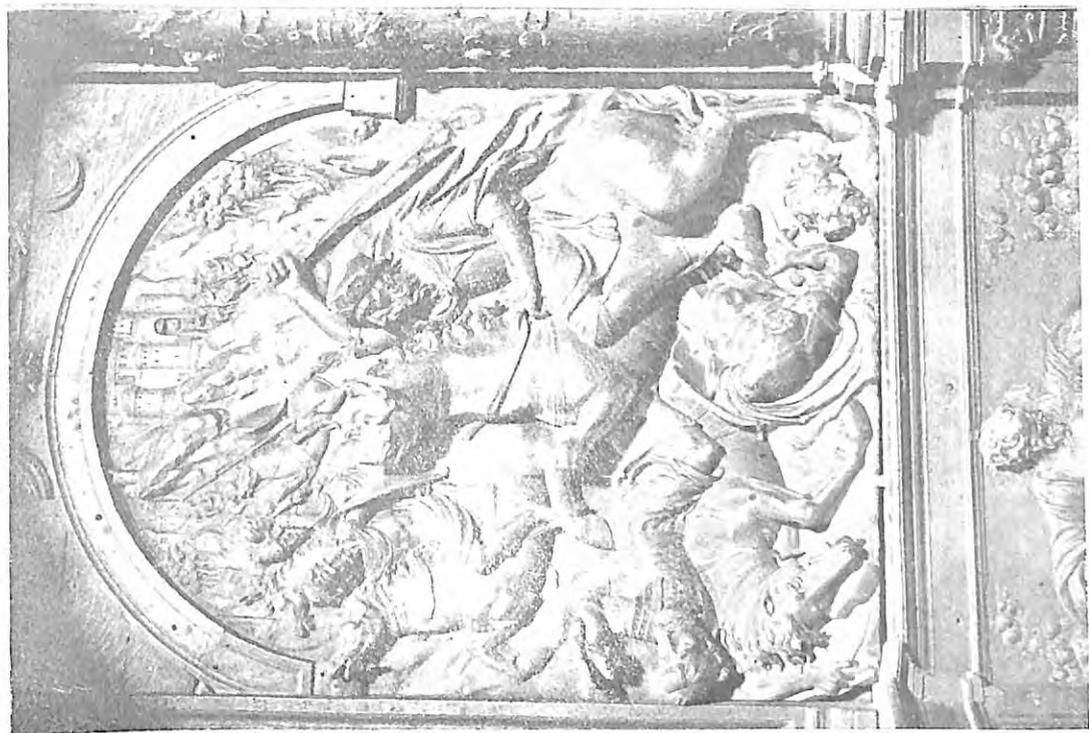


LÁM. VI.—a) Guillent Ferrant: *Santiago*.—b) Roque de Bolduque: *San Pedro*.



LÁM. VII.—Guillén Ferrant: a) *San Bartolomé*.—b) *San Pablo*.

b)



a)

L.ÁM. VIII.—a) Gaillén Ferrant: *Santiago peleando*.—b) Roque de Boldinque: *El abrazo en la Puerta Dorada*.