

## Piezas de interés artístico en el Seminario Metropolitano San Atón de Badajoz

FRANCISCO TEJADA VIZUETE

*Licenciado en Teología*

*Doctor en Filosofía y Letras*

*De la Real Academia de Extremadura de Las Letras y Las Artes*

[tejadavizuite@telefonica.net](mailto:tejadavizuite@telefonica.net)

### RESUMEN

*Se ofrece por primera vez un catálogo casi completo de las piezas artísticas de algún interés conservadas en el Seminario de Badajoz -excepto las escultóricas, de menor valor artístico-, procedentes las más del antiguo y desaparecido edificio de la plaza Minayo, en el que se ubicara dicho Seminario (finales del siglo XVII-finales del siglo XIX), aunque no faltan otras realizadas ex profeso para el nuevo edificio ya en el siglo XX. Vidrieras, pinturas y piezas suntuarias se estudian y catalogan.*

**PALABRAS CLAVE:** Arquitectura historicista, vidrieras artísticas, grabados flamencos, seguidores de Murillo, pintores extremeños, plateros cordobeses, Talleres de Arte Granda.

### ABSTRACT

*This article presents, for the first time, a practically complete catalogue of the artistic objects preserved in the Badajoz Seminary - excepting the much less artistically relevant sculptures - many coming from the older and no longer standing building in Minayo Plaza, where the Seminary functioned between the end of the XVII<sup>th</sup> to the end of the XIX<sup>th</sup> cent., and fewer made ex profeso for the present building erected in the XX<sup>th</sup> century. Paintings, stained glass windows and decorative pieces are studied and catalogued.*

**KEYWORDS:** Historicist architecture, artistic stained-glass, Flemish engravings, followers of Murillo, Extremeñan painters, Cordoban silversmiths, Granda Art Studios

## INTRODUCCIÓN

En los años veinte del pasado siglo se llevaban a cabo las obras del nuevo edificio del Seminario Conciliar de Badajoz, sito en la Cañada de Sancha Brava, extramuros entonces del casco urbano; edificio que vino a sustituir al que se alzaba en la Plaza de Minayo, inmediato al Hospital provincial de San Sebastián, mandado derribar no hace muchos años, como poco antes se había hecho con el antiguo palacio episcopal erigido por el obispo Marín de Rodezno (1681-1706); atropellos ambos cometidos contra el patrimonio histórico-artístico de la ciudad en momentos de un cierto “desarrollismo”, en los que poco o nada contaba la voz, también poco o nada coordinada, de los defensores de tal patrimonio. Arquitectos menos sensibles, y al servicio del diverso “oficialismo” vigente en uno u otro momento de la segunda mitad del siglo XX, no vacilaron en ser los primeros en alzar “la piqueta”, para ganar unos espacios -particularmente el de la nueva Plaza de San Atón- probablemente prescindibles.

Obra del nuevo Seminario del arquitecto Francisco Vaca Morales, formado en Barcelona y afecto a los estilos historicistas, pero también al art nouveau e incluso a un incipiente racionalismo arquitectónico (mercado de Santa Ana de Badajoz), se caracteriza el edificio por su noble fachada -luego prolongada, al anexionársele el Seminario Menor-, no exenta de tales acentos historicistas y articulada mediante resaltados torreones -dos extremos y uno central de mayor altura- en la que el ladrillo visto, aplantillado y en su color, en contraste con la blancura mural, se destina a los esquinazos y arcos de medio punto de los vanos exteriores del edificio. Desde la puerta del torreón central accedemos a un generoso vestíbulo de buena altura, a cuyos muros se arrima una bien labrada escalera de mármol, y desde éste accedemos al no menos generoso patio, circuido por grato soportal de arcos rebajados que apean en airoas columnas de obra. Al fondo de dicho soportal y patio, la terraza resultante a la altura de la planta primera del edificio permite la entrada a la capilla que se alza en la segunda planta del edificio; elegante y bien proporcionada iglesia de tres naves sobre pilares, de las que la central se cubre con bóvedas de resonancias góticas. Y es en esta capilla en la que el arquitecto Vaca, siguiendo la tendencia que, desde finales del siglo XIX, venía produciéndose en España de la utilización del vidrio no sólo como elemento decorativo, sino también arquitectónico, logra una especial y colorista atmósfera mediante las generosas vidrieras que dispone en la cabecera, pies y otros lugares de la misma.

### Las vidrieras de la capilla

De ábside ochavado, dispuso Vaca en los ochavos centrales tres vidrieras de 6 metros de altura y 93 cms. de ancho, con la representación de San Atón, titular del Seminario, escoltado por la representación de las imágenes de los Sagrados Corazones, devoción muy en boga en aquellos momentos. Aquel, con atavíos episcopales, se acompaña de dos seminaristas, uno a cada lado, arrodillados y vestidos de sotana, sobre cuyos hombros lucen la “beca” roja, según el uniforme de aquellos años. Un fondo rojo bordea la escena, limitada por elementos arquitectónicos. Las apuestas figuras de Jesús y de María, vestidos con túnicas de alargados pliegues, cubierto el primero con abrochada capa roja y la segunda con azulado manto y velo blanco, se bordean de un azul intenso. A los pies de las figuras y sobre el basamento de las arquitecturas que las enmarcan se disponen las leyendas identificativas: SCD JESVS / SAN ATON / SCD MARIA



En el hastial del fondo de la capilla, soto coro, se disponen a uno y otro lado de la puerta de entrada las figuras de San Mateo y San Juan con sus leyendas respectivas en dos vidrieras rectangulares verticales, surmontadas por otras dos de medio punto: la labra de un coro alto, posterior a la colocación de las vidrieras, sólo nos deja ver ahora las figuras incompletas de los otros dos evangelistas. Un rosetón circular de 2 metros de diámetro en el centro de referido coro alto acoge la escena eucarística de las dos palomas que, alzadas sobre el borde, beben del mismo cáliz. Se resuelven las figuras de estas vidrieras con la misma elegancia que las del ábside, no exentas de un cierto geometrismo escultórico en su diseño, alcanzando la suma de la inferior y superior los 5'43 m. de alto x 0'98 de ancho. Por último, seis vidrieras ojivales conformadas por rombos, dos de ellas con símbolos de pasión, y otras dos de medio punto cierran los vanos menores.





El 25 de febrero de 1929 se enviaba desde Madrid al administrador del Seminario Conciliar de Badajoz la factura correspondiente a la fabricación de las vidrieras con las que quedaron cerrados los diversos vanos de la capilla mayor de dicho Seminario, por un importe total de 13.580 pts., aunque se le hacía un cierto descuento, dejando el alcance en 12.950 pts. Remitía la factura la delegación en Madrid de Mauméjean Hermanos, Vidriera Artística, S. A., con sede en San Sebastián, Pedro de Egaña, 8. En esos momentos y según la cabecera impresa del papel que utilizara la Sociedad Mauméjean Hermanos, José (1869-1952) y Enrique (1871-1932), dedicada no sólo a vidrieras de Arte, sino a la confección de mosaicos venecianos, contaba con la casa indicada de San Sebastián, y con la de Madrid (Paseo de la Latina, 86), la de Hendaya (Rute de Santiago) y la de París (6 Rue Bezout [XIV<sup>e</sup> Arrondi]). Hasta allí llegaba la expansión de la Casa de Vidrieras Artísticas fundada en 1860 por el progenitor de los hermanos Mauméjean, Jules Pierre Mauméjean, quien con sólo 23 años abría en Pau (Francia), un taller dedicado a fabricar vidrieras para iglesias y pinturas murales, completando después su formación en las Escuelas de Bellas Artes y talleres de Burdeos y París<sup>1</sup>.

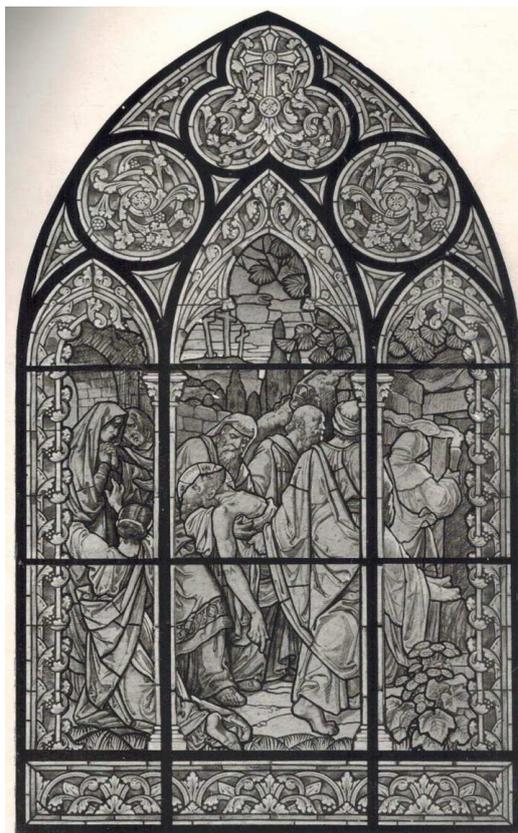
---

<sup>1</sup> Cfr. “Socios Ilustres José y Enrique Mauméjean Lalane”, en:  
<http://www.casinodemadrid.es/sp/revista/Revista61/PDF/22-32%20NH%20Socio%20ilustre.pdf>.

La producción para España de los Mauméjean, tanto para edificios religiosos como civiles, fue cuantitativa y cualitativamente, de gran interés artístico, por lo que especialistas en tal arte han dado lugar a una más que suficiente y excelente bibliografía, de la que debemos destacar la generada por Nieto Alcaide, Pastor Rey de Viñas, Rocha Aranda y otros<sup>2</sup>. Muestra importante de tal producción de la Casa Mauméjean es la que, tras su donación, puede contemplarse en la sala dedicada a las vidrieras Mauméjean del Museo del Vidrio, en La Granja de San Ildefonso (Segovia), selecta de los más de 26.000 metros cuadrados de cartones, 9.180 bocetos de acuarela [algunos sobre vidrio esmerilado], 6.288 placas fotográficas, y 26 vidrieras que se realizaron como ejercicios de maestría para el ingreso en referida Casa. La biblioteca del Seminario conserva un precioso Catálogo de la *Maison J. et H. Mauméjean / Vitraux d'art / Mosaïques* (Sig. H. Foll. 148), con referencias en su portada a París, Madrid, San Sebastián y Barcelona, editado en París, sin año de edición, por la imprenta "Le Croquis". De formato rectangular vertical y alargado contiene en su interior, sin paginar, diez láminas, de las que dos muestran varias realizaciones en mosaico y las ocho restantes ofrecen catorce ejemplos de vitrales realizados en los primeros años en los que los talleres madrileños se ubicaban en el Paseo de la Castellana. Destacan de los ejemplos españoles las tan bellas vidrieras del palacio episcopal gaudiniano de Astorga, dedicadas a la vida de la Virgen, y las de la catedral nueva de Vitoria, entre las de carácter religioso, mientras para edificios civiles se nos ofrecen las realizadas para la Caja de Ahorros de Sabadell y -de contenido y etilo historicista- las de la Capitanía general de Burgos.

---

<sup>2</sup> NIETO ALCAIDE, Victor, AZNAR ALMAZÁN, Sagrario y SOTO CABA, Victoria: *Vidrieras de Madrid. Del modernismo al Art Decó*. Madrid, Comunidad de Madrid, 1996; PASTOR REY DE VIÑAS, Paloma, *Vidrieras del Taller Mauméjean en las Colecciones de la Real Fábrica de Cristales de La Granja*, 2005; ROCHA ARANDA, Óscar da: "Los Mauméjean, una familia de maestros vidrieros franceses en España (1897-1952)". *Revista Goya*, 2006.



Vidriera de la catedral nueva de Vitoria

En la provincia de Badajoz, además de las del Seminario, la Casa Mauméjean Hermanos realizó también la vidriera del Santuario de Nuestra Señora de la Piedad de Almendralejo, víctima recientemente de actos vandálicos, y, aunque no sea tarea nuestra hacer inventario alguno de la hermosa producción de dicha Casa, permítasenos, de cara a enaltecer la significativa muestra que nos dejara en el Seminario, que remitamos, al menos, dentro de la producción de orden civil, al extraordinario conjunto del Casino de Madrid, donde podremos contemplar no sólo la variedad de técnicas empleadas, incluido el emplomado tradicional, sino la variedad estética que dimana del conjunto de estilos (neorrenacimiento, rococó, art nouveau y art déco) de tan extensa obra.

### Breve muestra de Pinturas

Poco abundantes y de desigual valor resultan las pinturas que cuelgan en los muros de algunas estancias del Seminario. Proviene todas ellas del anterior edificio, salvo la única que vino a engrosar durante el siglo XX este exiguo patrimonio: el retrato del obispo don José María Alcaraz y Alenda. De entre todas alcanza cierta significación el Apostolado incompleto (ocho de los apóstoles), de finales del siglo XVII y de escuela sevillana, que, tras una somera intervención conservadora (hemos conocido el deterioro a que se vieron sometidos todos y cada uno de los cuadros durante bastantes años y no precisamente por la acción del tiempo), se encuentra depositado y salvaguardado actualmente en la sacristía de la catedral. Otro tanto sucede en este orden de interés, aunque en sentido iconográfico, con la más incompleta serie (sólo cuatro unidades) de las devotas “estampas” (sin duda que, tras ellas, se encuentran determinados grabados) de la Pasión del Señor, pinturas de fondo tenebrista, también de finales del XVII. Otras testimonian el buen momento pictórico que se vivía en Badajoz ya en la segunda mitad del siglo XIX, aunque abundara en copias de los grandes maestros, propiciadas por el magisterio del pintor y fotógrafo almendralejense Julián Campomanes. De todo ello, pues, ofrecemos este primer Catálogo.

*Apostolado*: ocho unidades, óleo sobre lienzo, 104 cm x 84 cm; taller de Esteban Márquez, finales del siglo XVII. Localización actual: sacristía de la catedral.



Pedro



Pablo



Santiago



Juan



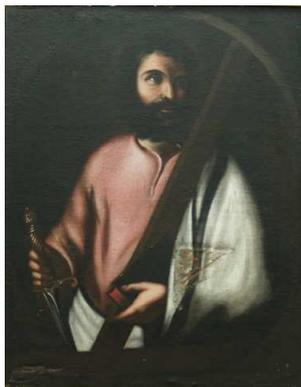
Tomás



Felipe



Bartolomé



Mateo

No es el único conjunto incompleto de un Apostolado, de idéntica o muy análoga factura, que conocemos en Extremadura: otro conjunto, con el mismo número de unidades y unas mismas medidas, es el que guarda el palacio episcopal de Plasencia. A éste se refirió en su día María Teresa Terrón de manera bastante negativa: “obras de tosca realización en postura de tres cuartos del natural, enmarcadas en óvalos y significadas por sus respectivos atributos” y, aunque reconoce el mal estado de estos cuadros “con partes de la capa pictórica saltada y muy dañados por la humedad”, más los acostumbrados repintes, etc., insiste en la “pobre calidad” de su factura<sup>3</sup>. Por nuestra parte, también hemos anotado las malas condiciones en las que nos llegan nuestras dichas ocho unidades (no podemos certificar la existencia de la serie completa, aunque algunos alumnos del Seminario, ya mayores, insistan en tal dato), para las que no consideramos precisamente una pobreza esa gama de color que Terrón Reynolds considera “sombria y opaca”, sino una opción, dentro todavía de ciertas corrientes más o menos tenebristas del siglo XVII. Pero hay algo más: nuestro interés por el Apostolado de Badajoz y el de Plasencia crece, cuando comprobamos la existencia de otro casi idéntico, “característico del estilo de Esteban Márquez”, en la capilla de San Hermenegildo de la catedral de Sevilla, pintado hacia 1700<sup>4</sup>, o visionamos el propio Apostolado de Esteban Márquez de la iglesia sevillana de San Bartolomé<sup>5</sup>, o el que se muestra en la Sala de Juntas de la Academia de Medicina de la misma ciudad, o tenemos en cuenta “la replica” de otro Apostolado incompleto en la Sacristía de la trianera iglesia de Santa Ana, aunque éste pueda datarse en la primera mitad del XVIII<sup>6</sup>, etc., etc.

Nos encontramos, por tanto, ante una serie que, autógrafa o no (Esteban Márquez de Velasco tuvo un taller del que salió una abundantísima producción que presenta ciertas desigualdades, fueran propias o de sus ayudantes), llegó a tener tan buena acogida como para que los encargos se multiplicaran por doquier, de modo que las que ahora conocemos, tan análogas, suelen reflejar, si cabe adjudicarlas a dicho taller y sin negar por ello que algún copista de cierta

---

<sup>3</sup> Cfr. TERRÓN REYNOLDS, María Teresa: *Patrimonio Pictórico de Extremadura. Siglos XVII y XVIII*, Salamanca, 1999, p. 130.

<sup>4</sup> VARIOS (Alfredo J. Morales, María Jesús Sanz, Juan Miguel Serrera y Enrique Valdivieso): *Guía artística de Sevilla y su Provincia* [I], 2004, p. 54.

<sup>5</sup> *Ibidem*, loc. supra cit., p. 126.

<sup>6</sup> *Ibidem*, loc. supra cit., p.328.

entidad hubiera podido multiplicar el modelo, dichas desigualdades. En todo caso y para una más justa valoración deberemos esperar a la necesarísima restauración de estas obras en Extremadura, sabedores de que en nuestros días suscita un buen aprecio la pintura del artista citado (1656-1696), natural de Puebla de Guzmán, discípulo de Murillo y continuador de su estilo y de su estética, hasta el punto de que algunas de sus obras (pocas están firmadas y datadas) se hayan confundido con las del maestro.

### **Serie de la Pasión**

*La oración en el huerto; La flagelación; Jesús cargado con la cruz se encuentra con su madre; La lanzada.* Óleo sobre lienzo; 145 cm x 103 cm; anónimas; segunda mitad del siglo XVII. Localización: en diversos lugares de la capilla.

Pinturas de devoción, debidas a un misma mano y taller, que se ajustan a determinadas láminas grabadas de las que, al menos, hemos logrado localizar una de las que el grabador flamenco Johan Sadeler (1550-1600) grabara en formato vertical sobre la Flagelación del Señor; lámina conservada en el Museum of Fine Arts de San Francisco (Estados Unidos).

Necesitadas de limpieza, dada la oxidación de los barnices, y de restauración, todas presentan un fuertemente sobreañadido tenebrismo, más atenuado en la escena de la oración en el huerto, en cuya composición el Señor arrodillado ocupa el eje central, colocándose a nuestra izquierda en doble plano, superior e inferior, el ángel que emerge de entre nubes con el cáliz en su mano y los discípulos Pedro, Santiago y Juan, medio echados mientras duermen. Lejanos edificios y árboles a diversa distancia conforman el paisaje de fondo.





La flagelación del Señor nos aproxima al momento en el que, caído en el suelo, trataba de recoger sus vestiduras, mientras el verdugo mantiene todavía en el aire el látigo del suplicio. En el centro se sitúa la media columna sobre la que ha sido azotado, colocándose los sayones a uno y otro lado de la escena, la cual tiene lugar en una estancia cerrada. Diversos puntos blancos, que vienen a indicar la dirección de las líneas en perspectiva de la solería destacan ahora con exceso, tras una ligera limpieza del cuadro, molestando, en alguna manera, la visión del conjunto.

Bien estudiado el origen, desarrollo y difusión de modelo iconográfico de ese momento inmediatamente posterior citado, en el que Jesús, tras ser azotado, recoge sus vestiduras<sup>7</sup>, cabe referirse al precioso cobre anónimo del mismo tema<sup>8</sup> inserto en la predela del pequeño retablo, ahora en el museo de la catedral, que el zafrense Rodríguez Lucas labró en las décadas últimas del siglo XVII para acoger el alabastro de la Madonna según Desiderio de Settignano de la capilla de don Lorenzo Suárez de Figueroa; pintura ciertamente de gran calidad; pero en la que, incomprensiblemente, algunos historiadores locales quisieron ver la mano de Tiziano, siendo así que se trata de una pintura del siglo XVII con numerosos análogos europeos (Bélgica, Austria y, desde luego, España) que apuntan a diversos grabados de la misma centuria.

La escena de Jesús con la cruz, auxiliado por el cireneo y acompañado de una comitiva de soldados, sayones y otros personajes, funde dos momentos en su camino hacia el calvario: el encuentro con su madre y el ofrecimiento del paño para limpiar su rostro por la Verónica arrodillada; escena toda ella muy abigarrada, en la que la oportuna limpieza nos permitiría corregir el opresivo ambiente mediante la visión de los variados colores de las túnicas y corazas de la comitiva: grises plateados, rojos, blancos, azules y amarillos.



<sup>7</sup> Cfr. FERNÁNDEZ PARADAS, Antonio Rafael y SÁNCHEZ GUZMAN, Rubén: “Orígenes, desarrollos y difusión de un modelo iconográfico: Jesús recogiendo sus vestiduras después de la flagelación (siglos XV-XX)” en *Cuadernos de Bellas Artes* / 04.

<sup>8</sup> Cfr. *op. cit.* nota anterior, p. 129, nº 61.

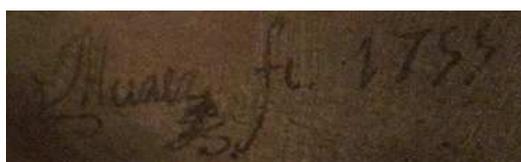
Por último, máximamente oscura se nos presenta la escena denominada La lanzada, en la que, además, observamos pequeñas, pero notorias, pérdidas de película pictórica en el soporte. Se trata de la más pretenciosa pintura del conjunto, en la que, como es usual en este tema, el Crucificado ocupa el centro, escoltado por los dos ladrones en el mismo suplicio de la cruz. La Magdalena se abraza al árbol de la misma, mientras la Virgen, acompañada de Juan y abiertos sus brazos suplicantes, se sitúa a nuestra izquierda. Del otro lado un jinete, acompañado de una turba de diversos personajes, alza la lanza, próxima al pecho del Señor.

No es conjunto, ciertamente, de excelsa o exquisita pintura; pero, realizado con suficiente dignidad y oficio, se corresponde con la intención pretendida por los cultivadores del género: conmover a las almas devotas al presentar escenas bien dolientes de la pasión del Señor.

#### **Obras sueltas:**

**San Atón:** óleo sobre lienzo; 190 cm x 124 cm; firmado y datada: “Murez ft. 1755”. Localización: nave del evangelio de la capilla.

Delante de la fachada principal del que fuera Seminario Conciliar de San Atón, ahora derruido y convertido su espacio en plaza con el título del citado santo, se alza su figura episcopal, vestido de sotana y roquete, estola, capa y mitra blancas adornadas de motivos vegetales de amplios roleos, empuñando con su izquierda el báculo. En la fachada referida la puerta abierta nos deja ver los arcos del patio interior, mientras se asoma al exterior, desde el balcón de la segunda planta, un seminarista con el uniforme que fuera usual: sotana, beca roja sobre los hombros y bonete. Un angelote, en el ángulo inferior a nuestra izquierda, sostiene una cartela oval con la siguiente leyenda: “San Athón, Natural / de esta Ciudad de Badajoz, / Canónigo de su Santa / Yglesia, Obispo de Pistoia, / Patrón Titular de este / Colegio”, en cuya base estampa el pintor firma y datación: “Murez f[acieb]t, 1755”; firma que corresponde a don Alonso de Mures, activo en la ciudad desde finales de 1714 hasta pocos años antes de su muerte, acaecida en 1760, y con la que también se documenta una Piedad de medio cuerpo de la misma fecha en Jerez de los Caballeros.



La primera referencia a don Alonso en Badajoz la hemos documentado en los primeros días de diciembre de 1714, momento en el que aparece como testigo en el bautizo de Francisco Javier, hijo del escultor Miguel Sánchez Taramas<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> Cfr. TEJADA VIZUETE, Francisco: “Sobre el escultor e ingeniero extremeño Miguel Sánchez Taramas (1666-1734): nuevas aportaciones”, en *Boletín de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes*, tomo XX, 2012, p. 124.

Muy pronto, tanto la catedral como otras instituciones religiosas de la ciudad y pueblos de la diócesis se verían favorecidas por la abundante obra de este pintor sevillano que, en tales momentos, nos aporta esa clara y grata influencia murillesca, cuando no nos ofrece atinadas versiones del gran maestro del barroco sevillano. De 1717 datan sus primeras obras firmadas en la catedral: las conocidas pinturas de San Jerónimo y San Agustín que, junto con la Inmaculada de Palomino, ocuparon los medios puntos del cuerpo superior del tabernáculo o retablo mayor de la misma (Museo de la catedral); en 1720 pintaba para los jesuitas, en gran formato, las figuras de San Ignacio y San Francisco Javier (actualmente en la capilla del Sagrario de la parroquial de Santa María la Real); en 1727 realiza las pinturas del trascoro de la catedral, de las que destacamos las figuras del patrón principal de la ciudad, un más que murillesco San José, y las de los patronos secundarios, los jóvenes mártires romanos Marco y Marceliano (escena en la que nos ofrece una visión idealizada de la ciudad amurallada ardiendo, según la narrativa histórica del suceso); dos años después sigue con el gran formato en sus pinturas de los retablos angulares del claustro de la catedral: la muy hermosa Virgen con el Niño, coronada de flores por dos angelotes, los mártires Fabián y Sebastián (soterrados bajo grandes repintes nada afortunados) y Santa Brígida<sup>10</sup>, etc. No tratamos, desde luego, de referenciar la extensa obra de don Alonso, sino sólo de marcar las diferencias que cabe establecer entre aquella producción vigorosa de su juventud y la que corresponde a un artista ya anciano, pues al realizar el idealizado retrato del obispo de Pistoia, don Alonso cuenta con sesenta y siete años de edad.

Posee, además, el Seminario una copia de esta pintura de San Atón (107 cm x 76 cm) firmada y data por Diego Florindo en 1866; modesto pintor badajoceno que, años antes (1856) había pintado para la catedral tres pretenciosas obras de gran formato: *El bautismo de Jesús* (capilla bautismal), *San Agustín* y su más cuidado *Santo Tomás de Villanueva* repartiendo limosnas (capilla del sagrario).

---

<sup>10</sup> Sobre este momento significativo del pintor, véase nuestro estudio “Don Alonso de Mures (circa 1688-1760)”, en TEJADA VIZUETE, Francisco (dir.): *La Catedral de Badajoz (1255-2005)*, pp. 454-467.

**San Jerónimo:** Óleo sobre lienzo, 128 cm x 103 cm. Anónimo, siglo XVIII.  
Localización: capilla, muro de los pies.



Excelente y sobria pintura tenebrista de acentos riberescos en la que el anónimo pintor nos ofrece la conocida escena del santo que, sentado y semidesnudo, apoya meditativamente su cabeza sobre la mano diestra que se dobla. El brazo de la misma lo hace sobre uno de los libros, el que se muestra abierto, colocados hacia el extremo de una mesa, mientras la mano izquierda sujeta contra la pierna del barbado santo una calavera. No faltan otros detalles propios de la iconografía jeronimiana, como el tintero sobre la misma mesa y el capelo cardenalicio colgado en la pared.

**La Piedad:** óleo sobre lienzo, 138 cm x 104 cm. Firmada y datada: J. Disols / Badajoz, 1878. Localización capilla, muro de los pies.



J. Disols.  
Badajoz 1878.

Versión romántica del tema de la Quinta Angustia en la que un desconocido/a, para nosotros, artista toma literalmente de la homónima pintura de Luis de Morales las figuras de la Virgen y su Hijo, dejándonos ver tras ellos un escueto paisaje “de muy bajo horizonte y apagadas luces del atardecer, que acentúan aun más el dramatismo de la escena del Calvario, al estilo de la época”. Quiso Carmelo Solís, que así la comentaba, adjudicar esta copia y versión de la Piedad a doña Carmen Doat, profesora de pintura en Badajoz,

siguiendo las indicaciones que le hiciera sobre tal autoría don Francisco Pedraja<sup>11</sup>. Pero es opinión que no podemos compartir, dado que el lienzo va firmado y datado, salvo que Pedraja se estuviera refiriendo a otra versión de la que no tenemos noticia.

*La Inmaculada*. Óleo sobre lienzo, 253 cms. x 170 cms. Firmada y datada en el reverso: “Por José Cañada Ortiz. Badajoz, 1898”. Localización: vestíbulo seminario.



---

<sup>11</sup> Cfr. SOLÍS RODRÍGUEZ, Carmelo: *Luis de Morales*, Badajoz, 1999, p. 108 y nota 275.

No hemos podido localizar entre los innumerables ejemplos de Inmaculadas de la época barroca aquel que sirviera de inspiración a esta majestuosamente serena representación del misterio de Nuestra Señora, de moldes neoclásicos, en la que el artista ha cuidado con esmero los detalles: los tejidos de la túnica y manto de la Virgen, el suave rompimiento de gloria bordeado, sin exceso, de cabezas de querubes, la grata penumbra del entorno, rota por la blancura luminosa casi esférica, sobre la que se eleva la elegante figura de la Virgen, etc. Representación, pues, posiblemente original de su excelente artífice, de quien sí conocemos algunos datos biográficos.

Natural de Badajoz, José Cañada fue alumno de Julián Campomanes. Vivió en Cáceres a poco de iniciarse la segunda mitad de siglo, donde deja una copia en el Santuario de Ntra. Señora de la Montaña de *La Magdalena Penitente* (1855), de Antonio María Esquivel, de la capilla del mismo título de la catedral de Badajoz. Se tienen referencias de algunos retratos pintados en esa ciudad hacia 1854, como el del médico don Rafael de Cáceres. También retrató en 1864 al errático “historiador” don Nicolás Díaz y Pérez<sup>12</sup>.

*Noli me tangere*: óleo sobre lienzo, 97 cm x 120 cm. Firmado y datado en el ángulo inferior a nuestra derecha: Rs. 1867.

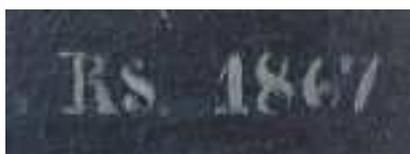
Una doble escena evangélica se nos ofrece en el lienzo: al fondo y a nuestra derecha las tres Marías (la Magdalena porta la copa con los perfumes) se dirigen, cuando está para amanecer, al sepulcro, en el que un ángel, con vestidura blanca como la nieve y sentado sobre la piedra movida del mismo, les anuncia que el Señor ha resucitado, como lo había dicho (Mt 28, 1 y ss.; Mc 16, 1 y ss.); en primer término y a nuestra izquierda, con cierta arboleda de fondo, Jesús resucitado, con paño de pureza y volandero manto sobre su hombro izquierdo, extendidos los brazos y con una azada en su diestra, se muestra a una María arrodillada, con la copa de los perfumes en el suelo, que extiende también sus brazos llena de ansiedad hacia el Señor, mientras escucha aquel “Noli me tangere”, “porque aún no he subido al Padre” (Jn 20, 11-18).

Dominado el conjunto por una grata claridad matutina se suavizan los contornos iluminados de las figuras, así como los colores de sus ropajes, envueltas por esa blanda atmósfera de la que gustan algunos autores del XIX

---

<sup>12</sup> Cfr. HURTADO URRUTIA, Miguel: “Nuestros artistas de ayer. Un territorio poco explorado”, en [www.camaraceceres.es](http://www.camaraceceres.es)

afectos aún a maneras neoclásicas. Desafortunadamente el apellido abreviado del autor, pues no creemos que la numeración se corresponda con un número de inventario, sino con la datación de la pintura, no nos ha permitido acercarnos a una posible autoría.



**Santo Tomás de Aquino:** óleo sobre lienzo, 168 cm x 125 cm, medio punto. Firmado y datado: José G. Coronado / 1857.

Sobre un fondo oscuro, en el que se deja ver a nuestra izquierda una mesa con unos libros y un crucificado sobre su peana, emerge de pie la figura del doctor angélico, dotada de grandes alas plegadas y elevada mirada. No falta en la representación ninguno de los atributos que le corresponden: el personal sobre el pecho, sol radiante, alusivo a su sabiduría; la pluma de ave o cálamo sostenido entre los dedos de su cuidada diestra y el libro abierto, un tomo de

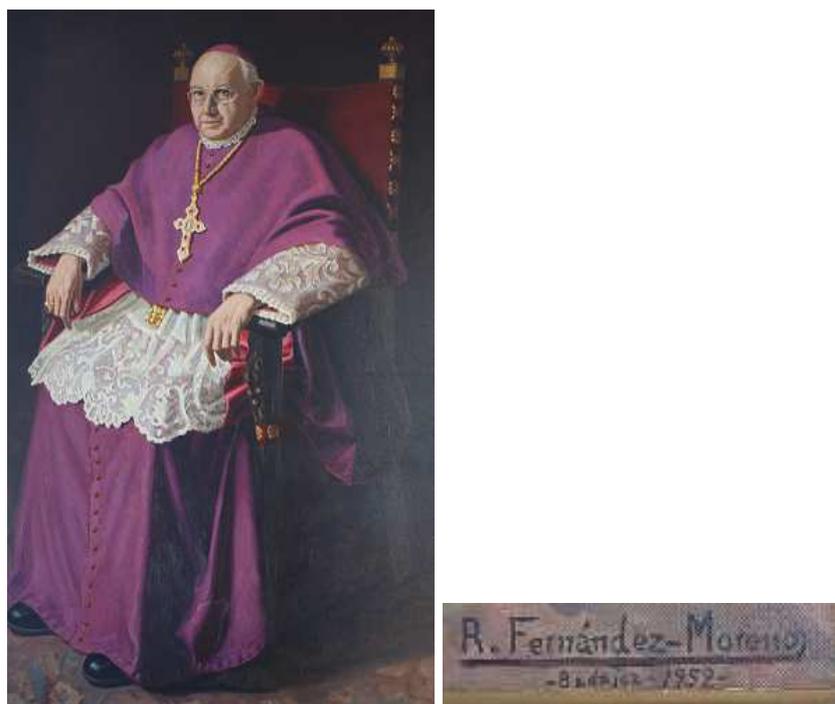
la *Summa Theologica*, sobre su mano izquierda, para indicarnos ambos atributos la importancia de su doctrina; por último, la paloma del Espíritu, que le inspira, desde el pequeño rompimiento de gloria que se abre en lo alto. Generaciones de estudiantes de teología y, también, de Filosofía conocieron su principal aula presidida por tan devota pintura, felizmente recuperada tras su excelente restauración, sin que hasta el momento se haya podido saber quién sea el artista decimonónico que nos deja su firma, por más que el apellido pudiera servirnos de orientación.



P. José Y. Coronado  
1857.

En efecto, Coronado es el apellido de la excelsa poeta romántica Carolina, cuyo hermano mayor, Fermín, presentaba en la exposición de pintura, dentro de los actos celebrados con ocasión de la inauguración del nuevo edificio del Liceo de Badajoz (junio 1844), dos cuadritos al óleo en los que se efigiaban la cabeza de San Juan y el medio cuerpo de un rústico<sup>13</sup>. ¿Hubo algún otro miembro de la familia que cultivara el arte de Apeles?

*Don José María Alcaraz y Alenda*, obispo de Badajoz: óleo sobre lienzo. 168 cm x 130 cm. Firmado y datado: Ramón Fernández-Moreno / Badajoz-1952.



<sup>13</sup> Cfr. PÉREZ GONZÁLEZ, Isabel María: "El Liceo de Badajoz, un foco de cultura y progreso al mediar el siglo XIX", en *R.E.E.* Vol. 57, N° 1, 2001, pp. 275-318.

De don José María Alcáraz y Alenda, obispo que fuera de Badajoz desde 1930 hasta 1971, año de su fallecimiento, contamos con numerosos testimonios fotográficos, más algunos dibujos de su busto en la catedral, como el excelente de un F. Torres a plumilla o el muy pequeño de Antonio Juez en un “pergamino” en el que se le homenajea. Nos queda, además, el recuerdo personal de quien no faltaba a la cita anual de la fiesta del patrono del Seminario, San Atón, por lo que, considerados unos y otros testimonios, podemos decir que, en pocas ocasiones, se logró, como lo logra Fernández-Moreno, tan profunda caracterización de nuestro personaje, tanto en su mirada, a la vez que suavemente directa algo distante, como en sus cuidadas manos, en las que la blanquecina piel permite la transparencia azulada de la venas. Sentado sobre un clásico sillón fruiluno del siglo XVII, con herrajes de dorado bronce, el realismo de la figura toda se ennoblece con el del blanco tul bordado del roquete y el de las tonalidades moradas de la sotana y muceta de don José María.

Natural de los Santos de Maimona (1921), Ramón Fernández-Moreno ejerció durante algunos años (1979-1897) oficios de restaurador en el Museo Provincial de Bellas Artes de la Diputación de Badajoz; ciudad en la que fallece en abril de 2004. 1952 es todavía momento en el que artista obtiene algún éxito señalado dentro de su acercamiento al realismo social, como lo obtuvo en la obra fechada un año antes *Madrugada en un vagón de tercera*. Artista, pues, de buenas posibilidades, como también se muestra en el retrato de don José María Alcáraz, éstas acabarían desafortunadamente frustradas, acaso por el mismo ambiente provinciano que le tocó vivir.

### ARTES SUNTUARIAS

Además de la hermosa custodia peruana de la segunda mitad del siglo XVII, labrada en plata dorada con esmaltes, un cáliz y la puerta y caja del sagrario, bellamente labradas en diversos metales dorados y esmaltados, por los talleres de Arte Granda, en momentos diversos del pasado siglo, nos ha parecido oportuno seleccionar sólo algunas de las piezas usadas en las celebraciones litúrgicas del Seminario, entre las que predominan los cálices.

### Acetre

Plata en su color, moldeada y fundida. Marcas: la de Córdoba, la primera del contraste BEGA/- (1805-1816) y la del artífice, muy frustrada, en la que queremos leer ER.



De factura muy limpia, esta copa de pie circular, con peana escalonada que se funde con el gollete y de cuerpo aovado, sigue dictados neoclásicos, reduciendo su decoración a sendos mascarones, en los que se inserta el asa curvilínea dotada de venera en el centro de su arco, y al adorno vegetal en el arranque del peralte del mismo, más el contrario en el borde de la copa, una especie de sogueado en el arranque del segundo tramo del pie y a una especie de cadena con pequeños círculos en sus eslabones sobre la estrecha pestaña del mismo pie; pestaña que dificulta la lectura del punzón del artífice (no creemos que pertenezca a Juan Heller, cuya leyenda sería LIER) y el año exacto en el que el fiel contraste Diego de la Vega y Torres marcó la pieza, durante el primer periodo de su ejercicio. Para una mejor lectura de dichos punzones hemos tenido muy presente la obra de Dionisio ORTIZ JUAREZ: *Punzones de platería cordobesa* (Córdoba, 1980); obra en la que es fácil de localizar las citadas marcas y aquellas otras cordobesas a las que nos sigamos refiriendo.

**Cáliz**

Plata en su color, torneada, moldeada y fundida. 24'5 cms. de alto x 15 cms. de diámetro del pie. Marcas: la de Córdoba, la del artífice: LLESCAS, e, ilegible, la del contraste. Lleva burilada de ensaye. Alrededor de 1730.



Pie circular de borde inclinado y peana en dos tramos, de mayor desarrollo y convexo el primero, y casi plana la zona del gollete. Astil balaustral con las acostumbradas piezas: pedestal cilíndrico, nudo aovado (incompleto en este caso), al que se sobrepone un grueso toro y largo cuello. Arandelas salientes delimitan arranques y términos de tales piezas. La copa, acampanada, va circuida a su mitad con saliente filete de canto convexo.

La mala impresión de la marca del contraste, invadida, además, por la burilada de ensaye, nos impide totalmente su lectura; cosa que no sucede con la del artífice, un tal Illescas (la marca lleva un punto sobre la primera L) del que, según Ortiz Juárez, no se tienen noticias por los años a los que correspondería la marca de la ciudad: león en círculo dentado (de nuevo la impronta del león se frustra), ciertamente usada por Francisco Alonso del Castillo todavía en 1731.

### Cáliz

Plata en su color, torneada, moldeada y troquelada. 26 cm de altura x 13 cm de diámetro del pie. Marcas: las de la Villa y Corte sobre 14 y la de la Real Fábrica de Platería Martínez, en el límite del borde inferior del pie, por lo que no aparecen completas. 1814.

Pie circular, de borde recto y elevado en el que se labra friso de palmetas entre contarios. Peana y elevado gollete fundidos. Astil balaustral con nudo de jarrón que presenta en su mitad inferior gallones cóncavos, seguido de cuello dividido por taza igualmente gallonada. Cuatro molduras de diverso diseño adornan los arranques y término de las piezas que componen el astil. La copa, totalmente lisa, es alta y ligeramente acampanada.



Estamos ante una más de las elegantes y sobrias piezas neoclásicas que se labraran en la segunda etapa (la anterior concluye en 1798 con la muerte de su primer director, el platero oscense Antonio Martínez) de la Real Fábrica de Platería que llevara su nombre; época ésta de consolidación de las corrientes neoclásicas que Martínez bebiera ávidamente en sus viajes por Europa: París y

Reino Unido. Lo incompleto de las marcas no nos ha impedido su correcta interpretación.

De la numerosa bibliografía existente sobre el creador de la Real Fábrica básteme remitirme a Fernando MARTÍN: “La Platería Martínez al servicio de la Real Casa (*Reales Sitios*, n.º 66, Madrid, 1980) y a Rosa MARTÍN VAQUERO: “La Real Escuela de Platería ‘Martínez’ y su relación con la Escuela de dibujo en Álava” (*Ondare...*, n.º 21, 2002, pp. 275-291).

### Cáliz

Plata en su color, moldeada e incisa. 24´5 cm de alto x 13´6 cm de diámetro del pie. Marcas: la de Córdoba, escoltada por la del contraste (VEGA / - 6) y la del artífice (F/MARTOS). 1816.



Pie circular de borde elevado e inclinado; pena en dos tramos, el primero plano y cóncavo en su parte superior y el segundo fundido con un alto gollete troncocónico. Astil balaustral con nudo igualmente troncocónico invertido, sobre otra pieza de análogo diseño, al que superponen, a manera de cuello,

otras dos piezas, como la de arranque del astil, en posiciones contrarias. La decoración se reduce a círculos incisos, mostrándose enteramente lisa la elevada copa de forma acampanada.

Ninguna duda nos ofrecen las marcas de la pieza, aunque el primer número de los dos que acompañan la marca del contraste no sea suficientemente nítido. Puede muy bien corresponder al de la cifra 16 (1816); año precisamente en el que Diego de la Vega y Torre cambia la inicial de su marca, antes con B, como ya dijéramos. En cuanto a la marca del artífice, Francisco de Paula Martos, ésta se conoce, al menos, desde 1815, documentándonos Ortiz Juárez su actividad profesional, como examinador, hasta 1840.

### Cáliz

Plata en su color, moldeada y troquelada. 25 cm de alto x 13'7 cm de diámetro del pie. Marcas: la de Córdoba, escoltada por las del artífice, Francisco de Paula Martos (F. / —TOS), y la del contraste, Cristóbal Pesquero ( C. / —QUERO), en el borde del pie, donde también hallamos la inscripción CJB. 1829.



Labrada esta pieza por el mismo platero de la anterior, Francisco de Paula Martos, reitera miméticamente el modelo, limitándose a enriquecer ligeramente la decoración de la misma: así tanto el extremo superior del borde del pie como el del primer tramo de la peana se adornan con contrario, disponiéndose circularmente en el segundo enfilados de pequeñas ondas y rombos. Se reiteran a lo largo del astil molduras sogueadas y se decora el nudo con las mismas labores del segundo tramo de la peana. La copa, elevada, presenta también forma acampanada.

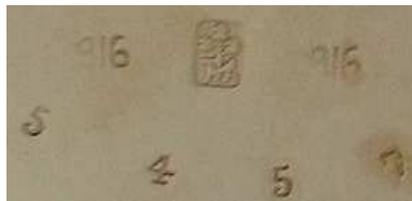
En cuanto a la cronología de la pieza debemos recordar que Cristóbal Pesquero fue nombrando contraste en agosto de 1829, utilizando el punzón que presenta nuestro cáliz en esos primeros momentos; punzón que pronto cambiaría al sustituir la inicial de su nombre del casetón de la marca por el año correspondiente a su ejercicio (1830/PESQUERO).

### **Cáliz**

Plata en su color y parcialmente dorada, calada, moldeada, cincelada, fundida, picada de lustre, y piedras semipreciosas de color rosado. 23'5 cms. de altura x 16'5 cms. de diámetro del pie. Marcas: una de las de los Talleres de Arte Granda (letras T y A a uno y otro lado de un ramito de tres flores, dentro de una cartela rectangular en disposición vertical), escoltada por las de la ley de la plata, 916. Figuran también los números 5 4 5 7. Hacia 1930.

Hermosa recreación, de calidad notable, según dictados neogóticos, la de este cáliz de los citados Talleres de Arte, cuyo pie se recorta en planta a base de semicírculos alternos con formas conopiales romas, limitados por cordoncillos sogueados. El borde, saliente, recibe un zócalo calado de arquillos opuestos, entre los que discurre un enfilado de pequeños segmentos verticales al que se adhieren cabezas de clavos gallonadas. La peana se funde con el elevado gollote, alternando en su superficie seis formas acucharadas que se ajustan a la planta del pie dotada cada una de ellas de un cabujón circular con una piedra rosada. Una pequeña pieza cilíndrica de fondo calado y salientes bordes, dividida en cuatro secciones por piezas verticales en cuyos planos se abren ventanas con arquillos irregulares, sirve de pedestal al astil también cilíndrico y dotado de un nudo esferoide plano con cuatro cabujones, como los de la peana, entre cuellos de la misma sección. En la copa, totalmente cónica, una fina moldura convexa separa el tercio superior dorado de la misma de la subcopa, en la que cuatro gallones planos a base de pequeñas hojas superpuestas y ascendentes delimitan otros tantos campos. Tanto en éstos, como en los de la de la

pena, se destacan con cierta fuerza los finos roleos verticales, que dibuja el cincel, gracias al fondo matizado de los mismos, generándose así una suerte de bicromía en la misma plata.



En diversos momentos nos hemos referido a la importante obra de los Talleres de Arte Granda en Extremadura, particularmente en Guadalupe (corona y templete de Nuestra Señora). De la catedral de Badajoz hemos destacado también, con la misma marca que la de este cáliz, la hechura de otro cáliz de impronta neogótica (cat. 88) con leyenda alusiva a su anterior propietario, don José Cebrina, y a la fecha concreta de su factura, 28 de agosto de 1925, más la muy original custodia de la Adoración nocturna de Badajoz, labrada hacía 1921 (*La Catedral de Badajoz, 1255-2005*, pp. 544-547) La fecha aproximada que damos a este cáliz del Seminario se aviene bien con la de las obras citadas y la conclusión de la misma capilla. Por otra parte, consideramos fundamental para el mejor conocimiento del sentido de la obra de Granda, de la iconografía de la

que se sirve y de la iconología a la que se proyecta, el trabajo de Emilia González, “Don Félix Granda y Buylla: una artista para la renovación litúrgica” (*Pax et Emerita*, 2012, pp. 1627-212).

### **Custodia**

Plata dorada, torneada, fundida, cincelada, calada, y esmaltada. 60 cms. de alto. Carece de marcas. Inscripción en el reverso del pie: ESTA CUSTODIA DIO D<sup>a</sup> CATALINA CABALLERO. Taller limeño. Último cuarto del siglo XVII.



Esta custodia de la catedral de Badajoz, en la que Mérida la registra todavía en la primera década del siglo XX, fue cedida por el cabildo pacense al Seminario de San Atón, probablemente al concluirse el nuevo edificio del mismo. La databa el ilustre arqueólogo, equivocadamente, en el siglo XVI y la consideraba “obra notable de la platería española, en el estilo de las joyas de

Felipe II, muy bien acabada y enriquecida con esmaltes traslúcidos”<sup>14</sup>. Sería Cristina Esteras quien, tras concienzudo estudio de la pieza y a la vista de la de Fustiñana (Navarra), labrada en Lima en 1693, establezca la misma procedencia para la nuestra y aproximada datación, valorándola del siguiente modo:

*“La obra resulta una pieza de gran interés por su armonía en la concepción de todas sus partes y por la belleza de sus proporciones. Es soberbia en sus calidades técnicas, especialmente en el trabajo de los esmaltes, que con el uso de coloraciones azules, verdes y ocre introduce en la obra ricos efectos de policromía. Esta masa vítrea juega, además, un importante papel ornamental al formar dentro de los tabiques dorados de las medallas composiciones geométricas o florales. Sin embargo, será el viril quien destaque del conjunto al tomar el papel jerarquizante dentro de la obra”<sup>15</sup>.*

Posteriormente la citada Cristina Esteras volverá a referirse a nuestra custodia al estudiar la de la iglesia parroquial de San Miguel de Aras (Cantabria), indicando para ambas la misma procedencia y datación y distinguiéndolas de las cuzqueñas de la época, como las de la iglesia de San Juan de Gordejuela (Vizcaya), la de la iglesia de San Antón de Bilbao o la de la catedral de Santander<sup>16</sup>, no obstante las analogías tipológicas que pudieran establecer entre unas y otras.

Adoptan estas custodias un pie cuadrado sobre patas que, en nuestro caso, desarrollan elementos vegetales para cubrir las aristas de los ángulos. La peana es circular y convexa, seguida de otro plano ligeramente rehundido en el que emerge, entrante, el gollete, a partir del cual y sobre una taza invertida se desarrolla el elegante astil balaustral, dotado de asas y costillas. Pero, como queda dicho, será la espléndida crestería calada del sol la que atraiga nuestra mayor atención; crestería formada a base de rayos rectos con florones, unidos entre sí por elementos recortados geoméricamente y decorados en su plano con placas de los mismos coloristas esmaltes que se multiplican desde el basamento de la pieza.

---

<sup>14</sup> MÉLIDA, José Ramón: *Catálogo Monumental de España. Provincia de Badajoz (1907-1910)*, II, Madrid, 1926, p. 122, nº 2296.

<sup>15</sup> *Platería Hispanoamericana, siglos XVI-XIX*, Exposición Diocesana Badajocense, Badajoz 1984, p. 37.

<sup>16</sup> *Orfebrería Hispanoamericana, siglos XVI-XIX*, Museo de América, Madrid, 1986, pp. 44-53.

Hasta el presente no hemos logrado localizar documentación alguna, personal o familiar, referida a la donante, doña Catalina Caballero.

### Sagrario

Metal y plata en su color, repujada, cincelada y esmaltada. 55 cm de alto x 32'5 cm de ancho, el exterior de la caja, cuyo fondo interior es de 34 cm; 35'5 cm x 26'5 cm, la puerta. Marcas: de los Talleres de Arte Granda (T sobre una A de mayor desarrollo dentro de un hexágono), más la estrella de cinco puntas dentro de un óvalo<sup>17</sup>. Hacia 1940.



<sup>17</sup> Son las mismas marcas que presenta un cáliz neoplatresco del convento de San Esteban de Salamanca, el cual se acompaña de la siguiente inscripción: RECUERDO DE AQUELLA OFRENDA QUE DOÑA LUISA RIVAS DE BAS HIZO A LA SANTÍSIMA VIRGEN MARÍA 20-6-1915, 19-6-1953. Manuel PÉREZ HERNÁNDEZ [*Orfebrería religiosa en la Diócesis de Salamanca (Siglos XV al XIX)*], Salamanca, 1990) consideró a este cáliz, salido sin duda de los Talleres de Arte Granda, como pieza de finales del siglo XIX.

Pieza muy rica no sólo en sus detalles decorativos esmaltados sino en la abundante simbología eucarística de la que hace gala, como se comprueba al abrir la puerta de la caja en cuyo exterior campea la figura del Buen Pastor, acompañado de un cordero a sus pies y otro sobre su hombro, a la vez que sujeta con su diestra unos racimos de uva unidos a un haz de espigas. La figura en relieve del PASTOR BONUS destaca sobre un red geométrica de espacios circulares, engendrados por el movimiento de unas cintas planas que se entrelazan, en los que se ofrecen flores de ocho pétalos alternas con cruces griegas de brazos flordelisados, mientras en los espacios romboidales restantes de lados curvos se alzan especies de palmetas. En el medio punto que se eleva sobre la puerta, esmaltado el tímpano del mismo con pequeñas cruces en red ahora romboidal, campea la figura, casi de bulto, de un pelícano de explayadas alas, golpeándose el pecho con el pico para alimentar con la sangre que le brota al polluelo en su nido.



En el interior de la caja y sobre una decoración muy abigarrada de pámpanos, racimos y espigas se muestran esmaltadas, en el fondo, la figura del Resucitado, acompañado de cuatro tondos con el tetramorfos, hacia los ángulos; en las paredes laterales, y en óvalos, dos ángeles vestidos, centrándose en el anverso de la puerta otro óvalo con un cáliz, bordeado con la siguiente leyenda: •SAGRARIOS-CALVARIOS•OBRADE LAS TRES MARIAS Y LOS DISCIPULOS DE S. JUAN; cáliz y leyenda alusivos a la piadosa asociación que fundara en 1910 el que fuera luego obispo de Málaga y Palencia, el beato don Manuel González García (1877-1940), y sugeridora de que dicho sagrario fuera donado al Seminario por los miembros de la citada asociación en Badajoz.