

ducados. Llegado el acuerdo, el Consejo despachó la correspondiente ejecutoria. Recibida en Fuente de Cantos, las primeras medidas del nuevo ayuntamiento fueron, como no podían ser otras, cesar a los oficiales del señor, al mayordomo de la iglesia y de las ermitas y a los sacristanes<sup>40</sup>.

El montante negociado para liberarse del conde es sólo la mitad del que desembolsó Illescas por la jurisdicción y las alcabalas en 1583, lo cual es un síntoma evidente de la devaluación que había sufrido la villa durante su pertenencia al señorío (de 900 vecinos en 1591 había pasado a 591 en 1631, 500 en 1646, y en 1712 se cuentan sólo 435<sup>41</sup>), si bien otras circunstancias, como las guerras y las crisis de mortalidad, hubieron de jugar también un papel importante. Por cierto, todavía en 1752, cuando se elaboró el catastro de Ensenada, se debía el dinero.

## **EL RETABLO MAYOR DE LA PARROQUIA DE NUESTRA SEÑORA DE LA GRANADA DE FUENTE DE CANTOS**

*Antonio J. Santos Márquez*

UNIVERSIDAD DE SEVILLA. DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE

---

<sup>40</sup> ADB, lg. 451, exp. 18.196.

<sup>41</sup> BLANCO CARRASCO, J. P. *Demografía, familia y sociedad en la Extremadura moderna, 1500-1860*, Cáceres, 1999, pp. 430 y 444, tomando como fuentes el censo de la sal (1631), el vecindario de 1646 y el vecindario de Campoflorido de 1712.

## **Notas sobre el estudio del Retablo Mayor de la Parroquia de Nuestra Señora de la Granada de Fuente de Cantos**

Nacido en 1977, en la población sevillana de El Saucejo, su parentesco con Fuente de Cantos vino determinado, como otros muchos hijos de emigrantes por vínculo paterno, lo que hizo que desde pequeño tuviera lazos muy estrechos con la villa natal de Zurbarán. El interés y asombro desde pequeño por la impresionante máquina lignárica que preside el lugar privilegiado del templo mayor de esta localidad, hizo que desde sus primeros años de la carrera de Historia del Arte, realizara varios trabajos dedicados al mismo. Pero el hecho de que la autoría del mismo se desconociese entre los diferentes investigadores locales, así como la localización de nuevos datos históricos sobre el retablo, le han llevado a la redacción de este estudio que no es más que una nueva aproximación a esta obra, que sin duda podrá servir a otros expertos en la materia para que saquen mayores frutos de esta importantísima obra de la retablística pacense a partir de las informaciones que se aportan en este trabajo.

La autoría del retablo de Fuente de Cantos era conocida en Sevilla desde bastantes años, aunque fue realmente sacada a la luz en la recopilación realizada por Juan Prieto en 1995 sobre la documentación de escultura que se localizaba en el archivo de protocolos notariales de Sevilla. Su autor, Manuel García de Santiago, se puede considerar como uno de los más importantes retablistas del período de transición entre el retablo de estípite y el de rocalla, siendo el retablo mayor de Fuente de Cantos, finalizado en 1770, su obra cumbre y la que recoge toda la herencia del retablo de estípite sevillano, introducido en esta ciudad por Jerónimo Balbás, imbuyéndose además en la nueva moda francesa de la rocalla, que deja ver entre la hojarasca, querubes y elementos estructurales que componen esta arquitectura en madera. En este estudio, hemos intentado realizar además un recorrido por toda la producción de este ensamblador sevillano, su posible evolución estilística, su inmersión en el ambiente estético del momento, así como toda una pormenorizada descripción del retablo,

analizando su estructura arquitectónica, escultórica e iconográfica. Finalmente, y como epílogo a este estudio, y dentro del campo de investigación de la Orfebrería Española al que estamos adscrito, hemos añadido también el análisis de las dos lámparas votivas de plata que flanquean el retablo, sin duda dos obras de gran interés que hasta el momento habían quedado en el anonimato y que hemos relacionado con los florecientes talleres llerenenses.

### Resumen del Currículum Vitae

En primer lugar en mi currículum académico poseo el título de *Licenciado en Historia del Arte*, cursado en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Sevilla. He cursado los estudios de **Doctorado** dentro del programa titulado “**Nuevas perspectivas y problemas en la investigación del Patrimonio Artístico Andaluz, Español e Iberoamericano**”, del que es responsable el Departamento de Historia del Arte de la Universidad, habiendo finalizado el período de docencia y de investigación, con el trabajo de investigación “**Platería religiosa en el sur de la provincia de Badajoz**”, con el que he obtenido la calificación de sobresaliente, y finalmente he obtenido el Diploma de Estudios Avanzados. Además he sido adherido al proyecto de investigación “**Laboratorio de Arte**” del Departamento de Historia del Arte de esta misma Universidad.

También a lo largo de mis estudios he recibido los siguiente premios. Actualmente poseo la *Beca de Formación de Profesorado Universitario del Ministerio de Educación, Ciencia y Deportes*, para la realización de la tesis doctoral que he comenzado, *Platería del Ducado de Osuna en el Antiguo Reino de Sevilla*, bajo la dirección de la Dra. Doña M.<sup>a</sup> Jesús Sanz Serrano, siendo **miembro del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla**. Durante el curso 1999-2000 obtuve la *Beca de Colaboración del Ministerio de Educación y Ciencia*, realizando un proyecto de investigación durante todo el curso, cuyo tema eje era *El Barroco en la ciudad de Turín* (inédito), siendo guiado y asesorado por mi tutora la Dra. Doña María Jesús Sanz Serrano, que recibió mi proyecto muy

satisfactoriamente. También durante el mismo curso 1999-2000 me concedieron la *Beca Sócrates-Erasmus* con destino a la Università degli Studi de Turín, con una duración de seis meses, en la que pude conocer e investigar in situ sobre el tema elegido anteriormente referido para mi proyecto de colaboración, y donde pude además perfeccionar el italiano obteniendo un título de **italiano avanzado** por la Università degli Studi de Turín. Anteriormente había realizado los *dos primeros cursos de italiano* en el Instituto de Idiomas de la Universidad de Sevilla y poseo nivel medio de inglés y francés. También estoy adherido al proyecto de **Inventario Histórico Artístico de la Provincia de Sevilla**, desde la actual campaña 2002, organizado por el Ministerio de Educación, Ciencia y Deportes.

Las publicaciones realizadas son las siguientes: “*Las Andas de Ntra. Sra. de la Angustia de Fuente de Cantos, antiguo paso de Jesús de la Pasión*”, Boletín de Hermandades y Cofradías de la Ciudad de Sevilla, n.º 487, Sevilla, Septiembre de 1999; “*La custodia del Convento del Carmen de Fuente de Cantos*”, Revista de Fiestas en Honor de Ntra. Sra. de la Hermosa, Fuente de Cantos, Septiembre de 2001; “*El Antiguo Retablo-Camarín de Ntra. Sra. del Rosario de la parroquia de San Marcos de El Saucejo*”, en Laboratorio de Arte, n.º 14, Sevilla, 2001; “*Noticias Documentales sobre las iglesias y capillas de las Aldeas de Osuna*”, en Apuntes 2 (en prensa); “*Las Cofradías y Hermandades de El Saucejo*”, en Simposio de Hermandades y Cofradías de Andalucía (en prensa); “*Platería renacentista sevillana en la provincia de Badajoz*” (en prensa).

El retablo mayor de la parroquia de Fuente de Cantos ha suscitado gran interés entre los investigadores especializados en la materia desde hace ya bastantes años. La monumentalidad de la obra y la calidad de su composición y de su escultura fueron ya destacadas a principios del siglo pasado por José Ramón Mélida<sup>1</sup>. De similar forma, en los estudios más recientes se apuntaba su importancia en el panorama retablístico de la Baja Extremadura, sin que se aportase ningún dato documental referente a su autor o a su cronología, aunque no se discutía su conexión y relación con el retablo sevillano del siglo XVIII. Tejada Vizueté remarcaba su originalidad y su distinción dentro de la retablística pacense, donde no encontraba ningún paralelo, coincidiendo con Román Hernández en su atribución al círculo del portugués Cayetano de Acosta, sobre todo debido a su paralelismo con el retablo mayor del convento de Ntra. Sra. de la Salud de Sevilla, cuya paternidad en estos momentos recaía en este ensamblador y escultor establecido en la capital hispalense<sup>2</sup>. Igualmente, el historiador local Valverde Bellido observaba su vinculación con la retablística sevillana dieciochesca, y arriesgaba en atribuir la obra al círculo del arquitecto de retablos Felipe Fernández del Castillo, ya que observaba su parentesco con el retablo de la parroquia de Umbrete (Sevilla), obra de este ensamblador pacense asentado en Sevilla y realizado entre 1733-1734<sup>3</sup>. Al día de hoy, estamos en condiciones de poder concretar no sólo el autor de esta magna obra sino también establecer una cronología más o menos concisa, y por lo

---

<sup>1</sup> MELIDA, J. R. : *Catálogo Monumental de España. Provincia de Badajoz (1907-1910)*, Madrid, 1927, t. II, págs. 240-241, n.º. 2639, t. III, Lam. CCXIV.

<sup>2</sup> ALVAREZ VILLAR, J. : "Arte", en *Extremadura. Colección Tierra de España*, Madrid, 1979, pág. 285. TEJADA VIZUETE, F.: *Retablos Barrocos de la Baja Extremadura (Siglos XVII-XVIII)*, Mérida, 1988, págs. 62-64; HERNÁNDEZ NIEVES, R.: *Retablística de la Baja Extremadura. Siglos XVI-XVIII*, Mérida, 1991, págs. 287-291.

<sup>3</sup> VALVERDE BELLIDO, J. M.: "Nuevas aportaciones sobre el retablo mayor de la parroquia de la Granada de Fuente de Cantos". *Revista Anual de la Romería de San Isidro* n.º. 39, Fuente de Cantos, 1991, págs. 89-91; *Fuente de Cantos, el Pueblo de las Espadañas*, Cuadernos Populares, n.º. 41, Mérida, 1991, págs. 12-13; "Arte religioso en Fuente de Cantos", en *Zurbarán*, Fuente de Cantos, 1998. págs. 407-408.

tanto certificar su origen sevillano y asignar su paternidad a uno de los ensambladores y escultores más importantes del tercer cuarto del siglo XVIII en Sevilla, Manuel García de Santiago (1749-1779).

Sin embargo, hasta hace algunos años su autoría había quedado en el más absoluto anonimato, a pesar de que el documento donde se verificaba la realización de esta magna obra con el taller de Manuel García de Santiago había salido a la luz en los primeros estudios documentales dirigidos desde la Universidad de Sevilla. Así, en 1935 Heliodoro Sancho Corbacho encontraba el documento clave, fechado en 1779, que adjudicaba claramente su paternidad a este ensamblador y escultor sevillano, y que con posterioridad fue recogido por Juan Prieto<sup>4</sup>. En este documento se especificaba que Manuel García de Santiago, maestro escultor, daba su potestad a Fray Juan Moreno, franciscano de Talavera, para cobrar la cantidad de 6360 reales de vellón que aún se le debía por la escultura que ejecutó en la Iglesia Parroquial de la villa de Fuente de Cantos<sup>5</sup>. Sin embargo, podemos hoy en día actualizar estos datos gracias a la documentación localizada en el Archivo Diocesano de Badajoz. En esta institución pacense, se encuentra un expediente fechado en 1776, referente al litigio entre la fábrica y el escultor sevillano por el pago de la cantidad anteriormente mencionada, y que posiblemente correspondiera al último pago que se debía realizar a Manuel García de Santiago tras su finalización, que gracias a la declaración mayordomo de la fábrica podemos concretar que el retablo estaba ya acabado el doce de marzo de 1770<sup>6</sup>. Por lo tanto, posiblemente durante la década de 1760 se debió realizar esta majestuosa máquina arquitectónica y escultórica, siendo una obra clave para el conocimiento de la trayectoria profesional de García de Santiago, que en la actualidad está reconocido como uno de los grandes ensambladores sevillanos del siglo XVIII.

<sup>4</sup> SANCHO CORBACHO, H.: *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, t. VII, Sevilla, 1934, págs. 105-106; PRIETO GORDILLO, J. *Noticias de Escultura (1761-1780). Fuentes para la Historia del Arte Andaluz*. t. XV. Sevilla 1995, págs. 89-91.

<sup>5</sup> ARCHIVO HISTÓRICO DE ANDALUCÍA. Sección. Protocolos Notariales de Sevilla. Leg. 18051, of. 9, libro único de 1779, fol. 219 y vot.

<sup>6</sup> ARCHIVO DIOCESANO DE BADAJOZ. Sección Orden de Santiago. Leg. 766, n.º. 17500.

Manuel García de Santiago<sup>7</sup> se puede considerar el máximo protagonista del tránsito del retablo de estípite hacia la rocalla que se produce durante el tercer cuarto del siglo XVIII. La formación de Manuel transcurrió en el taller familiar. Era hijo de otro retablística y escultor, Bartolomé García de Santiago, que había desarrollado su actividad durante el primer tercio del siglo XVIII, siguiendo los parámetros impuestos por Jerónimo Balbás, iniciador del estilo del retablo de estípite en la ciudad de Sevilla.

Las formas y modelos de la primera mitad de la centuria, serán las que estén presentes en la primera producción de Manuel García de Santiago, aunque a partir de la década de los sesenta comenzará a introducir muy levemente la rocalla. Desde su primera producción, se puede observar como fue un artista polifacético, en el que además de arquitecto de retablos también mostrará su faceta como escultor, convirtiéndose, hacia 1760, en un profesional que igualaba en ingresos nada menos que a Cayetano de Acosta, artista luso que sería uno de los exponentes más reseñables del rococó sevillano en varios campos artísticos de esta ciudad. Las primeras noticias sobre su obra aparecen a finales de los años cuarenta, mostrándose ya como un autor plenamente formado y con un estilo definido. La primera obra conservada es el retablo mayor del convento del Loreto en Espartinas (Sevilla), documentado entre 1749-1750, en el que continúa con el modelo típico del ambiente de su formación, donde al esquema tripartito de calles sin movilidad en planta añade una mayor intensidad plástica en su riqueza ornamental, que hacen que den un efecto visual de agitación y movimiento, a lo que suma la influencia de

<sup>7</sup> Todos los datos biográficos han sido tomados de los siguientes autores que han tratado la vida y obra de este retablística. SANCHO CORBACHO, H.: ob. cit., t. VII, PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A.: "Sobre Cayetano de Acosta, escultor en Piedra", en *Revista de Arte Sevillano*, n.º. 2, Sevilla, 1982, págs. 35-42, HERRERA GARCÍA, F. J.: "El Retablo mayor del sevillano convento de Ntra. Sra. de Loreto de Espartinas" en *Archivo Ibero-Americano*, t. XLIX, n.º 195-196, Madrid, 1989, págs. 413-423, *El retablo sevillano en la primera mitad del siglo XVIII: Evolución y difusión del retablo de estípites*, Sevilla, 2001. PRIETO GORDILLO, J.: ob. cit., AMORES, F.: "Nuevos datos acerca de la obra de José de Escobar y Manuel García de Santiago para la Colegiata de Olivares en el siglo XVIII" en *Laboratorio de Arte*, n.º. 12, Sevilla, 1999, págs. 185-198. HALCÓN, F., HERRERA, F., RECIO, A.: *El Retablo Barroco Sevillano*, Sevilla, 2000.

Duque Cornejo en la utilización de la teatralidad del cortinaje, recurso que mantendrá en su etapa final como se puede comprobar en el retablo mayor fuentecanteño. Además también aparece en este retablo la compartimentación en las calles laterales de repisa-hornacina y tondo, que posteriormente se verá en el retablo pacense y que será otro rasgo definitorio de su estilo.

Pero quizás su obra que muestra su prestigio y reconocimiento como uno de los maestros más valorados de su época, sea el retablo de San Hermenegildo de la Catedral de Sevilla, realizado entre 1752 y 1753. En éste, mantiene el mismo esquema que en el anterior, aunque realmente no supone un avance en su evolución artística, debido a que se vio coartado por los capitulares de la catedral que le advirtieron moderación en su ejecución en lo que a la talla se refiere, para que los precios de la obra no se disparasen. Además realizó otras obras para la iglesia mayor de Sevilla, como lo muestra el diseño para un retablo fechado en 1758.

De los mismos años es el retablo Sacramental que realiza para la Colegiata de Olivares (Sevilla), donde vuelve a introducir muchos efectos escenográficos y dinamizadores que se veían en el de Loreto. En este retablo aparecen ya los caracteres definidores de su estilo: la interrupción de la cornisa en el centro enrollando los extremos de cada una de las secciones y la introducción de estípites antropomorfos o telamones que flanquean el nicho principal, dispuestos de manera escalonada, como se verá en su obra cumbre pacense.

En estas obras de mediados de la centuria delata un estilo perfectamente definido, y será a partir de 1760 cuando comience a seducirse por la rocalla, aunque sin la proyección de otros maestros del momento y sin apartarse del estructuralismo anterior<sup>8</sup>.

Durante las décadas de 1760 y 1770 realiza varias obras para Sevilla que desgraciadamente no se conservan. Hay constancia docu-

<sup>8</sup> La aparición por primera vez del motivo de la rocalla, como elemento característico de la derivación estilística del Barroco de la segunda mitad del Siglo XVIII, se localiza en el segundo libro de dibujos del gremio de plateros sevillano fechado en 1754. SANZ, M. J.: *Antiguos Dibujos de la Platería Sevillana*, Sevilla, 1986.

mental de la realización del retablo mayor de la iglesia de San Roque, por el que cobró 26000 reales de vellón el 5 de junio de 1761; también en 1771 para el convento sevillano del Valle realizaría su retablo mayor y tres años después, para la capilla de Jesús del Gran Poder, en la iglesia de San Lorenzo, realizaría un retablo que actualmente no se conserva. Por lo tanto, de este periodo, el único exponente conservado es el magnífico ejemplar de Fuente de Cantos, y a partir del cual Francisco Herrera ha llevado a atribuir varios retablos muy interesantes que adolecen su autoría. En primer lugar, siempre se ha encontrado un gran parecido con el retablo mayor del convento de San Francisco de Paula de Sevilla, que hasta hace algunos años se atribuía a Cayetano de Acosta por una firma aparecida en la parte trasera del mismo. Indiscutiblemente, y como ya habían hecho alusión numerosos estudiosos en la materia, su vinculación estructural y decorativa con la obra de Fuente de Cantos es innegable, aunque su catalogación dentro de la obra del portugués no parecía encajar con su estilo proyectado en sus retablos. Ello planteó la hipótesis de que dicha firma correspondiese a la intervención del portugués como tasador de la obra, y que más bien toda esta máquina franciscana perteneciese al mismo ensamblador que labró el retablo fuentecanteño. Algo parecido sucede con otros retablos sevillanos, donde aparece ese mismo esquema de utilización moderada de la rocalla, la aparición de los estípites telamones en la calle central, así como la solución del ático, que han sido suficientes para atribuirlos al taller de García de Santiago, como sucede en el retablo mayor de la parroquia de Higuera de la Sierra (Huelva) o el de San Antonio de la iglesia de Santiago de Utrera (Sevilla), entre otros repartidos por diferentes templos de la capital y de la provincia sevillana.

Sin embargo, el retablo que posee mayor interés de toda la producción de Manuel García de Santiago, no sólo por su calidad artística sino también por las dimensiones que adquiere que dejan explayar toda la creatividad de este tallista sevillano, es el retablo mayor de la Parroquia de Fuente de Cantos. Claramente el modelo seguido por este arquitecto de retablos, es la grandiosa máquina dorada desaparecida de la iglesia del Sagrario de Sevilla y realizada por Jerónimo

Balbás entre 1705-1709, considerado como el iniciador de este estilo de retablos dieciochescos sevillanos<sup>9</sup>. Como bien mencionara Ceán Bermúdez, a partir de este retablo, este estilo invadió todas las parroquias sevillanas, que a partir de este momento se seducirán por estas grandes máquinas llenas de teatralidad, grandiosidad y espectacularidad<sup>10</sup>. Esta repercusión de la arquitectura balbasiana, no sólo sacudió a los ensambladores de la primera mitad del siglo sino que, como se puede apreciar en este retablo, también seducirá a algunos grandes maestros de la retablística de la segunda mitad de la centuria. En concreto, podemos ver como el concepto de cueva dorada que aparecía en el retablo mayor del Sagrario, y que posteriormente Balbas repetiría en el retablo mayor de la Catedral de México (1718-1725), aparece plasmado en el presbiterio fuentecanteño. No obstante, no sólo en este recurso de invasión de parte de la arquitectura del templo se aprecia ese parentesco con el retablo sacramental sevillano, sino asimismo en la utilización de los grandes estípites articulando el cuerpo principal, en la estructura de casarón que remata el mismo, en la utilización de repisas sustentando las imágenes de bulto, en la ornamentación entre la hojarasca turgente y carnosas y los placados geométricos, así como en la propia invasión del tambor de la cúpula por la figura del Dios Onnipotente, además de en todo un programa iconográfico y escenográfico que no deja al fiel impasible ante el mensaje sacramental, mariano y glorioso que se representa en el retablo.

Pero, centrándonos en el análisis del retablo de Fuente de Cantos, podemos apreciar como el propio presbiterio se convierte en participante de la propia escenografía planteada en la composición arquitectónica del mismo, aunque realmente es el retablo quien se adapta al lugar. La propia estructura se funde con el tambor oval de la cúpula, que parece parte íntegra y continuación de la gloria celestial que se plantea al final del retablo. La propia planimetría del retablo

<sup>9</sup> GÓMEZ PIÑOL, E.: "Entre la norma y la fantasía: la obra de Jerónimo Balbás en España y México", en *Temas de Estética y Arte II*, Sevilla, 1988, págs. 97-179.

<sup>10</sup> CEAN BERMÚDEZ, J. A.: *Descripción de la Catedral de Sevilla*, Sevilla, 1804.

modifica la planta rectangular del presbiterio, adquiriendo un formato ochavado y convexo que cubre su frente, y que a la vez avanza de forma contundente en la calle central, lo que crea ese juego de líneas, esa movilidad entre lo cóncavo y lo convexo, además de esa propia fusión de las artes que se predicará durante el Barroco.

El potente banco es el que va a sostener toda la estructura lignaria del retablo. Éste se compone de un zócalo de madera imitando el jaspe rosáceo que se ve dividido por cuatro puertas que dan acceso a diferentes dependencias traseras del retablo y que son necesarias para activar todos esos mecanismos ocultos que acompañan la escenografía manifiesta en la talla dorada. Sobre este zócalo se disponen seis mensulones con gruesas cabezas de angelotes, inmersas en hojarasca con formas arriñonadas y perfil mixtilíneo, que se retuercen como altantes sosteniendo los inmensos estípites que estructuran el único cuerpo del retablo, creando a su vez esa sensación de inestabilidad propia de la sensibilidad barroca.

En el centro del banco se sitúa la mesa de altar, sobre la que se levanta el sagrario que se adelanta de forma cóncava, apreciándose esa rica movilidad que hace del retablo más interesante si cabe. El sagrario se compone de una estructura rectangular, donde se dispone una profusa decoración vegetal en bandas verticales enmarcando la puerta. Esta posee forma lobulada, representándose en el centro el Agnus Dei, enmarcado por un fuerte molduraje. Sobre la puerta también caen dos roleos que se enrollan en su parte inferior y que son coronados en la parte central por un ramo de racimos de uvas, al igual que en los aletones que enmarcan esta estructura, con todo ese carácter eucarístico que la representación conlleva. A ambos lados del sagrario aparecen las pequeñas ménsulas que soportan las retro-pilastras sobre las que se sitúan los estípites antropomórfos, enmarcando la hornacina central, y que en este caso son de menor tamaño y sólo aparece el motivo de la rocalla.

En la calle central del retablo, sobre el sagrario se sitúa el manifestador eucarístico. Este presenta una estructura de baldaquino, sostenido por estípites de rica decoración vegetal que soportan arcos angrelados, sobre los que se sitúa un molduraje ondulado y mixtilí-

neo, rematándose en la parte central por una tarja de rocalla que sobresale con respecto a la moldura y que también aparece en los laterales. Este expositor se ve enmarcado por unos aletones de menor tamaño que los que enmarcan el sagrario, coronándose por una cubierta bulbosa, que se adelanta a la gran peana sobre la que se sitúa la imagen titular. Además posee un mecanismo para cubrir y ocultar el ostensorio custodia, que consiste en la bajada del interior de la cubierta de un Sagrado Corazón de Jesús entre ángeles y rodeado de una ráfaga, por medio de un sistema de poleas accionado en la parte trasera del retablo. En este retablo se observa la importancia que adquiere el sagrario y el manifestador en el periodo barroco en el retablo español, dándoles lugar privilegiado dentro del mismo y centrando toda la composición, aunque en este caso no es un retablo eucarístico sino mariano, lo que hace que el centro del retablo sea la imagen titular del templo.

El banco, anteriormente referido, va a sostener el inmenso y único cuerpo del retablo, dividido en cinco calles por seis estípites de orden gigante, que le dan al retablo una gran esbeltez y que siguen los parámetros marcados en sus retablos anteriores. Estos estípites poseen capiteles compuestos muy espigados, que dan paso a un cuerpo troncocónico que se apoya en un grueso cubo de esquinas quebradas, que ensanchan el estípite y donde aparecen medallones con los bustos de San Pedro y San Pablo en los estípites centrales y en los restantes los Cuatro Padres de la Iglesia Latina. En la parte inferior del estípite aparecen boceles y los elementos troncopiramidales invertidos principales, adornados con guirandas de hojarasca dorada, que se apoyan en una base muy estrecha sobre plintos. Detrás de los seis estípites aparecen dobles series de retopilastras de múltiple cajado, que dan una cierta perspectiva, volumetría y espacialidad al estípite, acentuando también la movilidad en planta del retablo. Sobre el cuerpo aparece un entablamento o arquitrabe quebrado, con un friso de placas colgante y una cornisa rota y fruncida hacia el centro por el empuje de la calle central que se introduce en el ático.

En las calles laterales aparecen las esculturas de bulto redondo y de tamaño natural representando a San José, San Joaquín, Santa Ana

y Santiago el Mayor, aludiendo claramente a la genealogía mariana. Estas esculturas están colocadas sobre repisas compuestas por una moldura mixtilínea sostenida por ménsulas de rocalla, con querubín alado, que se alargan en forma de zarcillo hacia las puertas del banco. Las esculturas no se disponen dentro de hornacinas, sino que sólo son enmarcadas por una moldura que las simula, que se remata en un arco mixtilíneo. Esta manera de colocar las imágenes sobre repisas, es un recurso utilizado por Jerónimo Balbás delante de los propios estípites en el Retablo de los Reyes mexicano, igual que también lo hizo en el Sagrario sevillano o en el retablo de la iglesia de San Agustín de Osuna (Sevilla), siendo por tanto Manuel García de Santiago, en este caso, mucho más cometido y clásico a la hora de componer y estructurar las imágenes en el retablo. Sobre estas figuras aparecen tondos ovalados en los que se representan en alto relieve las imágenes de San Antonio de Padua, Santa Práxedes, Santa Lucía y San Antonio Abad, todas en busto. Estos tondos se componen de un moldurón, que se ve roto en los laterales por tarjas de rocalla, y en la parte inferior surge una especie de prolongación que se introduce ligeramente en el marco de la pseudo hornacina inferior. En los espacios libres que restan en las calles, se derrama una profusa decoración de fina talla de hojarasca, que recuerda esa hoja de cardo que tan profusamente utilizó en su primera etapa en los retablos de Espartinas y de la Catedral de Sevilla. Además sobre los tondos aparecen unos zarcillones que cuelgan del entablamento y que en su parte inferior se adentra en la moldura del óvalo. Por tanto, desde el banco hasta el entablamento que corona el cuerpo del retablo se observa una intención de continuidad, de unión entre los diferentes elementos que lo conforman, algo que enfatiza la verticalidad marcada por los enormes estípites, creando ese ritmo ascendente que se verá complementado en el ático con las esculturas de bulto redondo, los tondos y los gallones del cascarón que nos llevan a la figura de Dios Padre que corona el retablo. Estas calles pueden, en cierta manera, recordar al interestípite mexicano, aunque no llegan a tener el volumen ni la magnitud con el que en estos momentos se está realizando en la capital novohispana. No obstante, al igual que sucede con los estípites, esta composición de las calles laterales no es nove-

dosa en sus diseños, ya que con anterioridad las utilizó en los retablos de Espartinas y Olivares.

La calle central es el doble de ancha que las laterales. Esta vía central del retablo se compone del manifestador, la hornacina principal que cobija a la titular del templo y un remate que rompe el entablamiento principal y soporta la hornacina de San Miguel Arcángel, ya en el ático. Al igual que ocurría con el sagrario, la calle central se adelanta levemente al espectador, por lo que crea un juego de líneas cóncavas y convexas, típico del retablo balbasiano que tanto debe este retablo pacense. El camarín de la Virgen se abre con un arco de medio punto, flanqueado por cuatro estípites antropomorfos dispuestos de manera escalonada en planta y sustentados sobre ménsulas de rocalla. Estos estípites, que en su parte inferior poseen las típicas formas troncopiramidales invertidas que soportan ángeles telamones o cariátides-atlantes, serán unas de las firmas más claras del retablo de Manuel García de Santiago y que a dado pie a las mencionadas atribuciones.

En las enjutas del arco aparecen unas volutas enroscadas donde se sitúan los ángeles lampareros, de los que salen dos roleos de gran relieve y un zarcillón en la clave con una granada en el centro, prolongándose hacia arriba para recoger el cuerpo de un angelote de abundantes carnes entre hojarasca y rocalla, enmarcándolo a ambos lados otros ángeles que soportan ramos de azucenas. En este espacio se aprecia claramente la herencia balbasiana en esa yuxtaposición de las dos maneras de entender la decoración, por una parte la decoración turgente y carnosa de la talla vegetal, y de otro lado las formas prismáticas puras. Detrás del manifestador se levanta una gran peana bulbosa donde se asienta la imagen titular y que centra el pequeño camarín de madera dorada, en cuyas paredes aparecen acuartelados con cartelas de rocalla y con el escudo mariano en el tablero trasero, además de los atributos de su advocación en la parte central de los tableros laterales. La cubierta de este espacio se compone de mampara desde donde penetra la luz a través de una pequeña saetera que se abre en el muro donde se apoya el retablo, creando ese efecto de transparente berniniano.

El retablo se remata con un ático monumental en forma de cascarón, cóncavo, que se ve dividido en dos partes por una prolongación de la calle central, elevándose hacia la zona superior con una exuberante ornamentación y fundiéndose con la hornacina de San Miguel Arcángel alanceando a Satán, que centra la composición del ático. Esta hornacina tiene una estructura de baldaquino, similar a la del manifestador, en cuyos soportes se observa como desaparece por completo el estípite, como si fuera una hornacina anástila, propio del avance estilístico del momento. Estos pseudosoportes sostienen un arco que deriva de la alternancia serliano-palladiana, roto en la clave del arco central por un pequeño resalte en forma de zarcillo. Este zarcillo, a su vez, forma parte del trono de Dios, donde además se sitúa la cruz de la Orden de Santiago, aludiendo a la diócesis santiaguista a la que pertenecía el templo. La hornacina que cobija a San Miguel es de perfil mixtilíneo estrechándose por la parte inferior, de la que surge una protuberancia vegetal que sirve de peana para la imagen del Arcángel. Encima de la hornacina, como se dijo anteriormente, se sitúa el trono de Dios, formado por dos roleos situados sobre los dinteles laterales del arco serliano, donde aparecen dos ángeles que apartan su mirada ante la Divinidad y que sostienen unos paños unidos en la parte central dejando ver la citada cruz de Santiago. Sobre este trono se alza Dios Omnipotente rodeado de una mandorla formada por nubes y rayos, que porta el orbe del mundo y da la bendición con la obra mano, y, como dijimos en un principio, se sitúa fuera del marco del retablo, ocupando la ventana central del tambor de la cúpula ovalada del presbiterio, que aparece en la actualidad cegada pero que debió estar abierta, como lo muestran algunas fotos antiguas, con ese efecto de transparente que le confiere una mayor sensación de gloria celestial.

En el resto del cascarón aparecen una serie de nervios, formados por una guirnalda de hojas, que lo dividen en cuatro gajos en cuyas partes altas aparecen cuatro tondos con las cabezas de los Evangelistas. En la parte baja sobre el entablamiento mixtilíneo y en repisas con rocalla se levantan cuatro imágenes de santos: San Rafael y San Gabriel, a ambos lados de San Miguel, y en los extremos, San

Agustín a la izquierda y San Buenaventura a la derecha. Entre estos y en los extremos del retablo, en posición inestable sobre prominentes roleos, angelitos portando atributos de las letanías del rosario. Orlando el ático aparece una moldura con fina hojarasca y rosas, además de un cornisón del que penden pabellones de finos encajes, sostenidos por querubines y recogidos en los extremos del ático por el entablamento, dejándose caer como si fuera un gran telón teatral. También enmarcando lo que es el cuerpo del retablo aparecen roleos calados, entre los que se mezclan ángeles, incidiendo en esa riqueza decorativa que impera en las diferentes partes del retablo.

Muy interesante también es la labor escultórica que presenta el retablo. La escultura es de madera policromada siguiendo la tradición de la escultura sevillana. En estas obras se observa la buena formación del maestro en el taller paterno, dentro del ambiente escultórico de Duque Cornejo, destacando sobre todo las imágenes de las calles laterales con un movimiento ampuloso de los paños que le confiere gran monumentalidad, además de una fineza expresiva conseguida a través de la gesticulación y donde se aprecia además como en algunos casos, y en concreto en las figuras varoniles, mantiene los esquemas roldanescos. Los altos relieves que se encuentran en los óvalos de las calles laterales, presentan una ejecución de menor calidad, quizás no salidas de las manos del propio Manuel García de Santiago sino de su taller, aunque hay que reconocer que la policromía hace perder mucho del preciosismo y calidad de la talla. De entre las esculturas del ático destaca sobre todas ellas, la talla de bulto redondo de San Miguel, de gran estilización, presentando un gran movimiento que crea una amplia espacialidad a su alrededor, con postura exagerada, teatral, contorsionada e inestable, que a la vez conjuga con una gran elegancia que subraya más si cabe esa sensación etérea y celestial. El resto de tallas en bulto redondo que componen el ático presentan características similares a las anteriores, aunque destacan por su grandiosidad y majestuosidad gracias a la apertura de los brazos y la forzada gesticulación creando ese gran efectismo que veíamos en la figura de San Miguel. Los tondos del cascarón, presentan, a pesar de su simplicidad compositiva, una gran

fuerza expresiva. Finalmente son relevantes los ángeles que soportan el trono divino, en los que se aprecia una gran elegancia y teatralidad en la torsión corporal, intentando mostrar la grandeza que soportan, la figura de Dios Padre, el cual se muestra grandioso y omnipotente, presidiendo las alturas.

Con respecto al dorado y la policromía de las tallas, se puede observar su menor calidad con respecto a la labor de talla. En la policromía de estas esculturas es donde García de Santiago se desmarca y avanza con respecto a la tradición sevillana del Barroco. Las ricas labores de estofado que habían caracterizado todos los programas escultóricos del siglo XVII y primera mitad del XVIII, en esta ocasión desaparecen para adentrarse en una aplicación policroma directa, con pigmentos de colores mates y neutros, de una mayor sobriedad y de tintes ligeramente apagados, con gamas de colores azulados, marrones, rojizos y de blancos marfileños, propio de las nuevas ideas academicistas que van expandiéndose desde la Corte, y cuyo mejor exponente en Fuente de Cantos lo encontramos en la imagen de Ntra. Sra. de las Angustias del Convento Carmelita de Fuente de Cantos, obra decimonónica de Antonio Calvo<sup>11</sup>.

Sobre las modificaciones sufridas a lo largo de su historia, no son muy notorias ya que hasta prácticamente el siglo XX permaneció tal y como se había colocado en la cabecera de la iglesia en el último cuarto del siglo XVIII. Los incidentes más importantes que sufrió el retablo fueron los acaecidos durante 1936, en la que la quema de imágenes y otras obras del templo, no afectaron prácticamente al retablo, quedando mutilada tan sólo la imagen titular del retablo, que podemos apreciar hoy día gracias a la fotografía del retablo que incluye José Ramón Mélida en su catálogo artístico de la provincia de Badajoz<sup>12</sup>. Esta imagen, desaparecida en la actualidad, era de candelero con el niño en una de sus manos, la granada en la otra

<sup>11</sup> SANTOS MÁRQUEZ, A. J.: "Las Andas de Ntra. Sra. de las Angustias de Fuente de Cantos, Antiguo Paso de Jesús de la Pasión", en *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, Sevilla, Septiembre de 1999, págs. 35-39.

<sup>12</sup> MELIDA, J. R.: ob. cit., t. III, lám. CCXIV.

alusiva a su advocación, además de presentar una media luna de plata y una corona imperial. En rasgos generales, su iconografía y factura no difiere en demasía de la imagen mariana que ocupa este privilegiado lugar en el retablo del convento trianero de San Francisco de Paula, que como dijimos es obra de este escultor sevillano. Actualmente, en el camarín del retablo, se sitúa una imagen anterior a la construcción del retablo, y que posiblemente perteneciera al que con anterioridad a la reforma del templo, acaecida durante el primer tercio del siglo XVIII, ocupara el antiguo retablo mayor realizado por Gil de Hermosa en la primera década del siglo XVI<sup>13</sup>. Esta imagen de Ntra. Sra. de la Granada, en madera tallada y policromada, parece ser producto de un mandato de los visitantes santiaguistas de 1576 en el que se demanda la sustitución de una imagen de vestir antigua por otra talla completa y estofada que pudiera ser la que actualmente se venera en este retablo<sup>14</sup>. A pesar de ello, nosotros tenemos serias dudas ante una cronología tan tardía para una imagen de aires tardogóticos, que posee rasgos muy similares con otra efigie mariana conservada en la parroquia de Cabeza la Vaca, que pudo ser realizada en la primera mitad del siglo XVI<sup>15</sup>.

Finalmente, no queremos concluir nuestro estudio sin hacer referencia a las dos lámparas de plata que hasta hace algunos años colgaban de los ángeles lampareros que enmarcan el camarín de la titular y que actualmente flanquean el retablo. Por razones estilísticas y cronológicas hemos atribuido ambas piezas a los florecientes talleres llerenenses del segundo cuarto del siglo XVII, apoyados además en el aporte documental que ofrecen las inscripciones que ambas presentan. La más antigua, según la inscripción que reza en su plato, fue

donada por Don Juan de Escobar del Corro, durante el periodo que ocupó el cargo de inquisidor apostólico y visitador de la Orden de Santiago en Llerena, lo que nos localiza el centro de realización y nos posibilita a establecer una fecha más o menos acertada. Conocemos la biografía del comitente, el cual perteneció a una de las familias hidalgas de la localidad y ostentando diversos cargos a lo largo de su vida, el primero de ellos fue el de inquisidor de Llerena, entre 1620 y 1628, cronología que se puede ajustar perfectamente al estilo de la pieza<sup>16</sup>. Sin duda, se trata de una exquisita obra manierista donde se repite el modelo estándar que se mantendrá durante toda esta centuria tanto en su estructura como en su ornato<sup>17</sup>. Este último destaca por su calidad artística y lo primoroso y detallado de los diferentes motivos que lo componen. Los gallones, el escamado y las grandes ces enmarcando un espejo ovalado central, recorren el primer tramo convexo y dejan paso a una corona de gallones en el segundo. Sin embargo, el preciosismo en detalles del cincelado así como en las representaciones iconográficas de los espejos, con un programa relacionado con la orden dominica, hacen denotar la mano de un autor de calidad, con ciertos recuerdos pasados en la carnosidad de las ces que nos llevaría al taller de Alonso Pérez el Noble, aunque desgraciadamente no poseemos otra pieza similar para constatar esta atribución<sup>18</sup>.

En el otro ejemplar situado en el lado del Evangelio, sí se especifica la cronología exacta de su hechura, 1637, siendo su promotor el presbítero Fernando Domínguez de Mora. Repite el mismo tipo estructural, de plato con doble superposición de perfiles convexos en decreciente rematado por perillón torneado, siendo su ornato de una

<sup>13</sup> VALVERDE BELLIDO, J. M.: *Fuente de Cantos...* ob. cit., pág. 10

<sup>14</sup> VALVERDE BELLIDO, J. M.: "Arte Religioso en Fuente de Cantos" en *Zurbarán*, Fuente de Cantos, 1998, pág. 408

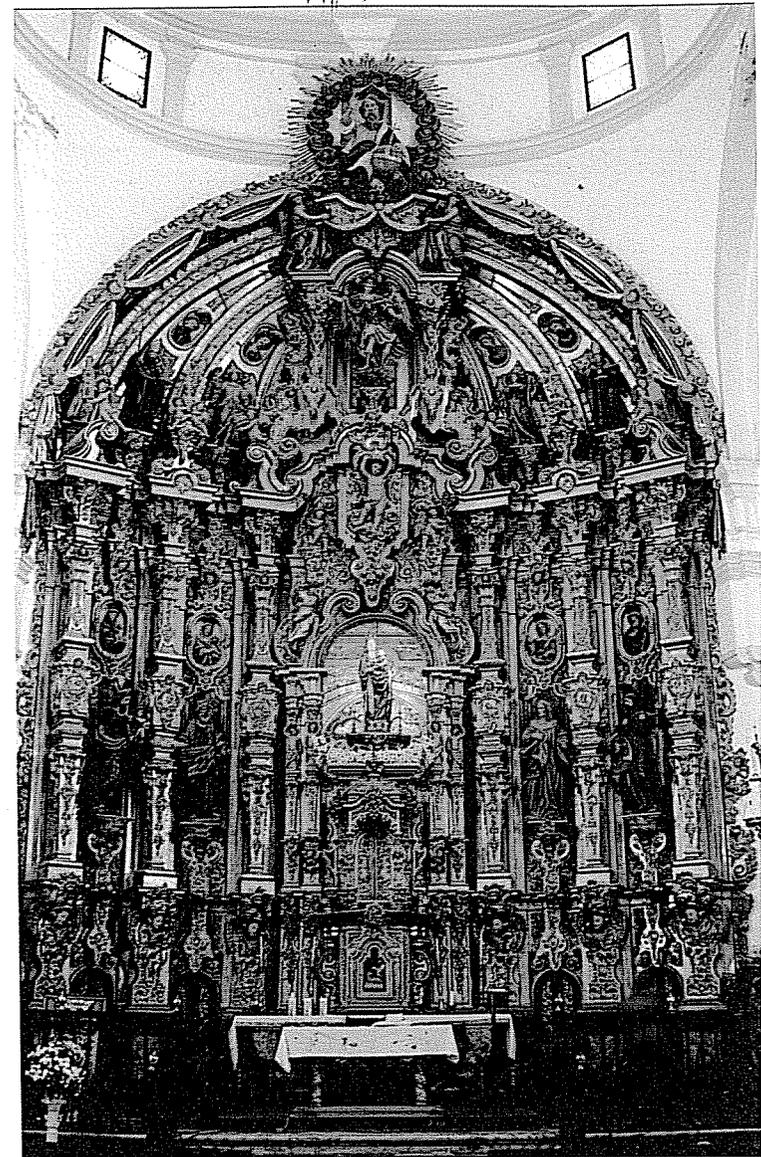
<sup>15</sup> Además hay que tener en cuenta que ambas imágenes pertenecieron a los retablos realizados en los talleres zafrenses de principios del siglo XVI, y que estilísticamente son más coincidentes con esta cronología. Aunque también es verdad que el llerenense Luis Hernández realiza varios trabajos para Cabeza la Vaca en torno a 1575, aunque su estilo manierista no coincide con el proyectado en ambas imágenes Marianas.

<sup>16</sup> D. Juan Escobar del Corro (1592-1649) además de inquisidor en Llerena, lo fue también en Murcia, Córdoba y fiscal del Consejo de la Suprema Inquisición, siendo a su muerte preconizado como obispo de Córdoba. ANA M<sup>a</sup> DEL NIÑO JESÚS DE PRAGA. Convento del Carmen. Los Santos de Maimona (Badajoz), 1990, pág. 111.

<sup>17</sup> SANZ, M. J.: *La Orfebrería Sevillana del Barroco*, Sevilla, 1976, t. I, pág. 177. Existe una lámpara muy parecida en la parroquia de San Juan de Marchena, lo que corrobora la estandarización de esta tipología durante el Manierismo. SANCHO CORBACHO, A.: *Orfebrería sevillana de los siglos XV al XVIII*, Sevilla, 1970, fig. 69.

<sup>18</sup> TEJADA VIZUETE, F.: *Platería y Plateros Bajoextremos*, Badajoz, 1998, págs. 298-302.

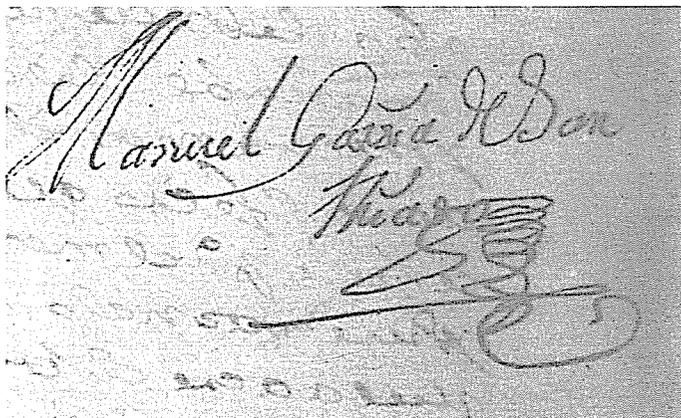
menor calidad que el anterior, producto de un maestro menos experimentado, apreciándose además algunas diferencias. En esta ocasión, se sustituyen los espejos ovales por rectángulos, siendo su aspecto global más esquemático y somero, coincidiendo en su adorno con otra lámpara custodiada en la parroquia de Santiago de Llerena, fechada en 1666, y donde queda patente como estos diseños formales y ornamentales se mantienen en los talleres llerenenses tras rebasar la primera mitad de la centuria<sup>19</sup>.



Retablo Mayor de la Parroquia de  
Nuestra Señora de la Granada de Fuente de Cantos

---

<sup>19</sup> Íbidem, pág. 188.



Firma de Manuel García de Santiago, autor del Retablo Mayor de la Parroquia de Nuestra Señora de la Granada de Fuente de Cantos



Lámparas de plata del presbiterio realizadas posiblemente en Llerena entre 1620 y 1635