

PATRIMONIO ARTÍSTICO DE FUENTE DE CANTOS.

SIGNIFICADAS MUESTRAS

Francisco Tejada Vizúete

PATRIMONIO ARTÍSTICO DE FUENTE DE CANTOS.
SIGNIFICADAS MUESTRAS

Francisco Tejada Vizuete

INTRODUCCIÓN

Hace sólo unos años pronunciamos en Fuente de Cantos la conferencia que llevaba por título «El arte religioso en Fuente de Cantos». Nos ocupábamos entonces, y por este orden, del Santuario de la Hermosa, de la iglesia conventual de las religiosas carmelitas, de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Granada, de su retablo mayor y de algunas muestras de arte suntuaria en las iglesias de la localidad. Para entonces ya nos habíamos referido a determinadas parcelas del patrimonio artístico de Fuente de Cantos en diversos momentos de nuestra bibliografía, como puede comprobarse en las publicaciones siguientes: *Retablos barrocos de la Baja Extremadura* (1988)¹, «Juan Alfonso de Ladera y la influencia portuguesa en la arquitectura bajoextremeña del siglo XVIII» (1992)², «Imaginería exenta del siglo XVI en la Baja Extremadura» (1994)³, «La retablística bajoextremeña de los siglos XVI al XVIII y su contexto» (1994)⁴, etc. Posteriormente hemos ido trazando un cuadro de referencias más generosas y singularizadas en las que Fuente de Cantos y su patrimonio ocupan

¹ TEJADA VIZUETE, Francisco, op. cit., pp. 62-64.

² SOLIS RODRIGUEZ, Carmelo - TEJADA VIZUETE, Francisco, op. cit., en *Actas VIII Congreso Nacional de Historiadores del Arte, I, Cáceres, 3-6 de octubre de 1990*, Salamanca, 1992.

³ TEJADA VIZUETE, Francisco, op. cit., en *Memorias de la Real Academia de Extremadura, Vol. II*, Badajoz, 1993, pp. 291-370.

⁴ TEJADA VIZUETE, Francisco, op. cit., en *Actas del Congreso Internacional «Llerena, Extremadura y América»...1992*, pp. 187-212.

un lugar de importancia siguiendo el hilo de las siguientes manifestaciones artísticas:

Arquitectura y retabística: «Notas sobre la arquitectura en el Provisorato de Llerena» (1996)⁵; «Arquitectura bajoextremeña del siglo XVIII: notas y documentos (1996)»⁶; *Por obra y gracia de Jerez de los Caballeros. Arquitectura y retabística de los siglos XVII y XVIII y su expansión* (2007)⁷.

Escultura y pintura: *Gratia Plena* (2005)⁸.

Artes Santarias: *Platería y plateros bajoextremeños. Siglos XVI al XIX* (1998)⁹; *Eucarística 2000* (2000)¹⁰.

Ni que decir tiene que con los trabajos reseñados no quedan, ni con mucho, cubiertos cuantos aspectos artísticos de Fuente de Cantos merecerían ser contemplados dentro de una visión más de conjunto del patrimonio cultural de la villa. A ello apuntan trabajos tan interesantes como el de Juan Manuel Valverde Vellido en el monográfico *Fuente de Cantos. El pueblo de las espadañas* (1991), mientras otros estudiosos locales no cesan de ilustrarnos sobre precisos y precisos datos de interés, como lo hace José Lamilla Prímola en su oportuna guía de la *Parroquia de Nuestra Señora de la Granada (Fuente de Cantos)*. La religiosa Ana María del Niño Jesús de Praga nos obsequió también con otros dos títulos: *Convento del Carmen. Fuente de Cantos (Badajoz)*, pa-

⁵ SOLÍS RODRÍGUEZ, Carmelo - TEJADA VIZUETE, Francisco, op. cit., en *Boletín de la Real Academia de Extremadura*, VII, Badajoz (1996), pp. 3-86.

⁶ TEJADA VIZUETE, Francisco, op. cit., en *Memorias de la Real Academia de Extremadura, Vol. III*, 1996, pp. 387-341.

⁷ TEJADA VIZUETE, Francisco, op. cit., Badajoz, 2007.

⁸ TEJADA VIZUETE, Francisco, op. cit., Badajoz, 2005.

⁹ TEJADA VIZUETE, Francisco, op. cit., Badajoz, 1998.

¹⁰ TEJADA VIZUETE, Francisco, op. cit., Badajoz, 2000.

tria de Zurbarán (1991) y «*La Hermosa*», *Patrona de Fuente de Cantos* (1994). Se unen más recientemente a los estudios fuentecanteños los jóvenes profesores Felipe Lorenzana de la Fuente y Emilio Quintanilla Martínez y no puedo, por último, dejar de citar en cualquier ocasión, como si de un guía iniciático se tratara, al autor del casi centenario *Catálogo Monumental de España. Provincia de Badajoz. II* (1926): José Ramón Mérida.

I. LA IGLESIA PARROQUIAL DE NUESTRA SEÑORA DE LA GRANADA

1. Referencia general

Se trata de una más de las iglesias, parroquiales y ermitas, que se reconstruyeron a lo largo del siglo XVIII sobre el emplazamiento primitivo, aprovechando, en este caso, los antiguos muros cuadrangulares de la capilla mayor y las portadas laterales, provenientes de una remodelación anterior del templo. En todas las iglesias reconstruidas en la época (parroquial de Valencia del Ventoso y Ribera del Fresno, ermita de los Milagros de Bienvenida, etc.), las soluciones constructivas suelen ser similares: se trata de ofrecer un generoso espacio, diáfano y bien iluminado, convirtiendo las que fueran tres naves anteriores en una sola, cubierta por bóveda de cañón sobre lunetos sobre arcos fajones, con vanos bajo dichos lunetos, y disponiendo un coro alto a los pies del templo.

La profundidad de las pilastras que reciben los arcos de la bóveda, proyectadas en algunos casos exteriormente a manera de estribos, permiten disponer, a uno y otro lados de los muros longitudinales, de capillas que albergan otros tantos retablos. Añadamos la cúpula en la cabecera —dotada de un pequeño tambor también con vanos en Fuente de Cantos— y el entablamento clásico, enriquecido con pronunciadas molduras, con lo que tendremos definido un estereotipo común en aquellos momentos. Original, sin embargo, resulta la fachada que mira al mediodía, en la que se disponen, a modo de una doble galería, ventanas geminadas,

mientras a los pies del templo, del lado de la epístola, se eleva la «gallarda torre» labrada en el último cuarto del siglo XVIII. Con ella terminaba sus días el maestro conquense y «arquitecto práctico» José Gómez (+ 1799), tras haber concluido el hermosísimo templo de la Granada llerenense o la más modesta iglesia de Maguilla, siguiendo en este último caso decididamente los más sobrios dictados del neoclasicismo académico imperante que imponía Madrid.

2. Documentación de la obra y maestros relacionados con ella

Comenzaría la obra del nuevo templo, hacia 1730, el segureño **Domingo Martín**, quien en marzo de 1733 se aparta de la misma. Maestro de alarife y arquitecto se denomina Martín, en quien había recaído «junto a otros maestros de dicho arte..., la obra de albañilería, carpintería y sus materiales» de la iglesia mayor fuentecanteña. Tras derribar la anterior iglesia y haber dado principio a los cimientos de la nueva, dice no poder continuarla, debido a su excesiva edad y a los achaques propios de la misma. Junto a él se retira de la obra su hijo José Martín¹¹. Paulatinamente vamos avanzando en un mejor conocimiento de estos maestros locales, todavía necesitados de una mayor investigación, tanto de su biografía personal como artística. De Domingo Martín poco más sabemos que el que hubiera intervenido junto a Baltasar de Soto en la reedificación de la iglesia parroquial de Valencia del Ventoso (1718 y años siguientes)¹², o que no era la primera vez que hacía postura para lograr una obra en Fuente de Cantos, como la del

¹¹ Fuente de Cantos. Protocolos notariales. Juan Calado Usagre, Leg. 8, 16-III-1733, fol. 98 y ss.

¹² TEJADA VIZUETE, F., op. cit.: «Arquitectura bajoextremeña del siglo XVIII...», doc. 15, pp. 430-431. De Baltasar de Soto y su consorcio con otros alarifes dimos cuenta en *Santa María de los Milagros, Patrona de Bienvenida, las Patria de Riero*, Zafra, 1996, p. 111, y de haber sido beneficiario de los milagros de tan excelsa Patrona, según la novena editada por el hermano José Santos de Ocampo en 1747 (Ibidem, p. 72).

coro alto de la iglesia del convento de las carmelitas descalzas de la villa; obra a la que también optaba ante el escribano Pablo de Salas (21 de abril de 1722, fol. 38) el maestro alarife llerenense Alonso González¹³.

La pregunta inmediata tras la retirada de la obra por parte de Domingo Martín y su hijo es quién o quiénes se hicieron cargo de la misma hasta su conclusión o, mejor, hasta el momento en que queda su espacio abierto de nuevo al culto en los últimos días de septiembre de 1741, según nos documenta José Lamilla, quien también señala por maestros de la misma al llerenense **Francisco González** y al santeño **Diego Álvarez**¹⁴. Poco o nada sabemos, hasta ahora, del maestro santeño; sí del llerenense (¿hermano del citado Alonso González?): en él y en Isidro Julián Delgado se había rematado la obra de la reedificación de la iglesia parroquial de Ribera del Fresno, según nos consta por una carta de poder de ambos para comparecer ante el protector de las iglesias, otorgada ante Pedro Hernández Azulado en la citada localidad el 12 de agosto de 1745. Seis años después estaba la obra de Ribera terminada; momento éste en el que parecen estar al frente de la misma los hermanos llerenenses Agustín y Diego de Robles junto al citado Isidro Julián Delgado y otros¹⁵, a los cuales localizamos seguidamente, pasados otros cuatro años, como «residentes» en Fuente de Cantos.

El 5 de octubre de 1755 Bárbara Antonia Ramírez, viuda del maestro Diego de Robles, otorgaba poder a su hijo, el diácono llerenense Pedro Joaquín de Robles, para cobrar lo que todavía se le debía a su marido de la reedificación de la iglesia de Ribera del Fresno. Con dicho poder se traslada Pedro Joaquín a Fuente de

¹³ Cfr. NIÑO JESÚS DE PRAGA, Ana María del: *Convento del Carmen. Fuente de Cantos (Badajoz), patria de Zurbarán*, Los Santos de Maimona, 199a1, pp. 188-189.

¹⁴ LAMILLA PRÍMOLA, José, op. cit., *Parroquia...de la Granada*, pp. 10-11.

¹⁵ TEJADA VIZUETE, F., op. cit.: «Arquitectura bajoextremeña del siglo XVIII...», doc. 11, pp. 423.

Cantos, donde el 1 de noviembre del mismo año se encuentra con los maestros citados, quienes venían siguiendo pleito, desde la conclusión de la cita obra de Ribera, con don Cristóbal Caro Guerrero —a la sazón alcalde ordinario por su majestad y por el estado noble de Fuente de Cantos— «sobre diferentes reparos que se objetaron... a las quentas que se dieron y formaron... por dicho Sr. don Cristóbal como marido de doña Francisca Zambrano, su mujer, hermana entera y heredera de don José Mateos Zambrano, cura de la parroquial de Ribera, a cuyo cargo estuvo el gobierno y manejo de aquella obra y distribución de los caudales de la misma»¹⁶. Condenado el dicho don Cristóbal a pagar, se avinieron las partes y recibieron los maestros 5.000 reales de vellón, de los que entregaron la parte correspondiente a la viuda de Diego de Robles.

Otra pregunta, aunque en principio no tenga que ver directamente con el tema que nos ocupa, es qué hacían entonces en Fuente de Cantos los mencionados maestros llerenenses: si son «residentes» en la villa sólo por la cuestión judicial que les ocupa o por razones profesionales, pues no hay que olvidar que son momentos en los que rastreamos proyectos arquitectónicos en la villa de algún interés. En efecto, el 3 de junio de 1755 don Bartolomé Navarro y Carballar, regidor y natural de la misma, legaba testamentariamente a la comunidad de religiosos de San Francisco de Fuente de Cantos 2.000 reales de vellón para la restauración y reedificación de la capilla mayor y sacristía de dicho convento, con la obligación de que anualmente se celebrara por la comunidad la fiesta de san Antonio de Padua, con misa y sermón¹⁷; cantidad que dos meses después se le entregaba al síndico del convento, don Juan Fernández de Hinestrosa¹⁸.

¹⁶ Fuente de Cantos. Protocolos Notariales. Juan Matías Fernández, Leg. 9, fol. 152 y ss.

¹⁷ Fuente de Cantos. Protocolos notariales. Juan Martínez Fernández, fecha ut supra, fol. 75 y ss.

¹⁸ Ibidem, 18-VIII-1755, fol. 104 y ss.

3. *Un nuevo maestro para culminar las obras de la iglesia parroquial: el conquense José Gómez, maestro de la iglesia mayor de Llerena*

La singular prestancia que otorga al templo mayor fuente-canteño la severa y elevada «torre nueva» se deben, sin duda, al buen hacer del maestro conquense **José Gómez**, a la sazón también maestro de la iglesia mayor de Llerena, de cuya biografía artística hemos adelantado en otros momentos suficientes noticias¹⁹, significando a la vez las muy estimables maneras neoclásicas que dicho maestro dejara en nuestros lares.



¹⁹ Cfr. SOLÍS RODRÍGUEZ, Carmelo -TEJADA VIZUETE, Francisco, op. cit.: «Notas sobre la arquitectura en el Provisorato de Llerena», en *Boletín de la Real Academia de Extremadura*, VII, Badajoz (1996), p. 84; TEJADA VIZUETE, Francisco.

Tras varios años en ruina, en septiembre de 1751 el Protector de las iglesias santiaguistas ofrecía 150.000 reales para poner en cornisas la iglesia mayor de Llerena; cantidad que Francisco Pérez Cano²⁰, «arquitecto y maestro de obras de los nombrados por el Real Consejo de Castilla», autor de la traza de la nueva obra y primero de sus artífices, juzgaba necesaria para ello. Poco debió construirse a lo largo de un año, tras el cual quedaba paralizada la obra hasta agosto de 1766, aunque en el mismo mes del año anterior el Protector de las iglesias, Verdes Montenegro, aprobaba el remate de la misma en «Joseph Gómez, maestro arquitecto, natural de la ciudad de Cuenca y vezino de la de Plasenzia»²¹ y verdadero artífice de tan suntuosa reforma. Afincado desde entonces definitivamente en la ciudad prioral, en la que fallecería en 1799 (momento en que tenía afianzada la obra de la parroquial de Ahillones), llevó a cabo interesantes proyectos para el entorno, como el de la Real Academia de San Fernando para la nueva iglesia parroquial de Maguilla, según trazas de Pedro García, arquitecto de la misma, que José Gómez hubo de modificar sustancialmente en 1780²².

²⁰ Alcalde examinador, junto con Agustín de Robles, por el ayuntamiento de Llerena del oficio de maestro de alarife. Ambos examinaron al gran maestro «jerezano» Juan Alfonso de Ladera en junio de 1756 (cfr. TEJADA VIZUETE, Francisco, *op. cit.: Por obra y gracia de Jerez de los Caballeros. Arquitectura y Retablistica*, pp. 330-331, doc. n° 41). El 29 de agosto de 1748 se le pagaba la mitad de los 900 reales que importara el proyecto de la planta del nuevo templo parroquial de Castuera; obra que se remataría en el maestro Francisco Díaz, vecino de Don Benito [ARCOS FRANCO, José María: «La iglesia parroquial de Santa María Magdalena de Castuera (Badajoz). Aportaciones documentales en torno a su construcción», en *Norba-Arte*, XX-XXI (2000-2001), p. 228]. Su segundo apellido nos ayuda a no confundirle con uno de sus homónimos, el alarife jerezano Francisco Pérez.

²¹ A.D.B. Llerena, Leg. 293, n° 31.205. Documento publicado por SOLÍS RODRÍGUEZ - TEJADA VIZUETE, en *op. cit.:* «Notas sobre la arquitectura en el Provisorato de Llerena», doc. 2, p. 65 y ss.

²² Cfr. TEJADA VIZUETE, Francisco, *op. cit.:* «Arquitectura bajoextremeña del siglo XVIII: notas y documentos», doc. n° 8, p. 416 y ss.

En septiembre de 1777 se personaba en Llerena don Manuel de Vera, arquitecto y maestro de obras vecino de Madrid, de los aprobados por la Real Academia de San Fernando y por el Real y Supremo Consejo de Castilla. Viene a supervisar la obra de la sacristía de la parroquial de La Granada llerenense, a cargo de José Gómez, y lo hace desde Fuente de Cantos, localidad en la que se encontraba «para el reconocimiento y formación de planes de la obra de la torre» de su iglesia parroquial²³, cuya primera piedra, según nos documenta Lamilla Prímola, se bendecía y colocaba el día treinta del mismo mes y año, no dándose por terminada toda la obra encomendada a José Gomez hasta agosto de 1799²⁴, año, como dijimos de su muerte, si bien en 1796, a la vez que se sustanciaba el tema del pago de lo que se le debía al maestro del retablo mayor (infra), se nos anota lo dispuesto por el Sr. Juez Protector de Iglesias el 14 de octubre de dicho año: «que no podría llamar al maestro Josef Gómez para hacerle el pago interin y hasta tanto que se le digese de cuenta de quién habían de ser los gastos satisfechos por la yglesia al arquitecto Toraya y a los demás en los reconocimientos que han executado de la obra para ver si estaba sólida». Suponemos que tales reconocimiento debieron ser de la obra de la torre.

En aquellos años, acuciado, acaso, por el número de obras que trata de sacar adelante conjuntamente, el maestro se vería envuelto en algunos pleitos, como el que en marzo de 1788 le lleva a la cárcel de Fuente de Cantos «sobre y en razón de la formazón del quarto para el relox y de las gradas en los portales de la parroquial de esta propia villa», poniéndosele en libertad tras otorgar fianzas y comprometerse a que en los dos meses si-

²³ Cfr. SOLÍS RODRÍGUEZ, Carmelo - TEJADA VIZUETE, Francisco: - «Notas sobre la arquitectura en el Provisorato de Llerena», en *Boletín de la Real Academia de Extremadura*, VII, Badajoz (1996), p. 84.

²⁴ Cr. *Op. cit.*, Parroquia de Nuestra Señora de Granada de Fuente de Cantos..., pp. 40-41.

guientes concluirá dichas gradas en piedra de ley²⁵. La demora, sin embargo, en la obra de la torre hemos de darla por buena, dada la esbeltez y armonía de la misma, en cuyo último cuerpo, ligeramente reducida su cuadrangular planta, se dispone un vano de medio punto en cada frente para albergar las campanas; vano escotado, como único adorno, por parejas de pilastras corintias apenas resaltadas. Y son precisamente estas pilastras corintias las que nos llevan a la cabecera del templo, tras advertir que las mismas se reiteran en el campanil o espadaña del hastial meridional, que debemos adjudicar también a José Gómez, así como la balaustrada que remata el cuadrangular y recio volumen, a cuya sólida pesantez otorga una cierta ligereza.

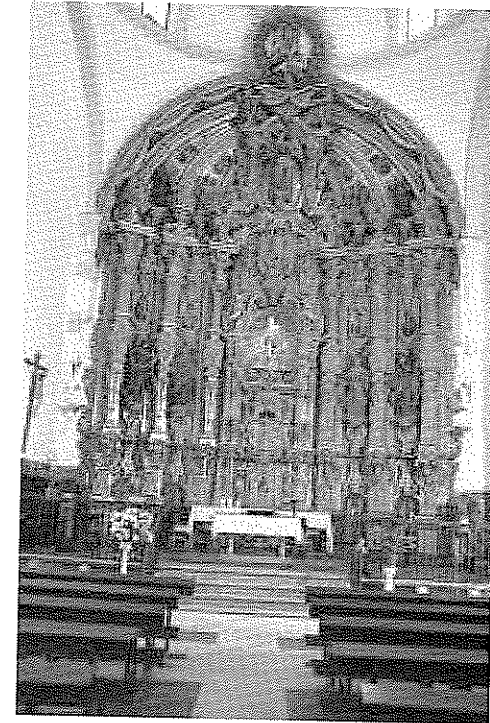


²⁵ Fuente de Cantos. Protocolos Notariales de Benito José Pérez Ortega, Leg. 10, 15-III-1788, fol. 98.

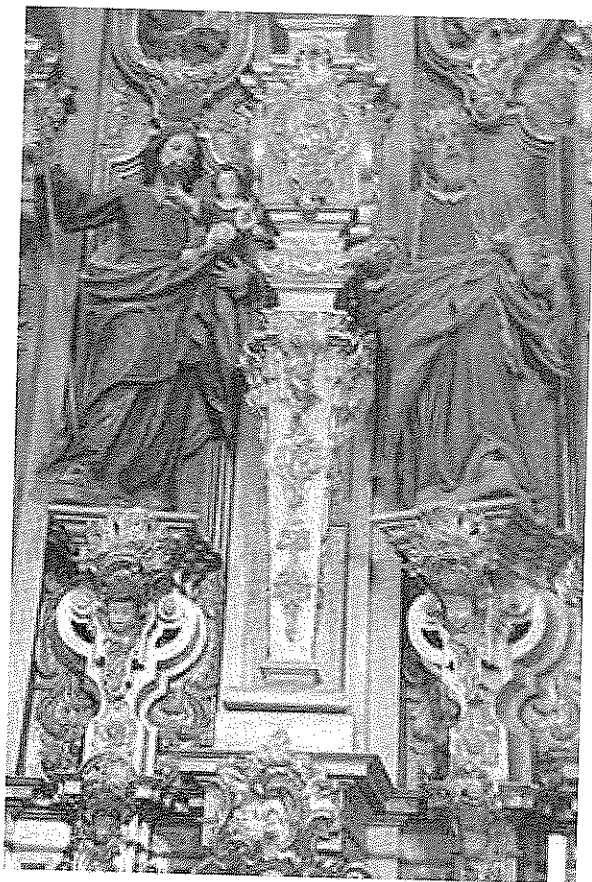
II. EL RETABLO MAYOR DE LA IGLESIA PARROQUIAL

1. Referencia general: el autor del retablo

El retablo mayor de la parroquial de Fuente de Cantos se ha granjeado, a lo largo del siglo XX, los más encendidos elogios: «acaso —sea— el mejor de estilo barroco, de los muchos que hay en la provincia» (Mélida); como también «es una de las más logradas piezas retablísticas de todo el siglo XVIII» (Valverde Bellido) o «uno de los más bellos retablos de Extremadura» (Álvarez Villar). Se entenderá, por ello, que centremos ahora la atención en el mismo, cuya autoría pudimos arrancar hace unos años de ese irritante anonimato en que se encuentran preciadadas piezas de nuestro patrimonio.



Por lo pronto debemos corregir en parte la afirmación de Mérida, sin negar la bondad absoluta de una obra que, no obstante el uso de los estípites (originalísimos en su diseño y en su orden gigante), se aleja ya del naturalismo decorativo barroco y se engolfa en la abstracción de la rocalla, propia del rococó, cual se nos muestra en los sinuosos resaltos mensulados del banco del retablo. Pero, en conformidad con todos los autores, debemos insistir en el carácter escultórico del mismo, sea que nos refiramos a las imágenes de cuerpo entero, sea que nos refiramos a los bustos de otras, tanto en las entrecalles de su único cuerpo y sobre su cornisa, como amparados bajo los gallones del espectacular cascarón.



Su iconográfica principal, de carácter mariano, nos viene dada por la singular imagen de Nuestra Señora de la Granada —obra de las primeras décadas del siglo XVI, «restaurada» con escasa fortuna, que no hemos vacilado en asignar al escultor Gil de Hermosa, del círculo de Antón de Madrid²⁶—, escoltada por las de San Joaquín y Santa Ana, más la de San José y, por estar en iglesia santiaguista, la de Santiago peregrino. Bajo el citado cascarón, San Agustín y San Buenaventura ocupan los extremos, mientras el ángel San Miguel, en el centro, cuenta, a uno y otro lado de su más movida figura, con los ángeles Rafael y Gabriel.



²⁶ Cfr. TEJADA VIZUETE, Francisco, op. cit.: «Imaginería exenta del siglo XVI en la Baja Extremadura», pp. 315-317.

Si añadimos a éstas las figuras que sostienen la «gloria» con el busto del Padre Eterno, más los óvalos con los bustos de San Antonio de Padua, Santa Práxedes, Santa Lucía, San Antonio Abad y los Evangelistas, podemos entender que la obra del retablo superó con mucho la cantidad de los 38.000 reales en que fuera ajustado, abonados a su artífice, «el maestro escultor y ensamblador, vecino de la ciudad de Sevilla», don Manuel García de Santiago, tras su conclusión, en 1766. Treinta años después, sin embargo, aún quedaban pendientes de abonársele otros 6.360 reales de ciertos aumentos que hiciera en el retablo, evaluado entonces su conjunto (1796) en nada menos que en 55.000 reales. Discípulo e hijo del escultor Bartolomé García de Santiago (+ 1740), quien a su vez, fuera discípulo de Bernardo Gijón, fue el inspirado artífice de esta soberbia obra, con la que ratifica y adelanta la que fuera brillante trayectoria, admirada en Sevilla y otras localidades andaluzas.

2. En torno a la documentación del retablo

No localizado el contrato de esta gran maquinaria, fruto de la fortuna en parte, pero, sobre todo, de una ardua búsqueda, fue la localización de una «Aprobación de cuentas de la fábrica» de la parroquial de Fuente de Cantos en el Archivo diocesano de Badajoz (Leg. 766, nº 27.500). Anteriores hipótesis nuestras, como la procedencia sevillana del retablo y su aproximación cronológica²⁷, dada la falta de posibles referentes en la producción bajoextremeña de la época, se veían ahora confirmados en los Autos establecidos con ocasión de la citada aprobación de cuentas que nos ofrecía los datos antes consignados. El apoderado en Madrid de García de Santiago había dirigido a las autoridades santiaguistas, treinta años después de concluida la obra, el escrito siguiente:

²⁷ Cfr. TEJADA VIZUETE, op. cit.: *Retablos barrocos de la Baja Extremadura...*, pp. 62-64.

«Que mi principal como tal escultor y ensamblador hizo y executó varias obras [más de lo concertado] en el retablo del altar mayor de la yglesia de la villa de Fuente de Cantos y el importe de ellas fue el de seis mil trescientos y sesenta reales de vellón, los quales se le mandaron satisfacer por el señor Protector don Miguel Verdes Montenegro en providenzia de doze de marzo del mil setecientos sesenta y seis, como más pormenor resulta de los autos formados sobre este particular que se hayan en este Juzgado, cuia cantidad no se le ha satisfecho, aunque han transcurrido tantos años; por tanto, y no siendo justo que mi principal carezca de una suma tan legitima y que le hace tanta falta, a V.S. suplico que, habiendo por presentado el poder, se sirva mandar se me entreguen en su nombre los expresados seis mil trescientos sesenta reales que se me están deviendo, importe del aumento que hizo en el referido retablo...»

Dada a conocer esta noticia por nosotros en 1992, aunque publicada dos años después²⁸, se han referido posteriormente al autor y a esta obra Prieto Gordillo²⁹ y Pastor Torres³⁰, quien la data, según la bibliografía que maneja, alrededor de 1779. Ambos autores colocan el fin de la actividad de Manuel García de Santiago, así como el de sus días, en 1792; actividad, sin embargo, que todavía se prolongaría un año más, al menos³¹, puesto que aún vivía en 1796. En efecto, en septiembre de 1792 y comisionado por las monjas del convento de la Concepción de Los Santos de

²⁸ Cfr. TEJADA VIZUETE, Francisco: «La retablistica bajoextremeña de los siglos XVI al XVIII y su contexto», en *Actas del Congreso Internacional, Llerena, Extremadura y América...1992*, Badajoz, 1994, pp. 211-212.

²⁹ PRIETO GORDILLO, Juan: *Fuentes para la Historia del Arte Andaluz. Noticias de escultura (1761-1780)*, Edic. Guadalquivir, Sevilla, 1995, p. 555.

³⁰ PASTOR TORRES, Álvaro: «El retablista y escultor Manuel García de Santiago: nuevas adiciones a su obra», en *Laboratorio de Arte. Revista del Departamento de Historia del Arte*, nº 11 (1998), pp. 549-570.

³¹ Cfr. TEJADA VIZUETE, Francisco, op. cit.: *Por obra y gracia de Jerez de los Caballeros...*, pp. 233-234. Corregimos ahora la fecha allí expresada, 1799, por la documentada de 1796, momento en el que todavía vive el artista.

Maimona, comenzaba a hacer gestiones para la obra de un nuevo retablo mayor de la iglesia del convento, dado el mal estado del antiguo, el presbítero don Ignacio de Carvajal, cura teniente de la iglesia parroquial, quien, «teniendo presente... la singular habilidad y estimación común que en la provincia logra Ignacio de Silva y Moura, maestro tallista y vezino de la ciudad de Xerez de los Cavalleros», le encargaría «el plano» del retablo, cuyo importe se establecía en 15.000 reales. El 4 de febrero de 1793 se piden nuevas trazas al maestro llerenense Vega; trazas que fueron del agrado de las religiosas, pero no el importe de la obra, que se elevaba ahora a veinte mil reales, aunque Vega llegó a dejarla en 17.000 reales. El 23 del mismo mes y año, por fin, las religiosas escriben a Manuel García de Santiago, de quien había «quedado gustosa esta comunidad con la efixie del Señor San Francisco de Asís y satisfecha de su habilidad y diestresa», enviándole el plan de la obra de Vega con el precio y condiciones en que la dejaba puestas. La contestación de Manuel García de Santiago se data el día 13 de marzo de 1793 y queda en éstos términos: «reconocido el plan del retablo que me enbía usted con las demás condisiones a que se obliga el maestro que lo dispuso y, desde luego, con el agregado de algunos perfiles para mayor perfesión...», lo dejaba en 500 reales menos, más les haría la efigie de un San Rafael u otro santo de la devoción de la superiora para el último cuerpo del retablo³².

Como último dato de interés sobre el retablo fuentecanteño cabe indicar el dorado del mismo, según documento dado a conocer, poco ha, por Lamilla Prímola: el 1 de septiembre de 1797 el juez protector de las iglesias santiaguistas ordenaba al fuentecanteño «don Lorenzo Caro Guerrero, licenciado, abogado de los reales consejos, de la Orden de Santiago, visitador y vicario general, juez eclesiástico ordinario perpetuo de esta provincia de San

³² A.D.B., Los Santos, expediente nº 73.095: «Diligencias mandadas obrar por el señor Provisor de la ciudad de Llerena a instancias del combento de Religiosas Conzepciones de la villa de Los Santos sobre la fábrica de el retablo para el altar mayor de la yglesia de dicho combento».

Marcos de León» se pusiera de acuerdo con el dorador vecino de Madrid don Manuel Pedro Álvarez, para proceder a dicho dorado. Ambos comparecerían el 9 de noviembre del mismo año en Bienvenida ante el escribano don Andrés Lechuga Blanco y Naharro, ajustando el trabajo en 70.000 reales³³.

III. EL SANTUARIO DE NUESTRA SEÑORA DE LA HERMOSA

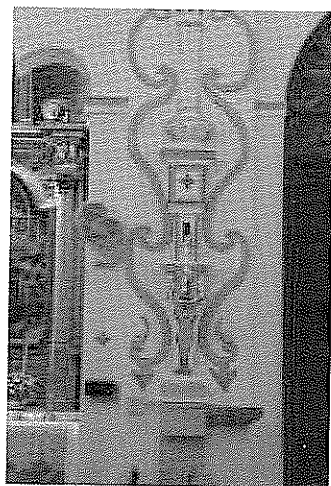
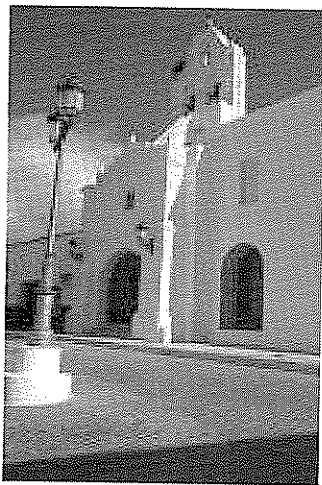
1. Breve descripción de su fábrica

Aunque en su día escribí un texto suficiente para un díptico sobre «El santuario de Nuestra Señora de la Hermosa de Fuente de Cantos», editado en 1999 por gentileza de la Hermandad del mismo título, y aunque en otros estudios sobre la arquitectura bajoextremeña del siglo XVIII (1996 y 2007) he insistido en el turbulento episodio protagonizado por el maestro Juan Alfonso de Ladera en 1762 contra el obrero mayor de la Casa de Feria, el zafrense Juan de Silva, a quien debemos precisamente la reedificación de este bello Santuario, me parece oportuno volver sobre el tema, siempre con el afán de interesar, una vez más, a los posibles lectores acerca de la peculiar belleza de nuestros santuarios marianos, merecedores de rutas señaladas para deleite religioso y estético de peregrinos y viajeros.

De la fábrica del anterior Santuario de la Hermosa sólo se mantendría en la nueva el espacio de la capilla mayor, si bien su bóveda sería sustituida por la actual cúpula sobre tambor o «cuerpo de luces». Por suerte se conservó el retablo barroco de dos cuerpos sobre columnas salomónicas que en los primeros años del siglo XVIII donara, según parece (la inscripción alusiva del

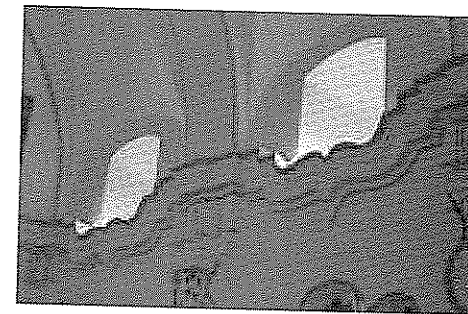
³³ LAMILLA PRÍMOLA, José: «Dorado del retablo mayor de la parroquia de Nuestra Señora de la Granada», en *Revista de la Hermandad de Ntra. Sra. De la Hermosa*, Fuente de Cantos, septiembre, 2009.

sotobanco se nos muestra incompleta), don Alonso del Corro. Aunque la planta rectangular de la iglesia responde a un sencillo esquema, cobra en ésta un gran interés el ornato de muros y pilastras a los que Juan de Silva aplica soluciones decorativas del barroco final, animado con detalles ya propios del arte rococó: los esbeltos estípites, flanqueados por sinuosas cintas vegetales emergen sobre la superficie de la airosa espadaña que corona el muro de los pies del templo, como también sucede en las pilastras interiores;



los cornisamentos, de rico molduraje, se quiebran a lo largo de los muros en graciosos conopios, visibles igualmente en el exterior e interior del tambor de la cúpula; nichos cerrados en cascarón a lo largo de los muros laterales, marcados en altura mediante arcos trilobulados, conforman una serie de capillas ocupadas por lucidos retablos.

Nos encontramos, pues, ante un modelo arquitectónico del finales del barroco bajoextremeño que, además, como luego veremos, sirvió de pauta para edificaciones inmediatas posteriores: tal la del Santuario de la Virgen de Belén (Puebla de Sancho Pérez), en el que se afanaron, con los Silva, espléndidos maestros alarifes zafrenses; modelos que se inundan de luz en su interior por disponer de numerosos vanos en altura, propiciados por los lunetos de la bóveda y ese «cuerpo de luces» de la cúpula. En el año 1925, por otra parte, al edificarse un colegio anexo al Santuario, desaparecieron los soportales, tan frecuentes en este tipo de arquitectura, de la fachada meridional del mismo.



2. La documentación de la obra

De no haberse cruzado por medio el maestro portugués Juan Alfonso de Ladera empecinado en hacer valer, frente a **Juan de Silva**, obrero mayor de la Casa de Feria, sus mejores derechos para concluir la reedificación del Santuario de la Hermosa que éste venía llevando a cabo, acaso estaríamos ahora ante una obra más no documentada de las que todavía existen en nuestra geografía. En diversos momentos nos hemos referido a dicha documentación, localizada por nosotros y conservada en el Archivo Diocesano de Badajoz³⁴.

En noviembre de 1762 el santuario de Nuestra Señora de la Hermosa de Fuente de Cantos se encontraba sacado de cimientos, levantadas fachada y espadaña, y cubierto de bóvedas el primer tramo de la nave. Al frente de la obra se hallaba el citado alarife zafrense Juan de Silva y se pretende ahora rematarla con un proyecto más ambicioso que el inicial. A la licitación de la nueva obra concurrirá Juan Alfonso de Ladera, quien, por habérsela adjudicado de nuevo a Juan de Silva, protagonizará su acostumbrada protesta³⁵ frente a las autoridades locales, basada en las siguientes razones: primero, Juan de Silva no es un maestro alarife examinado; segundo, él, que sí lo era, estaba en disposición de realizar una obra de mayor envergadura y más moderna que la de su opositor, «menor y de menor arte», a un más bajo precio³⁶.

Conociendo, como conocemos, el recio y batallador temperamento de Juan Alfonso de Ladera no puede sorprendernos el modo y manera de luchar por la adjudicación de la obra a su favor, como si fuera a verse desprovisto de trabajo; cosa que nunca suce-

³⁴ A.D.B. Fuente de Cantos, Leg. 145, nº 5891, noviembre, 1762.

³⁵ Otro tanto sucedió cuando licitaba a la obra de la iglesia parroquial de santa Ana de Fregenal de la Sierra a finales de 1757.

³⁶ Del largo pleito que se desencadenara por la protesta de Juan Alfonso sólo hemos seleccionado las páginas de mayor interés para nuestro intento: cfr. DOC. nº 41.

dió. Lo cierto es que entre el maestro luso y el zafrense Juan de Silva debieron mediar algo más que palabras, rozándose casi el chantaje ante los intentos de componenda: no fácil de comprender todo el contenido de la carta incorporada al pleito planteado por Alonso de Ladera —carta que desde Fregenal le envía a Silva— lo cierto es que sobrevuelan en ella estas amenazadoras palabras del portugués: «aguardo la respuesta.... i, si no, paso [a Fuente de Cantos] con las traças mexores que se aberán (*sic*) bisto en media Extremadura». Pocas veces, no obstante, unas breves palabras revelan tan rotundamente la conciencia y certeza que un artífice tiene sobre su pericia; una pericia que le permite diseñar las mejores trazas que podían darse en la Extremadura Baja. Pero vengamos a conocer directamente un texto sustancioso (fol. 4 vto.-5) del documento citado de 1762.

«Juan Alfonso de Ladera, maestro alarife examinado, vecino de la ciudad de Xerez de los Cavalleros, que en dicha ciudad a concluido y acabado la torre de la parroquial de señor san Miguel, la capilla mayor y cruzero de la parroquial de señora santa María y, últimamente, la torre de señora santa Cathalina, a satisfacción no sólo de aquella ciudad, sí también del señor protector de yglesias de las Órdenes militares, con otras muchas obras en la provincia que acreditan el desempeño de mi obligación, ante V. Md. en la mexor vía y forma que aya lugar en derecho, sin perhuicio de otro competente recurso, que protesto me quede salvo, paresco y digo que en la villa de Fuente de Cantos se halla pendiente la obra del primer cuerpo de la hermita o santuario de nuestra señora de la Hermosa, sacado de cimientos y cerrado con bóveda con su espadaña, todo ajustado con Juan de Silva, vecino de la villa de Zafra, en precio de diez y nueve mill reales, conforme a su traza, y sin embargo que el no ser dicho Juan de Silva maestro examinado en el arte de arquitectura es sobrado motivo a que no se le confiase aquesta obra, por los perjuicios que amenazará a la ymagen, interesada las exempciones que pudieron favorecer a el nomnado oficial o a lo menos a que se me prefiriese por el tanto, respecto a ser yo tal maestro, como se ajusta del título de mi aprobación (...), deseando hacer veneficio a la referida ymagen y a los devotos que contribuien

con sus limosnas a su cumplimiento y gasto, respecto hallarnos dentro de los noventa días del remate, en que se permite su apertura a veneficio de las causas pías e yglesias, con más razón que de menores interesados, desde luego en las mismas condiciones en que se halla rematada dicha obra con arreglo a su traza, siempre que aquesta esté conforme a reglas del arte, hago baja del quarto de dichos diez y nueve mill reales en que se halla ajustada, obligándome a afianzar la obra y a satisfacer lo que se hubiere trabajado hasta aquí que sea de satisfacción y aprobación por regulación de peritos, y quando a los mayordomos y devotos que sea de mexor aceptación la traza que presento, por ser de mucha más obra y más moderna, sin aumento de costo de materiales que por la que dicho Silva se a planteado, según se me informa; en este caso me obligo a executar dicha mi planta por diez y seis mill ochocientos rreales, que son doscientos menos aun de lo que se halla ajustada la obra, con ser ésta menos y de menos arte, y en caso de que por dichos mayordomos y devotos se apetesca el maior lucimiento de la obra y dejarla completa, respecto a que no lo queda con lo que se ba a hacer, haviendo de permanecer la capilla mayor como se halla, con una bóveda antigua, me obligo por los mismos diez y nueve mill rreales a desbaratar la bóveda de dicha capilla mayor y hazerle una media naranja con su cuerpo de luzes a toda satisfacción, según lo permita el sitio y disposición de la demás obra; y respecto que qualquiera de dichas tres proposiciones mejora la obra en un quarto por lo menos de la cantidad por maior, pues la segunda y la tercera ascienden a un tercio de obra más, dejando a el arbitrio de dichos interesados la elección en las tres proposiciones y renunciando el derecho de tanto y el de media diezma y diezma, de que pudiera valerme por lo que haze a la apertura de dicho remate y sólo reserbando mi derecho como tal maestro aprobado para los efectos que aya lugar después del segundo remate, suplico a V. Md. se sirva de mandar abrir dicho remate y que de las tres proposiciones dichas se admita por interesados la que tengan por más combeniente, publicándose la que fuera admitida y señalando día para remate (...).

Pero, no obstante la protesta y propuesta al parecer más ventajosa de Juan Alfonso de Ladera, los mayordomos de la cofradía fuentecanteña de la Hermosa deciden que Juan de Silva continúe

la obra, si bien el proyecto que ahora se ejecuta responde al presentado por Juan Alfonso de Ladera, al desbaratarse la antigua bóveda de la capilla mayor, para dotarla de la luminosa cúpula que la cubre.

3. *La presencia de los Silva en Fuente de Cantos y en el entorno*

Últimamente hemos tenido la oportunidad de dar a la luz la más completa biografía artística del maestro de origen portugués, pero afincado en Jerez de los Caballeros, Juan Alfonso de Ladera³⁷, continuando la que un día comenzáramos Carmelo Solís y quien escribe³⁸ e interesándome también por el ámbito familiar del artista y por las espléndidas realizaciones de su hermano Benito en la ciudad bajoextremeña de las altas torres, Jerez de los Caballeros. Por el contrario, bien poco es lo que sabemos al día de hoy de la biografía de Juan de Silva y otros maestros zafrenses del mismo apellido y seguidores del que fuera obrero mayor de la Casa de Feria; biografías artísticas que habrá que abordar algún día, limitándonos ahora a seguir ofreciendo algunas noticias dispersas de éstos y a traer a colación algunas consideraciones.

Obra posterior a la del Santuario de la Hermosa, la del Santuario de Nuestra Señora de Belén de Puebla de Sancho Pérez invita a considerar el ascendiente del primero sobre el segundo. En 1752 se dotaba a la antigua fábrica del de Belén de un nuevo y generoso camarín que luego quedaría integrado en el nuevo templo que viene construyéndose en 1772. Cinco años después queda parada la obra por falta de recursos, momento en que nos encontramos con cierta profusión de documentos (ventas de tierra de la

³⁷ Cfr. TEJADA VIZUETE, Francisco, *op. cit.*, *Por obra y gracia de Jerez de los Caballeros...*, pp. 86-125, 140-147.

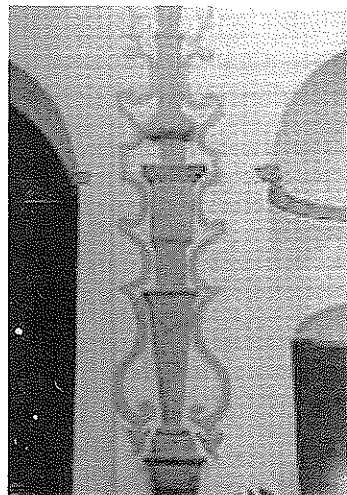
³⁸ Cfr. SOLÍS RODRÍGUEZ, C. - TEJADA VIZUETE, F., *op.cit.*, «Juan Alfonso de Ladera y la influencia portuguesa en la arquitectura bajoextremeña del siglo XVIII», pp. 361-368.

Virgen, etc.), relativos al intento de proseguirla, si bien esto no sucederá propiamente hasta 1781, momento en el que los maestros zafrenses Francisco Merchán y José de Silva, tras haber solicitado libertad de obligación el maestro Miguel de Soto, vecino también de Zafra, se obligan a su conclusión³⁹. A juzgar por la cantidad que se requería (siete mil quinientos reales de vellón, a la baja) para dar la obra «conclusa con toda perfección y firmeza» según la planta presentada por Miguel de Soto (¿descendiente de Baltasar de Soto?), no sería ya mucho lo que faltaba para concluir, por lo que no sería totalmente decisiva la intervención de

Puebla de Sancho Pérez. Capilla mayor del Santuario de Ntra. Sra. de Belén. (Maestros de la obra, familia Silva, 2ª mitad del siglo XVIII).



TEJADA VIZUETE



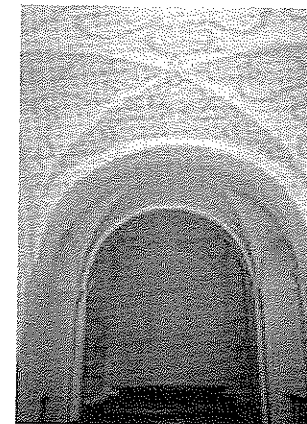
Puebla de Sancho Pérez. Pilastra en el Santuario de Ntra. Sra. De Belén (Maestros de la obra, familia Silva, 2ª mitad del siglo XVIII).

TEJADA VIZUETE

³⁹ Cfr. TEJADA VIZUETE, Francisco, op. cit., «Arquitectura bajoextremeña del siglo XVIII: notas y documentos», p. 422, doc. nº 9.

estos últimos maestros a la hora de definir manera y estilo de una construcción tan dependiente (análoga capilla mayor y cúpula, análogos estípites sobre las pilastras, etc.) de la de Nuestra Señora de la Hermosa, por lo que la presencia de José de Silva, antes que circunstancial, podría ser continuadora de una presencia anterior no documentada de Juan de Silva o de algún otro miembro de la misma familia que utiliza los mismos recursos decorativos.

En efecto, a poco de comenzarse la obra de Nuestra Señora de Belén de la Puebla de Sancho Pérez se había concluido la obra de la ermita fuentecanteña del Santo Cristo de la Madre de Dios. Una rápida visión de la misma nos remite de nuevo al gusto por la decoración en yeso a base de fluidas líneas sinuosas, tanto en la superficie de una bóveda de arista como en la media naranja, dotada de rizada cornisa. Según la inscripción que luce en el dintel de la puerta de entrada a la ermita el año en el que se concluye esta



Fuente de Cantos. Ermita del Santo Cristo de la Madre de Dios. (Maestro, José de Silva, 1774).

TEJADA VIZUETE



Fuente de Cantos. «Medina naranja» de la capilla mayor de la ermita del Santo Cristo de la Madre de Dios. (Maestro, José de Silva, 1774).

TEJADA VIZUETE

obra fue el de 1774, año en el que Pedro de Silva «el Menor», tras abandonar en 1771 sin concluir la obras de reparación de la parroquial de Los Santos de Maimona, con las que se había alzado en 1769, aparece trabajando en Fuente de Cantos⁴⁰.

IV. RETABLOS Y OTRAS MUESTRAS DEL PATRIMONIO MUEBLE DEL SANTUARIO DE LA HERMOSA

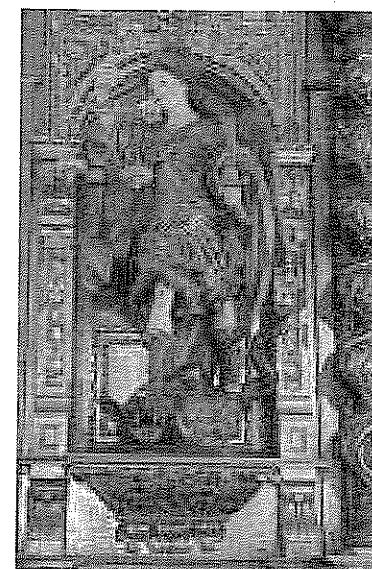
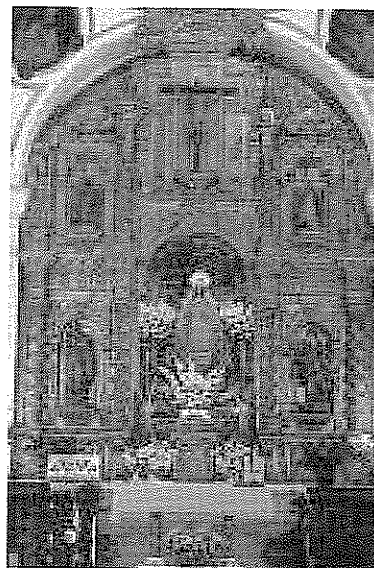
Si la arquitectura del Santuario de la Hermosa nos resulta notable, no menos lo son los bienes muebles y retablos que se acogen a su espacio, procedentes en su mayor parte del anterior templo. Tal sucede, como dijimos, con el retablo mayor, significativa arquitectura de madera entre las del barroco bajoextremeño del primer cuarto del siglo XVIII, levantada a impulsos de columnas salomónicas y ocupada por una excelente muestra escultórica: las imágenes del profeta Elías y San Antonio Abad, que cuenta también con retablo propio, escoltando a la muy bella figura del Crucificado, el Cristo de la Expiración, en el ático, y las de San Juan Bautista y San Miguel arcángel, a uno y otro lado del vano de comunicación con el camarín de la Virgen, en el cuerpo principal del retablo. Baraja Valverde Bellido la hipótesis de que el retablo fuera realizado en Llerena; hipótesis que nos parece muy plausible, pudiendo añadir, por nuestra parte, su posible procedencia del taller de **José García**, entallador que gozó en aquellos momentos de cierto predicamento y a quien debemos los retablo mayores de la parroquial de Cumbres Mayores (Huelva)⁴¹, con el que guarda analogía el de la Hermosa, y el de la parroquial de Valencia del Ventoso⁴². Procedencia distinta demandan las imágenes del retablo, resultando más fácil referir a Sevilla las que se encuadran

⁴⁰ Ibidem, p. 426 y ss., doc. n.º 14.

⁴¹ Cfr. TEJADA VIZUETE, Francisco, «Relaciones artísticas entre el Sur de Badajoz y la Sierra de Huelva», en *Jornadas del Patrimonio de la Sierra 1993*, Huelva, 2002.

⁴² Cfr. TEJADA VIZUETE, Francisco, op. cit., *Retablos barrocos...*, p. 38.

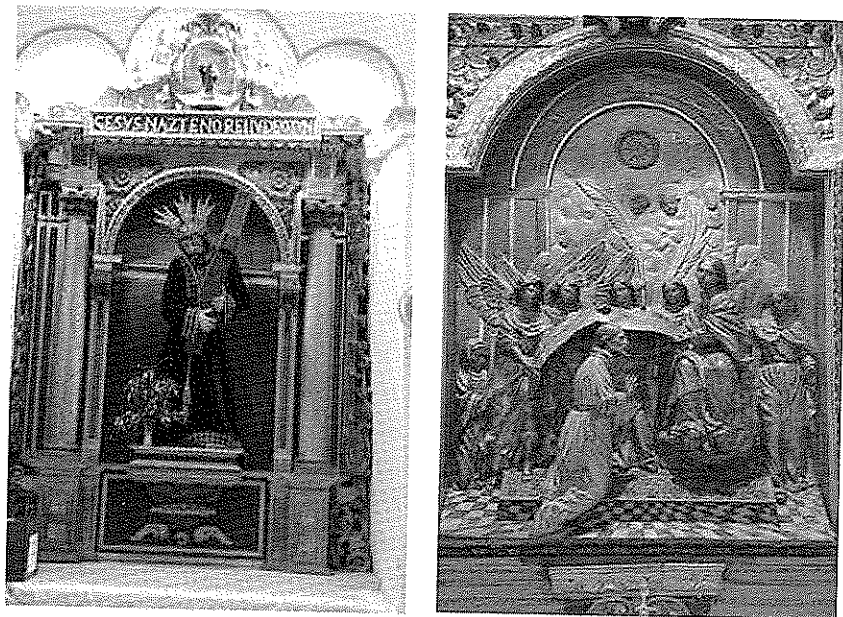
dentro de la misma datación que el retablo, como el Crucificado o el San Miguel arcángel.



En la nave del templo, tras salir de la capilla mayor, visionamos dos retablos a uno y otro lado de la misma: el de María Santísima de los Dolores y el de San José, del lado del evangelio; el que acoge la imagen de Jesús Nazareno y el que ofrece el bien logrado alto relieve de la escena de la Imposición de la Casulla a San Ildefonso, del lado de la epístola. Los cuatros, dotados de columnas estriadas en arpón, muestran una misma factura. Y si dicha factura nos remite de inmediato a los talleres zafrenses del último cuarto del siglo XVII, en los que se abren paso los epígonos de Blas de Escobar⁴³ (Rodríguez Lucas y Martínez de Vargas), algu-

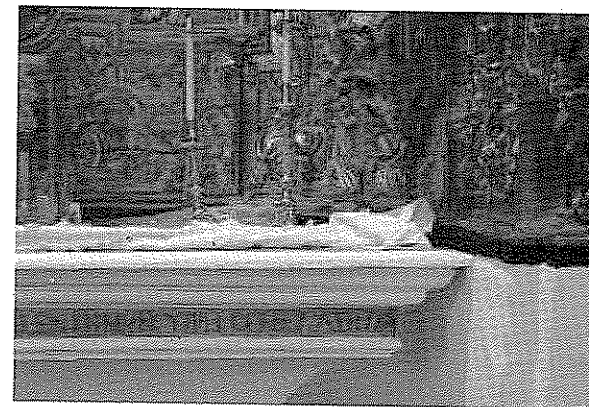
⁴³ Sobre Blas de Escobar, maestro del retablo mayor de la excolegiata de Zafra y del retablo de la capilla del sagrario de la catedral de Badajoz, y sus discípulos, cfr. SOLIS RODRÍGUEZ, Carmelo – TEJADA VIZUETE, Francisco, «Escultura y pintura del siglo XVII» en *Historia de la Baja Extremadura*, II, Real Academia de Extremadura, Los Santos de Maimona, 1986, pp. 668-693 y 707-708.

nas de las imágenes citadas, particularmente la de Jesús Nazareno, cuya factura y bendición en 1685 documentó Lamilla Prímola, o la muy airosa y de San José con el Niño, obra ésta del siglo XVIII, responden a inspirados modelos sevillanos.



Otros dos retablos más se cobijan en las capillas finales del lado del evangelio: el dedicado a San Antonio Abad y el dedicado a la primitiva imagen de nuestra Señora la Aparecida. De gran plasticidad resulta el primero, desafortunadamente aún no documentado; retablo del que se apodera la gracia rococó de las superficies cóncavas y la rocalla, con ingenuas pinturas enmarcadas de la vida del santo. Por el friso superior de la mesa del altar discurre la siguiente leyenda: ESTE RETABLO SE DORÓ SIENDO MAYORDOMOS VALENTÍN MUÑOZ Y JOSEPH GÓMEZ. AÑO DE 1774, por lo que no anda lejos la fecha anterior de su factura (circa 1770). Quede fuera de dudas, por otra parte, que el mayordomo José Gómez no es el maestro de la torre de la iglesia parroquial, cuyo comienzo tiene lugar en el año 1777, lo que nos

óbice para que años después, cuando veamos unidos ambos nombres de nuevo, tampoco haya duda alguna de lo contrario: en efecto, Valentín Muñoz, que había dado fianzas para la obra de la iglesia parroquial de Ahillones, que había de realizar José Gómez, maestro de arquitecto de Llerena, difunto, otorgaba poder para Madrid para asuntos relacionados con el tema⁴⁴.



⁴⁴ Cfr. FUENTE DE CANTOS. Protocolos notariales, José de las Mercedes Pérez Ortega, Leg. 11, fol. 24, 14-IV-1799.

De menor interés y de factura anterior (circa 1730) resulta el retablo que alberga la imagen de la Aparecida, imagen a la que, dada la escasez del modelo en la Baja Extremadura, hemos prestado, al menos en dos ocasiones, la mayor atención⁴⁵. Sentada sobre arqueta, el cuerpo de la Virgen se estiliza por el recurso de entallar la túnica, de amplia escotadura, bajo sus mismos pechos, distribuyéndose a partir de ahí en simétricos pliegues verticales. El manto, que cae de sus hombros, describe una suave y baja curvatura, a partir de la mano que se alza con una flor sobre los dedos, para cubrir hasta los pies la delantera, en la que se marcan plegados en uve y otros dispuestos con ligera curvatura a la derecha, quebrándose así el ruedo del manto que nos deja ver el calzado apenas puntiagudo. Sobre la pierna izquierda de la Madre se alza la figura del Niño en pie, adivinándose bajo la túnica un ligero movimiento del cuerpo. La mano izquierda de la Madre se aproxima para sujetarle, mientras el Niño bendice con la diestra y acoge con su izquierda una paloma. El óvalo del rostro de la Virgen, a cuyos lados cae la caballera lisa que alcanza hasta sus hombros, se alarga ligeramente, redondeándose notoriamente el del Infante. Ambas figuras portan corona de metal sobreañadida. Policromía y estofado de la imagen se han repuesto en nuestros días (también la flor en la diestra de la Virgen), partiendo de los restos del pasado que pudieron salvarse: decoración vegetal y dorada para la túnica de María; rosetas para la túnica marrón del Niño y para el manto verde oscuro de la Madre. Muy transformada nos llega, desde luego, la imagen fuentecanteña, tras sucesivas intervenciones en el decurso del tiempo —excesiva la última—, sin que por ello pierda para nosotros el interés mostrado.

Cronologías diversas se han apuntado para esta imagen, titular primitiva del santuario de la Hermosa, cuyo moderno título

⁴⁵ TEJADA VIZUETE, Francisco, «Las imágenes más primitivas de la Virgen en la Baja Extremadura (I)», en Revista *Guadalupe*, nº 731 (1995), pp. 18-19; IDEM: *Gratia Plena. 150 Aniversario de la declaración dogmática de la Inmaculada Concepción*, Catálogo Exposición, Badajoz 2005, pp. 104-105.

alude a la leyenda sobre su «aparición». Mérida, tras describirla y señalar su estilo «claramente gótico», la remite al siglo XIII⁴⁶. Más acertadamente Valverde Bellido, considerando aquellos rasgos de carácter naturalista que presenta la morfología del vestido de la imagen, en particular, prefiere fijar su cronología en la primera mitad del siglo XIV, recogiendo también cuantas noticias sobre la misma nos ofrecen los Visitadores santiaguistas (por ellos, efectivamente, sabemos que la citada imagen se mostraba vestida a finales del siglo XV, tras haber sido separado el Niño del cuerpo de la Virgen y desarticulada la diestra de ésta; los Visitadores santiaguistas mandarían en 1576 ensamblar todos los elementos de la imagen, policromarla y estofarla)⁴⁷.

Pues bien, de nuevo nosotros hemos de optar por una cronología más moderna que las señaladas, aproximando la factura de esta imagen, como máximo, a las proximidades del final del siglo XIV. A la correcta consideración de Valverde Bellido sobre el naturalismo del vestido hemos de añadir cuanto de novedad supone el tratamiento escultórico tanto del busto de la Madre como de la figura del Hijo, dotada de gracioso movimiento, cual indican la tenue curvatura y giro de su cuerpo, por el que desaparece aquella sensación de hierática frontalidad de tiempos más pretéritos; hallazgos éstos que todavía no se patentizan tan abiertamente, por ejemplo, en la imagen de Nuestra Señora del Valle de Ribera del Fresno, pero que, luego, se nos ofrecerán de modo más resuelto en la imagen protogótica de Montevirgen, en Villalba de los Barros, por dar cuenta de algunos referentes⁴⁸.

⁴⁶ MÉLIDA, José Ramón, *op. cit. Catálogo Monumental de España. Provincia de Badajoz*, p. 246.

⁴⁷ VALVERDE BELLIDO, Juan Manuel, «Nuevos datos sobre la imagen de Ntra. Señora de la Hermosa -La Aparecida-», en *Revista Fiestas de San Isidro*, Fuente de Cantos, 1990.

⁴⁸ Sobre estas y otras imágenes bajoextremeñas de la Virgen primitivas, véanse los trabajos citados en la nota 44.



Guarda el Santuario fuentecanteño de Nuestra Señora de la Hermosa —además de lo dicho y de cuanto, ya referido en otras ocasiones, preferimos ahora pasar por alto— ciertas muestras pictóricas de notoria importancia, como quedó patente en la Exposición *Gratia Plena*, que tuvimos ocasión de ofrecer en el claustro de la Catedral de Badajoz en el año 2005, al formar parte de ella dos de los ocho lienzos al óleo, de regular tamaño (166 x 105 cms.), que adornan los muros de la capilla mayor, con las escenas de la Anunciación, los Desposorios de la Virgen, la Visitación, la Coronación de la Virgen (lado del evangelio) y los cuatro evangelistas (lado de la epístola). Nos referimos al de la Coronación de la Virgen y al del Evangelista San Juan, en el momento de su visión inmaculista (Ap 12,1-3).

Mélida desatiende prácticamente en su Catálogo el conjunto de estas pinturas, limitándose a decir que «en lienzos pintados están las imágenes de los cuatro *Evangelistas* y en dos buenos marcos composiciones que representan los *Desposorios* y la *Mag-*

dalena»⁴⁹. Buena atención le presta Terrón Reynolds, cuando no estaba restaurado el conjunto, al que considera, cuando se trata de las escenas de la vida de la Virgen, «si no señero, sí de cierta uniforme calidad», particularizando, en *La Anunciación*, «el sentido intimista en esta delicada obra, de suaves trazos»; en los *Desposorios*, «el correcto modelado de los volúmenes [que] hacen de este cuadro una hermosa recreación del tema»; en *La Visitación*, «las dos figuras femeninas de bellos rostros modelados con sombras difuminadas» y en la *Coronación de la Virgen*, «la suelta técnica [que] confiere un aspecto de gran ligereza al lienzo...»⁵⁰. De *Los cuatro Evangelistas* apostillará: «De las series que agrupan al conjunto de los cuatro evangelistas que conocemos en la región extremeña, es la de mayor calidad... Las variadas facciones y la lograda expresión de la corporeidad nos remiten a un pintor bien dotado que consigue ambientaciones naturalistas con referencias espaciales cuidadas. La expresividad de las manos, trazadas con pericia, es un elemento más que resalta la habilidad del pintor cuyas formas se inspiran en modelos de ascendencia sevillanas»⁵¹.

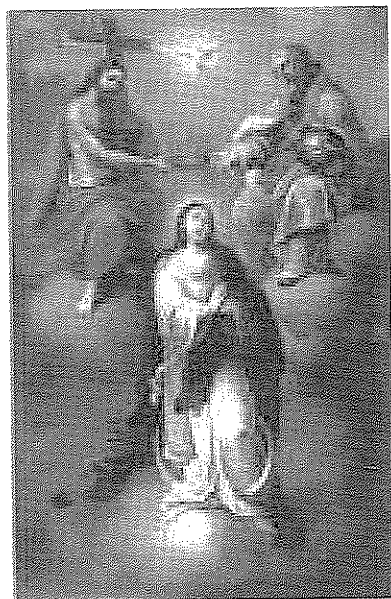
Expuestas por primera vez las escenas de la Coronación de la Virgen y la del Evangelista San Juan, en la citada Exposición *Gratia Plena* del 2005, de la primera destacábamos entonces de qué modo y manera el artista se ha esmerado en la representación de Nuestra Señora, casi genuflecta sobre un cúmulo de blanquecinas nubes del que brota un generoso creciente lunar, unificándonos, por otra parte, privilegios plurales de la Madre de Dios (Inmaculada, Asunta y Coronada), bajo la superior presencia de la Trinidad Santa, en el momento en que, sedentes sobre sus respectivas nubes, Padre e Hijo alargan sus diestras sobre la cabeza de la Virgen, portando la corona. De empaque murillesco, se nos presenta la Señora con

⁴⁹ *Op. cit.*, Catálogo monumental de España. Provincia de Badajoz..., p. 246, nº 2663.

⁵⁰ TERRÓN REYNOLDS, María Teresa: *Patrimonio pictórico de Extremadura. Siglos XVII y XVIII*, Salamanca, 2000, p. 245.

⁵¹ *Ibidem*, loc. cit., p. 315.

generosa y alba túnica, cuyos pliegues se quiebran en el ruedo a uno y otro lado, tras la flexión de las rodillas. Circunda su cuello un velo que sale oblicuamente volandero bajo el brazo diestro, lugar también hacia el que sobrevuela el espléndido manto azul, que descansa y cae sobre su hombro izquierdo, el mismo hacia el que se desplazan las manos en oración y la cabeza de la Virgen, ligeramente inclinada y dotada de undosa cabellera. El mismo manto, al pasar uno de sus extremos bajo las manos de la Virgen, se enfila en la dirección señalada del velo. La figura del Hijo, que sujeta con la mano izquierda la cruz sobre su hombro, se nos muestra cubierta por un manto rojizo que deja ver su desnudo torso, mientras el Padre eterno, con la esfera del mundo en su siniestra, se cubre con bordada capa pluvial de tono ocre dorado, bajo la que se muestra la túnica azulada y la estola roja, que cruza delantera. Para esta, como para otras muestras pictóricas de la misma época (finales del siglo XVII), tanto del Santuario como de los diversos lugares religiosos de la villa fuentecanteña, nos parece oportuno postular procedencia sevillana de la misma, como aconseja, en este caso, el propio modelo iconográfico de la Virgen.



De la segunda pintura expuesta resulta fácil referirse a la fuente bíblica que sirviera de inspiración al pintor o, mejor, al autor del grabado utilizado, pues uno u otro reflejan plásticamente la conocida escena del Apocalipsis contemplada por el evangelista Juan y así narrada: «Una gran señal apareció en el cielo: una Mujer, vestida de sol, con la luna bajo sus pies, y una corona de doce estrellas sobre su cabeza... Apareció otra señal en el cielo: una Serpiente roja, con siete cabezas y diez cuernos, y sobre sus cabezas siete diademas» (Ap 12, 1-3). Aunque la grafía del anónimo artista sea distinta, nos parece que debió inspirarse en la escena grabada por Jan Sadeler sobre composición de Martin de Vos, de la que no sólo no falta ninguno de los elementos, sino que, además, se sitúan espacialmente de la misma manera: el evangelista, centrado sobre la diagonal del cuadro, aparece escribiendo bajo un árbol, tipo «quercus»; en el ángulo inferior derecho se sitúa el águila que sostiene con su pico el tintero; lá línea del paisaje se sitúa a media altura, mostrándose la visión de la Virgen y la Serpiente en el ángulo superior derecho.



Correcto en el dibujo del cuarto evangelista, caracterizado por la visión apocalíptica, el pintor, en cuya identificación deberemos seguir insistiendo en un futuro próximo, hace gala de una grata paleta de variado cromatismo, como se aprecia en la suave lejanía del paisaje a base de matices azulados, difusos blancos—colores también del manto y de la túnica de la Virgen— y rosáceos, o en los más empastados verdes y rojizos de la túnica y manto del evangelista.

V. CONCLUSIÓN

Llegados a este punto, nos quedamos con la natural insatisfacción de no habernos referido más que a una parte, importante, pero mínima, del Patrimonio artístico de Fuente de Cantos, para el que me cabe indicar, como lo he hecho en otras ocasiones, la necesidad de enfrentarse, de una vez por todas, con la realización de un magno Catálogo razonado y generoso de todas sus obras artísticas, bien abundantes por cierto, en los diversos campos de la arquitectura, retablistica, escultura, pintura y artes suntuarias. Obra de esta envergadura precisa de un buen equipo interdisciplinar, preferentemente de procedencia local, por suerte no difícil de conformar en nuestros días.

Tal preferencia por la procedencia local de los posibles integrantes del mencionado equipo se justifica desde el momento y hora en que los verdaderos avances en un mejor y bien documentado conocimiento del Patrimonio artístico fuentecanteño, como el de otras localidades bajoextremeñas, se viene debiendo a investigadores de las mismas localidades o del entorno, con formación académica, por lo común, de rango superior universitario o análoga.

Sería un gran servicio el que una obra de esta índole prestaría a los investigadores de dentro y fuera de la región, interesados por el siempre atractivo y sugeridor nombre de Fuente de Cantos. Dentro de este servicio no sería el menor el prestado por la más extensa y significativa bibliografía posible, dado el, al parecer,

desconocimiento de la misma que algunos investigadores foráneos muestran cuando se refieren a esta o aquella manifestación artística de Fuente de Cantos, de modo que sus investigaciones, en lugar de suponer avance alguno sobre lo ya estudiado, se convierten en un verdadero retroceso sobre lo documentalmente asegurado y publicado.