



EL RETABLO DE ESTÍPITES EN LA BAJA EXTREMADURA

THE ALTARPIECE OF STYPITES IN LOWER EXTREMADURA

ROMÁN HERNÁNDEZ NIEVES

Exdirector del Museo de Bellas Artes de Badajoz

Recibido: 14/12/2023 / Aceptado: 27/10/2024

RESUMEN

Este trabajo se dedica a la tipología del *retablo de estípites* como modalidad de retablo basado en el soporte del estípite. Se analiza el concepto de estípite, los tipos usados en la región extremeña, los elementos decorativos que los ornamentan, los materiales y la ubicación dentro del templo en España y en Extremadura con especial referencia a la Baja Extremadura, donde se estudian los principales ejemplares. Se relacionan también los maestros que labraron esta tipología de retablos.

Palabras clave: Estípite, estructura del retablo, Sebastián Jiménez, Ramos de Castro, Núñez Barrero, Ignacio Silva Moura.

ABSTRACT

This work aims to study the typology of altarpieces that include estípite pilasters in its structure, focused on those located in southern Extremadura. In this sense, a series of elements are analysed: concept of estípites, types of altarpieces with estípite used in Extremadura, decorative elements, materials, and also, location with the Spanish and Extremadura temples. Additionally, those masters involved in this typology of altarpieces are studied and referenced.

Keywords: Estípite, alterpieces structure, Sebastian Jimenez, Ramos de Castro, Nuñez Barrero. Ignacio Silva Moura.

El ilustre profesor y especialista del retablo español, don Juan José Martín González decía: “El mayor protagonismo del retablo recae sobre el tipo de soportes, hasta el punto de que en los estudios suelen clasificarse los retablos en función de ellos”¹.

Siguiendo este acertado criterio y del mismo modo que en la rica tipología hispana se acepta el modelo de “retablo salomónico”, atendiendo a sus soportes, de prolongado y brillante desarrollo histórico en la retablística ibérica, podríamos hablar del tipo de “retablo de estípites”², al menos para el retablo hispano y novohispano ya que en la retablística lusa el uso del estípite fue muy escaso y por influencia española a finales del barroco³. No obstante, pueden citarse algunos ejemplos portugueses como el retablo mayor de la iglesia de la Santa Casa de Misericordia de Mourão, el retablo de Ntra. Sra. de Loreto de la Santa Casa de Misericordia de Vila Viçosa y el mayor del convento de San Francisco de Elvas.

El estípite fue imponiéndose en la arquitectura del retablo desde la primera mitad del siglo XVIII, aunque hace su aparición en las últimas décadas de la centuria anterior. Coexistió con la columna salomónica pero, pese a su larga presencia en el retablo barroco español, fue desplazándola.

DEFINICIÓN Y CONCEPTO

El término *estípite* del nuevo soporte procede del latín *stipes* (palo, tronco de árbol, tarugo), es una columna o pilastra troncopiramidal invertida con la base menor hacia abajo, como las columnas minóicas de éntasis invertidos en las que podría tener su origen. A este elemento principal considerado como fuste que apoya sobre una basa se le superponen otros como troncos de

1 MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. *El retablo barroco en España*, Madrid, 1930, p. 12.

2 HERRERA GARCÍA, Francisco : *II El retablo de estípites*. En HALCÓN, Fátima, HERRERA, Francisco, RECIO, Álvaro: *El retablo barroco Sevillano*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2000, pp.101-171; RAYA RAYA, María Ángeles: *El retablo barroco cordobés*, Cajasur, Córdoba, 1987, pp.159-183.

3 LAMEIRA, Francisco y GOULART, Artur, *Retábulos na Arquidiocese de Évora*, Promontoria, Monografia Historia da Arte 09, Universidad de Algarve, 1915, p. 33.

VALLECILLO TEODORO, Miguel Ángel, *Retablística Alto-Alentejana (Elvas, Villaviciosa y Olivenza) en los siglos XVII y XVI(II)*, UNED – Mérida, Badajoz, 1996, pp. 49- 50.

pirámides, esferas, dados, cilindros, etc. separados por estrechamientos. El estípite se remata en capitel corintio o compuesto. Todo labrado con una decoración exuberante que recubre y encubre en parte sus elementos esenciales.

PROTOTIPOS DE ESTÍPITES

El estípite se impone, supera y sucede a la columna salomónica, soporte muy repetido y agotado tras un largo recorrido en la estética barroca, que provoca y anima un cambio muy aceptado y exitoso en dos ubicaciones en el templo; los retablos y las portadas y en la combinación de ambos que dio lugar a la tipología de portada - retablo.

Ambos elementos, columna torsa o salomónica y estípite, coinciden entre otras funciones en la de soporte estructural muy decorado, es decir, como elementos sustentantes, separadores y decorativos en retablos y portadas. Entre las evidentes diferencias formales hay que anotar el sentido ascensional de la columna salomónica y sobre todo su decoración alusiva a la eucaristía. También les diferencia el estatismo y las formas geométricas del estípite frente al dinamismo curvilíneo de la columna salomónica. Ambos soportes fueron muy conocidos y labrados por los maestros del retablo barroco.

La aparición del estípite se relaciona con el gusto o la moda por las formas fastuosas, abigarradas y muy decoradas. Se impone como soporte, aunque no soporta nada, tras un largo período protagonizado por la columna salomónica que llega a su agotamiento en la última fase del período barroco. Ambos soportes, columna salomónica y estípite conviven y se combinan en una primera fase. La columna salomónica permanece aletargada pero no olvidada, en ninguna zona de la península es reemplazada por el soporte de forma radical, excepto en Sevilla⁴.

TIPOS Y DECORACIÓN

El estípite puede ser exento o adosado, siendo el primero el modelo más frecuente y pudiendo presentar variantes dependiendo de su relación con el retablo. Los adosados pueden ser solamente en su cara posterior siendo visibles las otras tres, adosados sobresaliendo sólo la mitad del estípite o adosados totalmente mostrando visible sólo la cara frontal. Esta última opción es muy

4 HERRERA GARCIA, Francisco, "II El retablo de estípites". En HALCÓN, Fátima, HERRERA, Francisco, RECIO, Álvaro, *El retablo barroco sevillano*, Sevilla, 2000, p.107.

próxima al llamado estípite simulado o de galleta que es una plancha tallada y adosada.

La decoración del estípite es muy variada, el muestrario de elementos decorativos abarca guirnaldas, hojas, ramas, flores sueltas o en grupos, volutas, roleos, molduras de toda clase (quebradas, mixtilíneas, enrolladas, etc.). Mezclado con todo esto, aparecen pequeñas veneras, medallones, querubines, cartelas, etc.

El estípite a veces incorpora la figura humana, que si es masculina se llama *atlante* y si es femenina *cariátide*.

UBICACIÓN Y MATERIALES:

Los estípites se prodigan en los interiores de los espacios religiosos: catedrales, parroquias, ermitas, santuarios, etc. Se ubican en los retablos, mayores y laterales, formando elementos sustentantes, delimitantes de calles y entrecalles y decorativos del mueble litúrgico y se labran en los mismos materiales, que suelen ser preferentemente aunque no exclusivamente de carácter ligneo.

En el exterior y con las mismas funciones los estípites se ubican en las portadas y utilizan materiales pétreos que les son propios. No fueron habituales en la Baja Extremadura, pero muy frecuentes dentro y fuera del templo novohispano.

LA APARICIÓN DEL ESTÍPITE EN ESPAÑA.

En principio se consideraron como los primeros estípites labrados en España los que hiciera José Benito Churriguera (1665–1725) en el tabernáculo del retablo de San Esteban de Salamanca en 1693. Sin embargo, la investigación posterior ha demostrado que el uso del estípite es anterior: en 1679 aparecen los primeros en Madrid, en Zaragoza en 1691, en el área de Valladolid los más antiguos se datan en torno a 1700, en esta fecha, incluso antes, aparecen también en Galicia, en Córdoba aparecen en los años finales del siglo XVII, en Segovia en 1708 y en Sevilla a partir de 1709.

Más tardíos y menos decorados son los estípites de la retablística norteña, aunque presentes en el mueble litúrgico su uso fue menor, concretamente los vizcaínos ubicados preferentemente en los áticos, se utilizaron sobre todo entre 1730 y 1740 y con menor frecuencia en la década de los cincuenta ⁵.

EL ESTÍPITE EN NUEVA ESPAÑA:

En la primera mitad del siglo XVII se construyeron las principales catedrales en el territorio de Nueva España, sigue otra etapa de gran desarrollo decorativo en la que la barroca columna salomónica siguió utilizándose en numerosos retablos de las últimas décadas del siglo XVII y principios de la centuria siguiente.

El cambio se produce cuando el artista zamorano Jerónimo de Balbás, auténtico divulgador del estípite, utiliza en el retablo de los Reyes de la catedral de Méjico entre 1718 y 1725 cuatro potentes estípites, esta obra supuso una revolución en la retablística de Nueva España. Los retablos de estípites, profusamente decorados con un amplio repertorio decorativo⁶ pasaron a la arquitectura integrándose en las fachadas de edificios religiosos y civiles durante el siglo XVIII hasta confrontar con el neoclasicismo académico.

Debe tenerse presente que el uso del estípite se conoce desde el siglo XVI en Europa, pero, la eclosión y consagración de su uso en el ámbito novohispano se produce en el XVIII. En ese espacio y entonces es cuando mejor se percibe como el mueble litúrgico de finales del barroco, que siempre fue un intermitente para la atracción del fiel en el interior de templo, sigue cumpliendo esa función de captación de la atención también fuera del edificio religioso en las portadas, que gozarán del un esplendor y una frecuencia espectacular. Cuando el retablo estípite y la fachada se hermanan dan lugar a una manifestación artística que es tanto un *retablo fachada* como una *fachada retablo*.

Además de su utilización por Miguel Ángel en la Biblioteca Laurentiana de Florencia o las ilustraciones de Vignola en su tratado *Regola* la generalización en el uso del estípite se produjo sobre todo a través de los grabados del tratado *Architettura* de Wendel Dietterlin.

5 ZORROZUA SANTISTEBAN, Julen: *El retablo barroco en Bizkaia*, Bizkaia, 1998, p.133.

6 FALCÓN, Fátima: *Felipe de Ureña. La difusión del estípite en Nueva España*. Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, Serie Historia y Geografía, N° 237, Sevilla, 2012, pp.15-20.

En el área americana la difusión del estípite se hizo a través de los tratados de arquitectura como el de Serlio desde finales del siglo XVI y la utilización de estampas en los talleres americanos más innovadores.

El retablo estípite inició su brillante andadura americana en el retablo de los Reyes de la catedral de México, fechado entre 1718 y 1725, la mejor obra del género en aquel territorio y del mentado Jerónimo de Balbás.

Como dice Fátima Halcón este retablo de Balbás “sentó las bases de una nueva estética retablística”⁷; continuada por sus hijos y otros miembros de su familia y por el taller itinerante del artista toluqueño Felipe de Ureña, cuya obra llega hasta el último cuarto del siglo XVIII y fue continuada por sus hijos, entre los que destacó Francisco Bruno de Ureña en Guanajuato⁸. Artista de amplia trayectoria profesional desarrollada a finales del barroco que adoptó y difundió el uso del estípite en retablos y fachadas, y la de otras nuevas formas en el arte novohispano.

Jerónimo de Balbás no tuvo el mismo éxito cuando intentó introducir el estípite en la arquitectura pétreo de las fachadas. Cuando el retablo se convierte en piedra el estípite conquista las fachadas de los templos contribuyendo a crear conjuntos geométricos, arquitectónicos, muy decorados, escenográficos, de líneas quebradas, expresivas y efectistas que constituyen una brillante página de la arquitectura del finales del barroco novohispano.

EL RETABLO DE ESTÍPITES EN LA BAJA EXTREMADURA

Un recorrido cronológico de la presencia del estípite en la retablística bajoextremeña sitúa los primeros ejemplares en el retablo mayor de la catedral pacense.

1.- 1717 - 1718: Retablo mayor de la catedral de Badajoz.

⁷ HALCÓN, Fátima: *op. cit.*, p. 26.

⁸ Para más datos, véase: *Ibidem*, pp.127 y siguientes.



Fig. 1 . Retablo mayor de la catedral de Badajoz

El retablo se labra como consecuencia de la reforma de la capilla mayor efectuada a finales del siglo XVII por encargo del obispo Juan Marín de Rozendo, el mueble fue decisión de su sucesor Valero Losa que no lo vería asentado en 1717 por ser nombrado con anterioridad Arzobispo de Toledo. La arquitectura del mueble y la decoración de la capilla estuvo a cargo del taller del escultor Ginés López en Madrid, la imaginería procede de diversos centros artísticos y el dorado fue intervención de Manuel de los Reyes en 1722.

Ya decíamos en nuestra tesis doctoral que una de las novedades de este retablo era *Lo adelantado de sus elementos de soporte*.⁹ Efectivamente en él aparecen los primeros estípites en la retablistica bajoextremeña, combinándose con la columna salomónica. Son estípites de ascendencia castellana, vinculados

⁹ HERNÁNDEZ NIEVES, Román: *Retablistica de la Baja Extremadura. Siglos XVI-XVIII*, Segunda Edición, Badajoz, 2004, p.256.

más a lo churrigueresco y no a la modalidad andaluza y más concretamente sevillana.

Desde el punto de vista exclusivamente estructural el retablo es de planta cuadrada sobre alto basamento, se organiza en banco, dos cuerpos superpuestos decrecientes y ático. Por lo que se refiere a la utilización y ubicación de los estípites combinados con las columnas salomónicas pueden contemplarse así:

sobre las ménsulas del banco se apoyan las columnas salomónicas del primer cuerpo, éste y el siguiente presentan tres planos, caras o calles; entre las columnas salomónicas se abren arcos de medio punto apoyados en estípites en las calles y hornacinas trilobuladas en los chaflanes...En el segundo cuerpo se invierte el orden de los elementos sustentantes, es decir, los estípites sustituyen aquí a las columnas salomónicas y éstas a aquellos.¹⁰

Esta armónica combinación de columnas salomónicas con los nuevos soportes de estípites van recubiertos de una desbordante decoración a base rosetas, hojas y formas vegetales carnosas, tan profusa decoración recubre el esquema arquitectónico que es un baldaquino, templete o tabernáculo. La pared frontal de la capilla, con magníficos estípites en los extremos se decora con las mismas formas que el retablo dando lugar a un conjunto armónico de gran barroquismo.

Este retablo aporta a la retablística bajoextremeña dos novedades: la importación del estípite castellano y la inauguración de la tipología de retablo baldaquino.

EL ESTÍPITE SE UTILIZA TAMBIÉN EN DOS CONVENTOS PACENSES:

En el retablo mayor del convento de las Carmelitas de Badajoz. El cuerpo superior semicircular presenta dos pesados estípites del siglo XVIII, también se pueden observar en otros altares laterales. En el Convento de Santa Ana de Badajoz se encuentran estípites en el retablo lateral de Cristo amarrado.

2.- Entre - 1719 – 1723: Retablo mayor de la parroquia del Santísimo Cristo de la Misericordia de Fuente del Maestre.

¹⁰ *Ibidem.* pp. 258-259.



Fig. 2. Retablo mayor de la parroquia de Fuente del Maestre

Este retablo fue labrado por Sebastián Jiménez, importante maestro activo en la primera mitad del siglo XVIII, fallecido en 1756 o 1757, a cuyo taller se deben obras, entre otras, en las localidades de Aracena, Aceuchal, Fregenal de la Sierra, Nogales, Salvaleón y el magnífico retablo fontanés que nos ocupa aquí. Las esculturas de este retablo se deben a Agustín Correa escultor llere-nense colaborador de Sebastián Jiménez.

Como decíamos en otro lugar¹¹ el retablo presenta planta poligonal adaptada al testero del templo, se estructura en banco, dos cuerpos, tres calles, dos entrecalles extremas y triple ático. Es un ejemplar que se aproxima mucho al

11 HERNÁNDEZ NIEVES, Román: *Retablística de la Baja Extremadura. Siglos XVI-XVIII*, Segunda Edición, Badajoz, 2004, pp. 270-272.

modelo sevillano de la primera mitad del siglo XVIII descrito por Francisco J. Herrera García en lo referente a la gran profusión decorativa, a la estructura del mueble, adaptación a la cabecera del templo, etc.¹²

Desde el punto de vista del soporte en la estructura del retablo, representa claramente el triunfo del estípite en la Baja Extremadura sobre la columna salomónica, pese a que los estípites de este retablo son los más esbeltos de la Baja Extremadura, sin embargo, la columna salomónica persiste como resabio en el segundo cuerpo donde los estípites extremos, apoyados sobre plintos, se transforman en columnas salomónicas en su mitad superior. Los estípites del primer cuerpo se apoyan sobre robustas ménsulas.

En una observación más detallada del soporte protagonista se observa la variedad de estípites que pueblan el retablo, unos más potentes y otros más ligeros, incluso calados en la parte superior para aligerar peso; la mayoría son exentos y otros adosados. Destaca también su movida disposición, unos más adelantados y otros más atrasados en las calles en número par por cada una, y la profusión de elementos decorativos. De modo que el retablo en su conjunto impacta por su aparente complicación, desbordante decorativismo, movimiento de planos en cuerpos y calles y majestuosidad.

En síntesis el retablo fontanés utilizó profusamente el estípite en un momento inicial de este soporte en la región extremeña, inmediatamente después del retablo de la seo pacense. Es un magnífico modelo de retablo de estípite junto al de la parroquia de Fuente de Cantos, en forma de tríptico adaptado al testero a modo de gran hornacina, en cuya rica iconografía apostólica y cristífera destaca el valor devocional del Santísimo Cristo de la Misericordia en su templete del cuerpo superior y central¹³.

3.- Circa 1719. Retablo desaparecido de Santiago Matamoros en la parroquia de Talavera la Real. Obra de Cristóbal Morgado.

En el retablo mayor de la catedral pacense Cristóbal Morgado talló los escudos episcopales que van sobre la pared frontal de la capilla mayor, encima de las puertas que comunican con la sacristía.

¹² HALCÓN, Fátima, HERRERA, Francisco, RECIO, Álvaro: *El retablo barroco sevillano*, Sevilla, 2000, p.108.

¹³ Para más datos véase: HERNÁNDEZ NIEVES, Román: *Retablística de la Baja Extremadura. Siglos XVI-XVIII*. Segunda Edición. Badajoz, 2004, p.72.

Cristóbal Morgado fue el autor de la arquitectura, en la que se incluían estípites y de la imagen de Santiago Matamoros en el retablo que estaba en la parroquia de Talavera la Real. Morgado fue un escultor pacense muy relacionado con el taller de Ruiz Amador y de su hijo Ruiz Amaya, estuvo activo en el primer tercio del siglo XXVIII. El desaparecido retablo talaverano era contemporáneo del pacense y, por tanto, ambos pertenecientes a los comienzos del retablo de estípites en la Baja Extremadura.

4.-1730. Nogales. Retablo de la ermita de Santas Justa y Rufina. Atribuido a Sebastián Jiménez.



Fig. 3. Nogales - Retablo de la ermita Justa y Rufina

Sebastián Jiménez estante en la Fuente del Maestre en la década de los treinta del siglo XVIII concertó el retablo mayor de Nogales, el de Fregenal de la Sierra y otros en Salvaleón, Salvatierra y el de Nuestra Señora de la Concepción de Villafranca de los Barros. En la década siguiente de los cuarenta hizo el de Aceuchal.

Es posible que este retablo de la ermita de las santas Justa y Rufina fuese otro - además del mayor - de los contratados para Nogales pues responde a la estructura de los labrados por Sebastián Jiménez en los que los cuatro esbeltos estípites, montados sobre las peanas del banco, limitando las tres calles soportan el entablamento del único cuerpo del mueble litúrgico. El código ornamental utilizado aquí está igualmente en la línea del artista.

5.- 1733. Retablo mayor de la parroquia de Santa María de Fregenal de la Sierra. Estípites de Sebastián Jiménez.



Fig. 4. Retablo mayor de Sta. María de Fregenal de la Sierra

En 1733 Sebastián Jiménez (el Joven, para distinguirlo de su padre del mismo nombre) se establece en Fregenal de la Sierra para hacer el retablo mayor de la parroquia de Santa María. En el contrato se establecía entre otras condiciones que debía labrar ... *un sagrario con dos estípites y un tabernáculo con*

*cuatro estípites con sus manifestador de cascarón y su camarín con cuatro estípites... Este conjunto fue sustituido por el que hiciera en 1779 Ignacio Silva Moura de estilo rococó*¹⁴.

Desde el banco y en las calles laterales, a ambos lados de cada hornacina se disponen por pares magníficos y esbeltos estípites. En la misma vertical, del mismo tipo y con menor porte aparecen otros estípites en el cuerpo superior que remata el retablo de perfil semicircular, cuyo fondo oscuro resalta todos los elementos y la decoración dorada del conjunto.

6.- 1740-1761. Aceuchal. Retablo mayor de dicha parroquia. Sebastián Jiménez. Combinación de columnas retalladas y estípites.



Fig. 5. Retablo mayor de la parroquia de Aceuchal

14 CLEMENTE FERNÁNDEZ, Ignacio: “Nuevos datos biográficos del maestro tallista Sebastián Jiménez (1715-1761) y el retablo de la concepción para la iglesia de Ntra. Sra. del Valle de Villafranca de los Barros (1731-1736)”. *Revista de estudios del MUVI*, nº 12, p. 26.

Si bien no se ha encontrado aún una documentación precisa que acredite la autoría del retablo mayor de la parroquia de Aceuchal a favor de Sebastián Jiménez, no hay dudas sobre su atribución a este maestro y a su nutrido y activo taller en la zona y en la localidad de Aceuchal en base a ciertos elementos estructurales del retablo.

Para nosotros existe otro argumento reivindicador de la autoría de Sebastián Jiménez en la obra de Aceuchal, cual es el uso de los estípites en su fecundo e itinerante taller. Sebastián Jiménez (1715 - 1761) es un maestro principal en el uso y difusión del estípite en el área de su taller en la Baja Extremadura por cuanto es el soporte único en sus retablos, aunque combinado a veces con la columna como en el retablo mayor de Aceuchal donde los estípites extremos arrancan a la altura de un tercio sobre columnas retalladas en su tercio inferior. Utiliza tanto finos y esbeltos ejemplares como otros más abultados y cortos, casi siempre suelen ser exentos y muy decorados, dorados o policromados, calados para aligerar peso o macizos. En todos los casos la función del estípite no es sustentante de ningún elemento sino limitador de calles en los cuerpos del retablo, arrancando siempre sobre las ménsulas del banco o plintos de otros cuerpos y terminando en capiteles compuestos a la altura del primer cuerpo y del siguiente si lo hubiere, limitados horizontalmente por la línea de un entablamento.

En conclusión, con Sebastián Jiménez el retablo de estípites supera definitivamente al salomónico, al menos, en la Baja Extremadura.

7.- Salvaleón. Iglesia parroquial. Retablo del altar lateral actualmente de San José con el Niño. Sebastián Jiménez. Década de los años treinta del siglo XVIII.

Sebastián Jiménez hizo diversos trabajos para la parroquia de Salvaleón, antes de 1745, quizás en la década de los años treinta hizo éste, que lo cobró con retraso el citado año por *la penuria de los tiempos*.

Sebastián Jiménez en los retablos laterales labra unos estípites distintos, son estípites menos esbeltos que los realizados en retablos mayores como en los de Fuente del Maestre o Aceuchal, es decir, son más cortos porque los retablos laterales son más pequeños, resultan algo más pesados pero más nítidos y no exentos de belleza.

La pieza troncopiramidal invertida suele ocupar la parte inferior sobre una basa, después de un estrechamiento el estípite asciende a través de otros elementos bulbosos, geométricos o cúbicos entre estrechamientos hasta el capitel

generalmente compuesto. La decoración dorada resalta sobre fondo policromado (guirnaldas, roleos, rosetas, acantos...)

Debe significarse que estos estípites descritos son coetáneos con los más alargados y elegantes y nos hacen pensar que Sebastián Jiménez creó un taller muy activo, con amplia clientela, bien equipado de recursos humanos y técnicos, un tanto nómada o itinerante y con gran experiencia en el arte de la madera.

8.- Los altares de las ánimas benditas del purgatorio



Fig. 6, Retablo Ntra. Sra. Valvanera. Parroquia. Zafrá (2)

Los altares dedicados a las ánimas benditas del purgatorio o altares de ánimas fueron durante el barroco una devoción muy extendida entre los fieles cristianos, ésta se relaciona con la existencia del purgatorio, aprobada en la sesión 25 del Concilio de Trento celebrada los días 3 y 4 de diciembre de 1563.

Según la doctrina tridentina, las almas que estuvieran en el purgatorio recibían el principal alivio a través de los sufragos de los fieles, especialmente con la celebración de misas en su recuerdo.

Desde entonces, el culto a las ánimas del purgatorio se extendió como la pólvora por toda la cristiandad. La Iglesia facilitó la creación de cofradías y hermandades de ánimas, con sede en las parroquias, donde los cuadros y retablos de ánimas se multiplicaron por sus muros, sabiamente colocados próximos a las entradas.

Todos estos retablos tienen una estructura sencilla y desde el punto de vista estilístico rococó y desde el tipológico son retablos de estípites atendiendo a sus soportes laterales y retablo-marco o de escena única por la pintura que acogen, ésta se presenta dividida en varios estadios horizontales con la representación del infierno, el purgatorio y el cielo.¹⁵ El nivel inferior dedicado al infierno representa la perdición ya que las almas condenadas no tienen salvación posible, por ello bajaron al infierno.

En un estadio inmediato superior o intermedio aparece el purgatorio: nobles, clérigos y plebeyos rodeados de llamas, se debaten purgando (de ahí el nombre) sus penas y pecados. Y aquí es donde intervienen los vivos, que con sus misas, rezos y buenas obras, posibilitan en el nivel superior la labor salvadora de la Virgen (representada bajo la advocación del Carmen), san Francisco y santo Domingo.

Se establece un círculo vicioso en el que los vivos salvan las almas de los que están en el purgatorio con misas y oraciones y, a cambio, éstos, una vez salvados de las llamas purificantes, interceden por los mortales desde el cielo. Sin duda alguna, es una buena estrategia para convencernos de la necesidad de aplicar misas por esas ánimas que nos dejaron.

Los escritos, los sermones y las representaciones en los retablos del infierno y del purgatorio producen un impacto inmediato sobre el fiel. Su ansia de salvación le lleva a dejar en sus testamentos un número determinado de misas (que dependerá de su situación económica) aplicadas por su alma a la mayor prontitud posible. De los testamentarios o albaceas va a depender el grado de cumplimiento de esas mandas. Las almas se beneficiarán no sólo de las misas sino de los bienes materiales legados por los testadores. De esta manera, las cofradías de ánimas llegaron a convertirse en los siglos XVII y XVIII en una de las hermandades con mayor capacidad económica en el mundo rural,

15 HERNÁNDEZ NIEVES, Román: *Retablistica de la Baja Extremadura. Siglos XVI-XVIII*. Segunda Edición. Badajoz.2004. Págs.403-423.

gestionada bien en contratos de arriendo de las tierras que recibían como legado de los devotos o a través de la consignación de censos redimibles a favor de los vecinos.

En la Baja Extremadura este el modelo de altar de ánimas del purgatorio hizo fortuna, se encuentra en numerosas parroquias y se repite con ligeras variantes. Se encuentran ejemplos, entre otras localidades, en Salvaleón, Nogales, Torre de Miguel Sesmero, Santa Marta, Almedral, Talavera la Real (desaparecido), etc.

En la parroquia de Salvaleón el lienzo del altar de ánimas fue adquirido por la Hermandad en 1713 y es obra de Alonso Mures y/o su hijo Francisco de Mures. El marco es de Lorenzo Román Jaroso (1724-1750), artista establecido en Torre de Miguel Sesmero¹⁶. Esto pone en contacto a Sebastián Jiménez y a Lorenzo Román Jaroso en un tiempo y un lugar, También con una tipología de Altar de Ánimas de la zona (Almendral, La Torre, Nogales, Santa Marta, Valverde de Leganés...)

El retablo de Ánimas del Purgatorio de la parroquia de Fuente del Maestre presenta algunas singularidades: es enteramente escultórico, es decir, la escena no es la habitual pintura sino un relieve, rematado en arco trilobular y con dos pares de estípites a cada lado: dos escoltan la escena y los dos extremos el retablo. Una exuberante decoración de motivos vegetales termina en un broche superior con corona

Los altares de ánimas no fueron los únicos que utilizaron estípites de menor porte como corresponde a altares laterales, se utilizaron también en otros iconográficamente cristíferos, marianos o del santoral cristiano. En la ermita del Cristo de la Misericordia de Torre de Miguel Sesmero se encuentran dos retablos laterales dedicados uno a Cristo flagelado y otro a la Virgen de los Dolores. Las imágenes se ubican en sus hornacinas, limitadas por un par de estípites cada lado con aletones laterales y rematadas en bóveda curva a modo de venera.

Sobre estos, es decir, los retablos del Señor Amarrado a la Columna y de la Santa Cruz (y posiblemente también el de la Virgen de los Dolores), se sabe que ya existían en el año 1736. Por el testamento de María de la Fuente, mujer de Pedro Márquez Guisado del año 1736, en el que entre otras cosa se dice:

Ytem mando que los retablos del Señor Amarrado a la Columna, y el de la Cruz, sitos en la Hermita de la Misericordia desta villa, los doren mis herederos a costa de mis vienes, juntamente con los frontales de dichos altares, y que mis

16 HERNÁNDEZ NIEVES, Román: "Lorenzo Román Jaroso. Carpintero, escultor y retablista". *Revista de Estudios Extremeños*, 2021, tomo LXXVII- Número II – mayo-agosto, pp. 765- 782.

*Albaceas los ajusten con el Maestro, o Maestros, que eligieren para dicha obra, y los dichos mis herederos los paguen de los más prompto y bien parado, de dichos mis bienes.*¹⁷

En la parroquia de Torre de Miguel Sesmero se encuentra otro retablo que presenta potentes estípites, es el del altar del Cristo de las Penas.¹⁸ En este caso el retablo cruciforme acoge a una importante imagen de un crucificado novohispano del siglo XVI. La hornacina central en forma de cruz va escoltada por armoniosos estípites.



Fig. 7 Altar del Cristo de las penas. Torre de Miguel Sesmero

¹⁷ Archivo Parroquial de Torre de Miguel Sesmero s/c 1736.

¹⁸ HERNÁNDEZ NIEVES, Román: "Otro crucificado novohispano: el Cristo de las Penas de Torre de Miguel Sesmero". *Revista de Estudios Extremeños*. Tomo LXXVII. Número 1, enero / abril, pp. 469-484.

A pesar de la potente ausencia de documentación, lanzamos la hipótesis de que el uso del estípite en estas obras puede ser obra de Lorenzo Román Jaroso, que establece su taller en Torre de Miguel Sesmero, se documenta activo entre 1726 y 1744. Muere en 1750.

Estos estípites de la Torre de Miguel Sesmero también podrían ser obras de Sebastián Jiménez que en este segundo tercio del siglo XVIII fue vecino de la Fuente de Maestre hasta 1734. Y desde 1739 hasta al menos 1757 fue vecino de Aceuchal.

Ello se refuerza con la ausencia de artistas jerezanos en la localidad hasta la llegada de Agustín Núñez Barrero El Viejo en los retablos de Ntra. Sra. del Rosario y San Antonio, que son obras de estética distinta y más avanzada a los retablos de estípites

9.-Maestros jerezanos del Siglo XVIII:

Como ya afirmábamos hace tiempo, el foco artístico de Jerez de los Caballeros en el siglo XVIII fue

...el centro escultórico más importante de la Baja Extremadura durante la centuria, cuyos maestros ejercieron su arte en un amplio radio de acción que ocupó todo el suroeste bajoextremeño...

...Jerez es el centro artístico más importante de la retablistica dieciochesca bajoextremeña, ejerce su influencia sobre todo el suroeste de la provincia paense...¹⁹.

Con Juan Ramos de Castro, el Viejo, natural de Zafra, avecindado y casado en Jerez de los Caballeros se inicia un taller familiar fundamental en la producción de retablos en la zona suroeste de la Baja Extremadura.

Su hijo, Juan Ramos de Castro el joven (1694-1759) utilizó el estípite como elemento principal en la arquitectura de sus numerosos retablos, entre los que relacionamos los siguientes:

1.- Juan Ramos de Castro el joven. 1738 y siguientes. Retablo de Ntra. Sra. del Reposo. Parroquia de San Bartolomé. Jerez de los Caballeros. La decoración del retablo estuvo a cargo de Agustín Núñez Barrero, yerno de Ramos de Castro el joven, que la realizó entre 1750 y 1755.

19 HERNÁNDEZ NIEVES, Román: *Retablistica de la Baja Extremadura. Siglos XVI-XVIII*. Segunda Edición. Badajoz, 2004, pp. 497 y 500.

2.- 1741. Juan Ramos de Castro el joven. Retablo de la capilla de la Magdalena de la parroquia de Santa María. Jerez de los Caballeros. En esta parroquia se utilizan también estípites en otros altares

3.- 1744. Juan Ramos de Castro el joven. Retablo de Ntra. Sra. de Valvanera. Parroquia de Zafra. Alternan aquí columnas salomónicas y estípites. El autor muere cuando tenía contratados trabajos en Almendral, Santa Marta de los Barros y La Parra.

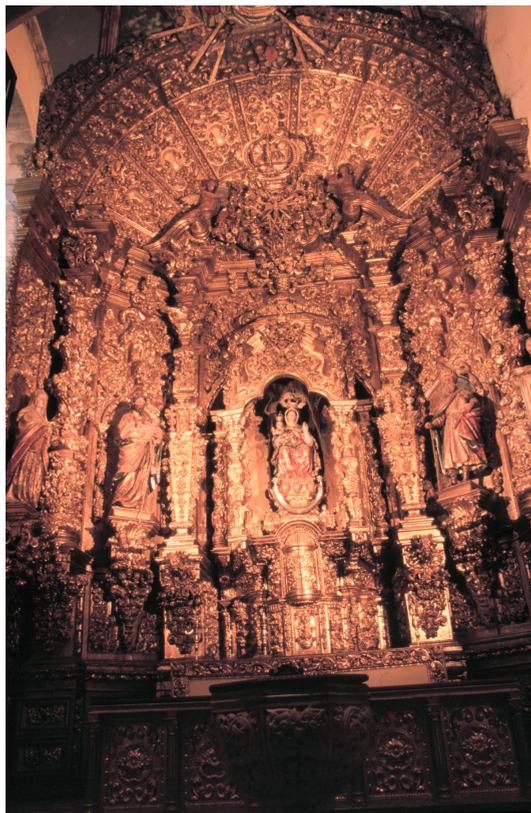


Fig. 8, Retablo Ntra. Sra. Valvanera. Parroquia. Zafra

4.- Atribuido a Ramos de Castro el joven. Retablo de Ntra. Sra. del Rosario. Parroquia de San Miguel. Jerez de los Caballeros.²⁰

20 TEJADA VIZUETE, Francisco. *Libretillas Jerezanas, por obra y gracia de Jerez de los Caballeros*. Nº 12. Badajoz. 2007. págs. 168-170.

5.- Segunda mitad del siglo XVIII. Retablo del oratorio privado de La Parra. Probable encargo de Juan Ramos de Castro el joven. No ejecutado por muerte del maestro en 1759.



Fig. 9. Retablo del oratorio privado de San Antonio. La Parra.

El retablo del oratorio pudo ser pero no fue una de las obras finales del excelente maestro jerezano Juan Ramos de Castro el viejo, puesto que la capilla estaba terminada en 1734 y el artista murió cinco años después en 1739.

También pudo ser uno de los encargos contraídos y aún no ejecutados antes de morir. Tres fueron los retablos heredados de su padre por Juan Ramos de Castro el joven en La Parra²¹, en la parroquia de la Magdalena de Almendral y en el retablo mayor de Santa Marta.²²

Es muy posible que el retablo no se hiciese antes o durante su estancia en la localidad, que transcurre con su segunda mujer María Pérez Caballo desde

21 Se desconoce cuál pudo ser el retablo comprometido en La Parra. Si se conocen los de Almendral y Santa Marta.

22 TEJADA VIZUETE, Francisco. *Libretillas jerezanas. Por obra y gracia de Jerez de los Caballeros*. Badajoz, 2007, p.186.

SOLIS RODRIGUEZ, Carmelo y TEJADA VIZUETE, Francisco: *Historia de la Baja Extremadura. Artes Plásticas del siglo XVII*, Tomo II, p.988.

finales de junio de 1746 hasta finales de agosto de 1748, porque -como va dicho- los fundadores de la capilla don Juan Muñoz Torrado y su esposa doña Ana Sánchez Vargas en sus respectivos testamentos, fechados respectivamente en 1736 y 1752 no incluyen ninguna alusión al retablo de la capilla, como cabría esperar.

Por tanto, Juan Ramos de Castro el joven o hizo el retablo al final de su vida, muere en 1759, o el proyecto pasó a los herederos del taller jerezano, Agustín Núñez Barrero el Viejo, yerno del anterior, que murió en 1769 o a su hijo, Agustín Núñez Barrero el Joven, activo entre 1737 y 1807.

En definitiva podemos concluir que el retablo del oratorio de La Parra salió de un taller de Jerez de los Caballeros en la segunda mitad del siglo XVIII, en plena efervescencia retablística del fecundo foco artístico del suroeste de la provincia pacense, que fue Jerez de los Caballeros.

6.- Retablos de Ramos de Castro el joven en Valencia del Ventoso.

6.1.- Retablo de San Antonio :Entre 1746 y 1747. Taller de Juan Ramos de Castro el joven. Quizás en colaboración con su yerno Agustín Núñez Barrero, que recibe pagos entre 1757 y 1758.

6.2.- Retablo de San Blas: Entre 1747 y 1749. Taller del Juan Ramos de Castro el joven. En 1748 se ndocumentan pagos igualmente a Agustín Núñez Barrero.

7.- Retablo mayor de la parroquia de San Miguel. Jerez de los Caballeros. Década de los cincuenta del siglo XVIII. Atribuido a Juan Ramos de Castro.

Sobre las decoradas ménsulas del banco se apoyan los esbeltos estípites del cuerpo principal del retablo que sirven de elementos sustentantes de la imagería, en número de cuatro los dos más próximos al centro se adelantan y los extremos se retranquean contribuyendo así a la formación del templete principal. En el cuerpo superior se superpone otro templete similar con tres frentes abiertos por arcos de medio punto y flanqueados por estípites. El conjunto se corona por una cúpula que es en realidad una bóveda de artesa.

2.- Agustín Núñez Barrero el viejo:

2.1.- 1749. Agustín Núñez Barrero (... -1769). Retablo de la Capilla del Sagrario. Valencia del Ventoso. .El estípite sustituye totalmente a la columna salomónica

2.2.- Taller de Juan Ramos de Castro el joven. Retablo mayor de la iglesia del convento de las concepcionistas . Burguillos del Cerro.

2.3.- 1759 – 1760. Retablo mayor de la parroquia de la Magdalena. Al-mendral. Lo terminó Agustín Núñez Barrero el Viejo, yerno de Juan Ramos de Castro el joven que lo contrató inicialmente y no lo hizo por fallecimiento. Desaparecidos los estípites del cuerpo superior.

2.4.- Sexta década del siglo XVIII. Retablo mayor de de la parroquia de Ntra. Sra. de Soterraño. Obra de Núñez Barrero el Viejo, encargo heredado a la muerte de su suegro (1759). No aparece ya el estípite en el cuerpo superior o cascarón. Los mantiene en el cuerpo inferior en las calles laterales. Decoración de rocalla.

Núñez Barrero en el retablo mayor de Santa Marta, concertado en 1764 ya no utilizó el estípite sino columnas con el tercio inferior retallado de rocalla y el resto estriado con colgantes y borlones.

3.- Antonio Triviño (...- 1772).1764. Retablo mayor de la parroquia de Santiago. Barcarrota. Antonio Triviño fue discípulo de Juan Ramos de Castro el joven, a la muerte de este en 1759 continuó trabajando en su taller

Epílogo sobre los maestros jerezanos y el uso de estípites

A partir de 1765 se encuentran las primeras noticias del establecimiento en Jerez de los Caballeros de Ignacio Silva Moura, portugués, nacido hacia 1735, llega a jerez hacia los treinta años de edad. Con este maestro se produce una intensa e ininterrumpida actividad retablística hasta la década de los noventa, la cual pertenece ya a una estética más moderna que la de los maestros anteriores.

Podemos concluir que en esta década de los noventa el glorioso período de los maestros jerezanos entra en crisis y con ella el ocaso de la retablística barroca en el área suroeste bajo extremeño.

En la obra de Ignacio Silva Moura desaparece el estípite, que es sustituido por sus características columnas de fustes estriados, decoradas con rocalla en el tercio inferior anillado y con colgantes en la parte superior.

A pesar de lo dicho anteriormente el retablo de estípites en la Baja Extremadura puede cerrarse con un broche de oro en el retablo mayor de Nuestra Señora de la Granada de Fuente de Cantos, obra de Manuel García Santiago, formado en el taller paterno, cuya obra se documenta durante más de cuarenta años entre 1749 y 1792 y autor de retablos en el convento de Espartina, el de San Hermenegildo de la catedral de Sevilla, el de la colegiata de Olivares y el de Fuente de Cantos, entre otros desaparecidos o atribuidos.

Sus retablos se caracterizan por bancos potentes, la compartimentación en calles del cuerpo principal mediante estípites gigantes, la planta generalmente recta, con adelantamientos y retranqueos de cornisas, los característicos relieves ovales con bustos de santos, la estatuaría y un ático semicircular con medallón que suele rematar estas obras, todo dentro de una profusa decoración de rocalla²³.

El origen sevillano del retablo de Fuente de Cantos ya lo anticipábamos en nuestra tesis, su cronología y la amplia descripción que hicimos del mismo nos exime de más comentarios²⁴.

1760 – 1770. Manuel García de Santiago. Retablo mayor de Fuente de Cantos



Fig. 10. Retablo mayor de la parroquia de Fuente de Cantos

²³ Para más datos sobre Manuel García de Santiago, véase PASTOR TORRES, Álvaro: El retablista y escultor Manuel García de Santiago: nuevas adiciones a su obra, *Laboratorio de Arte*, 11, 1998, Universidad de Sevilla, pp. 549-569.

²⁴ HERNÁNDEZ NIEVES, Román: *Retablistica de la Baja Extremadura. Siglos XVI-XVIII*. Segunda Edición, Badajoz, 2004, pp. 322-324.

ESTÍPITES EN LA ALTA EXTREMADURA

Como obligada y breve referencia debemos aludir a la presencia y uso del estípite en la hermana provincia cacereña y a las reflexiones que sobre el asunto hace el profesor y especialista en el retablo cacereño el Dr. don Vicente Méndez Hernán refiriéndose al escaso éxito del estípite en la Alta Extremadura reduciéndose a ejemplos en altares pequeños, colaterales y en algunos áticos. La excepción la constituyen los esbeltos estípites de la cabecera del antiguo convento trinitario de Hervás labrados a mediados del siglo XVIII.²⁵

EL ESTIPITE EN PORTUGAL

En las relaciones artísticas entre España y Portugal se incluyen los vínculos con el retablo a ambos lados de la Raya; el retablo extremeño alentejano fue objeto de estudio en la tesis de Miguel Angel Vallecillo Teodoro,²⁶ gran conocedor de los temas artísticos y patrimoniales relacionados con Portugal. El doctor Vallecillo Teodoro afirma que el uso del estípite, en Portugal, fue escaso, “*documentándose en la iglesia de la Misericordia de Mourão por influencia de Badajoz*”²⁷.

Ha de reseñarse la importancia que ejerció el estilo manuelino sobre el retablo a lo largo del siglo XVIII, cuyos recursos arquitectónicos, arcos polilobulados, y ornamentales, rosáceas, sogas, conchas... serán adoptados para los retablos. Durante el Barroco, la columna salomónica se prolonga por el ático, a modo de arquivoltas retranqueadas, para mayor recogimiento del fiel, aspecto que no se tiene en cuenta en España. Desde mediados del XVIII, se reconocen síntomas de renovación clasicista. Hacia 1720 la columna salomónica evoluciona y su tercio inferior se talla de forma estriada, muy utilizada por entalladores lusos como Francisco Freyre y Manuel de Oliveira; no obstante, la reminiscencia barroca es sobresaliente.

Como se ha comentado, característica esencial del retablo luso es la sensación de movimiento, por tal motivo sus plantas son dinámicas; las columnas

25 MÉNDEZ HERNÁN, Vicente. *El retablo en la diócesis de Plasencia. Siglos XVII y XVIII*. Universidad de Extremadura, Cáceres, 2004, pp. 231-233.

26 VALLECILLO TEODORO, Miguel Angel: *Retablistica Alto-alentejana (Elvás, Villaviciosa y Olivenza) en los siglos XVII_XVIII*, UNED .Centro Regional de Extremadura, Mérida, 1996.

27 VALLECILLO TEODORO, Miguel Ángel. “Diferencias entre el retablo extremeño y el alentejano, una cultura compartida”. *Actas I Jornadas Transfronterizas*. Olivenza, 2018, p. 159.

retranqueadas, el ático con arquivoltas, el camarín con tribuna escalonada contribuyen a ello.

El estípite provoca una sensación contraria de ausencia de dinamismo, esta es con toda seguridad una de las razones de su escaso uso en el país vecino, sin olvidar la persistencia del estilo Barroco y el continuo recuerdo de un período de tanto vigor artístico como el Manuelino, cuya vigencia, en muchos elementos pervive durante el Neoclasicismo.

CONCLUSIONES PARA LA BAJA EXTREMADURA

El retablo de estípite aparece en la Baja Extremadura en la década de los años veinte del siglo XVIII, cuando ya era conocido y usado en otras regiones españolas, se inaugura en el retablo mayor de la catedral pacense labrado entre 1717 y 1723 procedente del taller madrileño de Ginés López. Inicialmente aparece todavía con la columna salomónica, la cual pervive durante algún tiempo aunque el estípite fue una reacción al cansancio de la repetida y omnipresente columna salomónica, que mostraba claros síntomas de agotamiento y deseos de cambio de los creadores de nuevas formas artísticas.

El estípite en la retabística bajoextremeña hizo fortuna, su uso y presencia perduró desde la segunda hasta la última década del siglo XVIII. Es decir se utilizó durante unos ochenta años en convivencia con la columna salomónica en los principios y con la columna de rocalla en sus postrimerías.

La presencia del retablo estípite se encuentra en los interiores de todo tipo de edificio dedicado al culto: catedrales, parroquias, ermitas, santuarios públicos, oratorios privados, etc.

Si bien el retablo estípite protagonizó un brillante capítulo en la retabística dieciochecha de la Baja Extremadura, sin embargo no tuvo fortuna en las portadas exteriores de los templos extremeños.

En el ámbito novohispano el estípite también triunfo en los interiores pero fue sobre todo en el exterior y concretamente en las fachadas y portadas de los templos donde alcanzó su más brillante expresión, dando lugar a esplendorosos conjuntos.

Los materiales utilizados en los retablos fueron generalmente de carácter lignario, excepto en Portugal donde el uso del mármol tenía también tanta tradición. En las fachadas exteriores se usaron habitualmente los materiales pétreos.

Existió una clara preferencia en la región por el estípite exento frente al adosado. En ocasiones calado para aligerar peso.

El retablo estípite cierra su ciclo con el extraordinario ejemplar fuentecañero que muestra esa influencia sevillana que siempre estuvo presente en el sur extremeño.

La rocalla como repertorio de formas decorativas dieciochescas combinó bien con el soporte emergente

Como en otras regiones el estípite en la Baja Extremadura fue un elemento del retablo que delimitaba las calles y entrecalles, se presentaba con una gramática decorativa propia del barroco final y no sustentaba ningún otro elemento del retablo.

Una tipología de retablo donde los estípites definen bien un modelo conocido como fue el retablo recuadramiento, retablo –marco o retablo de escena única (pictórica o escultórica)– son los retablos de las ánimas del purgatorio, tan frecuentes y objetos de tanta devoción en las parroquias extremeñas.

Los estípites en los laterales no solo se encuentran en los retablos generalmente pictóricos dedicados a las almas del purgatorio sino en otros altares que son hornacinas para imágenes y tallas de Cristo, la Virgen o miembros del santoral cristiano.

El retablo estípite bajoextremeño inició su recorrido por la retablística regional con un ejemplar foráneo en el retablo mayor de la catedral pacense procedente del taller madrileño de Ginés López. Tal recorrido puede darse por concluido con otro ejemplar foráneo cual fue el mayor de Fuente de Cantos procedente del taller sevillano de Manuel García de Santiago.

Entre estos extremos cronológicos se desarrollo la producción de los artistas regionales, en concreto la de los talleres de Sebastián Jiménez y la de los maestros jerezanos, que historian una página brillante del retablo en su tipología de retablo estípite.

Destacamos la figura de Sebastián Jiménez, importante maestro activo en la primera mitad del siglo XVIII, fallecido en 1756 o 1757, a cuyo taller se deben obras, entre otras, en las localidades de Aracena, Aceuchal, Fregenal de la Sierra, Nogales, Salvaleón y el magnífico retablo fontanés

El retablo estípite contribuyó al auge de los altares dedicados a la devoción a las Animas benditas del Purgatorio creando retablos de las Animas del purgatorio con estípites laterales

Todos estos retablos tienen una estructura sencilla y son- desde el punto de vista estilístico- rococó y desde el tipológico son retablos de estípites atendiendo a sus soportes laterales y retablo-marco o de escena única por la pintura que acogen, ésta se presenta dividida en varios estadios horizontales con la representación del infierno, el purgatorio y el cielo

De otra parte, la producción de retablos barrocos y en concreto del retablo estípite por parte los talleres de los maestros jerezanos fue extraordinaria. La dinastía de los Ramos de Castro –Núñez Barrero protagonizaron este capítulo tan memorable.

A partir de 1765 con el establecimiento en Jerez de los Caballeros de Ignacio Silva Moura se produce una intensa e ininterrumpida actividad retablística que llega hasta la década de los noventa, la cual pertenece ya a una estética más moderna que la de los maestros anteriores.

Podemos concluir que en esta década de los noventa el glorioso período de los maestros jerezanos entra en crisis y con ella el ocaso de la retablística barroca en el área suroeste bajo extremeño.

El retablo estípite puede considerarse como el epílogo del arte de la madera en nuestros altares que finaliza con la escasa presencia del retablo neoclásico en nuestra región.

BIBLIOGRAFIA

- GONZÁLEZ ALARCÓN, María Teresa: *Retablos barrocos en el arcedianato de Segovia*, Caja Segovia, Obra Social y Cultural, Segovia, 1999.
- HALCÓN, Fátima, HERRERA, Francisco, RECIO, Álvaro: *El retablo barroco sevillano*, Sevilla, 2000.
- HALCÓN, Fátima: “Felipe de Ureña. La difusión del estípite en Nueva España”, Sevilla, Secretariado de Publicaciones, *Serie Historia y Geografía*. Nº 237, Universidad de Sevilla, 2012.
- HERNÁNDEZ NIEVES, Román: *Retablística de la Baja Extremadura. Siglos XVI-XVIII*. Segunda Edición, Badajoz, 2004.
- LAMEIRA, Francisco y GOULART; Artur: *Retábulos na Arquidiocese de Évora*, Promontoria, Monografía Historia da Arte 09, Universidad de Algarve, 1915.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. *El retablo barroco en España*, Madrid, 1993.

PASTOR TORRES, Alvaro: El retablista y escultor Manuel García de Santiago: nuevas adiciones a su obra, *Laboratorio de Arte*, 11-1998, Universidad de Sevilla', pp. 549-569.

RAMOS FAJARDO, M^a Carmen: "Columnas y estípites en el retablo barroco granadino", *Cuadernos De Arte De La Universidad De Granada*. XVI,1984, pp. 241-264.

RAYA RAYA, María Angeles: *El retablo barroco cordobés*, Cajasur, Córdoba, 1987, pp.159 -183.

TEJADA VIZUETE, Francisco. *Libretillas Jerezanas, por obra y gracia de Jerez de los Caballeros*, N° 12, Badajoz, 2007.

VALLECILLO TEODORO, Miguel Angel: *Retablística Alto Alentejana (Elvas, Villaviciosa y Olivenza) en los siglos XVII y XVIII*. UNED-Mérida, Badajoz, 1996. pp. 49 -50.

Román Hernández Nieves

Exdirector del Museo de Bellas Artes de Badajoz
romanhn49@gmail.com

