

rrc

Las artes en el Reino de Sevilla durante el Barroco

En razón de sus centralidades
y periferias

Fernando Quiles
Eds.

Universo Barroco Iberoamericano



SEDE OLAVIDE EN CARMONA

Las artes en el Reino de Sevilla durante el Barroco

**En razón de sus centralidades
y periferias**

Fernando Quiles
Editor

© 2023

Universo Barroco Iberoamericano

Volumen nº XXX

Colaboran

Museo de Bellas Artes de Sevilla. Junta de Andalucía

Dpto. de Historia Moderna. Universidad de Sevilla

Editores

Fernando Quiles

José Jaime García Bernal

PUBLICACIONES ENREDARS

Director Enredars

Fernando Quiles García

Administración y gestión

María de los Ángeles Fernández Valle

Zara M^a Ruiz Romero

Gestión de contenidos digitales y redes

Victoria Sánchez Mellado

Elisa Quiles Aranda

Imagen de portada

Juan de Roelas, atrib. "Cristo ejemplo de mártires". H. 1615. Madrid, Museo del Prado, nº cat. P008154

Maquetación y realización de cubierta

Referencias Cruzadas

referencias.maquetacion@gmail.com

Textos e imágenes

© de los autores, excepto que se haga otra especificación

E.R.A. Arte, Creación y Patrimonio Iberoamericanos en Redes / Universidad Pablo de Olavide
ISBN: 978-84-09-52989-6
2023, Sevilla, España

Roma TrE-Press / Università degli studi Roma Tre
ISBN Cartaceo: 979-12-5977-242-8
ISBN Ebook: 979-12-5977-243-5
2023, Roma, Italia

Comité Científico

Ana Aranda Bernal. *Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España.*

Dora Arizaga Guzmán, *arquitecta. Quito, Ecuador*

Alicia Cámara. *Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED). Madrid, España*

Elena Díez Jorge. *Universidad de Granada, España*

Marcello Fagiolo. *Centro Studi Cultura e Immagine di Roma, Italia*

Martha Fernández. *Universidad Nacional Autónoma de México. México DF, México*

Jaime García Bernal. *Universidad de Sevilla, España*

María Pilar García Cuetos. *Universidad de Oviedo, España*

Lena Saladina Iglesias Rouco. *Universidad de Burgos, España*

Ilona Katzew. *Curator and Department Head of Latin American Art. Los Angeles County Museum of Art (LACMA). Los Ángeles, Estados Unidos*

Mercedes Elizabeth Kuon Arce. *Antropóloga. Cusco, Perú*

Luciano Migliaccio. *Universidade de São Paulo, Brasil*

Víctor Mínguez Cornelles. *Universitat Jaume I. Castellón, España*

Macarena Moralejo. *Universidad Complutense, España*

Ramón Mújica Pinilla. *Lima, Perú*

Francisco Javier Pizarro. *Universidad de Extremadura. Cáceres, España*

Ana Cielo Quiñones Aguilar. *Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá. Colombia*

Esther Merino Peral. *Universidad Complutense de Madrid, España*

Janeth Rodríguez Nóbrega. *Universidad Central de Venezuela. Caracas, Venezuela*

Olaya Sanfuentes. *Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago, Chile*

Pedro Flor. *Univ. Aberta / Instituto de História da Arte - NOVA/FCSH, Portugal*

Edición financiada por la Cátedra de Estudios del Barroco Iberoamericano. Sede Olavide en Carmona.



Índice

| | |
|---|-----|
| Prólogo | 9 |
| Bartolomé Yun Casalilla | |
| El reino de Sevilla durante los siglos del barroco. De sus centros y periferias | 21 |
| Fernando Quiles | |
| El Reino de Sevilla. Realidad territorial y estructura jurisdiccional | 43 |
| Adolfo Gandarillas | |
| Los maestros mayores de la archidiócesis hispalense y su papel en la articulación del sistema constructivo religioso en el siglo XVIII. La implantación de la arquitectura barroca dieciochesca en el Arzobispado de Sevilla | 67 |
| José Manuel Higuera Meléndez | |
| <i>Civitates nobiliorum</i> : ciudad nobiliaria y políticas sepulcrales en el reino de Sevilla durante el siglo XVII. Una propuesta de estudio | 101 |
| Jesús Suárez Arévalo | |
| ‘Cruzar la raya’: o contributo social e cultural da mobilidade dos portugueses no mundo hispânico, através de Sevilha | 135 |
| Maria da Graça A. Mateus Ventura | |

| | |
|---|-----|
| Málaga y los territorios del reino de Granada. Confluencias, presencias, disidencias y sinergias con Sevilla | 167 |
| Juan Antonio Sánchez López | |
| “Sanlúcar de Barrameda, puerto de privilegio”. Perfiles de su arquitectura barroca | 245 |
| Fernando Cruz Isidoro | |
| Santa María Magdalena, los tiempos barrocos en una parroquia sevillana | 281 |
| Aurora J. Ortega López | |
| La pervivencia del barroco culto en la comarca del Aljarafe. Los excepcionales conjuntos de Olivares y Umbrete | 293 |
| Francisco Amores Martínez | |
| La evolución del arte en Écija y su eclosión en el siglo XVIII | 321 |
| Antonio Martín Pradas | |
| La periferia pacense: Fregenal de la Sierra, Higuera la Real y Bodonal de la Sierra. Creatividad artística entre dos jurisdicciones. Siglos XVI-XVIII | 349 |
| Antonio J. Santos Márquez | |
| La codiciosa curiosidad de Adán Centurión: Conflicto, fiesta, coleccionismo y filología en la Estepa marquesal | 373 |
| Juan Ramón Ballesteros Sánchez | |

| | |
|--|-----|
| La dimensión artística de la devoción femenina. Una mirada sociológica a través de los inventarios de bienes durante el barroco nebricense | 391 |
| María del Castillo García Romero | |
| La escultura y el retablo en Jerez de la Frontera durante el Barroco: de la dependencia a la autosuficiencia | 419 |
| José Manuel Moreno Arana | |
| Antequera en los confines del Reino. Patrimonio artístico e identidad sevillana en el noroeste de la provincia de Málaga | 455 |
| José Luis Romero Torres | |
| Conste, por último... | 503 |

La escultura y el retablo en Jerez de la Frontera durante el Barroco: de la dependencia a la autosuficiencia

Sculpture and altarpiece in Jerez de la Frontera
during the Baroque: from dependence to self-sufficiency

José Manuel Moreno Arana

Universidad de Sevilla, España

Resumen

Se estudia la vinculación con Sevilla de la escultura y el retablo en Jerez de la Frontera durante el periodo barroco, abordándose, por un lado, los cada vez menos frecuentes encargos a talleres hispalenses y, por otro, la influencia del arte sevillano en los obradores abiertos en Jerez en el siglo XVIII.

Palabras clave: escultura, retablo, Jerez de la Frontera, Sevilla, Barroco, talleres artísticos.

Abstract

The link with Seville of sculpture and altarpiece in Jerez de la Frontera during the Baroque period is studied, approaching, on the one hand, the less and less frequent commissions to Seville artistic workshops and, on the other, the influence of Sevillian art in the artistic workshops opened in Jerez in the 18th century.

Keywords: *sculpture, altarpiece, Jerez de la Frontera, Seville, Baroque, artistic workshops.*

Jerez de la Frontera fue durante toda la Edad Moderna, y en especial durante el siglo XVIII, una de las ciudades de mayor relevancia de la Baja Andalucía. Su estratégica situación en el eje Sevilla-Cádiz y su extenso y rico término municipal la convierten, tras aquellas grandes urbes, en un punto de referencia ineludible en todos los aspectos, desde el comercial al militar, del religioso al político.

Pertenciente al Reino de Sevilla, la importancia de esta ciudad realenga en su contexto geográfico queda manifiesta por ser cabeza de un partido judicial-administrativo que integraba una buena parte de los pueblos del sur de la actual provincia hispalense y prácticamente la totalidad de la de Cádiz. Así, la demarcación del partido de Jerez alcanzaba por el norte Utrera, Las Cabezas y Lebrija, mientras por el sur llegaba hasta Tarifa. También distintos pueblos de la costa, como Chipiona o Rota, o de la Sierra, como Arcos o Villamartín, entre otros, debían acudir ante la Justicia o Corregimiento de Jerez para diversas cuestiones administrativas y judiciales¹.

Desde el punto de vista eclesiástico, Jerez dependía del Arzobispado de Sevilla, aunque a lo largo de su historia hubo varios intentos de segregación y de establecer una sede episcopal propia². La ciudad estaba dividida en ocho parroquias o collaciones, ostentando la iglesia mayor, la de San Salvador, el rango de colegial. La dilatada collación de San Miguel, emplazada en el extramuros, era la más poblada y una de las más ricas de toda la archidiócesis sevillana³.

Estas particularidades se hacen notar en el apartado poblacional. Al general y continuo crecimiento demográfico que se produce a lo largo de todo el XVIII en el ámbito europeo y español, gracias a unas mejores condiciones sanitarias, alimenticias y una menor incidencia de los conflictos bélicos⁴, se une, en nuestro caso, la fuerte inmigración que la bahía gaditana experimenta con el traslado desde Sevilla a Cádiz de la cabeza del comercio con las colonias americanas, así como un importante desarrollo de la producción y exporta-

1. Bartolomé Gutiérrez, *Historia de Jerez de la Frontera* (Jerez de la Frontera, Ayuntamiento de Jerez, 1989), 4: 333-335.

2. Uno de esos intentos se produce en 1785, afirmándose entonces sobre Jerez "que está probado con la mayor solidez ser el pueblo mayor de magnitud, grandeza y caudal del Arzobispado": Archivo Histórico Municipal de Jerez de la Frontera, Actas Capitulares, año 1785, ff. 290-294.

3. De hecho, a mediados del siglo XVIII era la que gozaba de mayor renta anual en el arzobispado, sólo superada por la Catedral de Sevilla: Manuel Martín Riego, "Diezmos eclesiásticos y arte en la archidiócesis de Sevilla en el siglo XVIII", *Atrio: revista de historia del arte*, nº 3 (1991): 67-69.

4. Antonio Domínguez Ortiz y Alfredo Alvar Ezquerro, *La Sociedad española en la Edad Moderna* (Madrid: Istmo; 2005), 37-88.

ción vinícola desde las propias tierras jerezanas⁵. Sabemos que la población pasó de 2.609 vecinos (13.950 habitantes) en 1713 a los 8.876 vecinos (45.506 habitantes) en 1787⁶.

En este contexto puede comprenderse mejor el cambio que experimentarán las relaciones artísticas entre Jerez y Sevilla, sobre todo, desde finales del siglo XVII y todo el XVIII. Una realidad ambivalente donde los encargos a los talleres hispalenses disminuirán en cantidad y entidad conforme se avance en el tiempo, de manera paralela a la llegada a la zona de distintos profesionales formados en dichos obradores que se instalan en ciudades como Jerez huyendo tanto del declive económico⁷ como de la situación de mayor competencia que se vivía en Sevilla y en busca de la prosperidad de esta área geográfica. Ello conllevará que la influencia del arte sevillano se prolongue hasta mediados del Setecientos gracias a unos artistas que, paradójicamente, protagonizarán y sentarán las bases de una autosuficiencia artística para la escultura y el retablo jerezanos durante el Barroco más tardío. Sobre ambas circunstancias reflexionaremos en este trabajo.

Los encargos a los obradores sevillanos: un fenómeno decreciente

Como hemos adelantado, conforme avancemos en el tiempo menos frecuente será el encargo de trabajos a los artistas hispalenses. Durante el Quinientos y el Seiscientos hay constancia de la existencia de talleres artísticos de diferente entidad en la ciudad que atenderían a una clientela amplia que en ocasiones no era solamente local, ya que se extendía a otras localidades comarcales. Sin embargo, la gran diferencia con lo que ocurrirá con posterioridad se encuentra en el significativo hecho de que los más ambiciosos encargos serán entonces acaparados, casi siempre, por los maestros sevillanos. Un prestigio que se irá diluyendo hasta prácticamente desaparecer en el Setecientos, salvo contadas excepciones.

5. Sobre la industria vinatera en Jerez: Javier Maldonado Rosso, *La formación del capitalismo en el marco del jerez. De la viticultura tradicional a la agroindustria vinatera moderna (siglos XVIII y XIX)* (Madrid: Huerga y Fierro, 1998).

6. Jesús Manuel González Beltrán y José Luis Pereira Iglesias, "Jerez en la Edad Moderna" en *Historia de Jerez de la Frontera*, coord. Diego Caro (Cádiz: Diputación Provincial de Cádiz, 1999), 2: 36.

7. Sobre este aspecto puede consultarse una obra clásica: Antonio Domínguez Ortiz, *Orto y ocaso de Sevilla* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 1974).

Pocos casos pueden ejemplificar mejor esta evolución que la paulatina sustitución de los viejos retablos mayores de las principales iglesias jerezanas, labrados mayoritariamente en el siglo XVI en Sevilla, por otros barrocos desde finales del XVII hasta el tercer cuarto del siglo XVIII. Lo significativo es que estos nuevos retablos, en los que triunfa la talla ornamental y la escultura, son creados en la propia Jerez, no optándose ya por acudir a la capital del reino y de la archidiócesis.

De esta manera, podríamos mencionar, en primer lugar, los viejos retablos mayores de las parroquias de Santiago y San Mateo. Ambos eran conjuntos de diseño tardogótico en los que parece que trabajó la familia Ortega. El de Santiago se había concluido en 1537 a nivel de talla, concertándose entonces el apartado pictórico y polícromo con Antón Pérez, Cristóbal de Cárdenas y Juan y Andrés Ramírez⁸. Está también documentada la participación de otros maestros de la Sevilla de aquellos años, como Hernando de Esturmio y Antonio Rodríguez⁹. En 1750 este conjunto fue retirado, iniciándose uno nuevo por el retablista y escultor jerezano Francisco Camacho de Mendoza. Años más tarde sufrirá adiciones por parte de artistas como Rodrigo de Alba, Jacome Vacaro o Diego Roldán, todos con talleres abiertos en Jerez¹⁰. En cuanto al de San Mateo, pudo haberse iniciado antes de 1549, siendo segura la intervención de Gaspar del Águila en 1578¹¹. Otro gran nombre del arte dieciochesco de la ciudad, Andrés Benítez, se encargará entre 1766 y 1768 de ejecutar la estructura actual rococó¹².

Sobre el de la antigua parroquia de San Juan de los Caballeros consta que ya existía en 1520 y que trabajaron en él Nicolás de León y Alejo Fernández¹³. El obrador jerezano de Francisco Antonio de Soto será el encar-

8. José Hernández Díaz, "Arte hispalense de los siglos XV y XVI", en *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía* (Sevilla: Laboratorio de Arte, 1937), 9: 30 y 36.

9. Elena Escuredo, "Vestir iglesias en el siglo XVI: prósperas relaciones artísticas entre Sevilla y su área de influencia gaditana" en *Cádiz y su medio artístico: reflexiones en torno a la Edad Moderna*, coords. Pablo J. Pomar Rodil y José Ramón Barros Caneda (Madrid: Siles, 2021), 31-33.

10. Un acercamiento a esta obra lo hacemos en: José Manuel Moreno Arana, *El retablo en Jerez de la Frontera durante el siglo XVIII* (Sevilla: Secretariado de publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2014), 266-268.

11. Una revisión reciente sobre esta obra en: David Caramazana Malia, "El primitivo retablo mayor de San Mateo de Jerez de la Frontera y la escultura renacentista en madera de su parroquia" en *La parroquia de San Mateo de Jerez de la Frontera: historia, arte y arquitectura*, coord. Javier Jiménez López de Equileta (Murcia: Universidad de Murcia, 2018), 439-459.

12. El estudio más actualizado en: Moreno Arana, *El retablo*, 432-436.

13. José Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario de los artifices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive* (Sevilla: La Andalucía Moderna, 1908), 3: 314. Manuel Romero Bejarano, "El escultor Nicolás de León en Jerez (II)", *Diario de Jerez*, 25 de marzo de 2013, consultado el 3 de octubre de 2022, https://www.diariodejerez.es/ocio/escultor-Nicolas-Leon-Jerez-II_0_682431984.html

gado de hacer un nuevo retablo a partir de 1698, siendo concluido en 1733 por manos anónimas, posiblemente locales¹⁴.

En el mayor de San Marcos había participado antes de 1549 Cristóbal de Cárdenas, aunque, como fue habitual en estas obras, la conclusión y los añadidos se alargaron en el tiempo, estando además documentada la intervención del pintor Antonio Pérez en 1609¹⁵. A diferencia de lo que ocurrió en otras parroquias jerezanas, las pinturas que formaron el programa iconográfico de este retablo del Quinientos fueron reaprovechadas en la nueva arquitectura línea barroca que levanta en torno a 1698 y hasta 1701 otro retablista de Jerez, José Rey¹⁶.

La parroquia de San Dionisio contó con un retablo mayor, que se estaba concluyendo por Juan y Martín de Oviedo en 1593 y que años más tarde sufriría la intervención en la pintura y dorado de Francisco Cid y Diego de Acedo¹⁷. En 1770 Andrés Benítez lo sustituyó por el que hasta entonces presidía la iglesia de la Compañía de Jesús, cerrada al culto tras la expulsión de los jesuitas, y que realizara décadas antes en la propia Jerez Agustín de Medina y Flores¹⁸.

Al margen de las iglesias parroquiales, en los importantes templos conventuales de Santo Domingo y San Francisco observamos la misma evolución. Los dominicos concertaron en 1558 con Roque Balduque su retablo mayor, aunque con posterioridad aparece vinculado a la obra Juan Bautista Vázquez El Viejo, escultor que contrata en 1579 el mayor de San Francisco y que años antes, en 1573, había hecho igualmente para el de San Marcos su imagen titular¹⁹. Al llegar las décadas finales del siglo XVII ambas comunidades monásticas deciden renovar sus respectivas capillas mayores. El elegido para este cometido fue Francisco Antonio de Soto, que 1690 termina el de Santo Domingo y 1699 comenzaría el de San Francisco, que se le ha atribuido²⁰.

14. Moreno Arana, *El retablo*, 216-220.

15. Una visión actualizada sobre este retablo en: Escuredo, "Vestir iglesias", 38-45.

16. Moreno Arana, *El retablo*, 230-234.

17. Celestino López Martínez, *Retablos y esculturas de traza sevillana* (Sevilla: Rodríguez, Giménez y Compañía, 1928), 6. Celestino López Martínez, *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés* (Sevilla: Rodríguez, Giménez y Compañía, 1929), 73, 88 y 167; Celestino López Martínez, *Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán* (Sevilla: Rodríguez, Giménez y Compañía, 1932), 169 y 177.

18. Moreno Arana, *El retablo*, 291-295.

19. Manuel Romero Bejarano, "Juan Bautista Vázquez, El Viejo, en Jerez de la Frontera. Datos para la difusión de la escultura hispalense del Bajo Renacimiento" en *Actas del XV Congreso Español de Historia del Arte* (Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears, 2008), 1: 462-469.

20. Moreno Arana, *El retablo*, 209-213 y 222-226.

La excepción entre todos los grandes retablos vinculados al arte sevillano que presidieron los presbiterios de las principales iglesias de Jerez serían los de la parroquia de San Miguel, la Cartuja de la Defensión y el convento de la Merced. Fueron los últimos de la serie y, a la vez, los primeros de una nueva etapa, la barroca. Los dos primeros gozaron de una justa fama y, frente a todas las obras del XVI mencionadas líneas atrás, los tres sobrevivieron a las tendencias estéticas que se fueron sucediendo con posterioridad. El primero ha llegado a nuestros días sin alteraciones relevantes. Pese a la sobriedad de su arquitectura tardomanierista, que pronto dejaría de estar de moda, la indudable calidad de los trabajos escultóricos de Juan Martínez Montañés y José de Arce lo convirtió en intocable. Las intervenciones que se efectúan en el siglo XVIII sobre él son muy puntuales y las efectúan maestros locales. Así, en 1716 el escultor Francisco Camacho y el policromador Antonio de Escuda intervienen sobre tres esculturas del conjunto, sin más precisiones²¹, o en 1776 se le paga al ensamblador José Tejeda por dos manos para las tallas de la Virgen y San José del sagrario²². El único añadido de relevancia que sufrió el retablo en este periodo fue la colocación de un manifestador de plata sobre dicho sagrario²³, que se dispuso tapando parcialmente la escena de La Batalla de los Ángeles de Montañés. A finales de siglo se ordena, sin embargo, por parte del visitador del Arzobispado que se retirase por el daño que sufría dicho relieve "que según los inteligentes es de mucho mérito y debe procurarse su conservación por todos los medios posibles"²⁴.

Del mayor de la Cartuja, con pinturas de Francisco de Zurbarán y esculturas de José de Arce, destruido tras la Desamortización de Mendizábal, quedan en la ciudad su excelente imaginería y fuera de ella su no menos excepcional apartado pictórico. Aunque más distante en cuanto a entidad artística, también perdura un tercer retablo mayor tallado por otro importante taller sevillano, el de Francisco Dionisio de Ribas. Nos referimos al de la iglesia del convento de la Merced, que concierta en 1654²⁵. No obstante, hay que resaltar que la

21. Fernando Aroca Vicenti, "Aportaciones al estudio del retablo del siglo XVIII en la Baja Andalucía: el modelo jerezano", *Laboratorio de Arte*, n.º 10 (1997): 240.

22. Archivo Histórico Diocesano de Jerez de la Frontera (en adelante AHDJF), Fondo Parroquial, Parroquia de San Miguel de Jerez de la Fra., Fábrica, Visitas, libro 29 (año 1778), p. 185. Este trabajo fue erróneamente adjudicado a Vicente Cresi en: Hipólito Sancho de Sopranis, "Papeletas para una serie de artistas regionales", *Guión*, n.º 18 (1935): 19.

23. Puede tratarse del manifestador dieciochesco que aún conserva la parroquia.

24. AHDJF, Fondo Parroquial, Parroquia de San Miguel de Jerez de la Fra., Fábrica, Visitas, libro 33 (años 1787-1790), s/p. También se hace eco de este hecho Antonio Ponz, *Viage de España [...]* (Madrid: Viuda de Joaquín Ibarra, 1792), 17: 253-254.

25. María Teresa Dabrio González, *Los Ribas. Un taller andaluz de escultura del siglo XVII* (Córdoba: Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1985), 418 y 620.

imaginería no fue realizada hasta 1668 por Francisco de Gálvez²⁶ (Fig. 1).

En relación a esto último, debemos hacer una serie de matizaciones sobre el carácter hispalense de estos conjuntos. No podemos olvidar que en la arquitectura del retablo cartujano intervino un maestro asentado en Cádiz, Alejandro de Saavedra. Además, tanto el monasterio de la Cartuja y como la parroquia de San Miguel le exigen a José de Arce para llevar a cabo su trabajo establecerse en la ciudad, residiendo en ella entre 1637 y 1639 y entre 1641 y 1648²⁷. Gálvez, formado en Sevilla con este escultor flamenco, llevaba años asentado en Jerez cuando concierne el referido apartado escultórico para los mercedarios²⁸.



1. Retablo mayor de la basilica de Nuestra Señora de la Merced Coronada de Jerez de la Frontera, detalle (Francisco Dionisio de Ribas y Francisco de Gálvez, 1654-1668).

26. José Jácome González y Jesús Antón Portillo, "Apuntes histórico-artísticos de Jerez de la Frontera en los siglos XVI-XVIII (3ª serie)", *Revista de Historia de Jerez*, n° 8 (2002): 118-119.
27. José Luis Romero Torres, "El escultor flamenco José de Arce: revisión historiográfica y nuevas aportaciones documentales", *Revista de Historia de Jerez*, n° 9 (2003): 30-34. Esperanza de los Ríos Martínez, *José de Arce, escultor flamenco (Flandes, 1607 - Sevilla, 1666)* (Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2007): 39-84.
28. Sobre Gálvez: Heliodoro Sancho Corbacho, "Artífices sevillanos del siglo XVII" en *Homenaje al Prof. Dr. Hernández Díaz*, VV. AA. (Sevilla: Universidad de Sevilla, 1982): 1: 633. Esperanza de los Ríos Martínez, "Los seguidores de José de Arce: las esculturas de Francisco de Gálvez para la torre-fachada de la Parroquia de San Miguel de Jerez de la Frontera", *Archivo hispalense*, n° 241 (1996): 169-192. Jácome González y Antón Portillo, "Apuntes histórico-artísticos de Jerez de la Frontera en el siglo XVII", *Revista de Historia de Jerez*, n° 6 (2000): 118-119. José Jácome González y Jesús Antón Portillo, "Apuntes histórico-artísticos de Jerez de la Frontera en los siglos XVI-XVIII (2ª serie)", *Revista de Historia de Jerez*, n° 7 (2001): 112.



2. Retablo del Dulce Nombre de Jesús del convento de Santo Domingo de Jerez de la Frontera (Francisco Ramírez y Lorenzo de Vargas, 1663-1665).

Para valorar la pervivencia de los tres retablos citados frente al furor renovador del siglo XVIII jerezano, tampoco parece desdeñable la importante presencia de la escultura en ellos, siendo absoluto su protagonismo en San Miguel y la Merced. Ello nos habla de una tendencia que se consolida en la retablistica barroca más avanzada o tardía, en la que, por lo general, la pintura desaparece de estas estructuras o, en todo caso, adquiere una presencia muy puntual o casi anecdótica.

Cuando aún estaba ejecutándose el retablo de la Merced, aparece en la ciudad la figura poco conocida del sevillano Francisco Ramírez²⁹. Entre 1663 y 1664 contrata los retablos del Dulce Nombre de Jesús del convento de Santo Domingo y los que presi-

dían las iglesias de los Remedios y de las Angustias³⁰. Sin embargo, resulta elocuente que ninguno de ellos los llegó a concluir, encomendándose al ensamblador local Lorenzo de Vargas la finalización de todos ellos algunos años más tarde. Desaparecido el de los Remedios, se conserva con seguridad el del Dulce Nombre y parece que puede identificarse el de las Angustias con el que

29. En 1659 hace unas andas procesionales junto a Pedro Roldán para la hermandad de la Quinta Angustia de Sevilla: Heliodoro Sancho Corbacho, *El escultor sevillano Pedro Roldán y sus discípulos* (Sevilla: Artes Gráficas Salesianas, 1950), 30-31 y 53-55.

30. Jácome González y Antón Portillo, "Apuntes... en el siglo XVII": 188; Jácome González y Antón Portillo, "Apuntes... (2ª serie)": 115.

hoy perdura en la capilla de la Veracruz de Lebrija³¹. Aunque haya que tener en cuenta la referida intervención de Vargas, llama la atención, en cualquier caso, el uso de la columna de fuste retallado en el retablo dominico, lo que parece demostrar la conexión de Ramírez con la obra de Felipe y Francisco Dionisio Ribas (Fig. 2).

Cierta dependencia de la producción retablística de la familia Ribas hay asimismo en los postigos del retablo mayor del antiguo convento jerezano de Madre de Dios, con una imitación de aparejo de ladrillo característica de su taller en torno a los años centrales del Seiscientos y presente, por ejemplo, en la Merced. El conjunto de Madre de Dios adolece de una evidente heterogeneidad que delata que es producto de diversas etapas, añadidos y reformas, además de reaprovechar elementos escultóricos anteriores. No es descartable que en sus inicios interviniera algún artista hispalense pero sólo sabemos con seguridad que en 1645 un maestro carpintero de lo blanco vecino de la ciudad llamado Antonio Bautista concertó “un sagrario de madera para el altar mayor” de este cenobio³² y que no es hasta 1687 cuando los hermanos Fernando Martín Delgado y Bernardo Martín de la Guardia, posibles discípulos de Vargas, se hacen cargo de su finalización, haciendo referencia la correspondiente escritura a la realización de “medio retablo” y al nicho donde iría la imagen del crucificado³³, por lo que todo parece indicar que a ellos se debe la configuración actual del ático, que concuerda con otros trabajos conocidos de estos artistas locales.

Tanto Lorenzo de Vargas como Delgado y Martín de la Guardia dominaron la mayor parte del panorama del retablo en Jerez durante la segunda mitad el siglo XVII. Vargas tuvo contactos con el que parece el principal retablista del momento en la ciudad de Cádiz, Juan González de Herrera, cuya obra sería conocida e imitada por los referidos hermanos³⁴. Los contactos gaditanos parecen ser, de hecho, más estrechos en este ámbito artístico por esta época, estando probada la actividad en Jerez del propio González de

31. José Manuel Moreno Arana, *La Policromía en Jerez de la Frontera durante el siglo XVIII* (Sevilla, Secretariado de publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2010), 128-129.

32. Archivo de Protocolos Notariales de Jerez de la Frontera (en adelante APNJF), tomo 1622, oficio IX, escribano Francisco González Muñoz, año 1645, f. 192. La referencia a esta obra fue publicada en: Esperanza de los Ríos Martínez, “La Historia del Arte en Jerez desde la Edad Media hasta el siglo XVII” en *Historia de Jerez de la Frontera. El Arte en Jerez*, coord. Diego Caro (Cádiz: Diputación Provincial de Cádiz, 1999), 3: 92.

33. APNJF, tomo 2072, oficio IV, escribano Antonio Madera, año 1687, ff. 2-3. Documento citado en: Fernando Aroca Vicenti, *Cenobios y clausuras en el Jerez barroco. Una mirada nueva a la ciudad convento* (Jerez de la Frontera: Asociación Jerezana de Amigos del Archivo, 2021), 77.

34. Sobre estos artistas ver: José Manuel Moreno Arana, “El retablo jerezano en el último cuarto del siglo XVII: Fernando Delgado y Bernardo Martín de la Guardia”, *Boletín de Arte*, nº 36 (2015): 125-135.



3. Crucificado de la sacristía de la Catedral de Jerez de la Frontera (Pedro Roldán, 1676).

Herrera³⁵ o de Damián Machado. Ambos maestros residían en Cádiz, si bien hay que resaltar su procedencia y formación hispalense. En este sentido, es significativo que Machado trabaje en 1676 para la exigente Cartuja junto

35. Moreno Arana, *El Retablo*, 197-198.

al escultor más prestigioso de la Sevilla de aquellos años, Pedro Roldán. De hecho, ya habían colaborado ambos en 1673 en el retablo de la capilla de San Luis de los Franceses del convento de San Francisco de Cádiz³⁶.

En el contexto de la barroquización de la sala capitular del monasterio cartujano, se hace para este espacio un retablo nuevo, hoy desgraciadamente desaparecido. Un manuscrito escrito por un fraile cartujo en esos años aporta detalles sobre este encargo, siendo explícito a la hora de afirmar que el diseño y ejecución de la arquitectura, que recibe en el texto grandes elogios, corrió a cargo de Damián Machado “ensamblador de la ciudad de Cádiz”, así como que “de Sevilla vino el famoso escultor Pedro Roldán a ejecutar lo que tocaba de su oficio en la escultura de las estatuas que acabó con gran primor”. La labor del imaginero consistió en la talla de las imágenes del segundo cuerpo, una Inmaculada Concepción y los santos Hugo de Grenoble y Hugo de Lincoln a los lados; y en el tercero o ático “un crucifijo a lo natural”³⁷. De todas ellas, sólo la Inmaculada se encuentra en paradero desconocido, conservándose los santos Hugos en el actual altar mayor de la Cartuja y habiéndose identificado recientemente el Cristo con el que ahora se halla en la sacristía de la Catedral de Jerez³⁸ (Fig. 3).

En el último cuarto del siglo XVII, aunque existan retablistas afincados en la ciudad, no hay noticias sobre la existencia de talleres locales de escultura estables. Esto explica el encargo a maestros como Pedro Roldán y otros artistas de su entorno, como Cristóbal Pérez. A este último se le encomienda en 1679 un misterio procesional de la Resurrección para la cofradía de San Antón, radicada en el convento de la Trinidad, desaparecido³⁹, y en 1683 un crucificado con destino al mismo cenobio, que se cree el mismo que preside la capilla doméstica del anexo colegio de las Esclavas⁴⁰ (Fig. 4).

Al margen de estos hechos probados, nos quedan algunas evidencias materiales que nos hacen suponer un hipotético trabajo en la Jerez de esos años de otros miembros del mismo círculo, tal vez integrantes incluso de la

36. María Pemán, “El escultor Pedro Roldán en el convento de San Francisco de Cádiz” en *Homenaje al profesor Dr. Hernández Díaz* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 1982), 1: 531-545.

37. Biblioteca Nacional de Madrid, manuscrito nº 18259, ff. 95-96.

38. Juan Antonio Arenillas Torrejón et al., *Intramuros: La Cartuja de Nuestra Señora de la Defensión* (Jerez de la Frontera: Publicaciones del Sur, 2003), 38-39. José Jácome González y Jesús Antón Portillo, “Escultores en Jerez de la Frontera en la apoteosis de áurea del Barroco: de Francisco de Villegas a Pedro Roldán” en *Entre legajos. Fuentes documentales para la Historia del Arte en Jerez de la Frontera* (Jerez de la Frontera: edición de los autores, 2009), 1: 48-62.

39. Jácome González y Antón Portillo, “Apuntes... (3ª serie)”: 123.

40. Miguel Ángel Mariscal y Pablo Javier Pomar, “Un crucificado del escultor sevillano Cristóbal Pérez en Jerez de la Frontera”, *Revista de Historia de Jerez*, nº 9 (2003): 103-104.



4. Crucificado de capilla domestica del colegio de las Esclavas de Jerez de la Frontera, detalle (¿Cristóbal Pérez, 1683?).

propia familia Roldán. Se trata de un asunto complejo que merecería una mayor profundización. En cualquier caso, vale la pena ser citadas algunas obras conservadas en la ciudad y que podrían situarse en ese entorno artístico. Un ejemplo sería el Cristo de la Salud de la iglesia de San Lucas, titular de la moderna hermandad de las Tres Caídas y con anterioridad de una cofradía de penitencia creada en 1744 en el desaparecido convento mercedario descalzo de Nuestra Señora de Belén. La imagen ya existía cuando se funda la primitiva corporación, por lo que venimos defendiendo que podría fecharse en el último cuarto del XVII y compararse con el Cristo de la Flagelación de Bornos, obra que, al parecer, llegó a esta localidad serrana procedente de Jerez en 1683⁴¹. Ambas esculturas ofrecen indudables dependencias de los modelos creados por Pedro

Roldán, como se observa en sus expresivas cabezas y en el elegante tratamiento de los sudarios (Fig. 5). También se considera que proceden del mismo convento de Belén las imágenes de Santa Justa y Santa Rufina de la parroquia de San Pedro⁴². Ambas se han puesto en relación con la Virgen de las Angustias del Caminito de Cádiz y vinculado a la órbita de Marcelino Roldán⁴³. Menos refinado que las figuras de las santas sevillanas pero posiblemente

41. José Manuel Moreno Arana, "La Dolorosa en la imaginería procesional jerezana del siglo XVIII", *Revista de Historia de Jerez*, nº 19 (2016): 103. La imagen de Bornos ya había sido catalogada como "obra sevillana de gran valor y realizada por un artista muy próximo a Pedro Roldán en: Ana Aranda y Fernando Quiles, "Sierra de Cádiz" en *Guía artística de Cádiz y su provincia*. Juan Alonso de la Sierra et al. (Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2005), 2: 360.

42. Pablo J. Pomar Rodil y Miguel Á. Mariscal Rodríguez, *Guía artística y monumental de Jerez* (Madrid: Sílex, 2004), 47.

43. José Miguel Sánchez Peña, "Imaginería procesional en la Semana Santa de Cádiz" en *Semana Santa en las Diócesis de Cádiz y Jerez*, VV.AA (Sevilla: Gemisa, 1988), 1: 116-117.



5. Cristo de la Salud de la iglesia de San Lucas de Jerez de la Frontera, detalle (círculo de Pedro Roldán, hacia la década de los ochenta del siglo XVII).

del mismo taller sea el relieve de San Juan Bautista que se emplaza junto a estas esculturas en San Pedro. Procede del ático de un retablo neoclásico desaparecido, del que se conserva el marco arquitectónico en el que se sigue situando este altorrelieve. En cualquier caso, es una obra reutilizada, muy anterior, en torno a finales del siglo XVII o principios del siglo XVIII, como delata su policromía. La talla abocetada del pelo conecta directamente con la familia Roldán. El rostro sigue un modelo físico no muy distante al del Cristo del grupo gaditano de las Angustias. Es bastante probable que esta pieza llegara también del convento de Belén, donde el inventario de la Desamortización de 1821 cita una imagen de este santo identificable con ella en el remate del retablo del sagrario⁴⁴.

En un nivel también algo discreto y con alteraciones, aunque con una interesante iconografía que lo hace merecedor de atención, se puede citar el llamado "Señor de los Trabajos", de la iglesia de la Victoria. De nuevo, se trata de una talla procedente de un convento desaparecido. En este caso,

44. Archivo Histórico Provincial de Cádiz, sección Hacienda, Desamortización, caja 1237, expediente 10, f. 14v.

el de la Veracruz, al que volveremos más adelante para hablar de la dispersa imaginería de su retablo mayor. Su existencia está probada a partir de 1693, momento en el que se sabe que se acababa de labrar un retablo para ella en su capilla dentro del referido convento⁴⁵. Aquí es perceptible de nuevo la dependencia de su autor de los modelos sevillanos de la época, como se observa en el tratamiento del cabello. Si bien carece de las llagas en manos, pies y costado, ha sido concebida como un Varón de Dolores o alegoría de la Pasión, mostrándose con los brazos abiertos y arrodillado sobre una pequeña cruz. Pese a carecer el Cristo jerezano de su policromía original, observarse algunas intervenciones sobre el rostro y poseer menor soltura técnica, no nos parece descabellado compararlo con el Cristo del Perdón de la iglesia de San Agustín de La Orotava, Tenerife (1697), con el que comparte una iconografía y composición, no idénticas, pero sí con llamativas semejanzas, además de un tratamiento de la anatomía y, muy especialmente, del cabello con elocuentes paralelismos (Fig. 6). La talla tinerfeña viene siendo atribuida a un oscuro escultor llamado Gabriel de la Mata, autor documentado de la mayor parte de la imaginería del antiguo retablo mayor de la parroquia de la Concepción de esta localidad canaria hacia 1691⁴⁶. De él ya conocíamos su procedencia hispalense, habiéndose planteado su formación con José de Arce⁴⁷ y constando de igual manera su paso por la llamada Academia de Murillo en 1664⁴⁸, además de su posterior traslado a Cádiz, donde estaba confirmada su presencia, al menos, entre 1681 y 1690⁴⁹. Hoy podemos corroborar, no obstante, que era efectivamente natural de Sevilla, donde también contrae matrimonio en 1665 pero poco después, curiosamente tras la muerte de Arce al año siguiente, se

45. Antonio de la Rosa Mateos, Jesús Antón Portillo y José Jácome González, "Ad memoriam passionis Christi: La imagen del Señor de los Trabajos, de la Vera Cruz", *Asidonense*, nº 6 (2011): 327-341.

46. Sobre Gabriel de la Mata y su obra canaria ver: José Cesáreo López Plasencia, "'Sanguis viri dolorum. Redemptio mundi'. Una alegoría de la pasión de Cristo en la escultura española del barroco", *Anuario de Estudios Atlánticos*, nº 50, fascículo 2 (2004): 1008-1013. Adolfo R. Padrón Rodríguez, "La escultura religiosa en La Orotava entre los siglos XVI y XIX" en *Svmmā stvdiorum scvptoricae: In memoriam Dr. Lorenzo Hernández Guardiola*, coord. Alejandro Cañestro Donoso (Alicante: Diputación Provincial de Alicante e Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2019), 182-184.

47. José Luis Romero Torres, "Juan Martínez Montañés, Francisco de Ocampo y José de Arce: nuevas aportaciones al estudio de sus fuentes iconográficas", *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*, nº 21 (2019): 92. Este mismo autor nos ha informado de la aportación de más datos al respecto en su nueva monografía sobre José de Arce, de próxima publicación.

48. Antonio de la Banda y Vargas, "Gabriel de la Mata en la Academia de Murillo" en *Actas del V Coloquio de Historia Canario-Americana*, coord. Francisco Morales Padrón (Madrid: Ediciones de la Excma. Mancomunidad de Cabildos de Las Palmas y del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1985), 2: 761-763.

49. Enrique Hormigo Sánchez y José Miguel Sánchez Peña, *Documentos para la historia del arte en Cádiz* (Cádiz: Jiménez-Mena S. L., 2007), 1: 390. Por los documentos dados a conocer en esta publicación tenemos que suponer que nacería hacia 1642, confirmándose el nombre de su esposa María de Arague.

traslada a Cádiz, donde nace una de sus hijas en 1667⁵⁰. De su etapa gaditana sólo se tiene noticia de la realización de unos ángeles lampareros en 1684 para la iglesia de Santo Domingo, no identificables con los actuales dieciochescos y de estética genovesa. Por comparación con sus obras en La Orotava, planteamos la posibilidad de su colaboración con retablistas activos en Cádiz por esos años, como Juan González de Herrera y Damián Machado, en algunos de cuyos retablos se observa una imaginería afín a la que se le adjudica a Gabriel de la Mata en Canarias⁵¹. En este contexto no sería extraña la presencia de una obra de este maestro de origen o formación sevillana en Jerez.

No parece que la trayectoria de De la Mata en el archipiélago se extendiera mucho en el tiempo y ni que fuera continua. Desde luego, un personaje homónimo aparece como testigo en 1695 en el contrato del retablo mayor del monasterio de la Victoria de El Puerto de Santa María, otorgado por el retablista también sevillano



6. Señor de los Trabajos de la iglesia de la Victoria de Jerez de la Frontera (atribuible a Gabriel de la Mata, hacia 1693).

50. Conocemos estos datos, de los que trataremos con más detalle en un trabajo monográfico sobre este artista, por el expediente de pruebas del caballero de la orden de Carlos III de su biznieto Manuel de la Peña y del Castillo Rodríguez y de la Mata en 1790: Archivo Histórico Nacional, Estado, Carlos III, Expediente 441, ff. 66v-67, 113 y 118v-119.

51. Nos estamos refiriendo concretamente a la imaginería secundaria del remate del retablo de San Luis de los Franceses de la iglesia de San Francisco (1673) y a las figuras angélicas y a los altorrelieves de los áticos de los retablos de San Ignacio (1674) y de San Francisco Javier de la iglesia de Santiago y del mayor de la iglesia de la Trinidad de Sanlúcar de Barrameda (1679). Sobre los retablos de González de Herrera: Enrique Hormigo Sánchez, "Juan González de Herrera y su obra en la Iglesia de Santiago de Cádiz", *Anales de la Real Academia de Bellas Artes de Cádiz*, nº 12 (1994): 121-130.

Alonso de Morales afincado en esa ciudad de la bahía gaditana, lo que podría indicar su participación en la decoración escultórica de ese perdido conjunto⁵². Otro paisano de ambos, Francisco Antonio de Soto, que se afinca aquellos años en Jerez, pudo requerir su colaboración en algún trabajo, como en el retablo mayor del hospital de la Resurrección de Utrera (1693-1694)⁵³, donde la imaginería resulta asimismo muy próxima a lo poco que conocemos de este escultor⁵⁴. Finalmente, hay que decir que De la Mata volvió a la península de manera definitiva, como lo demuestra su testamento, fechado en 1704 y otorgado en Sevilla, adonde regresaría y viviría los últimos años de su vida⁵⁵.

Mucha mayor relevancia tendría en Jerez y en la comarca otro sevillano, Ignacio López (1658-1718). Se inició como imaginero con su padre, Jerónimo López, un maestro modesto dedicado a hacer obras de pasta pero vinculado al entorno de artistas como el retablista Martín Moreno o el escultor Alfonso Martínez. En su Sevilla natal el joven Ignacio conocería la producción de Arce y Martínez e incluso pudo contactar con el taller de Pedro Roldán. De hecho, Alonso de Morales, su amigo desde la infancia, se formó junto a Bernardo Simón de Pineda a partir de 1669, en un momento de estrecha cooperación con Roldán. Cuando en 1679 fallece Jerónimo López, su hijo decide seguir los pasos de Morales, trasladado a El Puerto de Santa María unos años antes. Hasta su muerte, Ignacio López residirá en esa ciudad y desde allí serían constantes los encargos que recibiría desde la vecina Jerez, donde sus imágenes con destino a retablos y pasos procesionales debieron de gozar de una gran aceptación⁵⁶.

En efecto, en estos años finales del Seiscientos las esculturas y retablos realizados por artistas hispalenses no llegan ya a Jerez desde Sevilla, sino desde obradores de la propia ciudad y su entorno, donde estos maestros se afincan en busca de mejores oportunidades laborales. Como también se

52. Francisco Espinosa de los Monteros Sánchez, "Nuevas aportaciones a las vidas y obras de Ignacio-Francisco López y Alonso de Morales", *Revista de Historia de El Puerto*, nº 42 (2009): 82.

53. Fernando Quiles García, *Utrera, un enclave artístico en la Sevilla de 1650 a 1750* (Sevilla: Padilla Libros, 1999), 134 y 196. Jácome González y Antón Portillo, "Apuntes... en el siglo XVII", 188. Moreno Arana, *El retablo*, 213-216.

54. En un trabajo anterior (Moreno Arana, *El retablo*, 214, nota 59) proponíamos una misma autoría para la imaginería de este retablo utrerano y para el citado crucificado de la Trinidad de Jerez, algo que en la actualidad descartamos tras un estudio más profundo de esta última imagen, optando más por la aludida paternidad de Cristóbal Pérez. Sí mantenemos la muy evidente comparación del San Pedro del retablo de Utrera con el mismo santo que se conserva en una de las capillas laterales de la iglesia de San Francisco de Cádiz, hipotética obra también de De la Mata.

55. Archivo Histórico Provincial de Sevilla, Protocolos Notariales de Sevilla, tomo 17976, escribano Tomás Agredano, año 1704, tomo 1º, f. 469.

56. A nivel general sobre este artista: José Manuel Moreno Arana (coord.), *El escultor Ignacio López y su época (1658-1718)* (Jerez de la Frontera: Excmo. Ayuntamiento de Jerez de la Frontera, 2018).

atisba en el XVIII, parece crearse una especie de colonia sevillana en la zona, bien cohesionada e interrelacionada, quizás con la intención de acaparar el mayor número de contratos posible. Ya hemos comentado el caso de Gabriel de la Mata y su probable colaboración con Juan González de Herrera, Damián Machado, Alonso de Morales y Francisco Antonio de Soto. Ignacio López, por su parte, colabora en 1680 con su amigo Morales en el retablo de Ánimas de la Prioral de El Puerto y con bastante seguridad creemos que trabajaría para Soto en los retablos que éste talla en torno a 1690 para los conventos jerezanos de Santo Domingo y del Espíritu Santo, siendo además ese año llamado llamativamente el propio Morales para dar el visto bueno a la obra de Santo Domingo⁵⁷. Por otro lado, López pudo coincidir en 1692 en la realización del retablo mayor de la capilla de la Soledad de la parroquia de San Pedro de Arcos de la Frontera con otro retablista de procedencia hispalense asentado en la ciudad de Cádiz, Juan Terreño Soriano, del que, a su vez, están corroborados contactos con Luis Antonio de los Arcos, coincidiendo con la etapa gaditana de Luisa Roldán⁵⁸.

Si en el siglo XVII está confirmada la llegada a Jerez de obras de grandes escultores de la Sevilla del momento, la realidad resulta muy distinta en el XVIII. No hay constancia de encargos a maestros como Pedro Duque Cornejo, José Montes de Oca o Benito Hita del Castillo, cuyos trabajos sí fueron demandados por las localidades del entorno, empezando por la propia Cádiz, la cual, pese a contar con cualificados imagineros, principalmente de origen genovés, siguió mirando a Sevilla para afrontar proyectos de cierta entidad⁵⁹. En el ámbito de la escultura y el retablo la excepción es el trabajo de José Fernando de Medinilla, que está documentado entre 1730 y 1734, haciendo el retablo mayor del convento de la Veracruz, hoy desaparecido pero del que quedan restos, y el retablo que preside la capilla de la orden tercera del antiguo convento de San Juan Bautista de los Descalzos⁶⁰.

57. Sobre ambos retablos ver: Moreno Arana, *El retablo*, 209-213 y 220-221.

58. Hormigo Sánchez y Sánchez Peña, *Documentos*, 380. José Manuel Moreno Arana, "Ignacio López en el contexto de la escultura portuense de los siglos XVII y XVIII", *Revista de Historia de El Puerto*, nº 51 (2013): 54.

59. Lorenzo Alonso de la Sierra Fernández, "Julián Ximénez y Benito de Hita y Castillo en la Capilla de Jesús el Nazareno de Cádiz", *Atrio*, nº 2 (1990): 25-36. Lorenzo Alonso de la Sierra Fernández, "Nuevos datos sobre la vida y obra del escultor José Montes de Oca", *Atrio*, nº 4 (1992): 71-83. Manuel García Luque, "La proyección de la escultura sevillana del XVIII en el ámbito gaditano nuevas consideraciones sobre los talleres de Duque Cornejo y Benito de Hita y Castillo" en *Cádiz y su medio artístico: reflexiones en torno a la Edad Moderna*, coords. Pablo J. Pomar Rodil y José Ramón Barros Caneda (Madrid: Siles, 2021), 83-122.

60. José Jácome González y Jesús Antón Portillo, "La Inmaculada Concepción del antiguo convento de la Vera Cruz, de Jerez de la Frontera", *Revista de Historia de Jerez*, nº 16/17 (2014): 135-150. Moreno Arana, *El retablo*, 377-380.

En el caso del mayor de la Veracruz nos parece evidente que el encargo le llegaría a Medinilla por su actividad previa para la orden de los franciscanos terceros, en concreto, para su convento de la ciudad de Sevilla. De este modo, en 1724 hace un retablo para la capilla de los terceros seculares⁶¹. Poco después se emprendería en dicho cenobio hispalense la realización del retablo de San Antonio. En 1727 el retablista y el escultor Bartolomé García de Santiago, como su fiador, se obligan a terminarlo, especificándose en el correspondiente contrato que gracias a la intervención del Padre Provincial fray Andrés Caballos se logró continuar la obra, paralizada por falta de medios⁶². En este sentido, resulta elocuente que este mismo religioso sea citado nuevamente cuando se contrata el conjunto jerezano, aclarando la documentación que parte de la iconografía del mismo sería impuesta por éste, quien incluso se encargaría personalmente de pagar a Medinilla por su trabajo en Sevilla, donde sería llevado a cabo el retablo⁶³.

Ya llamamos la atención sobre la importancia que debió de tener esta obra dentro del contexto jerezano y de la trayectoria de su autor. Con un valor fijado en su contrato de 44.000 reales, se convirtió en el más costoso entre los retablos jerezanos del siglo XVIII de los que tenemos noticias⁶⁴. La insistencia que se hace en la escritura de obligación firmada por Medinilla en la calidad y volumen de la talla ornamental y la alusión al numeroso apartado escultórico pueden explicar tal circunstancia. De este modo, la arquitectura, articulada por cuatro grandes estípites, se concibió para llevar una "Invención de la Cruz" en el ático, siete figuras de tamaño natural en los nichos principales, dos medallas, cinco figuras de una tercia y un relieve en el sagrario y, finalmente, repartidos por toda la estructura, cuatro ángeles vestidos de cinco cuartas, treinta y seis niños desnudos y veintisiete serafines. Respecto a la iconografía, al margen de la aludida escena del remate, se alude en el contrato a la Inmaculada Concepción, San José, San Cristóbal, San Miguel y San Rafael, quedando el resto sin fijar. Con el derribo del edificio que lo albergaba en 1868, la arquitectura retablistica se destruiría, aunque pudieron salvarse algunas de sus esculturas. Si nos atenemos a un inventario de 1835, confeccionado a causa de la Desamortización, en la calle central llevaba un camarín con una "Nuestra Señora de la Concepción" y sobre él un nicho con un San Francisco de Asís "con bandera y diadema de lata y un crucifixo de metal en la mano". En

61. Francisco Javier Herrera García, *El Retablo Sevillano en la primera mitad del siglo XVIII: evolución y difusión del retablo de estípites* (Sevilla: Diputación de Sevilla, 2001), 508-509.

62. Heliodoro Sancho Corbacho, *Arquitectura sevillana del siglo XVIII. Documentos para la Historia del Arte en Andalucía* (Sevilla: Laboratorio de Arte, 1934), 7: 58-59.

63. Jácome González y Antón Portillo, "La Inmaculada": 137.

64. Moreno Arana, *El retablo*, 59-60.

las calles laterales son citados ocho santos de “diferentes tamaños”. Quedan apuntados los referidos San Cristóbal, San Miguel y San Rafael pero se omite la mencionada talla de San José, que probablemente no llegó a ejecutarse. En cambio, sí se anotan las imágenes de San Fernando, San Antonio, San Pablo, San Bartolomé y una segunda representación de San Francisco, una extraña repetición que quizás responda a un error del redactor del documento.

La única de estas imágenes de la que se ha podido confirmar su subsistencia es la monumental figura de la Inmaculada, ahora en la sacristía del convento de Santo Domingo. Ya en su día planteamos la posibilidad de que fuera obra del principal colaborador del retablista, el escultor Bartolomé García de Santiago⁶⁵. En esta ocasión nos reafirmamos en esta hipótesis. La comparación con otras obras documentadas o atribuibles permite fundamentar su autoría. En la propia iglesia de los Terceros de Sevilla existen esculturas procedentes de los aludidos retablos de Medinilla que pueden ser puestas en relación con ella. La Inmaculada de la capilla sacramental, que debe de ser la misma que sabemos que se hace para el retablo de los terceros seculares, usa una composición muy cercana, con la movida silueta de la capa, con un agitado movimiento a su derecha y dos largos extremos ondeando en torno al brazo izquierdo. En cabeza y, sobre todo, manos se observan de igual modo conexiones entre ambas tallas. El nervioso tratamiento de los paños era también muy similar en la Inmaculada del retablo sacramental de la parroquia de San Roque (1715), destruida pero de la que queda alguna fotografía. Los rasgos faciales y la talla del cabello poseen claros vínculos con el San Miguel y el San Rafael que proceden del antiguo retablo de San Antonio de los Terceros. De la misma manera, las figuras angelicales de la gran nube sobre la que se asienta la Inmaculada jerezana remiten a otras figuras infantiles de García de Santiago, como las que vemos en el ático del dicho retablo de San Antonio o los ángeles documentados del retablo de Santo Tomás de Aquino de la capilla del Palacio de San Telmo (1724). En cuanto a la policromía, es lógico pensar que pudo aplicarse años después cuando se dora la estructura retablistica que presidía la imagen, siendo el estofado muy cercano a los modelos ornamentales que emplea el taller jerezano de Antonio de Escuda⁶⁶.

Respecto al resto de la imaginería perteneciente al retablo, proponemos en este estudio la identificación de algunas de las tallas con ciertas esculturas dispersas entre distintos templos jerezanos. De las citadas en los docu-

65. Moreno Arana, *El retablo*, 378. Sobre este escultor: Juan Antonio Silva Fernández, *La familia García de Santiago: una saga de imagineros y arquitectos de retablos en la Sevilla del Siglo de las Luces* (Sevilla: Diputación de Sevilla, 2012).

66. Sobre este policromador: Moreno Arana, *La Policromía*, 87-97.



7. San Francisco de Asís de la iglesia de la Victoria de Jerez de la Frontera (atribuible a Bartolomé García de Santiago, hacia 1730-1733).

mentos referidos son tres las que podrían perdurar, en concreto las que representan a San Francisco, San Antonio y San Cristóbal. No ha sido posible, por ahora, localizar documentación que pruebe su procedencia del convento de la Veracruz, por lo que nuestra identificación se basa en el análisis formal, que nos lleva a percibir en ellas el estilo de Bartolomé García de Santiago, además de un mismo policromador, suponemos que el propio Antonio de Escuda.

El San Francisco de Asís perdura en la iglesia de la Victoria, donde ya vimos que llegó otra escultura procedente del mismo convento, el Señor de los Trabajos. Aparece representado mirando al crucifijo, que porta en la mano derecha, mientras levanta la izquierda en actitud de agarrar la banderola, que se ha perdido. El hábito posee esclavina o capilla puntiaguda, propia de la orden de los franciscanos terceros. El tipo físico y la talla de la barba recuerda a imágenes asignadas a García de Santiago, como el San Pedro y el San Andrés

del retablo mayor de la capilla del Palacio de San Telmo de Sevilla, donde colaboraría con José Maestre (1724) o el San Nicolás del desaparecido retablo mayor del Hospital de San Bernardo o de "Los Viejos" de Sevilla (1729)(Fig. 7).

El San Antonio de Padua se conserva en la parroquia de San Dionisio. La cabeza remite con claridad al mismo santo del retablo mayor del convento de Santa Paula de Sevilla (1728-1729), obra también de colaboración

con Medinilla. El estofado muestra evidentes paralelismos con el del San Francisco de la Victoria.

En cuanto al San Cristóbal, creemos que puede ser identificado con el venerado en la parroquia de Santiago. Curiosamente, en este caso García de Santiago ha tenido muy en cuenta para su composición al célebre San Cristóbal ejecutado por Juan Martínez Montañés y conservado en la Iglesia del Divino Salvador de Sevilla. La postura del santo, el giro de cabeza, el brazo izquierdo, con el que porta al Niño, o los pliegues de la camisa están tomados directamente del modelo montañésino. No obstante, el aspecto abocetado del cabello o el curvado movimiento del manto, claramente inspirado en la producción de Pedro Duque Cornejo, manifiestan que estamos ante una reinterpretación de un artista sevillano de la primera mitad del siglo XVIII. El modelo físico y el tratamiento de pelo y de la capa muestran una clara cercanía formal a obras como el San Hermenegildo de la Catedral de Sevilla (1731). El trabajo policromo una vez más está en la línea de Escuda.

Finalmente, tenemos que mencionar otras dos tallas que se encuentran en la jerezana parroquia de San Pedro, San Roque y San Elzeario de Sabrán. Son piezas de pequeño tamaño. Tal vez por ello no son citadas expresamente en el inventario de 1835 pero el hecho de representar a santos terceros franciscanos, las formas atribuibles a Bartolomé García de Santiago y los motivos ornamentales de los estofados, que reiteran lo visto en las imágenes anteriormente comentadas, nos lleva a suponer que provengan asimismo del retablo mayor del convento de la Veracruz. Ambos santos nos parecen los de más delicada factura de todo el conjunto. Los dos llevan el cordón franciscano que asoman entre sus ropas, de peregrino en San Roque y de carácter noble en San Elzeario. En el caso de este último, aunque ha perdido manos y atributos, la identificación iconográfica puede hacerse por comparación con la talla roldanesca del mismo santo del retablo mayor de la iglesia de los Terceros de Sevilla, en la que parece inspirarse. Aquí, no obstante, el pomposo movimiento de los mantos del propio San Elzeario y de San Roque, con el curvado extremo al modo de Duque Cornejo, nos habla ya del estilo de García de Santiago, también presente en las cabezas (Fig. 8).

En definitiva, puede valorarse este conjunto desaparecido como la principal muestra conocida de las artes sevillanas del retablo y la escultura que llegaría a una Jerez dieciochesca, donde el predominio de los talleres locales es una realidad palpable por los documentos y aún por las obras conservadas. Ahora bien, cabe preguntarse si una obra de esta envergadura pudo tener algún impacto en la ciudad. Consecuencia segura es el encargo



8. San Roque de la parroquia de San Pedro de Jerez de la Frontera (atribuible a Bartolomé García de Santiago, hacia 1730-1733).

al propio Medinilla del retablo de la capilla de la orden tercera del convento de los Descalzos en 1734. Este trabajo, que sí parece conservarse en el mismo lugar para el que fue ideado, puede incluirse dentro de la producción del sevillano, aunque muestra algunas peculiaridades que lo aleja de su habitual impronta, como ocurre con los estípites y la cornisa. De la imaginería original, que se compromete a hacer el retablista, sólo se conservaría el relieve del Buen Pastor Niño de la puerta del sagrario, que creemos que ya no está en la línea de García de Santiago, sino más bien de Diego Roldán, presumible autor de otras esculturas del mismo templo. Todo ello no nos hace descartar la intervención de artistas afincados en Jerez en este retablo o en el mayor de la misma iglesia, actual parroquia de San Juan Bautista de los Descalzos, que posee ciertas concomitancias con el contratado por Medinilla para la citada capilla anexa. En este sentido, existen en la ciudad varios retablos todavía anónimos y fechables por esos mismos años que muestran algunas dependencias del estilo de Medinilla⁶⁷. El ejemplo quizás más claro sea el del primitivo retablo mayor de la iglesia de San Juan de los Caballeros que, si bien fue iniciado en 1698, no se concluye hasta 1733. A este momento final corresponden los estípites y las calles laterales del cuerpo principal, donde los respaldos coronados con arcos de medio punto y acabados debajo en placa recortada o los soportes muy esbeltos, que incluyen frontoncitos triangulares en su fuste, nos hablan de formas corrientes en su producción.

En la segunda mitad del siglo XVIII, donde el retablista Andrés Benítez (1725-1786) y el escultor Jacome Vacaro (h. 1734-1801) acapararían una parte importante de la demanda local e incluso comarcal con una estética ajena a la sevillana, no encontramos ninguna obra de entidad encargada a la capital del arzobispado. Nada parece haber dentro del ámbito del retablo, mientras que en la parcela de la escultura sólo quedan algunas piezas de pequeño formato y, casi todas, de dudosa procedencia, por lo que se presentan en ocasiones serias dudas sobre si se realizaron en origen para los edificios religiosos donde en la actualidad se conservan. De esto modo, habría que citar una serie de obras adjudicadas a Cristóbal Ramos (retrato firmado del canónigo Francisco del Río, Nacimiento del Museo Carmelitano de la Provincia Bética y Dolorosa del Colegio de Nuestra Señora del Rosario)⁶⁸, Juan Bautista Patrone (Niño de la Virgen del Carmen, otros dos Niños Jesús en el convento

67. Hemos tratado este tema en: Moreno Arana, *El retablo*, 383-392.

68. José Manuel Moreno Arana, "Tres nuevas obras del escultor Cristóbal Ramos", *Laboratorio de Arte*, nº 29 (2017): 819-826.

de las Descalzas y crucifijo del convento de Santo Domingo)⁶⁹ y Blas Molner (crucifijo del Colegio de las Esclavas)⁷⁰.

Para acabar, diremos que es muy significativo que el único conjunto importante de esta época en la que se apostó por talleres foráneos fue el retablo-baldaquino de la capilla del sagrario de la parroquia de San Miguel (h. 1767-1769), cuya arquitectura, anónima, se puede atribuir a un maestro afincado en Cádiz, Gabriel de Arteaga, y cuya imaginería está documentada como creación de un afamado escultor de Málaga, Fernando Ortiz⁷¹.

Los talleres locales y su vinculación con el arte hispalense

Tras los antecedentes de los talleres de José de Arce y de su discípulo Francisco de Gálvez, habría que esperar a la llegada hacia 1690 de Francisco Antonio de Soto para encontrarnos a un maestro procedente de Sevilla con un taller estable en Jerez⁷².

Francisco Antonio de Soto (h. 1664-1705) llega a Jerez en la década de los ochenta del siglo XVII para trabajar en el retablo mayor del convento de Santo Domingo, el ejemplar más sobresaliente con columnas salomónicas conservado en la ciudad. Aunque se siguen desconociendo datos sobre su aprendizaje en su ciudad natal, resulta evidente una formación en el entorno o bajo la influencia de maestros como Bernardo Simón de Pineda o Cristóbal de Guadix, como es palpable en su producción conocida. Desde su llegada y hasta su temprana muerte, con unos cuarenta y un años, dominaría el panorama de la retabística entre los últimos años del Seiscientos y los primeros del Setecientos⁷³ (Fig. 9). Que el obrador de Soto alcanzó una cierta entidad lo demuestran los nombres que encontramos relacionados con él. Como testimonio de ello, podrían mencionarse algunos padrones parroquiales en

69. José Manuel Moreno Arana y José Miguel Sánchez Peña, "El crucificado en la obra del imaginero genovés Juan Bautista Patrone" en *XX Simposio sobre Hermandades de Sevilla y su provincia*, coord. José Roda Peña (Sevilla: Fundación Cruzcampo, 2019): 221.

70. José Manuel Moreno Arana, *El convento de la Santísima Trinidad y la hermandad de la Humildad y Paciencia de Jerez de la Frontera: una historia compartida* (Jerez de la Frontera: Hermandad de la Humildad y Paciencia, 2021), 157.

71. Pablo J. Pomar Rodil, "Las esculturas del malagueño Fernando Ortiz en Jerez de la Frontera", *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, nº 7 (2003): 36-42.

72. El asunto de la instalación de artistas sevillanos en Jerez durante este periodo fue tratado ya en: José Jácome González y Jesús Antón Portillo, "El asentamiento de un foco de artistas escultóricos sevillanos en el Xerez del Setecientos", *Jerez en Semana Santa*, nº 12 (2008): 27-43.

73. Hemos estudiado a Soto en: Moreno Arana, *El retablo*, 205-226.



9. Retablo mayor del convento de Santo Domingo de Jerez de la Frontera (Francisco Antonio de Soto, 1690; con escultura atribuida a Ignacio López).

los que encontramos anotados viviendo junto a Soto a Francisco de Seva o Ceba, Pedro de Acuña y Francisco de Mendoza. Los dos primeros, conocidos también como Francisco María de Ceiba y Pedro García de Acuña, serán figuras de especial relevancia en Osuna. Hasta ahora los primeros testimonios de ambos artistas se remontaban a 1697, cuando Acuña declara en el expediente

matrimonial de Ceiba, al casarse este último en Osuna. Por este documento queda constancia de Ceiba que era genovés y su estrecha vinculación con Pedro García de Acuña, con el que, al parecer, llegó desde la propia Génova hacia 1688 y con el que se ha planteado que pudo aprender el oficio de retablista⁷⁴. Todo parece indicar que ambos trabajaron a las órdenes de Soto como oficiales. En el caso de Acuña, lo localizamos junto a Soto, al menos, en 1691 y 1695. Ceiba figura en su casa de la calle Larga, en la collación de San Miguel, también en 1695 y en 1696⁷⁵. En el último año citado desaparece Acuña y aparece viviendo en la casa de otro ensamblador de la ciudad, José Rey (h. 1656-1729)⁷⁶, otro maestro de cierta relevancia por esta época y que pudo colaborar asimismo con Soto, ya que aparece como testigo de su testamento en 1705⁷⁷. Ceiba y García de Acuña, tras su experiencia jerezana, pasarían, como hemos dicho, a Osuna en 1697, donde desarrollarán el resto de su trayectoria profesional.

Por esos años (1695-1696) permanece como aprendiz en el taller de Francisco Antonio de Soto el referido Mendoza, llamado por la historiografía Francisco Camacho de Mendoza (1680-1757), el cual sería el principal escultor de la Jerez de la primera mitad del XVIII. Este maestro jerezano debió de completar su aprendizaje como retablista y como imaginero en otros talleres, que por ahora ignoramos, pero no creemos que sus contactos con este círculo de artistas no tuvieran ningún impacto en el joven artista, cuya obras conocidas beben del arte hispalense. De hecho, años más tarde está confirmado el trabajo conjunto de Camacho y Rey. Por otro lado, en este contexto pudo también contactar con el también sevillano Ignacio López, autor que pudo empezar a recibir encargos desde Jerez a partir de unas más que probables colaboraciones con Soto y Rey. A su vez, junto a Francisco Camacho de Mendoza se formarían nuevas generaciones de maestros, caso de su hijo José Camacho de Mendoza o Andrés Benítez, el gran protagonista del retablo rococó local⁷⁸.

Contemporáneo a Francisco Camacho, el otro gran nombre de la escultura jerezana de la época será Diego Roldán (h. 1700-1766). Como hiciera

74. Dos trabajos recientes donde se tratan ambos artistas: José Luis Romero Torres y Pedro Jaime Moreno de Soto, "Una cuestión de estética barroca en Osuna", *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*, nº 12 (2010): 77-81. Ana María Cabello Ruda, "Nuevos datos sobre Francisco María de Ceiba y Pedro García de Acuña", *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*, nº 17 (2015): 41-45.

75. AHDJF, Fondo Parroquial, Parroquia de San Miguel de Jerez de la Fra., Padrones, año 1691, f. 58; año 1695, f. 50; año 1696, f. 48v.

76. AHDJF, Fondo Parroquial, Parroquia de San Marcos de Jerez de la Fra., Padrones, año 1696, s/f.

77. A nivel general, sobre Rey: Moreno Arana, *El retablo*, 226-238.

78. Sobre el taller de Camacho: Moreno Arana, *El retablo*, 258-262.

su padre Marcelino Roldán, también se sintió atraído por el florecimiento de la zona y dejó atrás su Sevilla natal. Sin embargo, Diego echó raíces, casándose en Jerez poco después de establecerse en ella en 1719. Apenas unos meses antes había fallecido Ignacio López en El Puerto, de manera que podríamos decir que Roldán, de manera casual o no, venía a cubrir el hueco dejado por su paisano. Casi cinco décadas de labor artística dieron para una obra muy prolífica y, como ocurre con otros talleres jerezanos dieciochescos, con una clara proyección comarcal. Supo además rodearse de artistas con los que establecería sucesivas colaboraciones. Entre los retablistas, trabajó junto a Francisco López, Agustín de Medina y Flores y Andrés Benítez. En cuanto a sus policromías, contaría con los doradores Antonio de Escuda y Bernardo de Valdés, que también se instalan en Jerez procedentes de Sevilla y que gozaron de una actividad fecunda para la ciudad y su entorno. Una vez más, como vimos en el siglo XVII, otro pequeño grupo de artistas hispalenses se unen en búsqueda de intereses comunes. En este sentido, el domicilio de Diego Roldán en tierras jerezanas explicaría la labor puntual para ellas de sus hermanos Jerónimo y Marcelino. El primero figura viviendo en su casa en 1724. El segundo, por su parte, trabaja junto a Diego en 1732 en la decoración de la antigua iglesia de Santa Ana de los Mártires, de la Compañía de Jesús. El extraordinario trabajo desarrollado por el escultor justificaría colaboraciones eventuales como estas y otras permanentes por parte de diversos oficiales, como pudieron ser su primo José Fernández Roldán o su hijo Pedro Roldán Ramos, este último con una posterior trayectoria independiente, todavía casi desconocida, como escultor en piedra⁷⁹.

Por otra parte, cabe señalar que algunos de los principales retablistas activos en Jerez en la primera mitad del siglo XVIII han sido vinculados con el estípite sevillano. El primero de ellos sería Francisco López (1681-¿?), maestro activo en la ciudad de 1719 a 1727, cuya formación resulta desconocida, si bien se han planteado contactos con Juan de Valencia y Jerónimo Balbás. El hecho de que aparezca afincado en Jerez por primera vez en el mismo año en el que sabemos que se establece Diego Roldán, con el que está documentada una relación de colaboración, tal vez podría indicar contactos previos e, incluso, asimismo una procedencia hispalense para López. Otra circunstancia llamativa se produce cuando éste marcha a Cádiz en 1727 para abordar su más relevante encargo conocido, el retablo mayor de la iglesia de San Lorenzo de esa ciudad, conjunto de fuerte conexión con Balbás. Coincidiendo con

79. Sobre el contexto familiar y profesional en que Diego Roldán desarrolló su trayectoria en Jerez ver: José Manuel Moreno Arana, "La escultura en el retablo jerezano del siglo XVIII: autores y obras", *Laboratorio de Arte*, nº 26 (2014): 226-234.



10. Retablo de la capilla del Rosario del convento de Santo Domingo de Jerez de la Frontera, detalle (Agustín de Medina y Flores y Diego Roldán, 1740).

su salida de Jerez se domicilia en ella Agustín de Medina y Flores, para el que tanto colaboraría igualmente Roldán⁸⁰.

La primera parte de la trayectoria de Agustín de Medina y Flores (h. 1697-1760) fue aún más enrevesada y, desde luego, ajena a la escuela sevillana, como indican su aprendizaje en Málaga y su primera actividad artística en Granada. No obstante, en esta última pudo contactar con el célebre primo de Diego Roldán, Pedro Duque Cornejo, o al menos conocer de primera mano su producción granadina. Sea como fuere, se ha afirmado que los retablos de Medina y Flores dependen tanto decorativa como estructuralmente del arte hispalense⁸¹. Este artista dominará buena parte de la retablistica en Jerez y sus alrededores hasta mediados del siglo (Fig. 10)⁸².

Finalmente, del otro gran taller de la comarca en aquellos años, el de los hermanos Navarro, existen menos dudas sobre sus conexiones con Sevilla. En ella nace y se forma el padre, Juan de Santa María Navarro (h. 1669-1745). Como otros artistas ya mencionados líneas atrás, dejó su ciudad natal rumbo al sur de la región, estando ya asentado en 1690 en Sanlúcar de Barrameda, donde al año siguiente nacerá su primogénito, Matías José Navarro (1691-1770). Los primeros trabajos documentados, que responden a

80. Sobre Francisco López: Lorenzo Alonso de la Sierra Fernández y Francisco J. Herrera García, "Francisco López y la difusión del barroco estípite en el retablo bajo-andaluz", *Archivo Hispalense*, nº 230, 1992: 121-150. Moreno Arana, *El retablo*, 269-277.

81. Francisco Herrera, "El retablo de estípites" en: *El retablo barroco sevillano*, Halcón, Fátima et al. (Sevilla: Fundación Real Maestranza de Caballería de Sevilla y Fundación Cajasol, 2009): 335.

82. El último estudio sobre Medina y Flores: Moreno Arana, *El retablo*, 280-236.

una estética dependiente de Bernardo Simón de Pineda y su entorno, se localizan ya en la vecina Lebrija donde la familia acaba trasladándose. A partir de 1729 la figura de Juan de Santa María comienza a desvanecerse a favor de su hijo mayor, al que hay que atribuir el gran cambio estilístico que muestran las obras salidas del taller familiar a partir de ese momento. Parece muy posible que Matías completara su formación en Sevilla bajo la influencia directa de Jerónimo Balbás y Pedro Duque Cornejo. De hecho, sabemos que mantuvo contactos laborales con maestros sevillanos, como José Maestre y Felipe Fernández del Castillo, y que incluso llegó a trabajar para la capital hispalense. Tras hacerse con las riendas del taller lebrijano, se asentó sucesivamente en El Puerto y, finalmente, en Jerez, ciudad donde se instala de manera definitiva en torno a 1748 y donde muere veintidós años más tarde, desarrollando una prolífica producción para la actual provincia de Cádiz y sur de la de Sevilla⁸³.

Bibliografía

- Alonso de la Sierra Fernández, Lorenzo. "Julián Ximénez y Benito de Hita y Castillo en la Capilla de Jesús el Nazareno de Cádiz", *Atrio*, nº 2 (1990): 25-36.
- Alonso de la Sierra Fernández, Lorenzo. "Nuevos datos sobre la vida y obra del escultor José Montes de Oca". *Atrio*, nº 4 (1992): 71-83.
- Alonso de la Sierra Fernández, Lorenzo y Herrera García, Francisco J. "Francisco López y la difusión del barroco estípite en el retablo bajo-andaluz", *Archivo Hispalense*, nº 230, 1992: 121-150.
- Aranda, Ana y Quiles, Fernando. "Sierra de Cádiz" en *Guía artística de Cádiz y su provincia*, Alonso de la Sierra, Juan, Lorenzo Alonso de la Sierra, Ana Aranda Bernal, Ana Gómez Díaz-Franzón, Fernando Pérez Mulet y Fernando Quiles García, 285-413. Vol. 2. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2005.
- Arenillas Torrejón, Juan Antonio, Fernando Aroca Vicenti, José Ramón Barros Caneda y Luis Francisco Martínez Montiel. *Intramuros: La Cartuja de Nuestra Señora de la Defensa*. Jerez de la Frontera: Publicaciones del Sur, 2003.
- Aroca Vicenti, Fernando. *Arquitectura y urbanismo en el Jerez del siglo XVIII*. Jerez de la Frontera: Centro Universitario de Estudios Sociales, 2002.

83. Sobre Navarro los más recientes trabajos son: Herrera, "El retablo de estípites", 336-340. Moreno Arana, *El retablo*, 336-373.

- Aroca Vicenti, Fernando. "Aportaciones al estudio del retablo del siglo XVIII en la Baja Andalucía: el modelo jerezano", *Laboratorio de Arte*, nº 10 (1997): 233-250.
- Aroca Vicenti, Fernando. "La Historia del Arte en Jerez en los siglos XVIII, XIX y XX" en *Historia de Jerez de la Frontera. El arte en Jerez*, coordinado por Diego Caro, 105-171. Vol. 3. Cádiz: Diputación Provincial de Cádiz, 1999.
- Aroca Vicenti, Fernando. *Cenobios y clausuras en el Jerez barroco. Una mirada nueva a la ciudad convento*. Jerez de la Frontera: Asociación Jerezana de Amigos del Archivo, 2021.
- Banda y Vargas, Antonio de la. "Gabriel de la Mata en la Academia de Murillo" en *Actas del V Coloquio de Historia Canario-Americana*, coordinado por Francisco Morales Padrón, 761-763. Vol. 2. Madrid: Ediciones de la Excma. Mancomunidad de Cabildos de Las Palmas y del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1985.
- Cabello Ruda, Ana María. "Nuevos datos sobre Francisco María de Ceiba y Pedro García de Acuña", *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*, nº 17 (2015): 41-45.
- Caramazana Malia, David. "El primitivo retablo mayor de San Mateo de Jerez de la Frontera y la escultura renacentista en madera de su parroquia" en *La parroquia de San Mateo de Jerez de la Frontera: historia, arte y arquitectura*, coordinado por Javier Jiménez López de Eguileta, 439-466. Murcia: Universidad de Murcia, 2018.
- Dabrio González, María Teresa. *Los Ribas. Un taller andaluz de escultura del siglo XVII*. Córdoba: Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1985.
- Domínguez Ortiz, Antonio y Alvar Ezquerro, Alfredo. *La Sociedad española en la Edad Moderna*. Madrid: Istmo; 2005.
- Domínguez Ortiz, Antonio. *Orto y ocaso de Sevilla*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1974.
- Escuredo, Elena. "Vestir iglesias en el siglo XVI: prósperas relaciones artísticas entre Sevilla y su área de influencia gaditana" en *Cádiz y su medio artístico: reflexiones en torno a la Edad Moderna*, coordinado por Pablo J. Pomar Rodil y José Ramón Barros Caneda, 19-56. Madrid: Siles, 2021.
- Espinosa de los Monteros Sánchez, Francisco. "Nuevas aportaciones a las vidas y obras de Ignacio-Francisco López y Alonso de Morales", *Revista de Historia de El Puerto*, nº 42 (2009): 63-83.
- García Luque, Manuel. "La proyección de la escultura sevillana del XVIII en el ámbito gaditano nuevas consideraciones sobre los talleres de Duque

Cornejo y Benito de Hita y Castillo" en *Cádiz y su medio artístico: reflexiones en torno a la Edad Moderna*, coordinado por Pablo J. Pomar Rodil y José Ramón Barros Caneda, 83-122. Madrid: Siles, 2021.

Gestoso y Pérez, José. *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*. Vol. 3. Sevilla: La Andalucía Moderna, 1908.

González Beltrán, Jesús Manuel y Pereira Iglesias, José Luis. "Jerez en la Edad Moderna" en *Historia de Jerez de la Frontera*, coordinado por Diego Caro, 13-193. Vol. 2. Cádiz: Diputación Provincial de Cádiz, 1999.

Gutiérrez, Bartolomé. *Historia de Xerez de la Frontera*. Vol. 4. Jerez de la Frontera: Ayuntamiento de Jerez, 1989.

Hernández Díaz, José "Arte hispalense de los siglos XV y XVI", en *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*. Vol. 9. Sevilla: Laboratorio de Arte, 1937.

Herrera García, Francisco Javier. *El Retablo Sevillano en la primera mitad del siglo XVIII: evolución y difusión del retablo de estípites*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 2001.

Francisco Herrera, "El retablo de estípites" en: *El retablo barroco sevillano*, Halcón, Fátima, Herrera, Francisco y Recio, Álvaro, 291-340. Sevilla: Fundación Real Maestranza de Caballería de Sevilla y Fundación Cajasol, 2009.

Hormigo Sánchez, Enrique. "Juan González de Herrera y su obra en la Iglesia de Santiago de Cádiz", *Anales de la Real Academia de Bellas Artes de Cádiz*, nº 12 (1994): 121-130.

Hormigo Sánchez, Enrique y Sánchez Peña, José Miguel. *Documentos para la historia del arte en Cádiz*. Tomo I. Cádiz: Jiménez-Mena S. L., 2007.

Jácome González, José y Antón Portillo, Jesús. "Apuntes histórico-artísticos de Jerez de la Frontera en el siglo XVII", *Revista de Historia de Jerez*, nº 6 (2000): 183-194.

Jácome González, José y Antón Portillo, Jesús. "Apuntes histórico-artísticos de Jerez de la Frontera en los siglos XVI-XVIII (2ª serie)", *Revista de Historia de Jerez*, nº 7 (2001): 103-128.

Jácome González, José y Antón Portillo, Jesús. "Apuntes histórico-artísticos de Jerez de la Frontera en los siglos XVI-XVIII (3ª serie)", *Revista de Historia de Jerez*, nº 8 (2002): 101-138.

- Jácome González, José y Antón Portillo, Jesús. "El asentamiento de un foco de artistas escultóricos sevillanos en el Xerez del Setecientos", *Jerez en Semana Santa*, nº 12 (2008): 27-43.
- Jácome González, José y Antón Portillo, Jesús. "Escultores en Jerez de la Frontera en la apoteosis de áurea del Barroco: de Francisco de Villegas a Pedro Roldán" en *Entre legajos. Fuentes documentales para la Historia del Arte en Jerez de la Frontera*. Vol. 1. Jerez de la Frontera: edición de los autores, 2009.
- Jácome González, José y Antón Portillo, Jesús. "La Inmaculada Concepción del antiguo convento de la Vera Cruz, de Jerez de la Frontera", *Revista de Historia de Jerez*, nº 16/17 (2014): 135-150.
- López Martínez, Celestino. *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*. Sevilla: Rodríguez, Giménez y Compañía, 1929.
- López Martínez, Celestino. *Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán*. Sevilla: Rodríguez, Giménez y Compañía, 1932.
- López Martínez, Celestino. *Retablos y esculturas de traza sevillana*. Sevilla: Rodríguez, Giménez y Compañía, 1928.
- López Plasencia, José Cesáreo. "Sanguis viri dolorum. Redemptio mundi". Una alegoría de la pasión de Cristo en la escultura española del barroco", *Anuario de Estudios Atlánticos*, nº 50, fascículo 2 (2004): 971-1032.
- Maldonado Rosso, Javier. *La formación del capitalismo en el marco del jerez. De la viticultura tradicional a la agroindustria vinatera moderna (siglos XVIII y XIX)*. Madrid: Huerga y Fierro, 1998.
- Mariscal, Miguel Ángel y Pomar, Pablo Javier. "Un crucificado del escultor sevillano Cristóbal Pérez en Jerez de la Frontera", *Revista de Historia de Jerez*, nº 9 (2003): 103-104.
- Martín Riego, Manuel. "Diezmos eclesiásticos y arte en la archidiócesis de Sevilla en el siglo XVIII", *Atrio: revista de historia del arte*, nº 3 (1991): 63-78.
- Moreno Arana, José Manuel. *La Policromía en Jerez de la Frontera durante el siglo XVIII*. Sevilla, Secretariado de publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2010.
- Moreno Arana, José Manuel. "Ignacio López en el contexto de la escultura portuense de los siglos XVII y XVIII", *Revista de Historia de El Puerto*, nº 51 (2013): 39-65.
- Moreno Arana, José Manuel. *El retablo en Jerez de la Frontera durante el siglo XVIII*. Sevilla: Secretariado de publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2014.

- Moreno Arana, José Manuel. "La escultura en el retablo jerezano del siglo XVIII: autores y obras", *Laboratorio de Arte*, nº 26 (2014): 223-246.
- Moreno Arana, José Manuel. "El retablo jerezano en el último cuarto del siglo XVII: Fernando Delgado y Bernardo Martín de la Guardia", *Boletín de Arte*, nº 36 (2015): 125-135.
- Moreno Arana, José Manuel. "La Dolorosa en la imaginería procesional jerezana del siglo XVIII", *Revista de Historia de Jerez*, nº 19 (2016): 99-120.
- Moreno Arana, José Manuel. "Tres nuevas obras del escultor Cristóbal Ramos", *Laboratorio de Arte*, nº 29 (2017): 819-826.
- Moreno Arana, José Manuel. "La casa barroca jerezana: algunos ejemplos vinculados al auge de la industria del vino en el siglo XVIII" en *De las cepas a las copas: El vino en Jerez desde la Edad Media hasta nuestros días*, editado por Silvia María Pérez González y Manuel Antonio Barea Rodríguez y coordinado por José María Miura Andrades, 103-118. Jerez de la Frontera: Asociación Jerezana de Amigos del Archivo, 2020.
- Moreno Arana, José Manuel. *El convento de la Santísima Trinidad y la hermandad de la Humildad y Paciencia de Jerez de la Frontera: una historia compartida*. Jerez de la Frontera: Hermandad de la Humildad y Paciencia, 2021.
- Moreno Arana, José Manuel y Sánchez Peña, José Miguel. "El crucificado en la obra del imaginero genovés Juan Bautista Patrone" en *XX Simposio sobre Hermandades de Sevilla y su provincia*, coordinado por José Roda Peña. Sevilla: Fundación Cruzcampo, 2019: 209-228.
- Moreno Arana, Juan Antonio. *La Educación en Jerez de la Frontera en el siglo XVIII*. Madrid: Bubok, 2012.
- Nieva Soto, Pilar. *La platería del siglo XVIII en Jerez de la Frontera*. Madrid: Universidad Complutense, 2001.
- Padrón Rodríguez, Adolfo R. "La escultura religiosa en La Orotava entre los siglos XVI y XIX" en *Symma stvdiorum scvltoricae: In memoriam Dr. Lorenzo Hernández Guardiola*, coordinado por Alejandro Cañestro Donoso, 175-194. Alicante: Diputación Provincial de Alicante e Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2019.
- Pemán, María. "El escultor Pedro Roldán en el convento de San Francisco de Cádiz" en *Homenaje al profesor Dr. Hernández Díaz*, 531-545. Vol. 1. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1982.
- Pomar Rodil, Pablo J. "Las esculturas del malagueño Fernando Ortiz en Jerez de la Frontera", *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, nº 7 (2003): 36-42.

- Pomar Rodil, Pablo J. y Mariscal Rodríguez, Miguel Á. *Guía artística y monumental de Jerez*. Madrid: Sílex, 2004.
- Ponz, Antonio. *Viage de España* [...]. Vol. 17. Madrid: Viuda de Joaquín Ibarra, 1792.
- Quiles García, Fernando. *Utrera, un enclave artístico en la Sevilla de 1650 a 1750*. Sevilla: Padilla Libros, 1999.
- Ríos Martínez, Esperanza de los. "La Historia del Arte en Jerez desde la Edad Media hasta el siglo XVII" en *Historia de Jerez de la Frontera. El Arte en Jerez*, coordinado por Diego Caro, 11-104. Vol. 3. Cádiz: Diputación Provincial de Cádiz, 1999.
- Ríos Martínez, Esperanza de los. "Los seguidores de José de Arce: las esculturas de Francisco de Gálvez para la torre-fachada de la Parroquia de San Miguel de Jerez de la Frontera", *Archivo hispalense*, nº 241(1996): 169-192.
- Ríos Martínez, Esperanza de los. *José de Arce, escultor flamenco (Flandes, 1607 - Sevilla, 1666)*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2007.
- Romero Bejarano, Manuel. "El escultor Nicolás de León en Jerez (II)", *Diario de Jerez*, 25 de marzo de 2013, consultado el 3 de octubre de 2022, https://www.diariodejerez.es/ocio/escultor-Nicolas-Leon-Jerez-II_0_682431984.html
- Romero Bejarano, Manuel. "Juan Bautista Vázquez, El Viejo, en Jerez de la Frontera. Datos para la difusión de la escultura hispalense del Bajo Renacimiento" en *Actas del XV Congreso Español de Historia del Arte*, 459-470. Vol. 1. Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears, 2008).
- Romero Torres, José Luis. "Juan Martínez Montañés, Francisco de Ocampo y José de Arce: nuevas aportaciones al estudio de sus fuentes iconográficas", *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*, nº 21(2019): 92-98.
- Romero Torres, José Luis. "El escultor flamenco José de Arce: revisión historiográfica y nuevas aportaciones documentales", *Revista de Historia de Jerez*, nº 9(2003): 27-42.
- Rosa Mateos, Antonio de la, Jesús Antón Portillo y José Jácome González. "Ad memoriam passionis Christi: La imagen del Señor de los Trabajos, de la Vera Cruz", *Asidonense*, nº 6(2011): 327-341.
- Romero Torres, José Luis y Moreno de Soto, Pedro Jaime. "Una cuestión de estética barroca en Osuna", *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*, nº 12(2010):76-85.

Sánchez Peña, José Miguel. "Imaginería procesional en la Semana Santa de Cádiz" en *Semana Santa en las Diócesis de Cádiz y Jerez*, VV.AA., 199-146. Vol. 1. Sevilla: Gemisa, 1988.

Sancho Corbacho, Heliodoro. "Artífices sevillanos del siglo XVII" en *Homenaje al Prof. Dr. Hernández Díaz*, VV. AA., 617-695, Vol. 1. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1982.

Sancho Corbacho, Heliodoro. *El escultor sevillano Pedro Roldán y sus discípulos*. Sevilla: Artes Gráficas Salesianas, 1950.

Sancho de Sopranis, Hipólito. "Papeletas para una serie de artistas regionales", *Guión*, n.º 18 (1935): 17-20.

Silva Fernández, Juan Antonio. *La familia García de Santiago: una saga de imagineros y arquitectos de retablos en la Sevilla del Siglo de las Luces*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 2012.