



**Escultura en la Baja Andalucía durante el siglo XVIII: síntesis interpretativa e historiografía reciente<sup>1</sup>**  
**A escultura na Baixa Andaluza no século XVIII: síntese interpretativa e historiografía recente**

**Sculpture in lower Andalusia during the eighteenth century:  
Interpretative summary and recent historiography**

José RODA PEÑA<sup>2</sup>

**Resumen:** Abordamos un sintético estudio de la escultura que se produjo durante el siglo XVIII en la Baja Andalucía, ofreciéndose una serie de claves interpretativas, a nivel histórico, estético, estilístico e iconográfico, para su mejor comprensión. La prolongación de las formas barrocas, la introducción de la corriente rococó y el tránsito hacia las atemperadas creaciones plásticas del academicismo ilustrado, signan la producción escultórica de los artistas locales y foráneos que trabajaron en Andalucía Occidental (Sevilla, Cádiz, Huelva y Córdoba), sin olvidarnos de la importación de obras italianas, de tanto peso en el área gaditana.

**Abstract:** We approach a synthetic study of the sculpture that took place during the 18th century in Lower Andalusia, offering a series of interpretative keys, to historical, aesthetic, stylistic and iconographic level, for its better comprehension. The prolongation of the baroque forms, the introduction of the Rococo current and the transit to the tempered plastic creations of the illustrated academicism, mark the sculptural production of local and foreign artists who worked at Western Andalusia (Seville, Cadiz, Huelva and Cordova), without forgetting the import of italian works, so much relevant in Cadiz area.

**Palabras claves:** Escultura barroca – Siglo XVIII – Andalucía Occidental – Importación italiana.

**Keywords:** Baroque Sculpture – 18<sup>th</sup> Century – Western Andalusia – Italian import.

---

<sup>1</sup> Este texto supone una versión sustancialmente revisada y actualizada del que apareció con el título “La escultura barroca del siglo XVIII en Andalucía Occidental”, en *Cuadernos de Estepa*, nº 4, Estepa, 2014, pp. 84-111.

<sup>2</sup> Profesor Titular de *Historia del Arte*. Universidad de Sevilla. E-mail: [roda@us.es](mailto:roda@us.es).



José María SALVADOR GONZÁLEZ (org.). *Mirabilia Ars 1* (2014/2)  
On issues of Art and Aesthetics  
Sobre cuestiones de Arte y Estética  
Questões de Arte e Estética

Jun-Dez 2014/ISSN 1676-5818

ENVIADO: 24/09/2014

ACEITO: 17/10/2014

\*\*\*

## I. Introducción

Buena parte del siglo XVIII contempla, en Andalucía, y diríamos que en toda España, la prolongación de las formas artísticas barrocas, gracias al decidido apoyo de una amplia clientela que se siente plenamente identificada con las mismas y con sus contenidos ideológicos. Pero es bien cierto que el espíritu que sustenta dichas creaciones es muy diferente al que sobrevolaba la centuria anterior, como distinto fue el ambiente político, religioso, social y cultural en que se gestaron.

Por de pronto, la asimilación de rasgos europeizantes, sobre todo de raíz italiana y francesa, ponen de relieve la influencia ejercida por la nueva dinastía borbónica y la presencia de artistas extranjeros en la Corte y en Andalucía. La fundación en tierras andaluzas, durante el último tercio del Setecientos, de academias y escuelas artísticas, amén de la influencia ejercida por las Sociedades Económicas de Amigos del País, hizo factible la convivencia del barroco tradicional con las innovadoras corrientes estéticas de signo ilustrado que apelaban al “buen gusto” clasicista.

La escultura ya no permanece tan estrechamente ligada al realismo característico del siglo XVII; antes al contrario, entra en un proceso paulatino de idealización, como respuesta a un nuevo concepto imperante de belleza, que en sus aspectos formales y expresivos resulta más dulce y delicado, como lo pregonan la estética de signo rococó. Se acentúa hasta la extenuación el dramático movimiento de los paños y la gesticulación de teatral elocuencia. Triunfa un decorativismo desbordante y se potencian los efectos pictóricos obtenidos a través de la movilidad de las figuras y la agitación de sus indumentarias. Se produce una definitiva aceptación de los postizos –cabellos y pestañas de pelo natural, ojos y lágrimas de cristal, dientes de marfil y nácar– y la introducción de materiales escasamente empleados en el siglo anterior, como las telas encoladas y el barro cocido, aunque la madera seguirá siendo el soporte preferentemente escogido por los escultores autóctonos.

Persiste como rasgo genérico de las imágenes escultóricas su policromía, donde la presencia del color no es un mero indicador de acercamiento al natural o un

muestrario textil de riquezas deslumbrantes, sino que actúa, en acertada enunciación de Domingo Sánchez-Mesa, “como elemento plástico que incide en la elegancia de los ritmos, en las proporciones de las partes, en la blandura de modelado o en la ingravidez e impulso rítmico de todo el conjunto”<sup>3</sup>. La temática religiosa seguirá siendo la dominante, aunque también menudeen los ejemplos profanos, ligados sobre todo a la estatuaria monumental y a la ornamentación arquitectónica en piedra.

Nuestro estudio se restringirá al marco geográfico de Andalucía Occidental, donde Sevilla sigue jugando, como en los dos siglos anteriores, un papel de suma relevancia, como principal centro de producción escultórica que irradia su influencia más allá de las fronteras de su antiguo reino, siendo Huelva un territorio prácticamente sufragáneo de la capital hispalense en el terreno de la creación artística.

Pero puede afirmarse que, durante el Setecientos, el protagonismo de Sevilla y de sus escultores en la Baja Andalucía no será absoluto, sino compartido; de una parte, con Cádiz, su rival comercial, adonde se trasladó la Casa de la Contratación y el Consulado de Indias en 1717 con las consabidas consecuencias económicas y administrativas que ello trajo consigo, y que en el terreno escultórico se tradujo en una masiva recepción de artistas y obras de procedencia italiana, particularmente napolitana y genovesa, además de una nutrida presencia de esculturas sevillanas, levantinas e incluso de origen flamenco<sup>4</sup>; y de otro lado, con Córdoba, donde también se establecieron desde mediados del siglo XVIII una serie de escultores foráneos, italianos y franceses principalmente, que de modo progresivo fueron conduciendo su plástica por la senda del Academicismo ilustrado.

## II. La predominante influencia de Sevilla

La personalidad más destacada del panorama escultórico sevillano, y aun andaluz, de la primera mitad del siglo XVIII fue Pedro Duque Cornejo y Roldán

---

<sup>3</sup> SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo: *El arte del Barroco*, en “Historia del Arte en Andalucía”, Vol. VII, Sevilla, 1991, p. 56.

<sup>4</sup> Una acertada síntesis de esta pluralidad creativa que encontramos en la escultura gaditana del siglo XVIII, la ofrece ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ, Lorenzo: “La escultura en el Cádiz barroco”, en *Cofradías penitenciales y Semana Santa. Actas del Congreso Nacional*, Córdoba, 2012, pp. 429-446.

(1678-1757)<sup>5</sup>, formado en el obrador de su abuelo Pedro Roldán, siendo hijo del

---

<sup>5</sup> Dos han sido hasta ahora las monografías fundamentales dedicadas a este trascendental artista del barroco dieciochesco español. TAYLOR, René: *El entallador e imaginero sevillano Pedro Duque Cornejo (1678-1757)*, Madrid, 1982. HERNÁNDEZ DÍAZ, José: *Pedro Duque Cornejo y Roldán (1678-1757)*, Sevilla, 1983. Después se han multiplicado las aportaciones que han venido a enriquecer el conocimiento de su biografía, estilo y obra. De entre las mismas, hemos seleccionado las que siguen, en relación al ámbito geográfico que ahora nos compete. PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso: “Nuevos datos sobre la vida y la obra de Pedro Duque Cornejo”, en *Archivo Hispalense*, nº 205, Sevilla, 1984, pp. 179-188. CARRASCO TERRIZA, Manuel Jesús: “El retablo mayor de Trigueros, obra de Miguel Franco, Duque Cornejo y Pedro Roldán”, en *Boletín Oficial del Obispado de Huelva*, nº 254-255, Huelva, 1985, pp. 117-124 y 179-185. RODA PEÑA, José: “Tres esculturas de Pedro Duque Cornejo para el Oratorio de San Felipe Neri de Sevilla”, en *Atrio*, nº 8-9, Sevilla, 1996, pp. 240-243. SALAZAR FERNÁNDEZ, Rosa M<sup>a</sup>: “Un grabado de Santa María del Subsidio: primera obra firmada de Pedro Duque Cornejo”, en *Laboratorio de Arte*, nº 9, Sevilla, 1996, pp. 359-364. RODA PEÑA, José: “Pedro Duque Cornejo en la capilla sacramental de la parroquia de San Bernardo de Sevilla”, en *Laboratorio de Arte*, nº 11, Sevilla, 1998, pp. 571-583. HERRERA GARCÍA, Francisco Javier: “Un nuevo grabado y últimas obras documentadas en Sevilla de Pedro Duque Cornejo”, en *Laboratorio de Arte*, nº 12, Sevilla, 1999, pp. 243-254. LÓPEZ PLASENCIA, José Cesáreo: “Escultura sevillana en Canarias: una nueva obra de Pedro Duque Cornejo en Tenerife”, en *Anuario de Estudios Atlánticos*, nº 47, Las Palmas de Gran Canaria, 2001, pp. 161-178. RAMOS SUÁREZ, Manuel Antonio: “Juan del Castillo y Francisco Casaus. Retablistas en la iglesia de San Juan Bautista de Marchena”, en *Laboratorio de Arte*, nº 14, Sevilla, 2001, pp. 263-264. HERRERA GARCÍA, Francisco Javier: *El retablo sevillano en la primera mitad del siglo XVIII. Evolución y difusión del retablo de estípites*, Sevilla, 2001, pp. 361-420. GARCÍA HERRERA, Antonio: “Una obra inédita de Pedro Duque Cornejo para la Hermandad del Perdón de Sevilla”, en *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 537, Sevilla, noviembre de 2003, pp. 779-781. RODA PEÑA, José: “Patrimonio artístico”, en *El Oratorio de San Felipe Neri de Sevilla. Historia y Patrimonio Artístico*, Córdoba, 2004, pp. 458-460, 462, 474, 478, 483-485, 498.500 y 607. RODA PEÑA, José: “A propósito de los Crucificados de Pedro Duque Cornejo: dos nuevas versiones en Umbrete y Chucena”, en *Laboratorio de Arte*, nº 19, Sevilla, 2006, pp. 215-229. RECIO MIR, Álvaro: “Retablo mayor”, en *Siervos, imagen y símbolo del dolor*, cat. exp., Carmona, 2008, p. 96. RAMOS SUÁREZ, Manuel Antonio: “Pedro Duque Cornejo y los ángeles lampararios de la iglesia de la Santa Caridad de Sevilla”, en *Archivo Hispalense*, nº 276-278, Sevilla, 2008, pp. 429-440. ROMERO TORRES, José Luis y TORREJÓN DÍAZ, Antonio: “La iconografía sevillana de Jesús atado a la columna en el contexto de la escultura barroca andaluza”, en *El Señor a la Columna y su Esclavitud*, La Orotava, 2009, p. 119. HERRERA GARCÍA, Francisco J.: “Patrocinio artístico, gusto y devoción en Canarias durante el siglo XVIII. Algunos encargos escultóricos al taller de Duque Cornejo”, en *Estudios de Historia del Arte. Centenario del Laboratorio de Arte (1907-2007)*, Tomo II, Sevilla, 2009, pp. 199-222. RECIO MIR, Álvaro: “Tendencias de la escultura en Estepa en el siglo XVIII”, en *Cuadernos de Estepa*, nº 4, Estepa, 2014, pp. 67-68. RODRÍGUEZ GUDE, Ana: “El sepulcro

escultor José Felipe Duque Cornejo y de Francisca Roldán, que actuó como policromadora de imágenes. A su condición de escultor une las de arquitecto, ensamblador, pintor y grabador, debiendo admirarse en todas estas facetas su sabiduría, sensibilidad y capacidad imaginativa y creadora. Su producción se encuentra repartida entre las actuales provincias de Sevilla, Huelva, Cádiz, Córdoba, Granada, Jaén, Badajoz y Madrid, además de por el archipiélago canario. Llegó a ser estatuario de cámara de la reina Isabel de Farnesio, título que se le concedió durante la estancia de la Corte en Sevilla, en el denominado lustro real (1729-1733).

De Roldán hereda los agudos efectos de claroscuro, las composiciones de ritmos abiertos y los gestos arrogantes de expresividad a menudo desbordante. Por su parte, confiere a sus imágenes unas proporciones francamente estilizadas, que casan a la perfección con sus movidas siluetas y la agitación de los paños flotantes, al tiempo que sus tipos físicos, tanto masculinos como femeninos, ofrecen un semblante delicado, a menudo aniñado, rayando a veces en una exquisitez próxima al gusto rococó. Aunque la madera fue su material predilecto, también esculpió en piedra las figuras de la portada principal del Palacio de San Telmo y, en la capilla de la Virgen de la Antigua de la Catedral hispalense, las imágenes de su retablo principal y el sepulcro de su mentor el arzobispo Luis de Salcedo y Azcona; además, modeló con suprema habilidad el barro, no sólo para preparar y presentar bocetos, sino como soporte definitivo, como sucede con las estatuas que se disponen en el tambor de la cúpula de la jesuítica iglesia de San Luis de los Franceses.

Tracista de arquitecturas efímeras, destacaremos el escenográfico proyecto que ideó en la Casa Profesa sevillana para celebrar en 1727 la canonización de San Luis Gonzaga y San Estanislao de Kostka. Tan solo en el ámbito sevillano, talló esculturas para retablos que se entronizaron en el Sagrario de la Catedral, capillas sacramentales de San Isidoro y San Bernardo, capilla de San Leandro de la Catedral, Oratorio de San Felipe Neri, San Luis de los Franceses, capilla del Palacio de San Telmo, convento de San Leandro, y para otros de Carmona, Marchena, Umbrete o Trigueros.

La temprana proyección de su arte por Andalucía Oriental y Castilla vino respaldada por su colaboración con el arquitecto lucentino Francisco Hurtado

---

del arzobispo Salcedo y Azcona: imagen retrospectiva de un monumento funerario dieciochesco”, en *Cuadernos de Estepa*, nº 4, Estepa, 2014, pp. 132-144.

Izquierdo, en proyectos de tan extraordinaria eficacia espacial, decorativa y simbólica, como los desarrollados en los sagrarios de las cartujas de Nuestra Señora de la Asunción en Granada y Santa María del Paular en Rascafría. Su propio concepto del retablo escenográfico adquiere carta de soberanía en el de la Virgen de la Antigua de la Catedral de Granada, que incorpora lo mejor y más novedoso de su poderosa inventiva.

**Imagen 1**



Pedro Duque Cornejo. Gran Madre de los Jesuitas. 1721. Iglesia del Sagrado Corazón de Jesús. Sevilla.

Las imágenes de devoción salidas de su mano se prodigan por doquier: Gran Madre de los jesuitas de Sevilla (1721) (**Fig. 1**), Santas Justa y Rufina de la Catedral hispalense (1728), San José con el Niño en San Juan Bautista de Marchena (1731-1732), Inmaculadas del convento sevillano del Santo Ángel (1736) y de la iglesia de Santiago de Cádiz, Cristo de la Sangre de Ronda (1737), Cristo de Burgos en Chucena o Jesús atado a la columna de la iglesia de San Miguel en Jerez de los Caballeros. Sobresaliente entidad presenta la decoración de los órganos y tribunas del coro metropolitano hispalense.

En 1747 partió hacia Córdoba para ocuparse, durante toda una década que marcaría el final de su trayectoria vital y profesional, del que habría de ser uno de los conjuntos de talla y escultura más singulares, por su calidad y trascendencia, del barroco andaluz: la sillería de coro de su Catedral.

Durante estos años no dejan de arribar a Sevilla esculturas y escultores foráneos, que enriquecen la plástica hispalense y al mismo tiempo se benefician con el contacto de los artistas locales. Citaremos, como ejemplo bien elocuente, el paso por nuestra ciudad del gallego Felipe de Castro (1711-1775), que llegaría a ser director de la Real Academia de San Fernando de Madrid<sup>6</sup>. Su maestro en la capital hispalense, adonde llegó en 1726, fue Pedro Duque Cornejo, en cuyo obrador permaneció hasta 1733, cuando decidió emprender viaje a Roma.

Participó en la decoración de las cajas y tribunas de los órganos de la Catedral, con pagos acreditados entre 1728 y 1729 por tallar múltiples cabezas de serafines<sup>7</sup>, y hacia 1730, bajo la dirección de Duque Cornejo –según lo declara explícitamente Ceán Bermúdez–, esculpió las efigies de los Santos Leandro e Isidoro para el retablo de la Virgen de las Aguas de la Colegial del Salvador<sup>8</sup>.

A partir de la segunda década del siglo XVIII, el escultor José Montes de Oca (c. 1676-1754) fue apartándose progresivamente de la corriente tardobarroca de signo roldanesco que dominaba en su tiempo y en la que sin duda se formó artísticamente, para afrontar una personal reinterpretación de los modelos de Juan Martínez Montañés y Juan de Mesa de la primera mitad del Seiscientos, que desde su taller hispalense difundirá a través de un amplio elenco de obras que se

<sup>6</sup> BEDAT, Claude: *El escultor Felipe de Castro*, Santiago de Compostela, 1971.

<sup>7</sup> GARCÍA HERNÁNDEZ, José Antonio: “Notas sobre la decoración de los órganos y tribunas del coro de la Catedral de Sevilla”, en *Atrio*, n° 3, Sevilla, 1991, pp. 113-122.

<sup>8</sup> CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, T. I, Madrid, 1800, p. 295.

reparten por las actuales provincias de Sevilla, Cádiz, Huelva, Málaga y Badajoz<sup>9</sup>. Por el momento, su primer trabajo documentado fueron cuatro santos, ya desaparecidos, que esculpiera en 1712 para el retablo de la capilla sacramental de la parroquia sevillana de San Nicolás<sup>10</sup>; sin embargo, su más temprana obra conservada data de 1714: la Santa Ana enseñando a leer a la Virgen Niña de la Colegial del Salvador, coloquial escena familiar que después volvería a versionar en sendos grupos para la iglesia del antiguo hospital de San Juan de Dios de Morón de la Frontera (1724) y la parroquia de Nuestra Señora de las Virtudes de La Puebla de Cazalla (1726).

Artista devoto y virtuoso, sintió una especial predilección por los asuntos de la Pasión. En este sentido, debe señalarse en su haber la creación de un nuevo prototipo de Dolorosa, con un perfil físico claramente reconocible, caracterizado por expresar una tristeza desgarrada, como lo pregonan la Virgen de los Dolores de La Puebla de Cazalla (1717), la desaparecida del Mayor Dolor de Aracena (c. 1727) o las que también reciben el título de Dolores en las hermandades Servitas de Cádiz –hornacina de la calle Sagasta– (1729) y Sevilla

---

<sup>9</sup> El principal estudioso de este escultor ha sido TORREJÓN DÍAZ, Antonio: *El escultor José Montes de Oca*, Sevilla, 1987. Del mismo autor, “Los temas pasionistas en la obra de José Montes de Oca. Revisiones y nuevas atribuciones”, en *VIII Simposio sobre Hermandades de Sevilla y su provincia*, Sevilla, 2007, pp. 141-172. Otras aportaciones destacables se deben a ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ, Lorenzo: “Nuevos datos sobre la vida y obra del escultor José Montes de Oca”, en *Atrio*, n° 3, Sevilla, 1991, pp. 71-83. SÁNCHEZ PEÑA, José Miguel: “Los Cristos de Montes de Oca”, en *Sentir Cofrade*, n° 12, Cádiz, 1991, pp. 7-8. RODA PEÑA, José: “El Cristo atado a la columna de Villanueva del Fresno”, en *Fiestas del Cristo de la Expiración*, Villanueva del Fresno, 1992, s.p. LOBO ALMAZÁN, José María: “La primera obra documentada de Montes de Oca, causa de polémica entre Hermandades de Puebla de Cazalla, en el siglo XVIII”, en *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, n° 402, Sevilla, abril de 1993, pp. 58-61. GONZÁLEZ ISIDORO, José: “En torno a José Montes de Oca, posible autor de la Virgen de las Angustias de Alcalá del Río”, en *Tabor y Calvario*, n° 25, Sevilla, octubre de 1995, pp. 71-72. DÁVILA-ARMERO DEL ARENAL, Álvaro: “Una revisión bibliográfica acerca de la vida y obra del escultor José Montes de Oca”, en *Laboratorio de Arte*, n° 18, Sevilla, 2005, pp. 265-281. GARCÍA OLLOQUI, María Victoria: “La influencia de los Roldanes: una nueva Dolorosa obra de segura atribución a José Montes de Oca”, en *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, n° 551, Sevilla, enero de 2005, pp. 41-71. ESPINOSA DE LOS MONTEROS SÁNCHEZ, Francisco y TORREJÓN DÍAZ, Antonio: “La imagen de Jesús Nazareno y el escultor José Montes de Oca”, en *La Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno. Cuatro siglos de Historia. Alcalá de los Gazules*, Cádiz, 2006, pp. 53-63. CLAVIJO ANDÚJAR, Manuel: “La huella de Montes de Oca en Morón de la Frontera”, en *Morón Cofrade*, n° 13, Morón de la Frontera, 2010, pp. 77-79.

<sup>10</sup> FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro: *La iglesia de San Nicolás de Bari de Sevilla. Una iglesia del siglo XIII en un templo barroco*, Sevilla, 2008, p. 44.



(c. 1740).

**Imagen 2**



José Montes de Oca. Virgen de la Merced Comendadora. Hacia 1730. Capilla del Museo. Sevilla.

Asimismo, deben contarse, entre sus más rotundos aciertos plásticos, la Virgen Comendadora de la capilla del Museo (c. 1730) (**Fig. 2**) y el San José de la parroquia de San Isidoro (1742), ambos en Sevilla. Tiene documentada la Divina Pastora de Dos Hermanas (1743) y se le atribuyen otras tres imágenes de la misma iconografía en Sevilla (iglesia de San Antonio de Padua), Cádiz (capilla de la Pastora) y Málaga (iglesia de los Capuchinos).

Sus contactos con Cádiz, que se remontan a su infancia y se afianzan a raíz de su matrimonio en 1707 con la gaditana Eugenia de Padilla y González, fueron muy fructíferos en el terreno creativo, como lo demuestran las esculturas que se conservan en la parroquia de San Lorenzo: Santiago y San Andrés del retablo mayor (1729); en la iglesia de San Felipe Neri: relieves de la Adoración de los Reyes (1728) y de la Anunciación (1738-1739); y en la iglesia de San Pablo: Inmaculada Concepción (1719), dos ángeles lampareros (c. 1719) y Jesús del Ecce Homo (c. 1730). Este último, de sobresaliente calidad, presenta unas características técnicas y expresivas, y la adhesión a un tipo humano muy particular que se repite en otras muchas de sus imágenes cristíferas, como los Atados a la columna de Morón de la Frontera y Villanueva del Fresno (1718-1719), el Ecce Homo de busto de la Catedral de Sevilla, el Jesús sin Soga de Écija (1732), el Nazareno de Alcalá de los Gazules o el Cristo de la Humildad y Paciencia de Bornos.

De la misma generación que Duque Cornejo y Montes de Oca fue el escultor Miguel de Perea (c. 1680-?), hijo y discípulo del malagueño afincado en Sevilla Agustín de Perea (1658-1701), con quien participó en las tareas escultóricas de la sillería coral de la Cartuja de Santa María de las Cuevas –trasladada en su mayor parte en 1858 a la Catedral de Cádiz–. Estableció compañía artística, como también lo había hecho en vida su padre, con el arquitecto de retablos Juan de Valencia (c. 1660-1738), suministrando imágenes para algunas de sus máquinas lignarias<sup>11</sup>.

En 1733, el párroco de San Pedro de Baena, Pedro de San Buenaventura Arrabal y Cervantes, hizo donación por cláusula testamentaria de una efigie de Jesús Nazareno a la cofradía de aquella localidad cordobesa que lo recibiría como titular. Consta que en el momento de su ejecución, Miguel de Perea se hallaba trabajando en Castro del Río<sup>12</sup>. Posteriormente pasaría a Granada, donde en 1740 declara haber realizado cuatro ángeles para el retablo catedralicio de la

<sup>11</sup> ROMERO GARCÍA, Purificación y HEREDIA MORENO, María del Carmen: “Noticias sobre el escultor Agustín de Perea”, en *Archivo Hispalense*, nº 171-173, Sevilla, 1973, pp. 273-310. HERRERA GARCÍA, Francisco Javier: “Algunas consideraciones sobre el arquitecto de retablos Juan de Valencia”, en *Atrio*, nº 3, Sevilla, 1991, pp. 67-80.

<sup>12</sup> GARCÍA, José L.: “El sevillano Miguel de Perea talló a la imagen de Jesús Nazareno que se venera en la localidad cordobesa de Baena”, en *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 386, Sevilla, noviembre de 1991, pp. 41-42. DOBADO FERNÁNDEZ, Juan: “Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno. Patrimonio artístico”, en *La Pasión de Córdoba*, T. IV, Córdoba, 1999, pp. 131-132.

Virgen de Guía, que no se conserva, adjudicándosele también la factura del tondo pétreo con la imagen de Dios Padre con que se corona la portada del templo de San Juan de Dios<sup>13</sup>.

Afecto a las fórmulas del Barroco tardío, pero en un escalón artístico ciertamente discreto, se muestra Bartolomé García de Santiago (1686-1764), patriarca de una saga de retablistas y escultores cuya actividad abarca la totalidad de la centuria<sup>14</sup>.

**Imagen 3**



Bartolomé García de Santiago. *San Hermenegildo*. 1731. Santa Iglesia Catedral. Sevilla.

<sup>13</sup> LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús. “Escultura y escultores en Granada en la época de Ruiz del Peral. Modelos, talleres y síntesis evolutiva”, en *Boletín del Centro de Estudios “Pedro Suárez”*, nº 21, Guadix, 2008, pp. 291-326.

<sup>14</sup> La publicación de una reciente monografía dedicada a la familia García de Santiago nos exime de reproducir la bibliografía que la producción retablística y escultórica de sus componentes había generado con anterioridad. 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, 2012. La reciente monografía publicada sobre la familia García de Santiago.

A él se deben, por ejemplo, las yeserías del camarín de la Virgen de las Aguas en la antigua Colegiata del Salvador (1724-1725), las imágenes del retablo de San Telmo en la capilla de la antigua Universidad de Mareantes (1725), los ángeles lampareros del presbiterio de Santa Paula (c. 1730) o las esculturas del retablo mayor de la parroquia de El Pedroso (c. 1743), aunque su obra más celebrada es el San Hermenegildo de la Catedral (1731) (**Fig. 3**), donada por el canónigo don Jerónimo de Castro. Su hijo, Manuel García de Santiago (1710-1802), presenta una actividad documentada entre 1749 y 1793, mayoritariamente como arquitecto de retablos, pero en la que también se incluyen algunas esculturas de interés, como el Simón de Cirene de la Cofradía del Nazareno de Olivares (1756), el San Gregorio para una de las capillas catedralicias de los alabastros (1767), la Virgen de la O que es titular de la parroquia de Chipiona (1785), el Cristo atado a la columna de la iglesia de Santiago de Carmona (1789), el grupo de la Piedad de la parroquia de San Sebastián de Higuera de la Sierra (1793) o el Mercurio del Museo de la Real Maestranza de Caballería de Sevilla (1793).

El relevo al frente de este gran obrador lo tomaron sus dos hijos, en especial su primogénito Juan Bartolomé García de Santiago (1734-?), autor de la imagen de candelero de la Virgen de los Dolores de Guillena, posiblemente antes de 1780, cuando se encuentra en Cádiz restaurando y realizando algunas de las figuras del nuevo Monumento del Jueves Santo de la Catedral, retornado después a la capital hispalense.

Nietos de Pedro Roldán e hijos del también escultor Marcelino Roldán Villavicencio (1662-1709), fueron los hermanos Roldán Serrallonga, tres de los cuales se dedicaron al arte de la escultura, donde mostraron un talento artístico mucho más limitado que el de su primo hermano Pedro Duque Cornejo. Diego, según comentaremos después, trabajó fundamentalmente en el área gaditana.

Marcelino (c. 1700-1777), que también se dedicó a la compraventa de pinturas y alhajas, esculpió, entre otras efigies, la Virgen de las Angustias de Utrera, una pequeña Dolorosa de talla completa para el ático del retablo del Cristo del Perdón en la puerta de este mismo nombre de la Catedral de Sevilla (1724), las imágenes de San Pablo Miki y San Juan de Goto (1732) que hoy se exponen en el Museo de los 26 Santos Mártires de Nagasaki, procedentes de la iglesia que la Compañía de Jesús tenía en Jerez de la Frontera, los relieves de la sillería coral de la parroquia sevillana de San Vicente (1736-1739), los ángeles lampareros de este mismo templo parroquial (1747), un San Miguel Arcángel, San Juan Bautista y San José para la parroquia de Castilleja del Campo (1758), las esculturas del



retablo principal de la capilla del Rosario en el convento ecijano de San Pablo y Santo Domingo (1759-1761) y el Niño Jesús de la Virgen de las Mercedes de Bollullos Par del Condado (1760)<sup>15</sup>.

**Imagen 4**



Jerónimo Roldán Serrallonga. Virgen del Rosario. 1761. Capilla del Rosario de los Humeros. Sevilla.

<sup>15</sup> RODA PEÑA, José: “Notas sobre el escultor Marcelino Roldán Serrallonga”, en *Laboratorio de Arte*, nº 16, Sevilla, 2003, pp. 259-286. AGUILAR DÍAZ, Jesús: “Nuevas aportaciones a la obra escultórica de Marcelino Roldán Serrallonga”, en *Laboratorio de Arte*, nº 17, Sevilla, 2004, pp. 487-500.

Por su parte, Jerónimo (c. 1701-c. 1780) fue quien llevó una vida más desahogada por su dedicación a lucrativas actividades mercantiles, llegando a detentar los cargos de teniente visitador de la renta de millones de Sevilla y administrador de las rentas del aguardiente en Sevilla y La Rinconada; como escultor tiene documentadas tres tallas para la capilla del Rosario de los Humeros: un San Antonio de Padua en 1759, y la Virgen titular (**Fig. 4**) y el Crucificado de la Paz en 1761, amén del importante encargo de la Entrega de las llaves de Sevilla a San Fernando, que desde 1773 corona la reja de la Capilla Real, resultando indicativo del prestigio que debió gozar en su tiempo. Se le atribuye con sólidos argumentos estilísticos y morfológicos la Virgen del Rosario de Fuentes de Andalucía<sup>16</sup>.

Mayor calidad posee la obra de su contemporáneo Benito de Hita y Castillo (1714-1784), uno de los mejores exponentes de este Barroco epigonal. Su producción, muy fecunda, se dispersa por las tierras del antiguo reino de Sevilla y alcanza las islas Canarias<sup>17</sup>. Su primer encargo conocido son los ángeles lampareros de la capilla sacramental de San Lorenzo, fechados en 1733. El conjunto escultórico del retablo mayor de la capilla sacramental de Santa Catalina, iniciado en 1748, es uno de los que mejor define su plástica, arrebatada de movimiento y delicadeza formal.

---

<sup>16</sup> RODA PEÑA, José: “Aportación a la obra del escultor sevillano Jerónimo Roldán”, en *Laboratorio de Arte*, nº 7, Sevilla, 1994, pp. 161-178. En este artículo le documentamos un grupo de tres sayones o “judíos”, ya desaparecidos, para la cofradía sevillana del Valle, en 1730. Con posterioridad, Herrera García descubrió que era autor de un relieve de la Estigmatización de San Francisco para el retablo de la capilla de la Venerable Orden Tercera del convento de San Francisco de Sevilla, concertado en 1738. HERRERA GARCÍA, Francisco Javier: *El retablo sevillano en la primera mitad del siglo XVIII. Evolución y difusión del retablo de estípites*, op. cit., p. 543. MARTÍNEZ RULL, Antonio: *La Hermandad del Rosario de los Humeros. Estudio histórico-artístico de la Hermandad de Nuestra Señora del Rosario y Santo Cristo de la Paz de los Humeros*, Sevilla, 2010, pp. 88-95.

<sup>17</sup> Resulta fundamental el estudio que le consagrara GONZÁLEZ ISIDORO, José: *Benito de Hita y Castillo (1714-1784). Escultor de las Hermandades de Sevilla*, Sevilla, 1986. Para todas las aportaciones historiográficas que han venido apareciendo con posterioridad, véase RODA PEÑA, José: “Nuevas atribuciones al escultor Benito de Hita y Castillo en el tercer centenario de su nacimiento (1714-2014)”, en *Laboratorio de Arte*, nº 26, Sevilla, 2014, pp. 163-184.

**Imagen 5**



Benito de Hita y Castillo. Cristo de la Caída. 1752. Iglesia de San Francisco. Santa Cruz de La Palma.

Desafortunadamente, en los disturbios de 1936 desapareció una de sus creaciones más hermosas, la Virgen de las Maravillas de la parroquia de San Juan de la Palma (1738), iglesia a la que vital y profesionalmente estuvo tan vinculado, y donde se le atribuye una de sus efigies más populares: el San Juan Evangelista de la Cofradía de la Amargura, hacia 1760. En la provincia de Huelva se conserva otra de sus imágenes procesionales más representativas: la Virgen de los Dolores de Aroche, fechada en 1768.

Recientemente, le he atribuido el Cristo atado a la columna de la iglesia de Santiago de Hinojos, dadas las similitudes que sus rasgos faciales presentan con los del Cristo Caído de Santa Cruz de La Palma (1752) (**Fig. 5**) y los del vigoroso Flagelado de la parroquia de Santa María de la Mesa de Utrera (1760), además de los evidentes paralelismos que se aprecian en el tratamiento de sus respectivas cabelleras y barbas, y de otros que pueden esgrimirse de índole anatómico y estilístico.

Sus esculturas fueron muy demandadas en Cádiz (capillas de Jesús Nazareno y de la Divina Pastora) y su provincia. Se ha puesto en relación la talla de la Virgen de la Candelaria que se venera en la iglesia de Santiago de los Caballeros de Gáldar (Gran Canaria) con un testimonio documental que podría identificarla con la que encargó en Sevilla, a través de un apoderado, don Juan Massieu y Fierro; de ser así, nos encontraríamos con la que hasta el momento sería la última escultura autógrafa de este artista, pues la culminaría el mismo año de su muerte, en 1784<sup>18</sup>.

Se trata de una interpretación libre de la Patrona de Canarias, mostrando algunas de las características que habían venido definiendo su plástica, tales como los rostros delicados de suave y entrañable expresividad o el ampuloso vuelo del manto mariano que provoca profundas acanaladuras entre los pliegues.

El mejor exponente de la tendencia rococó en la retabística y escultura sevillana fue el portugués Cayetano de Acosta (1709-1778), cuya desbordante y caprichosa fantasía creativa llegó a despertar las furibundas iras de los ilustrados<sup>19</sup>.

A Sevilla llegó en torno a 1728, y tras una década de producción por el momento casi ignota, se trasladó a Cádiz en 1738, donde, como veremos más adelante, maduró artísticamente, retornando de manera definitiva a la ciudad de la Giralda en 1750. Cultivó con similar maestría la ensambladura, la estatuaria en

---

<sup>18</sup> HERRERA GARCÍA, Francisco Javier: “Virgen de Candelaria”, en *Vestida de Sol. Iconografía y memoria de Nuestra Señora de Candelaria*, cat. exp., San Cristóbal de La Laguna, 2009, pp. 178-179. Del mismo autor, “Devoción, poder, comercio. Fundamentos ideológicos y recursos de don Felipe Massieu y Van Dalle como patrocinador artístico”, en *Anuario de Estudios Atlánticos*, Las Palmas de Gran Canaria, nº 60, 2014, pp. 357-411.

<sup>19</sup> Remitimos a la excelente monografía que recientemente le ha dedicado PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso: *Cayetano de Acosta (1709-1778)*, Sevilla, 2007, y a la bibliografía que en ella se contiene. Con posterioridad, pueden reseñarse las aportaciones de HERRERA GARCÍA, Francisco Javier: “Escultura sevillana en la isla de La Palma. A propósito de Cayetano de Acosta”, en *Laboratorio de Arte*, nº 19, Sevilla, 2006, pp. 263-285. PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso: “De la fama al olvido. La obra profana de Cayetano de Acosta”, en *Nuevas perspectivas críticas sobre historia de la escultura sevillana*, Sevilla, 2007, pp. 165-177. LAMEIRA, Francisco y FERREIRA, Silvia: “Os antecedentes artísticos de Caetano da Costa: a fase lisboeta”, en *Laboratorio de Arte*, nº 20, Sevilla, 2007, pp. 193-202. ESPINOSA DE LOS MONTEROS SÁNCHEZ, Francisco y PATRÓN SANDOVAL, Juan Antonio: “Nuevos datos biográficos sobre Pedro Roldán y su taller”, en *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 587, Sevilla, enero de 2008, p. 70.



piedra y la imaginería en madera policromada, poblando sus retablos de rocallas que aniquilan los rectilíneos perfiles de los estípites y dotando de una especial monumentalidad, sugestión dinámica y vehemencia expresiva a sus esculturas.

**Imagen 6**



Cayetano de Acosta. Mater Inviolata. 1776. Capilla del Palacio Arzobispal. Sevilla.

Fastuosas y de gran densidad iconográfica son sus máquinas lignarias para el convento de Santa Rosalía (1761-1763) y la Colegial del Divino Salvador (1753-1760 y 1770-1774), mostrando también una excelente calidad cuando acomete la hechura en madera de imágenes de corte devocional y porte monumental, como la Virgen del Rosario de la parroquia catedralicia del Sagrario (1750-1753) y la *Mater Inviolata* de la capilla del Palacio Arzobispal (1776) (**Fig. 6**). Similares quilates artísticos se aprecian en sus esculturas y decoraciones pétreas para la Real Fábrica de Tabacos (1755-1758), y en otros proyectos civiles, como los

Leones con escudos reales en el extremo norte de la Alameda de Hércules (1764-1765) o el palco del Príncipe de la Real Maestranza de Caballería (1765).

La puesta en marcha, a partir de 1769, de la Escuela de las Tres Nobles Artes, no alteró las coordenadas estilísticas de la escultura sevillana<sup>20</sup>. Los primeros escultores académicos se habían formado en la tradición barroca, y a ella siguieron fieles durante décadas, aunque al final de sus respectivas trayectorias profesionales tendiesen hacia una mayor contención en todos los órdenes. Y es que el marcado conservadurismo del que hacía gala la mayor parte de la clientela sevillana no favoreció la rápida asunción del clasicismo, que en escultura rara vez llegó a imponerse de manera rotunda.

Paradigmático resulta el caso del sevillano Cristóbal Ramos (1725-1799), quien partiendo de unos presupuestos tardobarrocos de influencia rococó, supo evolucionar hacia formas algo más atemperadas que se sitúan en la órbita del academicismo<sup>21</sup>. No en balde, desde 1775, desempeñó el cargo de teniente de

<sup>20</sup> MURO OREJÓN, Antonio: *Apuntes para la historia de la Academia de Bellas Artes en Sevilla*, Sevilla, 1961.

<sup>21</sup> MONTESINOS MONTESINOS, Carmen: *El escultor sevillano D. Cristóbal Ramos (1725-1799)*, Sevilla, 1986. Como aportaciones recientes al catálogo de dicho escultor, destacamos las que siguen: RODA PEÑA, José: “La Dolorosa genuflexa con las manos entrelazadas. Iconografía escultórica en Sevilla”, en *Actas del Primer Simposio Nacional de Imaginería*, Sevilla, 1995, pp. 61-65. GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y CARRASCO TERRIZA, Manuel Jesús: *Catálogo Monumental de la Provincia de Huelva*, Vol. I, Huelva, 1999, pp. 30, 39 y 97. RECIO MIR, Álvaro: “El escultor Cristóbal Ramos al servicio del Cabildo de la Catedral de Sevilla”, en *Boletín de Bellas Artes*, Sevilla, 2001, pp. 155-159. ROS GONZÁLEZ, Francisco S.: “Dos imágenes de Cristóbal Ramos para la Hermandad del Rosario de San Pablo”, en *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, n° 509, Sevilla, julio de 2001, pp. 34-36. SÁNCHEZ DE LOS REYES, Francisco Javier: “La Virgen de las Aguas... ¿en Valladolid? Una imagen atribuida a Cristóbal Ramos en el Museo Nacional de Escultura”, en *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, n° 533, Sevilla, julio de 2003, pp. 498-499. HALCÓN, Fátima: “La Hermandad de Ntra. Sra. del Rosario del convento de Regina Angelorum de Sevilla”, en *IV Simposio sobre Hermandades de Sevilla y su provincia*, Sevilla, 2003, pp. 198-199. RODA PEÑA, José: “Patrimonio artístico”, en *El Oratorio de San Felipe Neri de Sevilla. Historia y Patrimonio Artístico*, op. cit., pp. 465, 476, 485-487, 492, 495-496, 611 y 615. RAMOS SUÁREZ, Manuel Antonio: “El escultor Cristóbal Ramos y la iconografía rosariana en Sevilla. La Virgen del Rosario de Marchena (Sevilla)”, en *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, n° 559, Sevilla, septiembre de 2005, pp. 616-619. SANTOS MÁRQUEZ, Antonio Joaquín: “Una nueva obra del escultor Cristóbal Ramos”, en *Boletín de Bellas Artes*, T. XXXIV, Sevilla, 2006, pp. 159-167. GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel: “Devoción e iconografía de Santa Ana. Desde los modelos medievales a los contemporáneos”, en *Nuevas perspectivas críticas sobre historia de la escultura sevillana*, Sevilla, 2007, p. 125. RECIO MIR, Álvaro: “La escultura sevillana, la

escultura en la Real Escuela de las Tres Nobles Artes hispalense. Sus materiales predilectos fueron la terracota y las telas encoladas, hasta el punto de reconocerse en alguna ocasión “escultor en barro y no en madera”.

Su producción, amplísima, está repartida fundamentalmente por las provincias de Sevilla, Huelva, Cádiz y Córdoba. Sintió una predilección especial por las imágenes de pequeño formato y cultivó incesantemente la temática mariana –en especial, las advocaciones del Rosario y del Carmen–, contribuyendo a consagrar la iconografía de la Dolorosa arrodillada con las manos entrelazadas, con ejemplos tan logrados como la Virgen de las Aguas de la cofradía del Museo (1772) o la *Mater Misericordiae* de la Escuela de Cristo (1798), ambas en la capital hispalense, además de la que –de medio cuerpo y las manos recogidas sobre el pecho– se exhibe en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid. Sus Niños Jesús y Nacimientos –como los que recientemente le atribuí en el convento del Socorro de Sevilla y en la iglesia de los Desamparados de Sanlúcar de Barrameda–, a juzgar por el elevado número de los que se conservan, debieron gozar de un incuestionable éxito.

También le asigné por vez primera el grupo de la Piedad con Santa María Magdalena que se custodia en la iglesia de San Francisco Solano de Montilla, que viene a unirse a otros varios de la misma iconografía –ya sin la Magdalena–, existentes por ejemplo en las iglesias sevillanas de Santa María la Blanca y San Ildefonso, o en el convento de Santa María la Real de Bormujos. La bucólica y genuinamente sevillana iconografía de la Divina Pastora tiene en la imagen que se conserva en la parroquia de Galaroza (1797) (**Fig. 7**) una de sus cúspides interpretativas.

---

Academia de San Fernando y el ocaso de la escuela”, en *Academia*, nº 104-105, Madrid, 2007, pp. 141-142 y 150. LÓPEZ ALFONSO, Jesús: “La Inmaculada Concepción de la Capilla de las Doncellas de la Catedral de Sevilla”, en *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 598, Sevilla, diciembre de 2008, pp. 1.052-1.053. RODA PEÑA, José: “Prendas devocionales e imágenes singulares. La escultura en los conventos sevillanos de clausura”, en *La ciudad oculta. El universo de las clausuras de Sevilla*, cat. exp., Sevilla, 2009, pp. 106-107. DOBADO FERNÁNDEZ, Juan: *La Navidad en Clausura. Imágenes del Niño Jesús en el Carmelo*, cat. exp., Córdoba, 2010, pp. 36-37, 46-47, 110-111, 126-127, 136-137, 154-155. ROMERO TORRES, José Luis: “La escultura barroca en el Aljarafe sevillano”, en *Actas VII Jornadas de Historia sobre la Provincia de Sevilla. El Aljarafe Barroco*, Sevilla, 2010, pp. 108-109. REYES DE LA CARRERA, Manuel Ramón: “Un Niño Jesús de Cristóbal Ramos y un Calvario genovés en Trigueros”, en *Cuadernos de Estepa*, nº 4, Estepa, 2014, pp. 216-220.

**Imagen 7**



Cristóbal Ramos. *Divina Pastora*. 1797. Parroquia de la Purísima Concepción. Galaroza (Huelva).

Natural de Valencia y formado artísticamente en el taller de Tomás Llorens, Blas Molner y Zamora (1738-1812) se encuentra documentado en Sevilla desde 1766, siendo cofundador y el primer director de escultura que tuvo la Real Escuela de las Tres Nobles Artes, a partir de 1775<sup>22</sup>. Su abundante imaginería, que desde

<sup>22</sup> RODA PEÑA, José: “A propósito de una escultura dieciochesca de San José”, en *Laboratorio de Arte*, nº 5, Vol. 2, Sevilla, 1992, pp. 369-378. GARCÍA GAÍNZA, María

tierras hispalenses llegó hasta diversas poblaciones de Córdoba, Huelva, Extremadura, Navarra y Canarias, también responde a las dominantes pautas barrocas, aun cuando puntualmente sabrá acomodarse a la nueva corriente académica. Algunas de sus esculturas fueron policromadas por el acreditado pintor Juan de Espinal.

Recordaremos, entre su producción andaluza, el San José de la cofradía hispalense de Pasión (1781), el San Elías de la iglesia de la Limpia Concepción de Nuestra Señora de Écija (1791) (**Fig. 8**), el Cristo de la Vera Cruz de Aznalcóllar (1792, destruido en 1936), el derribado Triunfo de la Santísima Trinidad en Sevilla (1797) o el grupo de las Angustias de Lucena (1799). Como ensamblador sí que practicó un explícito neoclasicismo, según lo pregonan sus estanterías del Archivo de Indias (1785-1788) o el templete de la capilla mayor de la parroquia sevillana de Santa Cruz (1792).

De otro valenciano, José Esteve Bonet (1741-1802)<sup>23</sup>, conservamos algunas obras de empeño en Andalucía Occidental, siendo una de las más destacadas el

---

Concepción: “Un grupo de la Asunción firmado por Blas Molner”, en *Laboratorio de Arte*, n° 5, Vol. 2, Sevilla, 1992, pp. 403-406. GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel: “Nueva aportación a la obra escultórica de Blas Molner: la Virgen de la Soledad de Morón de la Frontera”, en *Laboratorio de Arte*, n° 6, Sevilla, 1993, pp. 189-200. Algunas de las últimas investigaciones sobre este escultor se deben al profesor RECIO MIR, Álvaro: “Un proyecto de Blas Molner para el Sagrario de la Catedral de Sevilla”, en *Boletín de Bellas Artes*, n° 26, Sevilla, 1998, pp. 211-218; “La pugna entre académicos y gremios: Molner y los Cano”, en *Academia*, n° 91, Madrid, 2000, pp. 41-50; “El final del Barroco sevillano: Manuel Barrera y Carmona, Blas Molner y el retablo mayor de San Bernardo”, en *Archivo Hispalense*, n° 253, Sevilla, 2000, pp. 129-150; “La escultura sevillana, la Academia de San Fernando y el ocaso de la escuela”, *op. cit.*, pp. 141-142 y 150. Véase también, entre las aportaciones más recientes, ACOSTA JORDÁN, Silvano: “Tres esculturas de Blas Molner en la ermita de Nuestra Señora de Montenegro”, en *Revista de Historia Canaria*, n° 186, La Laguna, 2004, pp. 9-20. ESCUDERO MARCHANTE, José María: “El escultor e imaginero Blas Molner. Nuevas aportaciones a su biografía (I y II)”, en *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, n° 600 y 601, Sevilla, febrero y marzo de 2009, pp. 125-129 y 201-205. De este mismo autor, “La obra pasionista de Blas Molner”, en *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, n° 602. Sevilla, abril de 2009, pp. 307-316. ROS GONZÁLEZ, Francisco S.: “Competencia e intrusismo profesional en el medio artístico sevillano del Neoclasicismo”, en *Estudios de Historia del Arte. Centenario del Laboratorio de Arte (1907-2007)*, Tomo II, Sevilla, 2009, pp. 313-315. NOGALES MÁRQUEZ, Carlos Francisco: “La Hermandad de la Vera Cruz de Aznalcóllar (Sevilla)”, en *Actas del Simposium Los Crucificados: Religiosidad, Cofradías y Arte*, San Lorenzo de El Escorial, 2010, pp. 332-333.

<sup>23</sup> IGUAL ÚBEDA, Antonio: *José Esteve Bonet. Imaginero valenciano del siglo XVIII. Vida y obras*, Valencia, 1971.



San José de la Catedral de Sevilla, tallado al final de su trayectoria profesional, en 1801<sup>24</sup>, donde funde la dinamicidad barroca con una cierta severidad clasicista, propia de los escultores académicos; en este sentido, es de destacar su preocupación por subordinar el color a los elementos genuinamente escultóricos, reduciendo ostensiblemente la presencia de los estofados y, en general, decantándose por la sobriedad de las tonalidades planas. Varias décadas antes, en 1774, había esculpido para la ermita de San Antonio de Ayamonte, y por encargo del comerciante Manuel Rivero González, una Virgen de la Esperanza, algo alterada tras la restauración que le practicó José Vázquez Sánchez en 1944<sup>25</sup>.

Imagen 8



Blas Molner. San Elías. 1791. Iglesia de la Limpia Concepción de Nuestra Señora. Écija (Sevilla).

<sup>24</sup> RECIO MIR, Álvaro: “El retablo de San José y la implantación neoclásica en la Catedral de Sevilla”, en *Laboratorio de Arte*, n° 11, Sevilla, 1998, pp. 253-273.

<sup>25</sup> PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso: *Manuel Rivero. Los encargos artísticos de un mercader andaluz del siglo XVIII*, Huelva, 2005, pp. 270-272.

Cerramos este elenco con la figura del escultor de origen genovés Juan Bautista Patrone y Quartín (1749-después de 1832), que llegó a Sevilla de la mano de su padre, siendo un niño de apenas diez u once años. Aprendió el oficio con un maestro de su nación, pasando largas temporadas entre Cádiz (1764-1769) y Málaga (1760-1764 y 1769-1779) –con estancias intermedias en Sevilla–, hasta que se asentó definitivamente en 1779 en la capital hispalense.

En 1788 emparentó con la familia de los Acosta, retablistas y escultores de gran prestigio, al contraer matrimonio con María de los Ángeles, hija de Francisco de Acosta “el Mayor” y nieta del afamado Cayetano de Acosta. Su estilo, claramente influenciado por el de los escultores genoveses afincados en el área gaditana, supo aclimatarse a la tradición tardobarroca imperante en Sevilla, ya abiertamente impregnada por el gusto academicista<sup>26</sup>.

Hasta ahora, su primer trabajo documentado, es la pareja de relieves con las ánimas benditas del purgatorio que figuran en el banco del retablo del Nazareno de los Afligidos de la Colegial del Salvador de Sevilla (**Fig. 9**), fechados en 1787<sup>27</sup>. Después llegarían, sin que sobrepasemos el marco temporal del Setecientos, la Inmaculada Concepción de la homónima parroquia de Galaroza (1798)<sup>28</sup> y las efigies de candelero para vestir de San Juan Evangelista y Santa María Magdalena de la cofradía sevillana del Valle (1798-1799)<sup>29</sup>.

---

<sup>26</sup> GONZÁLEZ ISIDORO, José: “Juan Bautista Patrone y Quartín, un escultor genovés en la Sevilla de 1800”, en *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, n° 470, Sevilla, abril de 1998, pp. 58-62. ROS GONZÁLEZ, Francisco Sabas: *Noticias de Escultura (1781-1800)*, Sevilla, 1999, pp. 571-574. ARTACHO Y PÉREZ-BLÁZQUEZ, Fernando de: “Nuevos datos biográficos sobre el escultor Juan Bautista Patrone”, en *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, n° 494, Sevilla, abril de 2000, pp. 150-152. PÉREZ DEL CAMPO, Lorenzo: “De Sierpes a las gradas del Salvador. Historia y patrimonio de una Hermandad de la Virgen del Carmen”, en *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, n° 641, Sevilla, julio de 2012, pp. 551-554. SILVA FERNÁNDEZ, Juan Antonio: “Revisión documental sobre la vida y obra del escultor genovés Juan Bautista Patrone y Quartín. Noticias biográficas”, en *Cuadernos de Estepa*, n° 4, Estepa, 2014, pp. 237-251.

<sup>27</sup> RODA PEÑA, José: “Manuel Barrera y Carmona, retablista en la Sevilla de Carlos III”, en *Archivo Hispalense*, n° 217, Sevilla, 1988, p. 214.

<sup>28</sup> GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y CARRASCO TERRIZA, Manuel Jesús: *Escultura mariana onubense*, Huelva, 1981, pp. 52-54.

<sup>29</sup> RODA PEÑA, José: “La Hermandad del Valle en la parroquia de San Andrés (1829-1892). Aspectos artísticos”, en *IV Simposio sobre Hermandades de Sevilla y su provincia*, Sevilla, 2003, p. 219. En este artículo le documento otros trabajos escultóricos entre 1798 y 1815.

**Imagen 9**



Juan Bautista Patrone. *Ánimas Benditas del Purgatorio*. 1787. Iglesia Colegial del Divino Salvador. Sevilla.

**III. Un caso singular en la provincia: Estepa, la riqueza de la diversidad**

Las fuentes documentales exhumadas hasta este momento y el propio análisis del rico acervo artístico de Estepa –municipio de la Sierra Sur de Sevilla– nos colocan ante la incuestionable evidencia de la poliédrica conformación de su patrimonio escultórico, que durante el siglo XVIII se nutre de aportaciones de muy diversa procedencia<sup>30</sup>.

Ya de por sí resulta notable la presencia en varios templos de la localidad, gracias al munificente patrocinio del VII marqués de Estepa don Juan Bautista Centurión y Ayala (1718-1785), de un estimable conjunto de esculturas en madera policromada (San Francisco de Asís, San Juan Bautista, Nuestro Padre Jesús Nazareno, Sagrada Familia, San José, San Francisco de Paula, San Joaquín

<sup>30</sup> RECIO MIR, Álvaro: “Tendencias de la escultura en Estepa en el siglo XVIII”, *op. cit.*, pp. 59-



con la Virgen) del vallisoletano Luis Salvador Carmona (1708-1767), que nos traen el aristocrático aire de lo cortesano en parámetros de incuestionable calidad técnica y expresiva<sup>31</sup>.

Aun cuando futuros hallazgos puedan deparar alguna agradable sorpresa, la comparecencia en Estepa de esculturas dieciochescas sevillanas de maestros de primera fila resulta hoy por hoy muy restringida, pudiéndose citar como ejemplo bien significativo el San Pablo Ermitaño que, costado por D. Pablo Trava, tallara Benito de Hita y Castillo (1714-1784) para la desaparecida ermita de San Antonio Abad, conservándose hoy en la parroquia de Santa María, a la espera de una más que necesaria restauración<sup>32</sup>.

Precisamente, fueron los fundadores de aquel santuario, el presbítero D. Antonio Miguel Fernández y D. Miguel de Santalbáez, quienes encargaron al escultor malagueño José de Medina y Anaya (1709-1783)<sup>33</sup>, que por entonces se encontraba trabajando en el convento del Carmen Calzado de Antequera, las esculturas del titular San Antonio Abad y de la Virgen del Valle que ahora se veneran en la iglesia de los Remedios<sup>34</sup>. Junto a Medina, fueron otros dos escultores activos en el floreciente núcleo antequerano quienes dejaron una huella ciertamente profunda en la plástica estepaña del siglo XVIII: Andrés de Carvajal y Campos (1709-1779)<sup>35</sup> y Diego Márquez y Vega (1724-1791)<sup>36</sup>.

---

<sup>31</sup> GÓMEZ PIÑOL, Emilio: “La imagen de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Estepa, una propuesta de atribución a Luis Salvador Carmona”, en *Actas II Jornadas sobre Historia de Estepa*, Estepa, 1996, pp. 535-557. DÍAZ FERNÁNDEZ, Ezequiel A.: “Un San José de Luis Salvador Carmona en Estepa”, en *Actas IV Jornadas sobre Historia de Estepa. La Vicaría Eclesiástica de Estepa*, Estepa, 2000, pp. 481-500. Del mismo autor, “La obra del escultor Luis Salvador Carmona en Estepa”, en *Boletín de Arte*, nº 23, Málaga, 2002, pp. 253-280, y “La obra cacereña y sevillana de Luis Salvador Carmona: concomitancias estilísticas”, en *Norba-Arte*, vol. XXIV, Cáceres, 2004, pp. 105-116.

<sup>32</sup> HERNÁNDEZ DÍAZ, José; SANCHO CORBACHO, Antonio y COLLANTES DE TERÁN, Francisco: *Catálogo Arqueológico y Artístico de la Provincia*, T. IV, Sevilla, 1955, pp. 51, 99 y 112-113. GONZÁLEZ ISIDORO, José: *Benito de Hita y Castillo (1714-1784)*, *op. cit.*, p. 138. Debe fecharse en torno a 1752, año de terminación de dicha ermita.

<sup>33</sup> ROMERO TORRES, José Luis: “La obra escultórica de Andrés de Carvajal y la escultura antequerana”, en *Cuadernos de Estepa*, nº 4, Estepa, 2014, pp. 118-122.

<sup>34</sup> HERNÁNDEZ DÍAZ, José; SANCHO CORBACHO, Antonio y COLLANTES DE TERÁN, Francisco: *Catálogo Arqueológico y Artístico de la Provincia*, T. IV, *op. cit.*, pp. 63, 101 y 112.

<sup>35</sup> ESCALANTE JIMÉNEZ, José: “Andrés de Carvajal y Campos (1709-1779). Una revisión biográfica”, en *Cuadernos de Estepa*, nº 4, Estepa, 2014, pp. 1-7. ROMERO TORRES, José Luis: “La obra escultórica de Andrés de Carvajal y la escultura

**Imagen 10**



Diego Márquez y Vega. Cristo de la Humildad y Paciencia. 1772. Iglesia de Nuestra Señora de los Remedios. Estepa (Sevilla).

---

antequerana”, *op. cit.*, pp. 123-127. ESCALERA PÉREZ, Reyes y CASTILLO JARÉN, Antonio M.: “Una nueva obra de Andrés de Carvajal: el Nazareno de La Roda de Andalucía (Sevilla)”, en *Cuadernos de Estepa*, nº 4, Estepa, 2014, pp. 145-155. CASTILLO JARÉN, Antonio M.: “Imaginería de Andrés de Carvajal Campos en el marquesado de Estepa. Nuevas atribuciones”, en *Cuadernos de Estepa*, nº 4, Estepa, 2014, pp. 156-185.

<sup>36</sup> ROMERO TORRES, José Luis: “La obra escultórica de Andrés de Carvajal y la escultura antequerana”, *op. cit.*, pp. 127-129. GARCÍA LUQUE, Manuel y GUERRERO CABRERA, Manuel: “El conjunto escultórico de la Pollinita de Lucena, obra de Diego Márquez Vega y Luis Tibao: notas de historia, arte y literatura”, en *Cuadernos de Estepa*, nº 4, Estepa, 2014, pp. 278-297.

Al primero se deben el San José y la devota imagen del Santísimo Cristo amarrado a la columna de la iglesia de los Remedios<sup>37</sup>, templo en el que también se localizan varias esculturas de Diego Márquez, tales como un Cristo de la Humildad y Paciencia (1772) (**Fig. 10**) y el programa escultórico del camarín de la Virgen de los Remedios (a partir de 1777), siendo también obras suyas, y de las más destacadas, la Virgen del Rosario de la iglesia de San Sebastián (1780) y la Dolorosa de talla completa de la iglesia del Carmen (1787), elenco al que habría que sumar el atribuido grupo de la Piedad en la ermita de Santa Ana<sup>38</sup>.

#### IV. Cádiz: mosaico de tendencias escultóricas

##### IV.1. Escultura napolitana y genovesa

Desde finales del siglo XVII se constata un importante flujo de esculturas napolitanas a Cádiz, algunas de las cuales se encuentran documentadas y, en algunos casos, incluso firmadas por maestros tan destacados como los hermanos Gaetano y Pietro Palatano, Nicola Fumo, Felice Buonfiglio o Giacomo Colombo, quizás los más reclamados por parte de la clientela gaditana. La grandiosa composición escenográfica de la Coronación de la Virgen, obra de Gaetano Patalano en 1694, procede del antiguo retablo de los Vizcaínos en la Catedral Vieja de Cádiz; lucen las tallas indumentarias de amplios y generosos plegados, que se policroman en tintas planas muy brillantes, con una escueta decoración dorada a modo de orla, característica de estas piezas napolitanas<sup>39</sup>.

De Nicola Fumo se han localizado, hasta ahora, tres esculturas en la capital gaditana: la Inmaculada del convento de Santa María –llamada “La Preladita”–, el Cristo caído de la iglesia de San Agustín y el Santo Ángel Custodio, titular de

<sup>37</sup> RUIZ PÉREZ, Antonio: “Archicofradía Sacramental de Paz y Caridad de la Pura y Limpia Concepción de María y Real Hermandad de Nazarenos del Santísimo Cristo Amarrado a la Columna y María Santísima de la Esperanza”, en *Misterios de Sevilla*, vol. IV, Sevilla, 1999, p. 195.

<sup>38</sup> HERNÁNDEZ DÍAZ, José; SANCHO CORBACHO, Antonio y COLLANTES DE TERÁN, Francisco: *Catálogo Arqueológico y Artístico de la Provincia*, T. IV, *op. cit.*, pp. 60, 62, 64, 69 y 105. RECIO, P. Martín: “Dos imágenes del escultor antequerano Diego Márquez”, en *Archivo Español de Arte*, nº 195, Madrid, 1976, pp. 346-347. ROMERO TORRES, José Luis: “La escultura barroca sevillana y su relación con otros focos artísticos”, en *Teatro de Grandezas*, cat. exp., Sevilla, 2008, p. 68.

<sup>39</sup> LUSTRO, Agostino di: *Gli scultori Gaetano e Pietro Patalano tra Napoli e Cadice*, Napoli, 1993, p. 42. SÁNCHEZ PEÑA, José Miguel: “Coronación de la Virgen, 1694”, en *La Imagen Reflejada. Andalucía, Espejo de Europa*, cat. exp., Cádiz, 2008, pp. 180-181.

la parroquia castrense de su nombre, que se halla firmado en su peana<sup>40</sup>. El grupo escultórico de la Transverberación de Santa Teresa de Jesús, del convento del Carmen de San Fernando, se halla firmado en el frente de su peana por el napolitano Felice Buonfiglio, que debió realizarlo bajo el mandato de fray Juan de San Gregorio, entre 1757 y 1760<sup>41</sup>.

La policromía es muy sobria, e incluso el movimiento de las figuras y de las telas del hábito carmelitano resulta acompasado y elegante, reflejándose en la actitud corporal de la santa y en el semblante de su rostro ese sentimiento de goce místico que conlleva el éxtasis, tal como ella misma lo narrara en su autobiografía.

Durante el Setecientos, y a raíz del traslado en 1717 de la Casa de la Contratación y del Consulado de Cargadores a Indias desde Sevilla hasta Cádiz, y la consiguiente preeminencia alcanzada por su puerto, se observa un notable incremento de agentes extranjeros –y entre ellos los genoveses fueron los más numerosos–, que jugaron un papel determinante en el cambio de imagen que experimentó la ciudad, sometida a una importante ampliación y reformas urbanísticas. Ya desde mediados del siglo XVII, se constata el creciente prestigio de los talleres escultóricos genoveses para suministrar portales, pavimentos, peldaños, fuentes, columnas, altares y esculturas labrados en mármoles de altísima calidad, especialmente el blanco de Carrara, con destino a los palacios, iglesias y espacios públicos de la urbe gaditana<sup>42</sup>.

El conjunto escultórico de la capilla del conde de las Cinco Torres, en la iglesia del Oratorio de San Felipe Neri, fue labrado entre los años 1719 y 1721, siendo una de las producciones más notables salidas del obrador regentado por Bernardo Schiaffino, con la activa colaboración de su hermano menor

<sup>40</sup> SÁNCHEZ PEÑA, José Miguel: “Dos obras de Nicolás Fumo”, en *Anales de la Real Academia de Bellas Artes de Cádiz*, nº 9, Cádiz, 1991, pp. 87-107. Del mismo autor, “El Cristo caído de San Agustín y el de San Ginés de Madrid, obras de Nicolás Fumo”, en *Anales de la Real Academia de Bellas Artes de Cádiz*, nº 11, Cádiz, 1993, pp. 135-142.

<sup>41</sup> MANZANO BELTRÁN, Pedro: “Breves noticias sobre esculturas italianas en la iglesia conventual de Ntra. Sra. del Carmen de San Fernando”, en *Anales de la Real Academia de Bellas Artes de Cádiz*, nº 8, Cádiz, 1990, pp. 119-129. DOBADO FERNÁNDEZ, Juan: “Estudio artístico”, en *El Carmen de San Fernando. Estudio histórico-artístico*, Córdoba, 1999, pp. 264-267.

<sup>42</sup> FRANCHINI GUELF, Fausta: “Artistas genoveses en Andalucía: mármoles, pinturas y tallas policromadas en las rutas del comercio y de la devoción”, en *La Imagen Reflejada. Andalucía, Espejo de Europa*, op. cit., pp. 97-104.

Francesco Maria<sup>43</sup>. El comitente fue el marqués D. Bernardo Recaño, aunque el patronato de la capilla lo heredó el mencionado conde de las Cinco Torres, D. José Luis Feduche, que completó la decoración en 1775. Las esculturas marmóreas de la Virgen Dolorosa, San Bernardo, Santa María Magdalena y San Francisco arropan, junto a sendos ángeles adorantes, al Crucificado expirante en madera policromada que se custodia en la hornacina central, de formato mixtilíneo y cruciforme. Bajo la bóveda, una cornisa en voladizo se afirma sobre los capiteles jónicos sostenidos por unos elegantes hermes-estípites con cabezas y torsos de ángeles.

A tenor de la abundante documentación publicada hasta el momento, puede afirmarse que el envío de esculturas genovesas en madera policromada a Cádiz, precede al establecimiento en esta ciudad de escultores de aquella misma procedencia ligur<sup>44</sup>.

De hecho, el primero que encontramos afincado en esta ciudad es Francesco Galleano (1713-1753), hacia 1729. Más tarde, en torno a 1740, arribará Francesco Maria Maggio (1705-1780), seguido de Antonio Molinari (1717-1756) en 1743 y Domenico Giscardi (1725-1805) en 1753, entre los más señalados. En todos ellos, en mayor o menor medida, se aprecian ecos estilísticos y morfológicos del que podría considerarse “caposcuola” de la escultura barroca genovesa: Anton Maria Maragliano (1664-1739), que nunca llegó a residir en nuestro país<sup>45</sup>.

La talla del arcángel San Rafael, de la iglesia gaditana de San Juan de Dios, ya le fue asignada a Maragliano en 1769 por Carlo Giuseppe Ratti, en su *Vida de los pintores, escultores y arquitectos genoveses*<sup>46</sup>. La escultura fue traída de Italia en 1726 por petición del comerciante italiano y vecino de Cádiz Angelo Maria Necco, tras concederle la citada Orden hospitalaria la preceptiva autorización para construir

<sup>43</sup> SÁNCHEZ PEÑA, José Miguel: *Escultura genovesa. Artífices del Setecientos en Cádiz*, Cádiz, 2006, pp- 109-116.

<sup>44</sup> ARANDA LINARES, Carmen; HORMIGO SÁNCHEZ, Enrique y SÁNCHEZ PEÑA, José Miguel: *Scultura lignea genovese a Cadice nel settecento (Opere e documenti)*, Génova, 1993. SÁNCHEZ PEÑA, José Miguel: *Escultura genovesa. Artífices del Setecientos en Cádiz*, op. cit. GONZÁLEZ LUQUE, Francisco: “Influencias sevillanas e italianas en la escultura barroca de El Puerto de Santa María (Cádiz)”, en *Actas del Congreso Internacional Andalucía Barroca. I. Arte, Arquitectura y Urbanisms*, Sevilla, 2009, pp. 317-330.

<sup>45</sup> SANGUINETI, D.: *Anton Maria Maragliano 1664-1739. “Insignis sculptor Genue”*, Génova, 2012.

<sup>46</sup> RATTI, Carlo Giuseppe: *Vite de’ pittori, scultori ed architetti genovesi*, Génova, 1769, p. 171.



una capilla con enterramiento en el claustro bajo de su convento, donde permaneció la imagen hasta que en el siglo XIX fue trasladada al interior del templo<sup>47</sup>.

**Imagen 11**



Anton Maria Maragliano. Cristo de la Salud. Hacia 1733-1736. Iglesia del Carmen. San Fernando (Cádiz).

<sup>47</sup> VILLANUEVA ROMERO, Eva: “Arcángel San Rafael, c. 1726”, en *La Imagen Reflejada. Andalucía, Espejo de Europa*, op. cit., pp. 336-337.

La figura de San Rafael, de cuidada composición, se presenta caminando sobre una nube, con las alas desplegadas, vestido con una centelleante túnica dorada y el escapulario de los hermanos hospitalarios, y sosteniendo en la mano izquierda uno de sus habituales símbolos parlantes, el pez, mientras en la diestra porta actualmente una argéntea rosca de pan, fechada en 1892. El Cristo de la Salud del convento del Carmen de San Fernando (**Fig. 11**) le ha sido acertadamente atribuido, debiendo fecharse entre 1733 y 1736<sup>48</sup>.

La pronunciada arcuación de su cuerpo, la poderosa inclinación de la cabeza sobre el pecho, el tratamiento del cabello en largos y agitados mechones, los pormenores realistas del modelado anatómico y de su policromía, la complejidad de diseño del paño de pureza o el propio tipo físico, reproducen características y rasgos apreciables en diversas obras documentadas de este gran maestro, como por ejemplo el Crucificado de la iglesia de San Bartolomé de los Armenios en Génova. También se considera obra suya la Inmaculada del convento de madres carmelitas de Sanlúcar de Barrameda, vulgo “Las Descalzas”, que sobresale por su refinada belleza, afectuosa expresividad y acertado sentido dinámico, pudiendo ponerse en relación con otra efigie de esta misma iconografía, con la autoría de Maragliano perfectamente contrastada: la Purísima que se custodia en el museo de la iglesia de Santa María di Castello, en Génova<sup>49</sup>.

Discípulo directo de Maragliano fue Pietro Galleano (c. 1681-1761), autor de una excelente talla de San José con el Niño Jesús, en la iglesia del convento del Carmen de San Fernando<sup>50</sup>. Presenta la singularidad de estar firmada en su peana (PIETRO GALLIANO SCULTOR GENOVA), caso único, al menos hoy por hoy, de entre cuantas esculturas genovesas se conservan en el área gaditana. Fue encargada bajo el gobierno de fray Juan de los Reyes, entre 1730 y 1733, habiéndose esculpido en madera de tilo, material harto frecuente en la estatuaria lígnea ligur.

---

<sup>48</sup> MANZANO BELTRÁN, Pedro: “Crucificado de la Salud”, en *Iconografía y arte carmelitanos*, cat. exp., Granada, 1991, pp. 144-145. DOBADO FERNÁNDEZ, Juan: “Estudio artístico”, *op. cit.*, pp. 284-288.

<sup>49</sup> SÁNCHEZ PEÑA, José Miguel: “Esculturas genovesas en Cádiz”, en *Anales de la Real Academia de Bellas Artes de Cádiz*, nº 13, Cádiz, 1995, pp. 165-170. SÁNCHEZ PEÑA, José Miguel: *Escultura genovesa. Artífices del Setecientos en Cádiz*, *op. cit.*, p. 105.

<sup>50</sup> MANZANO BELTRÁN, Pedro: “Breves noticias sobre esculturas italianas en la iglesia conventual de Ntra. Sra. del Carmen de San Fernando”, *op. cit.*, pp. 119-129. DOBADO FERNÁNDEZ, Juan: “Estudio artístico”, *op. cit.*, pp. 261-264.

La figura del Patriarca Bendito está convincentemente representada en actitud itinerante, sosteniendo en su brazo derecho al Niño Jesús, mientras en la izquierda sujeta la vara florida. Entre ambos aflora un sentimiento de ternura, como se desprende del intercambio de sus miradas y de la cariñosa actitud del pequeño que hace el gesto de acariciar la barbilla paterna. El manto de San José ofrece un plegado amplio y movido, reforzando la apariencia dinámica del grupo.

Su hermano menor, Francesco Galleano, sí se afincó en Cádiz, como dijimos, donde contrajo matrimonio y permaneció hasta su muerte, en 1753. De entre su producción documentada, se han identificado dos obras: el Resucitado del convento gaditano de San Francisco, fechado en 1729<sup>51</sup> y la Santa Bárbara de la parroquia castrense de San Fernando, que debió de esculpir hacia 1735<sup>52</sup>. En el Museo de Cádiz, y procedente del convento de los capuchinos de esta misma ciudad, se conserva el conjunto escultórico de los misterios dolorosos del Rosario, que se atribuye a Francesco Galleano, hacia 1750<sup>53</sup>.

La composición nos atrae por su originalidad y la claridad pedagógica con que se concibió, inserta en la hornacina de un retablo, distribuyéndose por una escenografía montañosa los pequeños grupos pasionistas y la figura, de mayor formato, de la Dolorosa. Especialmente cuidado nos parece el Cristo caído con la cruz auestas, auxiliado por Simón de Cirene. A la acertada expresión dialogante con que se ha dotado a los dos protagonistas, se une un impecable virtuosismo técnico que atañe a la composición, modelado, talla y policromía, esta última carente de estofados<sup>54</sup>.

Se ignora el año concreto en que el genovés Francesco Maria Maggio llegó a Cádiz, pero en 1740 ya se encuentra vecindado allí, cuando nació su primer hijo. Sucede que también se conserva una sola obra documentada suya: el Cristo de la Piedad que desfila procesionalmente durante la Semana Santa gaditana,

<sup>51</sup> ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ, Lorenzo: *El Nazareno de Santa María. Cuatro siglos de arte en Cádiz*, Madrid, 1991, p. 81. SÁNCHEZ PEÑA, José Miguel: *Escultura genovesa. Artífices del Setecientos en Cádiz*, *op. cit.*, pp. 119-120.

<sup>52</sup> ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ, Lorenzo: “La escultura en el Cádiz barroco”, *op. cit.*, p. 444.

<sup>53</sup> SÁNCHEZ PEÑA, José Miguel: *Escultura genovesa. Artífices del Setecientos en Cádiz*, *op. cit.*, pp. 239-243.

<sup>54</sup> SÁNCHEZ PEÑA, José Miguel: “Cristo caído con la cruz auestas, c. 1750”, en *La Imagen Reflejada. Andalucía, Espejo de Europa*, *op. cit.*, p. 338-339.



siendo titular de una cofradía de penitencia establecida en la iglesia de Santiago. La efigie está datada en 1754, encontrándose ahuecada en su interior. Tuvo un coste de 3.580 reales, habiendo sido encargada por Sebastián Sánchez, mayordomo de la aludida corporación. Testimonios escritos acreditan que la hechura no resultó del agrado de los cofrades, en especial lo referido a su policromía, de manera que en 1759 tuvo que ser intervenida por el pintor Francesco Maria Mortola. Señalar, en este sentido, el tratamiento pormenorizado que recibieron las llagas y contusiones, en las que el autor introdujo, en medio del aparejo, fragmentos de pergamino para acentuar su aspecto de crudo naturalismo<sup>55</sup>.

De Antonio Molinari (†1756), presente en Cádiz al menos desde 1743, las únicas obras documentadas hasta el momento presente, sobre las que se han sustentado otras atribuciones, son la Sagrada Familia de la iglesia de San Agustín de Cádiz (**Fig. 12**) y los ángeles lampareros de la parroquia de San Lorenzo<sup>56</sup>.

El referido grupo escultórico, tallado en 1752, fue titular de la Hermandad de San José, del gremio de carpinteros, tallistas y escultores, a la que el propio Molinari perteneció como cofrade.

San José hace el ademán de entregar a la Virgen el Niño Jesús que aún tiene entre sus brazos, tema del que existen otras versiones escultóricas, próximas geográficamente, como la del convento de las Descalzas de Cádiz –asignada a Luisa Roldán– o la de la parroquia de Nuestra Señora de la O de Rota, atribuida a Domenico Giscardi.

En cuanto a los ángeles lampareros que flanquean la capilla mayor de San Lorenzo, un asiento en las cuentas parroquiales de fábrica los fecha en 1753, siendo realmente suntuosa la decoración en relieve que muestran sus estofados.

La monumental talla de la Inmaculada Concepción que preside el retablo mayor de la iglesia de Santa Cruz, Catedral Vieja de Cádiz, es obra del imaginero

---

<sup>55</sup> SÁNCHEZ PEÑA, José Miguel: *Escultura genovesa. Artífices del Setecientos en Cádiz*, op. cit., pp. 153-158.

<sup>56</sup> ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ, Lorenzo: “Antonio Molinari, escultor genovés en Cádiz”, en *Boletín del Museo de Cádiz*, n° IV, Cádiz, 1984, pp. 123-127. SÁNCHEZ PEÑA, José Miguel: *Escultura genovesa. Artífices del Setecientos en Cádiz*, op. cit., pp. 162-166.

genovés Domenico Giscardi, que la talló en 1774<sup>57</sup>.

**Imagen 12**



Antonio Molinari. Sagrada Familia. 1752. Iglesia de San Agustín. Cádiz.

<sup>57</sup> SÁNCHEZ PEÑA, José Miguel: *Escultura genovesa. Artífices del Setecientos en Cádiz*, op. cit., pp. 125-129. CHILLÓN RAPOSO, David: “Inmaculada Concepción, 1744”, en *La Imagen Reflejada. Andalucía, Espejo de Europa*, op. cit., p. 368-369.

Sin embargo, su emplazamiento original fue la capilla sacramental de este mismo templo. Una masa nubosa le sirve de escabel, tachonada por sendas cabezas aladas de ángeles, por la que también asoma la testa del dragón que muerde la manzana del Génesis, humillado a las plantas de María, que se posa sobre la luna en cuarto creciente. José de Arenas aplicó un riquísimo estofado a su indumentaria, que aparece literalmente cuajada de rocallas.

## V. Desde Cayetano de Acosta a Cosme Velázquez. Rococó y academicismo en la escultura gaditana

Procedente de Sevilla, el portugués Cayetano de Acosta (1709-1778) prolongó durante más de una década su estancia en Cádiz, adonde llegaría en torno a 1738 para laborar en la ornamentación arquitectónica del Hospitalito de Mujeres y como tallista de piedra en la Catedral Nueva, para regresar a la capital hispalense en 1750<sup>58</sup>. Su labor en tierras gaditanas fue verdaderamente fecunda, conociéndose, entre otros quehaceres, que labró en 1748 la efigie marmórea de la Virgen del Carmen para la portada del convento de los carmelitas de San Fernando.

Durante aquellos años también actuó como ensamblador, concertando en 1743 un retablo, ya desaparecido, para la Virgen de los Ángeles en la parroquia del Rosario de Cádiz. La decoración pétreo de algunos edificios civiles y eclesiásticos gaditanos delata también la impronta estilística de este gran escultor que, a partir de 1744, comenzó a utilizar de manera habitual la rocalla en su repertorio ornamental.

Gran repercusión hubo de tener en Cádiz, ya bien avanzada la centuria dieciochesca, la comparecencia de obras procedentes del área levantina, por la significativa calidad que ostentan las obras llegadas de los obradores valencianos

---

<sup>58</sup> PLEGUEZUELO, Alfonso: “Aportes a la biografía y obra de Cayetano de Acosta: la fase gaditana”, en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, nº 54, Valladolid, 1988, pp. 483-501. MARTÍNEZ MONTIEL, Luis Francisco: “Una escultura de Cayetano de Acosta en el convento del Carmen de San Fernando (Cádiz)”, en *Laboratorio de Arte*, nº 4, Sevilla, 1991, pp. 329-334. ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ, Lorenzo: “Novedades sobre la obra de Cayetano de Acosta en Cádiz”, en *Atrio*, nº 8-9, Sevilla, 1996, pp. 133-138. PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso: *Cayetano de Acosta (1709-1778)*, *op. cit.*, pp. 35-36, 51-84.

de Ignacio Vergara (1715-1776) y José Esteve Bonet (1741-1802)<sup>59</sup>. Del primero cabe traer a colación el San Vicente Ferrer del monasterio de Nuestra Señora de la Piedad de Cádiz y la Inmaculada Concepción de la Catedral Nueva, imagen esta última que ha servido para argumentar la atribución de otra talla de la misma iconografía, que se venera en la iglesia de la Victoria de Puerto Real. Por su parte, lo mejor de Esteve, en el área gaditana, se conserva en Jerez de la Frontera, debiéndose citar dos tallas marianas en su Cartuja: la Virgen de las Angustias y la propia titular del monasterio, ambas fechadas en 1794, y el Cristo de la Defensa, que llegó al convento de Capuchinos en 1795.

La figura más relevante de la plástica escultórica gaditana de la segunda mitad del siglo XVIII fue la del logroñés Cosme Velázquez Merino (1755-1837)<sup>60</sup>, llegado a la Tacita de Plata en 1783, donde seis años después sería nombrado director de escultura de la recién fundada Escuela de Nobles Artes. Él había sido discípulo de Pierre y Roberto Mitchell en la Academia de San Fernando de Madrid, donde obtuvo sendos premios en 1774 y 1781 por los relieves de La rendición de Jaén y la Alegoría del Nacimiento de Fernando VII. Académico de mérito de San Fernando desde 1792, recibió el título de escultor de cámara honorario en 1817. Su estilo resulta un tanto ecléctico, por cuanto en su obra convive la moderación clasicista con la gracia rococó. Colaboró en Cádiz con los arquitectos Torcuato Cayón de la Vega y Torcuato José Benjumeda como ornamentista de algunos de sus retablos y edificios.

También talló algunas imágenes de devoción, como el San Fermín de la parroquia del Rosario de Cádiz, pero lo más sobresaliente que produjo son los

---

<sup>59</sup> LÓPEZ JIMÉNEZ, José Crisanto: “Obras de Ignacio Vergara y José Esteve Bonet en Cádiz: de imaginería barroca mediterránea, desde Nápoles y Génova a Levante y sur de España”, en *Archivo de Arte Valenciano*, nº 35, Valencia, 1964, pp. 35-40. ESPINOSA DE LOS MONTEROS SÁNCHEZ, Francisco: “La Inmaculada de la Iglesia de la Victoria de Puerto Real”, en *Boletín de los Mínimos de Sevilla*, abril de 2006, p. 8.

<sup>60</sup> PARDO CANALÍS, Enrique: “Cosme Velázquez, escultor de cámara honorario”, en *Berceo*, nº 18, Logroño, 1951, pp. 43-50. MELENDRERAS GIMENO, José Luis: “Cosme Velázquez, director de escultura en la Escuela de Bellas Artes de Cádiz”, en *Gades*, nº 11, Cádiz, 1983, pp. 249-254. BANDA Y VARGAS, Antonio de la: “El academicismo en las artes figurativas gaditanas”, en *Archivo Español de Arte*, nº 226, Madrid, 1984, pp. 129-140. ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ, Lorenzo y Juan: “Trabajos en yeso de Cosme Velázquez y su círculo para el Oratorio de la Santa Cueva”, en *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, nº 33, Sevilla, 2000, pp. 76-86. RECIO MIR, Álvaro: “La transformación neoclásica de la Prioral de El Puerto de Santa María (Cádiz): tabernáculo, presbiterio y coro”, en *Laboratorio de Arte*, nº 19, Sevilla, 2006, pp. 303-327.



relieves de la capilla sacramental de la Santa Cueva (1793-1796) (**Fig. 13**), donde, como acertadamente juzgó Antonio de la Banda, supo aunar “*un barroco compositivo de clara estirpe italiana con un concepto clásico del modelado y de los tipos*”<sup>61</sup>. En su obra de carácter civil sí se muestra más avanzado estilísticamente, rozando el neoclasicismo, como se evidencia en su Mausoleo de Gravina en el Panteón de Marinos Ilustres de San Fernando o en el busto de don Alejandro Riso del Museo municipal gaditano.

**Imagen 13**



Cosme Velázquez. Primera comunión de San Luis Gonzaga. 1793-1796. Capilla Sacramental de la Santa Cueva. Cádiz.

<sup>61</sup> BANDA Y VARGAS, Antonio de la: *De la Ilustración a nuestros días*, en “Historia del arte en Andalucía”, Vol. VIII, Sevilla, 1991, p. 58.

## VI. Un escultor flamenco en Sanlúcar de Barrameda: Peter Relingh

Hacia 1690, con tan sólo 14 años de edad, se avecindó en Sanlúcar de Barrameda el retablista y escultor holandés Peter Relingh (c. 1676-1728) <sup>62</sup>, “*natural de la ciudad de Bello obispado de Rasmunda en Flandes*”. Ello nos induce a pensar que su formación artística debió completarla, si es que ya la había iniciado con anterioridad, en tierras gaditanas. En Sanlúcar, su lugar de residencia habitual, restan algunos de sus más importantes trabajos, como el retablo principal de la capilla de San Jorge –perteneciente entonces a la colonia inglesa–, el retablo mayor de la iglesia de las carmelitas descalzas o el Ecce Homo de la capilla de ánimas de la parroquia de Nuestra Señora de la O (c. 1717), cuya iconografía tanto recuerda la del Cristo de las Penas de la hispalense cofradía de la Estrella.

Imagen 14



Peter Relingh. Nazareno de los Afligidos y Virgen del Desconsuelo. 1726. Parroquia de San Lorenzo. Cádiz.

Pero la que mayor difusión popular ha logrado, por su carácter devocional y procesional, es el grupo formado por el Nazareno de los Afligidos y la Virgen del Desconsuelo que representa la escena apócrifa del encuentro de Cristo con su Madre en la calle de la Amargura (**Fig. 14**). Ambas imágenes son titulares de la cofradía de los Afligidos, radicada en la iglesia de San Lorenzo de Cádiz,

<sup>62</sup> SÁNCHEZ PEÑA, José Miguel: *Peter Relingh, escultor y arquitecto de retablos*, Cádiz, 2003.

habiendo sido encargadas por el fundador de la hermandad, don Francisco de Mendoza, en 1726, dos años antes de la muerte del escultor. Las dos figuras fueron pensadas para quedar revestidas con ricas telas, presentan los ojos de cristal y la del Señor luce además cabellera natural y corona de espinas sobrepuesta. Los semblantes reflejan la extrema emoción del momento, cuidándose especialmente el lenguaje gestual, pues Jesús abraza y consuela a María con el brazo diestro, al tiempo que la Virgen entrelaza sus manos.

## VII. La personalidad de Jerez de la Frontera

Jerez de la Frontera se convirtió, durante la primera mitad del siglo XVIII, en un interesante foco de creación escultórica, siendo su representante local más prestigioso el acreditado tallista y escultor Francisco Camacho de Mendoza (1680-1757)<sup>63</sup>.

No es todavía demasiado amplia la nómina de obras que tiene documentada, y menor aún el elenco de las que se conservan, pues se reduce al retablo de ánimas de la iglesia jerezana de San Lucas (1725), las tres esculturas pétreas –San Miguel, San Leandro y San Isidoro– que rematan el trascoro de la parroquia de Santa María de la Asunción de Arcos de la Frontera (1731) y el San José de la parroquia de Nuestra Señora de la O de Rota (1736). Se le atribuye, con sólidos argumentos estilísticos, el Jesús del Prendimiento, una de las tallas de mayor calado devocional de la ciudad de Jerez.

Su más directo competidor en el mercado escultórico jerezano fue Diego

---

<sup>63</sup> GARCÍA DE QUIRÓS MILLÁN, Antonio: *Rota. Estudio Artístico-Religioso de la Villa*, Rota, 1955, pp. 58-62. SÁNCHEZ PEÑA, José Miguel: “Nuevas aportaciones a la escultura andaluza del siglo XVIII”, en *Boletín del Museo de Cádiz*, nº IV, Cádiz, 1983-1984, pp. 128-133. ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ, Lorenzo y HERRERA GARCÍA, Francisco J.: “Aproximación a la escultura jerezana del siglo XVIII: Francisco Camacho de Mendoza”, en *Atrio*, nº 5, Sevilla, 1993, pp. 25-48. AROCA VICENTI, Fernando: Fernando: “La Historia del Arte en Jerez en los siglos XVIII, XIX y XX”, en *Historia de Jerez de la Frontera*, T. III, Cádiz, 1999, pp. 123-127. JÁCOME GONZÁLEZ, José y ANTÓN PORTILLO, Jesús: “Apuntes histórico-artísticos de Jerez de la Frontera en el siglo XVIII (2ª Serie)”, en *Revista de Historia de Jerez*, nº 7, Jerez de la Frontera, 2001, pp. 110-111. MORENO ARANA, José Manuel: “Sobre el imaginero Francisco Camacho de Mendoza”, en *Revista de Historia de Jerez*, nº 14-15, Jerez de la Frontera, 2009, pp. 353-364. De este mismo autor, “El escultor Francisco Camacho de Mendoza y su obra para el coro de la parroquia de Santa María de la Asunción de Arcos de la Frontera”, en *Laboratorio de Arte*, nº 24, Sevilla, 2012, pp. 335-350.

Roldán Serrallonga (c. 1700-década 1760), sevillano de nacimiento, pero afincado en Jerez de la Frontera desde la década de 1720, desde donde desplegará una amplia actividad que se extenderá por otras poblaciones vecinas<sup>64</sup>. La primera obra que se le conoce es el relieve del retablo de ánimas en la parroquia de Santiago de Jerez, en 1722.

Con posterioridad, entre 1727 y 1736, tallaría los relieves de la sillería de coro de la parroquia roteña de Nuestra Señora de la O. Ejecutó numerosas esculturas para retablos que fueron ensamblados por Francisco López, Andrés Martínez, Francisco Vergara y, particularmente, Agustín de Medina y Flores.

También cultivó con notable éxito la imaginería procesional, como lo demuestran el Cristo de la Vera Cruz de Rota (1726) (**Fig. 15**), el San Juan Evangelista de la cofradía del Nazareno de Sanlúcar de Barrameda (1759), y una nutrida serie de Dolorosas, con rasgos físicos muy similares, donde es frecuente que utilice el nácar a la hora de tallar individualizadamente sus dientes: Dolores de Lebrija (1758) –en realidad, la única cuya autoría está plenamente acreditada–, Amor y Soledad de Sanlúcar de Barrameda, Dolores de Bornos, Mayor Dolor de Medina Sidonia y Valle y Esperanza de Jerez.

---

<sup>64</sup> MORENO ARANA, José Manuel: “Aproximación al imaginero Diego Roldán Serrallonga”, en *Jerez en Semana Santa*, n° 10, Jerez de la Frontera, 2006, pp. 347-355. JÁCOMÉ GÓNZÁLEZ, José y ANTÓN PORTILLO, Jesús: “El retablo de la Capilla del Rosario de los Montañeses”, en *Jerez en Semana Santa*, n° 10, Jerez de la Frontera, 2006, pp. 231-245. POMAR RODIL, Pablo J.: “Estudio Histórico y Artístico”, en *Nuestra Señora de la Esperanza. Proceso de restauración*, Jerez de la Frontera, 2006, pp. 19-27. CRUZ ISIDORO, Fernando: “El escultor Diego Roldán Serrallonga. Obras documentadas y nuevas atribuciones”, en *Sanlúcar de Barrameda*, n° 43, Sanlúcar de Barrameda, 2007, pp. 111-125. MÁRQUEZ PACHECO, Francisco de Asís: “La obra de Diego Roldán en Ceuta”, en *Cruz de Guía. Semana Santa Ceuta 2009*, Ceuta, 2009, pp. 49-51. DE LOS RÍOS MARTÍNEZ, Esperanza: “La Virgen de la Esperanza de la Yedra y Santa Rita de Casia, del Convento de Santa María de Gracia, posibles obras jerezanas de Diego Roldán”, en *Carrera Oficial*, n° 8, Cádiz, 2011, pp. 41-45.



**Imagen 15**



Diego Roldán Serrallonga. Cristo de la Vera Cruz. 1726. Capilla de San Roque. Rota (Cádiz).

Recientemente, se vinculan a su producción cofradiera, en la provincia de Sevilla, el grupo de la Quinta Angustia de Utrera y la Virgen del Valle de Estepa.

**Imagen 16**



Jacome Vacaro. Huida a Egipto. 1778. Sillería de coro de la Catedral. Jerez de la Frontera (Cádiz).

Ya durante el último tercio del siglo XVIII, el gran protagonista del escenario escultórico jerezano sería el escultor natural de Savona Jacome Vacaro (c. 1734-1801)<sup>65</sup>, que llegó a Jerez con tan sólo 12 años. Su más temprana obra llegada

<sup>65</sup> SÁNCHEZ PEÑA, José Miguel: *Escultura genovesa. Artífices del Setecientos en Cádiz*, op. cit., pp. 168-170. PATRÓN SANDOVAL, Juan A. y ESPINOSA DE LOS MONTEROS

hasta nosotros es el Flagelado de la iglesia de los Descalzos, tallado en 1759 por encargo del canónigo de la Colegial don Francisco Gutiérrez de la Vega, como señala la inscripción que campea en el pedestal de su primitiva columna.

También trabajó con asiduidad la piedra, siendo suya la estatua de la Virgen del Rosario que se yergue sobre el triunfo erigido en los jardines de Canalejas de Cádiz (1763) y otras muchas labores —pétreas y en madera— que, a partir de 1778, se le documentan en la entonces Colegial jerezana (**Fig. 16**). Creo digno de destacarse el hecho de que en Jerez, y más concretamente en la capilla sacramental de la parroquia de San Miguel, se conserven algunas esculturas documentadas del malagueño Fernando Ortiz, que las talló en 1769 y 1770<sup>66</sup>.

### VIII. Escultores foráneos en el Arsenal de la Carraca

En la Isla de León hubo un taller de escultura, recientemente rescatado del olvido historiográfico, que estuvo conformado por los escultores y tallistas del Arsenal de la Carraca<sup>67</sup>.

Hablamos de unos setenta años de actividad escultórica, entre 1733 y 1800, primordialmente vinculada al resolutivo impulso experimentado por la construcción naval militar en los arsenales españoles y a la consiguiente necesidad de contar con artistas, remunerados por el erario público, que estuviesen verdaderamente experimentados para acometer el ornato de los barcos. El hecho es que de forma tangencial, algunos de ellos emplearon sus conocimientos de escultura y talla para emplearse como retablistas e imagineros en los templos de la Real Isla de León, aplicándose también a la escultura en piedra para el ornato arquitectónico.

Uno de los primeros que ostentó el cargo de maestro mayor de escultura en la

---

SÁNCHEZ, Francisco: “La obra del escultor genovés Jacome Baccaro para la iglesia parroquial de San Francisco en Tarifa (I y II)”, en *Aljaranda*, nº 67 y 68, Tarifa, 2007 y 2008, pp. 30-38 y 17-27. De los mismos autores, “Aproximación a un estudio de la vida y obra del escultor Jacome Baccaro”, en *Revista de Historia de Jerez*, nº 14-15, Jerez de la Frontera, 2009, pp. 365-385. MORENO ARANA, José Manuel: “La impronta genovesa en la escultura jerezana de la segunda mitad del siglo XVIII”, en *Boletín de Historia de Jerez*, nº 16-17, Jerez de la Frontera, 2010-2012, pp. 2-

<sup>66</sup> POMAR, Pablo J.: “Las esculturas del malagueño Fernando Ortiz en Jerez de la Frontera”, en *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, nº 7, Valladolid, 2003, pp. 37-42.

<sup>67</sup> MÓSIG PÉREZ, Fernando: *Historia de las Hermandades y Cofradías Isleñas*, San Fernando, 2005, pp. 43-60.

Carraca fue el francés Jacques Durand (c. 1688-1762), cargo que compartió, al final de sus días, con el inglés Samuel Howe (c. 1714-1800), a cuyo cargo estuvo la restauración, en 1772, de la Virgen del Carmen, titular de la homónima Hermandad radicada en la iglesia conventual de San Fernando.

**Imagen 17**



José Tomás de Cirartegui Saralegui. Cristo de la Expiración. 1788. Parroquia Vaticana y Castrense de San Francisco de Asís. San Fernando (Cádiz).

Yerno suyo fue el guipuzcoano José Tomás de Cirartegui Saralegui (1755-?), establecido como escultor en el Real Arsenal de la Carraca en 1780, y a quien se le pierde la pista documental a partir de 1802. Él fue quien talló el Crucificado de la Expiración en 1788 (**Fig. 17**) y el Cristo Yacente del Santo Entierro en 1793, dos imágenes señeras de la Semana Santa isleña.

### IX. Córdoba, entre la tradición barroca y la novedad académica

Una primera generación de escultores que labora en Córdoba durante el primer tercio del siglo XVIII supone el enlace con la estética del pleno barroco seiscentista. Es una fase que podría considerarse abierta, como acertadamente sugiriera hace años el profesor Villar Movellán en su espléndido estudio sobre la imaginería cordobesa del Setecientos, por las imágenes que el cardenal Salazar encargara al granadino José de Mora (1642-1724) hacia 1705 para decorar la catedralicia capilla de Santa Teresa<sup>68</sup>.

Allí, en el tabernáculo de su retablo principal, sigue luciendo el espléndido relieve en bronce sobredorado de la Piedad, cincelado por Virgilio Castelli, que dicho prelado hizo traer expresamente de Italia. En este mismo enclave se sitúa el sepulcro del aludido cardenal Salazar, proyectado por el arquitecto Francisco Hurtado Izquierdo con resonancias berninescas, y ejecutado entre 1709 y 1710 por los tallistas y escultores Teodosio Sánchez de Rueda (1676-1730), Domingo Lemico y Juan Prieto, empleando el mármol negro para el dispositivo arquitectónico y el blanco de las canteras de Luque para el programa figurativo que preside la estatua orante del difunto<sup>69</sup>.

En la segunda década del Setecientos se esculpieron dos de las imágenes procesionales que mayor devoción concitan en la capital cordobesa. La de Jesús Cautivo y Rescatado (**Fig. 18**), venerada en el convento de Nuestra Señora de Gracia, fue tallada por Fernando Díaz Pacheco en 1713 por encargo del

<sup>68</sup> VILLAR MOVELLÁN, Alberto: “Barroco y Clasicismo en la Imaginería Cordobesa del Setecientos”, en *Apotheca*, nº 2, Córdoba, 1982, p. 108. MELENDRERAS GIMENO, José Luis: “José de Mora y la decoración escultórica de la capilla del Cardenal Salazar en la sacristía de la Catedral de Córdoba”, en *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, nº 111, Córdoba, 1986, pp. 107-111.

<sup>69</sup> TAYLOR, René: *Arquitectura andaluza. Los hermanos Sánchez de Rueda*, Salamanca, 1978, pp. 21 y 64, nota 56. RAYA RAYA, M<sup>a</sup> Ángeles: “Francisco Hurtado Izquierdo y su proyección en el arte andaluz del siglo XVIII”, en *Actas del Congreso Internacional Andalucía Barroca. I. Arte, Arquitectura y Urbanismo*, Sevilla, 2009, pp. 194-195.



trinitario descalzo fray Cristóbal de San Juan de Mata, tomando como modelo al Cristo de Medinaceli de Madrid<sup>70</sup>.

**Imagen 18**



Fernando Díaz Pacheco. Jesús Cautivo y Rescatado. 1713. Iglesia de Nuestra Señora de Gracia. Córdoba.

<sup>70</sup> PORRES ALONSO, Bonifacio: *Nuestra Señora de Gracia. Un convento cordobés del XVII*, Córdoba, 1998, pp. 55-61 y 91.



La segunda es la imagen de vestir de Nuestra Señora de los Dolores, cuyo autor, Juan Prieto, realizó una primera versión en 1718, que al no satisfacer el gusto de los cofrades, hubo de ser sustituida al año siguiente, presidiendo con su gesto sollozante el camarín del altar mayor de la iglesia hospital de San Jacinto<sup>71</sup>.

Muchas de las esculturas que aparecen integradas en los retablos cordobeses de la primera mitad del siglo XVIII fueron realizadas en los mismos talleres de los maestros ensambladores que contrataron la ejecución de tales máquinas lignarias. Son los casos, por ejemplo, del aludido Teodosio Sánchez de Rueda (1676-1730) y su retablo mayor de la iglesia conventual de San Francisco (1720), donde las efigies de San Francisco de Asís y Santo Domingo de Guzmán nos traen el recuerdo de la escuela escultórica granadina; de Juan Fernández del Río (c. 1665-c. 1739) y sus esculturas de San Juan de Mata, San Félix de Valoix, Santa Catalina y Santa Inés para el formidable retablo mayor de la iglesia de San Juan y Todos los Santos (1724); o de Félix Morales Negrete († hacia 1740) y sus figuras, de calidad muy discreta, de los arcángeles San Miguel y San Rafael realizadas para el retablo mayor de la parroquia de San Pedro (1732-1736)<sup>72</sup>.

Es relativamente parca la información que poseemos sobre fray Juan de la Concepción, más que fue lego de la Orden Trinitaria y que se formó artísticamente en Granada. En 1724 esculpió la imagen de Nuestro Padre Jesús del Calvario (**Fig. 19**), un Nazareno que procesiona desde la parroquia de San Lorenzo de Córdoba, imantando la devoción de los fieles con su dulce semblante<sup>73</sup>.

También se le debe, en 1733, la talla de la Inmaculada Concepción que recibe culto en un altar de la iglesia cordobesa del Juramento, habiéndole sido encargada por la Cofradía de San Rafael, allí radicada.

---

<sup>71</sup> RAMÍREZ DE ARELLANO, Teodomiro: *Paseos por Córdoba* (1873), León, 1983, p. 403. VILLAR MOVELLÁN, Alberto: “Real, Venerable e Ilustre Hermandad y Cofradía de Nuestra Señora de los Dolores y Santísimo Cristo de la Clemencia. Patrimonio Artístico”, en *La Pasión de Córdoba*, Vol. II, Córdoba, 1999, p. 496.

<sup>72</sup> RAYA RAYA, María Ángeles: *El retablo en Córdoba durante los siglos XVII y XVIII*, Córdoba, 1974, pp. 171, 177 y 190.

<sup>73</sup> MORENO VALERO, M.: “Datos sobre Jesús del Calvario”, en *Alto Guadalquivir*, Córdoba, 1997, p. 70.

**Imagen 19**



Fray Juan de la Concepción. Nuestro Padre Jesús del Calvario. 1724. Parroquia de San Lorenzo. Córdoba.

El sevillano Pedro Duque Cornejo llegó a Córdoba para trabajar en la que habría de ser la empresa escultórica más relevante de su carrera: la sillería de coro de la Catedral. En ella estuvo empeñada durante la última década de su existencia (1748-1757), alternándola con otros proyectos, como los ángeles de la capilla de

los mártires en la parroquia cordobesa de San Pedro<sup>74</sup>, los retablos de la capilla del Palacio Episcopal o las esculturas del retablo mayor de la parroquia de San Andrés –salvo quizás la imagen del titular, que algunos atribuyen a Teodosio Sánchez Cañadas (1700-1770), autor del propio retablo, siguiendo un diseño de Duque Cornejo–<sup>75</sup>.

Volviendo con la sillería, desde siempre se ha destacado la técnica preciosista de su talla, realizada en madera de caoba en su color, así como su riqueza iconográfica, plasmándose escenas bíblicas, episodios de las vidas de Cristo y la Virgen, e incluso figuras de santos cordobeses. En el Museo de Bellas Artes de Córdoba se expone el modelo en barro del relieve de la Ascensión que preside el trono episcopal (**Fig. 20**), rematado por la imagen exenta de San Rafael<sup>76</sup>.

Colaborador de Duque Cornejo en la sillería de coro de la Catedral fue el pintor y escultor José Antonio Ruiz Rey (1695-1767), natural de Puente Genil, donde tiene documentada, en 1760, la imagen de candelero de Nuestra Señora de la Soledad, de rostro juvenil y expresión delicada acorde con los gustos impuestos por la moda rococó<sup>77</sup>.

<sup>74</sup> RAYA RAYA, María Ángeles: “Los ángeles de la capilla de los Mártires de la Parroquia de San Pedro. Obra documentada de Pedro Duque Cornejo”, en *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, nº 100, Córdoba, 1979, pp. 365-368.

<sup>75</sup> RAYA RAYA, María Ángeles: *El retablo en Córdoba durante los siglos XVII y XVIII*, op. cit., pp. 125-126 y 198-203.

<sup>76</sup> Entre otros trabajos, ORTI BELMONTE, M. A.: *La Sillería de Coro de la Catedral de Córdoba*, Madrid, 1919. AGUILAR PRIEGO, Rafael: “Bosquejo histórico de la ejecución de la Sillería de Coro de la Catedral de Córdoba”, en *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, nº 56, Córdoba, 1946. MARTÍN RIBES, José: *Sillería del Coro de la Catedral de Córdoba*, Córdoba, 1981. NAVARRETE PRIETO, Benito: “Los medallones pequeños del coro alto de la sillería de la Catedral de Córdoba”, en *Archivo Español de Arte*, nº 281, Madrid, 1998, pp. 47-60. MORENO CUADRO, Fernando: “Prefiguras eucarísticas elianas de Duque Cornejo para la sillería de coro de la catedral de Córdoba”, en *Docta Minerva. Homenaje a la profesora Luz de Ulierte Vázquez*, Jaén, 2011, pp. 75-82.

<sup>77</sup> RIVAS CARMONA, Jesús: *Puente Genil Monumental*, Puente Genil 1982, pp. 84-85.

**Imagen 20**



Pedro Duque Cornejo. Ascensión. 1752-1757. Sillería de coro de la Catedral. Córdoba.

A partir de mediados del siglo XVIII se establecieron en Córdoba una serie de escultores extranjeros que lograron introducir en la ciudad de los califas el pulso de la nueva estética academicista. Me referiré, en primer lugar, al italiano Domenico María Palmerani (1750-c. 1818), natural de Bolonia, donde fue miembro de la Academia clementina, residiendo en Córdoba y Jaén para acabar sus días en la Corte como escultor de cámara, nombramiento que obtuvo en 1804. Participa del clasicismo propio de la Ilustración, aun manteniendo elementos barroquistas en su plástica, según se advierte en su relieve de la



Santísima Trinidad de la Catedral cordobesa<sup>78</sup>.

**Imagen 21**



Juan Miguel Verdiguier. Triunfo de San Rafael de la Puerta del Puente. 1765-1781. Córdoba.

Tampoco renuncia a las secuelas barrocas el escultor francés Juan Miguel Verdiguier (1706-1796), marsellés de nacimiento, que desempeñó la docencia en la Academia de Bellas Artes de su ciudad natal, antes de trasladarse a Córdoba a comienzos de la década de 1760, donde permaneció hasta su muerte, sin que ello le obstaculizara trabajar para otras ciudades andaluzas, como Granada y

<sup>78</sup> PARDO CANALÍS, Enrique: “Escultores italianos de los siglos XVIII y XIX en España”, en *Archivo Español de Arte*, n° 110, Madrid, 1955, pp. 97-116.



Jaén<sup>79</sup>.

La escultura en madera policromada de Santa Inés, en la catedral cordobesa, rezuma clasicismo en su elegante *contrapposto* y sencillez compositiva. Sin embargo, sí parece ceder en mayor medida a la presión ambiental, de signo barroquizante, tanto en los escenográficos púlpitos catedralicios, cuanto en el justamente famoso Triunfo de San Rafael (**Fig. 21**), vecino a la Mezquita. Con respecto a los púlpitos, fueron sufragados por el obispo Martín Barcia, realizándose entre 1766 y 1779, contando con la colaboración de Alonso Gómez de Sandoval. En ellos juega con el contraste de los materiales, al tallar en madera de caoba los tornavoces y cuerpos centrales, al tiempo que los basamentos, donde se esculpieron por parejas los símbolos de los evangelistas, fueron labrados en mármol blanco<sup>80</sup>.

Por su parte, la construcción del aludido Triunfo, verdadero hito urbano situado en un enclave privilegiado, se vio ralentizada hasta que en 1765, gracias una vez más a la munificencia del obispo Martín Barcia, asumió la dirección de los trabajos Verdiguier, que los condujo hasta su feliz conclusión en 1781. Verdiguier concibió este monumento con acento berninesco, evocando la Fuente de los Cuatro Ríos de la Plaza Navona de Roma, y su contenido simbólico es todo un canto a la historia eclesiástica de Córdoba protegida por su santo custodio el arcángel Rafael. El mismo Verdiguier erigió en 1772 otro triunfo a San Rafael, trasladado en 1924 desde la plaza de San Hipólito a la del Potro, adoptando en este caso una forma de pirámide aguda<sup>81</sup>.

Entre 1773 y 1774 anduvo ocupado en la hechura del retablo de la capilla del Sagrario en la parroquia de La Rambla, que también se distingue por sus notas italianas<sup>82</sup>. Asimismo, incursionó en el terreno de la imaginería procesional, tallando el Cristo Yacente de Lucena en 1774, que presenta los brazos

<sup>79</sup> GÓMEZ-GUILLAMÓN MARAVER, Antonio: *Vida y obra de Juan Miguel Verdiguier. Escultor franco español del siglo XVIII*, Málaga, 2008.

<sup>80</sup> RAMÍREZ DE LAS CASAS-DEZA, Luis María: *Descripción de la Iglesia Catedral de Córdoba*, Córdoba, 1866, pp. 67-68 y 94.

<sup>81</sup> RAMÍREZ DE LAS CASAS-DEZA, Luis María: *Indicador cordobés. Manual histórico topográfico de la Ciudad de Córdoba*, León, 1976, pp. 107-110. VILLAR MOVELLÁN, Alberto: "Barroco y Clasicismo en la Imagenaría Cordobesa del Setecientos", *op. cit.*, pp. 116-118. NOVERO PLAZA, Raquel: "Los triunfos andaluces: un singular de la escultura barroca andaluza", en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, Vol. XIII, Madrid, 2001, pp. 123-126.

<sup>82</sup> RIVAS CARMONA, Jesús: *Arquitectura barroca cordobesa*, Córdoba, 1982, pp. 305-306.

articulados para poder llevar a cabo, como antaño se hacía, la ceremonia del Descendimiento<sup>83</sup>.

Imagen 22



Alonso Gómez de Sandoval. Arcángel San Rafael. 1795. Iglesia del Juramento. Córdoba.

<sup>83</sup> AA.VV.: *Catálogo artístico y monumental de la provincia de Córdoba*, Vol. V, Córdoba, 1987, p. 268.

El más representativo de los retablistas y escultores cordobeses de la segunda mitad del siglo XVIII fue Alonso Gómez de Sandoval (1713-1801)<sup>84</sup>. Llegó a ingresar como novicio en el convento trinitario de Santa María de Gracia, pero su falta de vocación le llevó a abandonarlo. Reunió una de las bibliotecas artísticas más importantes de su tiempo, en el contexto andaluz<sup>85</sup>. Su creación plástica más celebrada es la imagen en madera policromada del arcángel San Rafael (**Fig. 22**), que recibe culto en el altar mayor de la iglesia del Juramento.

Dicha escultura ha sido sometida recientemente a una restauración que ha venido a confirmar su fecha de ejecución: 1795, cronología avanzada que quizás justifique la clásica apostura de la efigie, que la historiografía artística vino juzgando como de una cierta rigidez e hieratismo, pensando que la talla se había realizado varias décadas atrás, en 1735, cuando el lenguaje tardobarroco se hallaba impregnado de impetuoso movimiento. En su composición sigue muy de cerca el modelo pictórico proporcionado en 1652 por el pintor Antonio del Castillo en su San Rafael para el Ayuntamiento de Córdoba, enormemente difundido a través del grabado. Sujeta en la mano derecha un bastón con bordón de peregrino, aludiendo a su largo viaje cuando acompañó y protegió a Tobías.

Los angelitos de la peana portan atributos argénteos, tales como un pomo alusivo a las medicinas y a la propia misión curativa desempeñada por el Arcángel, un pez en recuerdo de haber salvado a Tobías de ser devorado por un caliónimo y, por último, una cartela con la inscripción del juramento que San Rafael le hizo al padre Andrés de las Roelas de convertirse en el Custodio de Córdoba.

En la parroquia de San Pedro también posee una imagen, de tenue academicismo, de la Virgen de la Esperanza. De apreciable calidad son los evangelistas que se conservan en el cenobio de los Padres de Gracia, donde se encuentra él mismo enterrado, a los pies de la imagen de Jesús Rescatado.

---

<sup>84</sup> VALVERDE MADRID, José: “El escultor cordobés Alonso Gómez de Sandoval”, en *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, nº 83, Córdoba, 1962, pp. 47-108. Del mismo autor, *Ensayo socio-histórico de retablistas cordobeses del siglo XVIII*, Córdoba, 1980, pp. 111 y ss.

<sup>85</sup> RUIZ ORTIZ, María: “Lectura y cultura escrita del artesanado en la Andalucía Moderna: la biblioteca del escultor Alonso Gómez de Sandoval”, en *Arte, Arqueología e Historia*, nº 15, Córdoba, 2008, pp. 331-336.

**Imagen 23**



Joaquín Aralí Solanas. Virgen del Mayor Dolor. Hacia 1790. Catedral. Córdoba.

La obra que dejó en Córdoba el escultor zaragozano Joaquín Aralí Solanas (1737-1811) ya respira un decidido aire academicista, frío y correcto, habiendo sido nombrado académico supernumerario de la de San Fernando en 1772 y de mérito en 1780. Fue el obispo Antonio Caballero y Góngora quien motivó su traslado a Córdoba en 1790, al llamarlo para que dirigiera los estudios de escultura en la Escuela de Dibujo que dicho prelado fundara en el Colegio de la Asunción, retornando a Madrid en 1792.



Durante su estancia cordobesa tallaría el San José con el Niño itinerantes de la parroquia de San Mateo de Lucena y la Virgen del Mayor Dolor de la Catedral (Fig. 23)<sup>86</sup>.

Imagen 24



Juan Navarro León. Cristo de los Faroles. 1794. Córdoba.

<sup>86</sup> RAMÍREZ DE LAS CASAS-DEZA, Luis María: *Descripción de la Iglesia Catedral de Córdoba*, *op. cit.*, p. 119. VILLAR MOVELLÁN, Alberto: “Barroco y Clasicismo en la Imaginería Cordobesa del Setecientos”, *op. cit.*, p. 119. RIVAS CARMONA, Jesús: “Notas para el Neoclásico cordobés”, en *Imafronte*, nº 2, Murcia, 1986, p. 45. DÍAZ VAQUERO, María Dolores: *La Virgen en la escultura cordobesa del Barroco*, Córdoba, 1987, pp. 91-92. MORENO CUADRO, Fernando: “Virgen del Mayor Dolor”, en *La Pasión de la Virgen*, *op. cit.*, p. 145.





José María SALVADOR GONZÁLEZ (org.). *Mirabilia Ars 1* (2014/2)  
On issues of Art and Aesthetics  
Sobre cuestiones de Arte y Estética  
Questões de Arte e Estética

Jun-Dez 2014/ISSN 1676-5818

Concluimos este epígrafe dedicado a la escultura cordobesa del Setecientos con una pieza singular, que se ha convertido en un auténtico icono turístico para la ciudad de los califas: el Cristo de los Desagravios y de la Misericordia, conocido popularmente como el “Cristo de los Faroles” (**Fig. 24**), monumento público que se emplaza en la plaza de Capuchinos, y que se erigió a petición del célebre predicador fray Diego José de Cádiz.

El conde de la Viñaza adjudicó la autoría de dicha escultura pétrea a Juan Navarro León, en el año 1794, presentando el Crucificado la particularidad de presentar sus pies cruzados, lo que nos retrotrae a una conocida fórmula iconográfica practicada por algunos artistas de la primera mitad del siglo XVII, como Martínez Montañés o Zurbarán<sup>87</sup>.

---

<sup>87</sup> VIÑAZA, Conde de la: *Adiciones al Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, T. III, Madrid, 1894, pp. 188-189. VILLAR MOVELLÁN, Alberto: “Barroco y Clasicismo en la Imaginería Cordobesa del Setecientos”, *op. cit.*, p. 119.