

CUATRO TIPOS DE MECENAZGO ESCULTÓRICO DURANTE LA BAJA EDAD MEDIA EN ANDALUCÍA: EL CASO DE JEREZ DE LA FRONTERA.

FOUR TYPES OF SCULPTURAL PATRONAGE DURING THE LATE MIDDLE AGES IN ANDALUCÍA: THE CASE OF JEREZ DE LA FRONTERA.

DAVID CARAMAZANA MALIA

Universidad de Sevilla, España

david_caramazana@hotmail.es

Resumen: La presente comunicación tiene como objetivo abordar el mecenazgo escultórico durante la Baja Edad Media en la ciudad de Jerez de la Frontera. Para ello, expondremos cuatro tipos de comisionado sobre producciones escultóricas diferentes. Estas obras (mariologías, sepulcros, alabastros ingleses y ornamentación arquitectónica) y los patrocinios que vamos a enjuiciar, nos permiten poner de manifiesto dos cuestiones: la intencionalidad del promotor de arte, y las diferentes funciones sociológicas que se le conceden a cada obra de escultura.

Palabras clave: Jerez de la Frontera, Adorno, Villavicencio-Zacaría, Nuño García y Diego Hurtado de Mendoza y Quiñones.

Abstract: This communication aims to explore the sculptural patronage during the late Middle Ages in the city of Jerez de la Frontera. To do this, we will discuss four types of commissioner on different sculptural productions. This works (Mariology, tombs, English alabaster and architectural ornamentation), and the sponsorship that we will to prosecute, allow us to highlight two issues: the intention of art patrons, and different sociological functions that are granted to each work of sculpture.

Keywords: Jerez de la Frontera, Adorno, Villavicencio-Zacaría, Nuño García and Diego Hurtado de Mendoza y Quiñones.

Este trabajo se centra en los encargos de cuatro importantes obras de escultura de la Baja Edad Media conservadas en Jerez de la Frontera. La cronología de las piezas que vamos a tratar va desde mediados del siglo XIV hasta el año 1502, muerte del arzobispo de Sevilla Diego Hurtado de Mendoza y Quiñones. El análisis estilístico de las obras y su relación con los principales promotores de arte en Jerez y su entorno, aportan una información esencial sobre la intencionalidad del mecenazgo en época medieval.

El mecenazgo artístico en Jerez de la Frontera durante la Baja Edad Media es un fenómeno complejo, y conviene detenernos primeramente en una fecha *post quem* significativa, el año 1344¹. Antes de esta fecha, las rutas comerciales no podían ser utilizadas por las ciudades del Bajo Guadalquivir que habían sido recientemente reconquistadas por el bando cristiano, entre ellas Jerez de la Frontera, ya que el control del Estrecho de Gibraltar estaba en manos musulmanas². Las escaramuzas producidas en la frontera desde la segunda mitad del siglo XIII impedían el desarrollo económico y comercial de Jerez, y asimismo, la promoción de arte para una ciudad en continua ruina por la quema de sus cosechas tras las incursiones enemigas. Toda obra escultórica cuyo estilo se encuentre alejado de los talleres del Reino de Castilla, se veía obligada a llegar por medio marítimo, de ahí la importancia de controlar el Estrecho para permitir la importación de objetos comerciales y artísticos desde más allá de tierras peninsulares.

Conforme fue alejándose la frontera en guerra, Jerez de la Frontera consiguió crear excedentes ya dentro del siglo XV, haciendo propicio el establecimiento de linajes extranjeros en la ciudad. De los contactos comerciales entre algunas familias foráneas y sus países de origen se explican la conservación de obras pertenecientes a diversas escuelas europeas³. Esto ocurría en el mismo siglo que Sevilla iniciaba su andadura como escuela escultórica. En el último tercio del cuatrocientos aparecen dos artífices que crearon las bases de la futura escuela sevillana, y cuyas obras se extenderán por todo el arzobispado hispalense, del cual también dependía Jerez de la Frontera. Estos

¹ Fecha de la reconquista de Algeciras, tras la importante victoria del año 1340 en la Batalla del Salado.

² Para una bibliografía básica de las vicisitudes de la zona durante los siglos XIII, XIV y XV ver: MARTÍN GUTIÉRREZ, Emilio y MARÍN RODRÍGUEZ, José Ángel: "La época cristiana (1264-1492)", en CARO CANCELA, Diego (Coord.): *Historia de Jerez de la Frontera, Tomo I*. Ed. Diputación Provincial, Cádiz, 1999, pp. 261-350; GONZÁLEZ JIMÉNEZ, Manuel: *En torno a los orígenes de Andalucía*. Ed. Universidad de Sevilla, Sevilla, 1980.

³ Hemos podido inventariar para la ciudad de Jerez de la Frontera tres de los once alabastros ingleses que se tiene noticia en Andalucía, una Virgen con el Niño de la escuela de los Pisano y dos laudas flamencas de bronce antes de que concluya el siglo XV. A comienzos del XVI tenemos dos laudas de escuela genovesa y durante el mismo siglo otra lauda más que probablemente pertenezca a talleres italianos.

primeros autores son Lorenzo Mercadante de Bretaña y Pedro Millán, y sus respectivos talleres de entalladores. En trabajos recientes se han puesto de manifiesto obras y contactos de dichos autores en Jerez⁴, y aquí trataremos un ejemplo de ello. Con este inicio de autonomía en Sevilla, ya no había tanta necesidad de importar obras de otros centros europeos.

1. NUESTRA SEÑORA DE CONSOLACIÓN DEL CONVENTO DE SANTO DOMINGO.

La Virgen de Consolación del convento de Santo Domingo (FIG. 1) es la imagen más antigua que trataremos y a la vez la que tiene mayores problemas para concretar el origen de su mecenazgo. Se trata de una Virgen con el Niño de la iconografía *virgen de la leche*, pues se representa en el momento de lactancia. Corresponde con la tipología *odegetria* que nombraba el profesor Hernández Díaz⁵. El interés estilístico que ha suscitado esta obra en trabajos generales ha sido la tradicional atribución a la escuela italiana del siglo XIV⁶. No obstante, cada vez que se ha tratado esta co-patrona jerezana de manera más pormenorizada, no se ha incurrido en el análisis estilístico, el cual precede incluso a su importante devoción.

El origen de la devoción a esta imagen en Jerez de la Frontera se remonta a los últimos siglos de la Edad Media. La llegada de la talla a la población estuvo envuelta en sucesos milagrosos; el canónigo Francisco de Mesa Xinete, autor del siglo XVIII, data los acontecimientos que cuenta en su obra en 1285, durante el sitio que el rey de Marruecos, Aben Yusuf, había puesto a Jerez: *"Hallándose con su escuadra Micer Dominico Adorno (...) naufragando en el Golfo de Rosas, con una cruel borrasca que le sobrevino, descubrieron dos luces en una barquilla, que conforme se acercaba a la escuadra iba serenándose el mar, viendo este prodigio, hizo echar el esquife de su Capitana para reconocer la barquilla y hallaron una bellísima imagen de María Santísima, (...) el dicho Dominico Adorno la llevasen a la Casa de Predicadores, con cuyo título se denominaba, (...) la Religión de Santo Domingo, habiendo Predicadores*

⁴ HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Salvador: *La escultura en madera del Gótico final en Sevilla: La sillertía de coro de la Catedral de Sevilla*. Ed. Diputación de Sevilla, 2014.

⁵ HERNÁNDEZ DÍAZ, José: *Iconografía medieval de la Madre de Dios en el antiguo Reino de Sevilla*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Discurso académico, Madrid, 1971.

⁶ BANDA Y VARGAS, Antonio de la: "La escultura en la provincia de Cádiz del siglo XIII al XVI", en *Enciclopedia gráfica gaditana, Vol. IV, Nº 1*. Ed. Caja de Ahorros de Cádiz, Cádiz, 1988, p. 5. La asociación a la Virgen de San Clemente, en el monasterio sevillano homónimo, aunque ésta sea una obra del siglo XVI.

en las demás iglesias y conventos, pretendiendo todos tener dicha Imagen, se determinó para evitar quejas (...) poner la imagen sobre una carreta con dos novillos cerreros y que donde fuesen a parar que allí se colocase la Virgen; ejecutóse así y fueron a parar al convento (de Santo Domingo) que con facilidad e indecible gozo la colocaron en el altar”⁷. Datación que el historiador Sancho de Sopranis se cuestionó para la llegada de la venerada imagen a la ciudad. En su escrito póstumo *Mariología Medieval Xericense* la relaciona con el siglo XIV, indicando que fue en tiempos del prior Domingo Rooledo (o Robledo) -quien ocupó el cargo entre 1281 y 1310-, cuando se colocó la imagen en el altar mayor⁸.

Hasta la fecha no se ha efectuado un análisis formal riguroso de la escultura. Lo primero que advertimos es que sería poco probable que tengamos como fecha *post quem* el año 1310 para su llegada, pues, investigando en su estilo, vemos que pertenece a la escuela italiana de mediados del XIV, como bien han apuntado algunos⁹. Buscando analogías formales tenemos que hablar del taller de los Pisano, activo en la mitad del dicho siglo. Un buen ejemplo por su iconografía y estilo en relación con Nuestra Señora de Consolación de Jerez, es la famosa *Virgen de la Leche* del Museo Nazionale di San Matteo en Pisa, datada entre 1342-50. Según Uwe Geese es “la primera dando el pecho al Niño” conocida en Italia, dato muy revelador¹⁰. Observamos algunas conexiones entre los rostros de las Madonnas, pero lo que más se asemejan estas figuras son la composición del niño amamantado –en el caso italiano en el otro pecho- y la realización de las manos, de largos dedos, así como la utilización de los materiales bícromos; el oro para los bordes de la túnica y los cabellos, además del blanco del alabastro en la Consolación y el mármol en la pisana. La altura de la obra maestra italiana es de unos ochenta y nueve centímetros, casi el doble que la de Jerez. Esas diferencias entre ambas –material y tamaño- podrían venir condicionadas por razones comerciales, ya que la Virgen de Consolación se realizaría en función de la obra maestra, reduciendo los

⁷ MESA XINETE, Francisco de: *Historia Sagrada y Política de la muy noble e muy leal ciudad de Tarteso, Tudeto, Asta Regia, Asido Cesariana, Asidonia, Gera, Jerez Sidonia, hoy Jerez de la Frontera*. Ed. Imprenta de Melchor García Ruiz, Jerez de la Frontera, 1888, pp. 347 y ss. La negrita es nuestra.

⁸ SANCHO DE SOPRANIS, Hipólito: *Mariología medieval xericense*. Ed. Centro de Estudios Históricos Jerezanos, 1973. El texto fue publicado después de la muerte de su autor por José Hernández Díaz y Manuel Esteve Guerrero, quienes indican que se trata de un manuscrito inconcluso.

⁹ MARTÍNEZ DE AGUIRRE ALDAZ, Javier: “Notas sobre la importación de obras escultóricas en la Castilla Bajomedieval”, en *Actas del Congreso Internacional sobre Gil de Siloé y la Escultura de su época*. Ed. Caja de Burgos, Burgos, 2001, p. 379.

¹⁰ GEESE, Uwe: “La escultura gótica en Francia, Italia, Alemania e Inglaterra”, en TOMAN, Rolf (Coord.): *El Gótico. Arquitectura, escultura y pintura*. Ed. Ullmann, Barcelona, 2011, p. 331.

costes. La popularidad de esta imagen de la Virgen hizo que pronto comenzaran a realizarse copias de la misma, que en un principio se utilizaron como objetos de devoción doméstica¹¹.

Para el tema que nos ocupa, es en el origen de la leyenda donde encontramos un primer tipo de mecenazgo. Según Sancho de Sopranis, la leyenda de la imagen no aparece hasta finales del siglo XVI¹², algo lógico según Romero Bejarano¹³ si reparamos en la figura de Jácome Adorno. Este mercader genovés con el título de noble en Jerez y su vinculación con Nuestra Señora de Consolación se remonta a 1537, momento en que se concierta con el albañil Pedro Fernández de la Zarza para que le construyese en la iglesia del Monasterio de Santo Domingo una capilla de nueva planta en el lugar donde se veneraba la Virgen¹⁴. Creemos que no es muy arriesgado pensar que quisieron perpetuar el apellido familiar por medio del patrocinio a esta imagen sagrada de la ciudad. Más que el encargo en la llegada de la figura, lo que nos encontramos es una financiación sobre el espacio de culto de la imagen, ofreciéndole mayor suntuosidad. Éste mercader genovés llamado *Adorno* sería al que posiblemente le debamos el nombre del mercader en la leyenda, siendo *Micer Dominico* una referencia a la propia orden dominica.

2. LAUDAS SEPULCRALES DE LA FAMILIA VILLAVICENCIO-ZACARÍA DE LA PARROQUIA DE SAN JUAN DE LOS CABALLEROS.

Adentrándonos en el siglo siguiente, vamos a tratar el mecenazgo funerario. Durante la primera mitad del siglo XV, Jerez de la Frontera acogió linajes extranjeros y produjo excedentes económicos que favorecían el comercio. Estas dos condiciones explican que se conserven en Jerez laudas tan importantes como las de la *familia Villavicencio-Zacaría* en la parroquia de San Juan de los Caballeros (FIG. 2).

¹¹ ROMERO BEJARANO, Manuel: "Tres copias en barro desconocidas de Nuestra Señora de Consolación en el Convento de Franciscanas Descalzas de San José de Jerez de la Frontera", en *Actas del Simposio La Clausura Femenina en España*. San Lorenzo de El Escorial, Universidad María Cristina, 2004, pp. 1049-1062. Más información sobre estas copias de barro puede encontrarse en: SANCHO DE SOPRANIS, Hipólito: "Las copias en barro de Santa María de la Consolación", en *Revista El Guadalete*, N^o 2. Jerez de la Frontera, 1933.

¹² SANCHO DE SOPRANIS, Hipólito: *Mariología Medieval...*, op. cit., pp. 20 y ss.

¹³ ROMERO BEJARANO, Manuel: "Tres copias en barro...", op. cit., p. 1056.

¹⁴ SANCHO DE SOPRANIS, Hipólito: *Introducción al estudio de la arquitectura en Jerez*. Ed. Revista Guión, Jerez de la Frontera, 1934, p. 54; ROMERO MEDINA, Raúl y ROMERO BEJARANO, Manuel: "Pedro Fernández de la Zarza: Maestro tardogótico de la Baja Andalucía (1494-1569)", en ALONSO RUÍZ, Begoña (Ed.): *Arquitectura tardogótica castellana entre Europa y América*. Ed. Sílex, Madrid, 2011, pp. 197-212.

Asimismo, esta práctica seguirá presente durante el siglo XVI en Jerez con obras de notable calidad.

Pertencen como decimos al patronazgo de los esposos Lorenzo Fernández Villavicencio y Juana Fernández Zacarúa (representados conjuntamente), y Giraldo Gil Zacarúa, el hijo de ambos. Están situados en la capilla mayor de esta parroquia jerezana, ocupando el centro de la misma, y separadas un metro aproximadamente una de otra. Fueron descubiertas tras la restauración efectuada en el templo bajo la dirección de José Esteve y López a finales del siglo XIX¹⁵, y estudiadas primeramente por Sancho de Sopranis¹⁶.

Observamos en ambas un dibujo inciso, representando en cada caso las figuras estereotipadas de los fallecidos. Los pies de los tres personajes se muestran levitando, sin una asentada corporeidad, añadiendo bajo ellos simbología animalística: el de los esposos se puede apreciar perfectamente la pata de un león a los pies del marido, mientras que el rostro del animal ha quedado muy deteriorado, y bajo la figura femenina vemos un perro con un collar muy característico. En cuanto a la lauda de la derecha con la figura en solitario, parece ser otro león, aunque peor conservado que el anterior. Ambas, en los cuatro ángulos se rematan con cuadrilóbulos, los cuales probablemente llevasen la simbología de los cuatro evangelistas o blasones. Esta tipología de lauda debe atribuirse sin duda a talleres flamencos¹⁷. Añadir también que tuvieron una leyenda con inscripción rodeando el exterior del rectángulo, aunque ya sólo se observa, en parte, la de Giraldo Gil, en la cual se puede leer: "*Amigo, decir el Pater Noster e Ave Maria. Esta sepultura es de Girardo Gil Yacaria, que Dios perdone*"¹⁸.

Estamos preparando otro artículo en el cual se estudian exhaustivamente estas muestras de arte flamenco, por tanto, para el caso que nos ocupa, vamos a centrarnos en el análisis del mecenazgo aportando breves notas de las fuentes testamentarias que se

¹⁵ ÁLVAREZ LUNA, Ángeles, GUERRERO VEGA, José María y ROMERO BEJARANO, Manuel: *La intervención en el patrimonio. El caso de las Iglesias Jerezanas, (1850-2000)*. Ed. Colecciones premio Manuel Esteve 5, Ayuntamiento de Jerez, Jerez de la Frontera, 2003, pp. 105-121.

¹⁶ SANCHO DE SOPRANIS, Hipólito: "Las laudas góticas de San Juan de los Caballeros de Xerez", en *Revista Guión*, N° 1, 14 mayo. Jerez de la Frontera, 1935, pp. 3-4.

¹⁷ VAN BELLE, Ronald: *Laudas flamencas en España. Flemish Monumental Brasses in Spain*. Ed. Beta III Milenio, Bilbao, 2011. Actualmente estamos estudiando junto con el historiador Manuel Romero Bejarano estas laudas con motivo de un análisis exhaustivo de su tipología en la zona bajoandaluza.

¹⁸ CALA Y LÓPEZ, Ramón y MUÑOZ Y GÓMEZ, Agustín: "Lápidas góticas del siglo XV existentes en San Juan de los Caballeros", en *Periódico El Guadalete*. Jerez de la Frontera, 30 de octubre de 1891. Y también en: ROMERO DE TORRES, Enrique: *Catálogo Monumental de España. Provincia de Cádiz (1908-1909)*. Ed. Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, Madrid, 1934, p. 410.

nos han sido amablemente facilitadas¹⁹. En el testamento de Lorenzo Fernández se manda que “*en la fabrica de la dicha yglesia (de San Juan) para aiuda a fazer la obra e labor de azulejos que se ha de fazer en la frontera delante el altar maior de la dicha yglesia en derecho de la dicha mi sepoltura quinientos maravedís*”²⁰. Esta obra de azulejos a la que se refiere el documento correspondería con la decoración de la cabecera de la iglesia de San Juan de los Caballeros, cuya fábrica estaría concluida antes de la fecha del testamento del marido, en 1433. En el testamento de la mujer, Juana Fernández, fechado en 1463, observamos que manda expresamente “*que entierren mi cuerpo dentro de la Yglesia de San Juan de esta Ciudad en la Sepoltura donde esta enterrado fernando Gil mi padre que es una de las dos sepolturas que están abaxo de las gradas de el Altar maior de la dicha Yglesia en la que esta fazia el Sagrario*”²¹, así pues, entendemos que ella no es la que realiza el encargo de las laudas, sino que sería su marido treinta años antes.

Estas laudas flamencas tienen una importancia capital para entender el mecenazgo funerario en la Baja Andalucía. Los Villavicencio-Zacaría establecieron una importación de fórmulas internacionales, propias del momento tardogótico²², produciendo así un alejamiento de las tipologías locales basadas hasta el momento en la pintura mural, tal y como se observan en la misma parroquia, en la denominada Capilla de la Jura²³.

Para comprender mejor el proceso de mecenazgo vamos a aportar otro ejemplo. Se trata de *los sepulcros de Juan Suazo y Florentina Ponce de León* del convento de San Francisco. Si bien realizados en mármol blanco de estilo renacentista, advertimos influencias del norte de Europa en la armadura del marido, amén de los rostros y las

¹⁹ Agradecemos la información aportada a don Javier E. Jiménez y a don Manuel Romero.

²⁰ ARCHIVO MANUEL DOMEQ ZURITA (A partir de ahora A.M.D.Z.). Legajo 36. Testamento de Lorenzo Fernández Villavicencio. Otorgado el 4 de diciembre de 1433 ante Diego Gómez. Traslado efectuado por el escribano Tomás Francisco López de Santiago en 12 de enero de 1742.

²¹ A.M.D.Z. Legajo 36. Testamento de Juana Fernández Zacarías. Otorgado el 28 de abril de 1463 ante Juan Martínez de Sanlúcar. No consta el nombre del escribano que hace el traslado el 11 de noviembre de 1735. La negrita es nuestra.

²² BIALOSTOCKI, Jan: *El arte del siglo XV. De Parler a Durero*. Ed. Istmo, Madrid, 1989, pp. 225-257.

²³ Desde el hallazgo del testamento por JÁCOME GONZÁLEZ, José y ANTÓN PORTILLO, Jesús: “La Capilla ‘de la Jura’, de San Juan de los Caballeros, de Jerez de la Frontera: entre la épica y la realidad histórica”, en *Revista de Historia de Jerez*, nº 13. Jerez de la Frontera, 2007, pp. 183-212., los estudios más actualizados están a cargo de: LÓPEZ VARGAS-MACHUCA, Fernando: “Entre la tradición castellana y la herencia andalusí. La arquitectura religiosa en Jerez de la Frontera desde la conquista cristiana hasta la irrupción del tardogótico (1264-1464)”, en JIMÉNEZ LÓPEZ DE EGUILLETA, Javier E. y POMAR RODIL, Pablo J. (Coord.): *LIMES FIDEI, 750 años de Cristianismo en Jerez*. Ed. Diócesis Asidonia-Jerez, Jerez de la Frontera, 2014, pp. 72-76.

manos de ambos. En el testamento de Juan Suazo fechado en 1522, descubrimos que el procedimiento de pagos en estas obras se realizaba a través de albalaes testamentarias. Las piezas, por tanto, eran comisionadas por medio de agentes. Aquí se nombra a un tal “*monforte ginovés vecino de Saona*”, permitiendo así un análisis estilístico más seguro con los talleres genoveses²⁴.

3. ALABASTRO INGLÉS DE LA RESURRECCIÓN DEL ANTIGUO HOSPITAL DE LA SANGRE.

Ahora tratamos una pieza que se importa desde otra localización europea; se trata del relieve de alabastro inglés del antiguo Hospital de la Sangre de Jerez, hoy Asilo de San José. Representa la temática de *La Resurrección* (FIG.3) y se encuentra actualmente en el Museo Arqueológico Municipal de Jerez, habiéndose colocado una réplica en su situación original. Lo primero que nos interesa destacar de esta producción en relieve es que se han documentado en Andalucía un total de once²⁵, de entre los cuales Jerez de la Frontera aporta tres de los mismos, cifra que sitúa a la ciudad como importante centro receptor en este mercado internacional.

El que nos ocupa para el análisis del mecenazgo ha sido el mejor estudiado de los tres alabastros jerezanos gracias al artículo de la restauradora Martín Mochales²⁶. La composición mantiene la hegemonía del tema principal, Cristo triunfante saliendo del sepulcro en el centro. Alrededor se disponen cuatro soldados, el inferior de nuestra izquierda durmiendo. En la parte superior se completa con dos ángeles de posturas naturalistas, evitando un hieratismo exagerado, con rostros amables, y el cabello tratado con finura. Contrastan con las figuras de los soldados, cuyos rostros no están individualizados, y en alguno de ellos surgen intenciones grotescas, elementos propios

²⁴ A.M.D.Z. Legajo 33. Testamento de Juan Suazo, abierto el 1 de septiembre de 1522; Previamente hubo un estudio de estas laudas por parte de: SANCHO DE SOPRANIS, Hipólito: “Los sepulcros de la capilla de los Suazo en San Francisco de Xerez”, en *Revista Guión*, N° 3. Ed. Federación de Estudios Católicos, Jerez de la Frontera, 1935, pp. 3-4.

²⁵ Algunos de los principales trabajos de catalogación de los alabastros ingleses en España son: HERNÁNDEZ PERERA, Jesús: *Alabastros ingleses en España*, “Goya”, N° 22. 1958, pp. 216-222; ALCOLEA, Santiago: “Relieves ingleses de alabastro en España: Ensayo para su catalogación”, en *Archivo Español de Arte*, Tomo 44, N° 174. 1971, pp. 137-153.; LAGUNA PAÚL, Teresa: “Escultura”, en FERNÁNDEZ LÓPEZ, José (Coord.): *La España Gótica, Andalucía, vol. 11*. Ed. Encuentro, 1992, pp. 66-76; FRANCO MATA, Ángela: *El retablo gótico de Cartagena y los alabastros ingleses en España*. Ed. CajaMurcia, Obra Social y Cultural, Murcia, 1999.

²⁶ MARTÍN MOCHALES, Carmen: “Restauración del relieve en alabastro procedente del Asilo de San José, Jerez de la Frontera”, en *Revista de Historia de Jerez*, N° 11-12. Jerez de la Frontera, 2005, pp. 197-219.

de esta etapa tardogótica. Las vestimentas de los soldados corresponden con el estilo que se observa en sepulcros ingleses de comienzos del siglo XIV, siendo muy característico el casco que tapa completamente la frente y recubre con la malla el mentón²⁷, así como la práctica del caballero a la hora de cubrirse las piernas con dos prendas separadas y las caderas con una especie de calzones que no pasaban del empeine²⁸.

El profesor Cómez Ramos fue el primero en tratar en profundidad esta pieza y enjuiciar su cronología, lo que le llevó a la datación de acuerdo con la llegada de un barco procedente de Dartmouth a Sevilla en 1390 con “paños de lana de diversos colores, imágenes de alabastro y otras mercancías”²⁹. La fecha resulta bastante temprana si atendemos a las formas del relieve de la Resurrección y no podemos afirmar tampoco el destino de las imágenes de alabastro que traería ese flete a Sevilla. Martín Mochales con la ayuda de especialistas del Museo Victoria & Albert ofrece una rigurosa datación estilística para el alabastro de la Resurrección: entre 1470-1490, período de exportaciones en grandes cantidades, y por tanto de una progresiva pérdida de calidad³⁰.

Investigando sobre el primer momento que se tiene noticia del alabastro en el hospital, la restauradora Martín Mochales nos cuenta que “según los autos de reducción (del Hospital de la Sangre), documento donde se consigna cómo estaba estructurado el edificio, la enfermería de la planta alta tenía un altar con «una imagen de Cristo en el sepulcro», ¿podría ser ésta imagen, sola o formando un retablo con otras piezas, el relieve de alabastro que aquí estamos tratando?”³¹. Estamos ante una clara referencia a que ya se encontraba en el hospital antes de que acabara el siglo XVI³².

²⁷ STONE, Lawrence: *Sculpture in Britain: The Middle Ages*. “*The Pelican History of Art*”. Ed. Harmondsworth Penguin Books, Londres, 1955, pp. 155-176. Especialmente las imágenes de las páginas 163 y 165.

²⁸ VON BOEHN, Max: *La moda. Historia del traje en Europa. Desde los orígenes del Cristianismo hasta nuestros días. Tomo I, La Edad Media*. Ed. Salvat, Barcelona, 1951, p. 200.

²⁹ STONE, Lawrence: *Sculpture in Britain...*, op. cit., pp. 190-192, recogido por CÓMEZ RAMOS, Rafael: “Un alabastro de Nottingham en Jerez de la Frontera”, en *Revista Atrio N°5*, Sevilla, 1993, pp. 89-91, y también por MARTÍN MOCHALES, Carmen: “Restauración del relieve...”, op. cit., p. 199. La negrita es nuestra.

³⁰ CHEETHAM, Francis: *Unearthed: Nottingham's Medieval Alabasters*. Ed. Nottingham City Museums & Galleries, Londres, 2004.

³¹ MARTÍN MOCHALES, Carmen: “Restauración del relieve...”, op. cit., p. 199. También esta noticia la recoge: SERRANO PINTENO, Javier: “El Hospital de la Sangre. De la fundación a la reducción de 1636. Nuevos datos”, en *Revista de Historia de Jerez, N° 16-17*, Jerez de la Frontera, 2012, p. 36, nota 57.

³² Las reducciones hospitalarias se produjeron a finales del siglo XVI: ROMERO BEJARANO, Manuel: *De los orígenes a Pilar Sánchez. Breve historia de Jerez*. Ed. Remedios 9, Jerez de la Frontera, 2009, pp.

Para conocer cuándo se produjo el traslado del relieve desde la enfermería a la portada del primitivo hospital, la restauradora supone que el estado precario y ruinoso de la enfermería invitaría al traslado³³. Sobre este cambio desde la enfermería a la fachada, se ha entendido que sucedió antes de que acabara el siglo XVI gracias a una referencia que aparece en el libro *El Arte de la Pintura* de Pacheco³⁴. Aquí tenemos que llamar la atención sobre las palabras del propio Francisco Pacheco que también fueron recogidas por el catálogo monumental de la Provincia de Cádiz de Romero de Torres³⁵. En el escrito del pintor sanluqueño se dice “*la puerta del convento de las Recogidas*”, cuyo nombre no se corresponde al Hospital de la Sangre de Jerez, sino al Hospital de la Misericordia de la misma ciudad³⁶. Por tanto estaríamos ante dos posibilidades: o que Francisco Pacheco se confundiera al nombrar el hospital, o que hubiese otro alabastro más en la fachada del Hospital de la Misericordia, del que no se conoce noticia alguna.

Respecto al mecenazgo, hay que señalar que este tipo de establecimientos siempre eran fundaciones privadas de particulares, éste en concreto fue creado por Nuño García en 1485 y quizá la pieza formase parte del legado fundacional³⁷. Hasta el momento no hemos encontrado abundante información del dicho fundador, no obstante, no sería descabellado pensar en su implicación en la fundación otorgando, además de los bienes inmuebles, bienes muebles para su ornato. La fecha de su fundación, en 1485, cuadra excepcionalmente bien con la datación del relieve de La Resurrección.

4. FACHADA DE LA EPÍSTOLA DE LA PARROQUIA DE SANTIAGO.

En último lugar, aportamos el estudio de un mecenazgo que explica perfectamente la importancia que alcanzaron los talleres de entalladores sevillanos a partir de la segunda mitad del siglo XV, gracias a los patrocinios eclesiásticos en todo el antiguo Arzobispado Hispalense, del que dependía Jerez de la Frontera. Se trata de *la*

73-75. Querían optimizar los recursos asistenciales en uno o dos establecimientos, y así evitar la corrupción de sus administradores.

³³ MARTÍN MOCHALES, Carmen: “Restauración del relieve en alabastro...”, op. cit., p. 199.

³⁴ En el artículo de CÓMEZ RAMOS, Rafael: “Un alabastro de Nottingham...”, op. cit., p. 90., se ofrece la nota de PACHECO, Francisco: *El Arte de la Pintura*. Ed. de Bassegoda, Madrid, 1990, p. 651, donde cuenta el importante teórico del arte: “*Esto del sepulcro abierto y Cristo sacando una pierna del para salir, lo he visto muchas veces pintado y en Xerez de la Frontera, en la puerta del convento de las Recogidas, está esculpido en piedra*”. Así lo recogió al pie de la letra MARTÍN MOCHALES, Carmen: “Restauración del relieve en alabastro...”, op. cit., p. 199. La negrita es nuestra.

³⁵ ROMERO DE TORRES, Enrique: *Catálogo Monumental de España...*, op. cit., p. 430.

³⁶ ROMERO BEJARANO, Manuel: *De los orígenes...*, op. cit., pp. 60-75.

³⁷ MESA XINETE, Francisco de: *Historia Sagrada y Política...*, op. cit., p. 336.

fachada de la Epístola de la parroquia de Santiago (FIG. 5). En la iglesia de Santiago tenemos tres fachadas³⁸ que pertenecen a la misma época, y tal como indicó García Peña³⁹ derivan de los modelos de las portadas laterales de la Catedral de Sevilla. La más interesante de ellas es sin duda la portada de la Epístola, aunque debemos decir que la primera que se realizó fue la principal, la cual luce el escudo de los Reyes Católicos con la granada en la parte inferior, lo que indica que fue construida con posterioridad a 1492. En fechas recientes Romero Bejarano puso la atención en un documento que demuestra que en 1496 se estaba replanteando el solar del nuevo edificio, lo que marca una fecha de inicio de las obras⁴⁰.

La portada que nos interesa analizar, la de la Epístola, se desarrolla entre dos contrafuertes de planta romboidal decorados en el primer cuerpo por repisas y doseletes, y en el segundo por pináculos ornamentados con crochets. El vano es adintelado, estando coronado por un arco apuntado con tres arquivoltas y trasdosado por un gablete que presenta en su exterior cardinas y un florón como coronamiento. En las enjutas, a modo de tapiz, hallamos dos cuerpos superpuestos de tracería ciega. Nos queremos centrar en las tres esculturas exentas colocadas en sus respectivas hornacinas. En las jambas el *arcángel San Gabriel y la Virgen María* (FIG. 4) conformando la escena de la Anunciación; y en la hornacina del tímpano la figura de *Santiago Apóstol*. Las conclusiones que se podrán sacar en relación con la historia de la fábrica, la influencia en el entorno gaditano y el análisis minucioso de cada imagen, se apartan de nuestros propósitos aquí⁴¹, y vamos a centrarnos en la intención del arzobispo Mendoza.

Un punto que hasta el momento permanecía sin aclarar es la datación de la portada. Hemos descubierto que junto a la hornacina del tímpano aparece el escudo del arzobispo Diego Hurtado de Mendoza y Quiñones, quien ocupó la sede sevillana entre 1485 y 1502. Si tenemos en cuenta que la obra del templo comenzó en 1496, nos encontramos con que esta portada es de los primeros elementos que se hicieron del edificio. Quizás por el afán del arzobispo de dejar su impronta en una obra de su basto

³⁸ ROMERO DE TORRES, Enrique: *Catálogo Monumental de España...*, op. cit., pp. 420-421.

³⁹ GARCÍA PEÑA, Carlos: "Portadas góticas gaditanas", en *Revista de Arte: Goya*, N° 198. 1987, pp. 326-331.

⁴⁰ ROMERO BEJARANO, Manuel: "Del mudéjar al gótico. Arquitectura religiosa a finales del XV en Jerez", en BAREA RODRÍGUEZ, Manuel A. y ROMERO BEJARANO, Manuel (Coord.): *750 aniversario de la incorporación de Jerez a la Corona de Castilla: 1264-2014*. Ed. Colección patrimonio, Jerez de la Frontera, 2014, pp. 437-458. Documento previamente citado por Bartolomé Gutiérrez.

⁴¹ Actualmente estamos elaborando un artículo sobre esta importante portada y su relación con las demás de su misma tipología en el entorno gaditano.

arzobispado⁴². Diego Hurtado de Mendoza y Quiñones⁴³ perteneció al influyente linaje de los Mendoza de Guadalajara. Sobrino del célebre arzobispo de Toledo Pedro Hurtado de Mendoza y hermano de Íñigo López de Mendoza, el conde de Tendilla, su período como arzobispo de Sevilla transcurrió en su mayor parte en la corte de los Reyes Católicos. Hasta el momento, la única obra que se adscribía a su patrocinio era la Capilla de la Antigua de la Catedral de Sevilla, construida para su enterramiento⁴⁴. En el caso de las obras diocesanas la portada que nos ocupa sería la única obra costeadada bajo su patrocinio. Con todo, la inclusión del blasón en la portada de Santiago es bastante discreta, hasta el punto de que ningún investigador que se ha ocupado de la puerta había reparado en el mismo⁴⁵.

No por casualidad Hurtado de Mendoza elige patrocinar y situar su escudo en la portada de la Epístola del templo, cuando lo lógico hubiese sido la principal. Este hecho viene condicionado por el propio proceso constructivo de la parroquia, el cual fue un tanto peculiar, ya que para respetar la orientación hacia el este del presbiterio hubo que encajar la fachada principal entre el caserío. No sucedía así con la de la Epístola, que quedaba abierta a un gran espacio dispuesto delante de una de las puertas de la muralla de la ciudad, con lo que de facto se convertía en la portada principal, o al menos la más visible, algo que aún hoy en día es así. Además cuenta con la ventaja de ser de menores dimensiones que la principal y por tanto más fácilmente realizable. La intención principal del promotor aquí es hacer recordar su arzobispado a través de una fachada

⁴² LLEÓ CAÑAL, Vicente: *Nueva Roma. Mitología y humanismo en el Renacimiento sevillano*. Ed. CEEH Centro de Estudios Europa Hispánica, Madrid, 2012, pp. 133 y ss.

⁴³ ALONSO MORGADO, José: *Prelados sevillanos o episcopologio de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla*, Sevilla, 1906, pp.386-393.; LAYNA SERRANO, Francisco: *Historia de Guadalajara y sus Mendozas en los siglos XV y XVI*, Madrid, 1993, vol. 2, pp. 237-240.

⁴⁴ RECIO MIR, Álvaro: "La llegada del Renacimiento a Sevilla: El proyecto del Cardenal Hurtado de Mendoza para la Capilla de la Antigua de la Catedral", en *Archivo Español de Arte*, N° 290, 2000, pp. 182-190; SÁNCHEZ HERRERO, José: "Sevilla del Renacimiento", en ROS, Carlos: *Historia de la Iglesia en Sevilla*, Sevilla, 1992, pp. 311-312.

⁴⁵ GRANDALLANA Y ZAPATA, Luis de: *Noticia histórico-artística de algunos de los principales monumentos de Jerez*, Jerez de la Frontera, 1885, pp. 29 y ss.; ROMERO DE TORRES, Enrique: *Catálogo Monumental de España...*, op. cit., pp. 420-441.; SANCHO DE SOPRANIS, Hipólito: *Introducción al estudio...*, op. cit., pp. 9 y ss.; ESTEVE GUERRERO, Manuel: *Jerez. Guía oficial de Arte*, Jerez de la Frontera, 1952, pp. 152 y ss.; GARCÍA PEÑA, Carlos: *Arquitectura gótica religiosa en la Provincia de Cádiz. Diócesis de Jerez*, Madrid, 1990, pp. 644 y ss.; POMAR RODIL, Pablo J. y MARISCAL RODRÍGUEZ, Miguel Ángel: *Jerez. Guía artística y monumental*, Madrid, 2004, pp. 155 y ss.; ROMERO MEDINA, Raúl y ROMERO BEJARANO, Manuel: "Un lugar llamado Jerez. El maestro Alonso Rodríguez y sus vínculos familiares y profesionales en el contexto de la arquitectura del tardogótico en Jerez de la Frontera", en JIMÉNEZ MARTÍN, Alfonso (Ed.): *La Catedral después de Carlin. Actas de la XVII Aula Hernán Ruiz*, Sevilla, 2010, pp. 175-288.; ROMERO BEJARANO, Manuel: "Del mudéjar al gótico...", op. cit., p. 446 y ss.

que se exhibe a la ciudad como un auténtico escaparate de poder. Diego Hurtado de Mendoza, viendo que su mandato estaba concluyendo, patrocinó esta importante portada para Jerez de la Frontera cargada de elementos formulados en Sevilla las décadas anteriores, y cuyas esculturas, indudablemente, se relaciona con los talleres de entalladores sevillanos del momento.



FIG. 1. *Nuestra Señora de Consolación*. Anónimo italiano. C. 1350. Convento de Santo Domingo, Jerez de la Frontera. Fuente: Ayuntamiento de Jerez.



FIG. 2. *Matrimonio Villavicencio-Zacarfa* y su hijo *Giraldo Gil Zacarfa*. Anónimo flamenco. C. 1433. Iglesia de San Juan de los Caballeros, Jerez de la Frontera. Fuente: David Caramazana Malia.



FIG 3. *Alabastro de La Resurrección*. Anónimo inglés. C. 1470-1490. Asilo de San José, antiguo Hospital de la Sangre. Actualmente en el Museo Arqueológico Municipal de Jerez. Fuente: Manuel Romero Bejarano.



FIG. 4. *Escena de la Anunciación, portada de la Epístola*. Anónimo. C. 1502. Iglesia de Santiago, Jerez de la Frontera. Fuente: David Caramazana Malia.

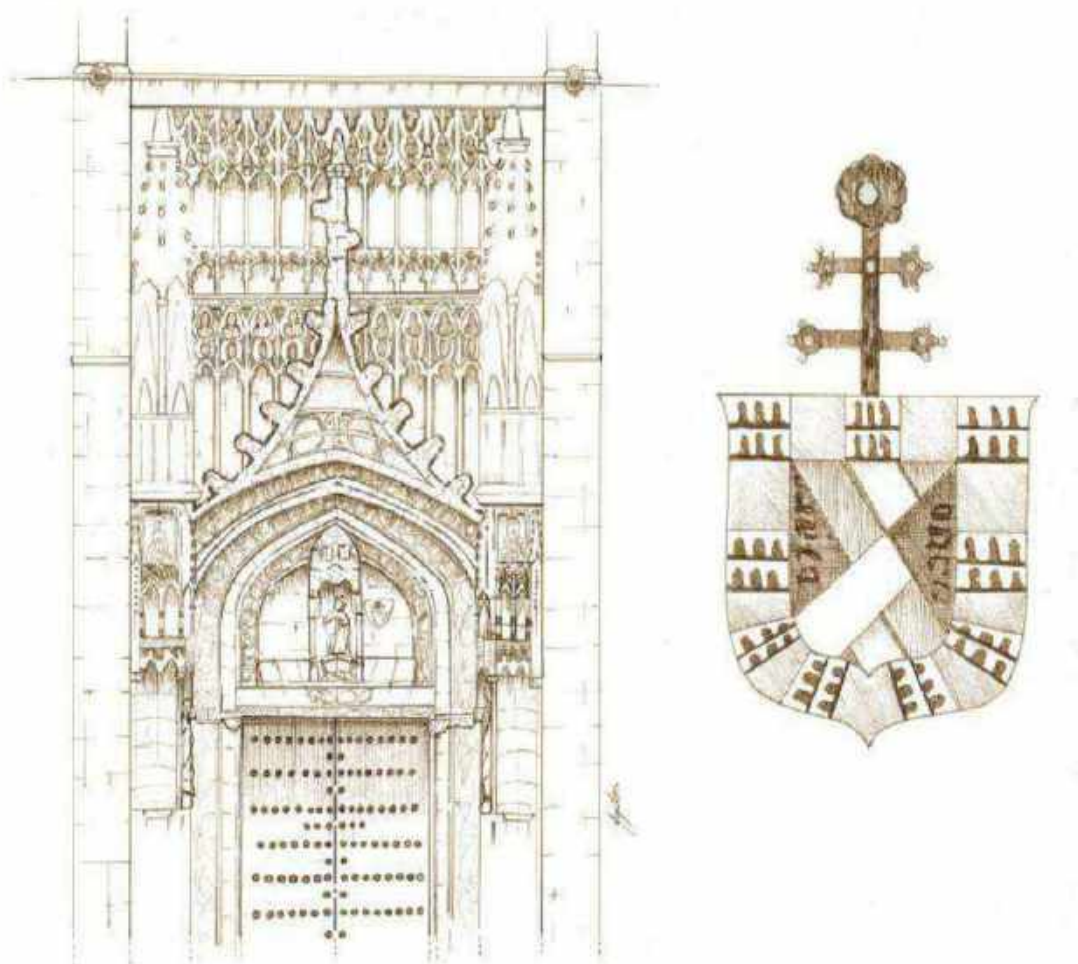


FIG. 5. *Portada de la Epístola y escudo del arzobispo Diego Hurtado de Mendoza y Quiñones*. Anónimo. C. 1496-1502. Iglesia de Santiago, Jerez de la Frontera. Fuente: boceto realizado por Juan A. Aguilar Quirante.