

APORTACIONES AL ESTUDIO DEL RETABLO DEL SIGLO XVIII EN LA BAJA ANDALUCÍA: EL MODELO JEREZANO

POR FERNANDO AROCA VICENTI

Este trabajo quiere contribuir a un mayor conocimiento del panorama de la arquitectura en madera del siglo XVIII en la baja Andalucía, centrándose en la ciudad de Jerez de la Frontera. Incluye una nutrida nómina de obras, así como de autores que trabajaron en Jerez y su entorno. Con ello se pone de manifiesto un hecho común en el ámbito del dieciocho andaluz: la descentralización de los núcleos artísticos de primer orden, en beneficio de los llamados centros menores, donde florecieron nuevos talleres que registraron una gran actividad.

This work wants to contribute to a greater knowledge of the view of the architecture in wood in the XVIII century in south western Andalusia, centring on the city of Jerez de la Frontera. It includes not only a considerable list of works, but also of authors that worked in Jerez and its surroundings. With this a common fact is revealed in the context of the XVIII century in Andalusia: the decentralization of first-rate artistic centres, giving advantage to the so-called minor centres, where fewer workshops that had a great activity flourished.

El siglo XVIII fue fructífero para la ciudad de Jerez de la Frontera; y esta apreciación la podemos observar en distintos ámbitos: económicos, culturales y artísticos. El resurgir de la economía jerezana, con la industria del vino como propulsora implacable, hace que la ciudad sea punto de mira para nuevos colectivos que buscarán un campo de acción como alternativa a sus lugares de procedencia. Son muchas las personas que, procedentes tanto de localidades cercanas como de otros ámbitos de la península y aún del extranjero, se asientan en la ciudad para probar suerte en torno a la industria vinícola. Todo ello trajo consigo un aumento de las actividades artísticas, floreciendo junto al arte religioso una arquitectura civil muy significativa, perfectamente

identificable con los caracteres de este período setecentista. Pero aún se daba la supremacía de obras religiosas sobre las de carácter civil, sobre todo en lo que a artes plásticas se refiere.

Jerez, como tantos otros puntos de la geografía andaluza, acusa durante este período el advenimiento de un conjunto de artistas que definitivamente se instalarán en la ciudad. Se producirá así una descentralización de núcleos que, hasta ahora, venían siendo manantiales que abastecían de obras de arte a otros centros menores. En el caso jerezano, era Sevilla la principal fuente, dado la cercanía, además de ser diócesis a la que pertenecía la ciudad. De Sevilla llegaron algunos artistas que trasladaron definitivamente su residencia, como el arquitecto Ignacio Díaz de los Reyes, hermano de Diego Antonio Díaz, quien trabajó en la obra de la Colegial, hoy Catedral, o Diego Roldán, nieto de Pedro Roldán, quien realiza muchos trabajos escultóricos en Jerez y otras localidades vecinas. También se asentaron artistas extranjeros, como Jácome Baccaro, genovés que desarrolla una amplia labor escultórica en la segunda mitad de siglo. De esta forma, cada vez se recurría menos a los tradicionales centros productores de primer orden, creándose un buen número de talleres dispersos, como una constante en todo el ámbito andaluz.

En este clima de actividad se desarrolla el retablo, elemento imprescindible en los templos, sobre todo durante los siglos XVII y XVIII, encargado de crear la auténtica atmósfera barroca en los interiores. Durante el dieciocho se construyeron en Jerez pocas iglesias de nueva planta, restaurándose muchas de las ya existentes, con la construcción de nuevas capillas y, sobre todo, levantamiento de nuevos retablos. Raro es la iglesia jerezana que no registre en su interior el levantamiento de un nuevo retablo, por pequeño que sea, por lo que podemos afirmar que los templos se hallan inundados de retablos dieciochescos. Todo ello delata una gran actividad en torno a este elemento, con la consecuente proliferación de talleres que abastecían tanto a la ciudad como a la comarca.

Al igual que en otras disciplinas artísticas, el retablo setecentista en Jerez discurre de forma paralela al resto de Andalucía, siguiendo más concretamente el modelo sevillano. Bernardo Simón de Pineda, con el retablo mayor de la iglesia del Hospital de la Caridad de Sevilla (1670), marcará una pauta, que fue seguida por Cristóbal de Guadix, Juan de Valencia, Francisco y Baltasar de Barahona...¹, artistas que trabajan en Sevilla y transmiten el modelo de retablo de la última fase seiscentista durante la primera década del dieciocho. En esta primera década, el retablo sigue estando protagonizado por un elemento: la columna salomónica, que aparece junto a un desarrollo ornamental rico, donde se incluyen molduras, cartelas y formas vegetales carnosas; ello se amplía en muchos casos hasta finales de los años veinte, por lo que es fácil encontrar en Andalucía retablos con columnas salomónicas, junto a otros coetáneos que incluyen ya el estípite. Así, tenemos ejemplos en Sevilla, donde a pesar

1. J. Hernández Díaz: "Papeletas para la historia del retablo en Sevilla, durante la segunda mitad del siglo XVII". *Boletín de Bellas Artes*, n. III. Sevilla 1936.

de la amplia difusión del estípite no se logró erradicar del todo el soporte salomónico, como aparece, entre otros ejemplos, en el retablo mayor del Hospital de San Bernardo (1729), obra de Bartolomé García de Santiago². También en Córdoba gozó este soporte de mucho predicamento, presidiendo algunos retablos dieciochescos³.

En Jerez el modelo salomónico tuvo cierta aceptación durante las dos primeras décadas del dieciocho, aunque es manifiesta la supremacía del estípite, auténtico protagonista de la arquitectura en madera durante toda la primera mitad de siglo. No debemos olvidar que fue Jerez uno de los primeros puntos de la región donde se registró el soporte salomónico, en el retablo mayor de la Cartuja⁴. Dentro de la modalidad salomónica destaca el retablo mayor de la iglesia del convento de San Francisco (fig. 1), obra aún anónima, aunque hemos averiguado la fecha de inicio, gracias a un memorial elevado por los franciscanos al Ayuntamiento solicitando ayuda para su construcción. En 1699 se inician las obras⁵, dato que nos ayuda a explicar su composición, ya que se ajusta a los modelos que por estas mismas fechas se realizan en el núcleo sevillano. La disposición de las columnas, cuyas espiras se interrumpen para añadir en el fuste guiraldas y otros elementos, así como la distribución de hornacinas y modelos decorativos, acercan esta obra al retablo mayor de la parroquia de San Vicente, y al retablo mayor del convento de Santa María de Jesús, de Sevilla, ambos iniciados en 1690 por Cristóbal de Guadix. Desconocemos hasta ahora la fecha de conclusión del retablo franciscano, que bien pudo prolongarse durante la primera década del siglo, apareciendo estípites en el ático, de trazado sencillo, sin el recubrimiento ornamental que acusan los empleados posteriormente.

En 1723 se inicia el retablo mayor de la iglesia de San Lucas por Francisco López, autor que desarrolló su carrera en Bornos, Jerez, Cádiz y La Habana⁶. Aunque fue difusor del estípite, López se acoge en este retablo a la columna salomónica, constituyendo un ejemplo más de la pervivencia de este soporte ante los avances de aquel. El retablo de San Lucas, de menor entidad que el de San Francisco, registró algunas restauraciones en 1779⁷.

En 1701 se concluye el retablo mayor de la parroquia de San Marcos, que acoge a las pinturas del anterior retablo renacentista, donde intervinieron destacados pintores

2. H. Sancho Corbacho: *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*. VII. p. 72.

3. M.A. Raya Raya: *El retablo barroco cordobés*. Córdoba 1987, p. 72.

4. E. De Los Ríos Martínez: *José de Arce y la escultura jerezana de su tiempo: 1637-1650*. Cádiz 1991, pp. 94-54.

5. Archivo Municipal de Jerez de la Frontera (A.M.J.F.). Actas Capitulares, año 1694, fols. 692-693.

6. L. Alonso de la Sierra y F.J. Herrera: "Francisco López y la difusión del barroco estípite en el retablo bajo-andaluz". *Archivo Hispalense*, n. 230, Sevilla 1994.

7. Archivo Histórico Diocesano de Jerez de la Frontera (A.H.D.J.F.). San Lucas. Fábricas. Visitas, año 1782, fol. 85. Entre las obras figuran el remate de la hornacina de San Juan Bautista, así como asegurar "con aspillas nuevas todo el ultimo cuerpo que amenazaba ruina por estar corroidas las que tenia e hicieron de nuevo muchas piezas que faltaban dorandolas (...)". Intervinieron en la obra Manuel Vázquez y Salvador Ximénez, maestros carpinteros y pintor-dorador respectivamente.

del núcleo sevillano, como Alejo Fernández, Cristóbal de Cárdenas y Vasco Pereira⁸. Su autor fue el ensamblador y escultor José Rey⁹, artista hasta ahora desconocido, que tuvo mucha actividad, según se desprende de la documentación que hemos consultado. Esta obra (fig. 2), fue concebida con una manifiesta intención de conservar las pinturas de la obra primitiva, adecuando así una máquina arquitectónica de estructura ordenada, donde se repiten ciertos esquemas de inspiración tardomanierista. Dadas las circunstancias de adecuación a las tablas pictóricas, el retablo presenta una apreciable planitud, al no incluir columnas ni hornacinas. Sin embargo, no podemos hablar de un concepto retardatario, ya que a través de la decoración el autor se incorpora a las fórmulas habituales en el círculo sevillano del momento. Así, en el programa ornamental destacan tarjas, festones de hojas carnosas, guirnaldas con frutos, flameros en el ático, entre otros, no apareciendo ninguna figura complementaria, a excepción del Padre Eterno del remate del ático, para resaltar la prevalencia pictórica de la obra. El retablo fue dorado en 1733 por Félix Francisco de León. Es de agradecer la opción tomada por esta parroquia de conservar las pinturas primitivas, ya que constituye la única muestra persistente en la ciudad de la abundante producción de piezas de esta tipología, desarrolladas a lo largo del siglo XVI.

Como antes apuntamos, pocos datos se conocen del autor de esta obra, José Rey, del que hemos localizado algunas otras, como el retablo del altar colateral de la Capilla del Socorro en la parroquia de San Miguel, ejecutado junto a Francisco Camacho, autor del que hablaremos más adelante, en torno a 1714, desaparecido¹⁰. Gracias a la documentación referente a esta obra, podemos conocer la edad de ambos artistas, quienes en 1716 afirman ser de 60 años el primero y 33 el segundo. De esta forma establecemos el año de 1656 como fecha de nacimiento de nuestro autor, lo cual justifica los caracteres estilísticos de su producción. Desconocemos, por el contrario, la fecha de su fallecimiento, que no fue anterior a 1733, año en que realiza la cajonería para la Sacristía de la parroquia de Santiago; también ejecuta la sillería del coro de la parroquia de San Marcos, junto al comentado retablo mayor, aunque hubo de interrumpirla al ser requerido por otra localidad para terminar un trabajo pendiente¹¹.

8. H. Sancho de Sopranis: "El retablo de la capilla mayor de San Marcos de Jerez". *Archivo Hispalense*, ns. 54-56. Sevilla 1952, pp. 140-153. El autor recoge la fecha de finalización del nuevo retablo, aunque no cita al autor del mismo.

9. A.H.D.J.F. San Marcos. Fábricas. Visitas, año 1705, fol. 83. Según el documento, el autor empleó 1102 días de trabajo, por lo que la obra se inició en 1698. El coste ascendió a 25.326 reales y 20 maravedíes.

10. A.H.D.J.F. Legajo 130.

11. A.H.D.J.F. Santiago. Fábrica. Visitas, año 1733, fol. 122. A.H.D.J.F. San Marcos. Fábricas. Visitas, año 1740, fol. 75. José de Santiago fue el autor encargado de concluir la sillería. Sancho de Sopranis recoge la intervención de Rey en esta sillería de San Marcos. Basándose en datos documentales, especifica que el escultor dio recibo el 29 de julio de 1733. H. Sancho de Sopranis: "Papeletas para una serie de artistas regionales". *Guión*. Jerez 1934-36.

El estípite desplaza definitivamente a la columna salomónica al inicio de la segunda década del siglo. Para su difusión en Andalucía jugaron un importante papel Francisco Hurtado Izquierdo y Jerónimo de Balbás, este último auténtico propagador del elemento en la baja Andalucía. El estípite gozó de gran aceptación en el retablo jerezano, a juzgar por el gran número de obras que lo contienen, prodigándose, como en tantos otros puntos de Andalucía, durante la primera mitad de la centuria. Este elemento sustentante viene acompañado también de una renovación ornamental, con la presencia de hojas de cardo o acanto fina, roleos y placas recortadas. Las estructuras gozan de mayor movilidad en planta, apareciendo formas quebradas y mixtilíneas en cornisas, hornacinas, manifestadores y camarines.

El ejemplo más representativo del barroco estípite en Jerez lo hallamos en el retablo mayor de la parroquia de San Dionisio. Procedente de la iglesia de los jesuitas, fue entregado, como donación real, el diez de marzo de 1770¹². La obra debió comenzar a finales de los años veinte, pues en 1733 se iniciaba el segundo cuerpo, que incluía las imágenes de los segundos patronos de Jerez, Honorio, Eutiquio y Esteban, por cuyo motivo se solicita ayuda económica al Ayuntamiento¹³. El retablo (fig. 3) se articula mediante dos pares de estípites de orden gigante, que enmarcan al manifestador y camarín de Santa Ana y la Virgen, en el centro, y dos hornacinas laterales, todo ello dentro del primer cuerpo. En el ático figuran también estípites, junto a dos columnas entorchadas de ascendencia seiscentista. El cascarón que remata al ático fue realizado por Andrés Benítez al ser adaptado a la nueva ubicación. Estos estípites, de abundantes estrangulamientos, contienen una rica decoración a base de roleos, placas recortadas y temas vegetales. El programa ornamental de la obra es rico, apareciendo junto a todos los elementos citados cabezas de querubines de buena factura. Ya en la época se tenía conciencia de la importancia del núcleo sevillano y su influencia en estas obras. Así, en documentación con fecha de 1768, donde se describe la iglesia de la Compañía de Jesús, se expresa sobre el retablo mayor: “de ocho varas de ancho y hasta dieciocho de alto es obra moderna no en el adorno sino en el motibo de la Arquitectura la que es de obra corinta armado de estípites y su talla que es la que llaman sevillana de oxa de cardo pero bien ejecutado...”¹⁴.

El estípite abunda en la retabística jerezana de la primera mitad de siglo, como podemos comprobar, por citar sólo algunos ejemplos, en el retablo mayor de la parroquia de Los Descalzos, retablo mayor de la iglesia de la Victoria, retablo camarín de la Virgen del Rosario en el convento de Santo Domingo, una interesante pieza que encierra un cuidado programa iconográfico. De esta obra conocemos el autor del dorado y pinturas, Salvador Rosillo, vecino de Sanlúcar de Barrameda y residente

12. A.M.J.F. Legajo 77, año 1770. “Expediente sobre distribución de las Santas efigies Retablos, Alhajas pertenecientes al Colegio e Yglesia Jesuita de esta ciudad”.

13. A.M.J.F. Actas Capitulares, año 1733, fol. 429.

14. A.M.J.F. Legajo 76 (II), año 1768.

en Jerez, quien establece contrato con la Cofradía del Rosario en 1752¹⁵. El documento contiene datos de interés, como la propia fecha de 1752, indicativo de la conclusión de la obra años antes, dado que era frecuente el transcurso de varias décadas antes de acometerse el dorado de las piezas. Además del propio retablo, el artista se compromete a estofar las imágenes de Santo Domingo de Guzmán y Santa Catalina de Siena, así como el estofado de otras esculturas aún por hacer: Santo Tomás de Aquino, San Proquinto y cuatro ángeles. Igualmente se encargaría de ejecutar los quince misterios del Rosario, en las quince tarjetas que orlan el arco del camarín. Este contrato pone de manifiesto la importancia de la iconografía en los retablos, como forma de transmitir mensajes catequéticos, por lo que era muy frecuente que estos programas iconológicos estuvieran dirigidos por expertos en Sagrada Escritura o Teología Dogmática. También se acoge al modelo estípite el retablo mayor de la iglesia de San Juan de Letrán, que procede del desaparecido convento de San Juan de Dios¹⁶. La obra fue concertada con Matías y Juan Navarro en 1748, debiendo estar concluida al año siguiente¹⁷. El retablo presenta un planteamiento algo tosco en su composición, con una ornamentación poco fluida, por lo que no pasa de ser una pieza de discreto trazado.

Las consultas documentales que hemos realizado arrojan una considerable nómina de ensambladores, tallistas y escultores durante la primera mitad de siglo, si bien aún queda mucho por hacer para ofrecer un panorama más completo de los mismos. De cualquier forma, vamos a incluir una serie de datos que sin duda contribuirán a un mayor acercamiento al panorama de la arquitectura en madera del setecientos. Algunos de esos autores son: José Rey, del que ya hemos aportado información, Francisco López, autor del retablo de San Lucas en su etapa jerezana, los hermanos Navarro, Agustín de Medina y Flores y Francisco Camacho de Mendoza. Un interesante punto de referencia sobre los artistas que trabajaron en esta primera mitad de la centuria lo hallamos en la relación de oficios y profesiones del Catastro de Ensenada, a excepción, claro está, de los fallecidos¹⁸. Los hermanos Matías, Juan y Diego Navarro procedían de Lebrija, y tras asentarse en El Puerto de Santa María se establecen en Jerez. Los primeros fueron los autores del mencionado retablo de la iglesia de San Juan de Letrán. Quizás fuera Matías el que desarrolló una más amplia labor en la ciudad, a juzgar por las obras documentadas tanto en Jerez como en otros puntos

15. Archivo de protocolos Notariales de Jerez de la Frontera (A.P.N.J.F.). Escribanía de Diego Bartolomé Palmero, oficio 2, año 1752, fol. 173.

16. A. Hidalgo Ortega: *Memoria Histórica de la Venerable Hermandad de N. Padre Jesús Nazareno y María Santísima del Traspaso*. Jerez 1887, p. 19.

17. A.P.N.J.F. Escribanía de Francisco López de Santiago. Ocho de noviembre de 1748. El precio se fijó en 10.000 reales de vellón.

18. A.M.J.F. Sección "Archivo Histórico Reservado", cajón 13, n. 34. Catastro de Ensenada. Índice de seculares. Como maestros ensambladores figuran Francisco Sánchez Camacho de Mendoza, de 67 años, y Bernardo Serrano Ynfante, de 36. Como tallistas Agustín de Medina y Flores, 53 años, Sebastián Tamayo, 58, y Pablo Novela de 37. Como escultores figuran Diego Roldán, de 57 años, y Matías Navarro de 60.

de la provincia¹⁹. Agustín de Medina y Flores se obliga mediante escritura notarial a realizar un retablo para la Hermandad del Mayor Dolor, en la cabecera de la nave de la Epístola de la parroquia de San Dionisio²⁰. El retablo que actualmente se halla en el lugar indicado debe ser obra posterior, a juzgar por los caracteres y composición –posiblemente al igual que su gemelo de la nave del Evangelio obra de los años sesenta–, no llegando el mencionado Medina a ejecutar el trabajo, sobre todo si lo comparamos con algunas otras piezas de su producción, como la sillería del coro de Santa María en Arcos de la Frontera²¹.

La figura más relevante de esta primera mitad de siglo fue Francisco Camacho de Mendoza. Ensamblador, tallista y escultor, debió gozar de reconocimiento en su época, a juzgar por la documentación. Por desgracia algunos de sus trabajos localizados mediante documentos se han perdido; por el contrario, otros se han desvelado tras recientes investigaciones, como el retablo de Animas de la parroquia de San Lucas, ejecutado en 1725²². En 1750 realiza el retablo mayor de la parroquia de Santiago, desaparecido, donde interviene también su hijo Bartolomé Diego como dorador²³. Este retablo cierra la producción de la primera mitad de siglo, interviniendo también otros artífices, dado que a Camacho no le dio tiempo a concluirlo²⁴. Así, sabemos que en años posteriores intervinieron Jácome Baccaro, quien realiza en 1759 la efigie del Padre Eterno y ráfagas, y en 1760 tres ángeles pequeños y un espejo para el trono del altar mayor, Rodrigo de Alva realiza el sagrario de este altar mayor en 1759, Diego Roldán una figura de Santiago en 1760, y en 1761 Francisco de Alanís el policromado de esta figura así como “las dos Historias y demás adornos de la capilla mayor (...)”²⁵. Camacho debió nacer en 1683, según el mencionado documento que recoge su intervención, junto a José Rey, en el retablo colateral del Socorro en San Miguel,

19. En Jerez realizó la cajonería para la sacristía de San Marcos en 1741 (A.P.N.J.F. Escribanía de Tomás López de Santiago oficio 4, fol. 113), un facistol para la parroquia de San Marcos, de 1741, y otro para la de Santiago, de 1741 (H. Sancho de Sopranis: “Papeletas...”, p. 6.). En Arcos de la Frontera realiza el retablo de la Capilla de La Antigua, en la parroquia de Santa María, así como el mayor de San Juan de Dios (M. Mancheño y Olivares: *Curiosidades y Antiguallas de Arcos de la Frontera*. Arcos 1903, pp. 341-350). En Chipiona realizó Matías José el desaparecido retablo mayor de la parroquia de la O, entre 1761 y 62 (F. Aroca Vicenti: “La Virgen de la O, de la parroquia de Chipiona, obra del escultor Manuel García de Santiago” *Laboratorio de Arte*, 8. Sevilla 1995, p. 455).

20. A.P.N.J.F. Escribanía de Juan Ponciano de Argüello, año 1740, fol. 389.

21. Esta sillería data de 1741 (A. Sancho Corbacho, op. cit. p. 295). De este autor también hemos localizado el contrato para la ejecución del retablo mayor del convento de Belén de Rota (A.P.N.J.F. Escribanía de Tomás López de Santiago, oficio 4, año 1736, fol. 1736), como asimismo la sillería del coro de la iglesia de San Jorge en Alcalá de los Gazules (A.P.N.J.F. Escribanía de Alonso Guerrero, oficio 15, año 1742, fol. 12).

22. L. Alonso de La Sierra y F.J. Herrera: “Aproximaciones a la escultura jerezana del S. XVIII: Francisco Camacho de Mendoza”. *Atrio*, n. 5. Sevilla 1993, pp. 25-48.

23. H. Sancho de Sopranis: “Papeletas...”, año III, p. 19.

24. Le sobrevino la muerte mientras trabajaba en esta obra. Fue sepultado en el convento de Capuchinos en 1757 (L. Alonso y F.J. Herrera: “Aproximación...” p. 25).

25. A.H.D.J.F. Santiago. Fábricas. Visitas, años 1700-1800. Cuentas de Fabrica 1726-1848.

dato que concuerda con la edad recogida en el Catastro de Ensenada. De sus cuatro hijos, Bartolomé Diego, José, Cándida y Juana²⁶, los dos primeros estaban relacionados con el mundo del arte. Bartolomé, dorador, debió trabajar en muchas obras realizadas por el padre; de José, cantero, se tienen algunas referencias antes de marchar a América, como su colaboración con Cayetano de Acosta en la talla de capiteles para la Catedral gaditana en 1739²⁷, o su compromiso con la parroquia del Sagrario de Sevilla para realizar cuatro arbotantes para los retablos colaterales, que no llegó a ejecutar²⁸.

Francisco Sánchez Camacho de Mendoza, como también figura en algunos documentos, combinó su labor de escultor con la de ensamblador. Su faceta de imaginero, aún falta de una seria investigación, debió ser fructífera, existiendo un conjunto de piezas cuyas analogías con obras documentadas nos permiten extender cada vez más las atribuciones²⁹. Su reconocimiento en la ciudad, le lleva a realizar trabajos de cierta envergadura, sobre todo en templos donde en siglos anteriores intervinieron artistas de primera fila, como es el caso de San Miguel, donde en 1715 restaura algunas esculturas del retablo mayor, obra de Martínez Montañés y José de Arce, o la iglesia de la Cartuja, para la que realiza dos atriles con relieves en 1745, hoy desaparecidos³⁰. También para la parroquia de Santiago realizó un tenebrario en 1750³¹. El taller de Camacho debió ser un importante foco de aprendizaje en la comarca. Conocemos algunos nombres de tallistas y retablistas que pasaron por él, como es el caso de Juan Falcón, tallista³², o Andrés Benítez, el retablista más importante de la segunda mitad de siglo en Jerez.

La segunda mitad del setecientos fue también fructífera para el retablo en Jerez. Como en el resto de Andalucía, la presencia de la rocalla, acompañada de una vuelta a la columna—fundamentalmente corintia y compuesta—, desplazará al estípite y a la decoración anterior. Las piezas adquieren gran dinamismo, muy apreciable en planta, con formas difícilmente alcanzadas en la arquitectura de piedra o ladrillo.

26. A.P.N.J.F. Escribanía de Diego de Flores Riquelme, año 1760, fol. 424. "D^a. Francisca Ramos viuda de D. Francisco Camacho de Mendoza, poder para testar a D. Bartolome Diego Camacho su hijo". El documento especifica que José está "ausente en el reino de indias".

27. A. Pleguezuelo Hernández: "Aportaciones a la biografía y obra de Cayetano de Acosta: la fase gaditana". *Universidad de Valladolid. Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 1988, p. 491.

28. F. Cuéllar Contreras: "Los retablos colaterales de la iglesia del Sagrario de Sevilla". *Atrio*, n. 4. Sevilla 1992, p. 95-110. Citado por L. Alonso y F.J. Herrera: "Aproximaciones...".

29. Una de las primeras atribuciones, realizada con rigor y fundamento, es la del Señor del Prendimiento de la parroquia de Santiago, llevada a cabo por J.M. Sánchez Peña: "Nuevas aportaciones a la escultura andaluza del XVIII". *Boletín del Museo de Cádiz*, n. IV, 1983, pp. 128-129.

30. A.H.D.J.F. San Miguel. Fábricas. Visitas, año 1715, fol. 67. Las encarnaduras de las imágenes las realizó Antonio Laismola. El documento aporta el arreglo de tres imágenes del retablo mayor, sin más detalles. Los atriles de la Cartuja los recoge P. Gutiérrez Quijano: *La Cartuja de Jerez*. Jerez 1924, p. 45.

31. H. Sancho de Sopranis: "Papeletas...", año III, p. 19.

32. En un expediente sobre distribución de retablos de la iglesia de los jesuitas, figura la declaración del tallista Juan Falcón, quien afirma haber estado trabajando hace catorce años en el taller de Francisco de Mendoza (A.M.J.F. Legajo 77, año 1770).

En este período volvemos a encontrar algunos nombres de artífices, ya comentados, que continúan realizando trabajos, incorporándose a la rocalla. Es el caso de Matías Navarro, quien en 1759 ejecuta un retablo para el Cristo de la Viga en San Marcos, y en 1764 el retablo de San José en la parroquia de San Lucas³³. El primero es obra muy simple; el segundo, aunque incorpora la columna compuesta como soporte y la rocalla, carece del movimiento y valentía que sí tienen otras estructuras que a continuación abordaremos.

La figura más representativa de esta segunda mitad de siglo es sin duda Andrés Benítez (1725-1786)³⁴, auténtico difusor de la rocalla en Jerez. Su obra presenta una coherente evolución, acogiéndose a los conceptos imperantes en el ámbito regional. Gran parte de sus trabajos han sido desvelados gracias a un pleito que mantuvo para ser reconocido como arquitecto y ensamblador, y no como simple carpintero de lo blanco. El pleito, sostenido en 1771, además de ofrecer una relación de obras que lo acreditan como auténtico ensamblador, contiene datos muy interesantes para un mayor acercamiento a la situación local del momento. Los retablos que realizó en Jerez, anteriores a 1771, son los siguientes: San José en la parroquia de San Miguel (desaparecido), Virgen del Carmen, San Joaquín y Santa Ana en San Francisco (desaparecidos), Virgen de la Encarnación, del Niño dormido, Virgen de la Soledad y sagrario en el convento de Madre de Dios, Virgen colocada en el coro, Santa Clara y último cuerpo del retablo mayor en el convento de las Descalzas, San Pascual Bailón en los Descalzos, el de Animas (desaparecido), sagrario y transformación del retablo mayor en la parroquia de San Dionisio, retablo mayor de San Mateo, retablo para la Virgen de Consolación y portada de la capilla del Rosario en Santo Domingo, y un oratorio para un particular, D. Francisco Romano, no localizado; además, realizó un buen número de trabajos para Arcos de la Frontera, Sanlúcar de Barrameda y Alcalá de los Gazules³⁵. De algunas de sus obras en Jerez conocemos la fecha exacta de ejecución, a través de protocolos notariales, como el caso del retablo mayor de San Mateo, de 1766, o el retablo del sagrario de San Dionisio, concertado en 1767³⁶. En otros casos podemos conocer la fecha de las obras gracias a inscripciones, como en la portada de la Capilla del Rosario de Santo Domingo, 1764, o bien a través de crónicas de la época, como el retablo de la Virgen de Consolación, 1768, del mismo templo dominico³⁷.

Nos hemos referido a Andrés Benítez como el difusor de la rocalla en Jerez y su comarca, pero, a nuestro juicio, más importante que la aplicación de esta forma

33. A.H.D.J.F. San Marcos, libros de mayordomía, n. 1, fol. 148. San Lucas. Fábricas. Visitas, año 1764. Se ajustó en 500 ducados.

34. M. Pérez Regordán: *El jerezano Andrés Benítez y su concepto del rococó*. Jerez 1995, pp. 27 y 145.

35. *Ibíd.*, p. 57-85.

36. A.P.N.J.F. Escribanía de Cristóbal González, año 1766, fol. 235. El precio se fijó en 34.500 reales de vellón. Escribanía de Juan J. Laso de la Vega, año 1767, fol. 411. El precio fue de 9000 reales de vellón.

37. En el pedestal de las columnas de la capilla del Rosario aparece la fecha de 1768. Referente al retablo de la Consolación, fue inaugurado el seis de marzo de 1768 (J. Trillo y Borbón: *Documentos para la Historia de la M.N... ciudad de Jerez de la Frontera*. Jerez 1918, p. 9).

ornamental supuso su incorporación a un auténtico barroco dinámico, forma que en nuestro país no se alcanza –tanto para la arquitectura en piedra como en madera– hasta el dieciocho. En efecto, muchas obras de Benítez fueron concebidas con un claro predominio del volumen sobre la decoración, apareciendo ésta de forma bastante racionada. Así se observa en el retablo mayor de San Mateo (fig. 4), donde las columnas de orden gigante sostienen una cornisa quebrada con entrantes y salientes, rematada por amplias curvaturas de gran efecto visual, o en la portada de la Capilla del Rosario en Santo Domingo, concebida a modo de arco triunfal, con un claro predominio arquitectónico dominado por curvas y contracurvas, obra esta última en algún momento atribuida a Cayetano de Acosta³⁸. Pese al efecto y movimiento, estas piezas marcan en realidad un avance hacia futuras formas neoclásicas. En otros casos, junto al dinamismo en planta aplica una rica gramática ornamental, principalmente protagonizada por la rocalla, como en el retablo de la Capilla de Consolación en Santo Domingo, o el retablo de la nave del evangelio en San Dionisio.

Como hemos anotado, el pleito que mantuvo nuestro artista para ser reconocido como arquitecto de retablos resulta muy rico en contenido. En él figuran interesantes referencias a sus trabajos así como a los métodos que utilizó. Entre sus declaraciones expresa haber realizado la parte de carpintería del chapitel de la torre de San Miguel, que junto a un cancel para San Dionisio y un pasamano para un particular, limitan su labor de carpintero de lo blanco. Sin embargo, manifiesta claramente su condición de arquitecto ensamblador, anteponiendo que fue Vignola, Fray Lorenzo y otros los “maestros” que le enseñaron las “reglas del arte de la arquitectura (...) y la aplicación y estudio (...) en las estampas del dibujo han sido quien le han instituido competentemente para poder ejecutar una y otra facultad (...)”³⁹. Todo ello pone de manifiesto una vez más la difusión que tuvieron autores como Vignola o Fray Lorenzo de San Nicolás durante el setecientos en España, sobre todo el primero, cuya *Regla* continuaba siendo un recurso imprescindible tanto para los grandes arquitectos, tratadistas y académicos, como para los sencillos maestros de obra o retablistas⁴⁰. Referente a las mencionadas “estampas”, debió manejar Benítez grabados de autores franceses y, sobre todo, alemanes, pues se advierten en muchas de sus obras influencias de grabadores como los hermanos Klaubert de Ausburgo, Göz o Habermann, entre otros. En el inventario de bienes por su fallecimiento se incluyen dos libros de estampas, así como catorce dibujos más, sin especificar autores⁴¹.

También en el pleito figuran interesantes declaraciones de arquitectos locales, carpinteros y ensambladores, con exposiciones sobre qué se entiende por arquitectura, no faltando sucesivas alusiones a tratadistas, entre los que se mencionan a Vignola,

38. Esta atribución corresponde a A. Sancho Corbacho, op. cit, p. 291.

39. A.M.J.F. Actas Capitulares año 1771, fol. 95.

40. A. Rodríguez G. de Ceballos: *La regla de J. Barozzi de Vignola y su difusión en España*. Introducción a *Iacome de Vignola Regla de las cinco órdenes de Arquitectura*. Madrid en casa del autor, 1593. Edición facsimilar, Madrid 1985, pp. 25-43.

41. M. Pérez Regordán, op. cit. p. 150-151.

Vitruvio, Juan de Arfe, Diego López de Arenas, Fray Lorenzo, el Padre Pozo, Juan de Torija, Bartolomé Ferrer y Teodoro Ardemans⁴².

Un dato muy significativo que revela el pleito es el aprendizaje de nuestro artista; así, el arquitecto Domingo Mendoviña expresa haber conocido a Benítez "(...) trabajar en el obrador de D. Francisco de Mendoza profesor de la arquitectura excelente escultor y tallista (...) "⁴³. El autor a que se refiere Mendoviña no es otro que Francisco Camacho de Mendoza, sin duda el escultor y ensamblador más relevante de la primera mitad de siglo en Jerez, como anteriormente vimos. En el taller de Camacho encontraría Benítez respuesta a muchas cuestiones sobre ensamblaje y escultura, faceta esta última que también cultivó, según se desprende de algunos documentos⁴⁴.

Una de las piezas más importantes del rococó en Jerez es el retablo de la Capilla Sacramental de San Miguel (fig. 5). De autor aún desconocido, sabemos la fecha de conclusión, 1768, así como otros artistas que intervinieron, como pintores, escultores, doradores...⁴⁵. Se trata de una pieza de gran calidad, de líneas muy dinámicas en acusado avance, haciéndose casi independiente del muro sobre el que se asienta. Algunos elementos pocos habituales en obras coetáneas locales, como pequeñas columnas sogueadas, pueden denotar la mano de un artista foráneo. La composición se aproxima al rococó francés, donde se advierten caracteres de grabadores como P.E. Babel y otros.

Pieza también interesante es el retablo del altar mayor de la Capilla del Calvario, mandado realizar por la Hermandad de La Piedad, titular de dicha Capilla. En 1783 se establece contrato entre la mencionada Hermandad y el retablista Rodrigo de Alva para su ejecución⁴⁶. Se trata de un retablo camarín de pequeño tamaño, que contiene labores escultóricas, principalmente relieves. La obra (fig.6) se articula mediante un arco de medio punto orlado de medallones con relieves de la Pasión; flanquean el arco dos columnas compuestas rematadas por sendos jarrones con flores, que acompañan a las amplias líneas curvas que rematan la estructura. En los extremos, se hallan dos hornacinas con las figuras de los santos Pedro y Pablo, concebidos simbólicamente a la manera habitual como soportes de la Iglesia Católica. La decoración, poco abigarrada, se resuelve a base de rocalla. Todas estas piezas escultóricas, que incluye un gran medallón con el relieve del Descendimiento, situado hoy en otro sector de la capilla, corrieron a cargo del mismo Rodrigo de Alva, por lo que también éste combinaba las tareas de ensamblaje con la escultura. La obra está concebida con un gran sentido escenográfico, ya que el camarín debía cobijar a los titulares de la Hermandad,

42. A.M.J.F. Actas Capitulares, año 1771, fols. 142, 144, 146 y 147.

43. *Ibidem*, fol. 18.

44. En diversos documentos figura Benítez como maestro arquitecto y escultor, o "maestro de esculturas y ensamblajes", como aparece en el contrato para el retablo del Sagrario de San Dionisio.

45. F. Aroca Vicenti: "La Capilla Sacramental de la parroquia de San Miguel de Jerez de la Frontera". *San Miguel, Revista Conmemorativa del V Centenario*, n. 2, Jerez 1990 pp. 18-23.

46. A.P.N.J.F. Escribanía de Diego de Flores Riquelme, año 1783, fol. 299. La obra se ajustó en 13.000 reales.

con la Virgen acompañada de las Marías cosiendo la mortaja. Este autor, que ya lo veíamos interviniendo en el retablo mayor de Santiago, colaboró también en el Sagrario de San Miguel, realizando la talla de las puertas interiores⁴⁷.

Las reales órdenes –1777, 1789 y 1791– dictaminadas para prohibir la ejecución de retablos en madera, contribuyeron sin duda a un paulatino descenso de este tipo de estructuras que tanto proliferaron en la España barroca. Pero tales dictámenes tuvieron un seguimiento limitado, según las zonas. La Real Orden de 1777, que bajo pretexto de ser la madera material fácilmente combustible –dado que los retablos eran iluminados por velas–, proponía la utilización de estructuras hechas en piedra mármol o estuco, fue en realidad una reacción contra el barroco más castizo, teniendo en cuenta que los nuevos diseños debían ser enviados a la Academia de San Fernando para su aprobación. A pesar de esta primera prohibición, Andalucía seguía produciendo retablos barrocos de madera dorada, como también hemos podido observar en el caso jerezano. Esta actitud respondía a un latente espíritu barroco, con gran apego de las masas populares hacia las formas tradicionales. Por otra parte, hay que considerar también la gran tradición de talleres locales de ensambladores y tallistas, que tanto proliferaron por toda la región, por lo que sería difícil encontrar artistas hábiles en el manejo del mármol o piedra aplicado al retablo. Más seguimiento tuvo el decreto promulgado por Carlos IV en 1791, coincidiendo con una ya plena aceptación del neoclasicismo a nivel nacional, donde comienzan a aparecer feroces críticas y menosprecios hacia el barroco. Todo ello desembocará en un programa de destrucción de piezas barrocas, donde el retablo será punto de mira prioritario, llegando a desaparecer piezas de gran trascendencia⁴⁸. Para el caso jerezano estas actitudes cristalizaron también durante el siglo XIX, procediéndose al desmantelamiento de numerosas obras retablisticas repartidas por parroquias, iglesias y conventos, verdadero punto y final, tras un lenta agonía, de un proceso iniciado a partir de 1777.

47. F. Aroca Vicenti, op. cit. Ya Hipólito Sancho dio noticias de este artista en “Papeletas...”.

48. Un claro ejemplo lo tenemos en el retablo mayor de la parroquia del Sagrario de Sevilla, ver J.M. Serrera: “Los ideales neoclásicos y la destrucción del barroco. Ceán Bermúdez y Jerónimo Balbás”. *Archivo Hispalense*, n. 223, Sevilla 1990. También para el panorama español, ver C. García Iglesias: “La destrucción monumental en el siglo XIX”. *Goya*, ns. 164-165. Madrid 1981.



Fig. 1. Retablo mayor. Iglesia de S. Francisco.



Fig. 2. Retablo Mayor. Parroquia de S. Marcos.



Fig. 3. Retablo Mayor. Parroquia de S. Dionisio.



Fig. 4. Retablo Mayor. Parroquia de S. Mateo. Andrés Benítez, 1766.



Fig. 5. Retablo Mayor Capilla del Calvario. José de Alva, 1783.



Fig. 6. Retablo del Sagrario. Parroquia de S. Miguel