



**LOS OTROS CÍRCULOS  
ANDALUCES.  
ESCULTURA BARROCA  
DE LA PERIFERIA:  
MATERIALES  
PARA SU  
DOCENCIA Y ESTUDIO**



**Antonio Rafael Fernández Paradas**



Edita:

Texto: Antonio Rafael Fernández Paradas.

Diseño y maqueta:

Miguel Ángel Sánchez López. 2014

Collage portada: *Ntra. Señora de la Paz de Antequera*. Miguel Ángel Sánchez López, *Nuestra Señora de las Angustias*, 1787 Iglesia de la Conversión de San Pablo (Cádiz) [www.cadizcofrade.net](http://www.cadizcofrade.net), *Cristo de la Salud*, Iglesia Conventual de Nuestra Señora del Carmen, San Fernando (Cádiz) Andrés Quijano.

contraportada: Detalle manos *María Santísima de los Desconsuelos*, Misterio de los Afligidos, iglesia de San Lorenzo, (Cádiz) [miradacofrade.blogspot.com](http://miradacofrade.blogspot.com)

I.S.B.N-13: 978-84-16036-84-4

Nº Registro: 2015000482

**LOS OTROS CÍRCULOS ANDALUCES.**  
**ESCULTURA BARROCA DE LA**  
**PERIFERIA: MATERIALES PARA SU**  
**DOCENCIA Y ESTUDIO**

***Antonio Rafael Fernández Paradas***

## **0. LA NECESIDAD DE CONTAR CON UNOS MATERIALES DOCENTES SOBRE LA ESCULTURA BARROCA DE LA PERIFERIA ANDALUZA.**

### **1. INTRODUCCIÓN. EL ARTE DE LA PERIFERIA.**

#### **2. CÁDIZ.**

2.1. La Escultura entre los siglos XVI y XVII: Andrés de Castillejos.

2.2. La influencia de la Escuela Sevillana durante el siglo XVII Francisco de Villegas. Jacinto Pimentel. Alfonso Martínez.

2.3. Obras genovesas en Cádiz.

2.3.1. Algunas características de las maderas utilizadas.

2.3.2. Antón Maria Maragliano (1664-1793).

2.3.3. Bernardo (1678-1725) y Francesco María Schiafino (1691-1765).

2.3.4. Pietro Galleano.

2.4. La escuela Gaditano Genovesa, artistas residentes en Cádiz.

2.4.1. Francesco María Galeano y el grupo de los Misterios Dolorosos.

2.4.2. Jacome Velardi.

2.4.3. Antonio Molinari.

2.4.4. Francesco María Mayo (Maggio).

2.4.5. Domenico Giscardi.

2.4.6. Domingo Isigalos.

2.4.7. Juan Gandulg.

2.4.8. Los Maggio: Francesco María Antonio Maggio, padre e hijo.

2.4.9. José de Sicagtegui. Vasco.

2.5. El Canto del cisne del barroco: José Fernández Guerrero (1748-1826).

### **3. JEREZ**

3.1. Hernando Lamberto.

3.2. José de Arce.

3.3. Francisco Camacho de Mendoza (1680-1757) y su hijo José Manuel Camacho Mendoza.

3.4. Otros Escultores: Diego y Marcelino Roldán.

3.5. Jacome Vaccaro, entre Cádiz y Jerez.

### **4. OTROS CENTROS GADITÁÑOS**

4.1. El puerto de Santa María entre los siglos XVII y XVIII.

4.1.1. Ignacio López (1658-1718) y Alonso de Morales.

4.1.2. Los Navarro.

4.2. Sanlúcar de Barrameda. Peter Relingh.

4.3. Arcos de la Frontera. Juan Francisco de Morales.

### **5. JAÉN**

5.1. Sebastián de Solís (s. XVI-h. 1630-31).

5.2. Otros escultores.

### **6. CÓRDOBA.**

6.1. Juan de Mesa el Mozo.

6.2. El vasallaje a Granada: Fray Juan Bautista de la Concepción (1687-1738).

6.3. Fernando Díaz de Pacheco.

6.4. La Escultura Cordobesa en el siglo XVIII. El francés Jean Michel Verdiguier.

### **7. REFERENCIAS BILIOGRAFÍCAS**

### **8. EVALUACIÓN.**

## **0. LA NECESIDAD DE CONTAR CON UNOS MATERIALES DOCENTES SOBRE LA ESCULTURA BARROCA DE LA PERIFERIA ANDALUZA.**

La innovación educativa no solo es necesaria sino que además es muy recomendable. Las universidades la fomentan gastando cantidades ingentes en formación de sus profesores, desarrollando plataformas virtuales, congresos, cursos de formación, etc. Todo ello, que si bien aporta una serie de competencias y “cualidades” a determinadas asignaturas o corpus formativos que van sobreviviendo por el mundo de la innovación educativa “como pueden” y como “les dejan”.

Si bien es cierto, que dentro del mundo universitario español hay un constante interés en temas de innovación educativa por parte de profesores en las escalas previas a la titularidad, la cosa cambia en demasía con los titulares y los catedráticos que simplemente no tienen necesidad de someterse a los preceptos de la ANECA. De aquí se produce uno de los grandes males de esto que llamamos “mejora del proceso docente”, ya que el profesorado asume cuestiones de la innovación educativa y mejora docente como una obligación y carga, y no como un proceso por el cual adaptar y adaptarse a los tiempos que corren.

Dentro del universo de posibilidades que ofrece el mundo de la innovación educativa no todas las titulaciones han asumido su potencial de la misma manera. Aquí, a la Historia del Arte le queda mucho por hacer, ya que si bien los Proyectos de Innovación Educativa son una constante en las diferentes facultades y departamentos, las aplicaciones prácticas en mejora docente brillan por su ausencia, amén de ser bastante difícil de encontrar iniciativas que apuesten por formación del profesorado en la innovación educativa del Arte.

Dentro de este panorama, no tan deseable como nos gustaría se sitúa el presente texto, titulado: “*Los otros ciertos andaluces: Escultura barroca de la periferia, materiales docente para su docencia y estudio*”. El mismo pretende ser muestra una pequeña aportación al mundo de la Docencia e Investigación de la Historia del Arte, sirviendo como material para profesores, pero también para los alumnos, que quieran tanto enseñar como aproximarse al complejo mundo de la escultura de la periferia andaluza.

La elección del contenido ha venido dada por tres circunstancias:

- 1.- La casi total marginalidad de la historia de la escultura en los planes de estudio de Historia del Arte y Bellas Artes, donde, como mucho, se mencionan algunos nombres del Barroco escultórico y del clasicismo.
- 2.- Ausencia total en los planes de estudios de toda realidad escultórica, barroca que no tenga que ver con Sevilla, Granada y Valladolid.
- 3.- Falta de iniciativas relativas a la mejora docente en investigación de la misma en el área de la escultura barroca española.

Los presentes materiales docentes “han nacido” con el fin de mejorar, ayudar, dar a conocer, promover y facilitar la inclusión de la escultura barroca en los planes docentes, sirviendo como una herramienta actualizada, sistematizada y organizada que facilite la labor de la docencia universitaria.

Los mismos se componen tanto de un marco teórico referencial y elaborado como de un aparato crítico y bibliográfico, profundo minucioso y actualizado junto con propuestas de casos prácticos, sistemas de evaluación y ejemplos resueltos.

Si como alguien dijo “a cada época su arte”, nosotros por nuestra parte pensamos, que cada época tiene que traer su propia manera de explicar y visionar su “arte”, amén de sus propias metodologías didácticas y docentes.

Sirvan estos materiales docentes para comprender y enseñar un arte, de otra época, pero en plena vigencia en el mundo social y 2.0.



# 1. INTRODUCCIÓN. EL ARTE DE LA PERIFERIA.

La historiografía, tanto de la escultura barroca española en general como de la andaluza en particular, ha partido de la primicia de que el universo barroco andaluz giraba en torno a los focos de producción sevillano y granadino, de los que emanaban modelos, iconografías, y desde donde se exportaban obras al resto de la región, amén de anular la personalidad artística de otros focos en los que existieron “escuelas” o mantuvieron talleres locales propios.

Utilizamos aquí el concepto de “periferia” para aludir, en líneas generales, a todas aquellas áreas que historiográficamente han quedado al margen de Sevilla y Granada, con todas las relaciones, influencias y dependencias que puedan recibir de estos dos centros principales. Por lo tanto incluimos en el anunciado del arte de la periferia, aquellos centros que contaron con maestros propios, o en los que se produjo un arte personal y diferenciado del imperante en los principales focos.

Geográficamente el arte de la periferia andaluza abarcaría a Cádiz, Huelva, Córdoba, Jaén y Almería. De todas las áreas será Cádiz la que haya sido capaz de desarrollar una idiosincrasia más particular debido a su posición geográfica estratégica y el desarrollo económico que la ciudad vivió durante el siglo XVIII. A ella llegaron gran cantidad de artistas foráneos, especialmente genoveses que dotaron a la ciudad de un arte propio, y con personalidad propia. El resto de los centros, en líneas generales, se conforman con la llegada de discípulos de los grandes maestros sevillanos y granadinos, que debido a la saturación artística de las dos ciudades encuentran oportunidades laborales en otras áreas.

A nosotros, nos interesan los maestros locales y las características particulares propias, incidiremos especialmente en Cádiz, Córdoba y Jaén, ya que Almería y Huelva, a priori dependen artísticamente de Sevilla y Granada. Huelva estuvo históricamente vinculada al arzobispado de Sevilla, por lo que las relaciones son evidentes. Cabría mencionar que aún están por estudiar las influencias y trabajos de los escultores portugueses en el área honuense con un carácter minucioso. Por el contrario tenemos constancia, y de ello dan buena fe diversas publicaciones, que diferentes familias de origen luso contrataron retablos en la actual provincia de Huelva. En lo que respecta a Almería, su arte escultórico barroco se encuentra en vías de estudio, por cuanto fueron pocos los maestros locales que allí afloraron, documentándose los encargos en Málaga, Granada o Murcia.

Volviendo a Cádiz, y en lo que respecta a la escultura barroca, se denota en los primeros años del siglo XVII una dependencia artística de Sevilla, que paulatinamente se irá reduciendo en función del protagonismo que la ciudad vaya adquiriendo en función de su lograda posición estratégica, que culminará en 1717 cuando la Casa de Contratación se traslade de Sevilla a Cádiz, convirtiendo a la Tacita en el punto por el que debían pasar obligatoriamente todos aquellos que querían llegar a las Indias. Hacia finales del siglo XVII, la escultura italiana va tomando protagonismo en la ciudad, en una doble vertiente: aquella que llega directamente de manos de maestros italianos, situados geográficamente en Italia, o aquella que está realizada por maestros italianos afincados en Cádiz. El siglo XVIII supondrá la consolidación definitiva de las influencias italianas en Cádiz, bridándonos una de las páginas más brillantes de la Historia del Arte español.

La horma del zapato de Cádiz sería la ciudad de Jerez, aristocrática, conventual y dependiente de Sevilla en cuestiones artísticas. Habrá que esperar hasta el siglo XVIII para poder hablar de una serie de familias que dotarán a la ciudad de infraestructuras necesarias para poder autoabastecerse de esculturas.

Dentro del área gaditana tendremos que realizar alguna mención a otros centros tales con el Puerto de Santa María, Sanlúcar de Barrameda o Arcos de la Frontera, sedes de importante familias nobiliarias que en cierta manera fomentaron el arte local.

En lo que respecta a Córdoba y Jaén, geográficamente hablando, se sitúan como importantes centros del barroco con obras de calidad tanto en escultura, como en pintura y arquitectura. Su problemática viene dada por la dependencia de otros centros, especialmente regiones como Priego de Córdoba, que se convirtió en un importante centro receptor de obras especialmente de maestros granadinos. Aún así en las capitales de provincia podemos detectar algunos maestros propios o afincados allí durante largos períodos de tiempo.

Debido a la amplitud de esta empresa titulada *Los otros círculos periféricos andaluces*, pretendemos dotar al alumno de las herramientas necesarias que le permitan crear su propio panorama mental sobre centros u escuelas que habitualmente han sido discriminadas por la historiografía, proponiendo además una periodización de cada uno de los focos y las nómina de escultores con sus respectivas obras.

## 2. CÁDIZ.

### 2.1. La Escultura entre los siglos XVI y XVII: Andrés de Castillejos.

La figura de Andrés de Castillejos <sup>1</sup> (h. 1550- h. 1625) nos permite situarnos ante una de las primeras personalidades documentadas de las que tenemos constancia en el territorio gaditano. A día de hoy se conocen varias obras documentadas de su mano, especialmente retablos. Las esculturas de los mismos han permitido analizar su estilo y atribuirle otras piezas, así como imágenes procesionales.

Escultor que durante mucho tiempo ha permanecido en el olvido o considerado de segunda categoría, a día de hoy su catálogo de obras ha ido aumentando. Tradicionalmente se le venía considerando como sevillano, pero la documentación de varias obras en Córdoba y Cádiz, ponen en entredicho tales aseveraciones, considerándose nativo de Córdoba. En el contrato del retablo de la Asunción de Bujalance de Córdoba se define a sí mismo como *“entallador y escultor, vezino de la ciudad de Sevilla e natural de Córdoba”*<sup>2</sup>.



Fig.1

Con respecto a su formación y estilo Espinosa de los Monteros Sánchez, afirma que “hay una serie de aspectos formales que fácilmente pueden sacarse observando sus obras. En primer lugar, su obra queda perfectamente encuadrada en la estética manierista de su época, con claras influencias castellanas en sus inicios que luego van evolucionando hacia un mayor juego en los planos y una mayor expresividad que choca con sus primeras imágenes en las que se puede observar un cierto eclecticismo y rigidez”. Basándonos en las afirmaciones anteriores podemos establecer dos períodos diferenciados en su obra, el período sevillano y el gaditano.

La formación de este artista seguramente arrancó en el taller paterno de Juan de Castillejos el cual, al marchar a Sevilla, se llevaría a su hijo consigo. Así de las primeras imágenes arcaicas y góticas de su padre, se observa una evolución, de posibles influencias italianas. No hay constancia de su aprendizaje en ningún taller, aunque podemos observar rasgos de la obra de Gaspar Núñez en la etapa inicial del artista”<sup>3</sup>.

Mas allá del arte del los retablos del que a continuación realizaremos algunas referencias, nos interesa la imagen procesional del Nazareno de Cádiz, en cuya restauración llevada a cabo en el año 1996, se encontró una inscripción que aludía a la autoría de la imagen “Andrés de C”, que se relaciona con el Andrés de Castillejos que estamos mencionando, y que debió realizar entre los años 1591 y 1612 (**Fig. 1**). Previamente se le había atribuido al pintor Jácome Velardi. La imagen ha sufrido diversos avatares que han configurado su actual presencia. Tanto la cabeza con las manos son originales.

Con respecto a la primera obra documentada, el retablo para la iglesia de la Asunción de Bujalance, fue realizado en Sevilla y trasladado a su emplazamiento original. El retablo fue contratado el 14 de octubre de 1573 por el flamenco Guglielmo Orta, ensamblador activo también en Málaga y Córdoba, mientras que la talla se encomendó a Francisco Fernández. Posteriormente en 1587, Andrés de Castillejos fue contratado para terminar las esculturas del retablo (los relieves de la Asunción Coronación de la Virgen, Anunciación, Visitación y Desposorios de la Virgen y San José; cuatro relieves con los evangelistas y el Calvario que rematará el ático). Este conjunto de esculturas ya estaba listo en 1590. En el año 1936, queda destruida parte del retablo a causa de un incendio. Desapareciendo la mayoría de los relieves, y conservándose el crucificado. Hacemos especial hincapié en este retablo, ya que el análisis de sus obras nos es de gran utilidad para abordar su manera de entender el arte de la escultura (**Fig 2**).

En el periodo gaditano tenemos que mencionar la hechura del retablo mayor de la Iglesia de San Mateo de Tarifa, donde actúa como retablista y ensamblador. Se cree que las esculturas también fueron realizadas por el propio Castillejos. El retablo fue despiezado a finales del Ochocientos. Del mismo se conservan varias piezas, entre ellas el crucificado del ático, la Virgen y San Juan, que nos permiten analizar la evolución de su estilo. “El crucificado sigue la línea del crucificado de Bujalance aunque se observa en el mismo una cierta evolución que lo libera de la rigidez de sus primeras obras, ofreciendo algo más de dinamismo formal. Destacar la cabeza que ofrece enormes similitudes con la del Nazareno Santa María y que nos puede dar una idea de lo que sería la efigie del Nazareno si no hubiera sido modificada por unas u otras razones. El paño de pureza parece que tiene adiciones posteriores que deberían ser confirmadas en su restauración. En cuanto al tratamiento anatómico es bastante similar al crucificado de Bujalance, observándose en el de Tarifa mayor



corrección anatómica. La cruz fue mutilada posiblemente al cambiar el calvario de ubicación y no presenta el clásico INRI. En cuanto a la imagen de la Virgen, en la misma se observa una cierta evolución y distanciamiento de los modelos anteriores de su etapa sevillana, ofreciendo una mayor soltura y cercanía que las anteriores”<sup>4</sup>.



En relación a estos dos retablos se han relacionado con el maestro una serie de obras que parecen con total seguridad salidas de su mano.

## 2.2. La influencia de la Escuela Sevillana durante el siglo XVII Francisco de Villegas, Jacinto Pimentel y Alfonso Martínez.

La figura del escultor Francisco Villegas (H. 1592- 1660-61)<sup>5</sup>, es un buen ejemplo de la difusión del arte de los talleres sevillanos y la emigración de artistas sevillanos a o otras provincias.

Para su lugar de nacimiento se han propuesto varios emplazamientos, entre ellos Toledo y Granada, siendo esta última la más aceptada actualmente. En 1614 está documentado que trabajaba como oficial en el taller de Montañés y que en 1619 se traslada a Cádiz donde desarrolla su carrera profesional, encontrándose obras en diversas áreas de la provincia. Contrajo nupcias con Mayor de Raxis, sobrina del maestro Pablo de Rojas, del que se considera su maestro.

Su estilo se enmarca en las corrientes manieristas imperantes en Andalucía a principios del siglo XVII sin ser capaz de asimilar el barroco.

De sus gubias se han documentado varias obras, entre ellas el Santo Entierro de Cádiz, realizado en 1624; los Santos patronos, Servando y Germán, que presiden el templo del Rosario; Jesús atado a la columna del templo de Juan de Dios de Cádiz (**Figs. 3 y 3.1**); o el Cristo de la Humidad y Paciencia de Jerez, de la Iglesia de la Trinidad, realizado en 1622.

De procedencia nortea al igual que su maestro Jacinto Pimentel, Alfonso Martínez nace en Villaeles de Valdavia en el año 1612, en la actual Palencia<sup>6</sup>, instalándose en Cádiz cuando tenía 10 de edad. Se considera que se formó en el taller de Alejandro Saavedra, aunque como exactitud sólo se ha podido

documentar que trabajó como oficial en el taller de Pimentel en el año 1637. Con respecto al maestro Pimentel, han sido varias las obras que se han atribuido a ambos escultores, documentándose finalmente la autoría del mismo de los Cristos de Humildad y



Fig.3



Fig.3.1

Paciencia de Cádiz y Atado a la columna.

La fecha de 1638, poco después de entrar al taller de Pimentel como oficial es de gran importancia, ya que se traslada a vivir a Jerez, iniciando una feliz relación laboral con el Maestro José de Arce, que se encontraba trabajando para la cartuja jerezana. Los contactos con el maestro flamenco serán pronto asimilados por Martínez.

En 1650 se afincó en Sevilla, previamente en 1642 había estado en Cádiz, donde fallece en el año 1668. Para la ciudad de Cádiz trabajó en el retablo mayor de la Catedral Vieja, finalizado en el año 1660, donde pueden apreciarse las influencias de Arce, en los de las iglesias de Santiago y del convento de San Agustín. “La influencia artística de Arce es fácilmente reconocible en los apóstoles Pedro y Pablo del retablo mayor de la Catedral Vieja gaditana, realizado junto con el entallador Alejandro de Saavedra entre 1644 y 1660, y su posterior obra sevillana, dotando a sus imágenes de un mayor barroquismo”<sup>7</sup>.



Es importante mencionar que el propio José de Arce trabajó para la Ciudad en los años 1650-1651, para las iglesias de San Agustín y la Merced. Cuestión que vuelve a poner de manifiesto la problemática para diferenciar los estilos de ambos maestros. Discípulo de Alonso Martínez fue el afamado Francisco Ruiz Gijón.

Entre las obras procesionales de sus gubias es la imagen del Nazareno sevillano de la Iglesia de San Isidoro (**Fig. 4**). Tradicionalmente se le venía atribuyendo a Ruiz Gijón en función a que éste realizó tanto el Cirineo como el antiguo paso procesional. Debido a unas cartas de pago encontradas se pudieron despejar las dudas sobre la autoría de la imagen.

### 2.3. Obras genovesas en Cádiz.

A lo largo de los siglos XVI, XVII y XVIII, Cádiz se fue configurando como una ciudad cosmopolita a la que fueron llegando habitantes desde diferentes puntos geográficos. Durante el siglo XVIII la población de origen genovés se situó entre las más altas de los extranjeros residentes en la ciudad. Esta asimilación de población foránea debe entenderse como consecuencia del desarrollo económico que vivió la ciudad, especialmente con el traslado de la Casa de Contratación a principios del siglo XVIII; la posición estratégica de la ciudad para el comercio; y sobre todo la posibilidad de pasar a las Indias españolas.

Es importante mencionar que la población de ligures en Cádiz no sólo alude a escultores y artistas en general, sino que por un lado encontramos un amplio abanico de todo tipo. En el contrapunto a esta amalgama de profesionales estarían las grandes familias acomodadas genovesas que se convertían en promotores de las artes y fomentarían los encargos de obras a artistas locales.

Volviendo al tema de la escultura, los genoveses de Cádiz escribieron, o mejor dicho esculpieron, una de las páginas más brillantes de la historia barroca internacional de los siglos XVII y XVIII.

Antes de aproximarnos a los maestros genoveses, se hace necesario realizar un breve comentario. En Cádiz podemos encontrar dos tipos de obras, aquellas que se importan directamente desde Génova, y aquellas que se realizan ~~directamente~~ en Cádiz por maestros genoveses instalados en la ciudad, que en algunos casos son discípulos emigrados de artífices genoveses, que vendrían a la ciudad en función de las premisas anteriormente mencionadas.

Establecidas estas dos premisas, con el objetivo de facilitar la comprensión sobre los caracteres formales vinculantes que ofrecen las obras genovesas, ofrecemos una interesante relación de características propias propuesta por el investigador Pablo Jesús Lorite Cruz <sup>8</sup>:

- Son obras con un tamaño más reducido al natural.
- Uso de la musculación muy abultada y poco realista.
- El tórax, muestra un costillar considerablemente exagerado, desproporcionado y muy poco realista.
- Tensiones en los músculos, que muestran hinchazón, pero carecen de peso.
- Mascarillas ligeramente alargadas.
- Las cabezas suelen ser un poco más pequeñas que del natural.
- Ojos grandes y humedecidos, considerablemente rasgados, sobre todo en las vírgenes.
- Movimiento en los paños con una considerable influencia del barroco marmóreo italiano que por ejemplo se puede observar en Bernini.
- Las cabelleras suelen ser muy compactas con trazos de gubias muy superfluos.
- Fuerte brillo en las carnaciones.
- Carnaciones morenas, pero con una cierta palidez, sobre todo en la imaginería mariana, donde hay que destacar un sonrojo considerablemente vivo en los ojos que denota vida y el dolor de llorar, a la vez ensalza la belleza de la imagen.
- Expresiones considerablemente dulces.
- Los labios suelen ser gruesos, más en los Cristos que en las imágenes de la virgen.
- En los Cristos la barba suele ser alargada y terminada casi en punta, dejando un considerable espacio entre el labio inferior y el comienzo de la misma.
- La parte central del bigote suele estar afeitada.

- Poco uso de la sangre. Si se utiliza normalmente aparece en grupos de heridas sin expandirse. Suele haber sangre abundantemente en la frente.
- En los Cristos es común encontrar una torsión del cuello hacia un lado.
- Las narices suelen ser finas y ligeramente puntiagudas si miramos a la imagen de frente.
- Cejas normalmente casi rectas.
- Profundidad en los párpados.
- A simple vista en las vestiduras o simplemente en la manera muestran una riqueza en cierto modo más pomposa, más al gusto italiano y que rompe grosso modo, con la mayor crudeza y seriedad de las imágenes españolas.
- La corona de espinas es un recurso que cuando aparece suele estar tallada con cierto grosor.
- En la figura de María no se puede buscar una eterna joven, sino más bien una edad ligeramente más avanzada.
- Cierta composición plana en las mascarillas (sobre todo en las marianas) si las miramos de perfil.
- En los crucificados a veces utilización de la serpentina.

### **2.3.1. Algunas características de las maderas utilizadas.**

Sánchez Peña<sup>9</sup>, nos ofrece una serie de datos que nos resultan de gran utilidad para la teoría del peritaje de las esculturas genovesas. Según ha podido constatar el mencionado autor, los maestros genoveses utilizan con un carácter generalizado tres tipos de madera: el tilo, el cedro y el pino, detectándose en ocasiones el abedul y el ciprés entre otras. El cedro y el pino son los materiales bases utilizadas por la escuela de escultura andaluza.

Las obras documentadas con procedencia genovesa suelen estar realizadas mayoritariamente en abedul y tilo. “Sostenemos la hipótesis, a vista de los hechos, de que algunos artistas elaboraban sus esculturas con maderas traídas desde Génova, que aquí son inusuales y casi existentes. Nos referimos al abedul y el tilo, maderas que existen en grandes extensiones en la Península Ibérica, en los montes de Toledo, por citar caso concreto, pero que no se utilizaron por las distintas escuelas escultóricas españolas”<sup>10</sup>.

Si bien el tilo y el abedul son maderas muy propensas para ser talladas, se encuentran entre las más apreciadas por los xilófagos. Así por ejemplo la Virgen del Carmen de Portacoeli realizada en estos materiales, presenta ataques de xilófagos.

El mismo autor menciona que las peanas y los empedrados de las esculturas genovesas gaditanas están realizadas en pino, en contraposición de la escultura se realizaba en cedro.



El cedro era una madera importada de las Indias a la que no le afectaban los xilófagos. Cuando a finales de siglo XVIII la crisis económica agrava a la ciudad, los materiales utilizados en las obras de arte denotarán esta situación, sustituyéndose el cedro y otras maderas nobles por el pino con carácter general.

### 2. 3.2. Antón Maria Maragliano (1664-1739)

Nos encontramos ante una de las personalidades más importantes del panorama de la escultura barroca internacional, amén de ser una personalidad muy fecunda en lo que respecta al arte de la escultura, en sus diversas manifestaciones, como exenta, grupos procesionales, etc. Nació en Génova y allí mantuvo su prolífico taller. De sus siete hijos, Giovanni Battista, ejerció también de escultor.

Su obra se encuentra repartida por la región de Liguria, Cádiz, Islas Canarias e Hispanoamérica, a donde llegaron discípulos suyos. Documentados como discípulos directos suyos cabría mencionar a su hijo,



anteriormente mencionado, a Pietro y Francesco Galleano y a Agostino Storace. Otros escultores muestran su estilo y se piensa que también pudieron pasar por su obrador, tales como Antonio Molinari o Francesco María Maggio. Finalmente su taller fue heredado por su sobrino Giovanni María Maragliano.

Una de las grandes especialidades del maestro fueron los complejos pasos procesionales que realizó, con una teatralidad que anunciaba todos los caracteres propios del barroco en lo que respecta a los sistemas compositivos imperantes en el momento. Aunque estos tuvieron una repercusión internacional, ninguno de ellos fue realizado para Cádiz. Algunos ejemplos sería: “El Éxtasis de San Pascual Bailon” (Iglesia de la Annunziata del Vastato en Génova, “El Éxtasis de San Francisco” (Convento de los Capuchino de Génova) o la visión “Visión de San Juan Evangelista” (Ponzone D’Acqui). **(Fig. 5)**. Se considera que estos grupos fueron tomados como referencia para diversas composiciones tales como, “La Oración en el Huerto” (Descalzas de Cádiz), el grupo de los “Misterio Dolorosos” (Museo de Cádiz).



Fig.6



Fig.7

Entre su gran número de obras, en el área gaditana se conservan dos que se encuentran entre las más afamadas. Por un lado el Cristo de la Salud (**Fig. 6**). (Primer tercio del siglo XVII. Iglesia Conventual de Nuestra Señora del Carmen. San Fernando. Cádiz)<sup>11</sup> y la Virgen de Portacoeli (**Fig. 7**) (primer tercio del siglo XVIII. Iglesia de Nuestra Señora del Carmen. Cádiz). Con respecto al Crucificado se le considera una de las obras más elaboradas, conseguidas y representativas del arte de la estatuaría genovesa en la provincia de Cádiz. De él se ha señalado, que mientras que los Crucificados españoles suelen presentar el arqueamiento a la derecha, aquí, como sello característico del escultor, lo hace hacia la izquierda, implicando un gran dinamismo en la imagen. “El autor hace alarde no sólo de sus amplios conocimientos anatómicos sino también de su depurada técnica. El modelado es preciso y muy realista, destacando su aspecto carnoso, y las arrugas en el cuello, las manos y los pies. La talla del cabello, formando barrocos bucles, cae por su lado izquierdo y se pliega en generosos mechones por el derecho, dejando ver el cuello de la imagen. El paño de pureza presenta una curiosa composición, anudado con una cuerda en el centro y en el lateral izquierdo, aunque fue parcialmente mutilado en época que desconocemos. Fiel complemento a la talla es la excelente y atinada encarnación de la imagen, de aspecto granulado y semi-mate, en tonos rosados y verdosos. Las llagas, heridas y hematomas, muy realistas, no llegan a los extremos alcanzados en las tallas genovesas más tardías”<sup>12</sup>. En relación a la Virgen del Carmen debemos mencionar que también es una atribución al maestro en función de un análisis pericial y comparativo de la misma. En la misma se ha tenido en cuenta tanto el material con el que está realizada, tilo, como su sistema de construcción, propio de la escuela genovesa. Es digno de mencionar los casi dos metros de tamaño que presenta la imagen así como su exquisita policromía y acabado.

### 2.3.3. Bernardo (1678-1725) y Francesco María Schiaffino (1691-1765)

De los dos hermanos se considera que Bernardo fue el mejor, aunque es difícil distinguir ambas manos, y trabajaron conjuntamente, asumiendo Francesco el taller de Bernardo a la muerte de éste. Bernardo fue discípulo del escultor Antón Domenico Parodi. Aunque sobresalió en el campo de la escultura en madera, ha





Fig.8

pasado a la historia del arte por sus trabajos en mármol. Alumnos suyos fueron su propio hermano y el escultor Queiroli<sup>13</sup>.

Aunque en principio podría parecer que estuvo a la sombra de su hermano, Francesco fue capaz de hacerse un nombre propio y convertirse en un escultor solicitado por diversas cortes europeas, entre ellas la portuguesa, siendo reclamado en varias ocasiones por el rey João V de Portugal.

A ambos hermanos se atribuye el Cristo Crucificado de la Expiración del Oratorio de San Felipe Neri de Cádiz cuya realización se sitúa antes de 1719 (**Fig. 8**). La datación del Crucificado se ha realizado por medio de análisis documental del proceso de realización de la capilla y por comparación con obras documentadas de los hermanos en Liguria.

#### 2.3.4. Pietro Galleano.

Pietro Galleano viene siendo considerado uno de los mejores discípulos de Antón María Maragliano por la crítica especializada genovesa. Sabemos que fue hermano del escultor Francesco Galleano.

Se trata de un artista en vías de estudio por lo que actualmente se conocen pocas de su mano. Italia se tiene constancia del grupo procesional de San Jorge y el dragón en la iglesia parroquial de Monegia. En España se han

documentado como obras suyas un José con el Niño, custodiado en la Iglesia de Nuestra Señora del Carmen de San Fernando (Cádiz) y se le atribuye un Bautismo de Cristo en colección particular. El San José se considera una de las pocas obras de origen genovés firmadas “PIETRO GALLIANO SCULTOR GENOVA”. Presenta la particularidad de presentar la policromía plana sin estofar (**Figs. 9 y 9.1**).



Fig.9.1



Fig.9

#### 2.4. La escuela Gaditano-Genovesa, artistas residentes en Cádiz.

Debido a la importancia y complejidad de los escultores genoveses residentes en Cádiz, este capítulo se estudiará por medio del texto SÁNCHEZ PEÑA, José Miguel, *Escultura Genovesa. Artífices del setecientos en Cádiz*, Cádiz; J.M.

Sánchez, 2006, donde el alumno podrá encontrar una relación minuciosa de autores, biografías y fichas de obras.

#### 2.4.1. Francesco María Galleano y el grupo de los Misterios Dolorosos.

En relación a este escultor es interesante analizar el asiento catalográfico de una de sus principales obras. Reproducimos literalmente la catalogación del Museo de Bellas Artes de Cádiz.

### Dolorosa (Fig. FD1)

**Inventario.** DO20614

**Departamento.** Departamento de Bellas Artes

**Clasif. Genérica.** Escultura

**Objeto.** Escultura sedente Bulto redondo

**Título.** Dolorosa.

**Autor.** Atribuido a Galleano, Francesco (Escultura genovesa. Artífices del setecientos en Cádiz. Cádiz, 2006. p. 239): "Autor: Francesco Galleano (Atribución)". Anterior atribución Molinari, Antón Maria. Seguidor de aragliano, Giovanni Batista. Anterior atribución Salzillo, Francisco



**Conjunto.** Depósito de pinturas y esculturas procedentes de la Iglesia de Santa Catalina de Cádiz (Convento de Capuchinos); Grupo escultórico de los 'Misterios Dolorosos del Rosario'

**Material/SopORTE.** Madera de cedro [(Sánchez Peña, José Miguel. Escultura genovesa. Artífices del setecientos en Cádiz.

Cádiz, 2006. p. 242)]. Ojo: Cristal [Ojos y lágrimas.].Diadema:

Metal Plateado [Diadema]

**Técnica/s.** Tallado. Policromado. Encarnad. Estofado

**Dimensiones.** Altura = 83 cm **Descripción.** Se representa la imagen sentada sobre una estructura rocosa, con los brazos expresivamente abiertos formando una línea diagonal desde una mano a la otra. Viste túnica carmín estofada y manto azul oscuro orlado con una greca dorada. Tiene la cabeza ligeramente girada hacia un lado, mirando hacia arriba de forma que en la frente se origina un pliegue y las cejas figuran sutilmente arqueadas. En su rostro se percibe el dolor y el sufrimiento que está padeciendo, tanto en el gesto de la boca entreabierta como en las lágrimas de cristal que se desprenden de sus ojos y el color rosado con que se resuelve el contorno de éstos. Tiene la barbilla marcada por un hoyuelo. El cabello, ondulado, lo lleva suelto y peinado con una raya en medio. Las telas del manto y la túnica se desenvuelven en amplios y angulosos pliegues. Sobre la cabeza lleva una diadema coronada por doce estrellas.

**Iconografía.** Virgen Dolorosa

**Contexto Cultural.** Escuela Genovesa

**Datación.** 1750[ca]

**Lugar de Producción.** Cádiz (m) (Costa Noroeste de Cádiz (comarca), Cádiz <(provincia)>) [Francesco Galleano residió en Cádiz al menos en 1743, año en que contrae matrimonio en el Sagrario de la Catedral, y en 1753, fecha en que fallece en Cádiz. Cfr. J. M. Sánchez Peña (Escultura genovesa. Artífices del setecientos en Cádiz. Cádiz, 2006. p. 117)]

**Uso/función.** Religioso

**Procedencia.** Iglesia de Santa Catalina (Capuchinos), Cádiz (m) (Costa Noroeste de Cádiz (comarca), Cádiz <(provincia)>): Altar del sotocoro, lado de la Epístola.[Localización / Posición, según J. M. Sánchez Peña (Escultura genovesa. Artífices del setecientos en Cádiz. Cádiz, 2006. p. 240)].

### **Clasificación Razonada**

Para el estudio de esta obra en particular así como para el conjunto al que pertenece (Grupo escultórico de los ‘Misterios Dolorosos del Rosario’), nos vamos a referir especialmente al detallado estudio y análisis que Sánchez Peña realiza del mismo en su reciente libro ‘Escultura genovesa. Artífices del setecientos en Cádiz’ (Cádiz, 2006. pp. 239-243). A continuación, reseñamos la parte en la que el citado investigador y restaurador del Museo de Cádiz, se refiere específicamente a la mencionada obra todo lo cual nos aporta una gran fuente de conocimiento tanto en lo referente a la autoría como a la técnica, el estilo, la iconografía y otros datos sobre la original policromía de la talla y su relación con otras obras de semejantes características: ‘Es la obra cumbre del grupo, no sólo por su tamaño, sino también por sus características es la interpretación clásica de la soledad de María, sentada (stabat) al pie de la cruz, como la interpretaban los maestros granadinos coetáneos. Sin embargo, en el primer golpe de vista a la imagen, vemos su filiación genovesa y maraglianescas, como son su cabeza pequeña, brazos abiertos, mirada hacia arriba, pies al descubierto y la bella disposición de la túnica y el manto con generosos pliegues angulosos. La observación de la talla nos remite rápidamente a dos importantes obras de procedencia ligure: la primera, la Virgen de Portacoeli del Carmen de Cádiz, y la segunda, la Virgen del Rosario de Génova-San Desiderio, o la Anunciación del Oratorio del Cristo Risorto de Savona (Liguria).

Según comprobamos durante su proceso de restauración, las telas inicialmente estuvieron sólo policromadas, túnica carmín y manto azul cobalto oscuro pero años más tarde (veinte o treinta creemos), se enriquecieron, algo que era frecuente en esos tiempos. Se añadieron sobre esta policromía el estuco, dorado y estofado correspondiente, yendo además cincelado al manto se le aplicó una orla y la túnica se decoró enteramente. No sabemos el nombre del dorador que realizó esta labor, pero es bastante similar al que tiene la Sagrada Familia de San Agustín. En realidad imitan los famosos bordados en realce genoveses, de gran riqueza y matices.’

## Bibliografía

ALONSO DE LA SIERRA, Juan y Lorenzo; et álii. \i1 Guía artística de Cádiz y su provincia. Cádiz y Jerez.\i0 2005. p. 157. Tomo I

SÁNCHEZ PEÑA, José Miguel. \i1 'Los Misterios Dolorosos del Rosario, otra obra del genovés Molinari'.\i0 08/04/1987. p. sin n°; Diario de Cádiz.

SÁNCHEZ PEÑA, José Miguel. \i1 Escultura genovesa. Artífices del setecientos en Cádiz.\i0 2006. pp. 239-243.

SÁNCHEZ PEÑA, José Miguel; et álii. \i1 Scultura lignea genovese a Cadice nel settecento. Opere e documenti.\i0 1993. pp. 119-121.

## Tipo de Colección. Otros Depósitos

**2.4.2. Jacome Velardi.** Véase bibliografía propuesta.

**2.4.3. Antonio Molinari.** Véase bibliografía propuesta.

**2.4.4. Francesco María Mayo (Maggio).** Véase bibliografía propuesta.

**2.4.5. Domenico Giscardi.** *Véase bibliografía propuesta.*

**2.4.6. Domingo Isigalos.** Véase bibliografía propuesta.

**2.4.7. Juan Gandulg.** Véase bibliografía propuesta.

**2.4.8. Los Maggio: Francesco María Antonio Maggio, padre e hijo.** Véase bibliografía propuesta.

**2.4.9. José de Sicategui. Vasco.** Véase bibliografía propuesta.

## 2.5. El canto del cisne del barroco: José Fernández Guerrero (1748-1826)

Aunque actualmente no se tienen muchas noticias del escultor José Fernández Guerrero en lo que respecta a la imaginería procesional, es una personalidad a tener en cuenta ya que supone la asimilación de los preceptos del clasicismo emanados de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Contextualmente deberíamos entenderlo en la líneas de otros escultores andaluces coetáneos como el antequerano Miguel Márquez. Nació en el pueblo de Ubrique formándose en el arte del retablo con González Fernández de Pomar (1711-1794). Su faceta como retablista se encuentra mucho más estudiada que su labor como imaginero.

A diferencia de otros imagineros que asumen el clasicismo por influencia, José Fernández Guerrero fue alumno de la mencionada academia madrileña, donde en el año 1778 se hizo con el título de académico





Fig.10

supernumerario. Una vez formado en Madrid, regresa a Cádiz donde desarrolla toda su labor profesional. Se tiene constancia documental de la apertura de una escuela de dibujo de la que fue director.

Como hemos mencionado, actualmente existen muchas lagunas sobre su producción, alegando que no firmaba las obras o utilizaba diferentes apellidos familiares. Un caso representativo de esta problemática sería la hechura de la Virgen de la Soledad de Jerez de la Frontera, 1803, en la que podría haber utilizar el nombre de tío abuelo, José Fernández Pomar escultor/retablista, para firmar la obra.

Diversos autores le han atribuido recientemente el San Miguel y el Santo Ángel de la Guardia custodiados en la Iglesia de Juan de dios de Cádiz, reeducado a un lenguaje clásico en 1791. Así mismo se considera suya la Virgen de los Dolores de Fuentes de Andalucía.

Actualmente se le asigna como su mejor obra, la Virgen de las Angustias (**Fig. 10**) de la Iglesia de la Conversión de San Pablo de Cádiz, realizada en 1787. La principal característica de la imagen, es su dolor contenido, su mirada implorante y lo más importante la concepción de su cuello en unos parámetros cilíndricos que son exponente de las ideas emanadas de las Academia.

En 1802 realizó la imagen de la divina Pastora que actualmente se venera en la Iglesia de los Capuchinos de Sevilla, que vino a sustituir a otra de Cristóbal Ramos<sup>14</sup>.

## NOTAS

1 ESPINOSA DE LOS MONTEROS SÁNCHEZ, Francisco, "Nuevos datos sobre el escultor Andrés de Castillejos (I)", suplemento "El Varal" de *Cádiz Información*, Cádiz, 22 de Mayo de 2004, pp. 4-5. CRIADO ATALAYA, Francisco Javier, "La Iglesia Mayor de San Mateo según la memoria histórica escrita en el año 1886", *ALJARANDA. Revista de Estudios Tarifeños*, 32. Año IX,-1999, pp. 17-20.

2 LARA ARREBOLA, Francisco, "El retablo mayor de la Iglesia de la Asunción de Bujalance", *Axerquia Revista de Estudios Cordobeses*, 1980, pp. 95-96.

3 ESPINOSA DE LOS MONTEROS SÁNCHEZ, Francisco, "La faceta escultórica de Andrés de Castillejos", *Revista de Estudios Tarifeños* 54, 2004. Edición digital. <http://www.tarifaweb.com/aljaranda/num54/art3.htm> Consultado el 1 de Diciembre de 2014.

4 ESPINOSA DE LOS MONTEROS SÁNCHEZ, Francisco, "La faceta escultórica de Andrés de Castillejos", *Revista de Estudios Tarifeños* 54, 2004. Edición digital. <http://www.tarifaweb.com/aljaranda/num54/art3.htm> Consultado el 1 de Diciembre de 2014.

5 HORMIGO SÁNCHEZ, Enrique, *Vida y obra de Francisco de Villegas, escultor, retablista y ensamblador*, Cádiz, 2002.

6 Espinosa de los Monteros, ha dado a conocer datos biográficos de Alonso Martínez sobre su procedencia. ESPINOSA DE LOS MONTEROS SÁNCHEZ, Francisco, "Nuevos datos biográficos sobre el escultor Alonso Marínez", *Boletín sobre las Cofradías de Sevilla*, 553, 2005, pp. 192-194.

7 ESPINOSA DE LOS MONTEROS SÁNCHEZ, Francisco, FRANCOS, HERREROS, Marisa, "El Escultor Alonso Martínez: Nuevos datos biográficos", *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, 75, 2004, p. 363

8 LORITE CRUZ, Pablo Jesús, *Imaginería pasional española desde sus inicios hasta el siglo XXI*. Curso virtual. Materiales docentes. Tema 8. 2013.

9 SÁNCHEZ PEÑA, José Miguel, *Escultura Genovesa. Artífices del Setecientos en Cádiz*, Cádiz: J.M. Sánchez, 2006, p. 61.

10 Ídem. p. 62.

11 El Cristo de la Salud, de San Fernando es una obra atribuida, pero totalmente aceptada por la crítica.

12 Ídem. P. 101.

13 Algunas de sus obras en Génova son: Santa Clara para el Monasterio en Carignano (Génova); los ángeles situados en la capilla del Crucifijo de Santa María delle Vigne en Génova o las imágenes de la Virgen con el Niño, Santa Mónica y San Agustín en la Capilla de Gian Domenico Torre de la iglesia della Consolazione de Genova.

14 Véase <http://www.lahornacina.com/articuloscaiz7.htm> para el estudio de la atribución de una obra.



## 3. JEREZ

### 3.1. Hernando Lamberto

La llegada y dependencia de maestros y obras sevillanas al Jerez de finales de siglo XVI y principios del XVII tendrá su contrapunto con la emergencia de algunos incipientes talleres locales es el caso del establecido por el holandés Hernando Lamberto<sup>15</sup> en la ciudad. Este maestro, aunque no ha destaca por la calidad de sus obras, hay que tenerlo en cuenta como el inicio de una tradición de talleres asentados en la ciudad. Debió de llegar hacia 1578, realizando esculturas hasta su muerte en el año 1619. En la parroquia de Nuestra Señora de la O, se custodia un Niño Jesús triunfante, que se ha identificado con uno mencionado en la documentación, realizado en el año 1586 para el duque de Medina Sidonia por un escultor bajo el nombre de “Hernando Lambelque”. Más tardíamente, en 1612, trabajaría en el retablo mayor de Nuestra Señora de la Caridad de Sanlúcar de Barrameda junto con el escultor Alonso Álvarez.

### 3.2. José de Arce

Véase bibliografía propuesta. Los alumnos deberán construir acorde a la bibliografía propuesta el capítulo relativo a José de Arce.

### 3.3. Francisco Camacho de Mendoza (1680-1757) y su hijo José Manuel Camacho Mendoza.

Francisco Camacho de Mendoza<sup>16</sup> viene a ser una de las principales personalidades locales tanto de la primera mitad del siglo XVIII en Jerez de la Frontera, de nuevo nos encontramos con un escultor en proceso de estudio como de criba de las obras que se le han venido atribuyendo. Fue ensamblador e imaginero. De su formación sólo se sabe que pasó por el taller de Francisco Antonio de Soto (en 1695 entraría a formarse con este maestro, permaneciendo en su taller alrededor de un año), un maestro especializado en retablos procedente en Sevilla afincado en Jerez en los últimos años del siglo XVII. Con el objetivo de aclarar la posible formación del maestro, se han mencionado relaciones de su estilo con el escultor Ignacio López (afincado en el Puerto de Santa María) y Peter Relingh, con los que se suele confundir la obra de Camacho.

Ente las obras documentadas del maestro se tiene constancia de su participación en el coro de la Parroquia de Santa María de Arcos. En una carta de pagos documentada del año 1731 se le reconocen como suyas tres obras pétreas, un San Miguel (**Fig. 11**), un San Pedro y un San Pablo, que están situadas en los remates del trascoro. En función de estas obras se le han venido atribuyendo por relaciones estilísticas otras. Cabe mencionar que si bien en la carta de pago se menciona a San Pedro y San Pablo, en realidad éstas corresponden a San Isidoro y San Leandro. Independientemente de la problemática con respectos a estos cambios iconográficos, lo Santos Isidoro (**Fig. 12**) y Leandro se consideran igualmente como obra de Camacho, resaltando la disposición del cabello y sobre todo un mechón de pelo que se dispone sobre el hombre derecho y que se repetirá en otras obras documentadas y atribuidas. El San Miguel pétreo se vincula con el realizado en madera para el retablo de ánimas de la parroquia de San Miguel de Jerez (1740), cuyas obras se atribuyen al propio Camacho. En las dos obras figura la disposición de los plegados de la ropa que se han puesto relación con otras obras de nuestro escultor.

Fig.11



Fig.12



Fig.13



Otra de sus obras documentadas, firmada y fechada, es el San Joaquín de la iglesia de Santo Domingo de Cádiz, que presenta en la peana una inscripción que reza lo siguiente “MENDOZA, ME FASYEVAT, XRES, AÑO 1736” (**Figs. 13 y 13.1**). Con respecto a esta inscripción se ha mencionado que el “3” podría ser aun “5” por lo que habría que retrasar la obra a 1756, igualmente se han mencionado que la omisión del nombre, podría deberse que la obra fue realizada por su hijo y no por él, aunque la policromía se muestra evidentes relaciones con la del San José de Rota, parroquia de la O, obra documentada de Camacho. Se atribuye, sin discusión la autoría del Cristo del Prendimiento de Jerez (anterior a 1725)<sup>17</sup>.



Fig.13.1

Sobre su hijo, José Manuel Camacho de Mendoza (1708-h. 1782) fue un artesano especializado en el arte de la talla en piedra. A su manos se deben las tallas de las portadas exteriores de la catedral de Jerez, realizadas entre 1737 y 1740, donde se advierte una poderosa influencia de su padre. A mediados del siglo XVIII se traslada a vivir a las Indias, concretamente a Nueva España a la ciudad de Veracruz, donde trabajará como arquitecto.

### 3.4. Otros Escultores: Diego y Marcelino Roldán.

Para profundizar en una visión detallada sobre los escultores Diego y Marcelino Roldán, se recomienda a los alumnos trabajar el texto de MORENO ARANA, José Manuel, “Aproximación al imaginero Diego Roldán”, *Jerez en Semana Santa*, 10, Hermandad Sacramental del Santo Crucifijo de la Salud, Jerez de la frontera, 2006, pp. 347-355. Disponible online.

### 3.5. Jacome Vaccaro, entre Cádiz y Jerez.

Aunque ya hemos realizado anteriormente alguna alusión a los genoveses afincados en Cádiz, deberíamos haber mencionado al escultor Jacome Vaccaro<sup>18</sup> en el espacio dedicado al mismo, pero debido a que realiza la mayor parte de su producción en Jerez, creemos conveniente situarlo aquí con el objetivo de contextualizarlo con mayor rigor en el entorno que aglutina sus obras.

Desde el punto de vista de la historiografía se le considera la personalidad más importante del quehacer escultórico jerezano del siglo XVIII.

En función de la información extraída de su expediente matrimonial debió de instalarse en Jerez hacia el año 1747. Se considera que entre esta fecha y el año 1757, diez años después del periodo en el que aparece documentada su primera obra, llevaría a cabo su proceso formativo en algún taller a día de hoy por identificar, aunque por fechas podrían ser los de Diego Roldán o los de Francisco y José Camacho de Mendoza. Con respecto a estos últimos se han establecido puntos de contacto formales en su obra, aunque también se ha reseñado que en su producción se manifiestan los caracteres, anteriormente mencionados de la escuela genovesa.

Técnicamente fue habilidoso tanto en la piedra como en la madera. Sobre la cuestión del trabajo en piedra, y en relación a su posible formación, se ha incidido en que no fue un arte particularmente trabajado por los genoveses residentes en Cádiz, pero sí que lo fue en el ámbito jerezano<sup>19</sup>.

Fue una persona muy bien relacionada en los ambiente jerezanos de la época y prueba es que sus buenas amistades con los canónigos de la colegial le llevarán a trabajar casi en exclusividad para el templo. Igualmente casó a sus hijos con artistas de la zona, lo que ha hecho suponer que participaron en sus obras.

En cuanto a su taller, se ha venido considerando que los hermanos Bernardo y Vincente Cresi, colaboraron con él. Además, su hijo Pedro continuó con la tradición familiar, llegando a heredar el taller familiar. Recientemente se ha podido documentar que Bernardo de Cortiguera y Simón Palomino fueron los dos aprendices del taller<sup>20</sup>.

A día de hoy, aunque existen diversas obras documentadas, la lectura de la bibliografía pone de manifiesto la confusión con respecto a las obras que se le atribuyen. Moreno Arana plantea que un elemento determinante para adscribir obras al maestro es la comparación de las mismas con la sillería del coro y la portada de la sacristía de la catedral jerezana<sup>21</sup>. “Son además creaciones maduras, depuradas ya de las incorrecciones de la proporción de su primerísimo Cristo de la Flagelación, que sigue siendo un excesivo referente a la hora de hablar del artista”<sup>22</sup>. Algunas de sus características son según Moreno Arana:

- Presenta un particular tratamiento del cabello, de factura genovesa, con la “técnica aristada y detallada a base de líneas largas y dinámica”<sup>23</sup>. Un movimiento que recrean mechones que caen sobre la frente.
- Las barbas suelen ser muy movidas, que se curvan y peinan hacia delante, llegando en los personajes de mayor edad a configurar largos y retorcidos mechones.
- En las manos se describen las venas en un marcado relieve de dibujo entrecruzado que suele terminar en doble “V” en los nudillos.

Entre sus obras documentadas habría que mencionar las siguientes. La primera de la que se tiene constancia sería la composición de los gigantes de la procesión del Corpus de Jerez, realizada en el año 1757, y que viene a situarnos en el punto de arranque de sus trabajos. Poco después, entre 1758-1760, realizó el Dios Padre y tres ángeles para el retablo mayor de la Parroquia de Santiago de Jerez, desaparecidas actualmente. Posteriormente, entre 1758-1760, realizó el Dios Padre y tres ángeles para el retablo mayor de la Parroquia de Santiago de Jerez, desaparecidas actualmente. El Cristo de la Flagelación de la hermandad de la Amargura de Jerez (1759) (**Figs.14-14.1 y 14.2**). “Fue destinado a presidir el retablo en el que actualmente se venera la Virgen de Belén en la Catedral jerezana. Por una inscripción que posee la columna original se sabe, además de la autoría y fecha de ejecución, el nombre del comitente, el canónigo Francisco Gutiérrez de la Vega”<sup>24</sup>.

Suya es también, la Inmaculada de la Catedral (1779) (**Fig. 15**) realizada para la sillería de la catedral en la que el autor trabaja.





Fig.14



Fig.14.1

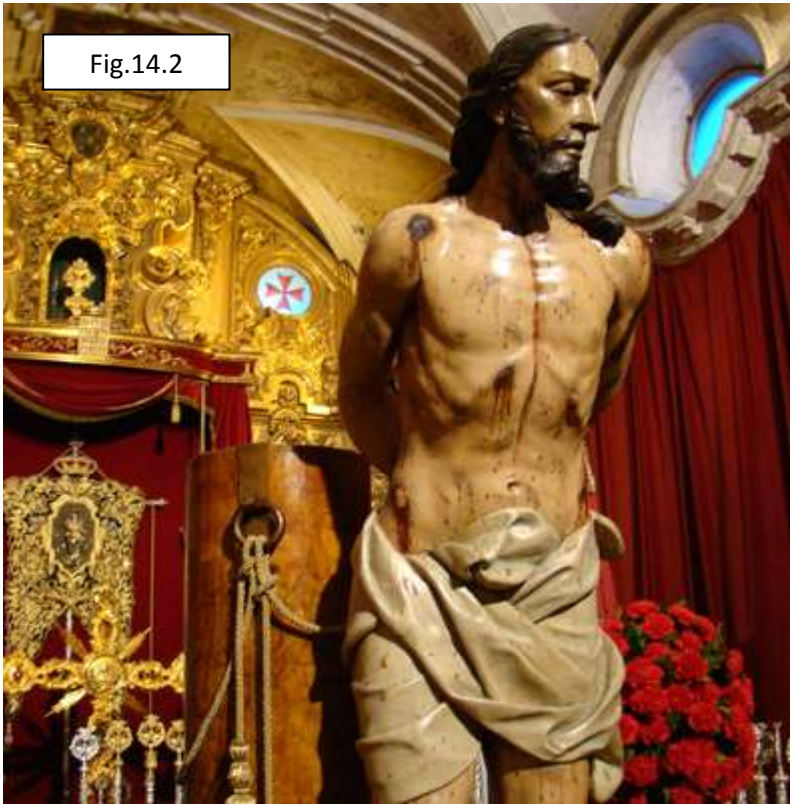


Fig.14.2



## NOTAS

15 JACOME GONZÁLEZ, José y Antón Portillo, Jesús, “Aproximación a la vida y otra del entallador y escultor flamenco Hernando Lamberto en Jerez de la Frontera”, *Revista de Historia de Jerez*, 9, 2003, pp. 43-73.

16 MORENO ARANA, José Manuel, “Sobre el imaginero Francisco Camacho de Mendoza”, *Revista de Historia de Jerez*, 14-15, 2009, pp. 353-364.

17 Otras obras atribuidas al escultor serían: en Jerez, Nuestra Señora de los Remedios, de la cofradía del Amor; María Santísima de la Amargura; Apostól San Juan de la Cofradía del Amor; San Vicente Ferrer de la Cofradía de la Oración en el Huerto; Imaginería del Retablo de Ánimas de San Miguel (1740); San Francisco de Asís del Convento de Capuchinos. Otras poblaciones. Cristo Atado a la Columna y Virgen de las Lágrimas de la Cofradía de la Columna de Alcalá de los Gazules (h. 1730-11735); Santo Domingo en la Iglesia de Santo Domingo de Sanlúcar de Barrameda.

18 MORENO ARANA, José Manuel, “La impronta genovesa en la escultura jerezana de la segunda mitad del siglo XVIII”, *Revista de Historia de Jerez*, 16-17, 2010-2012.

19 Vaccaro fue el encargado de terminar el triunfo de la Virgen del Rosario para Cádiz a partir de 1763.

20 Los dos figuran como aprendices en el padrón municipal de 1775.

21 MORENO ARANA, José Manuel, “La impronta genovesa en la escultura jerezana de la segunda mitad del siglo XVIII”, *Revista de Historia de Jerez*, 16-17, 2010-2012, p. 12.

22 Ídem, p. 12.

23 Ídem.

24 Ídem, p.16.

## 4. OTROS CENTROS GADITANOS

### 4.1. El puerto de Santa María entre los siglos XVII y XVIII.

#### 4.1.1. Ignacio López (1658-1718) y Alonso de Morales

Las diferentes aportaciones documentales que recientemente se han llevado a cabo sobre la figura de Ignacio López han venido a situarlo como una de las personalidades más interesantes del ambiente artístico gaditano.

La mayoría de sus datos biográficos se han extraído a partir de la publicación de su expediente matrimonial. En función del mismo se sitúa su llegada al Puerto de Santa María hacia 1679 o principios de 1680, y fue acogido a su llegada por Alonso de Morales.

Ya en 1680, Ignacio López se sitúa en el Puerto de Santa María, junto con el ensamblador Alonso de Morales, en la realización del retablo de Ánimas de la Prioral, el conjunto monumental más importante salido de sus manos. Del análisis de este retablo se ha deducido que debió formarse en algún taller del último tercio del siglo XVII como el de los Roldán, o el de Francisco Antonio Gijón.

El retablo de Ánimas de la Iglesia Prioral del Puerto de Santa María, es una de las principales empresas constructivas llevadas a cabo en la zona. Realizado con soportes salomónicos y promovido por la Cofradía de Ánimas Benditas, su ejecución fue puesta en marcha en 1680. El contrato establece como fecha máxima de ejecución un periodo de dos años, que finalmente será incumplido. Se especifica que la obra debía ser “*de mano de Yganacio Lopez y no de otro oficial*”. La forma del retablo se ha puesto en relación con los preceptos de Bernardo Simón de Pineda, particularmente con el retablo de la Caridad de Sevilla. Con respecto a la iconografía el programa gira en torno al Purgatorio. “En el primer cuerpo se sitúan tres santos que cumplen la función de ser pilares del culto relacionado con las ánimas o de ser mediadores entre Dios y el alma del fiel, mientras que el remate se relega el tema principal, el “Descenso al Limbo” o “Bajada al Infierno de los Justos”, que sirve por su parte, de antecedente y justificación para la creencia en la liberación de las almas del Purgatorio”<sup>25</sup>.

Como esculturas exentas documentadas suyas, podemos mencionar el misterio en el que la Santa Ana enseña a leer a la Virgen (**Fig. 16**), realizado en 1695, para Santa María de la Oliva de Lebrija. Se relaciona esta obra con otras de la época coetáneas de Pedro Roldán o Francisco Antonio Ruiz Guijón. Para la misma iglesia realizó un Santiago Peregrino y los Santos San Isidoro y San Benito. En estas mismas fechas, 1695, termina el ángel lampadario de la Iglesia Prioral del Puerto, relacionando el mismo con una de las ánimas benditas del purgatorio del “Descenso al Limbo”.

En relación con la fábrica del retablo de la Prioral, se han establecido vínculos con el retablo mayor de la iglesia de Santo Domingo de Jerez. En función de que Alonso de Morales trabaja para los dominicos, se ha querido ver que sería el propio Ignacio López quien realizaría los trabajos escultóricos.



Fig.16



Entre las obras de la imaginería procesional son muchas las obras que se relacionan con su gubia. Entre ellas el Nazareno del Puerto de Santa María (**Fig. 17.**) “Creemos que la talla que hoy vemos, plenamente barroca en su dinámica composición y de similares dimensiones, puede identificarse perfectamente con la donada en 1702. Su cronología y sus características estilísticas, coincidentes (...), la hacen una obra de segura atribución a Ignacio López”<sup>26</sup>.

En Jerez se consideran de su mano los grupos de la Piedad y del Desconsuelo, ejecutados entre 1712 y 1714, y donde se ven caracteres vinculantes con López.

Con el objetivo de profundizar en la obra de Ignacio López recomendamos la siguiente presentación que podemos ver en Internet sobre el conjunto de su obra:

[http://www.slideshare.net/17121712/el-imaginero-sevillano-ignacio-lpez-y-su-posible-obra-en-jerez-4292159?from\\_search=3](http://www.slideshare.net/17121712/el-imaginero-sevillano-ignacio-lpez-y-su-posible-obra-en-jerez-4292159?from_search=3)



#### 4.1.2. Los Navarro .

Los Navarro<sup>27</sup> fueron una importante familia de retablistas lebrijanos que trabajaron en el siglo XVIII y que dejaron repartidas su producción en una amplia gama de pueblos. A nosotros nos interesan por una doble razón: porque vienen a ampliar la visión que podemos tener de la escultura barroca de la provincia de Cádiz, por un lado, y por otro porque además solían realizar las esculturas que acompañaban a sus retablos, amén de ser unos de los máximos representantes del retablo estipitesco.

Su obra se encuentra repartida en localidades tales como Las Cabezas de San Juan, Veger de la Frontera, Chipiona, Villamartín, Jerez de la Frontera o el Puerto de Santa María. Al Puerto de Santa María debieron llegar alrededor de 1735, donde entre otras obras realizaron el retablo mayor de la iglesia de San Francisco. Posteriormente se trasladaron a Jerez en 1750.

El fundador de la saga fue Juan Santa María Navarro, de origen sevillano, que se asentó en Lebrija con sus cinco hijos. De ellos es de especial importancia Matías José Navarro, el mayor de todos. Sin querer profundizar en la historiografía sobre estos artistas, debemos mencionar que tradicionalmente se ha hecho hincapié en la presunta escasa calidad de sus obras, con alusiones tales como “inundaron la región de mediocrísimos retablos de rocalla, todos cortados por el mismo patrón” (Hipólito Sancho), aunque actualmente, estas afirmaciones se han matizado.

Las fechas de nacimiento de Matías se sitúan hacia 1690, natural de Lebrija. Sus primeras obras documentadas datan de los años 10 del siglo XVIII. Entre 1729 y 1731 realizó el retablo mayor de las Concepcionistas de Lebrija, en colaboración con su padre.

El 8 de noviembre de 1735, dos de los hermanos, Diego y Matías, contratan el retablo mayor de la Iglesia de San Juan de Dios de Arcos de la Frontera, donde manifiestan que son vecinos de Lebrija, pero anotando que el retablo será tallado en el Puerto de Santa María.

Tras dejar gran cantidad de retablos, se considera como su obra cumbre el retablo mayor de la Iglesia Parroquial de San Francisco del Puerto de Santa María, que ha recibido multitud de elogios por parte de la crítica, situándola entre las obras más importantes de la retablística de época.

“Una de las realizaciones más acabadas e interesantes salidas de sus gubias es, sin duda, la pequeña imagen del Evangelista San Marcos que corona el facistol de la iglesia homónima jerezana (1741). Pieza de acusado dinamismo, en ella adquieren gran protagonismo los agitados paños que acentúan el barroquismo de la composición. El mismo modelo es repetido por aquellos años en el relieve de las Ánimas de la iglesia de San Mateo de Jerez, aunque ejecutado con una mayor dureza. Y que no debemos olvidar que consta que esta obra fue realizada por su hermano José y el resto de los oficiales del taller, aunque bajo los diseños y dirección de Matías. En las figuras de ambos evangelistas vemos una composición casi idéntica, siendo además característicos ciertos detalles de los ropajes, como el modo de acabar la túnica sobre los pies, describiendo una línea serpenteante a base de cuervas y contracurvas, tal y como vemos con claridad en las tallas de los santos franciscanos de nuestro retablo, o la forma triangular con que la capa cae desde la cintura y queda recogida delante a la izquierda; una disposición que vemos utilizó años antes en la talla del Santo Domingo portuense, quizás la más interesante de todo el retablo debido precisamente al movido y efectista dibujo de sus paños”<sup>28</sup>.

#### **4.2. Sanlúcar de Barrameda. Peter Relingh.**

La fama e importancia que ha ido adquiriendo el escultor Peter Relingh, o Sterling según la fuente, le ha llevado a ser objeto de alguna monografía que ha tenido por objetivo poner orden en su vida y obra. En función de los datos suministrados por su expediente matrimonial (1696), y el contraste del mismo con otras fuentes, se sitúa su venida al mundo hacia 1676, en el antiguo obispado de Rusmunda en Flandes, hoy en área holandesa, considerándose además que llega a Sanlúcar algunos años después, hacia 1690, con 14 años.

Prácticamente no se sabe nada de su aprendizaje artístico, aunque por equiparación su estilo se relaciona con el ambiente espiritual sevillano.

Entre algunas de sus obras, cabría mencionar el retablo mayor de la capilla de San Jorge, y el homónimo del Convento de las Descalzas, ambos en Sanlúcar. Documentado como obra suya, y realizado entre los años 1708 y 1710 es el Cristo de Humildad y Paciencia de la Parroquia de la O, en la misma localidad. Sin lugar a dudas su obra más admirada es el misterio del Cristo de los Afligidos y la Virgen de los Desconsuelos, de Cádiz, (**Figs. 18-18.1**) realizados por en 1726, a petición del entonces fundador de la cofradía Francisco de Mendoza. La imagen del Cristo presenta caracteres gotizantes flamencos, tales como el uso del pelo natural, facciones blanquecinas y alargadas, con un excesivo uso de la sangre propio del expresionismo escultórico germano.

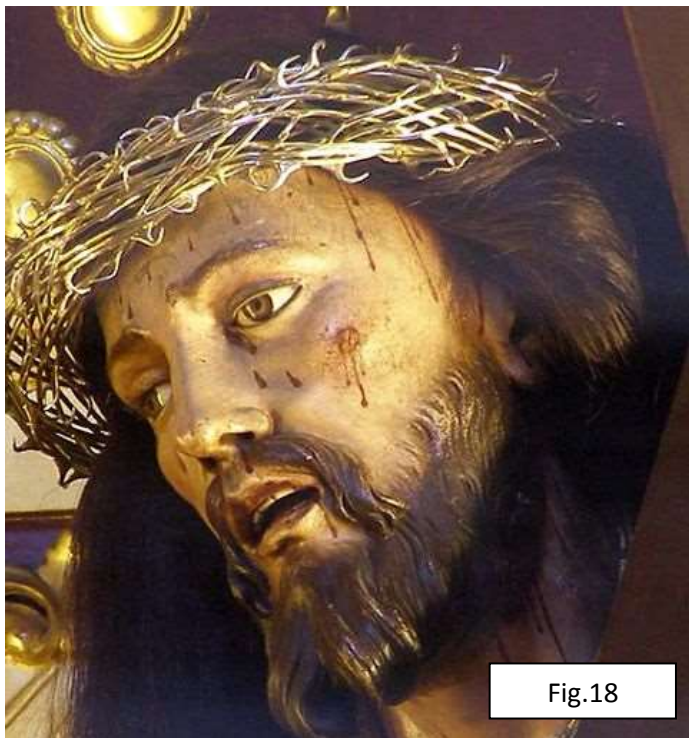


Fig.18



Fig.18.1

Se le atribuyen obras como el Cristo de la Coronación de espinas de Jerez y el de Humidad y Paciencia de Chipiona conservado en el Santuario de Regla.

#### 4.3. Arcos de la Frontera. Juan Francisco de Morales.

De nuevo nos encontramos ante una región donde se tiene constancia de la existencia de escultores propios, pero de los que prácticamente no existen noticias sobre ellos. Las obras que han llegado hasta nosotros nos hablan de relaciones estilísticas dependientes de Jerez de la frontera.

Entre los nombres de los artistas locales se tienen referencias de Juan Francisco de Morales, que nació en la localidad en 1685. Suyas son el retablo de la parroquia de Santa María, realizado entre 1711 y 1712, el Cristo crucificado del Perdón de la misma iglesia, y la hechura de la sillería del coro de la Parroquia de San Pedro del año 1725.

#### NOTAS

25 MORENO ARANA, José Manuel, “La difusión del barroquismo sevillano en el Puerto y su entorno: Ignacio López y Alonso de Morales y su retablo de Animal de la prioral (S. XVII-XVIII)”, *Revista de Historia del El Puerto*, 37, 2006, pp. 47-80.

26 MORENO ARANA, José Manuel, “La difusión del barroquismo sevillano en el Puerto y su entorno: Ignacio López y Alonso de Morales y su retablo de Animal de la prioral (S. XVII-XVIII)”, *Revista de Historia del El Puerto*, 37, 2006, p. 69.

27 MORENO ARANA, José Manuel, “La imaginería en las Hermandades Lebrijanas del barroco”, RODA PEÑA, José (dir), *IX Simposio sobre las Hermandades de Sevilla y su provincia*, Sevilla, 2008, pp. 41.46.

28 MORENO ARANA, José Manuel, “Una familia de retablistas del siglo XVIII en el Puerto: Los Navarro”, *Actas, de los VIII encuentros de Primavera en el El Puerto: La conservación de retablos. Catalogación, restauración y difusión*, El Puerto de Santa María, 2006, pp. 657-675.



## 5. JAÉN

### 5.1. Sebastián de Solís (siglo XVI- h. 1630-31)

La figura de Sebastián de Solís es de los pocos nombres de Jaén que han llegado a la historia de la Escultura. Su llegada a Jaén está documentada en 1578, fecha en la que se instala en la collación de San Idelfonso, dedicando su vida al arte de la imaginería y la construcción de retablos.

Entre sus obras cabría mencionar el Calvario con San Juan, la Virgen de los Dolores y la Magdalena para la cofradía del Santo Sepulcro de la capital jiennense; Jesús Nazareno de Mancha Real (1598); El Calvario del retablo mayor de la Catedral de Jaén, el del Santo Rostro; el retablo mayor de la Iglesia de Cambil (Jaén) y el Cristo crucificado del retablo en San Andrés de Baeza (**Figs. 19-19.1**). Todos sus retablos están coronados por crucificados que permiten analizar su estilo.



Figs.19 y 19.1



Como obra exenta, y actualmente procesional, realizó el calvario (**Figs. 20-20.1 y 20.2**) custodiado en la parroquia de San Juan de Jaén. Se le considera también el escultor del popular Nazareno titulado el “Abuelo”. En su atribución ha tenido un carácter determinante la figura del Cristo del Calvario, anteriormente mencionado, situando su hechura a finales del siglo XVI o principios del siglo XVII.

Como características de sus obras, debemos mencionar<sup>29</sup>: “Rostros finos, ligeramente alargados. Barbilla terminada en punta con una barba muy ligera. Bigote estrecho, además de marcar un levantamiento muy extraño del mismo hacia la nariz que deja todo el labio superior descubierto. Nariz ligeramente prominente. Pelo fino, pero con una trazos de gubia marcados desordenadamente. La frente amplísima y desnuda, el pelo le nace muy atrás. Ojos pequeños con un considerable abultamiento del globo a la vez que son

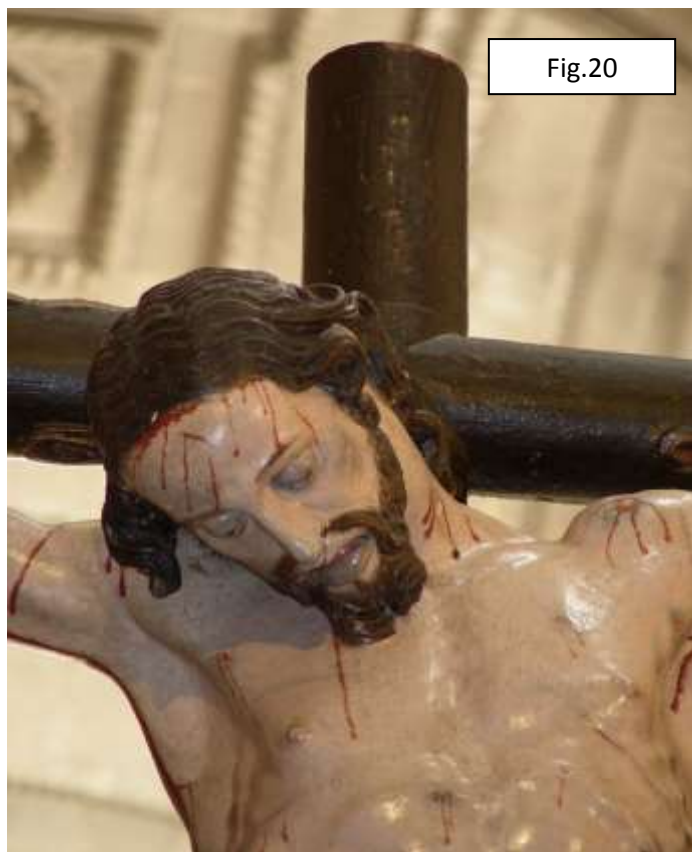


Fig.20



Fig.20.1

tapados por unos párpados muy finos. En los cristos fallecidos deja las pupilas entreabiertas, en cierto abultamiento generalizado y alargado a todo el labio. No existe demasiada preocupación por la dentición. Los pómulos embebidos, para nada marcados. Su expresividad se basa en lo que quiere resaltar, por ejemplo si un cristo esta muerto le interesa la tranquilidad, al contrario si está expirando se preocupa por el rostro. Sus imágenes no están hechas para que conecten con el fiel, son distantes, muchas veces pensadas para ser

expuestas en una considerable altura. Suelen presentar una ligera desproporción entre una anatomía musculosa muy marcada en el torso trapezoidal frente a un cráneo un poco más pequeño. En sus crucificados le gusta hacer una ligera torsión en el torso en un recuerdo a los crucificados góticos. Sus terminaciones en algunos lugares como el pelo no son excesivamente finas y no lo hace por ser imaginero provinciano, sino por ser un toque personal del que es consciente.



Fig.20.1

La demostración de lo anterior la encontramos en los paños de pureza, donde utiliza lienzos doblados sostenidos por un cordel (suele dejar un muslo ligeramente al aire) donde los pliegues son realistas con terminaciones considerablemente efectivas. En los paños suele ser ostentoso, le gusta los ocre y los dorados, si bien no es muy amigo de los estofados, aún así existen excepciones en la que muestra que conoce perfectamente la técnica, como el San Juan Evangelista que acompaña al grupo del calvario. Sus carnaciones son morenas, en herencia a la baja Andalucía, sin embargo hace uso de tonalidades violáceas en los moratones, y que podemos observar perfectamente en los párpados y labios. Uso de

la sangre sobre todo en la cabeza y en el pecho basándose en largos trazos. Crea una línea sangrante alrededor del nacimiento del pelo en la frente, muy coherente con la amplitud desnuda de esta zona si el Cristo carece de corona de espinas. Le gusta mostrar cierta suciedad en la piel. Marca muy poco las cejas. No tiene demasiada preocupación por el peso. Marca considerablemente las costillas. No diviniza, sus obras son meramente humanas. Sus líneas son escurridizas, aunque no niega a Cristo una ligera fortaleza. Tampoco idealiza demasiado. El mayor patetismo lo suele marcar el rostro”<sup>30</sup>.

## **5.2. Otros escultores.**

La Historia de la escultura barroca giennense está aún por escribir. Nos han llegado una serie de obras de las que se conocen sus autores, pero no tenemos datos suficientes ni para construir sus biografías ni elaborar catálogos de sus obras.

A Juan Sánchez Barba limpia se le considera como el punto de inicio de la escultura barroca giennense. Documentada como obra suya se encuentra una Santa Ana con la Virgen del año 1633, custodiada en la Iglesia de Santa María de Andújar, área en la que se cree que desarrolló su labor como escultor.

Francisco Calvo Bustamante Colaborador de Duque Cornejo, realizó algunos retablos para Jaén, entre ellos los que realizó para la basílica menor de San Ildefonso de Jaén. También se documenta la realización de un proyecto para el Tabernáculo de la Catedral de Málaga.

Martín Antonio Sánchez, fue el autor del retablo mayor de la Catedral de Baeza. Felipe de Meca realizó la Inmaculada de la Capilla de San Andrés de Jaén. Luis Sánchez, talló la Virgen de los Remedios de las Esclavas del Santísimo Sacramento de Jaén. Diego Landeras o Juan de España sólo se conocen por la documentación notarial.

## **NOTAS**

29 LORITE CRUZ, Pablo Jesús, *Imaginería pasional española desde sus inicios hasta el siglo XXI*. Curso virtual. Materiales docentes. Tema 7. 2013.

30 Cita literal.



## 6. CÓRDOBA.

### 6.1. Juan de Mesa el Mozo.

Prácticamente no tenemos ninguna noticia biográfica documentada del escultor Juan de Mesa el Mozo. Cronológicamente hay que situarlo hacia finales del siglo XVI y primera mitad del siglo XVII.

Se sabe que trabajó para diversas poblaciones próximas entre sí. Así, entre 1588 y 1590 lo encontramos en Cabra trabajando en la capilla del Socorro de la Iglesia de Santo Domingo. Poco después, en 1592, se le sitúa como vecino en Écija, desde donde se le solicitan diversas imágenes para otros pueblos, como el encargo recibido para la realización de una imagen para Puebla de los Infantes. En 1610 de nuevo aparece mencionado como vecino de la ciudad de Cabra, donde realiza el Nazareno local, realizando además labores para Montilla y la Rambla. Finalmente se instala en Córdoba.

Como característica de sus Nazarenos se mencionan las mascarillas alargadas, donde la barba se une con la piel de manera muy suave casi negando el labio superior.

Entre sus obras habría que mencionar al Nazareno de Cabra (**Fig. 21**), el Cristo azotado de Montilla (**Fig. 22**), el Ecce Homo de la Rambla o el Cristo del Rescate de Montilla.



Fig.22



Fig.21

### 6.2. El vasallaje a Granada: Fray Juan Bautista de la Concepción (1687-1738).

La figura del hermano trinitario Fray Juan de la Concepción es una de las pocas personalidades que dejó obra documentada en la provincia de Córdoba. Es una personalidad de la que si bien se conocen varias piezas documentadas el estudio de la misma es prácticamente inexistente.

Se ha mencionado que no debió ser muy productivo, ya que falleció a los 51 años, siendo fraile trinitario del Convento de la Trinidad de Córdoba y su



Fig.23

producción debemos encuadrarla en la órbita de los Mora. De él se conservan dos versiones procesionales del Nazareno entroncadas con el arte de Diego de Mora; una, fechada en 1723, en la parroquia de Santa Lucía Mártir de la localidad jienense de Frailes y otra, de cronología similar y conocida bajo la advocación de Jesús del Calvario, (**Fig. 23**) en la parroquia cordobesa de San Lorenzo, donde fue bendecido el 9 de abril de 1724 por el obispo Marcelo Siuri. Destaca especialmente esta última, por constituir

un atinado exponente del progresivo viraje experimentado por los grafismos de los Mora hacia la estética de lo preciosista y diminuto, primando la pulcritud del dibujo, el sentido decorativo de la talla capilar del bigote y barba y la impronta delicada y algo añiñada de las facciones. Tiene documentada además una Inmaculada Concepción conservada en la Iglesia de San Rafael de Córdoba, realizada en el año 1733 (**Fig. 24**).



Fig.24

### 6.3. Fernando Díaz de Pacheco.

Podríamos decir de Fernando Díaz de Pacheco que efectivamente existió en el mundo... y poco más. En 1731 talló el Cristo Rescatado de Córdoba (**Fig. 25**), venerado en el convento de los Padres de Gracia.

En su obra se denotan influencias de Juan de Mesa, tanto en los acabados morenos, las manos huesudas,



la mirada perdida, pero reflexiva. Sabemos que la imagen fue encargada por Fray Cristóbal de San Juan de Mata. Como modelo se tomó al Cristo de Medinaceli de Madrid.

### 6.4. La Escultura Cordobesa en el siglo XVIII. El francés Jean Michel Verdiguier.

El panorama escultórico andaluz del siglo XVIII, y cordobés en particular, se enriquece de manera singular gracias a la presencia de Jean Michel Verdiguier, una figura que cuenta con una exhaustiva monografía del doctor Antonio Gómez-Guillamón Maraver<sup>33</sup> y que llegaría a ser Director de la Academia de Marsella y académico de mérito de escultura de la de San Fernando.

Fig.25



Fig.26



Fig.27



numerosos elementos conmemorativos dedicados a la Virgen y los santos pero, especialmente, al patrono, custodio y protector de la ciudad, el Arcángel San Rafael.

A partir de 1765, dirigió la construcción del Triunfo al Arcángel San Rafael (**Figs. 26-27**) situado junto a la Puerta del Puente. El conjunto escultórico, con una altura superior a los veint isiete metros, adopta la clásica tipología al uso en monumentos similares dedicados a la Virgen y a los santos y que supone una reinterpretación cristianizada de las antiguas columnas triunfales romanas erigidas en honor a los emperadores. Verdiguier unió su nombre a un conjunto que supone una de las más ambiciosas versiones de este tipo de hitos monumentales que, además, desempeñan una importante función a la hora de regular y ordenar perspectívicamente el tejido urbano de la ciudad. Un basamento de mármol sirve de arranque a un gran cuerpo rústico que simula un monte del mismo material excavado en su interior y recubierto de una frondosa vegetación esculpida de aspecto salvaje. En la cúspide del risco se eleva una torreta de jaspe encarnado, adornado con almenas y cercos de puerta y ventanas de jaspe blanco a modo de faro o linterna. Este segundo “cuerpo” arquitectónico apea una columna de mármol veteado que levanta y presenta a la vista de todos la airosa estatua del Arcángel Rafael.

Fig.28



El basamento y el risco incorporan una serie de elementos ornamentales y heráldicos, configurando una suerte de fantástico pedestal

Fig.29



donde despuntan las tres estatuas de mármol blanco que representan a los mártires patronos de Córdoba, Acisclo y Victoria y a Santa Bárbara (**Figs. 28-29**). El esquema compositivo de esta parte, auténtico núcleo compositivo del monumento, no deja de inspirarse en las obras del barroco romano, y más exactamente la fontana de los Cuatro Ríos, erigida por Bernini en la Piazza Navona de Roma y, efectivamente, con el barroco romano se conecta esa presencia de la naturaleza salvaje con la vertiente “racional” representada por los personajes escultóricos sagrados. En la parte frontal, y en dirección a la Catedral, un águila muestra la cartela con la fórmula del juramento que el propio Arcángel hiciese al revelar su identidad al clérigo Andrés de Roelas en 1583: YO TE JURO POR JESUCHRISTO CRUCIFICADO QUE SOI RAFAEL, ÁNGEL AL QUE DIOS HA PUESTO POR CUSTODIO DE ESTA CIUDAD. Al pie del risco, un león de piedra blanca muestra un escudo en el que se lee: D.O.M. / EN / MEDICINA DEI / FUGITE PARTES ADVERSAE. / VICIT / LEO DE TRIBU JUDA.

Además de estos elementos representativos de la historia de Córdoba, el conjunto incorpora otros motivos de fuerte significación emblemática, tales como el caballo, el sollo o pez característico del Guadalquivir y distintivo de la numismática cordobesa romana y distintas plantas que simbolizan los beneficios de la tierra que la tutela del Arcángel (**Fig. 30**) debe asegurar e incrementar. Mención especial se reserva a la palmera (**Fig. 31**) que brota espectacularmente de uno de los costados del monumento, evocando la simbología cristiana que insta a considerarla el atributo por excelencia de la victoria de los Mártires.

El Cabildo de la Catedral cordobesa contó con los servicios de Verdiguier para varios encargos importantes. Entre ellos sobresalen los púlpitos de la Capilla Mayor con sendos pies, de valiente resolución barroca, donde figuran en cada uno de ellos los respectivos símbolos de los Evangelistas conforme a la típica iconografía del Tetramorfos. También se ocupó de distintos trabajos en la Capilla de Santa Inés -cuya titular refleja los ecos estatuarios de Pierre Puget- y en las localidades de Lucena, Luque, Puente Genil y La Rambla, en cuya parroquia realizó el retablo del Sagrario redecorando asimismo el espacio de la capilla.

Fig.30



Muy interesante es el retablo, acometido entre 1773-1774, que evoca la Gloria de Bernini para la Cátedra de San Pedro del Vaticano, verificando una sugestiva síntesis entre el barroquismo triunfal y los avances clasicistas tan evidentes en esos años del siglo<sup>32</sup>.

El Salvador preside el conjunto entre dos alegorías femeninas de la Fe y la Eucaristía, revelando la dualidad

Fig.31



característica de su poética escultórica y de su estilo: contenida elegancia barroca e irrenunciable impostación clásica. En sus últimos tiempos, Verdiguier participó en la conclusión del programa escultórico de la fachada de la Catedral de Granada. Al sentirse enfermo, retornó a Córdoba donde falleció en 1796. Verdiguier también protagonizó incursiones en el terreno de la escultura procesional, por lo demás lógicas visto el activísimo papel de la comitencia de las Hermandades. Para Lucena esculpió el Cristo del Santo Entierro en 1774, colocado en una espléndida urna dorada labrada en 1769 por el lucentino Pedro de Mena y Gutiérrez (**Fig. 32**).

## NOTAS

31 GÓMEZ-GUILLAMÓN MARAVER, Antonio, *Vida y obra de Juan Miguel Verdiguier. Escultor franco español del siglo XVIII*, Málaga: Universidad, 2008 [Edición en CD] y *El escultor Juan Miguel Verdiguier*, Córdoba: Séneca, 2010.

32 RIVAS CARMONA, Jesús, “Notas sobre el Neoclásico cordobés”, *Imafronte*, 2, 1986, pp. 25-55.

Fig.32





## 7. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### Bibliografía General.

FRANCHINI GUELF, Francisco, “Artistas genoveses en Andalucía: mármoles, pinturas y tallas policromadas en las rutas del comercio y de la devoción”, *La Imagen reflejada: Andalucía, Espejo de Europa*, Sevilla: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2007.

MARTÍNEZ MONTIEL, Luis Francisco y PÉREZ MULET, Fernando (coords.), *La imagen reflejada. Andalucía, Espejo de Europa*. [catálogo exposición], Sevilla: Consejería de Cultura-Junta de Andalucía, 2007.

RAVÉ PRIETO, Juan Luis y RESPALDIZA LAMA, Pedro José (coords.). *Andalucía Barroca. Exposición itinerante* [catálogo exposición], Sevilla: Consejería de Cultura-Junta de Andalucía, 2007.

ROMERO TORRES, José Luis (coord.), *La imaginería procesional*, Sevilla: Ediciones Tartessos, 2004,

### Bibliografía específica.

#### CÁDIZ y JEREZ

ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ, Lorenzo, *El Nazareno de Santa María. Cuatro siglos de arte en Cádiz*, Cádiz: Unicaja, 1991.

ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ, Lorenzo, “Antonio Molinari, escultor genovés en Cádiz”, *Boletín del Museo de Cádiz*, IV. Cádiz, 1984

ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ, Lorenzo y HERRERA GARCÍA, Francisco Javier, “Aproximación a la escultura jerezana del siglo XVIII: Francisco Camacho de Mendoza”, 5, *Atrio*, 1993, pp. 25-48.

ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ, Lorenzo y HERRERA GARCÍA, Francisco, “Aproximación a la escultura jerezana del siglo XVIII: Francisco Camacho de Mendoza”, 5, *Atrio*, 1993, pp. 25-48.

ALONSO DE LA SIERRA, Lorenzo *et al.*, *Guía artística de Cádiz y su provincia*. 2 vols., Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2005.

ALONSO DE LA SIERRA, Lorenzo y ESPINOSA DE LOS MONTEROS, Francisco, “Cádiz y la Roldana”, TORREJÓN DÍAZ, Antonio y ROMERO TORRES, José Luis (coor.), *Roldana*, catálogo de la exposición (celebrada en el Real Alcázar de Sevilla del 25 de julio al 14 de octubre 2007), Sevilla: Junta de Andalucía, 2007, pp. 105-125.

ALONSO DE LA SIERRA, Lorenzo, “Novedades sobre la obra de Cayetano de Acosta en Cádiz”, *Atrio*, 8-9, 1996, pp. 133-138.

ALONSO DE LA SIERRA, Lorenzo, *Aproximación a la escultura jerezana del siglo XVIII: Francisco Camacho de Mendoza*, Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 1993.

ALONSO DE LA SIERRA, Lorenzo: “Julían Ximénez y Benito de Hita y Castillo en la Capilla de Jesús el Nazareno de Cádiz”, 2, *Atrio*, 1990, pp. 25-36.

ARANDA LINARES, Carmen: HORMIGO SÁNCHEZ, Enrique y SÁNCHEZ PEÑA, Jose Miguel y AROCA VICENTI, Fernando, “El Barroco en Cádiz”, PÉREZ PLATA, Arturo (coordinador): *El barroco en Andalucía: XVI Jornadas Europeas de Patrimonio 2007*, Granada: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2007, pp. 51-74.

BOCARD, Piero, COLOMER, José Luis, FABIO, Clario di, *España y Génova. Obras, artistas y coleccionistas*, Madrid: Fundación Carolina, Fernando de Villaverde Ediciones, 2004

DI LUSTRO, Agostino, *Gli scultori Gaetano e Pietro Patalano, tra Napoli e Cadice*, Napoli, 1993.

DÍAZ, Vicente, *El Via Crucis de Ponzanelli*, Cádiz: Diputación Provincial, 2001.

DÍAZ, Vicente, “El retablo de Santo Domingo de Cádiz”, *Archivo Dominicano*, Anuario XVI, Salamanca, 1995, pp. 341-360.

ESPINOSA DE LOS MONTEROS SÁNCHEZ, Francisco y PATRÓN SANDOVAL, Juan Antonio, “Apuntes sobre la imaginería procesional tarifeña. Siglo XVIII (I)”, *Aljaranda*, 58, 2005, pp.16-23.

ESPINOSA DE LOS MONTEROS SÁNCHEZ, Francisco y PATRÓN SANDOVAL, Juan Antonio, “La obra del escultor genovés Jácome Baccaro en la iglesia parroquial de San Francisco de Tarifa (I)”, *Aljaranda*, 67, 2007, pp. 30-38.

ESPINOSA DE LOS MONTEROS SÁNCHEZ, Francisco y PATRÓN SANDOVAL, Juan Antonio, “La obra del escultor genovés Jácome Baccaro en la iglesia parroquial de San Francisco de Tarifa (II)”, *Aljaranda*, 68, 2008, pp. 17-27.

ESPINOSA DE LOS MONTEROS SÁNCHEZ, Francisco y PATRÓN SANDOVAL, Juan Antonio, “El escultor Alonso Martínez: nuevos datos biográficos”, *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, 75, 2004, pp. 361-374.

ESPINOSA DE LOS MONTEROS SÁNCHEZ, Francisco, “Nuevas aportaciones a las vidas y obras de Ignacio Francisco López y Alonso de Morales”, *Revista de Historia de El Puerto*, 42, 2009, pp. 63-83.

GONZÁLEZ LUQUE, Francisco, *Imaginería en las Hermandades de penitencia de El Puerto de Santa María*, Puerto de Santa María: Ayuntamiento, 2004.

HORMIGO SÁNCHEZ, Enrique, “Las obras en Cádiz del escultor genovés Domingo Giscardi (1725-1805)”, *Anales de la Real Academia de Bellas Artes de Cádiz “Homenaje a César Pemán”*, 4, 1986.



HORMIGO SÁNCHEZ, Enrique, *Vida y obra de Francisco de Villegas. Escultor, retablista y ensamblador 1592-1660*, Cádiz: Diputación Provincial, 2002.

JÁCOME GONZÁLEZ, José y ANTÓN PORTILLO, Jesús, “Apuntes histórico-artísticos de Jerez de la Frontera en los siglos XVI-XVIII (2ª serie)”, *Revista de Historia de Jerez*, 7, 2001, pp. 103-128.

LÓPEZ JIMÉNEZ, José Crisanto, “Obras de Ignacio Vergara y José Esteve Bonet en Cádiz”, *Archivo de Arte Valenciano*, 35, 1964, pp. 35-40.

LINARES, Carmen, SANCHEZ, Enrique y SÁNCHEZ PEÑA, *Sculptura lignea genovese a Cadice nell settecento. Opere e documenti*, Genova: Biblioteca Franzoniana, 1993.

MORENO ARANA, José Manuel “Aproximación al imaginero Diego Roldán Serrallonga”, *Jerez en Semana Santa*, 10, pp. 349-350.

MORENO ARANA, José Manuel, “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”, *Laboratorio de Arte*, 24, 2012, pp. 335-350.

MORENO ARANA, José Manuel, “La Impronta Genovesa en la Escultura Jerezana de la Segunda Mitad del Siglo XVIII”, *Revista de Historia de Jerez*, 16-17, 2012, pp. 1-27.

MORENO ARANA, José Manuel, “Sobre el imaginero Francisco Camacho de Mendoza”, *Revista de Historia de Jerez*, 14-15, 2009, pp. 353-364.

MORENO ARANA, José Manuel, *La policromía en Jerez de la Frontera durante el siglo XVIII*, Sevilla: Universidad, 2010.

MORENO ARANA, José Manuel, “La difusión del barroquismo sevillano en El Puerto y su entorno: Ignacio López y Alonso de Morales”, *Revista de Historia de El Puerto*, 37, 2006, pp. 47-80.

PEMÁN, María, “El escultor Pedro Roldán en el convento de San Francisco de Cádiz”, *Homenaje al profesor Dr. Hernández Díaz*. vol. I. Sevilla, 1982, pp. 531-545.

PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso, “Aportaciones a la biografía y obra de Cayetano de Acosta: la fase gaditana”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 54, Valladolid, 1988, pp. 483-501.

RESPETO MARTIN, Enrique, *Artífices Gaditanos del siglo XVII*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1946.

RETEGUI, Mariano, “Cádiz dieciochesco genovés y flamenco y sus huellas actuales”, *Anales de la Real Academia de Bellas Artes de Cádiz*, 3, 1985.

RÍOS MARTÍNEZ, Esperanza de los, *José de Arce, escultor flamenco (Flandes, 1607 - Sevilla, 1666)*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 2007.

RÍOS MARTÍNEZ, Esperanza de los, “Los seguidores de José de Arce: las esculturas de Francisco de Gálvez para la torre-fachada de la Parroquia de San Miguel de Jerez de la Frontera, *Archivo hispalense*, 241, 1996, pp. 169-192.

RÍOS MARTÍNEZ, Esperanza de los, “José de Mendoza, autor de las esculturas de la puerta mayor y colaterales de la catedral de Jerez de la Frontera (1737-1741)”, *Archivo Español de Arte*, 285, 1999, pp. 39-52.

RÍOS MARTÍNEZ, Esperanza de los, *José de Arce y la escultura jerezana de su tiempo: 1637-1650*, Cádiz: Diputación Provincial de Cádiz, 1991.

RÍOS MARTÍNEZ, Esperanza de los, *José de Arce y la escultura jerezana de su tiempo: 1637-1650*, Cádiz, 1991.

ROMERO COLOMA, Aurelia María, *Aportaciones al estudio de la imaginería procesional jerezana desde los siglos XV al XX*, Jerez: Gráficas Anfra, 1996.

ROMERO TORRES, José Luis, “El escultor flamenco José de Arce: revisión historiográfica y nuevas aportaciones documentales”, *Revista de Historia de Jerez*, 9, 2003, pp. 27-42.

SÁNCHEZ PEÑA, Jose Miguel “Esculturas genovesas en Cádiz”, *Anales de la Real Academia de Bellas Artes de Cádiz*, 13. 1995.

SÁNCHEZ PEÑA, José Miguel, *Escultura genovesa. Artífices del Setecientos en Cádiz*, Cádiz, 2006.

SÁNCHEZ PEÑA, José Miguel, “Dos obras de Nicola Fumo”, *Boletín de la Real Academia Provincial de Bellas Artes de Cádiz*, 9, 1991, pp. 97-106.

SÁNCHEZ PEÑA, José Miguel, *Peter Relingh, escultor y arquitecto de retablos*, Cádiz, 2003.

SÁNCHEZ PEÑA, José Miguel, “El Ecce-Homo de la Catedral de Cádiz, obra de Luisa Roldán”, *Cuaderno de Arte*, XVII, 1986, pp. 329-338.

SANCHO DE SOPRANIS, Hipólito, “El escultor Alfonso Martínez, en Cádiz”, *Archivo español de arte*, 83, 1948, pp.189-199.

SANGUINETI, Danile, *Anton Maria Maragliano 1664-1739. “Insignis sculptor Genuae*, Génova: sapeg editorial, 2012.

## CÓRDOBA.

AAVV. *La Pasión de Córdoba*. 5 Vols., Córdoba: Tartessos, 1999.

AROCA LARA, Ángel, “Escultura cordobesa del Seiscientos”, VV.AA., *Antonio del Castillo y su época*. Catálogo exposición, Córdoba, 1986.

AROCA LARA, Ángel, “La obra de Pedro Duque Cornejo en Córdoba: su labor escultórica en los retablos de la Magdalena y la Compañía”, *El barroco en Andalucía*, Vol. 3, Córdoba: Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1986, pp11-24.

CANO DE MAUVESÍN FABARÉ. José Manuel, *Historia y patrimonio baenense*, Baena: Ayuntamiento de Baena, 2011.

DABRIO GONZÁLEZ, María Teresa, *Felipe de Ribas, un escultor (1609-1648)*, Sevilla: Diputación de Sevilla, 1985.

DABRIO GONZÁLEZ, María Teresa, *Los Ribas, un taller andaluz de escultura del siglo XVII*, Córdoba: Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1985.

DÍAZ VAQUERO, María Dolores, *La Virgen en la escultura cordobesa del barroco*, Córdoba: Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1987.

GILA MEDINA, Lázaro, *Cabra de Santo Cristo, su arte y su historia*, Cabra del Santo Cristo: Autor, 1978.

GÓMEZ GUILLAMÓN MARAVER, Antonio, *Vida y obra de Juan Miguel Verdiguier: un escultor franco español del siglo XVIII*, Tesis doctoral, Málaga: Universidad de Málaga, 2007.

PALMA ROBLES, Luis Fernando, “El crucificado de la cofradía lucentina de la Vera Cruz”, CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier, *Los crucificados, religiosidad, cofradías y arte*, San Lorenzo de El Escorial: RCU. María Cristina, 2010, pp. 275-292.

PELÁEZ DEL ROSAL, Manuel (coord.), *El barroco en Andalucía*, Córdoba: Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1986.

RAYA RAYA, María de los Ángeles, “El retablo del siglo XVII en Córdoba”, *Imafronte*, 5, 1989, pp. 207-224.

RAYA RAYA, María de los Ángeles, *El retablo barroco cordobés*, Córdoba: Caja de Ahorros de Córdoba, 1987.

RIVAS CARMONA, Jesús Francisco, “Artistas cordobeses del barroco”, PELÁEZ DEL ROSAL, Manuel (coord.), *El barroco en Andalucía*, Vol. 1, Córdoba: Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1986, pp. 325-334.

RIVAS CARMONA, Jesús Francisco, “Artistas prieguenses del barroco”, PELÁEZ DEL ROSAL, Manuel (coord.), *El barroco en Andalucía*, Vol. 1, Córdoba: Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1986, pp. 335-342.

RIVAS CARMONA, Jesús Francisco, “El Barroco cordobés en el marco andaluz”, PELÁEZ DEL ROSAL, Manuel (coord.), *El barroco en Andalucía*, Vol. 1, Córdoba: Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1986, pp. 289-196.

RIVAS CARMONA, Jesús Francisco, “Artistas lucentinos del barroco”, PELÁEZ DEL ROSAL, Manuel (coord.), *El barroco en Andalucía*, Vol. 1, Córdoba: Monde de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1986, pp. 315-324.

SÁNCHEZ ALONSO, Gregorio, *Rota y su Nazareno: la obra roteña un escultor flamenco: Pedro Relins (1667-1728)*, Rota: Fundación Alcalde Zoilo Ruiz-Mateos, 2001.

SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago, “El Sagrario de Priego”, PELÁEZ DEL ROSAL, Manuel (coord.), *El barroco en Andalucía*, Vol. 3, Córdoba: Monde de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1986, pp. 119-212.

VILLAR MOVELLAN, Alberto, “La imaginería cordobesa en el siglo XVIII”, PELÁEZ DEL ROSAL, Manuel (coord.), *El barroco en Andalucía*, Vol. 1, Córdoba: Monde de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1986, pp 373-386.

VILLAR MOVELLÁN, Alberto, *Las Escuelas del barroco y la imaginería de Puente Genil*, Córdoba: Universidad de Córdoba, Cátedra de Historia del Arte, 1989.

## JAÉN

AA.VV., *La escultura de la Pasión de Cristo en Baeza*, Baeza: Asociación Cultural Baezana, 1986.

AAVV., *En la Tierra del Santo Rostro. Jesucristo a través del arte en la diócesis de Jaén*, Jaén: Cajasur, 2000.

ALMAGRO GARCÍA, Antonio. *Arte y artistas en la sociedad ubetense del siglo XVII*, Úbeda: Asociación Cultural Alfredo Cazabán Laguna, 2007.

CRUZ CRUZ, Juan, *La catedral de Baeza y su entorno monumental*, Pamplona: Eurograf, 1998.

PELÁEZ DEL ROSAL, Manuel (coord.), *El barroco en Andalucía*, Vol. 2., Córdoba: Monde de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1986, pp. 247-258.

DOMÍNGUEZ CUBERO, José, *De la tradición al clasicismo pretridentino en la escultura jiennense*, Jaén: Diputación Provincial de Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 1995.

DOMÍNGUEZ CUBERO, José, *La escultura del Crucificado en el Reino de Jaén (S. XIII-S. XIX)*, Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, 2009.

DOMÍNGUEZ CUBERO, José, *Monumentalidad religiosa de Andújar en la modernidad*, Andújar: Ayuntamiento de Andújar, 1985.

GALERA ANDREU, Pedro Antonio, *La catedral de Jaén*, Sevilla: Everest, 1983.

GALIANO PUY, Rafael, “Vida y obra del escultor Sebastián de Solís: un artista toledano afincado en Jaén,” *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 187, 2004, pp. 273-351.

GARCÍA LÓPEZ, José Luis, *Jaén, clave en la escultura de los siglos de oro*, Sevilla: Fundación Cruzcampo, 2002.

LATORRE BONACHERA, José Luis. *Úbeda, Patrimonio de la Humanidad. Ayer y Hoy*, Úbeda: Consejería de cultura de la Junta de Andalucía, 2006.

LÓPEZ MOLINA, Manuel, “Otras obras del escultor giennense del siglo XVII Diego de Landeras”, *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 178, 2001, pp. 253-259.

LÓPEZ MOLINA, Manuel, “Un escultor giennense del siglo XVII en el olvido, Juan de España”, *Senda de los huertos*, 33, 1998, pp. 51-57.

LÓPEZ MOLINA, Manuel, “Nuevas obras de Sebastián de Solís”, *Senda de los huertos*, 29, 1996, pp. 27-33.

LORITE CRUZ, Pablo Jesús, *Estudio de la sillería del coro de la catedral de Baeza*, Jaén: Tesina doctoral defendida en la Universidad de Jaén, 2008, (en prensa).

LORITE CRUZ, Pablo Jesús., *Iconografía de S. Miguel en la diócesis de Baeza-Jaén*, Jaén, Tesis Doctoral defendida en la Universidad de Jaén, 2010, Saarbrücken: Editorial Académica Española, Tomo I, 2012 (en prensa).

ORTEGA SAGRISTA, Rafael, “La iglesia de San Ildefonso (Jaén siglos XVI a XVIII)”, *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 22, 1969, pp. 35-86.

PALOMERO PÁRAMO, Jesús Miguel y José Luis GARCÍA LÓPEZ, *Imaginería procesional de Jaén*, Sevilla: *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, 1988.

PALOMINO LEÓN, Jesús Ángel, *Ermitas, capillas y oratorios de Andújar y su término*, Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, 2003.

RODRÍGUEZ MOÑINO-SORIANO, Rafael, *Aproximación a la historia eclesiástica de la ciudad de Baeza (Jaén). Del esplendor renacentista y barroco a la crisis liberal del siglo XIX*, Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, 2000.

RUIZ FUENTES, Vicente, ALMAGRO GARCÍA, Antonio, “Los Zayas, una familia de escultores ubetenses”, *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, 24, 1993, pp. 87-102.

RUIZ RAMOS, Francisco Javier, *Sacra Capilla de El Salvador de Úbeda*, Úbeda: Asociación Cultural Alfredo Cazabán Laguna, 2012.

SÁNCHEZ LATORRE, Margarita, “Imágenes infantiles en el convento de la Purísima Concepción de Carmelitas Descalzas de Úbeda”, CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco J.avier, *La clausura femenina en el mundo hispánico*, San Lorenzo de El Escorial: RCU María Cristina, 2011, pp. 193-212.

TORRES NAVARRETE, Ginés de la Jara, *Historia de Úbeda en sus documentos*. 7 vols., Úbeda: Autor, 1995.



ULIERTE VÁZQUEZ, María Luz de, “La decoración del sagrario de la catedral de Jaén”, *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 5, 1981, pp. 65-94.

ULIERTE VÁZQUEZ, María Luz de, “Un conjunto de retablos. La Iglesia de San Ildefonso de Jaén”, *Visitas al patrimonio histórico provincial de Jaén*, Jaén: Colegio Oficial de Arquitectos de Jaén, 2000.

ULIERTE VÁZQUEZ, María Luz de, *El retablo en Jaén (1580-1800)*, Jaén: Ayuntamiento de Jaén, 1986.

## ALMERÍA

ABAD GUTIÉRREZ, Julia y MATARÍN GUIL, Manuel Francisco, “La devoción a la imagen del Santo Cristo en la provincia de Almería”, *La Religiosidad popular y Almería*, Almería: Instituto de Estudios Almeriense, 2001, p. 475.

MARTÍNEZ OÑA, María del Mar, “Vírgenes y Santas en la catedral de Almería”, SÁNCHEZ RAMOS, V. (dir.), *La religiosidad popular y Almería*, Almería: Instituto de estudios almerienses, 2004, pp. 313-322.

NICOLÁS MARTINEZ, María del Mar, “Escultura y pintura barroca en Almería”, PELÁEZ DEL ROSAL, Manuel, *Conferencias de los Cursos de Verano de la Universidad de Córdoba sobre “El barroco en Andalucía”*, Vol. 3, 1986.

NICOLÁS MARTÍNEZ, María del Mar, “Escultura y pintura barroca en Almería”, PELÁEZ DEL ROSAL, Manuel (coord.), *El barroco en Andalucía*, Vol. 3, Córdoba: Monde de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1986, pp. 131-136.

NICOLÁS MARTÍNEZ, María del Mar, “La huella de Salzillo en Almería”, *Imafronte*, 19-20, 2007-2008, pp. 305-331.

## HUELVA

CARRASCO TERRIZA, Manuel Jesús, *La escultura del crucificado en la tierra llana de Huelva*, Huelva: Diputación Provincial de Huelva, 2001.

CARRASCO TERRIZA, Manuel Jesús, *Escultura mariana onubense: Historia-arte-iconografía*, Huelva: Instituto de Estudios Onubenses “Padre Marchena”, 1981.

## 8. EVALUACIÓN.

### 8.1. CUESTIONARIO.

#### ACTIVIDAD 1.

1. ¿Consideras que es necesario estudiar la escultura de la periferia andaluza al mismo nivel que las escuelas sevillanas o granadinas? ¿A qué crees que se debe la escasa puesta en valor de la imaginería de centros como Cádiz o Córdoba?
2. ¿Podrías situar la llegada de escultores foráneos a la ciudad de Cádiz durante los siglos XVII y XVIII con las circunstancias económico/ sociales de la ciudad?
3. Menciona algunos rasgos formales de la escuela genovesa en Cádiz y aplícalos a alguna pieza.
4. ¿Qué problemática presenta el estudio de los artistas genoveses en Cádiz?
5. ¿Qué papel tienen Francisco de Villegas, Alonso Martínez y Jacinto Pimentel en el arte barroco gaditano? Razona tu respuesta.

6. ¿Podrías comparar la obra José Fernández Guerrero Nuestra Señora de las Angustias, 1787 Iglesia de la Conversión de San Pablo de Cádiz (**Fig.33**), con la Virgen de la Paz de Antequera, del escultor Miguel Márquez (**Fig.34**) y establecer en qué manifiestan ambos escultores el clasicismo?

Fig.33



Fig.34



7. Realiza una descripción formal del Nazareno del Puerto de Santa María, de Ignacio López, y en función de ésta y otras obras propón algunos caracteres definitorios de su estilo.

8. ¿Podrías analizar críticamente la atribución a Sebastián o Juan de Solís de Nazareno titulado el Abuelo de Jaén?

9. ¿Cómo se manifiestan los rasgos de los Mora en el escultor Fray Juan Bautista de la Concepción? Razona tu respuesta.

10. Busca la Santa Ana con la Virgen de Juan Sánchez Barbalimpia, incluye la fotografía en tu trabajo, y explica su iconografía



## 8.2. ACTIVIDAD OBLIGATORIA 2.

**Letra Times New Roman, 12 puntos, 1,5 de espacio y texto justificado. El contenido de la misma es el siguiente:**

### 1. Ensayo. “**ESCULTURA BARROCA DE LA PERIFERIA ANDALUZA: CARACTERES, CAUSAS Y EFECTOS**”.

El objetivo del mismo será confrontar las opiniones de varios autores, sobre un tema previamente propuesto por el profesor de la asignatura. Obligatoriamente deberán aparecer notas al pie. EXTENSIÓN: 3 páginas.

Ejemplo 1. José Manuel Torres Ponce.

Afirmar o desmentir la existencia de una poética escultórica diferente a la emanada desde los focos cuya existencia tradicionalmente se han venido defendiendo en el ámbito de nuestra geografía autónoma, conlleva la pertinente necesidad de revisar toda la historiografía artística y el establecimiento de nuevas teorías aceptadas por todos los historiadores. Si bien aquí no tenemos ni el tiempo ni el espacio que ello requiere, sí vamos a realizar un breve recorrido por la plástica de los denominados focos periféricos de esas escuelas.

Pese a que *“el término escuela es ambiguo, debido a sus diversas acepciones y sinónimos”*<sup>33</sup>, la idea que subyace debajo del término como *“una serie de caracteres específicos que se transmiten de generación en generación, incluso a través de los estilos y modas artísticas sucesivas, además de tener duraciones apreciables como para advertir evoluciones, actitudes renovadores, artistas creadores o líderes y producciones secundarios”*<sup>34</sup>, no es tan solo privativo de las ciudades de Sevilla o Granada sino que podría ser extrapolable a otras regiones en las que se van a cumplir esas características que se han citado.

De forma genérica en toda Andalucía vamos a asistir desde la segunda mitad del siglo XVI a un fenómeno cultural e incluso antropológico que conllevaba la realización de *“obras con carácter procesional que implicaba el estudio detallado de todos los puntos de vista de la escultura y una mayor habilidad artística que la habitual talla de imágenes para retablos concebidas solo para la contemplación frontal del volumen sin preocupaciones de múltiples siluetas y distintos perfiles”*<sup>35</sup>. Sin embargo ¿todas las ciudades consiguieron altas calidades en la producción?

Si bien es cierto que *“la Historia del arte, que suele hacerse de las capitales, es injusta, hay vida, y más escultores, más allá de la Corte, las Academias y los principales centros artísticos”*<sup>36</sup>, igual de cierto es que no todas las ciudades llegaron a desarrollar unos talleres cuyas manifestaciones artísticas sean reseñables. Tal es el caso de la ciudad de Córdoba. En la antigua capital del califato se ha estudiado la plástica escultórica *“teniendo en cuenta las aportaciones de las escuelas de Sevilla y Granada, se ha ignorado así la existencia del arte local”*<sup>37</sup>. Algunos autores han llegado a fijar incluso las fechas evolutivas de la existencia de una escuela cordobesa. Sin embargo y pese a que trabajaron un número importante de escultores –Pablo de Céspedes, Felipe Vázquez de Ureta, Matías Conrado o Pedro Freile de Guevara- sus producciones o no nos son conocidas o cuentan con poco mérito. A ello hay que añadir que la supuesta influencia de la “escuela” cordobesa tan solo se circunscribe a Córdoba y que, incluso, esta tierra se convirtió en punto de partida de muchos escultores que, como Juan de Mesa o los hermanos Ribas, acudían a otros territorios en busca de mejores calidades. En definitiva, Córdoba no consiguió establecer una escuela propia debido a la poca calidad plástica de sus

manifestaciones artísticas, a un descenso demográfico y a una pérdida económica que no permitía la realización de grandes proyectos.

El caso de las ciudades de Almería y Huelva es muy similar al de Córdoba. En el caso de la segunda *“la historia de la imagería pasionista procesional está estrechamente vinculada a la realidad artística de Sevilla”*<sup>38</sup>, mientras que la otra deriva de la influencia granadina y murciana. Ello no quiere decir que no cuenten con manifestaciones artísticas dignas de ser estudiadas, más bien todo lo contrario. Probablemente en estos casos lo que nos haría falta es la creación de unas líneas de investigación que, una vez analizadas las pertinentes obras conservadas en las capitales y en los pueblos, extrajesen una serie de conclusiones científicas en las que se solventase la duda de si a partir de unas influencias foráneas –recuérdese que los precedentes de las escuelas andaluzas se encuentran en los extranjeros que llegan a las ciudades llamados por las posibilidades de trabajos- pudieran haber desarrollado, aunque fuera mínimamente, una escuela o un círculo de relativa importancia.

Igual necesidad de estudio existe en la Jaén. Allí trabajaron escultores de la talla de Blas Bliñón, Blas de Figuero, Cristóbal Téllez, Salvador Cuéllar o Sebastián Solís asentando una poética y una forma de entender la escultura que dista de lo que se hacía en Sevilla y Granada. Incluso, con la construcción de la Catedral, muchos de los grandes escultores como Pedro Roldán o José de Medina acudieron a la capital del antiguo reino para suplir las necesidades escultóricas. Todo ello pudo generar un caldo de cultivo en el que confluyeron artistas, economía, clientela y unas influencias estéticas que pudieron derivar en una forma personal de entender el arte.

El caso de Cádiz y Jerez se presenta cuanto menos paradigmático. Se trata de centros que, a lo largo de la historia, siempre se han venido viendo como círculos dependientes de Sevilla. Pero más que dependientes, bajo mi punto de vista, lo que ocurrió es una basculación de la escuela propiamente sevillana desde las tierras del Guadalquivir a las orillas del Océano Atlántico. Desde el siglo XVII hay constancia del trabajo de escultores de la escuela sevillana en estas zonas -véase José de Arce, Jacinto Pimentel o Pedro Roldán-. Sin embargo el traslado de Luisa Roldán a Cádiz, la llegada de un alto número de escultores de procedencia genovesa, el traslado de la Casa de Contratación de Sevilla a Cádiz o las grandes obras de José Montes de Oca en la Tacita de Plata, generó unas circunstancias propias para el desarrollo de una estética que, partiendo de Sevilla e influencia foráneas, creara su propio estilo caracterizada por su versatilidad *“diferenciándose así de otras zonas andaluzas más compactas y apegadas a una tradición concreta”*<sup>39</sup>.

Si bien, bajo mi punto de vista, las ciudades que necesitan una revisión historiográfica que acepte la existencia de una escuela propia son las de Málaga y Antequera. En ambos lugares, a lo largo del siglo XVII, se van a realizar una serie de obras de calidad sublime que asentarán las bases de ambas plásticas. De este modo los Hermanos Gómez, Jerónimo Gómez de Hermosilla, José Micael y Alfaro y Pedro de Mena y Medrado pondrán las bases de una estética que, a lo largo de la siguiente centuria, sobrepasará las fronteras de la ciudad irradiándose hasta Jerez o Ceuta. Además precisamente de Málaga procede el único Académico de Mérito de la Real Academia de Bellas Artes, Fernando Ortiz, cuyo arte *“evoluciona desde el realismo barroco, derivado de Pedro de Mena, a un arte influenciado por las directrices estéticas italianas”*<sup>40</sup>. La poética establecida en Málaga encontraría continuadores en las sagas familiares de los Asensio de la Cerda y los Gutiérrez de León.

Antequera viviría una situación similar con las obras de Juan Bautista del Castillo, Andrés de Iriarte o Diego de Vega, quienes vendrían a establecer una poética escultórica que posteriormente sería elevada a la

máxima categoría por escultores de la talla de Diego Márquez o Andrés de Carvajal quienes, además, contribuirían a la irradiación de la estética antequerana por las comarcas aledañas.

## NOTAS

33 VILLAR MOVELLÁN, Alberto, “La escuela que nunca existió. Sevilla y Granada en la escultura cordobesa del siglo XVII”, *Apotheca*, Córdoba, 1986, p 84.

34 BERNALES BALLESTEROS, Jorge y GARCÍA DE LA CONCHA DELGADO, Federico, *Imagineros andaluces de los Siglos de Oro*, Sevilla: Biblioteca de la cultura andaluza, 1986, p 17.

35 ROMERO TORRES, José Luis y TORREJÓN DÍAZ, Antonio “La imaginería procesional en el contexto de la producción escultórica andaluza”, FERNÁNDEZ DE PAZ, Esther, *Arte y Artesanía de la Semana Santa*, Sevilla: Ediciones Tartessos, 2005, p 64.

36 FERNÁNDEZ PARADAS, Antonio Rafael y SÁNCHEZ GUZMÁN, Rubén. *Orígenes, desarrollos y difusión de un modelo iconográfico. Jesús recogiendo sus vestiduras después de la flagelación (siglos XV-XX)*, La Laguna: Cuadernos de Bellas Artes, 2012, p 93.

37 VILLAR MOVELLÁN, Alberto. Op. citatum, pp 83-84.

38 RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, José María, “La imaginería onubense”, FERNÁNDEZ DE PAZ, Esther, *Arte y Artesanía de la Semana Santa*, Sevilla: Ediciones Tartessos, 2005, p 260.

39 DE LA SIERRA FERNÁNDEZ, Lorenzo Alonso, “La imaginería gaditana”, FERNÁNDEZ DE PAZ, Esther, *Arte y Artesanía de la Semana Santa*, Sevilla: Ediciones Tartessos, 2005, p 368.

40 ROMERO TORRES, José Luis y TORREJÓN DÍAZ, Antonio. Op. citatum, p 118.

## Ejemplo 2. Miguel Ángel Bueno Pozo.

Abarcaremos como arte de la periferia andaluza a Cádiz, Huelva, Córdoba, Jaén y Almería sabiendo que “la actividad artística andaluza se desarrolla en un ambiente de intensa y estrecha interrelación entre los distintos focos de producción”<sup>41</sup>. Todas ellas beberán y dependerán artísticamente de “Sevilla y Granada”<sup>42</sup> e incluso de Málaga, con la saga de los “Asensio de la Cerda”<sup>43</sup> y “Fernando Ortiz”<sup>44</sup>, o como el caso de Cádiz “principalmente de Nápoles y Génova”<sup>45</sup>, a excepción de algunos artistas locales “que deben tener su correspondiente lugar y atención en inventarios y catálogos, así como diccionarios de artistas”<sup>46</sup>.

Para tener personalidad propia hay que crear escuela y para crear escuela es necesario “que haya uno o varios maestros de primera fila; que éstos impongan unos caracteres estilísticos admitidos por discípulos y clientela; y, finalmente, que la influencia de estos talleres irradie hacia las comarcas vecinas”<sup>47</sup>. Ello va unido a razones socioeconómicas y sabemos que Almería “era considerada una de las diócesis más pobres de España”<sup>48</sup> y Córdoba “es una ciudad hundida”<sup>49</sup> de la que los grandes artistas se marchaban “en busca de una formación definitiva”<sup>50</sup>. Es el caso de Martínez Montañés, jienense, “formado en el taller granadino del escultor Pablo de Rojas, se instala en Sevilla”<sup>51</sup>.

Sin embargo, Cádiz, tuvo una época de “máximo esplendor cuando en 1717 Felipe V traslada a ella la Casa de Contratación y Consulado de Indias”<sup>52</sup> y a finales del siglo XVIII “logró consolidarse como centro artístico en torno a su Academia de Bellas Artes y los escultores gaditanos, que asimilaron en mayor o menor medida los principios del academicismo, relevaron a los de formación hispalense”<sup>53</sup> con nombres como Andrés de Castillejos y Jacinto Pimentel. Destaca Jerez de la Frontera donde “la bonanza económica de la primera mitad del siglo XVIII permitió a las fábricas parroquiales y conventuales embarcarse en costosos procesos de renovación decorativa”<sup>54</sup> documentándose retablos de notable calidad.

Tampoco la historiografía ha hecho gala de la personalidad artística de estas ciudades, durante el s. XVI “las noticias sobre artistas de esta época son escasas y raramente existen las obras documentadas”<sup>55</sup>. Para el s. XVII “los encargos artísticos importantes cordobeses se hacen a los artistas establecidos en Sevilla”<sup>56</sup> y la mayor parte de las obras de los pueblos “desde finales del s. XVI hasta nuestros días, son obras atribuidas a Pablo de Rojas, Alonso de Mena, los hermanos Mora, Navas Parejo, Sánchez Mesa, etc”<sup>57</sup>. En Almería el interés hacia la escultura barroca ha “quedado circunscrito a determinadas obras pertenecientes a artistas como Alonso Cano, Murillo, Risueño o Carducho” fruto del encargo en Granada o Sevilla. Está claro que existen estos centros de actividad artística pero tanto sus obras como sus maestros son “deudores de los tipos y estilos de los grandes maestros que en los principales centros definen las maneras propias de cada uno de ellos”<sup>58</sup>.

## NOTAS

41 SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo, *El arte del Barroco. Escultura, pintura y artes decorativas*, Sevilla: Editorial Gever, 1991, pág. 85.

42 VILLAR MOVELLÁN, Alberto, “La escuela que nunca existió. Sevilla y Granada en la escultura cordobesa del siglo XVII”, *Apotheca*, 6, 1986, p. 84

43 SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio y RAMÍREZ GONZÁLEZ, Sergio: “Familia Asensio de la Cerda” en <http://www.lahornacina.com/semblanzasasensio.htm> Consultado. Consultado el 31 de Julio de 2014.

44 POMAR, Pablo J., “Las esculturas del malagueño Fernando Ortiz en Jerez de la Frontera”, *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, 7, 2003, pp. 36-42.



- 45 SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo, *Op. Cit.*, pág. 85.
- 46 SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo, *Op. Cit.*, pág. 102.
- 47 VILLAR MOVELLÁN, Alberto, *Op. Cit.*, pág. 84
- 48 RODRÍGUEZ PUENTE, Rafael, “La imaginería de Almería”, VV.AA., *La Semana Santa como Patrimonio Cultural de Andalucía. Vol. 1. Arte y Artesanía de la Semana Santa de Andalucía*, Sevilla, Ediciones Tartessos, 2004, p.99.
- 49 VILLAR MOVELLÁN, Alberto, *Op. cit.*, 86.
- 50 ZUERA TORRENS, Francisco, “Propósitos y límites del arte cordobés”, *Revista de Estudios Regionales*, 3, 1981, pp. 195-216.
- 51 CAMPUZANO, Enrique, “San José. Escultura barroca andaluza siglo XVII”, Publicación online, <http://www.santillanamuseodiocesano.com/mesa>. pdf Consultada el 27 de Julio de 2014.
- 52 VV.AA., *Guía artística de Cádiz y su provincia (1). Cádiz y Jerez*, Sevilla: Fundación José Manuel Lara y Diputación de Cádiz, 2005, p. 18.
- 53 ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ, Lorenzo, “La imaginería gaditana o el cosmopolitismo artístico”, AA.VV., *Artes y Artesanías de la Semana Santa Andaluza: El referente escultórico de la Pasión*, Vol. 2, Sevilla: Edición Tartessos, 2006, p. 369.
- 54 POMAR RODIL, Pablo. J., “Las esculturas del malagueño Fernando Ortiz en Jerez de la Frontera”. *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, 7, 2003,p. 37.
- 55 ROMERO TORRES, José. Luis, “La imaginería de Málaga, Córdoba y Jaén o la búsqueda de una personalidad artística”, AA.VV.: *Artes y Artesanías de la Semana Santa Andaluza: El referente escultórico de la Pasión*, Vol. 2, Sevilla: Edición Tartessos, 2006, pág. 424.
- 56 ROMERO TORRES, José Luis, *Op. Cit.*, pág. 425.
- 57 ROMERO TORRES, José Luis, *Op. Cit.*, pág. 400.
- 58 SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo, *Op. Cit.*, pág. 102.

## 2. Comentario de imagen.



Fray Juan Bautista de la Concepción.  
Cristo del Calvario de Córdoba.

## **Aclaraciones al comentario de la imagen:**

Tiene como objetivo aproximar al alumno a la metodología del comentario de obras escultóricas. **EXTENSIÓN 2 páginas.** Se realizará en tres niveles:

### **A. Identificación (datos básicos de la obra).**

**Autor** (si se conoce, en caso contrario no se especifica nada). **Título de la obra** (nombre con el que se la conoce o tema iconográfico principal). **Localización** (ciudad/país). **Técnica.** **Período artístico** (general). **Período artístico** (concreto/escuela). **Cronología** (exacta o aproximada)

### **B. Iconografía y análisis formal.**

Se identificará y describirá la iconografía de la imagen. Será necesario identificar las fuentes.

### **C. Contextualización histórico-artística.**

**3. Análisis de contenido de un artículo científico** VILLAR MOVELLÁN, Alberto, “La escuela que nunca existió. Sevilla y Granada en la escultura cordobesa del siglo XVII”, *Apotheca*, 6, 1986, pp. 83-104.

- 3.1. Resumen.**
- 3.2. Descriptores.**
- 3.3. Mapa conceptual**
- 3.4. Fichero bibliográfico. Bibliografía.**

## **Aclaraciones al análisis de contenido de un artículo científico.**

Se pretende con este apartado familiarizar al alumno con el análisis de contenido documental del que puede ser objeto una publicación científica. **Se compone de tres apartados diferentes:**

### **A. Resumen.**

Se extraerán las principales ideas u argumentos propuestos por el autor. **EXTENSIÓN: 1 página.**

### **B. Descriptores.**

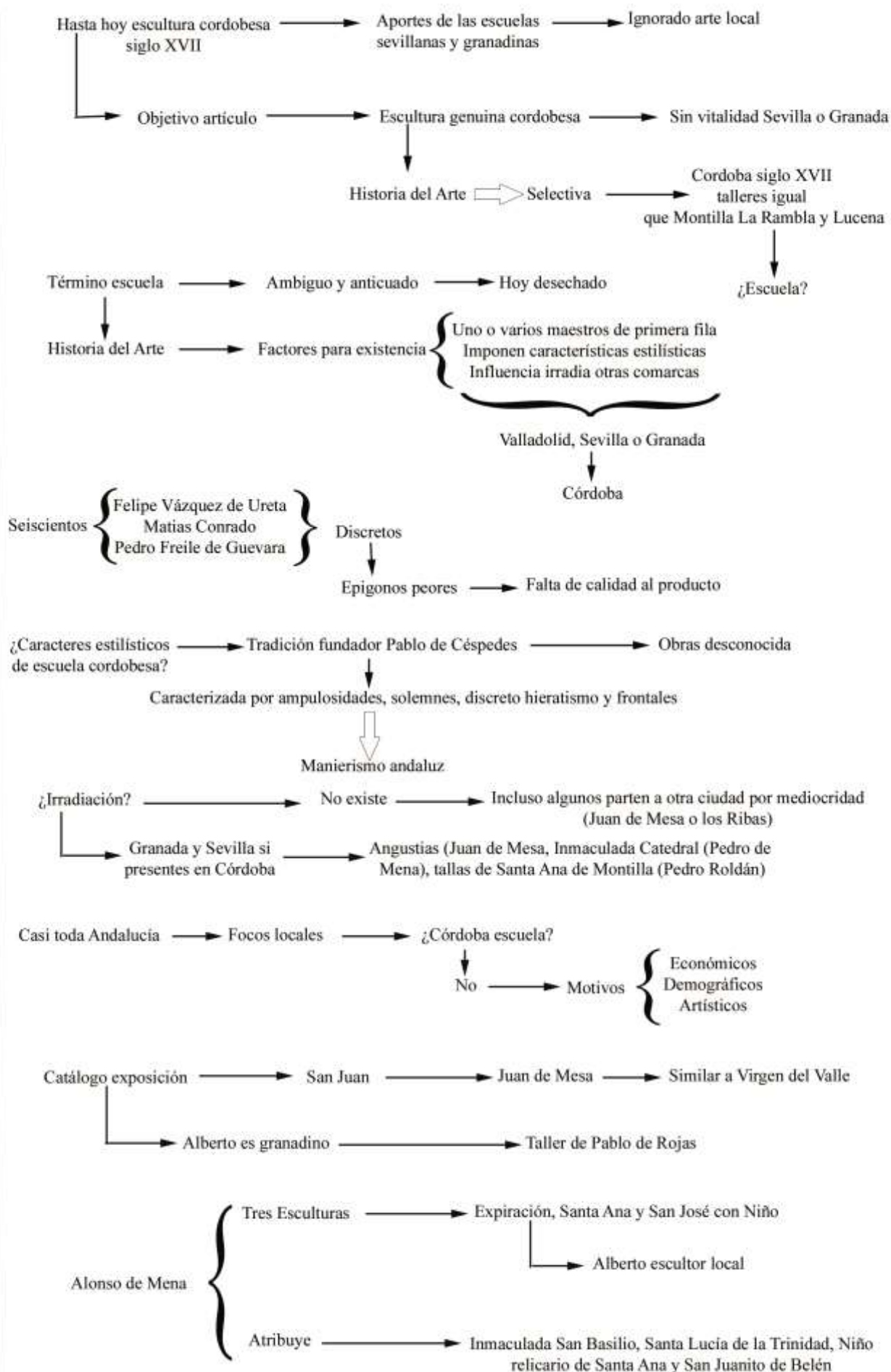
El alumno propondrá **5** nuevas descripciones que representen el contenido del artículo. Además recogerá todos aquellos que aparezcan en la publicación (en el caso de que aparezcan) .

### **C. Mapa conceptual**

El alumno realizará un mapa conceptual de las principales ideas propuestas por el autor. Puede ser realizado de manera informática, o a mano y escaneando el mismo. **EXTENSION: 1 página.**

## Ejemplo de mapa conceptual. José Manuel Torres Ponce.

La escuela que nunca existió. Sevilla y Granada en la escultura cordobesa del siglo XVII.





## **ACLARACIONES A LA ACTIVIDAD OBLIGATORIA 1**

### **Extensión de los contenidos.**

**1. Ensayo:** 3 páginas.

**2. Comentario de imagen:** 2 Páginas.

### **3. Análisis de contenido de un artículo científico.**

3.1. Resumen: 1 página

3.2. Descriptores. 5 más los propuestos por la publicación.

3.3. Mapa conceptual: 1 página.

3.4. Fichero bibliográfico: 6 páginas.

La práctica obligatoria 1 **se compone de cuatro partes:** 1 ensayo, el comentario de una imagen, el análisis de contenido de un artículo científico y la creación de un fichero bibliográfico.

### **Aclaraciones al fichero bibliográfico.**

El alumno confeccionará un fichero bibliográfico para cada una de las asignaturas. El mismo puede versar sobre contenidos generales de la misma, escultores, obras, etc.

Por ejemplo: El fichero bibliográfico para la asignatura de escultura castellana, puede recoger cualquier noticia bibliográfica relacionada con la misma, su proyección, iconografía, personalidades, etc.

Para la compilación de las noticias bibliográficas se consultarán catálogos de exposiciones, monografías, artículos de prensa, etc.

Las mismas se pueden detectar en bases de datos online, como Dialnet, el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Biblioteca Nacional, etc.

Otra opción para recopilar las noticias bibliográficas, puede ser acudiendo directamente a la revista del departamento de Historia del Arte correspondiente, por ejemplo en Málaga, en Boletín de Arte.

**EXTENSIÓN: 6 páginas.**

**Normas de edición.**

- Texto, en Word, compuesto en Times New Roman 12, interlineado 1,5; formato DIN A4.

- Justificado.

- En el ensayo, en la parte superior, centrado, en negrita, mayúsculas el título del mismo

- \* A continuación, centrado, en negrita y minúscula el nombre y apellidos del autor.

- Tabulado al comienzo de cada párrafo.

- El documento llevará numeración al pie, al centro de la página.

- Las notas irán a pie de página (y nunca al final del documento) Las numeraciones de las notas en el documento irán sobrealzadas y no del tamaño normal del texto.

- Las citas, solo entre comillas, nunca entrecomilladas y en cursivas a la vez.

### 8.3. ACTIVIDAD OBLIGATORIA 3.

Con el objetivo de aproximarse a la problemática de la escultura barroca en las provincias de Almería y Huelva, el alumno va a realizar un pequeño catálogo de obras de ambas provincias.

El alumno buscará 10 esculturas barrocas de Almería y 10 esculturas barrocas de de Huelva (siglos XVII y XVIII). De siete localidades diferentes para cada caso.

Obligatoriamente las obras tendrán que ser anónimas o de algún maestro local. Nunca se mencionarán obras de artistas importantes del resto de los centros de producción. Es decir, que no se podrá mencionar la obra de Francisco Salzillo, por ejemplo, en algunos pueblos de Almería.

De cada obra (14), se incluirá una fotografía y la ficha técnica de la misma. En el caso de citar algún autor local, se intentarán aportar algunos datos biográficos y se mencionarán otras obras del mismo.

**Ejemplo. Alfredo Lara Garcés. Nuestra Señora de las Angustias (Vera)**



- **Iconografía:** Virgen Dolorosa.
- **Cronología:** Finales del Siglo XVII (En torno a 1680).
- **Autor:** Anónimo.
- **Periodo artístico:** Barroco.
- **Técnica:** Madera de boj tallada y policromada, y telas encoladas.
- **Localización:** Ermita de Nuestra Señora de las Angustias. Vera (Almería).
- **Observaciones:** Es patrona de la localidad almeriense desde 1888. Aunque se trate de una imagen de candelero, presenta sobre el mismo una túnica realizada con telas encoladas.

# Índice Fotográfico

Fig.1.-Archivo fotográfico  
Fig.2.-Archivo fotográfico  
Fig.3.-www.pasionygloria.net  
Fig.3.1.-www.pasionygloria.net  
Fig.4.- www.pasionygloria.net  
Fig.5.-Archivo fotográfico  
Fig.6.- Andrés Quijano.  
Fig.7.-Archivo fotográfico  
Fig.8.- José Guerrero.  
Fig.9.- Elena González.  
Fig.9.1.- Juan Pablo Moreno.  
Fig.10.- www.cadizcofrade.net  
Fig. 11.-Archivo fotográfico  
Fig.12.-Archivo fotográfico  
Fig.13.- www.lahornacina.com  
Fig.13.1.- www.lahornacina.com  
Fig.14.- Raúl O. Leiva Rosa  
Fig.14.1.-Raúl O. Leiva Rosa  
Fig.14.2.- Raúl O. Leiva Rosa  
Fig.15.-Archivo fotográfico  
Fig.16.-Archivo fotográfico  
Fig.17.- miradacofrade.blogspot.com  
Fig.18.-miradacofrade.blogspot.com  
Fig.18.1.-miradacofrade.blogspot.com  
Fig.19.- www.lahornacina.com  
Fig.19.1.- www.lahornacina.com  
Fig.20.-www.lahornacina.com  
Fig.20.1.-www.lahornacina.com  
Fig.20.2.-www.lahornacina.com  
Fig.21.- J. Camargo.  
Fig.22.-Archivo fotográfico  
Fig.23.-Archivo fotográfico  
Fig.24.-Archivo fotográfico  
Fig.25.- www.artecordoba.com  
Fig.26.- www.artecordoba.com  
Fig.27.- www.artecordoba.com  
Fig.28.- www.artecordoba.com  
Fig.29.- www.artecordoba.com  
Fig.30.- www.artecordoba.com  
Fig.31.- www.artecordoba.com  
Fig.32.-Archivo fotográfico  
Fig.33.-www.cadizcofrade.net  
Fig.34.- Miguel Angel Sánchez López  
Fig.35.-Archivo fotográfico  
Fig.36.-Archivo fotográfico  
Fig. FD1.-Archivo fotográfico

# Índice Fotográfico

Solapas Capítulos

## **0. LA NECESIDAD DE CONTAR CON UNOS MATERIALES DOCENTES SOBRE LA ESCULTURA BARROCA DE LA PERIFERIA ANDALUZA.**

Detalle retablo de Ánimas de la jerezana  
iglesia de San Lucas.  
www.fotos.miarroba.com

## **1.- INTRODUCCIÓN. EL ARTE DE LA PERIFERIA**

Cristo de la Humildad del Puerto de Santa María  
miradacofrade.blogspot.com

## **2- CÁDIZ**

Detalle de la Degollación del Bautista  
Archivo fotográfico

## **3.- JEREZ**

Detalle Cristo de la Flagelación. Jerez.  
Raúl O. Leiva Rosa.

## **4.-OTROS CENTROS GADITANOS.**

Detalle Santa Ana enseñando a leer a la Virgen  
Santa María de la Oliva, Lebrija.  
Archivo fotográfico.

## **5.- JAÉN**

Detalle Cristo del Calvario Iglesia Parroquial de  
San Juan y Pedro. Jaén.  
www.lahornacina.com

## **6.- CÓRDOBA**

Detalle rostro Cristo Rescatado  
Convento de los Padres de Gracia, Córdoba.  
www.artecordoba.com





## PIES ILUSTRACIONES.-

Fig.1.- Andrés Castillejos. Nazareno de Cádiz. Iglesia de Santa María.4

Fig.2.-Andrés Castillejos. Calvario del retablo de la capilla mayor, Parroquia de la asunción Córdoba.

Figs. 3-3.1.- Francisco Villegas. Cristo atado a la columna. Iglesia de San Juan de Dios. Cádiz.

Fig.4.-Alonso Martínez. Cristo de las Tres Caídas. San Isidoro. Sevilla.

Fig. 5.-Anton María Maragliano. La degollación del Bautista.

Fig.6.- Anton María Maragliano. Cristo de la Salud. Primer tercio del siglo XVII. Iglesia conventual de Nuestra Señora del Carmen. San Fernando. Cádiz.

Fig.7.- Anton Maragliano. Virgen de Portacoeli. Primer tercio del siglo XVIII. Iglesia de Nuestra Señora del Carmen.

Fig.8.-Bernanrdo y Francesco María (1691-1765). Cristo de la Expiración. Antes de 1719. Oratorio de San Felipe. Cádiz.

Figs.9-9.1. Pietro Galleano. San José con el niño. Primera mitad del siglo XVIII. Iglesia conventual de Nuestra Señora del Carmen. San Fernando. Cádiz.

Fig.10.- Jose Fernández Guerrero. Nuestra Señora de las Angustias. 1787. Iglesia de la Conversión de San Pablo. Cádiz.

Fig.11.- Francisco Camacho de Mendoza. San Miguel. Parroquia de Santa María de Arcos de la Frontera.

Fig.12.- Francisco Camacho de Mendoza. San Isidoro. Parroquia de Santa María de Arcos de la Frontera.

Figs.13-13.1.- Francisco Camacho de Mendoza. San Joaquín. 1736. Parroquia de Santo Domingo. Cádiz

Figs. 14-14.1 y 14.2.- Jacome Vacaro. Cristo de la Flagelación. 1759. Jerez.

Fig.15.- Jacome Vacaro. Inmaculada. 1979. Catedral Jerez.

Fig.16.- Ignacio López. Santa Ana enseñando a leer a la Virgen, 1695. Santa María de la Oliva. Lebrija.

Fig.17.-Ignacio López. Nazareno. Puerto Santa María.

Figs. 18-18.1.- Peter Sterling. Misterio de los Afligidos. Iglesia de San Lorenzo. Cádiz.

Figs.19-19.1.- Sebastián de Solís. Ejemplo de Retablos.

Fig. 20.- Sebastián Solís. Cristo del Calvario. Hacia 1579. Iglesia Parroquial an Juan y Pedro. Jaén.

Fig.20.1.- Solís. El Mal Ladrón . Hacia 1579. Iglesia Parroquial an Juan y Pedro. Jaén

Fig.20.1.2.- Solís. El Buen Ladrón. Hacia 1579. Iglesia Parroquial an Juan y Pedro. Jaén

Fig. 21.- Juan de Mesa el Mozo. Nazareno de Cabra.

Fig. 22.- Juan de Mesa el Mozo. Cristo de la Columna de Montilla.

Fig. 23.-Fray Juan Bautista de la Concepción. Nazareno del Calvario 1723-1724. Parroquia de San Lorenzo Córdoba.

Fig.24.- Fray Juan Bautista de la Concepción. Inmaculada 1773. Iglesia de San Rafael, Córdoba.

Fig.25.- Fernando Díaz de Paccheco. Cristo Rescatado, 1731. Convento de los Padres de Gracia, Córdoba.

Fig. 26.- Jean Michel Verdiguier. Triunfo de San Rafael. 1765-1781. Puerta del Puente. Córdoba.

Fig. 27.- Jean Michel Verdiguier. Triunfo de San Rafael. 1765-1781. Puerta del Puente. Córdoba.

Fig. 28.- Jean Michel Verdiguier. Triunfo de San Rafael. 1765-1781. Puerta del Puente. Córdoba. Detalle esculturas de San Acisclo y Santa Victoria y del águila que porta la cartela con el texto del Juramento de San Rafael.

Fig.29.- Jean Michel Verdiguier. Triunfo de San Rafael. 1765-1781. Puerta del Puente. Córdoba. Detalle de la escultura de San Bárbara.

Fig. 30.- Jean Michel Verdiguier. Triunfo de San Rafael. 1765-1781. Puerta del Puente. Córdoba. Detalle de la escultura del Arcángel.

Fig. 31.- Jean Michel Verdiguier. Triunfo de San Rafael. 1765-1781. Puerta del Puente. Córdoba. Detalle de la palmera del basamento.

Fig. 32.- Jean Michel Verdiguier. Cristo del Santo Entierro (1774). Iglesia del Nazareno de Lucena. En la fotografía se advierte la urna dorada labrada algunos años antes por Pedro de Mena Gutiérrez.

Fig. 33.- José Fernández Guerrero. Nuestra Señora de las Angustias. 1787. Iglesia de la Conversión de San Pablo. Cádiz.

Fig. 34.- Miguel Márquez García. Nuestra Señora de la Paz. 1815. Basílica de Santo Domingo de Antequera. Málaga