

LA DIFUSIÓN DEL BARROQUISMO SEVILLANO EN EL PUERTO Y SU ENTORNO: IGNACIO LÓPEZ Y ALONSO DE MORALES Y SU RETABLO DE ÁNIMAS DE LA PRIORAL (S. XVII-XVIII)

Resumen: Este trabajo ofrece el primer acercamiento biográfico realizado hasta ahora a las figuras de dos artistas sevillanos asentados en El Puerto desde el último cuarto del siglo XVII: Ignacio López y Alonso de Morales. Asimismo, da a conocer la autoría del retablo de Las Ánimas de la Iglesia Mayor Prioral por parte de ambos artistas y hace un análisis de esta notable pieza. La principal contribución es la prueba de la difusión del barroquismo sevillano en El Puerto de Santa María y la Bahía de Cádiz a partir, al menos, del último tercio del siglo XVII.

Palabras clave: arte religioso, barroco, escultura, Sevilla.

Abstract: This work offers the first biographic approach carried out until now on two artists from Seville who settled in El Puerto as from the last quarter of the 17th Century: Ignacio López and Alonso de Morales. It also reveals the authorship of the *Las Animas* altarpiece in the *Mayor Prioral* Church on the part of both artists and analyses this outstanding piece. The main contribution being the proof of the spreading of the Sevillian baroque style in El Puerto de Santa María and the Bay of Cádiz as from, at least, the last third of the 17th Century.

Key words: baroque, religious art, sculpture, Seville.

Introducción.

Durante la segunda mitad del siglo XVII El Puerto de Santa María se convierte en una ciudad floreciente gracias al comercio con América y a su vinculación con los duques de Medinaceli¹. Paralelamente, Sevilla, a pesar de seguir mostrándose como la capital artística indiscutible de toda Andalucía Occidental, entra en un periodo de franca decadencia económica².

El arte hispalense llegará por estos años al pleno Barroco de la mano de artistas como Pedro Roldán o Bernardo Simón de Pineda, cuyas improntas se dejarán sentir hasta bien entrado el siglo XVIII en todo el área de influencia sevillana.

Licenciado en Historia del Arte.

Fechas de recepción y aceptación del estudio: 17-IV-2006 y 29-VIII-2006.

1 Sancho de Sopranis (1943, 335-353).

2 Domínguez Ortiz (1974).

Los condicionantes económicos y la búsqueda de trabajo en un marco menos competitivo llevarán a instalarse en los principales núcleos de la actual provincia de Cádiz durante el último cuarto del XVII a diversos escultores y retablistas procedentes de Sevilla, que terminarán difundiendo en la zona las formas de Roldán y Pineda. Este fenómeno, aún por estudiar de una manera global, se manifiesta en la presencia de artistas como Peter Relingh, Juan de Santa María Navarro y Francisco Antonio de Soto en ciudades como Sanlúcar de Barrameda y Jerez de la Frontera³. A ellos unimos ahora los nombres de dos casi desconocidos artistas hispalenses instalados en El Puerto en estas fechas: el escultor Ignacio López y el ensamblador Alonso de Morales, autores del retablo de Ánimas de la Iglesia Prioral.

En las líneas que siguen abordaremos, junto al estudio de este retablo, un primer acercamiento completo a estas dos destacadas figuras del arte barroco portuense, tratando los diferentes aspectos biográficos y artísticos correspondientes a ambos.

1. Apuntes biográficos.

1.1. Ignacio López.

Muy escasas eran las noticias que sobre este escultor teníamos hasta el presente. Éstas se reducían a referencias antiguas e inconexas aportadas por los investigadores Sancho de Sopranis y Bellido Ahumada⁴. Partiendo de esta escueta base hemos intentado reconstruir, en la medida de lo posible, su biografía a partir de la consulta de los libros parroquiales y de los protocolos notariales portuenses.

Según se reconoce en su acta matrimonial⁵, nace en Sevilla, siendo hijo de Jerónimo López y María Barba. Desconocemos su fecha de nacimiento aunque,

3 Sobre Relingh: Sánchez Peña (2003). Sobre Juan de Santa María Navarro y su familia: Halcón et alii (2000, 170-1); Moreno Arana (2003); Moreno Arana (2005); Serrano Pinteño (2006) (parece que anteriormente a su instalación en Lebrija, trabajaría para Sanlúcar, donde sabemos que nació su hijo Matías José el 18 de Abril de 1691: Archivo Histórico Diocesano de Jerez de la Frontera., Parroquia de Sanlúcar de Barrameda, libro 48 de Bautizos, f. 180v). Sobre Soto: VV .AA. (1999, .92); Jácome González y Antón Portillo (2000, 188); Jácome González y Antón Portillo (2001, 115-116); Jácome González y Antón Portillo (2002, 124).

4 Sancho de Sopranis (1935, 18-19). Bellido Ahumada (1985, 202 y 204).

5 Archivo de la Parroquia Mayor Prioral de Ntra. Sra. de los Milagros de El Puerto de Santa María (en adelante: A.P.P.P.S.), Libro de Casamientos n° 27 (1681-1682), f. 53.

por los datos que sobre su vida se tienen, creemos que podría situarse aproximadamente en torno a la década de los cincuenta del siglo XVII.

Nada se sabe tampoco de su formación artística. Aún así, ya tuvimos la oportunidad de proponer un posible aprendizaje en el taller de Pedro Roldán, basándonos en las características formales de su obra y en su procedencia sevillana⁶. Más adelante profundizaremos en un nuevo elemento a favor de esta teoría: su estrecha relación con Alonso de Morales.

Probablemente por las razones citadas al principio, pudo decidir trasladarse a El Puerto a finales de los años setenta, apareciendo documentado en la ciudad a partir del 25 de agosto de 1680, fecha en la que se cita su intervención junto a Morales en la más temprana de sus obras conocidas: el retablo de Ánimas de la Prioral, que luego analizaremos.

El 8 de junio de 1681 contrae matrimonio con la portuense Tomasa Rendón, hija de Tomás Rendón y María Sánchez⁷. La pareja permanecerá vecindada en la calle Santa Clara desde al menos 1689, año en que se inicia el padrón parroquial en el cuartel del mismo nombre⁸. De esta unión nacerían varios hijos⁹. No obstante, por ahora sólo tenemos datos claros de uno de ellos, Jerónimo Tomás, que no debió de continuar el oficio paterno, ya que sabemos que llegó a ejercer de presbítero en la propia iglesia Prioral¹⁰.

6 Moreno Arana (2006a). Ya anteriormente habíamos apostado por el carácter roldanesco de sus obras en: Moreno Arana (2006b, pp. 349-350).

7 Véase nota 5.

8 A.P.P.S., caja 576, Padrón Cuartel Santa Clara (1689-1701), libro 1 (1689), f. 47.

9 Hay que recordar que estos padrones cumplían la función de cuidar por el cumplimiento pascual en lo concerniente a la comunión y la confesión de los feligreses. Por lo que no encontraremos en ellos referencias a niños de corta edad. Aún así, podemos rastrear la existencia de hijos de la pareja a través de los mismos. De este modo, con el apellido López encontramos en el hogar familiar a Josefa, Jerónimo, Diego y Juan José (véase: A.P.P.S., caja 576, Padrón Cuartel Santa Clara (1689-1701): libro 13 (1701), f. 59v.

A.P.P.S., caja 577 (1703-1717), libro 20 (1709), f. 48v; libro 21 (1710), f. 50v; libro 25 (1715), f. 36).

10 El 4 de Septiembre de 1761 otorga ante el escribano Juan Ramos de la Vega poder para testar a otros dos presbíteros de la Prioral, Luis Miguel de Peña y Hierro y Juan José Izquierdo, a los que igualmente nombra como sus albaceas y herederos. Declara ser natural de El Puerto e hijo de Ignacio López y de Tomasa Francisca Rendón. Una copia de este poder aparece recogido en su testamento, otorgado tras su muerte ante el mismo escribano el 16 de Julio de 1762. Inserto en dicho documento aparece un memorial escrito y firmado por el propio Jerónimo Tomás, donde afirma que ocupaba el cargo de maestro de ceremonias en dicha iglesia Prioral. (Archivo Histórico Provincial del Cádiz (en adelante: A.H.P.C.), Protocolos Notariales de El Puerto de Santa. María, legajo n° 669, ff. 623-630).

El 4 de noviembre de ese mismo año aparece como fiador en el arrendamiento de unas “*casas asesorías*” por parte de Alonso de Morales. En dicho documento lo encontramos por primera vez nombrado con su nombre de pila completo, Ignacio-Francisco. Curiosamente, durante estos primeros años de actividad parece que López gozaría ya de un cierto nivel económico, ya que consta que en 1682 era propietario de un esclavo¹¹.

De finales del XVII son, por otra parte, las dos únicas referencias a su actividad que se conocían hasta el momento, siendo la primera su intervención en 1695 en la talla del grupo de la Santa Ana que se venera en la parroquia de la Oliva de Lebrija, obra que tendremos ocasión de estudiar más adelante. La segunda es una declaración posterior de su viuda inserta en los autos formados para la aprobación de un convenio entre la cofradía del Dulce Nombre de Jesús y la de Santiago de los Canteros. En ella manifiesta que la imagen del santo titular de esta última fue realizada por su difunto marido, quien la realizó algunos años antes del saqueo angloholandés (1702), momento en el que, desgraciadamente, fue destruida¹².

Tras estos datos tenemos un gran vacío documental en el que sólo podemos constatar su residencia en la ciudad de El Puerto por los citados padrones parroquiales. Las únicas noticias que conocemos se limitan ya al año de su muerte.

Así, el 24 de marzo de 1718 lo encontramos ante el escribano Andrés Rodríguez de León otorgando dos fianzas a favor del presbítero Andrés de la Espuela Tobón, documentos en los que aparece nombrado como “Ignacio Francisco Lopez maestro escultor”¹³.

Finalmente, el 13 de diciembre recibe sepultura en la propia capilla de las Ánimas de la iglesia Prioral¹⁴, descansando así a los pies de una de sus obras más

11 El día 8 de Marzo de dicho año vende junto a su mujer un esclavo turco, de nombre Francisco, al sargento Juan González de Herrera por precio de 100 pesos (A.H.P.C., Sección de Protocolos Notariales, El Puerto de Santa. María, legajo n° 334, f. roto).

12 Sancho de Sopranis (1935, 18-19). Se especifica que la obra costó 30 pesos escudos de plata. La fecha de 1764 no es, lógicamente, la de la declaración, que debió de realizarse muchos años antes, sino la de la conclusión del pleito.

13 A.H.P.C., Sección de Protocolos Notariales, El Puerto de Santa. María, legajo n° 476, f. roto. Ambas fianzas, una de la Ley de Toledo y otra “de estar a derecho”, son emitidas para poder ejecutar una definitiva sentencia de remate a favor de dicho presbítero, como capellán de la capellanía que fundó Benito de Grageda Tobón, contra Isabel de Beas Puerto, heredera del presbítero Jerónimo de Pedrosa y Oliver, por una cierta cantidad de maravedíes de réditos de un censo sobre casas en la calle del Postigo.

14 A.P.P.S., Libro de Entierros n° 6 (1711-33), f. 118v. Como prueba este documento, seguía aún viviendo en la calle Santa Clara.

importantes. Cuarenta años de actividad portuense se resumen de este modo entre sus viejos muros. Un sugerente epílogo a la vida de este injustamente ignorado artista, del que aún se nos escapan múltiples detalles, que deberán ser estudiados en próximas investigaciones.

1.2. Alonso de Morales

De manera similar al caso anterior, poco se sabía con anterioridad a esta investigación de este otro artista hispalense afincado en El Puerto de Santa María. Hipólito Sancho, por ejemplo, se limita a mencionarlo en su *Historia del Puerto* entre los “decoradores” activos en la ciudad durante el siglo XVII, pero sin aportar ningún tipo de referencia documental al respecto¹⁵. Junto a ello, sólo tres aisladas y escuetas referencias a su actividad nos han llegado, dos de ellas, además, publicadas en fecha muy reciente, por lo que, de nuevo, las presentes líneas son el primer intento de hacer un resumen biográfico de su casi desconocida figura.

Su origen sevillano se constata igualmente a través de su acta matrimonial, por el que también comprobamos los nombres de sus padres, Ignacio de Morales y Ana de Tapia¹⁶, a quienes encontraremos años después en el contrato de aprendizaje de su hijo con Bernardo Simón de Pineda, concertado el 17 de febrero de 1669¹⁷. En este sentido, teniendo en cuenta la edad habitual de iniciación a un oficio, en torno a los once o doce años, podríamos localizar su fecha de nacimiento hipotéticamente hacia 1657.

Es interesante indicar, por otro lado, que su formación, que se establece en 5 años, se desarrolla en una época de esplendor de este taller. En el momento en que se llevan a cabo obras sevillanas de la importancia del retablo mayor del Hospital de la Misericordia (1668-70), el retablo de Santa Ana de la parroquia de Santa Cruz (1670-71) y las diferentes arquitecturas efímeras levantadas en la catedral hispalense con motivo de la canonización de San Fernando (1671). Pero, sobre todo, es cuando se realiza la obra maestra de Pineda: el retablo mayor del Hospital de la Caridad (1670-73). El hecho de que en la decoración escultórica de todas ellas intervenga el taller de Pedro Roldán permite pensar en un contexto donde se iniciasen los estrechos lazos de amistad con Ignacio López, explicando así la posible formación roldanesca de este último.

15 Sancho de Sopranis (1943, 373). En este mismo grupo de los “decoradores” cita también al propio Ignacio López.

16 A.P.P.S., Libro de Casamientos nº 26 (1679-1681), f. 73v.

17 Herrera García (2004, 204).

Partiendo de estas premisas, esta relación de juventud en su ciudad natal explicaría tanto los contactos posteriores como la aparición de ambos en El Puerto por unas mismas fechas; hechos que invitan a pensar en que la salida de Sevilla pudo ser, incluso, una decisión conjunta.

Aunque lógicamente habría que adelantar algunos años dicha partida. La primera noticia que tenemos de su presencia en la ciudad costera es la de su propio matrimonio, celebrado el 21 de diciembre de 1679. Como ocurrió con López, el enlace se llevó a cabo con una portuense, Sebastiana Pretelin, hija de José Pretelin y Catalina Palomino¹⁸. Un nuevo paralelismo que parece demostrar que pronto ambos artistas coincidieron en la idea de un establecimiento definitivo en El Puerto, vistas las óptimas expectativas de trabajo que ofrecía la zona.

El 7 de mayo del año siguiente lo encontramos ante el escribano Sebastián de Torres en una escritura de arrendamiento, finalmente no otorgada, en la que Juan de Azcárate, vecino de El Puerto, le ofrecía por tiempo de dos años unas casas de su propiedad situadas en la calle de San Bartolomé, documento en el que aparece citado como maestro escultor¹⁹. Ese mismo día y ante el mismo escribano, Francisco Hernández pone, por tiempo de cinco años, a su hermano Marcos Díaz como aprendiz de Morales, que en esta ocasión es mencionado como maestro de ensamblador y entallador²⁰. La entrada de aprendices en el taller puede interpretarse como el resultado de una actividad consolidada y creciente en la ciudad ya por estas fechas, que desembocará meses más tarde en un importante encargo, el retablo de Ánimas de la Prioral. Y, de hecho, debió de ser en la ejecución de esta obra donde se iniciaría en el oficio su discípulo Marcos Díaz, compartiendo el trabajo con los demás miembros del obrador.

En este sentido, de esta época tenemos la suerte de conocer los nombres de tres oficiales del mismo gracias a dos cartas de pago emitidas por Alonso de Morales. La primera se fecha el 9 de junio de 1681 y se otorga favor de Juan López Ventura y de Juan Baptista de Rojas, “oficiales de entallador” y vecinos de Gibraltar, pagándoles por el trabajo hecho en su taller 1630 reales, 1400 al primero y 230 al segundo²¹. Poco después, el día 11 de dicho mes y año, hace lo propio con Pedro López Moreno, quien cobraría por su labor la cantidad de 1177 reales²². A pesar de lo interesante de la información, estos pagos pueden ser

18 Véase la nota 16. El apellido “Pretelin” parece castellanización de un apellido de origen foráneo, posiblemente italiano, por lo que no puede descartarse que el suegro de Morales fuera uno de los múltiples comerciantes extranjeros afincados en la ciudad en estos años.

19 A.H.P.C., Protocolos Notariales de El Puerto de Santa María, legajo n° 328, f. 387.

20 *Ibidem*, f. roto.

21 A.H.P.C., Protocolos Notariales de El Puerto de Santa María, legajo n° 331, f. roto.

22 *Ibidem*, f. roto.

interpretados de manera negativa para el devenir del taller de Morales, ya que todo parece indicar que nos encontramos ante el abandono simultáneo de estos tres oficiales, quizás debido a desavenencias con el propio maestro. Así, atendiendo a los respectivos pagos, el trabajo de éstos bien pudo haber tenido un carácter muy eventual²³.

Ante ello, cabe pensar también en incumplimientos económicos por parte de la cofradía, que además explicarían que la realización de esta obra se prolongase mucho más allá del tiempo originalmente previsto, como ya veremos. Pero, en cualquier caso, tampoco podríamos pensar en una crisis insostenible por cuanto el 4 de noviembre de 1681 encontramos a Alonso de Morales, ahora denominado como “maestro de arquitecto”, comprometiéndose a costear el arrendamiento de unas “casas asesorías”. Este contrato²⁴ nos interesa especialmente por la aparición de Ignacio Francisco López como su fiador, siendo una nueva prueba de las estrechas relaciones entre ambos²⁵. Con todo, también entra dentro de lo posible que la aparición de López como fiador en dicha escritura se deba principalmente a un interés propio por dichas casas, que acaso pudieron servir de taller común en este momento de documentada asociación laboral.

El 25 de enero de 1682 encontramos al retablista sevillano en un nuevo arrendamiento. En este caso se trata de una suerte y se concierta, curiosamente, con su propia suegra, Catalina Palomino, que aparece ya como viuda de José Pretelin²⁶. Por otra parte, es interesante constatar la conexión y trato de amistad con otros miembros del círculo artístico portuense. Así lo prueba el bautizo de su hija Justa Cayetana, celebrado el 14 de agosto de 1689 y en el que actuó como padrino el arquitecto Francisco de Guindos²⁷. A partir de este último año apare-

23 Al respecto, debemos apuntar que en el contrato del citado retablo, firmado casi un año antes, se especifica el sueldo que debería cobrar cada oficial que trabajase en él, el cual se establece en 100 reales por semana: A.H.P.C., Protocolos Notariales de El Puerto de Santa María, legajo n° 328, f. 754v

24 Se ajusta con Pedro Rendón Cortés, Regidor y Padre General de Menores de la ciudad de El Puerto, quien lo formaliza en nombre de los hijos de Cristóbal Carrillo: A.H.P.C., Protocolos Notariales de El Puerto de Santa María, legajo n° 331, f. roto.

25 De hecho, meses atrás se constata la presencia del Morales en la boda de éste, apareciendo como testigo de la misma.

26 A.H.P.C., Protocolos Notariales de El Puerto de Santa María, legajo n° 334, f. roto. Desconocemos qué consecuencias pudo tener la muerte de este último, fiador en la obligación del retablo de la Prioral, en el desarrollo del trabajo de su yerno.

27 A.P.P.P.S., Libro de Bautismos n.º 48 (1989-90), f. 34. Debió de morir a corta edad ya que no se recoge su existencia en los padrones parroquiales consultados. Sí aparece en cambio a partir del padrón de 1696 un hijo varón, Joseph de Morales (A.P.P.P.S., Padrón del cuartel de Santa Clara, caja 576 (1689-1701), libro 8 (1696), f. 1).

Sobre Francisco de Guindos ver: Sancho de Sopranis (1943, pp. 357-358, 361, 365, 373, 425, 427-428).

ce en los padrones parroquiales como vecino de la calle Cielos²⁸, donde residirá hasta 1701, momento en el que lo encontraremos viviendo en la calle Ganado²⁹.

De estos años proceden dos de las escasas noticias que sobre su trayectoria profesional han sido publicadas hasta ahora. La primera de ellas es una interesante declaración en la que aparece como “maestro arquitecto” vecino de El Puerto y que realiza en Jerez el 7 de septiembre de 1690, a petición del padre Francisco Mateos, procurador del convento de Santo Domingo de dicha ciudad, y del licenciado Juan Martín Picón, como albacea de Juana de León Garabito. Se trataba de dar el visto bueno a un retablo realizado por el también ensamblador sevillano Francisco Antonio de Soto. Sus palabras son de lo más elogiosas hacia su paisano y compañero de profesión, llegando a afirmar “*que e visto otros asi en la ciudad de Sevilla, Cadis y otras partes y que no a visto rretablo de la perfesion del*”³⁰. Llama la atención, en este sentido, la referencia a otras ciudades, como la floreciente Cádiz, por lo que de ello se puede suponer de actividad fuera de El Puerto por parte de nuestro retablista. De hecho, el contacto con los dominicos jerezanos puede ser interpretado desde este punto de vista.

En cualquier caso, dentro de esta vertiente de trabajo para otros pueblos y ciudades de la zona, se encontraría ya la referencia a una segunda obra documentada. Se trata de la realización de un sepulcro para la cofradía del Santo Entierro de la cercana localidad de Espera, en 1693. Una pieza que, por desgracia, no se conserva, lo que impide profundizar por ahora en el estudio de su estilo³¹. A partir de 1703 perdemos la pista de su existencia. Parece que cambiaría nuevamente de domicilio, ya que no vuelve a aparecer en los padrones en la calle Ganado. Tampoco sabemos por ahora la fecha de su fallecimiento, posiblemente acaecido en esta primera década del siglo XVIII³². A pesar de las lagunas, queda sin embargo esbozada su todavía oscura figura, digna de tenerse en cuenta en futuros estudios sobre la retablística barroca en la actual provincia de Cádiz.

28 A.P.P.P.S., Padrón del cuartel de Santa Clara, caja 576 (1689-1701), libro 1 (1689), f. 1.

29 A.P.P.P.S., Padrón del cuartel de Santa Clara, caja 576 (1689-1701), libro 13 (1701), f. 58v.

30 Jácome González y Antón Portillo (2002, 124).

31 Candil Ríos (1972, 11) Información facilitada por el profesor Francisco Javier Herrera García.

32 Sí consta la de la muerte de su mujer, que es enterrada el 22 de Marzo de 1726 (A.P.P.P.S., Libro 6º de entierros (1711-33), f. 241). Aparece como viuda de Alonso de Morales, siendo por entonces vecina de la calle Pozuelo. Esta vía se sitúa dentro del cuartel de San Agustín, cuyos padrones comienzan precisamente ese año. En efecto, el primero de ellos recoge su presencia en dicha calle junto a una posible hija del matrimonio, Dámasa de Morales (A.P.P.P.S., Padrón del cuartel de San Agustín, caja 557 (1726-36), libro 1 (1726), f. 25v).

2. El retablo de Ánimas de la Iglesia Prioral de El Puerto.

Notable ejemplo en la zona de retablo de soportes salomónicos, es la segunda obra segura y única conservada del ensamblador Alonso de Morales, siendo además su imaginería la tercera y más importante realización documentada del escultor Ignacio López.

Sobre la escasa bibliografía que ha hecho alguna referencia al mismo, las aportaciones de mayor importancia siguen siendo las de Enrique Romero de Torres e Hipólito Sancho³³. De ambos provienen los escasos datos documentales que hasta el presente conocíamos de su proceso de ejecución. Sobre su autoría, ambos son coincidentes a la hora de hablar de la estética roldanesca de sus esculturas, aunque difieren sin embargo al proponer quién pudo realizar su arquitectura, mencionando como posibles artífices al gaditano Juan Terreño Soriano³⁴ y al cordobés Francisco Dionisio de Ribas, respectivamente.

Con la publicación de la inédita documentación notarial que prueba la participación en la obra de los dos artistas protagonistas de nuestro artículo podrán despejarse importantes dudas, aunque a la vez se presenten, como se verá, nuevas incógnitas por resolver.

2.1. Datos documentales.

El promotor de la obra, la cofradía de Ánimas Benditas, aprueba su ejecución en un cabildo celebrado el 5 de agosto de 1680. Varias semanas después, el día de 25 del mismo mes, se otorga la correspondiente escritura de obligación ante el escribano Sebastián de Torres³⁵. En ella, como principal obligado, aparece Alonso de Morales, actuando como fiador su suegro José Pretelin.

El precario estado de conservación del documento ha provocado la pérdida de parte de su valiosa información³⁶. Analizaremos a continuación aquellos datos más significativos que nos ha sido posible extraer de dicha escritura. En primer lugar, se establece un plazo de realización de dos años y medio, periodo que, como veremos, será ampliamente sobrepasado. Otro dato de interés es el referi-

33 Romero de Torres (1934, 462-3). Sancho de Sopranis (1943, 360-1).

34 Sobre este artista escasamente conocido véase: Mancheño y Olivares (2002, 186).

35 A.H.P.C., Protocolos Notariales de El Puerto de Santa María, legajo n° 328, ff. 754-755. La referencia al acuerdo del cabildo de hermanos aparece en el propio documento en el folio 755r.

36 Entre ella, la referida al costo de la obra, que se conserva de manera muy fragmentaria.

do a las trazas del retablo. En este sentido, la documentación específica que había sido entregada a Morales firmada por los hermanos mayores y escribano de la cofradía, planteando, por tanto, serias dudas sobre la autoría del diseño original y obligando a limitar, en principio, la mano de nuestro retablista a la ejecución material de la obra. En cuanto a la iconografía, los fragmentos conservados hacen referencia a las imágenes del primer cuerpo: San Miguel, San Gregorio y San Judas.

Se establecen igualmente una serie de condiciones sobre las medidas y los tipos de maderas a utilizar. En cuanto a las primeras serían de 11 varas de alto por 8 de ancho, cogiendo “*toda la fachada de la capilla y con su bolsura alrededor*”. Sobre el material lignario a emplear se acuerda utilizar el cedro y “*los respaldos, capillas y otras cosas que no se vean de borne*”.³⁷

En cuanto a aspectos meramente formales, se impone como soporte la columna salomónica, en su cénit en aquel tiempo dentro de la arquitectura de retablos, siendo precisamente el maestro de Alonso de Morales, Bernardo Simón de Pineda, uno de sus principales impulsores en la zona sevillana.

Finalmente, hay que destacar un dato crucial para nuestro estudio, la identificación de la autoría de la escultura del retablo, al establecerse que toda ella sea “*de mano de Ygnacio Lopez y no de otro oficial*”, insistiéndose, además, que esto debía observarse “*expresamente sin falta alguna*”; palabras que, por otra parte, parecen demostrar un cierto reconocimiento de su capacidad artística.

A pesar de que la obra llegó a contar con donaciones como la de Cristóbal Manuel Barbosa, que dejó a través de su testamento, fechado el 7 de enero de 1683, un total de 100 pesos para su ejecución³⁸, por razones que todavía se nos escapan, su ejecución se prolongó mucho más allá de los dos años y medio impuestos en el contrato. De hecho, tenemos constancia de que aún se estaba construyendo a fecha de 8 de diciembre de 1686, día en el que el cabildo de hermanos decide nombrar a seis diputados para supervisar la obra ya que los hermanos mayores alegaban no poder atenderla³⁹.

37 Es decir, lo que suele ser habitual en este tipo de obras, donde en los elementos decorativos (sobrepuestos de talla y esculturas) se opta habitualmente por el cedro, debido a su excelente calidad, mientras que el borne o pino de flandes, especialmente resistente y más barato, es el preferido para la estructura o armazón del retablo. Sobre los diversos tipos de madera empleados en la retablistica barroca del área sevillana véase: Herrera García (2001, 198-221).

38 A.H.P.C., Protocolos Notariales de El Puerto de Santa María, legajo nº 334, 1683-I-7, f. s/n.

39 Romero de Torres (1934, 462).

Aunque parece que ya en 1693 se encontraba terminada, desconocemos la fecha exacta de su conclusión. Sólo sabemos que el dorado y policromía se realizarían a partir de 1709 pues en el cabildo del 14 de abril de ese año se acuerda su realización⁴⁰.

2.2. Arquitectura.

Su estudio nos remite claramente a la obra de Bernardo Simón de Pineda y, de manera especial, al retablo mayor de la iglesia del Hospital de la Caridad de Sevilla (1670-1673), del que toma ciertos detalles y aún la organización general de planta y alzado.

Efectivamente, nos encontramos con la misma composición de un solo cuerpo de tres calles estructurado por cuatro columnas salomónicas y ático inscrito en un arcosolio. La calle central, que acoge a la hornacina con la imagen de San Miguel, es también algo más ancha que las laterales, si bien carece del gran desarrollo y de la complejidad escenográfica de su portentoso modelo. Tampoco se alza y rompe sobre ella la cornisa, adentrándose con fuerza ascensional en el remate, sino que mantiene su rectitud clásica en alzado para servir de base al conjunto escultórico superior.

En cambio, son más estrechas las afinidades en planta, como se observa en la superposición de planos que supone el adelantamiento de las columnas exteriores y los correspondientes entrantes y salientes sobre los soportes, que terminan por quebrar la superficie plana del entablamento.

En cuanto a la ornamentación, ya Dabrio habló de su estilo alejado de la obra de Francisco Dionisio de Ribas, al que Hipólito Sancho atribuyó alegando cuestionables similitudes con el retablo mayor de la Parroquia de Villamartín⁴¹. De hecho, existen elementos que de nuevo nos llevan al retablo hispalense: los capiteles de las columnas y las figuras de los niños atlantes.

Los fustes de las primeras siguen el mismo esquema de seis espiras, aunque poseen una ornamentación más convencional a base de vides. Por ello, nues-

40 *Idem.* Del segundo cuarto del XVIII debe ser el frontal de altar, con decoración tallada a base de "hojas de cardo".

41 Dabrio González (1985, 478). Considera carente de la más mínima base esta atribución. Afirma que aunque motivos como las figuras de los niños atlantes, las columnas salomónicas o los mazos de frutas aparecen también en la obra de Francisco Dionisio de Ribas, su modo de concebirlas es distinto. La ornamentación es además más abigarrada que en los retablos del cordobés.

tro interés se centra especialmente en los capiteles, que, como destacó la citada historiadora, presentan sus volutas vueltas hacia arriba⁴². De este modo, nos encontramos ante la misma solución que emplea Pineda en las columnas del “baldaquino” del retablo de la Caridad, además de en otra obra posterior y contemporánea del portuense, el mayor de San Onofre (1682)⁴³. Un tipo de capitel que asimismo emplearon también otros de sus seguidores⁴⁴.

Pero aún es más clara la relación con la obra maestra de Simón de Pineda en la significativa utilización de niños atlantes en su decoración. Ciertamente, resulta muy elocuente que, al igual que en dicho ejemplo sevillano, los encontremos en parejas y entrelazados debajo de cada columna, repitiendo incluso hasta el mismo juego de miradas entre ellos⁴⁵. Del mismo modo, llama la atención que se repita también aquí el particular y poco frecuente detalle de colocarlos en el friso.

Por todo ello creemos que resulta patente la innegable relación del autor de las trazas del retablo con la obra del insigne retablista antequerano.

A pesar de que ahora sepamos que la escritura de obligación del mismo se firmó, casualmente, sólo meses después de la muerte de Francisco Dionisio de Ribas⁴⁶, dudamos en dar por válida la atribución de Sancho al artista cordobés de dichas trazas pues, como ya se ha dicho, prácticamente nada de la obra que hoy vemos nos remite claramente a su estilo.

Vistos los paralelismos, entra dentro de lo posible que estuviéramos ante una idea original de otro seguidor directo de Bernardo Simón de Pineda o incluso de este último, pero cuya realización le sería finalmente encomendada a Alonso de Morales, acaso por unas menores pretensiones económicas. Sin embargo, hay que resaltar que no tenemos datos suficientes para saber hasta qué punto pudo dejar en ella su impronta personal el propio Morales, como tampoco podemos valorar una hipotética alteración del proyecto primitivo motivada por la demora sufrida en su terminación.

42 Idem. Afirma que es una tipología de capitel que nunca aparece en las obras de Ribas.

43 Acerca de la utilización de este capitel en el retablo de la Caridad y sobre sus precedentes: Ferrer Garrofé 1(982, 61-62).

44 Es el caso de su discípulo y yerno Juan de Valencia en el retablo mayor de la parroquia de Bornos (1705-6) y de Cristóbal de Guadix en obras como el de la parroquia de San Vicente de Sevilla (1690-1705).

45 Si bien en sentido inverso: los atlantes de las parejas de los extremos se miran mutuamente, mientras que las dos centrales dirigen su mirada a aquellos.

46 Otorga testamento el 22 de Septiembre de 1679, dejando sin terminar el retablo mayor de la parroquia de Villamartín: Hernández Díaz (1935, 5-14).

En este sentido, no debemos olvidar el ya señalado aprendizaje del sevillano durante el momento de mayor auge del taller de Pineda, durante el cual se lleva a cabo la ejecución del propio retablo de la Caridad. Pero, en cualquier caso, será quizás una futura documentación de nuevas obras conservadas de Alonso de Morales la que pueda aclarar cuánto hay de este artista en esta destacada pieza del patrimonio portuense. Hasta entonces, queda planteada la interesante cuestión de la paternidad de su diseño.

2.3. Iconografía.

El conjunto escultórico del retablo no presenta menor interés que su marco arquitectónico, sino que se nos muestra como un excelente ejemplo de escultura barroca. Su documentación nos permite además considerar a la olvidada figura de Ignacio López, a quién ya tuvimos ocasión de atribuirle esta obra⁴⁷, como uno de los más interesantes escultores andaluces en el tránsito de los siglos XVII y XVIII.

Iconográficamente, nos ofrece una excepcional composición, de mayor complejidad que la sencilla tipología de retablo de ánimas que triunfará durante la primera mitad del siglo XVIII en la comarca y su entorno de la mano de escultores como Diego Roldán, Matías José Navarro o Francisco Camacho de Mendoza⁴⁸.

En efecto, todo gira igualmente en torno al misterio del Purgatorio, si bien muestra de manera menos explícita que en los citados casos posteriores: 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 al 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.

47 Moreno Arana (2006b).

48 Suelen ser retablos de un solo cuerpo sin calles laterales, ocupando buena parte del mismo un relieve enmarcado por un arco de medio punto y organizado mediante el tradicional doble registro Cielo/Purgatorio, con alguna figura angélica, liberadora de las ánimas, como nexo de unión. Uno de los más tempranos ejemplos de esta tipología es el retablo de Ánimas de la parroquia de Santiago de Jerez, realizado por Diego Roldán en 1722: Alonso de la Sierra y Herrera García (1992, 121-155). Siguen el mismo modelo Matías José Navarro y Francisco Camacho de Mendoza: Moreno Arana (2003, 91 y 94) y Alonso de la Sierra y Herrera García (1993, 29-33, 36-40).

Entrando de lleno en el análisis de cada una de las tallas, nos detenemos en primer lugar en las calles laterales del primer cuerpo, donde encontramos sendas imágenes de santos. Su posición a ambos lados de esta zona inferior puede deberse a su condición de fundadores o, como hemos dicho, “pilares” de dicho culto. Se trata de San Judas Macabeo (derecha) y de San Gregorio Magno (izquierda).

Como defensa frente a la opinión contraria de los protestantes, a San Judas Macabeo, jefe de la sublevación judía contra los reyes griegos de Siria y última gran figura del Antiguo Testamento, se le identifica a partir de la Contrarreforma como antecedente de la creencia en la efectividad de las plegarias de los vivos para redimir los pecados de los muertos. En este sentido, los teólogos católicos tomaron como argumento el sacrificio expiatorio que ordenó por los caídos en una batalla para que fueran absueltos de sus pecados⁴⁹.

En cuanto a San Gregorio Magno, no podemos olvidar que se le atribuye la virtud de aliviar el sufrimiento de las ánimas del Purgatorio y que incluso se le solía nombrar patrón de las cofradías de Ánimas. Esta relación se justifica por dos hechos milagrosos que se le adjudican: la salvación del alma del emperador Trajano y, especialmente, la de un monje excomulgado al que redimió mediante la celebración de 30 misas, es decir, la llamada “treintena gregoriana”, que quedará establecida a partir del Concilio de Trento, igualmente como alegato contra la herejía protestante⁵⁰.

Respecto al análisis estilístico de estas dos imágenes, hay que decir que San Judas, que podemos considerar como una de las creaciones más monumentales y logradas de Ignacio López, es interpretado a la manera de un general clásico. Dotado de un dinámico contraposto, ladea la cabeza a su derecha, movimiento acentuado por sus propias vestiduras, que parecen sacudirse hacia ese lado por un súbito sople de viento. Levanta la mano izquierda sosteniendo un corazón, representación del alma del difunto, habiendo perdido el atributo de la derecha, acaso el martillo que le sirve de sobrenombre⁵¹. En su noble rostro, de espesa y abocetada barba, se observa una evidente influencia y asimilación del estilo de José de Arce.

49 Réau (1996, vol. 1,1 (“Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento”), 353-355).

50 *Ibidem*, vol. 2, 4 (“Iconografía de los santos. De la G a la O”), 48.

51 *Ibidem*, vol. 1, 1, 353. “Macabeo” es un apodo de carácter guerrero. Procede del hebreo “maccaba”, que significa “martillo”.

A San Gregorio se le representa en su iconografía habitual de papa, revestido de pontifical y portando la tiara y la cruz pontificias. Como suele ser también usual, aparece imberbe, con la “Paloma Inspiradora” sobre el hombro izquierdo y en actitud de bendecir. Conecta claramente con el modelo de los monumentales Padres de la Iglesia del templo del Sagrario de Sevilla, esculturas trabajadas en piedra por José de Arce en 1657, que, sin duda, pudo conocer y estudiar personalmente. De este modo, sigue la misma y característica composición abierta al extender los brazos, desplegando así, con solemne efectismo, la capa pluvial. El mismo modelo que le veremos emplear de nuevo años después en el San Isidoro del retablo de Santiago de Santa María de la Oliva de Lebrija (1694-95), de muy segura atribución a López.

Ya en la hornacina central encontramos a la figura del arcángel San Miguel, que se nos presenta en su condición de “psicopompo” o conductor de las almas de los muertos. Revestido de guerrero, como “*princeps militiae angelorum*”⁵², su mirada vuelta hacia los cielos, a donde parece señalar con el dedo índice de la mano izquierda⁵³, sirve de nexo de unión, de este modo, del fiel situado a los pies del retablo con el nivel celestial, representado por la escena superior, que preside un imponente Cristo misericordioso.

Autores como Romero de Torres o Bernales Ballesteros⁵⁴ observaron en ella una clara impronta roldanesca. En efecto, su composición general sigue de cerca al San Fernando de la Catedral sevillana, tallado por Pedro Roldán en 1671, de donde proceden aspectos como la diagonal que describen sus brazos abiertos y la mirada hacia arriba. Su relación con los conocidos modelos de San Miguel realizados por el posible maestro de López para San Vicente de Sevilla (1657) y para Morón (1658) es menos estrecha, aunque consideramos que comparte con ellos la disposición también diagonal que describen sus movidas capas. Sí vio Bernales cierta afinidad en cuanto a sus posturas con la imagen del arcángel de la iglesia de San Antonio Abad de Sevilla, pieza que atribuye al taller de Roldán⁵⁵.

El rostro, enmarcado por un espléndido casco y dos abocetados mechones laterales que caen sobre los hombros, se manifiesta en expresión cercana al éxta-

52 Réau (1996, vol. 1,1, 68).

53 La ráfaga con la inscripción “*Quis sicut Deus*”, sin duda, un añadido posterior, distorsiona el gesto y la composición.

54 Bernales Ballesteros (1973, 79).

55 A todo ello podríamos añadir la curiosa y estrecha relación con las imágenes de San Servando y San Germán de la Catedral de Cádiz, diseñadas por Pedro Roldán y realizadas por su hija Luisa Ignacia en 1687, obras casi con seguridad posteriores al San Miguel portuense (Ibidem, 74).

sis, mostrando visibles similitudes con las imágenes de dos dolorosas claramente relacionadas con la gubia de Ignacio López: las que toman la advocación “del Mayor Dolor” y reciben culto en sus respectivas cofradías de San Bartolomé de Jerez y Veracruz del Puerto.

Añadir, por último, que la imagen ha perdido el atributo que portaba en la mano derecha, aunque es muy posible que se tratase de una balanza. Con ella completaría, por tanto, su iconografía de carácter funerario, al ser representado como el Pesador de las almas de los difuntos de la visión apocalíptica⁵⁶.

Sirviendo de base a la figura del San Miguel, encontramos el sagrario o tabernáculo. De planta trapezoidal, acoge en cada una de sus tres caras a relieves dedicados a las Virtudes Teologales, valores que deben primar en toda alma cristiana. Las figuras alegóricas son tratadas como gráciles representaciones femeninas y aparecen animadas por los violentos drapeados de sus agitadas vestimentas.

Finalmente, debemos detenernos en el grupo escultórico que corona el retablo. Escenifica, como ya hemos dicho, la Bajada de Cristo al llamado “Infierno de los Justos” o “Limbo de los Padres”, el lugar donde moraban las almas de los justos del Antiguo Testamento. Según la versión original y la opinión de los teólogos, este hecho ocurriría antes de la Resurrección, de manera que tras su muerte el alma de Cristo se separó de su cuerpo para liberar las almas de los patriarcas de la Antigua Ley. Sin embargo, el Teatro de los Misterios y las artes plásticas, ante la dificultad de representar el alma descarnada del Redentor, suelen interpretar este prodigioso suceso con Cristo ya resucitado. De esta forma, aparecerá portando la Cruz de la Resurrección mientras derriba y pisotea las puertas del Infierno, que aplastan al Demonio, liberando a Adán y a todos los patriarcas y justos del Antiguo Testamento⁵⁷.

Es interesante destacar que esta escena, que podríamos calificar de “prefiguración” de la liberación de las almas del Purgatorio, fue un tema que cayó en desuso en el arte cristiano después del siglo XVI⁵⁸, resultando ser esta obra un caso excepcional e infrecuente dentro del contexto barroco andaluz.

56 Réau (1996, vol. 1,1, 73-74).

57 Ibidem, vol. 2,2. (“Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento”), 553-5. Se trata de una leyenda piadosa procedente del Evangelio Apócrifo de Nicodemo y difundida en Occidente a través del “Speculum Humanae Salvationis” de Vicente de Beauvais y la “Legenda Aurea” de Santiago de la Vorágine.

58 Ibidem, 557. Entre las excepciones podemos citar un magnífico ejemplo en el campo de la pintura: “El Descenso al Limbo” de Alonso Cano.

El recuerdo de la antigua representación de este tema en los autos sacramentales del teatro de los Misterios parece pervivir en este conjunto escultórico. El barroquismo de las gesticulaciones y movimientos de los diversos personajes convierten el ático en un particular escenario donde se desarrolla un efectista cuadro teatral. Salvando las lógicas diferencias, estamos ante un nuevo punto en común con el tantas veces citado retablo mayor del Hospital de la Caridad de Sevilla.

La difícil observación y precario estado de conservación del grupo impide un estudio pormenorizado. No obstante, en líneas generales, podemos percibir cómo se ocupa buena parte del remate, no adaptándose claramente al clásico concepto de relieve. De este modo, las diferentes figuras quedan situadas en torno al edículo que preside el ático, que deja de limitar su función a la tradicional de mero articulador compositivo. Arquitectura retablística y escena escultórica se funden y confunden: la pequeña estructura arquitectónica se convierte en suntuoso decorado teatral tras las expresivas ánimas, abriéndose el arco que la conforma hacia un fondo celestial del que parece salir la figura redentora de Cristo. Estamos ante una ambivalente representación de la Puerta del Infierno.

Las almas, concebidas según el modo habitual (desnudas, de medio cuerpo y emergiendo de las llamas), se disponen en varios planos, destacando el primero, donde los personajes están tratados como piezas de bulto de redondo. Se perciben diversidad de tipos y actitudes, pero nos llaman la atención las tres figuras centrales.

En medio y justo debajo de Cristo, una juvenil figura masculina de arrebatado gesto preside el grupo, pudiendo ser identificado con Adán, el primero de los liberados. Algo que parece explicar también la presencia del personaje femenino, identificable con Eva, que se sitúa a su derecha y que con expresión de arrepentimiento cruza los brazos ocultando sus pechos desnudos. Al respecto, hay que recordar que el arte suele mostrar juntos a los Primeros Padres en esta escena como símbolo de la Humanidad redimida⁵⁹.

El resto de personajes ofrecen mayores dificultades a la hora de averiguar una supuesta identidad. Sólo mencionaremos el que se coloca a la izquierda de Adán, acaso su hijo Abel, imagen de rasgos ambiguos que, pese a su lamentable estado de conservación, presenta una estrecha relación, como ya apuntó Romero de Torres, con el ángel lamparero de la capilla sacramental de la propia Prioral.

59 Ibidem, 556.

Una pieza, esta última, que puede por tanto adjudicarse a López, compartiendo ambas similar gesto y la misma ampulosa composición de los cabellos a base de grandes y curvilíneos mechones, de clara raigambre roldanesca, que veremos asimismo presente en otras tallas relacionadas con su gubia.

Por último, debemos detenernos en la figura de Cristo⁶⁰, quizás una de las creaciones de dinamismo más espectacular y desenfadado de la escuela escultórica sevillana del Barroco.

El escultor se ha esforzado en poner en escena la apoteósica entrada del Redentor en el Infierno, mostrándolo casi exento, avanzando con inusitada fuerza mediante una gran zancada que le hace aparecer sobrevolando por encima de las angustiadas ánimas. Dos grandes diagonales se entrecruzan en su composición. La primera la dibujan sus brazos abiertos, levantando el derecho en alto en ademán de bendecir, mientras el izquierdo sostiene la Cruz de la Resurrección. La otra diagonal la traza el gran paño rojo y estofado que envuelve su cuerpo desnudo y parte de su cintura a manera de sudario para terminar tras su espalda como dinámica capa⁶¹.

Su cuerpo es esbelto, de correcta anatomía, y su cabeza de largos y agitados cabellos, acentuando la sensación de movimiento, ofrece un rostro que servirá de modelo para sus posteriores recreaciones de la figura de Cristo y del apóstol San Juan, siendo clara la conexión precisamente con otra imagen portuense, la talla del *Discípulo Amado* de la cofradía de la Veracruz.

3. Aproximación al estilo y la obra de Ignacio López.

Ya tuvimos ocasión de tratar brevemente este asunto en nuestro reciente artículo dedicado a este escultor⁶². La certificación de su autoría sobre la imaginería del retablo portuense obliga ahora a insistir tanto en el aspecto estilístico como en el consecuente apartado de atribuciones.

60 Esta talla fue restaurada en 1986 por Javier de Lucas Almeida, restaurador del Museo Municipal de El Puerto de Santa María, con motivo de ser desmontada del retablo para ser utilizada como imagen procesional en la iconografía de "Resucitado" en la Semana Santa de aquel año y del siguiente de 1987 (información facilitada por el investigador Francisco González Luque).

61 Un manto que, por cierto, se enrolla en torno a su hombro izquierdo de forma muy similar a como lo vemos en las imágenes del San Miguel y el San Judas anteriormente comentadas.

62 Moreno Arana (2006b).

Las estrechas afinidades formales que muestran un grupo de imágenes barrocas portuenses y jerezanas, de apreciable calidad y similar cronología (en torno al último cuarto del siglo XVII y el primero del XVIII), ya llamaron la atención de autores como González Isidoro⁶³ o Aroca Vicenti⁶⁴. El primero llegó a englobar todas estas obras dentro del foco escultórico jerezano de la primera mitad del XVIII, una teoría que ha defendido últimamente el investigador González Luque en su monografía sobre la imaginería procesional de El Puerto⁶⁵. La presencia de parte de estas tallas en la ciudad vecina y el desarrollo que la escultura xericiense alcanza en esta época con la actividad de artistas como el sevillano Diego Roldán o, especialmente, del imaginero local Francisco Camacho de Mendoza (c.1683-1757) explican que se haya llegado a localizar a su posible autor en Jerez, situándolo dentro del círculo de este último⁶⁶ o, incluso, identificándolo con él⁶⁷. Pero, como ya tuvimos ocasión de defender, ciertos detalles formales y evidentes incoherencias cronológicas permiten poner en duda esta última teoría.

Dichas imágenes muestran una innegable filiación con el barroquismo impuesto en el área sevillana por el flamenco José de Arce y difundido en Andalucía Occidental por el taller de Pedro Roldán, artista del que dichas obras toman igualmente modelos y composiciones.

A nivel particular, podemos hablar, en líneas generales, de figuras enjutas, de formas poco monumentales, pero dotadas de un solemne ascetismo. Un aspecto que no supone, sin embargo, ningún menoscabo para su acusado barroquismo compositivo, que irrumpe en movimientos y ropajes, cuando se trata de piezas de talla de completa. Junto a ello, apreciamos bustos de cuellos singularmente esbeltos y de marcada anatomía; rostros ovalados, de prominentes pómulos y angulosos perfiles, en especial en las figuras masculinas, y dotados, casi siempre, de un característico entrecejo rehundido por un leve y peculiar surco, de una nariz larga y ligeramente encorvada, de unos labios carnosos y de perfilado dibujo y de una barbilla pequeña y redondeada. Todo ello enmarcado por un cabello que sigue la impronta roldanesca en su tratamiento abocetado, diná-

63 González Isidoro (1987). Estudio inédito citado en: González Luque (2004, 155). Cita en Jerez las tallas de la cofradía del Desconsuelo, la Virgen del Mayor Dolor, el grupo de la Piedad de la hermandad del Santo Entierro y la Anunciación de la iglesia de San Francisco. En El Puerto relaciona el lamparero del sagrario de la Prioral con la dolorosa y el San Juan del misterio de la Veracruz.

64 VV.AA (1999, 127). Habla de la relación entre las imágenes del Desconsuelo, Mayor Dolor y Piedad de Jerez y de un posible autor anónimo activo en Jerez y El Puerto por estas fechas.

65 González Luque (2004, 84-90, 123, 126,154-155)

66 Pomar Rodil y Mariscal Rodríguez (2004, 55, 89, 168 y 179).

67 Esta arriesgada teoría, que ha alcanzado cierta aceptación, ha sido difundida a través de publicaciones cofrades de muy dudoso rigor científico, por lo que evitamos citarlas en este artículo.

mico y, en ocasiones, ampuloso. Las manos, finalmente, sugestionan gracias a su cuidado modelado y a su lograda expresividad, retórica pero elegante.

Todas estas características están presentes en la obra de Ignacio López, tal y como puede verse tanto en el retablo de Ánimas como en otra de sus seguras creaciones: el grupo de imágenes que realiza hacia 1695 para la parroquia lebrijana de Santa María de la Oliva.

En este sentido, su autoría sobre el grupo de Santa Ana enseñando a leer a la Virgen Niña, que preside el retablo de la cabecera de la nave de la Epístola, nos consta a través del testamento del presbítero y Comisario del Santo Oficio Francisco Arriaza de la Peña, fechado el 22 de octubre de 1695. En él dona a la hermandad de los Santos los 100 ducados de vellón en que se habían concertado dichas imágenes con el escultor de El Puerto⁶⁸.

Su iconografía parte de los modelos sevillanos de la época, caso de las obras de idéntica temática de Pedro Roldán o Francisco Antonio Ruiz Gijón⁶⁹, aunque mostrando una composición más clásica y serena, de formas más solemnes en la figura mariana y proporciones más pesadas en la santa, como contagiándose del arcaizante marco retablístico en el que se ubica⁷⁰.

También se hizo cargo la hermandad de los Santos de la ejecución del retablo colateral del evangelio, cuya imaginería se manda a hacer el 15 de noviembre de 1694⁷¹. Se trata de las imágenes del titular, Santiago, que sigue la iconografía de peregrino, y de las pequeñas tallas laterales de San Isidoro y San Benito. De ellas, en relación con la Santa Ana, llama la atención la cercanía de fechas de realización y coincidencia en el promotor, a lo que se une la indudable impronta de López que estas tallas presentan. El recuerdo de la obra de Roldán y Arce es innegable, como ya adelantamos al hablar del San Gregorio portuense.

Por estas mismas fechas sabemos que se hace otra posible obra de nuestro artista, el espectacular ángel lamparero del sagrario de la Prioral, del que consta que ya se hallaba terminado y colocado el 2 de Mayo de 1695, habiendo costa-

68 Bellido Ahumada (1985, 204).

69 Nos referimos a la Santa Ana de la parroquia de Santa Cruz (1670-71) y la de la parroquia de Santa María Magdalena (1675-78), ambas en Sevilla.

70 El retablo de Santa Ana se realiza en 1680. Como el de Santiago, de similares características, no responde al lenguaje estético contemporáneo, sino que parece inspirarse en el propio retablo mayor de la misma iglesia, obra de Alonso Cano (1629-38).

71 Bellido Ahumada (1985, 202).

do 2.175 reales de vellón⁷². Como ya dijimos, la relación con una de las ánimas de la escena del “Descenso al Limbo” parece clara. Su violenta zancada recuerda también a la de Cristo en dicho conjunto.

También en la Prioral hallamos una pareja de pequeñas tallas de indudable conexión con la Santa Ana lebrijana. Se trata de las imágenes de las calles laterales del retablo mayor de la capilla del Santo Entierro: Santa Ana, que es representada de nuevo como “maestra”, aunque no conserva ya la imagen mariana, y Santa Isabel con San Juanito. Desconocemos su cronología y posible procedencia, aunque lógicamente no pertenecen al retablo rococó donde hoy se veneran.

Estrechamente vinculada con los conjuntos escultóricos de los retablos de El Puerto y Lebrija está la imaginería del monumental retablo mayor de la iglesia conventual de Santo Domingo de Jerez, que, a pesar de su importancia, se halla prácticamente indocumentado⁷³. No obstante, su arquitectura ha sido atribuida a seguidores de Bernardo Simón de Pineda por la evidente influencia que de éste manifiesta⁷⁴. Creemos que la citada declaración de Alonso de Morales en 1690 a favor de Francisco Antonio de Soto, permite proponer dos firmes candidatos a su autoría. La documentada relación de Morales con los dominicos jerezanos puede explicar además la elección de López para las labores escultóricas. Pero, en cualquier caso, no nos parece desdeñable una posible intervención del también sevillano Soto, cuya escasamente conocida obra ofrece interesantes contactos con este retablo⁷⁵. No olvidemos, por último, que Francisco Antonio de Soto debió de ser el primer maestro del ensamblador y escultor local Francisco Camacho de Mendoza⁷⁶, un autor con el que se ha relacionado algunas obras que hoy podemos considerar claramente de Ignacio López. Aunque con estilos diferenciados, puede llegar a admitirse cierta afinidad, por lo que no se pudo desdeñar un posible contacto entre López y Camacho, quizás a través de Soto o bien motivada por la intensa actividad que parece haber desarrollado el primero para la ciudad de Jerez.

72 Romero de Torres (1934, 467). El precio no incluía ni el costo de la madera (cedro) ni el de la instalación en la capilla, que se dieron de limosna por parte del escultor.

73 Sólo se sabe que fue mandado a hacer por Juana de Amaya, desconociéndose su cronología exacta, aunque sin duda se trata de una obra de finales del XVII o principios del XVIII: Gomara (1922, 2). Sí sabemos que el dorado fue realizado por Antonio Laisnola en 1728: Alonso de la Sierra y Herrera García (1993, 34).

74 VV. AA. (1999, 92). Podemos añadir como elementos claramente procedentes de Simón de Pineda la superposición de la peana sostenida por niños atlantes sobre la bovedilla trasdosada del tabernáculo, como en el retablo mayor de la capilla de San Onofre de Sevilla, o el enmarque trilobulado del relieve del remate, que recuerda a la misma solución del retablo del hospital de la Caridad.

75 Es el caso del retablo mayor del Hospital de la Resurrección de Utrera (1693): Jácome González y Antón Portillo (2000, 188). Con él comparte ciertos detalles, como, por ejemplo, el enmarque de las hornacinas de las calles laterales, muy similares.

76 Jácome González y Antón Portillo (2001, 116).

En este sentido, sin contar imágenes procesionales, podemos atribuirle a López en Jerez las tallas de San Ignacio y de Nuestra Señora de la Luz, procedentes de la antigua iglesia jesuita de Santa Ana de los Mártires y hoy en las parroquias de Madre de Dios y San Marcos, respectivamente⁷⁷, los relieves de “La Anunciación” y “Dios Padre” del retablo de la Encarnación de la iglesia de San Francisco y la imagen de San Pedro de la hermandad de Venerables Sacerdotes de la parroquia de San Miguel⁷⁸.

Pero, como hemos visto con el caso lebrijano, la actividad de López pudo extenderse más allá de los estrechos límites portuenses y jerezanos, trabajando para otras localidades más o menos próximas. Podría ser el caso de Morón de la Frontera, en cuya iglesia de la Merced se venera una Sagrada Familia muy cercana a su gubia⁷⁹.

Finalmente, debemos dedicar unas líneas a su posible dedicación a la imaginería procesional. Por la cronología de parte de estas obras, puede proponerse cierta intensificación dentro de este género escultórico en la última etapa de su vida, ya en pleno siglo XVIII⁸⁰.

La primera de ellas sería la imagen de “Nuestro Padre Jesús Nazareno” que venera la cofradía homónima portuense. Es una talla de origen y autoría muy

77 En 1672 un incendio en el primitivo templo jesuita acabó con el edificio y todos sus bienes muebles. Sabemos que la nueva iglesia se comenzó a reedificar hacia 1696, siendo consagrada en 1704: Ríos Martínez (2002, 121). Creemos, por tanto, que ambas pertenecen a los primeros años del flamante edificio. Sin embargo, recientemente el San Ignacio ha sido adjudicado al imaginero Diego Roldán por el investigador Javier Serrano Pinteño, debido a la participación de dicho artista en la ejecución de la imaginería del desaparecido retablo en que esta imagen era venerada, realizado a partir de 1741 por Agustín de Medina y Flores: Serrano Pinteño (2006, 256, nota 25). La intervención de Roldán en este desaparecido retablo, que ya tuvimos ocasión de publicarla poco antes en nuestro artículo sobre dicho escultor, creemos que debió de limitarse a la pequeña escultura decorativa del retablo y no a la imagen titular, que no ofrece los rasgos de las obras de Diego Roldán y sí, por contra, los propios del estilo de Ignacio López: Moreno Arana (2006a, 349-350).

78 Esta obra nos remite al San Gregorio portuense y al San Isidoro lebrijano. A nivel particular, el modelado del rostro es bastante revelador, siguiendo los rasgos físicos que hemos visto en otras de sus tallas. Hay que aclarar, sin embargo, que no conserva su estado original, estando rehecha su policromía en la segunda mitad del XVIII. En cualquier caso, hay que decir que esta escultura se ha adjudicado también en fecha reciente a un artista llamado Enrique Cardón, siendo fechada en 1698 y planteándose una hipotética identificación de su supuesto autor con un homónimo escultor de la corte de Carlos II: Pomar Rodil y Mariscal Rodríguez (2004, 196). Si damos por válida esta noticia, creemos que habría que pensar que, como ha ocurrido en más de una ocasión, la obra de Cardón debió de cambiarse pronto por otra encargada a nuestro artista.

79 La figura del Niño parece anterior y no responde a su estilo.

80 Dentro del contexto histórico y espacial en que se desarrolla la actividad de López, la imaginería procesional parece que sólo debió de contar con otra figura destacada, Peter Relingh: Sánchez Peña (2003).

controvertidos⁸¹. Procedente de la iglesia de San Agustín, Romero de Torres afirma que los antiguos titulares de la hermandad debieron perderse durante la ocupación francesa, momento en el que el templo fue muy dañado⁸². En cualquier caso, parece claro que el Nazareno que llegó al siglo XIX fue realizado en 1702, ya que el 2 de marzo de ese año el escribano Juan Ángel Natera hace donación a la cofradía, de la que en aquellos momentos era hermano mayor, de una nueva imagen de dos varas de alto, en sustitución de otra antigua “pequeña” y “no arreglada a arte”⁸³. Sabemos, además, que el convento agustino no fue saqueado en el asalto angloholandés, ocurrido durante agosto y septiembre de aquel año, por lo que no deben existir dudas sobre una posible destrucción⁸⁴.

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 con las vistas líneas atrás, la hacen una obra de segura atribución a Ignacio López.

A diferencia de ésta, nada sabemos por ahora de otra de sus posibles creaciones, el excelente grupo de la Dolorosa y el San Juan del misterio de la cofradía de la Veracruz, también de El Puerto, que, como ya dijimos, parten claramente del San Miguel y el Cristo del retablo de Ánimas, respectivamente. A su vez, la “Virgen del Mayor Dolor” se halla muy cercana a su homónima jerezana, perteneciente a la antigua cofradía de San Bartolomé, resultando llamativo ver como la gesticulación de ambas tallas procede, nuevamente, de modelos compositivos roldanescos. De esta forma, extienden los brazos en una actitud declamatoria muy similar a la de una obra salida con seguridad del taller de los Roldán, el Cristo del Perdón de la parroquia de Medina Sidonia (1679)⁸⁵.

La actual hermandad del Mayor Dolor de Jerez posee, a parte de la dolorosa, una imagen del apóstol San Bartolomé, titular de la antigua cofradía, que bien pudo ejecutarse por el mismo tiempo y salir de unas mismas manos. Dicha talla se ha atribuido a José de Arce⁸⁶, de cuyo estilo ciertamente parte su valiente

81 Partiendo de un comentario de Antonio Ponz, al que se le ha otorgado excesiva credibilidad, se relacionó su autoría con el clérigo Juan Gómez, discípulo, al parecer, de Montañés. Igualmente, se ha adjudicado a Pedro Roldán e, incluso, a su hija “La Roldana”: Romero de Torres (1934, 463-464).

82 Romero de Torres (1934, 463).

83 A.H.P.C., Protocolos Notariales de El Puerto de Santa María, legajo n° 408, ff. 79-80.

84 Sancho de Sopranis (1943, 408)

85 El modelo físico de sus dolorosas también parece partir de obras roldanescas. En este sentido, resulta elocuente la conexión de sus rostros con el de la imagen de la “Virgen de los Dolores” de la iglesia de San Alberto de Sevilla, recientemente adjudicada al taller de Roldán: Roda Peña (2004, 478-479).

86 VV. AA. (1999, 88) La atribución se debe a la profesora Esperanza de los Ríos Martínez.

cabeza, aunque la disposición del cabello a base de mechones curvilíneos y ampulosos nos lleva a una estética algo más avanzada y, en efecto, su rostro está íntimamente ligado al del San Judas Macabeo portuense.

También en Jerez encontramos, por último, dos grupos de imágenes procesionales pertenecientes a las cofradías de la Piedad y del Desconsuelo, fechadas entre 1712 y 1714, donde de nuevo resulta palpable la huella de López.

El conjunto escultórico de la Piedad, bendecido en 1712⁸⁷, es un nuevo ejemplo de la habilidad de nuestro artista para crear escenas llenas de teatralidad. No en balde, este emotivo grupo fue ideado para formar parte de la escenografía de la ceremonia del Descendimiento que cada mañana de Viernes Santo organizaba la cofradía jerezana⁸⁸.

Pocos años antes de su muerte, el escultor realizaría las imágenes titulares de otra hermandad local, la del Desconsuelo. Sabemos que el 7 de abril de 1713 se bendice el grupo de la Dolorosa y San Juan, elegante representación de la Sacra Conversación en la Calle de la Amargura. El 24 de abril de 1714 se hace lo propio con el expresivo “Cristo de las Penas”⁸⁹, obra que sintetiza de nuevo esa impronta de Arce y Roldán que envuelve por completo su estilo. El recuerdo de la talla trianera del mismo título, obra del escultor flamenco (1655)⁹⁰, es evidente. Pero poco queda ya de esas formas monumentales y rotundas del Barroco de José de Arce, que se hacen con López más fluidas y movidas desde sus primeras obras conocidas y que quedan resumidas a la perfección en esta obra postrera.

87 VV. AA. (1995, 191).

88 Un historiador jerezano del siglo XVIII describía así la ceremonia: “*la cofradía de la Piedad sale de la capilla del Calvario con el Señor Crucificado* (que iba en paso propio y es imagen anterior, ajena al estilo de López), *la Virgen Santísima, San Juan y las Tres Marías cosiendo la Mortaja de su divina Magestad; y en llegando al Arenalejo de Santiago, arrimado al tumulo que se erige para el Santo Entierro, en tablado capaz, se ponen las santas Imagenes, y allí a la voz de un ferviente predicador se hace el passo del Descendimiento de la Cruz por sacerdotes reverentes, que presentan el cadaver sagrado, en los brazos de su Santísima Madre*”: Gutiérrez (1888, p. 136). La realización del nuevo grupo escultórico se encuadraría dentro de una serie de mejoras en esta ceremonia previstas para ese mismo año, ya que sabemos que en 1712 se presenta también solicitud, finalmente denegada, de traslado del acto al interior de la iglesia mayor jerezana: VV. AA. (1995, 192).

89 VV. AA. (1995, 413).

90 El modelo original procede de un grabado de Dürero. También hay cierta relación con el roldanesco “Cristo de la Caridad” (1671-72).

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO DE LA SIERRA, Lorenzo y HERRERA GARCÍA, F. J. (1992): “Francisco López y la difusión del barroco estípite en el retablo bajo-andaluz”, *Archivo Hispalense*, nº 230, Sevilla, pp. 121-155.
- _____ (1993): “Aproximación a la escultura jerezana del siglo XVIII: Francisco Camacho de Mendoza”, *Atrio*, nº 5, Sevilla, pp.25-48.
- BELLIDO AHUMADA, José (1985): *La Patria de Nebrija*, Sevilla (1ª edición: Madrid, 1945).
- BERNALES BALLESTEROS, Jorge (1973): *Pedro Roldán. Maestro de escultura (1624-1699)*. Sevilla.
- CANDIL RÍOS, J. (1972): *Guía turística para la visita de Espera*, Espera.
- DABRIO GONZÁLEZ, Mª Teresa (1985): *Los Ribas. Un taller andaluz de escultura del siglo XVII*, Córdoba.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio (1974): *Orto y ocaso de Sevilla*. Universidad de Sevilla, Sevilla.
- FERRER GARROFÉ, Paulina (1982): *Bernardo Simón de Pineda. Arquitectura en Madera*, Sevilla.
- GOMARA, Fray Vidal Luis (1922): “Santo Domingo de Xerez”, *Los dominicos y el arte*, t. V. Madrid.
- GONZÁLEZ ISIDORO, José (1987): “Imaginería portuense. Su importancia artística y necesidad de conservación”, *Sesiones de Trabajo sobre el Patrimonio Histórico portuense*, El Puerto de Santa María (inédito).
- GONZÁLEZ LUQUE, Francisco (2004): *Imaginería en las hermandades de penitencia de El Puerto de Santa María*. Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de El Puerto de Santa María, El Puerto de Santa María.
- GUTIÉRREZ, Bartolomé (1888): *Año Xericense*, Jerez.
- HALCÓN, Fátima, HERRERA, Francisco y RECIO, Álvaro (2000): *El retablo barroco sevillano*, Sevilla.
- HERNÁNDEZ DÍAZ, José (1935): *Papeletas para la historia del retablo en Sevilla*, Sevilla.
- HERRERA GARCÍA, Francisco J. (2001): *El retablo sevillano en la primera mitad del XVIII*, Sevilla.
- _____ (2004): “Bernardo Simón de Pineda, artífice por sus obras digno de eterna alabanza. Prestigio, proyectos frustrados y obras desaparecidas”, *Laboratorio de arte*, nº 17, Sevilla, pp. 189-207.

- JÁCOME GONZÁLEZ, José y ANTÓN PORTILLO, Jesús (2000): “Apuntes histórico-artísticos de Jerez de la Frontera en el siglo XVII”, *Revista de Historia de Jerez*, n.º 6, Jerez, pp. 183-194.
- _____ (2001): “Apuntes histórico-artísticos de Jerez de la Frontera en los siglos XVI-XVIII (2ª serie)”, *Revista de Historia de Jerez*, n.º 7, Jerez, pp.103-136.
- _____ (2002): “Apuntes histórico-artísticos de Jerez de la Frontera en los siglos XVI-XVIII (3ª serie)”, *Revista de Historia de Jerez*, n.º 8, Jerez, pp. 101-137.
- MANCHEÑO Y OLIVARES, Miguel (2002): “Apuntes para una historia de Arcos de la Frontera”, *Fuentes para la Historia de Cádiz y su provincia*, n.º 5, Cádiz.
- MORENO ARANA, José Manuel (2003): “Notas documentales para la Historia del Arte del siglo XVIII en Jerez”, *Revista de Historia de Jerez*, n.º 9, Jerez, pp. 85-101.
- _____ (2005): “Una familia de retablistas del siglo XVIII en El Puerto, los Navarro”, *Actas del Encuentro “La conservación de los retablos. Catalogación, restauración y difusión”*, El Puerto de Santa María (en prensa).
- _____ (2006a): “Aproximación al imaginero Diego Roldán Serrallonga”, *Jerez en Semana Santa*, n.º 10, Jerez, pp. 349-350.
- _____ (2006b): “El escultor Ignacio López. Posible solución a una incógnita”, *Diario de Jerez*, 11 de Abril.
- POMAR RODIL, Pablo J. y MARISCAL RODRÍGUEZ, Miguel A. (2004): *Guía artística y monumental de Jerez*, Sílex, Madrid.
- RÉAU, Louis (1996-1998): *Iconografía del arte cristiano*. 5 volúmenes. Ediciones del Serbal, Barcelona.
- RÍOS MARTÍNEZ, Esperanza de los (2002): *Antón Martín Calafate y Diego Moreno Meléndez en la Arquitectura Jerezana del Siglo XVII*, Cádiz.
- RODA PEÑA, José (2004): *El oratorio de San Felipe Neri de Sevilla: historia y patrimonio artístico*, Córdoba.
- ROMERO DE TORRES, Enrique (1934): *Catálogo Monumental de España. Provincia de Cádiz (1908-1909)*, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes. Madrid.
- SÁNCHEZ PEÑA, José Miguel (2003): *Peter Relingh, escultor y arquitecto de retablos*, Cádiz.
- SANCHO DE SOPRANIS, Hipólito (1935): “Papeletas para una serie de artistas regionales”, *Guión*, n.º 19, Jerez, pp. 18-19.

- _____ (1943): *Historia del Puerto de Santa María desde su incorporación a los dominios cristianos en 1264 hasta el año mil ochocientos* Escelicer, Cádiz.
- SERRANO PINTIÑO, Javier (2006): “Agustín de Medina y Flores, Diego Roldán y Matías José Navarro y su relación con los jesuitas: los retablos de la iglesia de la compañía de Jerez”, *Revista de Historia de Jerez*, nº 11-12, Jerez, pp.249-269.
 - VV. AA (1995): *La Semana Santa de Jerez y sus cofradías. Historia y Arte*, Tomo I, Jerez.
 - VV. AA (1999): *Historia de Jerez de la Frontera. Tomo III (“El Arte en Jerez”)*, Cádiz.

APÉNDICE DOCUMENTAL

Alonso de Morales contrata el retablo de la capilla de Ánimas de la Iglesia Mayor Prioral.

A.H.P.C., Protocolos Notariales de El Puerto de Santa María, oficio 4º, escribano Sebastián de Torres, leg. n° 328, 1680-VIII-25, ff. 754-755.

Sea notorio como yo (sic) nos Alonso de Morales y (Joseph Pre)telin suegro del suso dicho vecinos que somos de esta ciudad (de El) Puerto de Santa Maria yo el dicho Alonso de (Morales) como principal e yo el dicho Joseph pretelin como (fia)dor y principal pagador [...] nos obligamos a (hacer) yo el susodicho un retablo para la capilla de las (Ani)mas cita en la yglesia Mayor de esta ciudad en el tie(mpo) y por el precio y observacion de las condiciones (siguientes)

Lo primero es condicion que dentro de dos años (y medio) (ilegible) [...]

Hemos de dar acavado el dicho retablo segun (la) planta y dibujo que se nos ha entregado (ilegible) y emos de hazer tres cuerpos (ilegible) arcangel San miguel, san Gregorio (ilegible) (y San) Judas con sus pilastras [...] y todo el dicho altar lo hemos de (hacer por pre)cio y cantidad de quarenta (¿mil? reales) de vellon [...]

Ytem es condición (ilegible) con su pilastra se me han de dar ochocientos (¿ducados?) y por cada nicho y santos referidos trescientos (¿ducados?) y por la cornisa quinientos. Y en estando la obra acavada segun y conforme a la trasa y dibujo que se me ha entregado firmada de los hermanos mayores y escrivano desta cofradia se me (han de dar) otros quinientos ducados aviendose reconocido primero dos maestros del arte que se ha cumplido por nosotros con la obligacion y ha de tener el dicho retablo onze varas de alto y siete de ancho que coge toda la fachada de la capilla y con su bolsura alrededor

Ytem es condicion que hemos de hazer el retablo de la mano derecha segun la planta del dibujo referido de quatro columnas salomonicas y dar el escudo de la mano izquierda de San Judas al de San Gregorio (¿?) [...] y todo el retablo ha de ser de zedro y los respaldos, (ca)pillas y otras cosas que no se ven an de ser de (bor)ne. Y asimismo se han de entregar (todos) los savados de cada semana sien reales de cada oficial que trabajare en la dicha obra por cuenta de su principal y sino trabajare mas que uno no han de ser mas que sien reales.

Ytem es condicion que la madera de cedro que se (nos) entregare se ha de apreciar por personas que entiendan de que daremos recibo por cuenta (de) dicho principal y si durante el dicho tiempo (de los dichos) dos años y medio no se acavare el dicho Retablo y falleciere yo el dicho Alonso de Mo(rales) se ha de tasar lo que hubiere hecho [...]

Ytem es condicion la escultura del dicho retablo (ha de ser) de mano de Ygnacio Lopez i no de otro oficial y esto se (ha de) observar expresamente sin falta alguna.

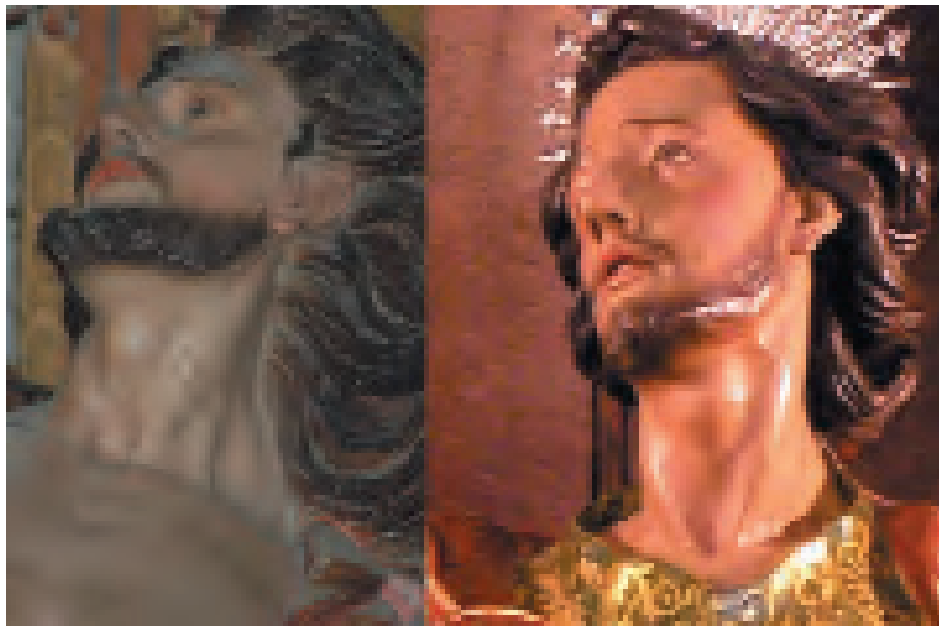
[...] nos Don Geronimo puche escrivano de dicha cofradia, Gonzalo de fletes y Fernando Martin Lozano hermanos mayores de ella (ilegible) del acuerdo y cavildo general que para este (ilegible) (he)cho la dicha cofradia en cinco dias de este presente (mes) de agosto y en virtud de la facultad que para ello (ilegible) por nos y en nombre de los mas hermanos por quienes (en ca)so necesario prestamos voz y caucion en forma (ilegible) (otor)gamos que aceptamos este instrumento [...]

lo otorgamos en la ciudad del Puerto de santa Maria en veynte y cinco dias del mes de agosto de mill y seiscientos y ochenta años y los otorgantes que yo el escribano publico doy fe que conozco (lo) firmaron siendo testigos Manuel Nabarro, Francisco de Torres y Francisco Pacheco vecinos desta ciudad.

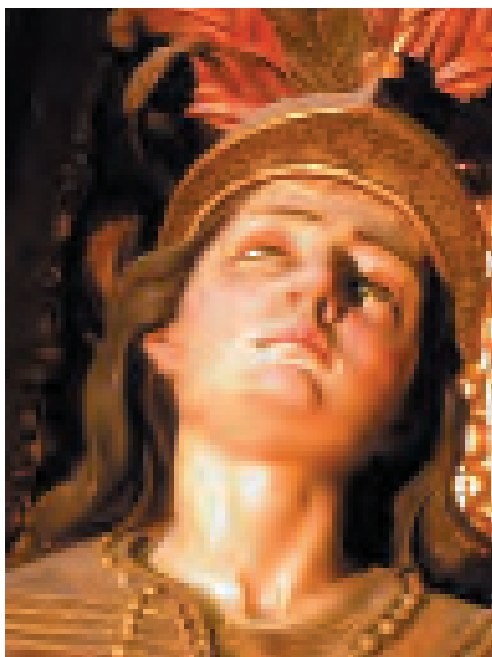
Firmado: *Alonso de Morales, Gonzalo de Fletes, D. Geronimo Puche, Fernando Martin Lozano, Joseph Pretelin, Manuel Navarro y Sebastian de Torres escribano publico.*



1. Retablo de Ánimas. Vista general (autor foto: J. M. Moreno Arana).



2. Descenso al Limbo. Detalle/San Juan de la cofradía de la Veracruz
(autores fotos: Francisco Pérez Selma/J. M. Moreno Arana)



3. San Miguel. Detalle (autor foto: J. M. Moreno Arana)



4. San Judas (autor foto: J. M. Moreno Arana)



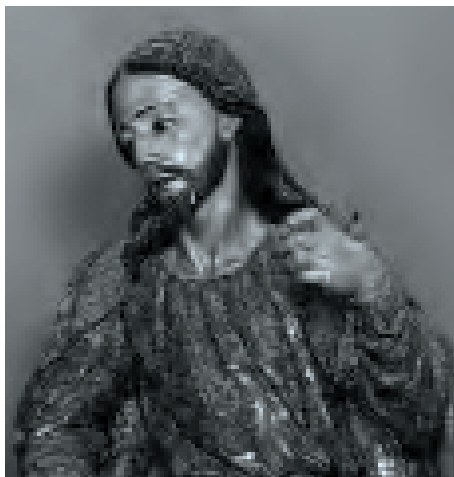
5. San Isidoro (Lebrija)/San Gregorio (El Puerto) (autor fotos: J. M. Moreno Arana)



6. Santa Ana (Puerto/Lebrija)
(autores fotos: J. M. Moreno Arana/Fototeca de la Universidad de Sevilla)



7. Santiago (Lebrija) (autor foto: J. M. Moreno Arana)



8. San José de la Sagrada Familia de Morón
(autor foto: Fototeca de la Universidad de Sevilla)

D
E
B
A
T
E
S

