

LAS ESCULTURAS DEL MALAGUEÑO FERNANDO ORTIZ EN JEREZ DE LA FRONTERA

Pablo J. Pomar

La bonanza económica de la primera mitad del siglo XVIII permitió a las fábricas parroquiales y conventuales de Jerez embarcarse en costosos procesos de renovación decorativa que sirvieron de reclamo a un nutrido plantel de artistas para que abriesen taller en la ciudad. Nos estamos refiriendo a entalladores como Agustín de Medina Flores –muy probablemente malagueño y pariente del escultor José de Medina– y a escultores como el sevillano Diego Roldán Serrallonga –nieto de Pedro y primo de Pedro Duque Cornejo–, o Francisco Camacho de Mendoza –seguramente jerezano de nacimiento– y su hijo José de Mendoza, que producirían un notable número de imágenes, retablos y mobiliario litúrgico con cotas de calidad suficientes como para satisfacer el aludido proceso de *aggiornamento* de los templos jerezanos y abastecer también a las poblaciones cercanas.

En cambio, la segunda mitad de siglo vendría caracterizada por una considerable merma en la calidad de esta producción local de escultura. Las imágenes serán ya sólo elementos subalternos de las grandes máquinas retablísticas en las que se insertan, hasta el punto de que resulta difícil rastrear los nombres de los escultores responsables de esta producción, sin saber en qué medida los arquitectos de retablos –que, por otra parte, continuaban ofreciendo como tracistas y entalladores una calidad más que aceptable– asumían o no la labor escultórica. En esta segunda mitad del XVIII, apenas se percibe con nitidez la figura del escultor genovés asentado en la ciudad Jácome Vaccaro, que dejaría una numerosa aunque desigual producción escultórica, mayoritariamente en la colegial¹.

El nuevo sagrario de la parroquia de San Miguel fue una de las empresas artísticas más des-

tacadas del siglo XVIII jerezano². Su primorosa decoración interior contribuye sobremanera a transformar su espacio en una suerte de sacro *boudoir* que, sin dejar de ser vernáculo, es a su vez exquisito y refinado. No cabe duda que el elemento que mejor contribuye a imprimirle este especial carácter es su retablo-tabernáculo, una pieza rococó de excelente traza y mejor factura. Fue realizado en torno al año 1768 y su diseño, y en especial el de sus rizadas y caladas columnas, de acusado barroquismo, responde a modelos muy particulares que habrá que localizar y analizar en otro momento. Al día de hoy, rastreados ya con machacona insistencia los archivos que podrían haber aclarado su autoría, ésta sigue siendo un enigma³. Pero si en la introducción a este estudio señalábamos que los retablos jerezanos de la segunda mitad del XVIII tenían generalmente documentada su arquitectura mientras que las imágenes permanecían anónimas, este retablo supondrá el contrapunto a esa regla, pues las tres virtudes que desarrollan el programa iconográfico que acompaña al manifestador fueron documentadas por Hipólito Sancho en 1936 como obra de Fernando Ortiz –lo que ha venido siendo ignorado por quienes se han ocupado del escultor malagueño– que las realizó en Málaga en 1769 por 2.190 reales⁴. Se trata de esculturas de pequeño tamaño que reproducen la habitual iconografía alegórica de las virtudes teologales como jóvenes doncellas. La Fe, con los ojos vendados, porta en su mano derecha un cáliz con el cuerpo y la sangre de Cristo y la cruz en la izquierda; la Esperanza porta el ancla; y la Caridad, que acoge en su regazo a tres niños pequeños, el corazón inflamado. Mientras la Fe –que corona el retablo– aparece de pie, la

Esperanza y la Caridad están recostadas sobre volutas del retablo. Las tres esculturas manifiestan una marcada clasicidad en la composición de los rostros, de ausente belleza aristocrática y gestualmente dotados de cierta inexpresividad. Las constantes formales de la obra de Ortiz son fácilmente reconocibles en los ropajes de la Fe, que presentan un drapeado lleno de angulosidades volumétricas tendentes a la geometrización que acentúan el barroquismo de su berninesca hechura, caracterizada por la marcada composición centrífuga de las extremidades.

No serán éstas las únicas esculturas que realizaría Fernando Ortiz para este sagrario. En los libros de cuentas de su hermandad sacramental existe un pago del año 1770 por valor de 3.571 reales «*que tubieron de costo los dos ángeles lampareros para el sagrario, incluso el estofado y dorado, y condusion desde la ciudad de Málaga*»⁵. Aunque no haya en la nota del pago referencia a Ortiz, parece que la alusión a la procedencia malacitana de estas esculturas, y el haber trabajado aquel para este sagrario tan sólo dos años antes, hacen suponer que los dos ángeles lampareros que flanquean el arco toral de acceso al corto presbiterio de este sagrario sean obra suya. Sin embargo estos ángeles habían sido «documentados» como los realizados en 1764 para este sagrario por un desconocido escultor local llamado Luis Ximénez, a pesar de que el tratamiento formal de la talla y las características del modelado diferían de los acostumbrados en la producción jerezana de escultura⁶.

Con las nuevas noticias documentales ya citadas y realizando una simple comparación con otras imágenes del maestro malagueño, especialmente con el San Rafael que realizó en 1763 para la catedral de Málaga y con los San Rafael y San Gabriel realizados a finales de la década de los sesenta para la parroquia de Santa Cruz de Teba (Málaga) —con los que comparte la hechura italianizante, el andrógino modelado de los lánguidos y altivos rostros y el tratamiento abocetado de los ampulosos ropajes que evocan técnicas de la escultura pétreo—, podemos afirmar sin riesgo de equivocarnos que los dos ángeles lampareros que cuelgan del arco toral del

sagrario de San Miguel de Jerez fueron realizados para la hermandad sacramental por Fernando Ortiz⁷. En ellos también se reconocen otros estilemas característicos del maestro malagueño, como son la corrección anatómica, la cuidada proporción corporal, la primorosa y delicada policromía y el tratamiento de los ropajes —ya señalado cuando describimos la figura de la Fe— basado en el brusco perfil de las superficies, donde el drapeado se agita airosa e impetuosamente formando un volumen compacto repleto de cortes limpios y aristados.

Desconocemos la fortuna que tuvieron aquellos ángeles de Luis Ximénez, mas su rápida sustitución, apenas siete años después de haber sido ejecutados, nos lleva a pensar que probablemente no alcanzasen las cotas de calidad que deseaban los patronos para este sagrario; se sabe que Ximénez realizó también otras dos esculturas para la capilla, un san Buenaventura y un santo Tomás, ambos de piedra y policromados imitando mármoles, cuya sustitución por obras románticas de estética afrancesada a finales del siglo XIX nos permite especular sobre la posible mediocridad de este escultor local aun sin conocer ninguna obra suya⁸. De ser así, la llegada a San Miguel de las virtudes de Fernando Ortiz en 1769 habría puesto aun más en evidencia la insuficiencia artística de los ángeles existentes, lo que habría periclitado su pérdida y sustitución al año siguiente por los existentes.

* * *

La destacada presencia de escultores andaluces en la Corte durante el siglo XVII —Juan Martínez Montañés para modelar la cabeza de Felipe IV que habría de enviarse a Pietro Tacca, Alonso Cano como maestro de dibujo del príncipe Baltasar Carlos y José de Mora y Luisa Roldán como escultores de cámara— se desvaneció casi por completo en la siguiente centuria⁹. Parece lógico pensar que los artistas andaluces no supieron adaptarse al cambio de estética y al gusto preferente por otros materiales distintos de la madera que había traído la nueva dinastía borbónica. Con este seco panorama como telón

de fondo, la figura de Fernando Ortiz, que acude a la Corte para ponerse a las órdenes de Giovan Domenico Olivieri en el nuevo Palacio Real, supondrá una meritoria excepción. Bajo la dirección de Olivieri realizaría el relieve de «La Filosofía», que formaba parte de la serie que habría de ornamentar una de las galerías altas del palacio, y que sería considerado por Corrado Giaquinto como «*el mejor de la colección*»¹⁰.

No sólo volvería Ortiz a Málaga embebido en las nuevas formas italianizantes, que había conocido en el regio taller de Olivieri y que pronto pondría en práctica, traería el encargo concreto de recorrer Andalucía en busca de canteras para la obra del Palacio Real nuevo y distinguido por la Academia con el título de académico de mérito de San Fernando, reconocimiento que había solicitado con la intención de «*volver a su patria con este honor*»¹¹. Así, en sus viajes desde Macael (Almería) a Aracena (Huelva) en busca de canteras para las obras del palacio, debió presentarse por las poblaciones andaluzas envuelto en los prestigiosos mantos de su doble condición de escultor del rey y miembro de mérito de la Academia de San Fernando; de hecho, sería el único escultor andaluz que trabajó para el nuevo palacio y uno de los poquísimos escultores de toda España en contar con el aludido reconocimiento académico¹². De resultas, pudo haber recibido encargos en distintos puntos de la geografía andaluza de quienes querían dar a las empresas escultóricas que patrocinaban más calidad que la proporcionada por los escultores locales de cada lugar. Por tanto, parece verosímil pensar que visitase en ese trabajo las canteras cercanas a Jerez, las de Martelilla, Gibalbín, y las de la Sierra de San Cristóbal, donde por alguna razón debió tomar contacto con la fábrica de la parroquia de San Miguel, su hermandad sacramental o con el propio marqués de Villapanés, que conjuntamente estaban pagando el nuevo sagrario de la parroquia, lo que explicaría el encargo de las esculturas de su retablo y sus ángeles lampareros al maestro malagueño.

Ya habíamos señalado la decadencia de la escultura jerezana en estos años, que estaba redu-



Fernando Ortiz. Ángeles lampareros, 1770. Iglesia de San Miguel. Jerez de la Frontera.

cida casi por completo a las labores de Jacome Vaccaro en la colegiata, en consecuencia, la presumible influencia regeneracionista que las italianizantes esculturas de Fernando Ortiz podría haber desempeñado en el medio local será casi imperceptible por inexistente. Sin embargo, sí que podríamos interpretar como consecuencia de estos encargos el cambio de actitud de los mecenas que en ocasiones, donde la voluntad de excelencia del encargo requería cuidar la elección del escultor, optarían por maestros que habían adquirido prestigio en la Corte, pues, cuando años más tarde los cartujos y capuchinos de la ciudad se propusieron realizar nuevas imágenes para sus templos, buscarán de nuevo las garantías que ofrecía un artista como el valenciano José Esteve Bonet que, como Fernando Ortiz, era miembro de la Academia y escultor del rey¹³.

NOTAS

Agradecemos a doña María de la Paz Barbero las facilidades que nos ofreció para fotografiar este conjunto durante su reciente restauración; a la Fototeca del Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla, por permitirnos consultar sus fondos; así como a don José Luis Romero Torres, por su asesoramiento. Las fotografías son del autor.

¹ Sobre la situación de la escultura jerezana en el siglo XVIII véase: LORENZO ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ y FRANCISCO J. HERRERA GARCÍA, «Aproximación a la escultura jerezana del siglo XVIII: Francisco Camacho de Mendoza». *Atrio*, n. 5. Asociación cultural Juan de Arfe. Sevilla, 1993, pp. 25-48; Fernando AROCA VICENTI, «La Historia del Arte en Jerez en los siglos XVIII, XIX y XX» en Diego CARO CANCELA, (Coordinador): *Historia de Jerez de la Frontera*. Diputación Provincial de Cádiz. Cádiz, 1999, t. III, pp. 125-129; y Pablo J. POMAR RODIL y Miguel Á. MARISCAL RODRÍGUEZ, *Jerez. Guía artística y monumental*. Sílex Ediciones. Madrid, 2004, pp. 24-25.

² El sagrario de la opulenta parroquia de San Miguel de Jerez se había iniciado en 1717, siguiendo muy probablemente trazas de Ignacio Díaz de los Reyes, pero no quedaría concluido hasta 1770. Sin duda, se trata de una obra de empeño, así en lo arquitectónico, con sus bóvedas y cúpula cortadas en piedra, como en lo ornamental, donde el deseo de excelencia produjo obras como las esculturas situadas en su portada exterior, realizadas en la década de los treinta y que han sido atribuidas a José de Mendoza, maestro que estaba labrando en aquellos años las de la fachada principal de la colegiata jerezana (Sobre el Sagrario véase: Fernando AROCA VICENTI, «La capilla sacramental de la Parroquia de San Miguel de Jerez de la Frontera». *San Miguel. Revista conmemorativa del V centenario*. Jerez de la Frontera, 1990, pp. 18-23; La atribución de las esculturas de la fachada a José de Mendoza se de-

be a Esperanza RÍOS MARTÍNEZ, «José de Mendoza, autor de las esculturas de la puerta mayor y colaterales de la Catedral de Jerez de la Frontera». *Archivo Español de Arte*, n. 285. CSIC. Madrid, 1999, p. 47).

³ Ante el mutismo de las fuentes documentales se ha señalado al retablista Andrés Benítez como su posible autor. Benítez, había labrado las puertas de esta capilla e incluso alguna obra suya —concretamente el retablo-tabernáculo de la Virgen de Consolación del Convento de Santo Domingo de la misma localidad— guarda ciertas analogías formales con el de San Miguel; sin embargo, éste parece más sutil y evolucionado. Por otra parte, se ha señalado su relación con obras como el retablo mayor de la Iglesia de Belén de la vecina Lebrija (Sevilla), cuya autoría tampoco se conoce (Álvaro RECIO MIR, «Capilla de Belén. Retablo Mayor» en Fátima HALCÓN ÁLVAREZ-OSSORIO, Francisco Javier HERRERA GARCÍA, y Álvaro RECIO MIR, *El retablo barroco sevillano*. Universidad de Sevilla-Fundación El Monte. Sevilla, 2000, p. 384). Por nuestra parte, sin desestimar lo anteriormente dicho, creemos que habría que tener en cuenta igualmente cierta semejanza que se aprecia con el retablo de la Virgen de Consolación que se conserva en la parroquia de San Marcos, procedente de la iglesia de Santa Ana de los Mártires, ambas de Jerez, o incluso con la figura de Gabriel de Arteaga, que en la vecina localidad de Cádiz cuenta con retablos con soportes de marcados retorcimientos helicoidales, semejantes a los desarrollados en el ejemplar jerezano.

⁴ Hipólito Sancho publicó el hallazgo en una de sus conocidas series documentales («Papeletas para una serie de artistas regionales (segunda serie)». *Guión*. Federación de estudiantes católicos. Jerez de la Frontera, 1936, n. 27, p. 7); sin embargo, como hemos apuntado en el texto, no tuvo repercusión alguna en la bibliografía posterior. Respecto a ésta, hay que señalar que adolece Fernando Ortiz de los estudios monográficos que merece, aunque la bibliografía sobre su figura comienza a ser extensa. Sus primeras noticias datan de finales del siglo XVIII, cuando es citado como «famoso» y «célebre artista» por el canónigo don Cristóbal de Medina y Conde (Cecilio GARCÍA DE LA LEÑA, *Conversaciones históricas Malagueñas. Materiales de noticias seguras para la historia civil, natural y eclesiástica de la M. I. ciudad de Málaga*. Luis de Carreras. Málaga, 1793, t. IV, pp. 19 y 321) y recogido por Juan Agustín Ceán Bermúdez en su *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España* (Academia de San Fernando. Madrid, 1800, *ad vocem*). A finales del siglo XIX y principios del XX, algunos eruditos malagueños recopilarían datos sobre el escultor, aunque siempre de manera fragmentaria y con una difusión escasa que apenas traspasaría los círculos de la diletancia local, hasta el punto de que en 1914 Ortiz continuaba siendo casi un desconocido, pues cuando en ese año Ricardo de Orueta y Duarte descatalogó como obra de Mena la Inmaculada de mármol que actualmente se conserva en Museo de Málaga para atribuírsela a Ortiz, se vio obligado a aclarar que se trataba de «un escultor que en el siglo XVIII labró en Málaga varias estatuas de ejecución y gusto muy semejantes a ésta» (*La vida y la obra de Pedro de Mena y Medrano*. Junta para ampliaciones de estudios e investigaciones científicas. Madrid, 1914, p. 274). Mediado ya el siglo XX aparecería el primer estudio monográfico del escultor malagueño, realizado por el investigador agustino Fray Andrés Llordén Simón («El insigne maestro escultor Fernando Ortiz. Notas históricas para su estudio biográfico». *La Ciudad de Dios*. Real Monasterio de San Lorenzo. San Lorenzo de El Escorial, 1953, t. CLXIV, pp. 313-344 y 579-602), donde no se introducen algunas noticias dispersas que sobre Ortiz habían visto la luz en el segundo tercio del siglo, en concreto ni las de Hipólito Sancho ya aludidas ni las del fraile capuchino Juan Bautista de Ardales, que había documentado como de Ortiz —al día de hoy su primera obra, reali-

zada en 1746— la Divina Pastora de la Iglesia de los Capuchinos de la localidad granadina de Motril (*La Divina Pastora y el Bto. Diego José de Cádiz*. Imprenta de la Divina Pastora. Sevilla, 1949, p. 286). Llordén se volvería a ocupar de Ortiz en dos publicaciones ulteriores («Dos artifices malagueños en Madrid». *Arte Español*. Sociedad española de amigos del arte. Madrid, 1958, t. xxii, pp. 3-7 y *Escultores y entalladores malagueños. Estudio histórico documental (siglos XV-XIX)*. Real Monasterio del Escorial. Ávila, 1960, pp. 274-307). Con posterioridad ha sido José Luis Romero Torres quien ha realizado el mayor esfuerzo por poner en valor la figura de Ortiz, comenzando por la redacción de su voz en la *Gran Enciclopedia de Andalucía* (Promociones Culturales Andaluzas. Sevilla, 1979, t. vi, p. 2.609) y dedicándole poco más tarde abundantes artículos y capítulos de libros («Fernando Ortiz y su versión iconográfica de la Virgen de la Victoria». *Sur*, 9 de septiembre de 1979, pp. 21 y 25; «Fernando Ortiz: aproximación a su problemática estilística». *Boletín del Museo Diocesano de Arte Sacro*. Málaga, 1981, pp. 147-169; «Fernando Ortiz (1717-1771)» en *Málaga, personajes en su historia*. Arguval. Málaga, 1985, pp. 337-340; «El escultor Fernando Ortiz y el grupo de Cristo y Dolorosa de la Cofradía del Amor», *Amor, Arte y Ciencia. Catálogo de la exposición*. Málaga, 1990, pp. 17-26; «San Juan de Dios de Fernando Ortiz». *Imágenes de San Juan de Dios*. Orden Hospitalaria. Granada, 1995, pp. 176-178). El mismo autor ha escrito numerosos párrafos sobre Ortiz en diversas obras generales, lo que ha contribuido a la divulgación y conocimiento del artista y de su producción (*La escultura en el Museo de Málaga. Siglos XIII-XX*. Ministerio de Cultura. Madrid, 1980, pp. 57-63 y 123-125; «La escultura de los siglos XV al XVIII». *Málaga*. Granada, 1985, t. iii, pp. 844-849; *La Catedral de Málaga* (en coautoría con Lorenzo Pérez del Campo). Everest. León, 1986, pp. 12, 31-32, 34, 42-45, 50, 53 y 60-61; *Museo de Bellas Artes de Málaga*. Everest. León, 1989, pp. 22-26; «El Patrimonio Escultórico». *Patrimonio Artístico y Monumental*. (Catálogo de la exposición). Ayuntamiento de Málaga. Málaga, 1990, pp. 160-161 y 277-278; «El patrimonio imaginero de las cofradías» y «Proceso histórico del culto a las imágenes» ambos en Lorenzo PÉREZ DEL CAMPO (coordinador): *Semana Santa en Málaga. Patrimonio Artístico de las Cofradías*. Arguval. Málaga, 1990, pp. 59-72 y 80-87). Otra contribución digna de mención es la de Luis Luna Moreno, que documenta como obra de Ortiz una imagen que había sido atribuida a Pedro de Mena («San Francisco de Asís. Fernando Ortiz» en *Pedro de Mena y Castilla*. Museo Nacional de Escultura. Valladolid, 1989, pp. 64-65). La producción de Ortiz para el Palacio Real Nuevo y su labor como buscador de canteras ha sido minuciosamente estudiada por María Luisa Tárraga Baldó (*Giovan Domenico Olivieri y el taller de escultura del Palacio Real*. Patrimonio Nacional - CSIC - Instituto Italiano di Cultura. Madrid, 1992, t. i, p. 78, t. ii, pp. 71, 107-109, 214, 266, 271, 276-281 y t. iii, p. 689; «Los relieves labrados para las sobrepuestas de la galería principal del Palacio Real». *Archivo Español de Arte*. CSIC. Madrid, 1996, n. 273, pp. 64-65). Finalmente hay que señalar la lograda aportación de Juan Antonio Sánchez López («Fernando Ortiz: aires italianos para la escultura del siglo XVIII en Málaga»). *El Mediterráneo y el Arte Español. Actas del XI Congreso del CEHA (Valencia, 1996)*. CEHA. Valencia, 1998, pp. 167-174), autor que ya había tratado del escultor en *El alma de la madera: Cinco siglos de iconografía y escultura procesional en Málaga* (Hermandad de Zamarrilla. Málaga, 1996, pp. 327-332 y 409-410).

⁵ Archivo Histórico Nacional. Sección Clero. Libro 2.280 *Libro de visitas de la Hermandad del Sagrario de la Parroquia de San Miguel de Jerez de la Frontera. Año 1771*, pp. 145-146.

⁶ La adjudicación de estos ángeles al escultor Luis Ximénez la formuló Fernando Aroca, por confusión con unos pagos de



Fernando Ortiz. La Fe, 1769.
Parroquia de San Miguel. Jerez de la Frontera.



Fernando Ortiz. La Esperanza, 1769.
Parroquia de San Miguel. Jerez de la Frontera.

2.100 reales por cuatro ángeles realizados por la fábrica parroquial en 1764. Aroca, para concordar documento y obra supuso que dos de esos cuatro ángeles hubiesen desaparecido (*Op. cit.*, 1990, p. 21).



Fernando Ortiz. La Caridad, 1769.
Parroquia de San Miguel. Jerez de la Frontera.

⁷ Tanto la escultura de la catedral de Málaga como las de la parroquia de Teba fueron destruidas por las milicias republicanas en 1936. En la parroquia de Santa Cruz de Teba existieron, además de las señaladas, otras esculturas de Fernando Ortiz, entre ellas dos ángeles lampareros que presumiblemente serían aquellos con los que guardarían mayor semejanza los ángeles de Jerez; lamentablemente no hemos hallado fotografías de éstos. Sobre las obras de Fernando Ortiz que existieron en Teba véase: José Luis ROMERO TORRES, *Op. cit.*, 1981, pp. 153-155; El San Rafael de la catedral de Málaga aparecía ya como obra de Ortiz en las *Conver-*

saciones históricas malagueñas de Medina y Conde en 1793 (Cecilio GARCÍA DE LA LEÑA, *Op. cit.*, t. IV, p. 321).

⁸ Fernando AROCA VICENTI, *Op. cit.*, 1990, p. 23, n. 20; Hay constancia documental de los pagos a Diego Losada de 78 reales «por pintar de mármol a San Buenaventura y Sto. Tomás» y de 225 reales «por estofar los apóstoles y Sr. San Miguel» (AHN. Sección Clero. Libro 2.280 *Libro de visitas...*, p. 286).

⁹ Durante el siglo XVIII sabemos que Luis I quiso nombrar escultor de cámara a Pablo González Velázquez, natural de Andújar, pero que éste no pudo aceptar el cargo debido a su avanzada edad; también se conoce como el sevillano Pedro Duque Cornejo, que había sido nombrado escultor de cámara de la reina Isabel de Farnesio durante el «Lustro Real» sevillano, aspiró a ser nombrado escultor de cámara del rey, pretensión por la que se desplazaría hasta Madrid pero que frustraría la muerte del monarca (José Luis ROMERO TORRES, «Los escultores andaluces y el sueño de la Corte». *Actas del III Congreso de historia de Andalucía*. Cajasur. Córdoba, 2002, pp. 283-300).

¹⁰ Francisco Javier de la PLAZA SANTIAGO, *Investigaciones sobre el Palacio Real nuevo de Madrid*. Universidad de Valladolid. Valladolid, 1975, pp. 185-186. El relieve se conserva actualmente en el Museo del Prado, donde ha sido identificado hace pocos años (María Luisa TÁRRAGA BALDÓ, *Op. cit.*, 1996, pp. 64-65).

¹¹ Fray Andrés LLORDÉN SIMÓN, *Op. cit.*, 1958, p. 5.

¹² Entre 1752 y 1808 tan sólo 37 escultores fueron nombrados Académicos de Mérito de San Fernando (María Luisa TÁRRAGA BALDÓ, *Op. cit.*, 1992, t. III, p. 107; Claude BÉDAT, *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808). Contribución al estudio de las influencias estilísticas y de la mentalidad artística en la España del siglo XVIII*. Fundación Universitaria Española. Madrid, 1989, p. 202).

¹³ Sobre la obra de Esteve en Jerez, véase: José V. MARTÍ MALLOL, *Biografía de D. José Esteve Bonet, escultor valenciano, escrita expresamente para la continuación, basta nuestros días del Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España por D. Juan Agustín Cean Bermúdez, redactada en presencia del datos y documentos suministrados por D. José Esteve Badía, presbítero, visnieto del artista*. Imprenta y librería de Rovira hermanos. Castellón, 1867, pp. 29-30.