

IGNACIO LÓPEZ EN EL CONTEXTO DE LA ESCULTURA PORTUENSE DE LOS SIGLOS XVII Y XVIII

IGNACIO LÓPEZ IN THE CONTEXT OF SCULPTURE IN EL PUERTO DE SANTA MARÍA DURING THE SEVENTEENTH AND EIGHTEENTH CENTURIES

Resumen: Con este estudio se plantea una visión general sobre la situación de la escultura en El Puerto de Santa María durante el Barroco. El artículo se divide en tres apartados. El primero y el tercero estudian los autores y obras locales de los siglos XVII y XVIII, respectivamente. El apartado central se dedica a la que consideramos la figura más destacada dentro de este contexto: Ignacio López (1658-1718). De éste se presentan una revisión historiográfica y una serie de aportaciones sobre su vida y su producción artística.

Palabras clave: El Puerto de Santa María, escultura, siglo XVII, siglo XVIII, Ignacio López.

Abstract: This study gives an overview of the situation of sculpture in El Puerto de Santa María during the Baroque period. The article is divided into three sections. The first and third sections deal with local authors and works from the seventeenth and eighteenth centuries, respectively. The central section focuses on the person I regard as the outstanding figure in this context: Ignacio López (1658-1718). I present a historiographical review and a number of contributions on his life and his artistic production.

Keywords: El Puerto de Santa María, sculpture, seventeenth century, eighteenth century, Ignacio López.

Las líneas que siguen buscan mostrar una perspectiva general del arte de la escultura en El Puerto de Santa María durante esa dorada etapa de su historia que fue el periodo barroco¹. Aunque con frecuencia la ciudad fue demandante de obras creadas por talleres foráneos, no puede olvidarse la existencia de escultores locales, de los que la documentación nos informa. Algunos no pasarían de unos modestos niveles. Otros, en cambio, pudieron otorgar a El Puerto una cierta condición de centro productor que incluso exporta esculturas a otras localidades comarcales. Es el contexto donde hay que valorar la personalidad artística de Ignacio López, que tuvimos la suerte de redescubrir hace unos años. Por ello hoy, al esbozar el panorama de la imaginería portuense de los siglos XVII y XVIII, queremos también situar a López en el lugar que le corresponde en la historia del arte local. De este modo, este artículo dedicará un amplio apartado para

* Doctor en Historia del Arte. morenoarana@gmail.com

Fechas de recepción, evaluación y aceptación del artículo: 1-VII, 30-IX y 4-XI de 2013.

¹ El presente trabajo se suma a un estudio reciente que también se ha centrado en la escultura barroca portuense: González Luque (2009a).

revisar la creciente historiografía sobre este artista, así como para aportar nuevos datos sobre su trayectoria vital y profesional.

Los precedentes: artistas y obras en el XVII portuense.

Durante la primera mitad del seiscientos no hemos localizado alusiones a talleres escultóricos establecidos de manera permanente en El Puerto. La constante es el encargo de obras a maestros foráneos, procedentes de ciudades como Sevilla y Cádiz, que en todo caso pudieron asentarse en la localidad durante las eventuales temporadas que conllevaría la ejecución de estos trabajos. A lo largo del primer tercio hay que citar a escultores como Francisco de Villegas o Antonio Maldonado, situados en la órbita de las principales figuras de la Sevilla del momento, como son Juan Martínez Montañés y Juan de Mesa.

Empezando por Francisco de Villegas, diremos que, curiosamente, los primeros testimonios de su vecindad en Cádiz, tras abandonar Sevilla y el taller de Montañés, se relacionan con dos piezas labradas para El Puerto que se conciertan en 1619: una Santa Catalina para la ermita del mismo nombre y una Inmaculada para un vecino de la ciudad llamado Nicolás Germán, ambas hoy desaparecidas².

Pero, si Villegas es un maestro del que tenemos una idea bastante precisa de su trayectoria, no puede decirse lo mismo de Antonio Maldonado. Únicamente se le ha localizado por ahora actuando como fiador o testigo en diversos documentos emitidos entre 1606 y 1625 en Sevilla por Diego López Bueno, Pedro Nogueras, Gaspar de la Cueva y, sobre todo, Juan de Mesa³. El 27 de diciembre de 1627 se declara *estante* en El Puerto al contratar una imagen de Santa Clara para una cofradía local, siendo la referencia más tardía que conocemos sobre su

² Hormigo Sánchez (2002, 18 y 34).

³ La más temprana mención a su persona se localiza en 1606, cuando actúa como fiador de López Bueno en una escritura de obligación de hacer unos cajones para la sacristía de la parroquia de Marchena: López Martínez (1932, 67). En 1613 firma como fiador del concierto del retablo mayor de Santa María de la Mesa de Utrera por Pedro Nogueras: Bago y Quintanilla (1932, 13). Ese mismo año comparece como testigo en el expediente formado con motivo del embarque hacia Perú de Gaspar de la Cueva: González García (1985, 145). Como tal también se halla en una escritura que poco después firma el referido escultor al recibir del pintor Juan de Uceda unos cuadros para venderlos en América: Marco Dorta (1960, 304). No menos llamativa es su relación con Mesa. En 1616 se constituye como fiador de un aprendiz de éste, Juan Vélez: López Martínez (1932, 75). En 1618 figura como testigo, al igual que el ensamblador Antonio de Santa Cruz, cuñado de Mesa, en el contrato de una obra de albañilería en la casa del cordobés: Muro Orejón (1932, 76). En 1625 ambos se instituyen como fiadores en un arrendamiento del referido Antonio de Santa Cruz: López Martínez (1932, 79).

persona, así como la alusión a su única obra documentada hasta el momento⁴. En cualquier caso, nada sabemos sobre la pervivencia de esta pieza ni se conocen más noticias posteriores de su autor.

Ya a mediados del siglo se constata la existencia en El Puerto de un escultor llamado Luis Salgado, que trabaja en la talla en piedra de distintos elementos decorativos de la Prioral, dentro del contexto de reedificación que sufre este templo por estos años. En 1657 hace la cabeza de la Caridad y un niño para el coronamiento de la Puerta del Sol y tal vez intervendría en el resto de figuras de virtudes que rematan la fachada, todas las cuales presentan una marcada tosqueidad de ejecución⁵. En 1665 se le paga por esculpir los capiteles de los pilares del interior de la iglesia⁶, lo que ha dado lugar a que De los Ríos Martínez vincule con Salgado también las cartelas con cabezas de querubines y guirnaldas de frutas de la base de los mismos, elementos de una mayor plasticidad donde la referida autora observa la influencia de José de Arce, introductor de formas ya claramente barrocas tanto en Sevilla como en Jerez y Cádiz⁷. Desconocemos si estas labores llevarían a este maestro a afincarse en la localidad durante ese periodo. No obstante, es interesante apuntar que está probado que trabajó también la madera, ya que intervino en un San Juan para la cofradía del Cristo de la Expiración de Jerez de la Frontera en 1660, imagen que no perdura⁸.

Una cuestión singular es la muy probable llegada de esculturas de procedencia americana a la ciudad durante esta época, comprensible por su intensa actividad mercantil con las Indias. En este sentido, junto a González Luque hemos defendido la procedencia guatemalteca de la imagen de Nuestro Padre Jesús de los Afligidos, que hoy se venera en la iglesia del antiguo Hospital de la Caridad, obra que muestra una evidente relación con Mateo de Zúñiga, uno de los maestros más destacados de la Guatemala del momento. Posiblemente la talla llegó en el último cuarto del siglo⁹. Idéntico origen podría tener quizás un

4 Se establece que la talla tendría unas medidas de seis palmos de alto, estaría dotada de peana y representaría a la santa portando una custodia y una palma. Se impone un periodo de realización de dos meses y un precio de 32 ducados, que pagaría Francisco Martín, mayordomo de la cofradía que le rendiría culto, y otros dos hermanos, Gonzalo Hernández y Diego Sánchez, calafates: Archivo Histórico Provincial de Cádiz (en adelante: AHPC), Sección Protocolos Notariales, El Puerto de Santa María, legajo 144, notaría 2, escribano Alonso de Vique, año 1627, f. 635. Supimos de la existencia de este documento a través de: Biblioteca Municipal Central de Jerez de la Frontera, sección Manuscritos, manuscrito n° 121 ("Papeles de Hipólito Sancho").

5 Sancho de Soprani (1935a, 20). Falcón Márquez (1992, 207).

6 Toribio García (1988, 46).

7 Ríos Martínez (2010, 178).

8 Repetto Betes (1997, 57-58). Este autor, sin embargo, la identifica con la que actualmente venera la cofradía.

9 González Luque y Moreno Arana (2009). Ídem (2013).

conjunto de tres pequeñas figuras que se conservan en una colección particular local y que fueron dadas a conocer por el profesor Gómez Piñol¹⁰.

En el último tercio del XVII se produce el establecimiento de Ignacio López. Un artista que no puede entenderse sin tener en cuenta los talleres escultóricos de su ciudad natal, Sevilla. Esta seguirá siendo un punto de referencia para las diferentes localidades de su archidiócesis y El Puerto no será una excepción, pues debió de solicitar obras a algunos de los más importantes obradores hispalenses de aquellos años. Aunque con la debida cautela, puesto que reconocemos que se trata de un planteamiento que puede llegar a ser controvertido, pensamos que en este contexto hay que explicar la talla del Santísimo Cristo de la Humildad y Paciencia, titular de la hermandad homónima con sede actual en la Capilla de la Aurora. Sobre ella se han vertido las más variadas hipótesis, teorías que van de considerarla obra de finales del XVI y de escuela castellana hasta fecharla a principios del XVIII. Tal desfase temporal puede justificarse por la ambigüedad estilística que presenta¹¹. Sin embargo, lo que hasta ahora no había sido tenido en cuenta es su revelador parecido con la imagen de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Mairena del Alcor, considerada como una de las primeras obras documentadas de uno de los más reconocidos escultores de la época, Francisco Antonio Ruiz Gijón, y realizada en 1674¹². Ambas se situarían en una fase inicial dentro de la trayectoria de su posible autor, de cierta imprecisión formal, donde aún se perciben ecos del manierismo sevillano y algunas irregularidades anatómicas, muy evidentes en el caso del cristo portuense, pero donde el tratamiento de cabello y manos no está muy alejado de su más conocida producción posterior.

¹⁰ Gómez Piñol (1992).

¹¹ González Luque (2004, 175-182).

¹² Quiles García (1996).



Ilustración 1

Francisco Antonio Ruiz Gijón, 1674: *Nuestro Padre Jesús Nazareno*. Ermita de San Sebastián (Mairena del Alcor) / ¿Francisco Antonio Ruiz Gijón, década de los setenta del siglo XVII?: *Santísimo Cristo de la Humildad y Paciencia*. Capilla de la Aurora (El Puerto de Santa María).

Del gran taller hispalense de entonces, el de Pedro Roldán, bajo cuya influencia creemos que debió de formarse Ignacio López, se conserva en El Puerto dos magníficos ejemplos que han sido estudiados por González Luque. Uno de ellos está firmado, el San Juan de la hermandad del Nazareno (1662); el otro es una atribución de bastante fundamento, el Crucificado que preside actualmente la iglesia de San Francisco. Debemos advertir, no obstante, que no está suficientemente claro el origen de estas dos obras. El segundo parece que procede de la iglesia de las Esclavas, antiguo hospital de San Juan de Dios¹³. En el inventario de este edificio redactado con motivo de la Desamortización de Mendizábal se recoge en el retablo del sagrario un crucificado de tamaño natural, llamado *de la Misericordia*, con una Dolorosa y un San Juan a los lados, que tal vez pueda identificarse con él¹⁴. La figura del apóstol debe de ser la que apa-

¹³ González Luque (2009a, 321). González Luque (2009b).

¹⁴ A.H.P.C., sección Hacienda, Desamortización, caja 1239, legajo 20.

rece en una fotografía de la Fototeca de la Universidad de Sevilla y que se apunta como conservada en dicha iglesia¹⁵. Es de indudable estética roldanesca y su postura no deja la menor duda de que formó parte de un Calvario. Desconocemos su paradero actual, al igual que el de la Dolorosa que completaba el conjunto.



Ilustración 2

¿Pedro Roldán, segunda mitad del siglo XVII?: *San Juan Apóstol*. Iglesia del antiguo Hospital de San Juan de Dios (El Puerto de Santa María). Hoy en paradero desconocido.

Ignacio López: revisión historiográfica y nuevas contribuciones.

Todos estos antecedentes demuestran que la situación de la escultura en El Puerto durante buena parte del siglo XVII estuvo caracterizada por la dependencia de otros centros artísticos (Sevilla y Cádiz, principalmente) y por la escasa entidad y estabilidad de los presumibles talleres locales. Frente a ello, la importancia del obrador portuense de Ignacio López radica en su duradera existencia en la ciudad (cerca de treinta años), en la calidad de sus realizaciones y en el

¹⁵ <http://fototeca.us.es/imagen.jsp?id=56505&tipo=v&elto=0&buscando=true&repetir=true> (consultado el 27/V/2013).

hecho de atender a una clientela que no se restringía sólo a la portuense, ya que se extendió por toda la comarca. De hecho, como veremos, las localidades del entorno nos siguen deparando novedades para el estudio de la obra de nuestro artista. Pero, antes de entrar en el apartado de nuevos aportes, merece la pena que dediquemos unas líneas a repasar y recopilar la dispersa historiografía que, en especial, durante estos últimos años se ha dedicado a su persona y obra.

2.1. Repaso por la historiografía sobre el artista.

Como se ha destacado recientemente, la más antigua alusión bibliográfica a Ignacio López se fecha en 1911 y se debe a Gestoso y Pérez en sus “Apuntes histórico-descriptivos de la iglesia y del castillo de la Villa de Rota”. Se trata de la documentación de su autoría sobre un crucifijo que hace en 1691 para el púlpito de la parroquia. Esta modesta pieza, que hemos identificado con la conservada en el retablo del altar mayor de la capilla del Sagrario del citado templo, mereció entonces que dicho historiador calificara a López de *escultor endeble, á juzgar por esta obra*¹⁶. Su nombre siguió, de hecho, pasando desapercibido pese a las escuetas contribuciones de Sancho de Soprani y de, sobre todo, Bellido Ahumada¹⁷. El segundo dio a conocer como suyo el interesante conjunto de la Santa Ana y la Virgen Niña de la Parroquia de la Oliva de Lebrija (1695), largamente ignorado pero que resultó clave en las investigaciones que abordamos en 2006 y que desembocaron en el descubrimiento de datos básicos de su biografía y de su intervención en el retablo de Ánimas de la Prioral (1680)¹⁸.

Desde entonces hasta la actualidad, afortunadamente, la figura de Ignacio López no ha vuelto a sucumbir en el olvido, siendo diversos los trabajos que han prestado su atención hacia él, tanto por otros autores, como por nuestra parte. Destacamos, así, que en 2008 salió a la luz un artículo escrito por Jácome González y Antón Portillo en el que, junto a diferentes escultores y retablistas sevillanos activos en Jerez durante el siglo XVIII, se incluye al propio López. En él se aceptan diversas atribuciones propuestas por nosotros. De algunas de estas obras jerezanas se suministra una valiosa información que, aunque por desgracia no conlleva la constatación documental de su autoría sobre ellas, sí permite afinar su cronología. Es el caso de la imagería del retablo mayor del Convento de Santo Domingo (acabado en 1690) y del grupo procesional de la Virgen de la Piedad (bendecido en 1718). También se sugiere su relación con las tallas de San

¹⁶ Ver la reedición del texto original: Gestoso y Pérez (1985, 35).

¹⁷ Sancho de Soprani (1935b, 18). Bellido Ahumada (1985, 204).

¹⁸ Moreno Arana (2006b).

Cristóbal y San Judas Tadeo de la iglesia de San Juan de los Caballeros, opinión que no compartimos¹⁹. De ese mismo año es una escueta alusión en un estudio que dedicamos a la imaginería barroca en Lebrija²⁰.

El año 2009 trajo consigo importantes novedades en el estudio del artista. En primer lugar, González Luque ofreció un conjunto de atribuciones, con las que estamos plenamente de acuerdo: el Cristo atado a la Columna del coro alto del Convento de las Concepcionistas, el ángel del púlpito de la Prioral, tres de los evangelistas y los dos Padres de la Iglesia de la Puerta del Sol de la propia parroquia mayor y el relieve de San Juan de Dios del retablo de la Inmaculada de la iglesia de las Esclavas, todas en El Puerto²¹. En cuanto a nosotros, continuamos investigando en los protocolos notariales portuenses, donde localizamos un nuevo contrato, el de una dolorosa y dos pasos para la cofradía del Dulce Nombre, hoy desaparecidos, que dimos a conocer dentro de un breve artículo donde tratamos la relación laboral de López y su amigo Alonso de Morales y la vinculación de ambos con la orden dominica, constatada a través de escrituras como la citada. En este contexto, apuntamos como probable talla salida de sus manos a la Dolorosa de la sacristía del convento jerezano de Santo Domingo²². Finalmente, especial interés tiene el artículo publicado en esta revista por Espinosa de los Monteros Sánchez, donde, además de referirse igualmente al encargo de la hermandad del Dulce Nombre, se añade información que completa el conocimiento que teníamos sobre su biografía, sobresaliendo el hallazgo de su partida bautismal y su expediente matrimonial²³.

Para terminar, añadimos que en 2010 incorporamos a su catálogo de posibles trabajos, con motivo de nuestra monografía sobre la policromía dieciochesca jerezana, el Dios Padre que remata el retablo mayor de la parroquia de San Marcos de Jerez (1698-1701)²⁴ y el grupo de la Virgen de los Desamparados de la capilla del mismo nombre de Sanlúcar de Barrameda²⁵, que poco después se ha demostrado que se ejecutó antes de 1713, lo que viene a fundamentar más nuestra atribución²⁶.

19 Jácome González y Antón Portillo (2008, 32-33, 37-43).

20 Moreno Arana (2008, 39-41).

21 González Luque (2009a, 321-325). González Luque (2011). Respecto a la Puerta del Sol, creemos que la figura del evangelista San Juan, de mayor tosquedad, sería obra de otra mano. El conjunto escultórico completo ha sido vinculado también con José de Arce o su taller en: Ríos Martínez (2007a, 597-599). Ídem (2007b, 126-127).

22 Moreno Arana (2009).

23 Espinosa de los Monteros Sánchez (2009, 64-70).

24 Moreno Arana (2010, 129-130).

25 Moreno Arana (2010, 140).

26 Cruz Isidoro (2011, 446-448).

Anotaciones a su biografía.

Aclarado ya el todavía somero pero creciente corpus bibliográfico sobre el escultor, podemos abordar las contribuciones que presentamos en el presente estudio. Y empezando por su biografía, un aspecto de interés es aclarar el ámbito en el que Ignacio López desarrolla su primera etapa vital en Sevilla. Ya en su día sugerimos un posible aprendizaje con Pedro Roldán. Sin descartar esta hipótesis por completo, ni negar el impacto de este influyente maestro en él, circunstancia que creemos evidente, queremos llamar la atención sobre una presumible primera formación artística en el seno familiar. Invita a pensar en ello la existencia de un escultor llamado, como su padre, Jerónimo López y que está documentado en la capital hispalense precisamente un año antes de su nacimiento. El dato, que ha pasado desapercibido hasta ahora, lo aportó Gestoso ya en 1899. Este autor hace referencia a un *Gerónimo López que hace imágenes de Pasta en la Carpintería*, el cual ingresa en 1657 en la Congregación del Santísimo y Doctrina Cristiana, radicada en la Casa Profesa de la Compañía de Jesús²⁷. Al margen de la cronología, nos parece fundamental para tener en cuenta nuestras sospechas el hecho de que en la partida matrimonial de los padres de Ignacio figure entre los testigos un *maestro de obras de pasta*²⁸, lo que demuestra la cercanía de la familia López a artistas dedicados a esta especialidad escultórica.

Pero centrándonos ya en el periodo de su vida que nos interesa, una de las cuestiones que hay que resaltar a la hora de valorar el taller de López en el marco del barroco portuense es, como ya hemos dicho, su larga existencia. Al margen de diferentes documentos que demuestran su establecimiento a partir de finales de 1679 o principios de 1680, su vecindad en El Puerto²⁹, en concreto en la calle Santa Clara, se constata por diferentes padrones parroquiales comprendidos entre 1689 y 1718³⁰. Los censos municipales, aunque menos completos en la

²⁷ Gestoso y Pérez (1899, 224). De confirmarse esta identificación, la elección del nombre de Ignacio para su hijo podría explicarse por su propia vinculación con la orden jesuítica.

²⁸ Espinosa de los Monteros Sánchez (2009, 78). Su nombre ha sido transcrito como *Pedro de la Md*.

²⁹ En relación a la pretendida estancia de López en Sevilla en 1683, que defiende Espinosa de los Monteros, tenemos que decir que hemos consultado el documento que hace alusión a esta supuesta circunstancia y creemos que no se trata de la misma persona, ya que la firma no es la del artista: AHPC, Sección Protocolos Notariales, El Puerto de Santa María, legajo 337, notaría 4, escribano Sebastián de Torres, año 1683, f. 810. Documento citado en: Espinosa de los Monteros Sánchez (2009, 68).

³⁰ Archivo de la Iglesia Mayor Prioral de El Puerto de Santa María, caja 576, Padrones del Cuartel de Santa Clara, año 1689, f. 47; año 1692, f. 46v; año 1693, f. 51; año 1694, f. 52v; año 1695, ff. 52v-53; año 1696, f. 48v; 1697, f. 47v; año 1698, f. 49; año 1699, f. 56v; año 1700, casa 446; año 1701, casa 439; año 1704, f. 64; año 1705, f. 65; año 1707, f. 56; año 1708, f. 52; año 1709, f. 48v; año 1710, f. 50v; año 1711, f. 53v; año 1712, f. 56; año 1713, f. 36; año 1714, ff. 39-40; año 1715, f. 36; año 1716, f. 36v; año 1718, f. 65.

serie de años que recogen, también nos aportan referencias para determinadas fechas. La información más llamativa procedente de los mismos es la que hallamos en el correspondiente a 1707. En él, a la hora de referirse a su vivienda en la citada calle Santa Clara, se apunta el siguiente comentario: *casas de Ignacio lopez la vive la familia del susodicho esta ausente en Yndias es escultor tiene tres niños el mayor de cinco años*³¹. Una noticia que podría probar una breve estancia del artista en América pero que hay que tomar con la debida cautela, ya que por los padrones parroquiales se sabe que López residía en la ciudad ese mismo año y los siguientes³². Por otro lado, no lo hemos localizado en los Catálogos de Pasajeros del Archivo General de Indias. Por todo ello, hay que preguntarse si este viaje realmente se produjo. No olvidemos que este tipo de registros tuvieron fines recaudatorios y militares, por lo que cabe suponer que, con intención de eludir impuestos e, incluso, incorporaciones forzosas al ejército, los datos recogidos no siempre fueron verdaderos. Sea como sea, esta posible estancia americana es un hecho más a tener en cuenta dentro de su biografía.

Otras escuetas anotaciones sobre el imaginero aparecen en los padrones municipales de 1705³³, 1709³⁴ y 1711³⁵.

En cuanto a escrituras notariales, aportamos una fianza que otorga a favor del convento local de la Concepción el 29 de Agosto de 1713. Por este documento se instituye fiador de dicho cenobio en unos autos ejecutivos por los réditos de un censo sobre una casa propiedad de una de las monjas, la hermana Isabel Josefa, obligándose, en caso de perder el litigio la referida comunidad, a pagar los 4.766 reales de los citados réditos. Para ello hipoteca su casa, situada en la calle Santa Clara, esquina con calle de la Rosa³⁶. Ya en su día dimos a conocer otras dos escrituras de fianza de semejantes características fechadas en 1718 y emitidas a favor del presbítero Andrés de la Espuela³⁷. Todo parece indicar que son testimonios documentales de una buena situación económica. No podemos ignorar que poseyó un esclavo³⁸ y que era propietario también de 10 aranzadas de viña³⁹. Asimismo, estas fianzas parecen mostrar unas buenas relaciones con el

31 Archivo Municipal de El Puerto de Santa María (en adelante: AMPSM), Sección “Papeles Antiguos”, legajo 1650, expediente nº 8, Padrón de 1707.

32 En fechas anteriores, figura en el de 1705, si bien no podemos precisar esta circunstancia para 1706, del cual no se conserva padrón (ver nota 30).

33 AMPSM., Actas Capitulares, año 1705, f. 102v.

34 AMPSM, Sección “Papeles Antiguos”, legajo 1650, expediente nº 11, Padrón de 1709.

35 *Ibidem*, expediente nº 13, Padrón de 1711.

36 AHPC, Sección Protocolos Notariales, El Puerto de Santa María, legajo 450, notaría 5, escribano Antonio Jiménez, año 1713, f. roto.

37 Moreno Arana (2006b, 50).

38 *Idem*.

39 Espinosa de los Monteros Sánchez (2009, 68-69).

estamento religioso, donde se encontrarían muchos de sus clientes; y en el caso de las Concepcionistas, permiten plantear hipotéticos contactos laborales, que creemos muy probables, como seguidamente se verá.

En el padrón municipal de 1719, ya fallecido López, comprobamos que su casa estaba habitada por su viuda, Tomasa Rendón, que se señala que tenía más de cuarenta años, y por sus cuatro hijos, de los cuales el mayor se dice que era clérigo de mayores⁴⁰ y que suponemos que debe tratarse de Jerónimo, que ejercerá de sacerdote con posterioridad⁴¹.

Incorporaciones a su catálogo de obras.

Comenzamos destacando el hallazgo de una nueva obra, la primera que ha aparecido firmada por el artista. Se trata de una pequeña talla de San Buenaventura que se conserva en una colección particular canaria y que formó parte de la exposición “La Herencia del Espíritu Franciscano en Los Realejos”, que se desarrolló del 12 al 26 de Octubre de 2012 en la Parroquia Matriz de Santiago de Los Realejos (Santa Cruz de Tenerife)⁴². El propietario de la imagen, así como el comisario de la muestra, D. Germán Francisco Rodríguez Cabrera, han tenido la gentileza de enviarnos fotografías de la misma. La firma que prueba su autoría recorre de abajo a arriba el dorso de la figura. Su texto es el siguiente: *Maestro Ignacio Lopes año de 1691 en el puerto de santa maria me feci*. Desgraciadamente, no se sabe nada sobre su ubicación original ni sobre su llegada a la isla⁴³.

⁴⁰ AMPSM., Sección “Papeles Antiguos”, legajo 1650, expediente nº 15, Padrón de 1719.

⁴¹ Moreno Arana (2006b, 49).

⁴² Fue organizada en conmemoración de los 375 años de la llegada a Los Realejos de la imagen de Jesús Nazareno. La talla del santo pertenece a una colección particular de Tenerife. Desde aquí nuestro agradecimiento a su propietario, que prefiere permanecer en el anonimato, por darnos a conocer esta valiosa obra.

⁴³ Un dato que nos aporta su propietario es que la peana donde actualmente se levanta la imagen no pertenece a ella.



Ilustración 3

Ignacio López, 1691: *San Buenaventura*. Colección particular
(Los Realejos, Santa Cruz de Tenerife).

Firma del autor.



Ilustración 4

Ignacio López, 1691: *San Buenaventura*. Colección particular
(Los Realejos, Santa Cruz de Tenerife).



Ilustración 5

Ignacio López, 1691: *San Buenaventura*. Colección particular (Los Realejos, Santa Cruz de Tenerife).
Detalle.

El santo franciscano aparece representado con la muceta y el capelo de cardenal, portando un libro abierto en la mano izquierda, mientras que en la derecha, que se ha perdido, llevaría una pluma, ambos en alusión a su condición de Doctor de la Iglesia⁴⁴. El modelo físico y expresión severa del rostro, la postura del cuerpo o la morfología y movimiento del roquete que cubre el hábito remiten con claridad al documentado San Gregorio del retablo de Ánimas de la Prioral. Ofrece igualmente indudables afinidades con otras tallas que hemos relacionado con López, caso de la imaginería secundaria de los retablos de Santiago de la Parroquia de la Oliva de Lebrija y mayor del Convento de Santo Domingo de Jerez. Por tanto, este descubrimiento aporta mayor fundamento aún a hipótesis que hemos ido proponiendo sobre el estilo y producción del artista.

En este sentido, el número de atribuciones que han sido propuestas es ya ciertamente amplio, lo que hace lamentar la reducida cantidad de piezas de las

⁴⁴ Réau (2000, 253). Carmona Muela (2003, 65).

que se ha podido certificar su autoría por ahora. Con todo, nos atrevemos a añadir más imágenes afines a su gubia que hemos ido localizando en estos últimos años, con la esperanza de que en un futuro pueda confirmarse o descartarse su paternidad sobre, al menos, algunas de ellas.

Empezando por la propia ciudad de El Puerto de Santa María, ya comentamos líneas atrás la relación documentada con el Convento de las Concepcionistas. Una vinculación que quizás pueda explicar la existencia del Cristo atado a la Columna que se conserva en la clausura y que diera a conocer González Luque. Es una idea que podría cobrar más fuerza si tenemos en cuenta que en la propia iglesia conventual se venera un San Francisco de Asís que responde igualmente a su impronta. Se trata de una imagen de vestir que preside uno de los retablos laterales del lado del evangelio. Destaca por detalles genuinos como la abocetada barba, la marcada anatomía del cuello y el acabado y expresivo modelado de las manos. Cercano formalmente a éste, aunque peor conservado, es el San Francisco que hoy vemos en la capilla que ocupa la hermandad de la Misericordia en la Prioral pero que parece que procede de algún convento local desamortizado⁴⁵. De igual forma nos parece suya una talla de Santa Bárbara que perdura en dependencias de la misma iglesia mayor. Se trata de una pieza de reducido formato, como ocurre con el Santo Tomás de Aquino existente en la actual parroquia de San Francisco, que también podemos atribuirle.

Asimismo, observamos rasgos de su estilo en el Cristo de la hermandad del Santo Entierro, algo que nos lleva a poner en duda la identificación con la pieza concertada por Miguel Vallés en 1580⁴⁶. Debe advertirse que este antiguo crucificado de brazos articulados se halla muy alterado por intervenciones poco respetuosas, que han afectado no sólo a la policromía, sino hasta a la propia postura del cuerpo y a detalles como la cabellera y la barba. En cambio, el rostro sigue de cerca otros creados por el artista, mostrándonos un óvalo alargado, de señalados pómulos, con nariz ligeramente aguileña y labios carnosos y perfilados. Este modelo de cabeza tiene su origen en el Cristo de la escena del Descenso al Limbo del retablo de Ánimas y fue desarrollado en imágenes procesionales que ya le atribuimos en su día, como el Nazareno portuense o el Señor de las Penas de Jerez. Y es la misma tipología que veremos en otros dos crucificados que presentamos en este estudio.

⁴⁵ Agradecemos a la Hermandad de la Misericordia y, particularmente, a su entonces secretario, Iván García de Quirós García de Quirós, habernos permitido estudiarla de cerca en 2007.

⁴⁶ Romero de Torres (1934, 562). Sancho de Sopranis (1943, 277).



Ilustración 6

¿Ignacio López, finales del siglo XVII-principios del siglo XVIII?: *Santo Entierro de Nuestro Señor Jesucristo*. Prioral (El Puerto de Santa María) / *Crucifijo*. Capilla de la Aurora (El Puerto de Santa María) / *Santísimo Cristo de la Buena Muerte*. Parroquia de San Pedro (Arcos de la Frontera).

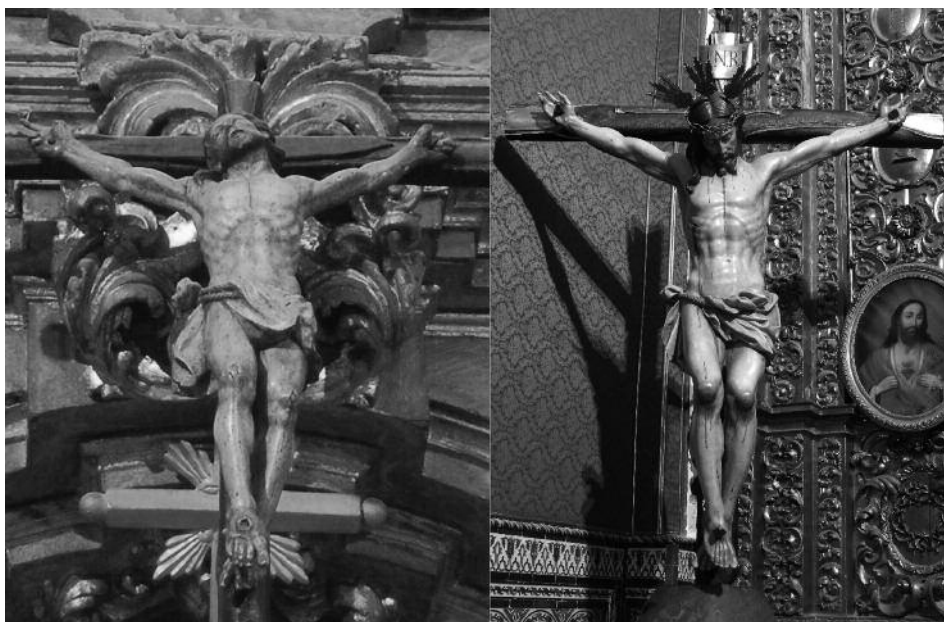


Ilustración 7

Ignacio López, 1691: *Crucifijo*. Parroquia de la O (Rota) / ¿Ignacio López, década de los noventa del siglo XVII?: *Santísimo Cristo de la Buena Muerte*. Parroquia de San Pedro (Arcos de la Frontera).

Hablamos de un crucifijo que se venera en la capilla de la Aurora y una versión muy próxima a éste pero de tamaño natural, el Cristo de la Buena Muerte de la cofradía de la Soledad de Arcos de la Frontera. Aunque mayores y más acabados que el documentado de Rota, poseen como él un torso de estructura ósea y músculos abdominales marcados, bíceps resaltados y un sudario corto que se abre en la cadera derecha y se anuda con una cuerda. Sorprenden los estrechos paralelismos entre la talla portuense y la arcense, de gran evidencia en las cabezas, incluso en la agitada terminación en largos y curvilíneos mechones del cabello.

Es necesario que nos detengamos en la citada hermandad arcense, ya que probablemente no fue este el único encargo que el imaginero pudo haber recibido de la misma. De hecho, opinamos que la presencia de otras obras de López en su capilla de la parroquia de San Pedro de dicha localidad se debe entender en el contexto de renovación estética que para la cofradía supuso la construcción de este espacio.

La capilla se levantó gracias al legado dejado por Juana de Cuenca López y Arenillas, quien a su muerte en 1686 dejó con tal fin a la hermandad como su heredera, iniciándose las obras en 1688⁴⁷. La edificación estaría concluida cuando el 8 de mayo de 1692 el gaditano Juan Terreño Soriano contrata la ejecución del retablo principal⁴⁸. El documento, que establece que el trabajo duraría nueve meses, no aclara nada sobre su imaginería, que debió de hacerse al mismo tiempo y en la que suponemos la intervención de nuestro escultor. Lo vemos en las figuras de San Juan Evangelista y la Magdalena del ático, el primero versión del San Juan de la Veracruz de El Puerto y la segunda con una cabeza que tiene muy presente al San Miguel de la Prioral e incluso a la Virgen Niña de Lebrija y con un cuerpo que se repite en diferentes tallas atribuidas como en la Virgen de la Sagrada Familia de Morón de la Frontera. Pero también se observa la mano del sevillano en la propia titular mariana de la cofradía, imagen de vestir que sigue los esquemas que cultivaría con éxito en las dolorosas jerezanas que le hemos asignado, aunque la adaptación a la iconografía de la Soledad, caracterizada por el ademán orante e introvertido, provoque un cierto hieratismo en la composición.

⁴⁷ El nombre de la benefactora y el año de comienzo de las obras constan por una inscripción que subsiste en la propia capilla. La referencia al testamento lo hemos consultado en: AHPC, Sección Protocolos Notariales, Arcos de la Frontera, notaría 4, escribano Luis Gutiérrez de Guzmán, año 1688, f. 210. El contrato para la construcción de la capilla con los maestros de albañilería Antonio Caballero, Tomás González y Juan López, vecinos de Carmona, se encuentra en: AHPC, Sección Protocolos Notariales, Arcos de la Frontera, notaría 4, escribano Luis Gutiérrez de Guzmán, año 1688, ff. 231-235; fue recogido en parte en: Mancheño y Olivares (1903, 362-365). La obra estaba parada en 1690 tras abandonarla los referidos maestros, lo que ocasionó un pleito contra ellos: AHPC, Sección Protocolos Notariales, Arcos de la Frontera, notaría 4, escribano Luis Gutiérrez de Guzmán, año 1690, f. 184.

⁴⁸ AHPC., Sección Protocolos Notariales, Arcos de la Frontera, notaría 4, escribano Luis Gutiérrez de Guzmán, año 1692, ff. 231-235; fue recogido en parte en: Mancheño y Olivares (1903, 361-362).



Ilustración 8

¿Ignacio López, década de los noventa del siglo XVII?: *San Juan Evangelista / Nuestra Señora de la Soledad / Santa María Magdalena*. Parroquia de San Pedro (Arcos de la Frontera).



Ilustración 9

¿Ignacio López?, h. 1718: *Virgen de la Aurora*. Parroquia de San Francisco (Arcos de la Frontera).

También en Arcos hay que señalar la Virgen de la Aurora de la Parroquia de San Francisco. Para este caso contamos con escrituras que hacen referencia explícita a la misma y que nos dan el nombre de su donante y una cronología aproximada para su realización. Ya Mancheño y Olivares dio a conocer su donación el 3 de junio de 1720 a esta iglesia, perteneciente al antiguo convento de padres misioneros apostólicos franciscanos, por parte del presbítero Juan de Sosa⁴⁹. Hay que advertir que, a pesar de que extrañamente el referido historiador arcense la llama *Virgen de la Bella*, la consulta del propio documento no admite la menor duda sobre su advocación, con la que además todavía hoy se sigue conociendo, ya que se le cita expresamente como *Soverana Ymajen de la Virgen de la Aurora*. La descripción que se hace de la misma tampoco permite incertidumbre: “*senttada en una Almoadá sobre un escabel con el niño Dios en los Brazos Ynclinada la cabesa a su Presiossimo hijo ttoda dicha efigie de talla*”. Como es lógico, nada se indica de su autor. Con todo, un dato que obvia Mancheño en su reseña es la alusión que hace Juan de Sosa a un poder para testar que había dictado unos tres años antes en Jerez de la Frontera, de donde era vecino, a favor de su sobrino Pedro de Sosa y de la mujer de éste, Leonor María de Cabrera, y en el que expresa que la primera intención fue la de la donación de la citada Virgen a la Parroquia de Santa María de la misma Arcos, una decisión que precisamente revoca con esta escritura por causas que desconocemos⁵⁰. La cuestión no es ni mucho menos anecdótica pues viene a demostrar que la obra estaba hecha antes de la muerte de Ignacio López y permite un argumento cronológico para la atribución. Tras la búsqueda en los protocolos notariales jerezanos pudimos localizar dicho poder para testar, que expresa todo lo dicho y que está fechado el 25 de Octubre de 1718⁵¹. Sobre la persona de Juan de Sosa hemos podido saber que en Jerez tuvo contactos con los doradores Bernardo Valdés y Antonio de Escuda⁵² y que llegó a ser beneficiado de la Parroquia de San

Terreño Soriano debió de formarse también en Sevilla, donde tuvo contactos con el entorno roldanesco, algo que resulta sugerente para una posible colaboración de López con él: Hormigo Sánchez y Sánchez Peña (2007, 380). El retablo fue dorado por otro artista vecino de Cádiz, Fernando Alonso Villalba, en 1703, aunque el contrato aclara que no se actuaría en la policromía de la imaginería: AHPC, Sección Protocolos Notariales, Arcos de la Frontera, legajo 513, notaría 3, escribano Francisco José de Villanueva, año 1703, ff. 105-106; citado en: Mancheño y Olivares (1903, 358-359).

⁴⁹ Mancheño y Olivares (1903, 357).

⁵⁰ AHPC, Sección Protocolos Notariales, Arcos de la Frontera, notaría 4, escribano José Garrido Romero, año 1720, ff. 260-261.

⁵¹ Archivo de Protocolos Notariales de Jerez de la Frontera (en adelante: APNJF), legajo 2328, oficio 4, escribano Tomás Francisco López de Santiago, año 1718, f. 383.

⁵² Figura como testigo junto a Escuda y al también sacerdote, y escultor ocasional, Diego Manuel Felices, en la boda de Valdés con su primera esposa, Juliana Marocho el 18 de octubre de 1719: Archivo Histórico Diocesano del Obispado de Asidonia-Jerez (en adelante: AHDJ), Fondo Parroquial, Parroquia de San Miguel, Matrimonios, libro 14, f. 31. Sobre ambos doradores ver: Moreno Arana (2010, 87-108).

Marcos, como se confirma por un segundo poder para testar que otorga el 28 de junio de 1726⁵³ y por su partida de defunción, del 24 de julio siguiente, por la cual se sabe que fue enterrado en dicho templo jerezano⁵⁴.

La talla, de unas dimensiones menores al natural que justifican un uso previo para el culto privado, es una depurada creación donde, pese al carácter sedente de la figura, se ha conseguido un elegante dinamismo en la composición a base de distintas diagonales. La excelente policromía es propia de la primera mitad del siglo XVIII y posee algunas concomitancias con la producción del referido dorador Antonio de Escuda, lo que puede probar una ejecución no muy distante de 1718. Llama la atención su indudable conexión con la Virgen de la Luz que hoy casualmente se encuentra en la iglesia de San Marcos de Jerez pero que procede del aledaño templo de los jesuitas de la misma ciudad, que seguramente conocería bien Sosa.

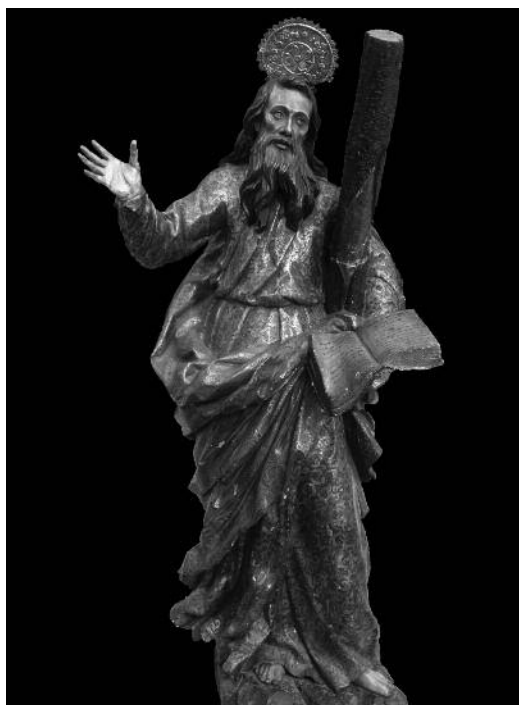


Ilustración 10

¿Ignacio López, finales del siglo XVII-principios del siglo XVIII?: *San Andrés*.
Capilla de San Juan de Letrán (Jerez de la Frontera).

⁵³ APNJF, legajo 2369, oficio 4, escribano Tomás Francisco López de Santiago, año 1726, f. 257.

⁵⁴ AHDJ, Fondo Parroquial, Parroquia de San Marcos, Defunciones, libro 1, f. 80.

Siguiendo con Jerez, ciudad donde existe un numeroso grupo de obras relacionadas con el artista, incluimos en esta ocasión el San Andrés de la hermandad del Nazareno, hoy en la capilla de San Juan de Letrán. De talla completa y ricamente estofado, sobresale por su refinado sentido barroco, materializado tanto en los agitados pliegues de los paños como en la teatral gesticulación tan característica de las grandes creaciones de López. El rostro y su larga barba tienen como modelo el San Judas Macabeo del retablo de Ánimas portuense, siendo claros los paralelismos con el busto de Dios Padre del retablo de la Encarnación del convento jerezano de San Francisco. No hay que olvidar que esta cofradía residía dentro del compás de este cenobio cuando la imagen sería encargada al maestro⁵⁵, lo que nos lleva a pensar que ambos trabajos pudieron estar interrelacionados.



Ilustración 11

¿Ignacio López, finales del siglo XVII-principios del siglo XVIII?: *Santa Teresa de Jesús*.
Prioral de Nuestra Señora del Mayor Dolor (Aracena).

Para acabar con esta larga nómina de obras, citaremos dos imágenes de santos carmelitas en las que percibimos de nuevo sus grafismos. El primero es el San Juan de la Cruz de la Parroquia de Nuestra Señora del Carmen de San

⁵⁵ Repetto Betes (1995, 325-342).

Fernando, imagen que fue modificada ya en la segunda mitad del siglo XVIII, momento al que corresponde su policromía, lo que ha desdibujado algo sus rasgos originales, si bien se siguen intuyendo caracteres habituales en cabeza y manos. Sin aparente relación contextual con el anterior pero con un llamativo parecido con algunas dolorosas que hemos atribuido al escultor, mencionamos la Santa Teresa de Jesús de Iglesia Prioral de Nuestra Señora del Mayor Dolor de Aracena. Puede sorprender la existencia de esta supuesta obra de López en un lugar apartado de su zona habitual de trabajo pero hay que puntualizar que esta iglesia onubense, tras ser asaltada en 1936, perdió la mayor parte de su patrimonio, siendo redecorada posteriormente con piezas de propiedad estatal procedentes de diferentes lugares, como sería el caso de esta talla, de la que, no obstante, ignoramos su origen⁵⁶.

3. La situación de la escultura en El Puerto tras la muerte de Ignacio López.

En las dos primeras décadas del siglo XVIII cabe suponer que fue Ignacio López el que dominó el mercado de la escultura portuense. No obstante, de estos años conocemos otro nombre de escultor afincado en la ciudad. Así, por el padrón municipal de 1707 se sabe que era vecino de la calle de Oficiales un maestro llamado Antonio Moliner, del que se informa que era soltero y aragonés⁵⁷. Nada más hemos podido localizar de él.

Muerto ya López, todo parece indicar que no volveremos a encontrar imagineros de su nivel asentados en El Puerto durante todo el siglo XVIII. Tampoco nos quedan testimonios de posibles discípulos en la ciudad. En cualquier caso, estamos seguros de que su fecunda trayectoria profesional debió de tener algún impacto en los escultores de la zona, como el jerezano Francisco Camacho de Mendoza, como ya hemos defendido en otras ocasiones. En este sentido, los florecientes talleres jerezanos del setecientos serían demandados desde la localidad costera. De hecho, están documentados retablos encargados al ensamblador malagueño afincado en Jerez Agustín de Medina y Flores, lamentablemente perdidos, para el Hospicio de Indias de la Compañía de Jesús en 1734 y para la Capilla de Jesús de los Milagros en 1736⁵⁸, los cuales pudieron estar adornados con imaginería de artistas como el propio Camacho, que intervino en alguna oca-

⁵⁶ Sobre esta iglesia y su patrimonio ver: Oliver, Pleguezuelo y Sánchez (2004, 54). Agradecemos a D. José Miguel Sánchez Peña que nos diera a conocer esta talla y nos sugiriera la posible autoría de López sobre ella.

⁵⁷ AMPSM, Sección "Papeles Antiguos", legajo 1650, expediente nº 8, Padrón de 1707.

⁵⁸ Jácome González y Antón Portillo (2002, 122). Ídem (2006, 233).

sión en obras de Medina y Flores, o, sobre todo, Diego Roldán Serrallonga, que fue un colaborador habitual⁵⁹. De ambos perduran en El Puerto tallas muy cercanas a su gubia y que pueden fecharse en torno al segundo cuarto del siglo, como el San José que está en el coro bajo del Convento de las Concepcionistas, que ya atribuimos a Francisco Camacho⁶⁰. En la misma iglesia los dos ángeles lampareiros del presbiterio siguen el estilo de Diego Roldán, con quien también se pueden vincular el San Luis de Anjou que se venera en la Parroquia de San Francisco⁶¹ y la Virgen del Pilar del convento de las Capuchinas.

A partir de la década de los treinta y durante buena parte del segundo tercio del siglo hay que hablar de la familia Navarro⁶². Por la entidad y gran proyección a toda la comarca, su taller es el único comparable al de López en el contexto del Barroco portuense. En cualquier caso, tenemos que advertir que este importante obrador fue, sobre todo, retabístico, ocupando en él la escultura un papel subsidiario, estando además en la mayoría de los casos en unos niveles de calidad muy alejados de los que admiramos en el imaginero sevillano⁶¹. Asimismo, hay que resaltar que no gozó de la misma estabilidad pues se caracterizó por un carácter itinerante. De hecho, a partir de finales de los años cuarenta del XVIII se instala definitivamente en Jerez. Con todo, los encargos desde El Puerto siguieron llegando y el director del taller, Matías José Navarro, envía a oficiales para trabajar algunas temporadas en la ciudad. Lo comprobamos en el Catastro de Ensenada donde figura Juan Navarro como el único maestro escultor residente en el municipio a mediados de siglo. Junto a él aparece como oficial su hermano Diego⁶⁴. En 1762 a Juan todavía se le apunta viviendo en la calle Zarza en el padrón de ese año con una edad de 69 años⁶⁵.

De la década de los sesenta y setenta, en pleno rococó, hay referencias a otro taller, más modesto y mucho menos conocido, que parece alternar la realización de retablos y de escultura. Nos referimos al de Andrés Marín. En el referido padrón de 1762 se le nombra como tallista residiendo en la calle Larga. Por este documento se atestigua que tenía 32 años y que era natural de Granada⁶⁶. En

⁵⁹ Sobre Diego Roldán ver, por ejemplo: Moreno Arana (2006a).

⁶⁰ Moreno Arana (2009, 361).

⁶¹ Una breve referencia a esta imagen y a su primitivo altar en: Sancho de Sopranis (1953, 478).

⁶² A esta familia de retablistas y escultores hemos dedicado algunos trabajos: Moreno Arana (2003, 85-95), Ídem (2006c), Ídem (2008, 41-46). El estudio más completo está en: Herrera García (2007).

⁶³ Sobre la imaginaria en el taller de los Navarro ver: Moreno Arana (2008, 41-46). González Luque (2009a, 325-326).

⁶⁴ AMPSM, Sección "Catastro de Ensenada", legajo 388, Industrial. Secular, tomo I, ff. 457-458.

⁶⁵ AMPSM, Sección "Papeles Antiguos", legajo 1650, expediente n° 9, Padrón de 1762.

⁶⁶ Ídem.

1776 talla un San José para el Hospital de la Providencia y, junto a un tal Rueda, hace a partir de 1778 para la capilla de Aurora dos ángeles lampareros y otro San José y un Santo Tomás de Aquino con destino al retablo mayor⁶⁷. También se le documentan en 1774 el retablo mayor y otra pareja de ángeles lampareros para la capilla de los Desamparados de Sanlúcar de Barrameda⁶⁸.

Un capítulo aparte es la llegada de escultores y obras de origen genovés, circunstancia que será una constante en toda la zona durante este siglo⁶⁹. El profesor Herrera García habla de un genovés llamado José Novaro, del que nada más nos consta, que colabora con la familia Navarro en los años cuarenta⁷⁰. En cualquier caso, al margen de la probable importación de piezas de procedencia italiana, la dependencia de Cádiz y Jerez y sus respectivos círculos de artistas genoveses debió de ser también aquí determinante. Concretamente, en Jerez domina el panorama escultórico de la segunda mitad del setecientos Jacome Vacaro⁶⁹. Con él o su entorno pueden vincularse tallas como el San José de la sacristía de la Prioral, el San Ginés de la Jara que se conserva en dependencias del mismo templo, la cabeza del Cristo de la Flagelación de la Parroquia de San Joaquín o, ya en la fase más tardía de este autor, dentro de un incipiente neoclasicismo, la Inmaculada que hoy está en el altar mayor de la Prioral.

Esta última obra pone el broche final a dos siglos de escultura barroca en El Puerto, un contexto donde, como hemos pretendido probar en este artículo, Ignacio López fue un hito irrepetible, tanto desde el punto de vista cuantitativo como cualitativo.

⁶⁷ Sancho de Soprani (1936, 3).

⁶⁸ Toribio García (1992).

⁶⁹ Para una visión global del caso portuense ver: González Luque (2009a, 327-329). A nivel general: Sánchez Peña (2006).

⁷⁰ Herrera García (2007, 53).

⁷¹ Una revisión sobre este artista y la escultura genovesa en Jerez en: Moreno Arana (2012).

Referencias bibliográficas

- BAGO Y QUINTANILLA, Miguel de (1932): *Arquitectos, escultores y pintores sevillanos del siglo XVII. Documentos para la historia del arte en Andalucía*, vol. V, Facultad de Filosofía y Letras, Laboratorio de Arte, Sevilla.
- BELLIDO AHUMADA, José (1985): *La Patria de Nebrija*, Sevilla.
- CARMONA MUELA, Juan (2003): *Iconografía de los santos*. Istmo, Madrid.
- CRUZ ISIDORO, Fernando (2011): “La Santa Caridad de Sanlúcar de Barrameda. Aproximación a su historia y patrimonio artístico”, *Estudios sobre Miguel de Mañara. Su figura y su época, santidad, historia y arte*, Hermandad de la Santa Caridad, Sevilla, pp. 435-461.
- ESPINOSA DE LOS MONTEROS SÁNCHEZ, Francisco (2009): “Nuevas aportaciones a las vidas y obras de Ignacio Francisco López y Alonso de Morales”, *Revista de Historia de El Puerto*, nº 42, Aula de Historia Menesteo, El Puerto de Santa María, pp. 63-83.
- FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro (1992): “Un edificio gótico fuera de época. La prioral de El Puerto de Santa María”, *Laboratorio de Arte*, nº 5, tomo I, Universidad de Sevilla, Sevilla, pp. 205-222.
- GESTOSO Y PÉREZ, José (1899): *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, tomo I, Sevilla.
- ____ (1985): *Apuntes históricos-descriptivos de la Iglesia y del Castillo de la Villa de Rota*. Fundación Alcalde Zoilo Ruiz-Mateos, Rota (reedición).
- GONZÁLEZ GARCÍA, Pedro José (1985): “Noticias Sevillanas del Escultor Gaspar de la Cueva”, *Actas de las III Jornadas de Andalucía y América*, Escuela de Estudios Hispano-Americanos, Sevilla, pp. 141-146.
- 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.
- ____ (2009a): “Influencias sevillanas e italianas en la escultura barroca de El Puerto de Santa María (Cádiz)”, *Congreso Internacional Andalucía Barroca: actas*, vol. 1, Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, Sevilla.
- ____ (2009b): “Una joya del Barroco portuense”, *Diario de Cádiz*, 24 de Septiembre, Cádiz.
- ____ (2011): “Un artista clave en el barroco local”, *Diario de Cádiz*, 3 de Marzo, Cádiz.
- GONZÁLEZ LUQUE, Francisco y MORENO ARANA, José Manuel (2009): “Jesús de los Afligidos podría proceder de Guatemala”, *Diario de Cádiz*, 4 de Junio, Cádiz.
- ____ (2013): “La imagen de Jesús de los Afligidos de El Puerto de Santa María: una obra guatemalteca del siglo XVII”, *Pliegos de la Academia*, 2ª época, nº 19, Academia de Bellas Artes Santa Cecilia, El Puerto de Santa María, pp. 23-43.
- HERRERA GARCÍA, Francisco Javier (2007): “La familia Navarro y la expansión del retablo de estípites en Andalucía Occidental”, *Nuevas perspectivas críticas sobre historia de la escultura sevillana*, Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, Sevilla, pp. 45-66.

- HORMIGO SÁNCHEZ, Enrique (2002): *Vida y obra de Francisco de Villegas. Escultor, retablista y ensamblador*. Diputación Provincial de Cádiz, Cádiz.
- HORMIGO SÁNCHEZ, Enrique y SÁNCHEZ PEÑA, José Miguel (2007): *Documentos para la Historia del Arte en Cádiz*, tomo I. Cádiz.
- JÁCOME GONZÁLEZ, José y ANTÓN PORTILLO, Jesús (2002): “Apuntes histórico-artísticos de Jerez de la Frontera en los siglos XVI-XVIII (3ª serie)”, *Revista de Historia de Jerez*, n.º 8, Centro de Estudios Históricos Jerezanos, Jerez de la Fra., pp. 101-138.
- _____ (2006): “El Retablo de la Capilla del Rosario de los Montañeses”, *Jerez en Semana Santa*, n.º 10, Hermandad Sacramental del Santo Crucifijo de la Salud, Jerez de la Fra., pp. 231-245.
- _____ (2008): “El asentamiento de un foco de artistas escultóricos sevillanos en el Xerez del Setecientos”, *Jerez en Semana Santa*, n.º 12, Hermandad Sacramental del Santo Crucifijo de la Salud, Jerez de la Fra., pp. 27-43.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino (1932): *Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán*. Rodríguez, Giménez y Cía., Sevilla.
- MANCHEÑO Y OLIVARES, Miguel (1903): *Curiosidades y antiguallas de Arcos de la Frontera*. Arcos de la Fra.
- MARCO DORTA, Enrique (1960): *Fuentes para la historia del arte hispanoamericano*. Instituto Diego Velázquez, Sevilla.
- 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, Centro de Estudios Históricos Jerezanos, Jerez de la Fra., pp. 85-101.
- _____ (2006a): “Aproximación al imaginero Diego Roldán Serrallonga”, *Jerez en Semana Santa*, n.º 10, Hermandad Sacramental del Santo Crucifijo de la Salud, Jerez de la Fra., pp. 347-355.
- _____ (2006b): “La difusión del barroquismo sevillano en El Puerto y su entorno: Ignacio López y Alonso de Morales”, *Revista de Historia de El Puerto*, n.º 37, Aula de Historia Menesteo, El Puerto de Santa María, pp. 47-80.
- _____ (2006c): “Una familia de retablistas del siglo XVIII en El Puerto, los Navarro”, *La conservación de los retablos. Catalogación, restauración y difusión*, Ayuntamiento de El Puerto de Santa María, El Puerto de Santa María, pp. 657-675.
- _____ (2008): “La Imaginería en las Hermandades Lebrijanas del Barroco”, *IX Simposio sobre Hermandades de Sevilla y su provincia*, Fundación Cruzcampo, Sevilla, pp. 37-60.
- _____ (2009a): “El imaginero Ignacio López y la orden dominica”, *Diario de Jerez*, 25 de Marzo, Jerez de la Fra., p. 45.
- _____ (2009b): “Sobre el imaginero Francisco Camacho de Mendoza”, *Revista de Historia de Jerez*, n.º 14-15, Centro de Estudios Históricos Jerezanos, Jerez de la Fra., pp. 353-364.
- _____ (2010): *La Policromía en Jerez de la Frontera durante el siglo XVIII*, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, Sevilla.
- _____ (2012): “La Impronta Genovesa en la Escultura Jerezana de la Segunda Mitad del Siglo XVIII”, *Revista de Historia de Jerez*, n.º 16-17, Centro de Estudios

Históricos Jerezanos, Jerez de la Fra.

- MURO OREJÓN, Antonio (1932): *Artífices sevillanos de los siglos XVI y XVII. Documentos para la historia del arte en Andalucía*, vol. IV, Facultad de Filosofía y Letras, Laboratorio de Arte, Sevilla.
- OLIVER, Alberto, PLEGUEZUELO, Alfonso y SÁNCHEZ, José María (2004): *Guía histórico-artística de la Sierra de Aracena y Picos de Aroche*. Iniciativas Leader Sierra de Aracena y Picos de Aroche, Aracena.
- QUILES GARCÍA, Fernando (1996): “Una posible obra de juventud de Ruiz Gijón”, *Laboratorio de Arte*, nº 9, Universidad de Sevilla, Sevilla, pp. 333-350.
- RÉAU, Louis (2000): *Iconografía del arte cristiano*, tomo 2, vol. 3, Ediciones del Serbal, Barcelona.
- REPETTO BETES, José Luis (coord.) (1995): *La Semana Santa de Jerez y sus cofradías. Historia y Arte*, tomo I. Jerez de la Fra.
- _____ (1997): *El Cristo de Jerez: Historia de la Pontificia y Real Hermandad y Cofradía de Nazarenos del Santísimo Cristo de la Expiración, María Santísima del Valle y San Juan Evangelista, de la Ermita de San Telmo, de Jerez de la Frontera*. Jerez de la Fra.
- RÍOS MARTÍNEZ, Esperanza de los (2007a): “La fachada-retablo en el Marco de Jerez: una posible atribución a José de Arce en la Puerta de Sol de la Iglesia Prioral portuense”, *La conservación de los retablos. Catalogación, restauración y difusión*, Ayuntamiento de El Puerto de Santa María, El Puerto de Santa María, pp. 575-606.
- _____ (2007b): *José de Arce, escultor flamenco (Flandes, 1607 - Sevilla, 1666)*. Secretariado de publicaciones de la Universidad de Sevilla, Sevilla.
- _____ (2010): “Antón Martín Calafate, iniciador de la reactivación del gótico en la provincia de Cádiz, a través de la reedificación de la iglesia prioral de El Puerto de Santa María en el siglo XVII”, *Laboratorio de Arte*, nº 22, Universidad de Sevilla, Sevilla, pp. 165-184.
- 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 (2006): *Escultura genovesa. Artífices del Setecientos en Cádiz*. Cádiz.
- SANCHO DE SOPRANIS, Hipólito (1935a): “Papeletas para una serie de artistas regionales”, *Guión*, nº 19, Federación de Estudiantes Católicos, Jerez de la Fra, pp. 17-20.
- _____ (1935b): “Papeletas para una serie de artistas regionales”, *Guión*, nº 21, Federación de Estudiantes Católicos, Jerez de la Fra., pp. 19-22.
- _____ (1936): “Papeletas para una serie de artistas regionales (segunda serie)”, *Guión*, nº 27, Federación de Estudiantes Católicos, Jerez de la Fra., pp. 3-14.
- _____ (1943): *Historia del Puerto de Santa María desde su incorporación a los dominios cristianos en 1259 hasta el año mil ochocientos. Ensayo de una síntesis*. Establecimientos Cerón y Librería Cervantes, Cádiz.

- ____ (1953): “Notas y Documentos para la historia de la Iglesia del Sr. San Miguel. Convento de San Francisco Observante del Puerto de Santa María”, *Archivo Ibero-Americano*, nº 52, Franciscanos Españoles, O.F.M., Madrid, pp. 441-504.
- TORIBIO GARCÍA, Manuel (1988): “Guindos, arquitecto portuense del s. XVII”, *Revista de Historia de El Puerto*, nº 1, Aula de Historia Menesteo, pp. 43-54.
- ____ (1992): “Arte y Artistas en la iglesia de los Desamparados de Sanlúcar de Barrameda siglo XVIII”, *Sanlúcar de Barrameda*, nº 28, s/p.