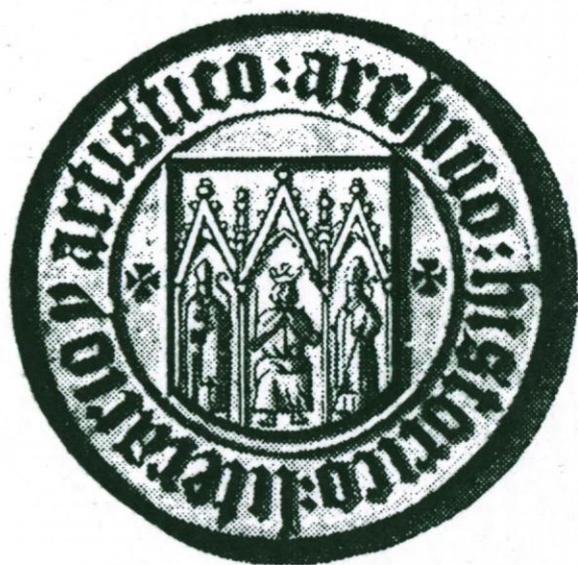


# ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA



SEVILLA, 1992



ARCHIVO  
HISPALENSE



REVISTA  
HISTÓRICA, LITERARIA  
Y ARTÍSTICA

# ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA

HISTÓRICA, LITERARIA  
Y ARTÍSTICA



Deposited in the Library of Congress  
under the name of the author



Publicaciones de la  
EXCMA. DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE SEVILLA  
Directora: ANTONIA HEREDIA HERRERA

ARCHIVO HISTÓRICO  
DE LA  
DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE SEVILLA  
Y ARQUIVO

RESERVADOS LOS DERECHOS

Depósito Legal SE - 1958. I.S.S.N. 0210-4067

---

Impreso en Gráficas del Sur - Becas, 10 - SEVILLA

# ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA  
HISTÓRICA, LITERARIA  
Y ARTÍSTICA

PUBLICACIÓN CUATRIMESTRAL

2ª ÉPOCA  
1992



TOMO LXXV  
NÚM. 230

SEVILLA, 1992

# ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA  
2ª ÉPOCA

1992

SEPTIEMBRE-DICIEMBRE

Número 230

Directora: ANTONIA HEREDIA HERRERA

## CONSEJO DE REDACCIÓN

MIGUEL ÁNGEL PINO MENCHÉN, PRESIDENTE DE LA DIPUTACIÓN PROVINCIAL

JOSÉ MANUEL AMORES

FRANCISCO MORALES PADRÓN

OCTAVIO GIL MUNILLA

ANTONIO DOMÍNGUEZ ORTIZ

MANUEL GONZÁLEZ JIMÉNEZ

ANTONIO COLLANTES DE TERÁN SÁNCHEZ

JOSÉ M<sup>a</sup> DE LA PEÑA CÁMARA

VÍCTOR PÉREZ ESCOLANO

JOSÉ HERNÁNDEZ DÍAZ

PEDRO M. PIÑERO RAMÍREZ

ROGELIO REYES CANO

ESTEBAN TORRE SERRANO

ENRIQUE VALDIVIESO GONZÁLEZ

JUANA GIL BERMEJO

ANTONIO MIGUEL BERNAL

CARLOS ÁLVAREZ SANTALÓ

SECRETARÍA Y ADMINISTRACIÓN:

CONCEPCIÓN ARRIBAS RODRÍGUEZ

REDACCIÓN, ADMINISTRACIÓN Y DISTRIBUCIÓN: PLAZA DEL TRIUNFO, 1

TELÉFONO 422 28 70 - EXT. 213 y 422 87 31

41071 SEVILLA (ESPAÑA)

## SUMARIO

	Páginas
<b>Don Octavio Gil Munilla: In memoriam</b>	1
<b>ARTÍCULOS</b>	
<b>HISTORIA</b>	
LÓPEZ MARTÍNEZ, Antonio Luis: <i>Crisis y reconversión de las economías monásticas al final del Antiguo Régimen. El Monasterio de Santa Inés de Ecija en el siglo XVIII</i>	3
GARCÍA FITZ, Francisco: <i>Conflictos jurisdiccionales, articulación territorial y construcciones militares a finales del siglo XIII en el alfoz de Sevilla: la Sierra de Aroche</i>	25
VIÑA BRITO, Ana: <i>Problemática del oficio de zapateros en Osuna a principios del siglo XVI</i>	53
ZAHINO PEÑAFORT, Luisa: <i>El Archivo de la Casa de Misericordia en Sevilla</i>	63
<b>LITERATURA</b>	
PINEDA, Victoria M.: <i>Retórica y literatura artística de Francisco Pacheco</i>	81
LÓPEZ MARTÍNEZ, M <sup>a</sup> Isabel: <i>Vicente Aleixandre y el mito de Prometeo</i>	95
<b>ARTE</b>	
CABELLO NÚÑEZ, José: <i>La Virgen de los Dolores de la Hermandad Servita de la Puebla de Cazalla: primera obra documentada del escultor José Montes de Oca</i>	115
ALONSO DE LA SIERRA, Lorenzo y HERRERA GARCÍA, Francisco J.: <i>Francisco López y la difusión del Barroco Estípite en el retablo bajo-Andaluz</i>	121

## MISCELÁNEA

- ESPIAU EIZAGUIRRE, Mercedes: *La realidad y el deseo en una vista de Sevilla de 1825* ..... 151

## LIBROS

- Temas sevillanos en la prensa local** ..... 159

## CRÍTICA DE LIBROS

- Apostillas a una edición de la «Silva de varia lección» de Pedro Mejía.* Por Antonio Castro Díaz ..... 171
- SCARAMUZZA VIDONI, M.: *Retórica e narrazione nella «Historia imperial» di Pero Mexía.* Por Antonio Castro Díaz ..... 176
- MORALES PADRÓN, Francisco: *Catálogo de los archivos parroquiales de la provincia de Sevilla.* Por Antonia Heredia Herrera ..... 182
- GONZÁLEZ ARTEAGA, J.: *Las Marismas del Guadalquivir: etapas de su aprovechamiento económico.* Por Antonio Herrera García ..... 184

# FRANCISCO LÓPEZ Y LA DIFUSIÓN DEL BARROCO ESTÍPITE EN EL RETABLO BAJO-ANDALUZ

## INTRODUCCIÓN

Del mismo modo que para la evolución de la arquitectura barroca se han establecido una serie de modalidades o «estilos» que tipifican las etapas por las que ésta evoluciona, para el retablo puede igualmente señalarse una línea evolutiva caracterizada por la adopción de distintas formas estructurales y decorativas, encaminadas por una senda que lleva desde los reposados y ordenados esquemas de principios del XVII, a la disolución de los elementos arquitectónicos y pleno protagonismo del ornamento, que añade horror vacui y complejidad a la máquina retablística, ya en los años centrales del XVIII. Al actuar el retablo como auténtico «laboratorio de ideas», puede apreciarse con más detalle y precisión que en la arquitectura propiamente dicha las verdaderas intenciones y propósitos de los creadores barrocos, expuestas de modo original en la «arquitectura en madera».

El formalismo del retablo clasicista, cuya estructura perfectamente reticulada era plasmación de los preceptos divulgados por los tratadistas manieristas italianos, comienza a «contaminarse» a mediados del XVII con distintos motivos de índole ornamental, que animan y disimulan su racional composición, sobre todo a partir de las propuestas que en este sentido divulga Alonso Cano, iniciándose el camino que lleva ya en la segunda mitad de siglo a la concreción de un retablo inmerso de lleno en el barroco. Nos encontramos a partir de este momento en la primera de las etapas en la que se manifiestan verdaderas intenciones barroquizantes y que en atención al soporte generalizado entonces, la columna salomónica, podemos denominar «modalidad salomónica». Ya desde el siglo XVI fue preocupación constan-

te por parte de distintos intelectuales eclesiásticos postrentinos y señalados arquitectos la formulación de un «orden cristiano», como contrapartida a los órdenes clásicos habituales, pues no puede olvidarse que éstos tenían un «origen pagano». El esfuerzo más enjundioso y de mayor alcance en cuanto a la formulación de un orden salomónico se debe al fraile y pintor benedictino fray Juan Ricci de Guevara, quien propuso unos patrones de ondulación que afectan tanto a la columna como a las basas, pedestales, entablamento, cornisas, molduras, etc. No obstante la influencia que su obra pudo ejercer entre los artistas del momento, es difícil de precisar, pues no llegó a ser publicada hasta el presente siglo, si bien hay indicios que permiten albergar la idea de una difusión restringida (1).

Pero fue el baldaquino erigido por Bernini en 1633 en San Pedro el punto de partida para la masiva utilización en el ámbito hispánico de la columna torsa, sobre todo en lo que a retablos se refiere. Los cambios experimentados no afectan únicamente a los soportes; en estructuras observamos una creciente significación del único cuerpo y calle central, quedando reducidos los cuerpos superiores a remates o áticos y las calles laterales a entre-calles. En cuanto a ornamento, se observa la progresiva adopción de motivos como festones de hojas y frutos, guirnaldas, potentes golpes de talla vegetal formados a base de hojas carnosas de acusada plasticidad, cartelas, molduras que describen complicadas líneas en torno a hornacinas y marcos, que inundan las superficies y elementos estructurales. Son características las formas auriculares inspiradas en el «rollwerk» manierista, muy prodigadas en estos momentos, en retablos y yeserías (2). En Sevilla son buenos exponentes de esta tendencia, vigente hasta la primera década del XVIII, los Ribas, Bernardo Simón de Pineda y los seguidores de éste como Juan de Valencia, Cristóbal de Guadix, los Barahona, José de la Barrera, Pedro Ruiz Paniagua, Antonio de Carvajal, etc. (3).

(1) TORMO, Elías y GUSI, Celestino: *La vida y la obra de Fray Juan Ricci*, Madrid, 1930, 2 t.

Palomino conoció los tratados de Ricci, lo que sugiere una posible difusión restringida entre los artistas del momento, sobre todo en el círculo madrileño.

RAMÍREZ, Juan A.: «Guarino Guarini, Fray Juan Ricci y el Orden Salomónico entero», *Goya*, pág. 160, Madrid, 1981, págs. 202-211. TAYLOR, René: «Santa Prisca en el contexto del Barroco», en *Santa Prisca restaurada*. México-Madrid, 1990, págs. 15-59.

(2) RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso: «Motivos ornamentales en la arquitectura de la Península Ibérica entre manierismo y barroco», *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte. España entre el Mediterráneo y el Atlántico*, t. II, Granada, 1976, págs. 553-559.

(3) HERNÁNDEZ DÍAZ, José: *Papeletas para la historia del retablo en Sevilla durante la segunda mitad del siglo XVII*, Sevilla, 1935. DABRIO, M<sup>ra</sup> Teresa: «El retablo en la escuela sevillana del seiscientos», *Imafronte*, 3, 4, 5, Murcia, 1987-88-89, págs. 187-206.

La «modalidad estípite» sucede a la salomónica, iniciándose en la primera década del XVIII y prolongándose hasta los años centrales de la centuria. El estípite es adoptado como soporte articulador del retablo, introduciéndose novedades tanto estructurales como ornamentales, muchas de las cuales venían siendo experimentadas en Castilla de la mano de José Benito de Churriguera a lo largo de las dos últimas décadas del anterior siglo. De modo particular destaca en la obra de este artífice la movilidad que introduce en la planta, haciéndola cóncava y envolvente y por remate el cascarón limitado por un medio punto que ciñe la bóveda (4). Los Churriguera hicieron uso del estípite, si bien no fue un elemento consustancial de sus retablos, en los que prefirieron las columnas salomónicas y cilíndricas con fuste ornamentado de diversas maneras. También los motivos de talla vegetal anticipan en la obra de José Benito los que serán definatorios del retablo dieciochesco, como luego veremos. Prototipo de todo ello es el retablo mayor de San Esteban de Salamanca, ejecutado en 1692. No es difícil apreciar cómo en cuanto a organización estructural y pretensiones escenográficas, el citado de San Esteban es predecesor de retablos dieciochescos como el de la Capilla de los Reyes de la Catedral de México, debido a Jerónimo Balbás, o el mayor de San Lorenzo de Cádiz, sobre el que luego hablaremos. Ahora adquiere verdadero protagonismo el único cuerpo y calle, en el que suelen alternarse dos escalas de estípites, un orden gigante y otro menor enmarcando las hornacinas o repisas. Las cornisas se disponen en distintos planos, elevándose en complicado desarrollo mixtilíneo proyectando el cuerpo principal en el remate y envolviendo el nicho o relieve superior, como es rasgo constante en la retablistica de las comarcas centrales de Andalucía (5). Entre

(4) Sobre la tipología del retablo churrigueresco puede consultarse RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso: *Los Churriguera*, Madrid, 1971, págs. 16, 20-23. Del mismo autor «El retablo barroco en Salamanca: materiales, formas, tipologías», *Imafronte*, 3, 4 y 5, Murcia, 1987-88-89, págs. 225-258.

La estética de los Churriguera parece tener antecedentes en Castilla; se habla así de un momento prechurrigueresco: retablos burgaleses como el de las Huelgas o San Cosme y San Damián, ambos debidos a Policarpo de la Nestosa, denotan esta tendencia en su planta semicircular y cascarón. Véase BALLESTEROS, Floriano: «El retablo mayor de la Iglesia de San Cosme y San Damián de Burgos», *Boletín de los Seminarios de Arte y arqueología*, BAIRD, Joseph. A.: XXXVII, Valladolid, 1971, págs. 327-349.

(5) BAIRD, Joseph A.: *Los retablos del siglo XVIII en el sur de España, Portugal y México*, México, 1987, págs. 76-92.

En las obras de la familia Primo es constante la elevación de las cornisas enmarcando hornacinas e introduciéndose en el remate. Ejemplos de ello son los retablos mayores de las Carmelitas Descalzas de Lucena (Antonio Primo, 1738), y del Carmen Calzado de Antequera. También se le atribuyen el retablo de las Carmelitas Descalzas de Antequera. En Estepa existe un conjunto de obras que llevan su sello, como el retablo de San Antonio del Convento de San Francisco, el retablo mayor de los Remedios, etc. Similares esquemas presenta el retablo mayor

los distintos recursos escenográficos ganan terreno los cortinajes dispuestos a modo de pabellón, empleados por los Churriguera. En Andalucía los introduce Francisco Hurtado (tumba del Cardenal Salazar, Mezquita de Córdoba, retablo de Santiago de la Catedral de Granada), de quien los toma Pedro Duque Cornejo, cuya obra está plagada de cortinajes y pabellones (6).

En los pormenores decorativos, la talla vegetal se vuelve menuda y rizada, simulando ramilletes denominados en esos momentos «hoja de cardo». Son formas más flexibles y enérgicas que las anteriores, inundan superficies y elementos arquitectónicos, contribuyendo a la acentuación del «horror vacui». A ello hay que sumar la proliferación de angelillos jugueteros, haciendo de telamones, desplegando cortinajes, guirnaldas, veneras, ramos de flores y frutos, etc. Tal como anticipábamos el germen de esta nueva gramática decorativa hemos de buscarlo en la obra castellana de los Churriguera. Dentro del capítulo ornamental también ha de tenerse en cuenta la tendencia al geometrismo y líneas quebradas, en contraposición a las formas blandas y transiciones suaves de lo salomónico. Las complicadas líneas de desarrollo mixtilíneo, elementos prismáticos, la superposición de planos abstractos para dar lugar a la característica estética de placas recortadas, son ejemplo de ello. En Andalucía será la escuela de Francisco Hurtado la que nos ofrece un repertorio más apurado en este sentido. Con todo, el elemento definitorio y consustancial del retablo dieciochesco andaluz va a ser el estípite, soporte que remonta sus orígenes a los «términos» y «cariátides» de la Antigüedad, muy divulgados durante el Renacimiento a través de tratadistas como Serlio, si bien correspondió al manierismo norteyropeo con preceptistas como Wendel Dietterlin, Vredeman de Vries, Daniel Meyer o Gabriel Krammer, la transformación del estípite clásico en formas más complejas recargadas de decoración, muy próximas al estípite dieciochesco del ámbito hispánico. Todo ello no ha sido pasado por alto y ya desde la pasada centuria se apuntó el posible origen nórdico de las formas decorativas del barroco dieciochesco español y mexicano (7).

---

de la Parroquial de Gilena (Sevilla). TAYLOR, René: «La familia Primo, retablistas del siglo XVIII en Andalucía», *Imafronte*, 3, 4 y 5, Murcia, 1987-88-89, págs. 323-345.

(6) TAYLOR, René: «Francisco Hurtado and his school», en *The art bulletin*, vol. XXXII, Londres, 1950, págs. 25-61.

(7) En especial se ha reparado en la obra de Wendel DIETTERLIN: *Architectura de constitutione symmetria ac proportione quinqui columnarum*, Nuremberg, 1598.

CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín: «El churriguerismo», *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo*, 6, 1921, págs. 285-300. SCHUBERT, Otto: *Historia del Barroco en España*, Madrid, 1924, págs. 145-146 y 276.

Un detallado análisis de la evolución del soporte estípite desde la antigüedad hasta el siglo XX se debe a VILLEGAS, Víctor M.: *El gran signo formal del Barroco. Ensayo histórico del apoyo estípite*, México, 1956.

No cabe, por tanto, duda de la gestación en Castilla, en el círculo churrigueresco, del «barroco estípite». En su difusión por Andalucía Occidental jugaría un determinante papel el citado Jerónimo Balbás, a partir de cuya estancia se produce una inmediata adopción de la nueva estética por parte de todos los arquitectos de retablos, primero de la capital y luego de los centros secundarios. Se venía teniendo como punto de partida para esta rápida transformación de la tipología retablística al desaparecido retablo mayor del Sagrario sevillano; no obstante, se ha ampliado el campo de su actividad en Andalucía, documentándose una primera estancia en Cádiz donde figura en 1702 interviniendo en la reconstrucción de la torre del Ayuntamiento, relación con las artes edificatorias que vuelve a confirmarse en México, cuando en 1725 se declara *arquitecto político y militar e ingeniero industrial en las artes de fabricar molinos, baluartes, desagües y otras distintas artes y artificios* (8). Esto nos lleva a interrogarnos sobre su presencia en Cádiz, ¿estaría relacionada con alguna tarea referente al perímetro defensivo de la ciudad? No olvidemos que Francisco Hurtado Izquierdo también actuó como ingeniero militar (9). A partir de 1704 aparece en Sevilla dedicado a la que habría de ser su obra emblemática en la capital, el citado retablo mayor del Sagrario. Junto a ésta, una serie de retablos garantizaban sobradamente la divulgación de la nueva estética en la zona (10). Propagación de una modalidad barroca y superación de otra que no va a producirse con la misma intensidad en todos los rincones del Occidente andaluz. En aquellos casos de artífices próximos al taller de Balbás la transformación fue inmediata, como ocurre con Pedro Duque Cornejo o José Maestre. No obstante, un factor que facilita la difusión del barroco estípite por los rincones más aparta-

(8) ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ, Lorenzo y TOVAR DE TERESA, Guillermo «Diversas facetas de un artista de dos mundos: Gerónimo de Balbás en España y México», *Atrio*, Sevilla, 1991, págs. 79-107.

(9) René TAYLOR, «Francisco Hurtado and his school», op. cit.

(10) A parte del mayor de la Sacramental catedralicia, Balbás dejó en Sevilla otras obras: el retablo de la Sacramental de San Bartolomé ejecutado en colaboración con P. Duque y Cornejo (c. 1708), retablo mayor de San Felipe Neri (1711), hoy en San Antonio de Padua, retablo mayor de San Agustín de Osuna (1712), el del Rescate del Convento de San Francisco (c. 1713), la silliería coral de San Juan de Marchena (desde 1715), el túmulo de Luis XIV (1715), una custodia para la Catedral, según diseño del autor (1715).

GÓMEZ PIÑOL, Emilio: «Entre la norma y la fantasía: la obra de Jerónimo Balbás en España y México», *Temas de estética y arte II*, Sevilla, 1988, págs. 97-129. CARO QUESADA, M<sup>a</sup> Josefa Salud: «Jerónimo Balbás en Sevilla», *ATRIO*, Sevilla, 1988, págs. 63-91. CAS- TILLO UTRILLA, M. José del: «Jerónimo Balbás y el mausoleo de Luis XIV en Sevilla», *Laboratorio de Arte*, n<sup>o</sup> 2, Sevilla, 1989, págs. 115-122. ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ, Lorenzo y TOVAR DE TERESA, Guillermo: op. cit. SERRERA CONTRERAS, Juan Miguel: «Los ideales Neoclásicos y la destrucción del Barroco. Ceán Bermúdez y Jerónimo Balbás», *Archivo Hispalense*, 223, Sevilla, 1990, págs. 135-159.

dos de la geografía andaluza es la constante movilidad de los artistas entre los distintos centros en busca de encargos. Tenemos, por ejemplo, el caso de Duque y Cornejo, que establece profundos intercambios con Granada y Córdoba, a menor escala podemos citar en Sevilla a la familia Guisado, que desde Sevilla se dirige a Carmona y Marchena, desplegando su actividad por la Campiña. Un caso singular son los Primo, constituidos en torno a un auténtico taller itinerante, que se mueve fundamentalmente por localidades de Andalucía Central como Priego, Lucena, Antequera y Estepa (11).

En este panorama artístico cambiante, donde era fundamental dominar las últimas tendencias, como garantía del éxito profesional y la supervivencia, hemos de encuadrar la figura de Francisco López, en cuya actividad es evidente una formación y primeros trabajos todavía vinculados a lo salomónico, tendencia corregida posteriormente para adoptar la normativa de lo balbasiano, que venía divulgándose desde los principales centros artísticos de la Baja Andalucía, fundamentalmente Sevilla y Cádiz.

## FRANCISCO LÓPEZ, VIDA Y OBRA

### Datos biográficos

El influjo balbasiano se extenderá rápidamente como una amplia red tentacular que, valiéndose de las tradicionales relaciones laborales de los talleres, hará triunfar estas innovaciones estéticas en Andalucía con mayor éxito que en cualquier otro punto de la Península. Son los casos concretos de contactos directos con el propio Balbás y la repercusión de éstos entre los correspondientes aprendices y colaboradores los que pueden arrojar una

---

(11) En Sevilla no se ha documentado obra alguna, no obstante está demostrada la presencia de Antonio Primo en 1723, ese año dirigía una carta al Padre General de la Merced, solicitando le concediese la obra de los retablos que pensaba acometer en el templo mercedario, retablos que fueron concertados por Miguel de Perea y Juan de Valencia.

«Al Rmo. Pe. General de la Merced Fr. Joseph Pereto. - Rmo. Pe. y Excmo. Sr. - Señor mío: Antonio Primo, artífice de talla, solicita que V. E. lo admita para hacer los retablos que en su Real Convento y Casa grande erige su Piedad y deseándole yo este alivio he de deber a V. E. que teniendo la habilidad que se requiere le facilite esta gracia ofreciéndome de nuevo con esta ocasión a todas las que sean de la mayor satisfacción de V. E. a quien deseo gde. N. Sr. ms. años. Cartuxa de Sevilla y Marzo de 1723. - Rmo. y Excmo. Padre - B. L. m a V. E. su humilde siervo y amigo. Fray Luis Joseph de Urebal.»

GESTOSO Y PÉREZ, José: *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, T. I, Sevilla, 1899, pág. 200.

Taylor, René: «La familia Primo...» op. cit.

luz más nítida sobre este periodo de cambio y sus consecuencias para la retabística andaluza, sin olvidar que también tuvo su eco en algunos de los más importantes centros de la América española.

En este contexto aún muy poco estudiado centraremos nuestra reflexión, que pretende un acercamiento a Francisco López ensamblador conocido hasta ahora sólo por breves referencias a su trabajo en el retablo mayor de San Lorenzo de Cádiz y a su posible origen gaditano (12). A estos datos unimos distintos hallazgos documentales sobre su vida y obra que, junto a los anteriores, permitan un acercamiento más concreto a su personalidad artística y nos ofrecen una evidente muestra del triunfo de la estética del estípite en la zona gaditana y su forcejeo inicial con la tradición salomónica. No menos indicativo resulta el hecho que, como en el caso de Balbás, encontremos en su biografía el paso al Nuevo Mundo, en este caso a Cuba, circunstancia que deja abierta una puerta a futuras investigaciones sobre la difusión del estípite en aquella isla.

La biografía de Francisco López, cuya vida transcurrió en Bornos, Jerez de la Frontera, Cádiz y La Habana, presenta bastantes puntos oscuros y de ellos no pocos obedecen a la costumbre tan extendida en la época de variar los apellidos. Gracias a ciertos datos inéditos sobre el cobro de una deuda en 1735 por su mujer, María del Real, hemos podido reconstruir los rasgos fundamentales de su vida y conocer su verdadero nombre, Francisco Sevillano, pues, como indicamos, son distintos los apellidos utilizados por este artista a lo largo de su vida, como puede apreciarse en los documentos que sobre él transcribimos. Nació en Bornos (Cádiz) el 20 de octubre de 1681, hijo de Francisco Sevillano y de Leonor Trujillo, y fue bautizado en la parroquia de esta localidad el día 2 de noviembre de ese mismo año (13). Carecemos de nuevas noticias hasta 1708, año en el que contrajo matrimonio con María del Real en la misma parroquia de Santo Domingo de Bornos el día 22 de mayo (14).

Teniendo en cuenta que en la fecha de su boda contaba 26 años de edad se nos escapa, por el momento, el tema de la formación de Francisco López. Con anterioridad hubo de realizar su aprendizaje en algún taller de carpintería y parece posible el plantear que éste tuviese lugar en su mismo pueblo natal, donde es probable que permaneciese hasta el momento de su

---

(12) ARANDA LINARES, Carmen: «Nuevos datos sobre el maestro alarife Blas Díaz», *Boletín del Museo de Cádiz*, III, Cádiz, 1981-82, págs. 85-86.

(13) Ver apéndice documental, documento I.

(14) Ver apéndice documental, documento II.

boda. El análisis de su trabajo más temprano parece evidenciar el influjo de Juan de Valencia, que precisamente había realizado el retablo mayor de la parroquia de Santo Domingo de Bornos en los años iniciales del siglo, cuando López se encontraría en los inicios de su profesión. Volveremos sobre este tema más adelante, pero, en cualquier caso, tampoco debemos olvidar que las cuentas de dicho retablo indican la intervención en la fábrica, como ayudante de Valencia, de un maestro local cuyo nombre desconocemos, con quien pudo aprender López los primeros rudimentos de su profesión (15).

En 1717 volvemos a localizar noticias sobre este autor, pues en un padrón de quintas realizado en dicho año por el Cabildo Municipal de Cádiz aparece un Francisco López, maestro escultor, que se declara natural de Cádiz y soltero (16). Este interesante dato, que podría permitir el planteamiento de un hipotético contacto con Balbás durante su segunda estancia en Cádiz para embarcar hacia la Nueva España, choca con los anteriormente citados, ya que sabemos que ni era natural de Cádiz ni estaba soltero. Se plantean, pues, dos posibilidades: que se trate de otra persona, con nombre y profesión semejantes, o lo que creemos más posible, que el propio Francisco López ocultase los datos reales por causas que por el momento se nos escapan.

Aunque cabe la posibilidad de una esporádica estancia gaditana en torno a dicho año de 1717, si nos remitimos a las declaraciones de su mujer, el primer punto donde se afincó el matrimonio tras su estancia inicial en Bornos fue Jerez de la Frontera, y podemos precisar que en 1722 ya eran vecinos de esta ciudad, en la que permanecieron al menos hasta julio de 1725. En efecto, el 14 de julio de 1722 la cofradía de Ánimas de la parroquia de Santiago escribió un acta notarial con el escultor Diego Roldán para que realizase el relieve escultórico de su nuevo retablo, y en ella aparece Francisco López como autor del marco arquitectónico (17). En el documento no se cita su domicilio, pero sabemos que era vecino de la collación de San Miguel, en la calle Bizcocheros, y que con fecha de 27 de noviembre de ese año se mudó a la calle Larga, de la misma collación, donde arrendó una casa a Bernardo Camilo por tiempo de un año al precio de 34 reales (18).

Los cambios de domicilio en la estancia jerezana son frecuentes; cos-

(15) DE LOS RÍOS MARTÍNEZ, Esperanza: «Una obra inédita de Juan de Valencia: el retablo mayor de la Iglesia Parroquial de Bornos», *Laboratorio de Arte*, 3, Sevilla, 1990, págs. 63-86. CARO QUESADA, María Josefa Salud: *Fuentes para la Historia del Arte Andaluz. Noticias de escultura en el A.P.N.S. 1700-1720*, Sevilla, 1992, pág. 218.

(16) ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ, Lorenzo y TOVAR DE TERESA, Guillermo: op. cit.

(17) Ver apéndice documental, documento III.

(18) Archivo de Protocolos de Jerez de la Frontera (A.P.J.), Leg. 1959 (1722-25), fol. 142.

tumbre que encontramos en la biografía de otros artífices contemporáneos y respondía generalmente a la búsqueda de lugares más holgados para el taller, que en su caso parecen centrarse en la collación de San Miguel, en torno a las calles Bizcocheros y Larga. Un nuevo cambio se producirá en 1723, pues cuando el día 14 de noviembre contrata la realización del retablo mayor de la parroquia de San Lucas estaba domiciliado de nuevo en la calle de Bizcocheros (19). Hacia 1725 se produjo una vuelta a la calle Larga, de la que era vecino al contratar un retablo para la capilla de Luisa de Espino en la Trinidad el día 2 de julio (20). El último testimonio de esta agitada serie de cambios tiene lugar el mismo año, ya que en la carta de pago de una deuda de 70 pesos a Francisco Grandallana fechada de 8 de agosto de 1725, aparece como vecino de la calle de Palomas (21). Esta misma calle es la que habitaba en septiembre de dicho año, última fecha de la que hemos localizado noticias sobre este autor en Jerez de la Frontera (22).

Contamos con el conocimiento de tres obras realizadas por López durante la etapa jerezana, aunque sólo una de ellas, el retablo mayor de la parroquia de San Lucas, ha llegado hasta nosotros. Afortunadamente se trata de la que presentaba mayor entidad, pues los datos que poseemos apuntan que los retablos de Ánimas de Santiago y de la Trinidad eran obras de menor porte, aunque no por ello menos interesantes. Podemos suponer que su actividad abarcase otros trabajos además de los tres antes mencionados y que en su taller se formase alguno de los retablistas jerezanos de la siguiente generación (23). Los datos localizados ponen de manifiesto que disfrutaba de un cierto prestigio, dado que su vivienda se centra en torno a la opulenta collación de San Miguel y que consiguió encargos de entidad, como el retablo mayor de San Lucas, colaborando en otras ocasiones con Diego Roldán, que gozaba de gran prestigio en la ciudad, e incluso fue nombrado para examinar el trabajo de éste en el retablo de Santiago junto al pintor Nicolás Cordero (24). En cualquier caso, podemos intuir que nuestro autor se desenvolvió con relativa holgura en un ambiente en el que se detecta alguna intensidad en la actividad retablística durante aquellos años (25).

---

(19) Ver apéndice documental, documento IV.

(20) Ver apéndice documental, documento V.

(21) A.P.J., Leg. 1949 (1722-27), s/f.

(22) El día 3 del mencionado mes de septiembre de 1725 se obligó a pagar a Tomás Guerrero 1.000 reales por un mulo. A.P.J., leg. 1.938 (1725-30), fol. 145.

(23) Entre los retablos de estípites conservados en Jerez de la Frontera, algunos, como el que preside la iglesia del convento de San Juan Bautista de los Descalzos, presentan muchos puntos en común con los trabajos gaditanos de Francisco López.

(24) Ver apéndice documental, documento III.

(25) Destaca en estas décadas la actividad de otros autores como Francisco Camacho de

En mayo de 1727, fecha en que se inician los trabajos del retablo mayor de la iglesia de San Lorenzo, aparecen los primeros datos sobre la estancia de Francisco López en Cádiz. A partir de entonces residirá en Cádiz, permaneciendo allí hasta que en marzo de 1735 emprendió viaje a las Islas Canarias de paso hacia La Habana, donde residía en noviembre de ese mismo año, sin saber cuándo podría disponer de medios económicos para volver a Cádiz, como nos indica un testimonio inédito de su esposa. El traslado de Jerez a Cádiz se produjo por alguna causa que ignoramos, pero que bien pudo ser el encargo de los retablos de San Lorenzo, sin olvidar que esta ciudad vive en aquellos años el inicio de su gran siglo y se convierte en imán que atrae a muchos artífices deseosos de mejorar su posición económica y puerta que daba paso al amplio mercado americano.

Todavía quedan algunas cuestiones de importancia para las que es necesario buscar una respuesta en las fuentes documentales. Así, nos preguntamos cuáles serían los contactos artísticos de este autor en Cádiz, qué otras obras realizó en esta ciudad, cuál fue la transcendencia artística de su estancia en La Habana y si volvió a la Península o acabó sus días en Cuba. Pero lo que no hemos de olvidar es que durante la estancia gaditana se producirá un cambio radical en su trabajo, abandonando los resabios salomónicos para asimilar plenamente los principios balbasianos, convirtiéndose en un activo difusor de ellos.

Los datos anteriormente expuestos nos permiten establecer un catálogo provisional de los trabajos de Francisco López, que hasta ahora comprende las siguientes obras:

- 1722, retablo de Ánimas en la parroquia de Santiago de Jerez de la Frontera (desaparecido).
- 1723, retablo mayor de la parroquia de San Lucas en Jerez de la Frontera.
- 1725, retablo para la capilla de Luisa de Espino en la iglesia conventual de la Trinidad de Jerez de la Frontera (desaparecido).
- 1727-¿30?, retablo mayor de la parroquia de San Lorenzo en Cádiz.
- H. 1727-30, ¿retablos colaterales del crucero de la parroquia de San Lorenzo de Cádiz?

### **Etapa jerezana**

Para realizar un análisis de la producción de Francisco López hemos de remitirnos necesariamente a las únicas obras conservadas, que son el retablo mayor de la parroquia jerezana de San Lucas y los realizados para San

Lorenzo de Cádiz. El retablo que ensambló en 1722 para la cofradía de las Ánimas de Santiago de Jerez se perdió en el transcurso de las obras de reforma sufridas por esta iglesia a principios de nuestro siglo, durante las cuales desaparecieron casi todas las piezas barrocas que conservaba, incluso el retablo que había realizado Francisco Camacho para el altar mayor en 1750. No ha llegado hasta nosotros ningún testimonio gráfico que nos permita hacernos una idea de su aspecto, pero encontramos un apoyo hipotético en la existencia de otros retablos similares en la misma localidad, de los cuales el más cercano cronológicamente al que nos ocupa es el que se encuentra en la parroquia de San Lucas, realizado por Francisco Camacho en 1725 (26). El marco arquitectónico realizado por López para el relieve de Ánimas de Santiago debió ser semejante a éstos, pero hubiera resultado interesante el comprobar en qué grado permanecía fiel en aquellas fechas a la tradición salomónica.

Del retablo realizado en 1725 para la capilla que poseía en la iglesia conventual de la Trinidad Luisa de Espino no ha quedado ningún rastro, sólo contamos con los datos recogidos en el contrato (27). Según éste, podemos deducir que se trataba de una obra de tamaño mediano tres varas y media de ancho por cuatro y media de alto, que debía de contar con un cuerpo dividido en tres calles y ático, y que en las calles se situaban nichos, estando ocupado el de la central por una imagen de la Virgen. En cualquier caso se trataba de un trabajo modesto, como indica el hecho de que fuese concertado en 1.500 reales. Teniendo en cuenta que existen pruebas documentales de la realización de varios retablos más para esta iglesia en la misma década de los años veinte, recién concluidos los trabajos de reconstrucción, podemos suponer que se encargasen a López otras obras para el mismo templo (28). En la actualidad la iglesia de la Trinidad sólo conserva el

---

Mendoza (ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ, Lorenzo y HERRERA GARCÍA, Francisco: «Aproximación a la escultura jerezana del siglo XVIII: Francisco Camacho de Mendoza», *Atrio* 5, Sevilla, 1992, págs. 25-48). Otras noticias nos informan sobre las creaciones retablisticas de diversos templos, como el Carmen o la Trinidad, que se inauguran o reforman entonces.

(26) ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ, Lorenzo y HERRERA GARCÍA, Francisco, op. cit.

(27) Ver apéndice documental, documento V.

(28) En 1727 se conceden hasta tres licencias para realizar retablos en esta iglesia. El día 2 de Marzo se otorgará a Diego Cueto Piñero, mayordomo de la Cofradía de San Antonio, permiso para realizar a su costa un retablo en una de las dos capillas de esta corporación para colocar en él las imágenes del Resucitado, Virgen de las Nieves y San Antonio Abad en el nicho del sagrario. Con la misma fecha se concede licencia a dicha cofradía para realizar otro retablo, en el menor tiempo posible, para Nuestra Señora de la Amargura. El 24 de junio el permiso se

retablo mayor, realizado a base de la recomposición de fragmentos procedentes de otros hoy desaparecidos, y en él encontramos algunos elementos, como los estípites, motivos decorativos, etc., que nos remiten a los trabajos gaditanos de este autor.

Pese a la pérdida de estos trabajos, resulta muy elocuente la muestra que ha llegado hasta nosotros, ya que nos permite seguir la evolución de su autor y a la vez nos servirá de apoyo material para plantear sus vinculaciones estéticas.

El que preside la capilla mayor de la parroquia de San Lucas fue contratado el 14 de noviembre de 1723 con la hermandad de la Virgen de Guadalupe, cuya imagen titular lo preside, estableciéndose su costo en 13.000 reales (29). Se trata de un retablo-camarín, cuya estructura cubre el pequeño ábside poligonal de la cabecera de esta iglesia medieval, y está organizado en un cuerpo dividido en tres calles y ático. Las calles se separan por columnas salomónicas y albergan en los laterales sendas hornacinas rematadas por frontón curvo. La central se resuelve mediante la superposición del sagrario, camarín de la Virgen, de planta cuadrada y cubierto por semiesfera rebajada, y manifestador. En la resolución del ático se ha seguido un retardatario esquema tripartito, resuelto en los laterales mediante hornacinas rematadas en medio punto y en la calle central por una moldura mixtilínea que alberga la imagen del titular del templo, cuyo remate se prolonga de forma un tanto forzada a lo largo de todo el segmento de bóveda que cubre la calle central.

La iconografía del conjunto contempla las imágenes de San Nicolás de Bari y San Fernando en las calles laterales, flanqueando a la Virgen de Guadalupe, talla de candelero que ocupa el camarín de la central. El ático está centrado por la imagen del titular de la parroquia, San Lucas, y a sus lados se sitúan las de San Juan Bautista y San Sebastián. No poseemos datos sobre el autor de estas obras, pero su morfología, un tanto tosca, permite ponerlas en relación con los trabajos de la escuela local jerezana, que en aquellas fechas tenía su figura más destacada en Francisco Camacho de Mendoza.

Aún teniendo en cuenta la modestia que caracteriza a esta obra, resulta

---

concede a María López y sus tres hijos para dedicar un retablo a San Judas y poder realizar una bóveda para su enterramiento, esta vez con la condición de que los patronos pagasen también la talla de los tres paños del claustro a imitación del que ya estaba realizado. A.P.J., leg. 1.926 (1727), fols. 78-80, 82 y v., y 143-144.

(29) Ver apéndice documental, documento IV.

bastante elocuente para servirnos de punto de partida en el análisis de la producción de su autor. La primera cuestión que se nos plantea es la de sus dependencias estéticas, pues, retomando el tema del posible aprendizaje de Francisco López junto a Juan de Valencia, nos ofrece, si no pruebas documentales, algunas evidencias formales dignas de ser tenidas en cuenta, pues tanto el esquema formal como determinados detalles significativos están en clara relación con los trabajos de Valencia. Estas semejanzas nos hablan a su vez de una clara vinculación al círculo sevillano, ya que la composición general está tomada de los modelos usuales de esta escuela desde la aparición de las grandes producciones de Bernardo Simón de Pineda en la segunda mitad del siglo anterior, hecho que no resulta extraño si tenemos en cuenta que Juan de Valencia realizó su aprendizaje en el taller de Pineda (30). Estas coincidencias formales y estructurales también son extensivas a determinados elementos significativos y, en general, nos están manifestando la vinculación de Francisco López al grupo de maestros sevillanos que trabajan siguiendo la estética salomónica en torno a los inicios del siglo XVIII.

Si recordamos algún otro retablista del ámbito sevillano activo en estas fechas, como puede ser el caso destacado de Cristóbal de Guadix, volveremos a encontrar numerosos puntos de contacto con el retablo de Jerez. Así ocurre con los retablos que éste realizó para las capillas mayores de Santa María de Jesús (1690) o San Vicente en Sevilla (1690) y en mayor grado se manifiestan cuando comparamos el trabajo de López con el mayor de la parroquia de la O de Sevilla, obra de los primeros años del siglo XVIII atribuible a Guadix.

Entre las soluciones puntuales que refuerzan estos vínculos, muy posiblemente a través de un contacto directo con Valencia, podemos destacar la concepción de la embocadura del camarín, un arco de medio punto sustentado por dos pequeñas columnas salomónicas, idéntica a la dispuesta por dicho autor en el retablo que preside la capilla de Santa Ana en la localidad sevillana de Dos Hermanas, realizado en torno a los años del cambio de siglo (31). También la resolución de la zona central del ático mediante un enmarque de perfil mixtilíneo está influida notablemente por las mismas fuentes e incluso coincide, entre otros, con el utilizado por Valencia en el retablo mayor de la parroquia de Santo Domingo en Bornos.

Los soportes empleados son columnas salomónicas con el tercio infe-

---

(30) HERRERA GARCÍA, Francisco: «Algunas consideraciones sobre el arquitecto de retablos Juan de Valencia», *Atrio* 3, Sevilla, 1991, pags. 55-62.

(31) HERRERA GARCÍA, Francisco: «Algunas consideraciones...», op. cit.

rior cilíndrico, estriado y decorado con un festón del que penden ramos de frutas, y los dos superiores se resuelven mediante cinco espiras también estriadas, cuya zona exterior va recorrida por una guirnalda, mientras que los capiteles son compuestos, pero con las volutas invertidas.

Según se desprende de la carta de obligación, López había propuesto la utilización de dos tipos de soportes, presumiblemente salomónicas y estípites, pero fue obligado a usar sólo los primeros (32). No deja de resultar significativo el comportamiento conservador de los contratantes respecto al tema de los soportes en unas fechas tan marcadas por el triunfo del estípite, poniendo de manifiesto ese conservadurismo que expresábamos líneas atrás.

El empleo de las columnas salomónicas se lleva a cabo también según lo habitual en el círculo con el que hemos relacionado a su autor y su tipología, combinando el fuste cilíndrico y las espiras, y nos remite en concreto a la producción de Cristóbal de Guadix. Pese a ello resulta algo singular el hecho de haber utilizado un inusual fuste estriado. Tras el éxito del baldaquino de Bernini, surgirán diferentes especulaciones sobre el uso del soporte salomónico y en esta línea Guarino Guarini presenta en su *Architettura Civile* un modelo torso con el fuste completamente estriado en el «Orden Corintio Supremo», que pudo servir de inspiración a López, pues aunque la mencionada obra no se publicaría hasta 1737, en 1686 habían salido a la luz los ya citados *Disegni d'architettura civile ed ecclesiastica* que pudieron ser conocidos en Sevilla (33).

También los capiteles utilizados suponen un nuevo punto de contacto entre López y su posible maestro, pues sabemos que Juan de Valencia los utilizó de este tipo en muchas de sus obras conocidas, como son los retablos de Santa Ana de Dos Hermanas, el mayor de Santo Domingo de Bornos y la sillería de coro de la Cartuja de las Cuevas de Sevilla, modelo que a su vez también había empleado Simón de Pineda en un lugar tan destacado como el baldaquino del retablo mayor de la Santa Caridad de Sevilla. Existen otros ejemplos contemporáneos en la retablistica sevillana que indican una cierta generalización de estos capiteles, los cuales, si bien se ha indicado su conexión con modelos renacentistas (34), pueden relacionarse con la difu-

(32) Apéndice Documental n. IV. Esta solución es relativamente frecuente en el núcleo cordobés desde los últimos años del siglo XVII. (VALVERDE MADRID, José: *Ensayo socio-histórico de retablistas cordobeses del siglo XVIII*, Córdoba, 1974, y RAYA RAYA, M<sup>a</sup> Ángeles: *El retablo barroco cordobés*, Córdoba, 1987.

(33) TAYLOR, René: «Santa Prisca...» op. cit.

(34) HERNÁNDEZ DÍAZ, José: op. cit. págs. 5-11. Como indica Paulina FERRER al referirse a los que utilizó PINEDA en la Caridad, existe un precedente renacentista en el retablo mayor de la parroquia de Santa Ana en Sevilla (*Bernardo Simón de Pineda. Arquitectura en madera*, Sevilla, 1982, págs. 61-62).

sión gráfica de las obras de Borromini, en las que aparecen con frecuencia, tomados, según indica Blunt, de modelos romanos existentes en la Villa de Adriano en Tívoli (35).

Un último elemento a tener en cuenta sería la decoración, que en este caso tal vez sea el más elocuente del proceso evolutivo que está sufriendo el autor y por extensión, el conjunto de la retabística bajoandaluza en estas primeras décadas del siglo XVIII. Si en muchos aspectos de esta obra observamos una clara concordancia con los modelos imperantes en el periodo salomónico, es la decoración la que está evidenciando con mayor claridad el impacto que produjo la producción de Balbás. Pero también es manifiesta una conexión con el modo de hacer de Juan de Valencia en sus últimos trabajos al utilizar un tipo de talla gruesa, con elementos vegetales de origen salomónico en sus líneas sinuosas, aunque con un tratamiento dieciochesco más estilizado que en los trabajos de Pineda (36).

A pesar de que aparezcan estos elementos tradicionales, el conjunto del retablo está cubierto por una serie de elementos geométricos, entre los cuales se sitúan algunas cabezas de querubines. Abundan los pinjantes, resueltos a base de molduras planas de perfiles recortados inspirados en obras nórdicas de fines del XVI, como la de Dietterlin, y en la que se incluyen también algunos motivos geométricos de inspiración serliana, como son los que decoran los fustes de las retropilastras, muy frecuentes en los trabajos de Balbás. Esta tendencia a las formas geométricas se hace más fuerte aún en el interior del camarín, donde todas las superficies, incluida la bóveda, están cubiertas por elementos exclusivamente geométricos de formas rectilíneas, en las que abundan los quiebros.

No cabe duda de que para la fecha en que se realiza el retablo de San Lucas (1723), Francisco López ha incorporado a su formación salomónica el nuevo lenguaje balbasiano, al menos en su faceta decorativa. También observamos estas dependencias en otros detalles, como es la entidad de la que ha dotado a las hornacinas de las calles laterales, que evocan el concepto monumental de predominio arquitectónico que utilizó José Benito de Churriguera en el retablo mayor de San Esteban de Salamanca. En esta misma línea se encuentra la situación del camarín del manifestador, rompiendo, aunque aún tímidamente, la cornisa del primer cuerpo, y el hecho de haber prolongado la estructura de la zona central del ático hasta la clave de la

---

(35) BLUNT, Anthony: *Borromini*, Madrid, 1982, págs. 75-76.

(36) También se observan en torno al camarín y manifestador algunas rocallas y espejos que deben pertenecer a intervenciones posteriores de alcance muy limitado.

bóveda, recurso deudor de la resolución que presentaba el desaparecido retablo mayor del Sagrario de la Catedral de Sevilla.

Si futuros trabajos de investigación pudieran confirmar el hipotético aprendizaje y colaboración artística de Francisco López con Juan de Valencia, encontraríamos un firme argumento para explicarnos el proceso mediante el cual el primero pudo asimilar las nuevas corrientes creadoras. En efecto, basta sólo recordar que Juan de Valencia llevó a cabo el importante encargo de ejecutar el proyecto que había realizado Balbás para la sillería del coro de la parroquia de San Juan Bautista de Marchena (37), para suponer que éste sería el camino por el que su colaborador entraría en contacto con la estética balbasiana, que, como demuestra su obra posterior, asimiló plenamente. Si bien la clientela jerezana mostró una postura conservadora que le puso ciertas cortapisas, los retablos realizados en Cádiz permitirán a su autor mostrarlo con entera libertad.

### Etapa gaditana

Todavía hemos de preguntarnos el motivo de que fuese Francisco López el encargado de construir los retablos de la ayuda de parroquia de San Lorenzo en Cádiz. La historia de este templo gaditano está ligada al obispo Lorenzo Armengual de la Mota, personaje de alto nivel cultural, muy relacionado con los círculos de la corte, a quien se debe, además de la erección de dicha iglesia, la iniciativa de construir la catedral nueva de esta misma ciudad. Para la dirección de la catedral Armengual eligió a Vicente de Acero, arquitecto poco conocido, pero que llevó a cabo uno de los proyectos más interesantes de la arquitectura española del siglo XVIII en sus diseños para este templo. No parece, pues, probable que abandonase en manos de alguien de escaso prestigio la elaboración de los retablos principales de la iglesia que había financiado y escogido como lugar de su enterramiento (38).

La ausencia, por el momento, de una contrata notarial aumenta aún más la falta de nitidez sobre la autoría del diseño de estas obras. De todos

(37) RAVÉ PRIETO, Juan Luis: «Jerónimo de Balbás y la sillería coral de San Juan Bautista de Marchena», *Revista de Arte Sevillano* 2, Sevilla, 1982, págs. 29-33. El contrato completo en el que VALENCIA se obliga a realizar esta obra fue transcrito por CARO QUE-SADA, M<sup>ª</sup> Josefa Salud: «Jerónimo de Balbás...» op. cit.

(38) ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ, Juan y Lorenzo: «Juan López de Algrín, maestro mayor de la iglesia del Señor San Lorenzo de Cádiz», *Gades* 13, Cádiz, 1985, págs. 265-276.

modos, las cuentas de fábrica resultan esclarecedoras en lo que se refiere a la ejecución por parte de Francisco López del principal de los mencionados retablos. La misma forma en que se recogen los pagos en dichas cuentas parece alejar las esperanzas de localizar un contrato, pues son muy fraccionados, generalmente semanales, prolongándose durante al menos tres años y siempre referidos al retablo mayor. Desde el día 12 de mayo de 1727 hasta el 20 de mayo de 1730, fue abonada por este concepto una cantidad superior a los 170.000 reales y el montante total pudo ser aún mayor, ya que las cuentas de esta iglesia se interrumpen en la última fecha y no conservamos más registros de gastos hasta el año 1737, cuando los retablos estaban ya concluidos, aunque no se había completado el dorado (39).

Si la evidencia material no fuese suficiente, estas cifras, aun contemplando la posibilidad de que puedan referirse al costo de los tres retablos, son más que elocuentes del esfuerzo que supuso su construcción y del empeño del obispo Armengual en realizar un conjunto de auténtica calidad. Pero las obras antes comentadas no parecen indicar a Francisco López como un creador muy prestigioso y capaz de realizar tales trabajos. Llegamos así al tema de la relación de estos retablos con la producción de Jerónimo de Balbás, que ha sido tenida en cuenta, al menos en el caso del mayor, por todos aquéllos que se han ocupado de la producción del máximo difusor del estípite en la Península y la Nueva España (40). Aunque existe un inconveniente cronológico en este sentido, pues cuando Balbás marchó a México hacia 1717-18 la iglesia de San Lorenzo ni siquiera se había iniciado, sabemos que la obra ya estaba en la mente del obispo Armengual, quien pudo aprovechar la segunda estancia de Balbás en Cádiz, de paso hacia México, para pedirle un diseño que más tarde ejecutaría López (41).

Ante la falta de datos concretos hemos de atenernos al análisis formal, pero no debemos olvidar que, pese a las fortísimas vinculaciones balbasianas de los retablos gaditanos, ya se observaba en el mayor de San Lucas de Jerez una clara inclinación hacia las fórmulas del nuevo estilo, que pudo ser asimilado con mayor plenitud por López en fechas posteriores.

---

(39) Archivo de la Parroquia de San Lorenzo, Cádiz (A.P.S.L.C.), *Cuentas de fábrica*, libro I (1722-1730), fols. 12 (1727) y ss. Desde los primeros pagos hasta los últimos es frecuente la aparición de Francisco López como «maestro escultor a cuyo cargo está el retablo» y en ellos se evidencia que los gastos se refieren a la arquitectura del retablo y no a su dorado.

(40) El punto de partida de esta serie de vinculaciones entre el retablo de San Lorenzo y la producción de Balbás son las investigaciones de Francisco DE LA MAZA: *Cartas Barrocas desde Castilla y Andalucía*, México, 1963, págs. 138-139.

(41) ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ, Lorenzo y TOVAR DE TERESA, Guillermo, op. cit.

La historia del retablo mayor de la iglesia gaditana de San Lorenzo se inicia el año 1725, cuando, de cara a la inminente consagración del templo, se preparó un retablo provisional comprado al convento de la Candelaria de esta misma ciudad y en él se instaló la imagen del titular realizada por Miguel Taramas ese mismo año. En 1727 se comenzó a construir la obra actual, que en 1729 debió estar lo suficientemente adelantada como para poder utilizarse, al menos el cuerpo principal, pues en dicho año se encargan a José Montes de Oca las imágenes de Santiago y San Andrés que ocupan las hornacinas, y se dora el camarín del Santísimo. En 1730 se trabajaría en el ático, lo que explica el hecho de que el grupo escultórico de la Trinidad que ocupa esta zona sea de mano diferente a las esculturas del cuerpo principal (42).

El retablo ocupa todo el testero del presbiterio, presentando planta ochavada, aunque la estructura arquitectónica sobre la que se sitúa es plana. Todo el conjunto se eleva sobre un zócalo decorado con molduras geométricas y alto banco, constando de un cuerpo, articulado por estípites, y ático. El cuerpo principal está a su vez dividido en tres calles, siendo las laterales casi perpendiculares al testero, lo cual, unido a su planta curvada, en contraste con la rectilínea del espacio central, provoca la sensación de que las calles extremas forman parte de una estructura semicircular que acogiese todo el conjunto, efecto acentuado al adoptar el ático forma de cascarón cóncavo sobre éstas. Enmarcadas por grandes estípites, ocupan las calles sendas hornacinas situadas sobre relicarios ovalados, presentando también estípites, esta vez de menor tamaño, en las embocaduras.

El cuerpo central, que ya indicamos se presenta como una estructura de planta lineal, se define con firmeza y está flanqueado por dos estípites. Ocupa gran parte de su superficie un arco rematado en medio punto rebajado que alberga una superposición de sagrario, manifestador y camarín para la Virgen del Pilar, dispuestos en forma de custodia, cuyo predominio en el conjunto permite clasificar este retablo en el grupo de los eucarísticos (43). Cada uno de los elementos de esta custodia central se articula mediante

---

(42) ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ, Lorenzo: «Nuevos datos sobre la vida y la obra del escultor José Montes de Oca», *Atrio* 4, Sevilla, 1992, págs. 71-83. En las cuentas se recoge la siguiente anotación, que indica el inmediato uso, aunque provisional, del altar: «It. Veinte pesos excs. que con papel del dho. dn. Pedro de 12 de Agosto pague por el ymporte del dorado del camarín de el Ssmo. Son rs. de Vn. trescientos», A.P.S.L.C., *Cuentas de fábrica*, libro I (1722-1730), fol. 27v (1729).

(43) Esta solución tiene sus precedentes en la retabística salomónica sevillana y la encontramos, entre otras, en la producción de Cristóbal de Guadix (retablo mayor de la parroquia de San Vicente, Sevilla, realizado entre 1690 y 1706).

pequeños estípites, mientras que el arco que los alberga descansa sobre una estructura resuelta a base de la superposición de diferentes mensulones.

A continuación, en el lugar que habitualmente se dedica al manifestador, se encuentra un camarín de pequeñas dimensiones dedicado al titular, de planta cuadrada y cubierto por casquete esférico. El exterior se resuelve mediante un arco de medio punto que fuerza la cornisa del cuerpo, haciendo que se eleve mediante múltiples quiebros ondulantes. La zona central del ático enlaza su disposición estructural con el cuerpo sobre el que se asienta, y se resuelve mediante una moldura mixtilínea flanqueada por ménsulas, que sirve de marco al grupo escultórico de la Trinidad. El remate curvo continúa el ritmo de los laterales, reforzando la sensación de que un gran cuarto de esfera cobija todo el conjunto.

Cubre la superficie del retablo una decoración de talla a base de hojas de cardo y guiraldas que en muchas ocasiones, sobre todo en los mensulones, adquiere gran relieve. Como es habitual en las creaciones de su género estos elementos se combinan con otros de tipo geométrico de formas quebradas y angulosas, entre los que abundan los pinjantes y placas planas y óvalos, intercalándose múltiples cabezas de querubines. En líneas generales el tratamiento formal de estos elementos coincide con la realizada por López en el retablo jerezano de San Lucas, pero en este caso ateniéndose a un proyecto mucho más rico y complejo. Los estípites son muy esbeltos y en su decorada superficie aparecen, además de los elementos antes señalados, las características placas ovaladas, «orejas de cerdo» y «ganchos», dando lugar la utilización de estos soportes en diferentes lugares a una variada tipología.

Los retablos colaterales del crucero repiten los mismos conceptos estéticos, pero su estructura varía. Son en realidad dos grandes marcos rematados en medio punto y flanqueados por estípites cuyo destino es albergar a sendos lienzos representando a San Liborio y San Rafael, completándose con áticos ocupados por relieves escultóricos (44). En esta ocasión el quiebro del entablamento es muy amplio, circundando la cornisa los relieves del ático, con un tratamiento que recuerda alguno de los elementos decorativos diseñados por Vicente de Acero para la catedral nueva de Cádiz (45). Como

---

(44) Estos elementos iconográficos responden también a la voluntad del obispo Armenual y han sido modificados en torno a los años 20 de nuestro siglo, cuando los lienzos originales se desplazaron, siendo sustituidos por las imágenes del Cristo de la Expiración y los titulares de la cofradía de los Afligidos.

(45) Casos como éste parecen incidir en el posible contacto BALBÁS-HURTADO, pues no hemos de olvidar que ACERO fue discípulo del último.

indicamos, no se conservan referencias directas a estos retablos en las cuentas de la parroquia, pero las elevadas sumas que se abonaron en concepto de los gastos «del retablo», bien pueden hacer referencia a la hechura de los tres que estuvieron bajo el patrocinio de Armengual. En tal sentido cabe señalar que a finales del año 1728 ya se encontraban en la iglesia los lienzos que los presidían (46).

Centrándonos en el retablo mayor, tal vez el rasgo más intenso sea su propia escenografía, que evidencia la familiaridad de su diseñador con las tramoyas teatrales. Incide en este aspecto el hecho de existir un condicionante previo en cuanto a la iconografía del retablo, pues por voluntad de Armengual el conjunto debía estar presidido por una pequeña imagen de la Virgen del Pilar, de su especial devoción, que se situaría sobre el manifestador (47). Sin duda, este condicionante generó la idea de la custodia central y la considerable elevación de las hornacinas laterales, de forma que los apóstoles Santiago y Andrés dirigen sus miradas a la Virgen. Éste es el centro de atención del conjunto, donde se concentra todo el efecto dramático renunciando a una mayor complejidad iconográfica, hasta tal punto que la propia imagen del titular del templo queda un tanto relegada en su alto camarín.

A los efectos logrados por la disposición de las estructuras hemos de sumar otros detalles, como el hecho, inapreciable a simple vista, de haberse utilizado una base romboidal en los estípites que flanquean la embocadura de las hornacinas laterales, para corregir de este modo las deformaciones visuales que serían provocadas por su posición. No resultaría, pues, extraño que el responsable de la autoría de este retablo contase con una cultura, al menos visual, estimable, y que entre sus obras de consulta se encontrasen algunas como la *Perspectiva pictorum et architectorum* de Andrés Pozzo, muy conocido y apreciado en los ambientes madrileños frecuentados por Balbás (48). No obstante esa «oblicuidad» de los soportes parece proceder

(46) La data del mencionado año de 1728 recoge la siguiente partida: «*Itt. Doy en data Novecientos y doze pesos exs. de a ocho rs. de plata y mas seis rs. de dha. moneda ymporte del valor y costas que tubieron las dos pinturas de Sn. Raphael y San Liborio que han de servir en los colaterales de la yglesia de Sn. Lorenzo y son las mismas que binieron por mano de Franco. reyna a quien tengo abonado su ymporte...*» A.P.S.L.C. *Cuentas de fábrica*, libro I (1722-1730), fol 29 (1728).

(47) Dicha imagen presidía el oratorio privado del obispo y había quedado ilesa tras un incendio que destruyó su casa de Madrid. ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ, Juan y Lorenzo: «Juan López de Algarín...» Op. cit.

(48) SEGADO BRAVO, Pedro: «El retablo de la Capilla del Rosario de Lorca, obra de José de Ganga», *Imafronte* 3, 4 y 5, Murcia, 1987-88-89, págs. 401-413. También se ha relacionado con el proyecto para el altar mayor de El Gesú de Andrea POZZO el origen de los remates semicirculares en forma de cascarón que aparecen en los más destacados retablos de

de la *Arquitectura civil recta y oblicua* de Juan de Caramuel, cuyos principios serán luego recogidos por Tomás Vicente Tosca en su célebre y entonces novedoso *Compendio Matemático* (49), obra en aquellos momentos conocida y utilizada en Cádiz, precisamente por Vicente Acero, sugiriéndonos la posible relación del arquitecto con el proyecto del retablo (50). Y es que no resultaría extraño, pues Acero había llegado a Cádiz de la mano del Obispo Armengual, como indicamos antes.

Pero creemos que el rasgo más significativo del retablo es su fuerte dependencia estructural del modelo creado por José Benito de Churriguera para la capilla mayor de San Esteban de Salamanca, y que el camino que condujo hasta Cádiz el impacto de la obra salmantina no es otro que el de la propia personalidad de Balbás (51). Tanto la característica estructura arquitectónica como determinados efectos decorativos -los enormes golpes de talla en lugares destacados-, proceden de Churriguera (52). Pero estos principios, que sabemos aplicó Balbás a sus más grandes creaciones -retablos del Sagrario de Sevilla y de los Reyes de México-, fueron también reinterpretados según su nuevo criterio decorativo. En éste de San Lorenzo podemos comprobar el efecto de las innovaciones balbasianas al comparar cómo la utilización protagonista de los estípites y de la decoración a base de elementos geométricos y menudas hojas de cardo, unidas a un fuerte afán de

---

Balbás, de los cuales es variante el que presenta el mayor de San Lorenzo. BERCHEZ GÓMEZ, Joaquín: «Sobre la obra de Gerónimo Balbás en Nueva España. Ecos de Pozzo y Rubens», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, XLVIII-IL, Zaragoza, 1992, págs. 7-29.

(49) TOSCA, Tomás Vicente: *Compendio Matemático, en que se contienen todas las materias más principales de las ciencias que tratan de la cantidad*, Valencia, Vicente Cabrera, 1707-1715. 9 vols. Desde el punto de vista de la arquitectura interesa fundamentalmente el tomo V, publicado en 1712.

(50) Vicente Acero demuestra un concienzudo conocimiento de la obra de Tosca, multitud de veces citada en la defensa que hace de su proyecto para la Catedral de Cádiz, después de que distintos arquitectos hicieran una serie de objeciones al mismo. ACERO, Vicente: *Probocado Don Vicente de Azero, de los dictámenes, que dieron el R.P. Don Francisco Joseph de Silva, D. Pedro de Rivera, y D. Francisco Ruiz, Maestros de arquitectura en la Villa, y Corte de Madrid; y el P. Francisco Gómez de la Compañía de Jesús, y D. Leonardo de Figueroa, assimismo maestros en la Ciudad de Sevilla, responde a los papeles en que han contradicho el plano, y alzado dispuesto por Don Vicente, para la nueva Cathedral de Cádiz, cuya Fábrica está a su cargo, como maestro mayor de la obra de dicho templo*. Cádiz, s/f.

(51) El citado modelo cóncavo con cubierta de cascarón tendrá éxito en la retabística andaluza y, si bien fue más frecuente el de planta lineal, por evidentes razones de economía, muchas de las principales creaciones de estas fechas siguen esta disposición. Véase TAYLOR, René: *El entallador e imaginero sevillano Pedro Duque Cornejo (1678-1757)*, Madrid, 1983, y «La familia Primo...» op. cit.

(52) RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso: *Los Churriguera*, op. cit. págs. 19-21.

(53) La tendencia hacia una abundante decoración a base de elementos muy abigarrados

verticalidad, dará lugar a una estética propiamente dieciochesca, en la que predomina el sentido ascendente y la tupida decoración, en contraste con la solidez estructural y los efectos de claroscuro en la decoración propios del periodo salomónico (53).

La reciente documentación de algunos trabajos sevillanos de Balbás nos sirve de base para incidir en este sentido, de forma que en el retablo mayor de la iglesia de San Agustín de Osuna, concertado por Balbás en 1712, encontramos soluciones que aparecen en la obra gaditana (54). Éstas corresponden sobre todo a la disposición de la calle central con la superposición de un gran arco, en este caso embocadura de un camarín, manifestador rompiendo la cornisa y ático flanqueado por ménsulas. Algo tan personal como el modo de «abrir» el entablamento del retablo de Osuna, haciendo que el friso y la cornisa se quiebren sobre el manifestador, se repite con el mismo criterio en Cádiz de forma más compleja y sinuosa.

¿Hasta dónde llegó la participación de Francisco López en las trazas de este retablo? Esta es una pregunta a la que de momento no podemos dar respuesta certera, pero sí es segura su responsabilidad en lo que se refiere a la ejecución material. No conservamos ningún testimonio conocido de su actividad tras la realización del mayor de San Lucas en Jerez, lo que no descarta la posibilidad de una posible asimilación más intensa de los principios balbasianos en los casi cuatro años que median entre la obra jerezana y el inicio del retablo de San Lorenzo. En tal sentido hemos de tener en cuenta que los retablistas afectados por dicho influjo llegaron en ciertos casos a una total identificación con los modelos del zamorano, siendo significativo al respecto el caso sevillano de José Maestre (55). Aún suponiendo que las trazas se debieran a Balbás u otro maestro de su círculo, el trabajo en este retablo permitiría a López un mayor acercamiento a las tendencias de barroco estípite, que sin duda debió plasmar en otros trabajos gaditanos y en la todavía sólo sugerente posibilidad de su actividad americana.

Son muchos los puntos sobre el retablo barroco que aún hemos de mantener, necesariamente, en el inconcreto campo de la hipótesis. Sólo una intensa labor de rastreo documental nos permitirá en el futuro aclarar

y menudos es muy característica de los retablos de la primera mitad del siglo XVIII y Alfonso RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS ha señalado en este sentido, al referirse a la obra de Joaquín de CHURRIGUERA, una cierta impresión de vuelta al Plateresco (*Los Churriguera*, op. cit., pág. 26).

(54) CARO QUESADA, María Josefa Salud «Jerónimo Balbás...» op. cit.

(55) HERRERA GARCÍA, Francisco: «La estela de Jerónimo Balbás en Sevilla», ponencia presentada en el *II Simposium internacional de Arte Barroco Iberoamericano*, Querétaro, 1991 (en prensa).

muchos de los términos de este proceso y, sobre todo, los a veces complejos cauces de difusión. El caso de Francisco López es un ejemplo de esta dinámica y nos acerca un poco más a la realidad de una de las manifestaciones más genuinas del arte hispánico, que en las primeras décadas del siglo XVIII dio muestras de una gran vitalidad y de una poderosa capacidad para renovarse sobre sus propios esquemas, adaptándose a nuevos gustos y situaciones.

*Lorenzo ALONSO DE LA SIERRA  
Francisco J. HERRERA GARCÍA*

## APÉNDICE DOCUMENTAL

### DOCUMENTO I

- 1681. NOVIEMBRE, 2. BORNOS.
- PARTIDA DE BAUTISMO DE FRANCISCO LÓPEZ.
- ARCHIVO DE LA PARROQUIA DE SANTO DOMINGO. BORNOS. BAUTISMOS N. 10 (1672-1686), FOL. 218 v.

En domingo dos dias del mes de Nobiembre de mil y seissientos y ochenta y un años yo tomas Ruiz de Perea Cura y benefisiado de la Parrochial del Sr. Sto. Domingo desta billa de Bornos baptise a Francisco que nascio a veinte de otubre prosimo pasado hijo de Juan de Sebillano y de doña Leonor truxillo su legitima mujer fue su padrino diego Ximenes de Camas todos besinos desta villa y adbertile el parentesco espiritual y obligación de enseñar la dotrina christiana y lo firme.

### DOCUMENTO II

- 1708. MAYO, 22. BORNOS.
- PARTIDA DE MATRIMONIO DE FRANCISCO LÓPEZ.
- ARCHIVO DE LA PARROQUIA DE SANTO DOMINGO. BORNOS. MATRIMONIOS, FOL. 121 v.

En Martes Veinte y dos dias del mes de mayo de mil setezos, y ocho años, yo el Br. dn. Juan Justo de Castilla, Cura de la Igla. Parrochial del Sr. Santo Dom. desta Villa de Bornos Haviendo examinado en la Doctrina

xptiana y amonestado en tres dias de fiesta, q. fueron en treze, en diez y siete, y en Veinte de dho. mes, y Confesados, y Comulgados, y umplidose todo lo demas q. el santo Consilio de trento y Constituciones Synodales deste Arzobispado disponen, despose por palabras de presente q. hizieron verdadero y legitimo matrimonio, a franco. Sevillano Roman, hijo de Juan Sevillano y de Da. Leonor Maqueda. Juntamente con da. Maria del Real y Guzman, hija de Martin del Real, y de Da. Juana de Guzman todos naturales, y Vezos. desta dha. Villa, y fueron testos. Juan Sevillano, y dn. fernando truxillo, y Juan Lopez Rodriguez, y otras muchas personas, y lo firme Br. Ju. Justo de Castilla.

### DOCUMENTO III

- 1722, JULIO, 14. JEREZ DE LA FRONTERA.
- CONTRATO PARA REALIZAR EL RETABLO DE ÁNIMAS DE SANTIAGO (DIEGO ROLDÁN Y FRANCISCO LÓPEZ).
- ARCHIVO DE PROTOCOLOS DE JEREZ DE LA FRONTERA, LEG. 1958 (1772), FOLS. 294-295.

Sepan quantos esta carta vieren como yo Dn. Diego Roldan maestro escultor vezino que soy de esta Ciudad de jerez de la fra. en la collación de sr. Sn. Miguel calle de la lanceria principal obligado, y nos Dn. Xptoal Ramos y alonso Barrero, mro. entallador, vezinos q. somos desta dha. Ciudad en la dha. Collazion de Sr. Sn. Miguel y en la de Sr. Santiago calles de la lanseria y de la Polbera como sus fiadores y avonadores, y todos tres prinsipal y fiadores juntos y de mancomun (...) otorgamos en favor de la Cofradia de la benditas Animas de la Yga. Parrochial de Sr. santiago desta dha. Ciud. y del ldo. Dn. Juan Garcia del Olmo previtero notario del Sto. Oficio Su mayordomo, en su nombre, q. esta preste, en que nos obligamos a haser para el altar de la benditas Animas de dha Yglesia un quadro de ystoria de escultura de dhas. benditas Animas con el misterio de la Santissima Trinidad la Birgen Santissima y Sr. Sn. Juan en la parte alta y la de en medio el apostol sr. Santiago con dos angeles a los lados y en la parte vaxa el purgatorio de dhas. Animas que componga onze animas aziendo todas las figuras de dho. quadro de medio relieve que por donde mas relieve una tercia y si cupiere mas altura se la daremos a dhas figuras segun lo demandare el arte y pidiere la figura a disposon. de Franco. Lopez persona a cuiu cargo esta la fabrica del retablo de dhas. benditas Animas ocupando el dho. quadro todo el fondo del arco donde ha de ponerse el dho. retablo, y dho. quadro llevara los Angeles y Seraphines que tiene el modelo que se ha hecho y mostrado para el efecto del dho. quadro. El qual nos obligamos a darlo

hecho, dando dha. Hermandad y el dho. Dn. Juan Garcia del Olmo (...) la madera de sedro nesaria, dentro de seis meses contados desde el dia primero del mes de Agosto deste año. Y haremos el dho. quadro por presio de tres mil Rs. de von. de los quales el dho. Dn. Juan ha de dar y entregar a mi el dho. dn. Diego Roldan los mill Rs. dellos el dia que principiare dho. quadro y otros mill Rs. luego que este mediada la obra del, y los un mill Rs. restantes luego que este concluso y acavado (...) Y concluso el referido quadro nos obligamos a ponerlo y entrarlo dentro de la dh. Yglesia de Sr. Santiago, y es ajuste y trato que de parte de la dha. Cofradia y del dho. Dn. Juan Garcia del olmo su mayordomo, en su nombre se han de traer personas que vean y reconozcan la dha. obra, que estas han de ser el dho. maestro Franco. Lopez, Don Diego Manuel Felises de Molina prebto. y Nicolas Cordero, maestro pintor para que la registren y estando hecha a satisfaccion de los referidos ha de resevir dho. quadro la dha. Cofradia (...) fha. la Carta en la dha. Ciud. de Xerez de la fra. (...) en Catorze de Jullio de mill setesientos y veinte y dos (...).

## DOCUMENTO IV

- 1723. NOVIEMBRE, 14. JEREZ DE LA FRONTERA.
- CONTRATO PARA REALIZAR EL RETABLO MAYOR DE SAN LUCAS.
- ARCHIVO DE PROTOCOLOS DE JEREZ DE LA FRONTERA, LEG. 1.960 (1722-23). FOLS. 407 Y V.

Sepase por esta Carta Como yo Franco. Lopz vezino que soy dsta Ciud. de Jerez de la Frontera en la collacion de San Miguel calle Vizcocheros, maestro entallador, otorgo en favor de la hermandad de Ntra. Sra. de Guadalupe sita en la parroquial yglesia de Sr. Sn. Lucas, desta dha. Ciud. y otorgo que por esta preste. Carta me obligo de hazer un retablo para el altar mayor de dha. yglesia donde ha de estar colocada la dha. ymagen de nuestra Sr. de Guadalupe cuio retablo hare de madera de pino de flandes y la armazon y todo lo ynterior y moldado de madera de sedro segun y en la forma que esta estampado en la media planta que hoy dia de la fha. a firmado el dotor Don Juan Gonsalez de Silva, cura y veneficiado propio de la dha. yglesia de Sn. Lucas con las circunstancias que las columnas de adentro an de ser como las de afuera cuio retablo e de empear desde el banco primero hasta tocar en la bobeda el qual e de haser y costearlo de madera y manos y demas diferentes y acabadas las piasas en precio de trese mill reales todo el con la escultura que esta dibujada en la dha. media planta. El primer cuerpo y el camarín de Ntra. Sra. y el camarín del Santisimo Sacramento que esta

sobre el referido en presio de sinco mill Reales= Y para acabar el segundo cuerpo de los lados de dhos dos camarines en precio de cuatro mill Rs= y para acabar el dho. retablo en el ultimo y tercero cuerpo en precio de otros cuatro mill reales que conforme todo los dhos. treze mill Reales= A cuenta de los quales tengo rezevidos de dha. hermandad dos mill quarenta Rs. y la restante cantidad se me ha de ir entregando conforme fuere operando en el dho. retablo (...) otorgo la presente en la dha. Ciudad de Xerez de la Frontera estando en el escriptorio del Oficio del preste. Escrivano en catorze dias del mes de nobiembre de mill setecientos y veinte y tres años.

#### DOCUMENTO V

- 1725. JULIO, 2. JEREZ DE LA FRONTERA.
- CONTRATO PARA HACER UN RETABLO EN LA IGLESIA DE LA TRINIDAD.
- ARCHIVO DE PROTOCOLOS DE JEREZ DE LA FRONTERA, LEG. 1.952 (1722-29), FOL. 146.

Sea notorio como yo franco. Lopez vesino que soi desta ciud. de Xerez de la frontera en la collacion del Señor san Miguel Calle larga otorgo y conosco en favor de Dn. Diego montero esmerado nottario del Sto. oficio de lo Eco. puco. del n. desta ciudad y vecino en la dha. Collasion Calle de la Corredera que esta preste. y de quien mas convenga que me obligo de haser en su altar que tiene en la Iglesia del convento de la ssma. trinidad Redension de captivos desta dha. ciud. y que dejo da. Luisa de espino viuda mujer que fue de dn. Juan Cordero= Y como albacea que dho. dn. Diego es de la suso Dha. Un retablo de madera de Pino de flandes de la mexor que ubiere aunque sea de otra provincia el qual dho. Retablo a de tener de altura quatro Baras y media= Y tres varas y media quarta de Ancho que es lo que hase la mesa del Altar el qual dho. Retablo a de tener tres Nichos el de el medio para nra. Sra. siete quartas y media de Ancho y de fondo fuera de Repisa Dos tersias Cumplidas y los dos nichos a los ados con sinco quartas de alto cada uno y dos quartas y media de Ancho el qual dho. Retablo en dha. conformidad me obligo de haser como dho es a gusto y satisfasion del muy redo. Padre fray Lorenzo del Corral Religioso y prepo. de dha. horden y con su ynterbentor de dha. obra y de dho. Dn. Diego montero esmerado como tal albacea por presi(roto) de dho. retablo asi de madera como de hechura y demas que fuere nesario hasta dejarlo puesto y ajusto el dho. altar de mil y quinientos Rs. de vellon de los que resivo ora de preste sietesientos y sinquenta Rs de Vellon por ante y en presensia del esno. y los tes-

tigos (...) que es fha. en dha. ciudad de Xerez de la frontera en Dos dias del mes de Jullio del año de mill y Setos. y vete. y sinco y lo otorg. estando en las casas morada de dho. Dn. Diego (...) siendo testigos Joseph fernz. Berdo. Xmienez y Carlos Jusephe vesinos desta dha. ciud.

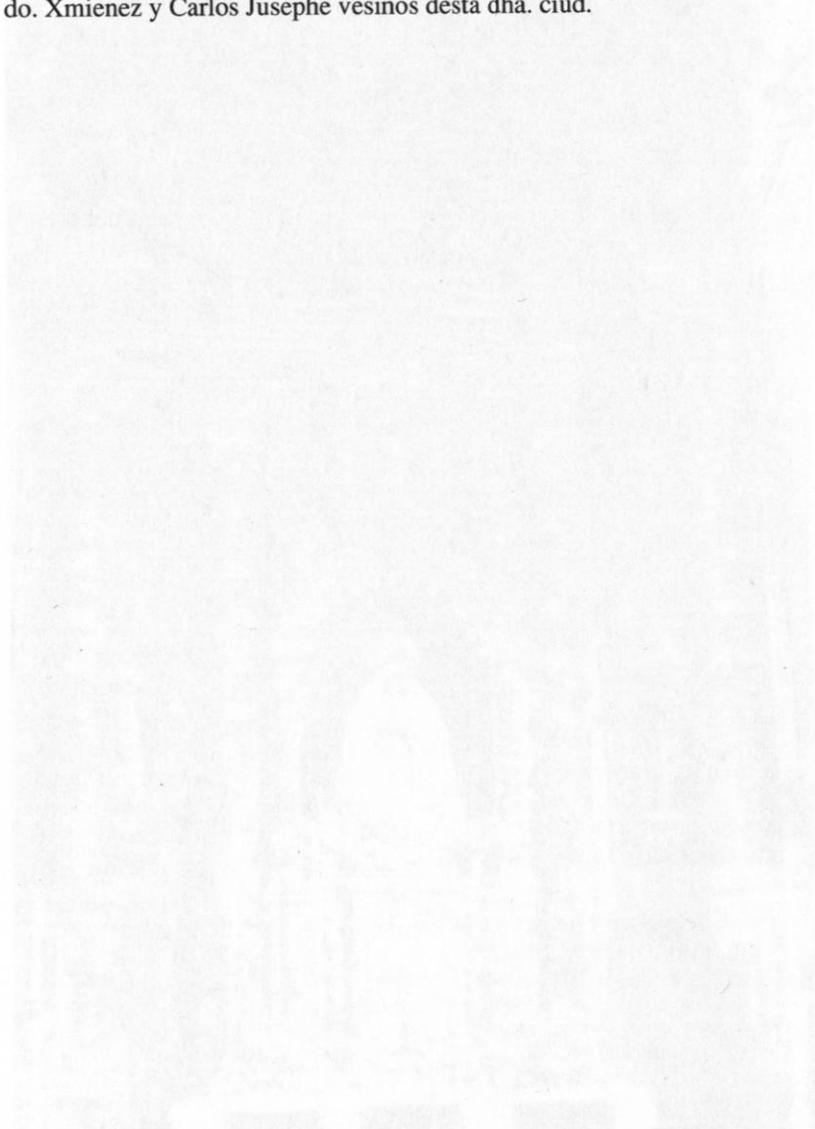


Fig. 7. Francisco López. Mayoría de San Lázaro (Xerez) 1723





*Fig. 1. Francisco López. Retablo Mayor de San Lucas (Jerez) 1723.*



*Fig. 2.* Francisco López. Retablo Mayor de San Lucas (Jerez) 1723. Detalle.



*Fig. 3. Retablo Mayor de la Trinidad (Jerez). ¿Francisco López? h. 1725.*



*Fig. 4.* Francisco López. Retablo Mayor de San Lorenzo (Cádiz) 1727-1730.



*Fig. 5. Francisco López. Retablo Mayor de San Lorenzo (Cádiz). Detalle. 1727-1730.*



*Fig. 6.* Francisco López. Retablo Mayor de San Lorenzo (Cádiz). Detalle 1727-1730.



*Fig. 7. Francisco López. Retablo lateral de San Lorenzo (Cádiz). h. 1727-1730.*

