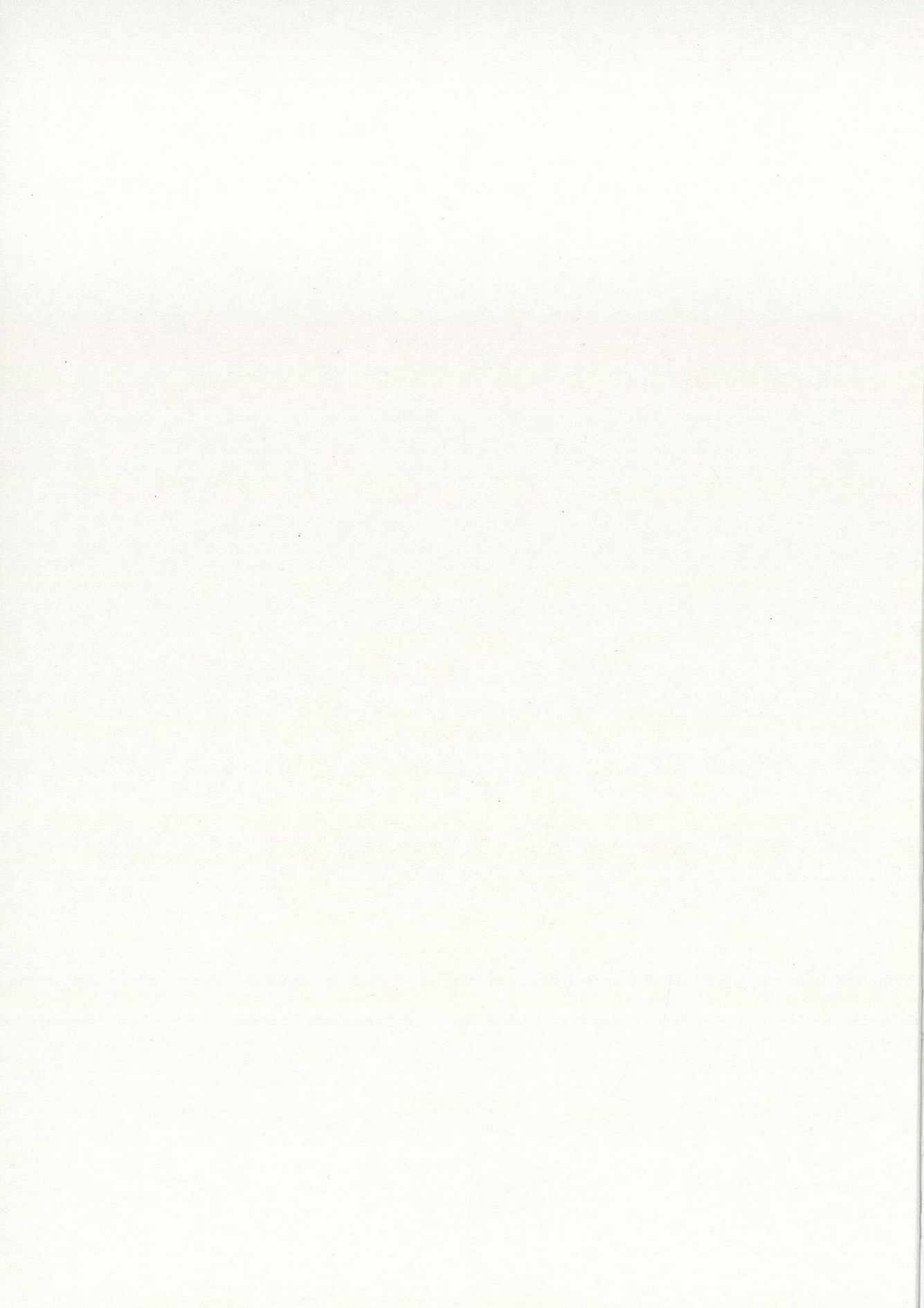


ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA



SEVILLA 2007



ARCHIVO HISPALENSE

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA
HISTÓRICA, LITERARIA
Y ARTÍSTICA



ISSN 0014-1801
2005-2006

TOMO
XXXVIII
1997-1998

Deposito Legal SE-55-1998 ISSN 0210-4007
Imprenta ARTES GRÁFICAS CÁNDIDO - SEVILLA



Publicaciones de la
DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE SEVILLA

ARCHIVO HISTÓRICO
REVISTA
HISTÓRICA, LITERARIA
Y ARTÍSTICA

Depósito Legal SE-25-1958. ISSN 0210-4067

Imprime: ARTES GRÁFICAS GANDOLFO - SEVILLA

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA
HISTÓRICA, LITERARIA
Y ARTÍSTICA

PUBLICACIÓN CUATRIMESTRAL

2ª ÉPOCA
2005-2006



TOMOS
LXXXVIII-LXXXIX
Nºs 267-272

DIPUTACIÓN DE SEVILLA

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA

NÚMEROS 267-272 AÑOS 2005-2006
ISSN 0210-4067

CONSEJO ASESOR

FERNANDO RODRÍGUEZ VILLALOBOS
Presidente de la Diputación de Sevilla

MARÍA JOSÉ FERNÁNDEZ MUÑOZ
Diputada del Área de Cultura y Deportes

CONSEJO DE REDACCIÓN

LEÓN CARLOS ÁLVAREZ SANTALÓ Universidad de Sevilla	FRANCISCO MORALES PADRÓN Universidad de Sevilla
ANTONIO MIGUEL BERNAL RODRÍGUEZ Universidad de Sevilla	VÍCTOR PÉREZ ESCOLANO Universidad de Sevilla
BARTOLOMÉ CLAVERO SALVADOR Universidad de Sevilla	PEDRO M. PIÑERO RAMÍREZ Universidad de Sevilla
CARLOS COLÓN PERALES Universidad de Sevilla	ROGELIO REYES CANO Universidad de Sevilla
ANTONIO COLLANTES DE TERÁN SÁNCHEZ Universidad de Sevilla	SALVADOR RODRÍGUEZ BECERRA Universidad de Sevilla
JUAN BOSCO DÍAZ-URMENETA MUÑOZ Universidad de Sevilla	ESTEBAN TORRE SERRANO Universidad de Sevilla
MANUEL GONZÁLEZ JIMÉNEZ Universidad de Sevilla	ENRIQUE VALDIVIESO GONZÁLEZ Universidad de Sevilla
ANTONIA HEREDIA HERRERA Exdirectora de la revista <i>Archivo Hispalense</i>	ALBERTO VILLAR MOVELLÁN Universidad de Córdoba
ALFREDO J. MORALES MARTÍNEZ Universidad de Sevilla	FLORENCIO ZOIDO NARANJO Universidad de Sevilla

DIRECCIÓN

CARMEN BARRIGA GUILLÉN
Jefa del Servicio de Archivo y Publicaciones. Diputación de Sevilla

SECRETARÍA

RODRIGO TRINIDAD ARAUJO

ADMINISTRACIÓN

Suscripciones

ASUNCIÓN PRIETO MUÑOZ

M.^a EUGENIA SÁNCHEZ-HEREDERO AGUADO

Intercambios

MERCEDES NAVARRO DUARTE

Revisión de traducciones

ELENA OJEDA TOVAR

DIPUTACIÓN DE SEVILLA

Área de Cultura y Deportes. Servicio de Archivo y Publicaciones

Avda. Menéndez y Pelayo, 32. 41004 Sevilla (España)

Teléfono: 95 455.00.29. Fax: 95 455.00.50

e-mail: archivo@dipusevilla.es

<http://www.dipusevilla.es>

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA

NÚMEROS 267-272 AÑOS 2005-2006
ISSN 0210-4067

SUMARIO

ARTÍCULOS

PAGS.

HISTORIA

JOSÉ CABELLO NÚÑEZ

Persecución religiosa y conflictividad social

en la Sierra Sur de Sevilla durante la Segunda República:

El caso de La Puebla de Cazalla

13-61

ENCARNACIÓN CASTRO PÁEZ; DIEGO GONZÁLEZ BATANERO y

J. AURELIO PÉREZ MACÍAS

El yacimiento arqueológico de la Marina. Aznalcázar (Sevilla)

63-85

MARÍA DEL CARMEN GIMÉNEZ MUÑOZ

El asilo de mendicidad de San Fernando (1846-1900)

87-112

ESTEBAN MIRA CABALLOS

La segregación de La Campana de la jurisdicción de Carmona (1558)

113-122

JOSÉ ANTONIO PINEDA ALFONSO

El delito del quebrantamiento de las fiestas en la Sevilla Moderna

123-153

ANTONIO VILLALBA RAMOS

La compañía de minas de hierro de El Pedroso y agregados durante el
periodo Elorza, 1831-1844

155-170

LITERATURA

DANIEL PINEDA NOVO

Juan Ruiz Peña: Vida y poesía

173-202

ARTE

ÁLVARO CABEZAS GARCÍA y PEDRO LUENGO GUTIÉRREZ Notas sobre cajas de órganos en la Sevilla del siglo XVIII	205-224
--	---------

INMACULADA CARRASCO GÓMEZ y ANTONIO MARTÍN PRADAS La compañía de Jesús en Écija. Planos del colegio de San Fulgencio (1607-1627)	225-241
--	---------

FERNANDO CRUZ ISIDORO Sobre el escultor Gaspar Ginés y la imagen de Nuestra Señora del Buen Viaje del convento capuchino sanluqueño	243-260
---	---------

FERNANDO CRUZ ISIDORO Trazas y condiciones de la iglesia conventual de San Francisco "El Viejo" de Sanlúcar de Barrameda (1495)	261-279
---	---------

M ^a . MERCEDES FERNÁNDEZ MARTÍN José Echamorro y los planos para el nuevo convento de San Diego de Alcalá en Sevilla	281-296
---	---------

MATILDE FERNÁNDEZ ROJAS Patrimonio artístico de las órdenes militares que existieron en Sevilla	297-338
--	---------

ANTONIO MARTÍN PRADAS y VERÓNICA M. ^a OTERINO MARTÍN El órgano de la iglesia parroquial de Santa María de la Asunción de Écija	339-353
--	---------

LUIS MÉNDEZ RODRÍGUEZ El coleccionismo de pinturas deshonestas en Sevilla: La serie del Alcalde Lara de Buiza	355-364
---	---------

JOSÉ ANTONIO RUIZ DE LA ROSA Aproximación a dos tipologías arquitectónicas en Carmona: Ermitas y hospitales	365-398
---	---------

MISCELÁNEA

MAGDALENA ILLÁN MARTÍN Un siglo de copias en la Catedral de Sevilla (1833-1933)	401-410
--	---------

GONZALO MARTÍNEZ DEL VALLE Sobre la iconografía de las pinturas del retablo mayor del Colegio de San Basilio de Sevilla de Francisco de Herrera, el Viejo	411-422
---	---------

ROSA MARÍA MORENO RODRÍGUEZ
 Encuentro de una obra perdida: un lienzo de José María Arango
 sobre el ciclo de la vida de la Virgen 423-434

ANTONIO JOAQUÍN SANTOS MÁRQUEZ
 La capilla funeraria de don Alonso Daza. Una empresa artística en
 la Sevilla del Renacimiento 435-443

CRÍTICA DE LIBROS

La Generación del 27. Una generación deportiva.
 Edición y prólogo de José Antonio Mesa y Alfonso Sánchez.
 Por DANIEL PINEDA NOVO 447

Castro Díaz, Antonio y García Blanco, José María:
Sevilla cervantina. Material para un paseo literario.
 Por JUAN FERNÁNDEZ JIMÉNEZ 449

Falcón Márquez, Teodoro:
*La casa de Jerónimo, sede de
 las Reales Academias Sevillanas de Buenas Letras y de Bellas Artes.*
 Por FERNANDO CRUZ ISIDORO 453

Fernández López, José:
Lucas Valdés (1661-1725)
 Por ENRIQUE VALDIVIESO 455

Fernández Martín, M^a. Mercedes:
Dibujos sevillanos de arquitectura de la primera mitad del siglo XVII
 Por FERNANDO CRUZ ISIDORO 456

Godoy Gómez, Luis Miguel:
Las justas poéticas en la Sevilla del Siglo de Oro.
Estudio del código literario
 Por FERNANDO R. DE LA FLOR 458

Mejía, Pedro:
Diálogos o coloquios. Edición de Antonio Castro Díaz
 Por THOMAS DEVENY 461

Mejía, Pedro:
Diálogos. Edición de Isaías Lerner y Rafael Malpartida.
 Por ANTONIO CASTRO DÍAZ 463

Pascual Barea, Joaquín:
Juan de Quirós. Poesía latina y Cristopatía (La pasión de Cristo).
 Por ANTONIO DÁVILA PÉREZ 466

Pineda Novo, Daniel:
Manuel de la Rosa, pintor de las flores
 Por FERNANDO RODRÍGUEZ-IZQUIERDO Y GAVALA 468

Pineda Novo, Daniel:
Gelves entre la historia y la poesía
 Por JOSÉ CENIZO JIMÉNEZ 470

Ruiz Ortega, José Luis:
Triana. Historia urbana y personalidad geográfica
 Por ANTONIO CASTRO DÍAZ 472

Ruiz Romero, M.:
La conquista del Estatuto de Autonomía para Andalucía
 Por CARLOS ALBERTO CHERNICHERO DÍAZ 478

Soria, Enrique:
Desde la Colegial
 Por JOSÉ CENIZO JIMÉNEZ 482

SOBRE EL ESCULTOR GASPAR GINÉS Y LA VIRGEN DEL BUEN VIAJE DEL CONVENTO SANLUQUEÑO DE CAPUCHINOS

RESUMEN: Se documenta una nueva obra del apenas conocido escultor Gaspar Ginés, que se vislumbra como uno de los más interesantes maestros de la escuela barroca sevillana del segundo cuarto del siglo XVII. Se trata de la Virgen del Buen Viaje del convento sanluqueño capuchino, que le fue encargada en 1634 por el VIII duque de Medina Sidonia son Manuel Alonso Pérez de Guzmán, que como patrono mandó levantar el edificio. Además se analiza el resto de la producción conocida.

PALABRAS CLAVE: Gaspar Ginés, escultura barroca sevillana, mecenazgo artístico señorial, Casa ducal de Medina Sidonia, Ntra. Sra. del Buen Viaje, convento capuchino sanluqueño, Sanlúcar de Barrameda.

ABSTRACT: This article documents a new work by the hardly known sculptor Gaspar Ginés, an interesting baroque master of Sevillian School from the XVII century. It is about La Virgen del Buen Viaje, from Capuchin monks convent of Sanlúcar de Barrameda. Don Manuel Alonso Pérez de Guzmán, VIIIth Duke of Medina Sidonia, as church patron, ordered to raise the building in 1634.

KEY WORDS: Gaspar Ginés, sevillian baroque sculpture, capuchin monks convent, Ntra. Sra. del Buen Viaje, VIIIth Duke of Medina Sidonia, Sanlúcar de Barrameda.

Uno de los centros artísticos menores que la moderna investigación viene analizando en los últimos años es Sanlúcar de Barrameda, cuyo patrimonio de las épocas Renacentista y Barroca se ha revalorizado gracias al volumen y calidad de las obras documentadas y conservadas, que ponen de manifiesto su vinculación con las artes sevillanas y, más en concreto, con su escuela escultórica. En la creación de ese foco jugó un papel esencial la poderosa familia de los Guzmanes, que desarrolló en la ciudad una notable acción de mecenazgo desde que trasladara allí su residencia habitual, favoreciendo su crecimiento urbanístico y una paralela actividad artística, destacando el VIII duque don Manuel

(1579-1636)¹, un hombre de cierta formación intelectual que supo rodearse de personajes cultos y artistas². Una de sus múltiples fundaciones fue el convento capuchino de San Antonio de Padua y Ntra. Sra. del Buen Viaje, para el que costeó un sólido edificio y el suficiente ajuar litúrgico para permitir el culto³.

Sin lugar a dudas la pieza principal fue la talla de la Virgen del Buen Viaje, cotitular del convento. Y no podía ser de otro modo, puesto que el duque la encargó para compensar a la hermandad de marineros y pescadores “dueña” de la ermita que se levantaba en el lugar elegido para el cenobio, a las afueras de la ciudad, que se vio forzada a cederla, y que rendía culto a una imagen de esa advocación de escaso valor artístico⁴. Sobre su autoría nada recoge fray Ambrosio de Valencina en su *Reseña histórica de la Provincia Capuchina de Andalucía* al narrar la fundación del convento⁵, limitándose a señalar el historiador local dieciochesco Juan Pedro Velázquez Gaztelu que, en la capilla mayor se disponía un “humilde retablo, parte de escultura y parte de muy hermosas pinturas, en cuyo principal y muy autorizado nicho, está como patrona y dueña antigua de la iglesia, la milagrosa señora del Buen Viaje, y a sus lados señor San Francisco y San Félix de Cantalicio.”⁶, noticia que ha venido repitiendo la historiografía tradicional, que nada nuevo ha aportado sobre los autores y cronología de dichas imágenes⁷.

1. SALANOBA, Francisco de: *Fragmentos genealógicos de la Casa de Medina Sidonia*. Archivo Ducal de Medina Sidonia (en adelante A.D.M.S.) leg. 1.319. VELÁZQUEZ GAZTELU, Juan Pedro: *Catálogo de todas las personas ilustres y notables de esta ciudad de Sanlúcar de Barrameda. Desde la mayor antigüedad que se ha podido encontrar en lo escrito, hasta este año de 1760*. Estudio preliminar, transcripción y edición literaria de Fernando Cruz Isidoro. Sanlúcar de Barrameda: A.S.E.H.A., 1996, pp. 234, 241-242, 245-246, 567.

2. Como el poeta Pedro de Espinosa. RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco: *Pedro Espinosa. Estudio biográfico, bibliográfico y crítico*. Madrid, 1907, p. 232.

3. Véase al respecto: CRUZ ISIDORO, Fernando: *El Convento Sanluqueño de Capuchinos. Arte e Historia de una Fundación Guzmán*. Sanlúcar de Barrameda: A.S.E.H.A., 2002. Del mismo autor: “La Casa Ducal de Medina Sidonia y el convento de capuchinos de Sanlúcar de Barrameda. Patronato y construcción”. *Laboratorio de Arte* n° 13. Sevilla: Universidad, 2000, pp. 79-100.

4. A.D.M.S. leg. 5.657, leg. 1.942. VELÁZQUEZ GAZTELU, Juan Pedro: *Fundaciones de todas las iglesias, conventos y ermitas de Sanlúcar de Barrameda. Año de 1758*. Estudio preliminar y transcripción de Manuel Romero Tallafigo. Sanlúcar de Barrameda: A.S.E.H.A., 1995, pp. 427-428. CRUZ ISIDORO, Fernando: *El Convento Sanluqueño de Capuchinos...* ob. cit., pp. 38-41.

5. VALENCINA, Fray Ambrosio de: *Reseña histórica de la Provincia Capuchina de Andalucía y Varones Ilustres en ciencia y virtud que han florecido en ella desde su fundación hasta el presente*. T. II. Sevilla: imprenta de la Divina Pastora, 1906.

6. VELÁZQUEZ GAZTELU, Juan Pedro: *Fundaciones de todas las iglesias...* ob. cit., p. 433.

7. GUILLAMAS Y GALIANO, Fernando: *Historia de Sanlúcar de Barrameda*. Madrid: 1858, reproducido facs. Sanlúcar de Barrameda: A.S.E.H.A., 1990, p. 107. BARBADILLO DELGADO, Pedro: *Historia de la ciudad de Sanlúcar de Barrameda*. Cádiz, 1942, reproducido facs. Sanlúcar de Barrameda: Ayuntamiento, 1989, p. 365.

No obstante, sobre esta talla, se publicó hace unos años una noticia documental de gran interés para determinar la fecha de su ejecución, ya que recoge unos hechos extraordinarios de protección de la marinería narrados por Francisco de Campos en una carta dirigida al padre guardián del convento, fechada el 3 de junio de 1636 en Manila, que envió junto a un lienzo, no conservado, donde se representaba lo que calificaba de milagro, pues la imagen, que le había favorecido siempre, veló por su seguridad y la de toda su tripulación cuando, al salir de Manila en un champán, zozobró con una gran tormenta a una legua de la costa, por lo que en acción de gracias remitía el lienzo y "*dos coronas en percales de plata e pedrería para dicha Señora e Niño Jesús, un ornamento de damasco blanco con cenefas bastidas de oro e matises con su casulla e bolsa de sales, e una piesa de damasco azul e blanco de labores encadenadas de 33 varas para uno vestido*"⁸.

De la misiva se desprenden varias noticias de interés, como que para esas fechas existía un temprano conocimiento en las alejadas islas de esa iconografía mariana, llevada por los hombres de la mar que recalaban en Sanlúcar antes de iniciar el viaje ultramarino, en forma de medallas, y que se relacionaba con la titulación del Buen Suceso que se veneraba en un santuario construido en esas costas, cercano a la localidad de Cavite, en la isla de Luzón, que según nos narra fue la primera devoción que llegó a la zona. Una afinidad de advocación con la que a veces se la confunde en los propios inventarios del convento capuchino, pues así se la llama en 1821 al describir el gran cuadro de altar que la representaba junto a San Antonio de Padua⁹, y que hemos de considerar una variante del tipo de Virgen de Misericordia o protectora, favorita de los marinos¹⁰. Otro dato interesante es el ajuar que remite, que permite saber que la imagen sostenía un Niño Jesús y era para vestir.

Ha sido la documentación ducal la que nos ha resuelto la autoría de esta magnífica pieza. En un escrito de principios de septiembre de 1634 el duque don Manuel se lamentaba a su agente en Sevilla, Juan de Vallejo y Velasco¹¹, de que el padre capuchino fray Juan, que se había desplazado hasta allí para

8. RODRÍGUEZ DUARTE, M^a del Carmen y TORIBIO GARCÍA, Manuel: "La Virgen del Buen Viaje, patrona de los marineros sanluqueños durante los siglos XVII y XVIII". *Sanlúcar y el Nuevo Mundo*. Sanlúcar de Barrameda: Patronato municipal para la conmemoración del V Centenario del Descubrimiento de América, 1990, pp. 333-337

9. A.D.M.S. leg. 1.536.

10. TRENS, Manuel: *María. Iconografía de la Virgen en el Arte Español*. Madrid: Plus Ultra, 1947, pp. 261-262.

11. VELÁZQUEZ GAZTELU, Juan Pedro: *Catálogo de todas las personas ilustres...* ob. cit., p. 488.

solventar varios encargos del convento, que aún se estaba construyendo, se hubiese olvidado de la campana para la espadaña, de los libros encargados para la comunidad, “y que tampoco se dio dineros al maestro que hace la talla de la ymagen”, por lo que “sin dilatallo una ora”, le ordenaba lo resolviese “y asistais al maestro que haze la talla de la ymagen, dándole dineros y haziendo entre otro que le ayude para que dentro de un mes esté acavado todo”. Si la campana se hallaba en Sanlúcar con antelación al 12 de ese mes¹², la resolución del concierto con el escultor debió ser similar en el tiempo, dejando claro que ya se había hablado del tema con un maestro en Sevilla, y además se infiere una premura en la ejecución, que debe entenderse por la necesidad de tener la imagen cotitular para la consagración del templo, que se preveía para el 4 de octubre, festividad de San Francisco de Asís, menos de un mes después, aunque al final el evento solemne tuvo que retrasarse hasta el 9 de enero de 1635¹³, dando a entender el pliego que era conveniente que al escultor le ayudase un oficial u otro maestro para que en tan corto periodo de tiempo se terminase.

Afortunadamente junto al mandato del duque se conserva la carta de pago del artista contratado, que aclara totalmente el asunto, y que no es otro que el maestro sevillano, poco conocido, Gaspar Ginés. Firma el documento el 9 de ese mes de septiembre de 1634, y su tenor es el siguiente:

*“Digo yo, Gaspar Xinés, escultor, que receví del señor don Juan de Vallexo y Belasco seiscientos reales, que son de la primera paga de mil y ochocientos reales en que se consertó la talla de una imagen de Ntra. Sra., como consta de la escritura de obligación que sigue con las condiciones en ella escritas, que es fecha en Sevilla en nuebe de setiembre de mil y seiscientos y treinta y quatro. Gaspar Jinés (rúbrica)”*¹⁴.

Se conserva la escritura notarial de concierto, y aunque fue publicada por el historiador Celestino López Martínez en 1928, no se había identificado con la imagen que tratamos, pues se había creído erróneamente que hacía referencia a la talla titular de la cofradía trianera del Santísimo Cristo del Socorro y Ntra. Sra. del Buen Viaje¹⁵, formada por marinos de la Carrera de Indias¹⁶,

12. A.D.M.S. leg. 1.002.

13. VALENCINA, Fray Ambrosio de: *Reseña Histórica...* ob. cit., pp. 256-258.

14. A.D.M.S. leg. 3.094.

15. Así lo entienden GARCÍA DE LA CONCHA, Federico y PEÑA FERNÁNDEZ, Joaquín de la: “Historia de las Hermandades de Penitencia”. *Sevilla Penitente*. Vol. I. Sevilla: Gevers, 1995, p. 67.

16. BERMEJO Y CARBALLO, José: *Glorias Religiosas de Sevilla o Noticia histórico-descriptiva de todas las cofradías de Penitencia, Sangre y Luz, fundadas en esta ciudad*. Sevilla: imprenta y librería del Salvador, 1882, reed. facs. Sevilla: Castillejo, 1994, pp. 552-553.

suponiendo que se había perdido como tantas otras imágenes en Sevilla. Confusión que no debió producirse, puesto que al arquitecto y escultor Juan de Oviedo y de la Bandera le fue encargada en 1600, con el retablo que presidiría la capilla, la talla de Santa María del Buen Aire que en 1704 se trasladó a la Universidad de Mareantes, actual Palacio de San Telmo, junto a las imágenes del dominico y del Santo Cristo, y que tiene como atributo el llevar, igualmente, al Niño en una mano y en la otra un barquito¹⁷.

Ginés protocolizó el encargo el 1º de septiembre de ese año de 1634 ante el escribano titular del Oficio 4º sevillano, declarando:

"Gaspár Xínés, maestro escultor, vecino en la collación de la Magdalena, otorgo y conosco que estoy conbenido y consertado con el señor don Joan de Vallejo Velasco, en nombre de el señor duque de Medina Cidonia don Manuel Alonso Péres de Guzmán el Bueno, en tal manera que e de ser obligado de hacer una ymagen de Nuestra Señora de la adbocación del Buen Viaje, con un Niño en un brazo y el otro dispuesto para tener una nao, questá hecha para este efeto. Y la ymagen a de ser de quatro quartas y media de alto, una pulgada más sin peana de madera de cedro, porque no quieren que la tenga. La qual daré acavada assi de escultura como de dorado y estofado en toda perfección a contento de don Juan de Vallejo o del maestro que para esto señalare y entienda del dicho arte, para quince de noviembre desde año, por precio todo ello de mill y ochocientos reales que me a de pagar y satisfacer en esta ciudad de Sevilla, llanamente, sin pleito alguno: los seiscientos reales dellos para quince del mes de septiembre y otros seiscientos estando acavada la ymajen de escultura y los otros seiscientos luego questé acavada de todo punto para entregar, con condición que si los seiscientos reales no se pagaren puntualmente para quince días deste mes, los días que se dilatare e de tener de más de plazo para acanalla..."

También se recoge que de no tenerla acabada en el plazo indicado, ya no se exigía tanta premura, el contratante podía concertar su ejecución con otro artista, pagando Ginés todo el sobrecosto que supusiese. Como testigo firmó su amigo el escultor y mercader Jacinto Pimentel¹⁸.

De su lectura se desprende la identificación con la advocación mariana que tratamos, pues se nos describe material e iconográficamente la imagen, portando

17. PÉREZ ESCOLANO, Víctor: *Juan de Oviedo y de la Bandera (1565-1625). Escultor, arquitecto e ingeniero*. Sevilla: Diputación, 1977, pp. 23, 85, 112. JOS LÓPEZ, Mercedes: *La Capilla de San Telmo*. Sevilla: Diputación, 1986, pp. 51-55, 90. HERNÁNDEZ DÍAZ, José: *Pedro Duque Cornejo y Roldán (1678-1757)*. Sevilla: Diputación, 1983, pp. 44, 60.

18. LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: *Retablos y Esculturas de Traza Sevillana*. Sevilla: Rodríguez, Giménez y Cª, 1928, pp.137-138.

en una mano a su Hijo y en la otra el barquito, símbolo de su protección a los navegantes. Si además ponemos el documento en relación con la carta de pago estudiada, ya no queda ningún tipo de incertidumbre, pues las fechas y el coste de ejecución coinciden exactamente, salvando la que nos podía quedar sobre el título de la obra, pues en ella sólo se decía una imagen de Ntra. Sra. Es de resaltar el alto coste de la obra aunque incluyera carnación y policromía, lo que debe entenderse por el prestigio de que gozaba el escultor a vista del mecenas.

A pesar de que el duque tenía quince días para entregarle el primer tercio del dinero, o sea 600 reales, Juan de Vallejo procedió a su libranza en la propia ciudad de Sevilla sólo ocho fechas más tarde, el día 9, que debió servirle para comprar los materiales y empezar el trabajo de inmediato. Justo tres meses más tarde, el 9 de diciembre, recibió la segunda paga, otros 600 reales, lo que según las condiciones estipuladas señala la finalización de su labor, y el 22 del mismo mes los 600 restantes "*con que se me acaban de pagar*"¹⁹, por tanto, la imagen estaba ya totalmente acabada y en poder del agente ducal. Como vemos, una vez desechada la ideal inicial del duque de tenerla para la esperada bendición del templo, el día de San Francisco, algo materialmente imposible, se puso como plazo hasta el 15 de noviembre, también ilusorio, pues su terminación se retrasó otro mes largo, a tan sólo dieciocho días de la inauguración, lo que debió ser una preocupación para don Manuel. Además, no fue el autor quien trasladó la imagen a Sanlúcar como cabría esperar por su precio, sino que ese mismo día Juan de Vallejo la entregó a cuatro celosos capuchinos que custodiaron la "*caja en que vino la ymagen de Ntra. Sra.*", que hicieron el viaje río abajo en una falúa de Pedro Vázquez, a quién se libraron esa misma fecha 58 reales²⁰.

El documento nos informa del tamaño de la imagen y de la madera empleada, el cedro, y que ya estaba hecha la nao que tendría en una mano, y aunque no se habla del material, parece lógico que fuese de plata y donada como exvoto por el propio duque por su intercesión en sus jornadas marinas como General de las galeras de España. En la *Reseña Histórica de la Provincia Capuchina* se dice que desde que se principió la obra del convento, el patrono previno platero que realizase "*Cálices y custodia, y los ornamentos y demás cosas necesarias para la Sacristía*"²¹, por lo que es de suponer que también se encargó del barquito.

19. A.D.M.S. leg. 3.094.

20. A.D.M.S. leg. 1.002.

21. VALENCINA, Fray Ambrosio de: *Reseña Histórica...* op. cit., p. 256.

La imagen ha quedado recogida en diversos inventarios. El primero de los conocidos, de 21 de febrero de 1810, realizado por el presbítero Antonio Romero Pabón, por orden de 19 de ese mes del gobernador al tiempo de la primera salida del convento de la comunidad a consecuencia de la invasión francesa, señala que en el altar mayor había *"Una ymagen de N. S. del Buen Viage"*, citándose entre la alhajas que se guardaban en la sacristía *"Una corona grande grande (sic) de plata dorada de la Señora del Buen Viage"* y *"Un navío de plata de la misma señora"*. Ambas piezas salieron del convento, porque al margen de las dos anotaciones se escribió *"recogida"* e *"ydem"*, el 20 de marzo o el 30 de abril, fechas en que por orden del ministro comisario regio, Rafael Colón, encargado de distribuir entre las parroquias la ropa de sacristía de los establecimientos suprimidos en Sanlúcar, se extrajo todo lo que consideró apropiado, entre otras cosas un buen número de cuadros. En la relación de ropa se contabilizan también *"tres velos de la Virgen del Buen Viage"*²².

De regreso la comunidad en 1813 se llevó a cabo otro inventario, fechado el 30 de agosto, por Cristóbal Mariano Pérez, oficial primero de la Contaduría de Rentas Nacionales de El Puerto de Santa María, comisionado por el Intendente de la provincia en 20 de ese mes, recogiendo que en la iglesia había *"Una ymagen de bulto de Ntra. Sra. del Buen Viage con su corona de plata y una fragatita de plata"*²³. Estos datos se amplían en el de 25 de mayo de 1821, donde se declara que seguía siendo venerada en el altar mayor, y cómo Ntra. Sra. y su Hijo portaban coronas de plata, material con el que también estaba labrada la media luna que lucía la Virgen por peana *"y un navío que tiene en la mano"*. Además la adornaba una cadena de plata *"a ondas sobre el manto"*, que era de seda azul celeste *"listado pero sin bordado"*, con la que también se confeccionó la ropa del Niño. En el de 5 de septiembre de 1835 se especifica que la imagen era de madera y que se disponía *"en el nicho principal del altar mayor"*, que se cerraba con puertas de cristales, y lo que es más importante, su medida, que coincide exactamente con la del contrato de Gaspar Ginés, *"como una vara larga"*, o sea, en torno a los 90 cm. Para esas fechas el ajuar de plata que enriquecía el conjunto había disminuido, pues tan sólo se dice que el Niño llevaba potencias de lata y su Madre una corona sin especificar el metal. En cuanto a su vestidura, tanto la saya como el manto eran de seda blanca con flores doradas²⁴.

22. Archivo del Convento de Capuchinos de Sanlúcar (en adelante A.C.C.S.) F-1.

23. A.C.C.S. F-1.

24. A.D.M.S. leg. 1.536.

La imagen se encuentra hoy alterada, conservando sólo esculpida, encarnada y policromada la cabeza, cuello y parte del busto, antebrazos y manos, mientras que el tronco y parte de las caderas se encuentran abocetados en madera pintada de verde, y el resto del cuerpo le fue cortado por debajo de la cintura y se substituyó por un sencillo candelero de madera, formado por tres listones de pino de Flandes sobre una plataforma redonda. El cabello, por detrás de la cabeza, fue sesgado para colocarle pelo postizo. (*Lám. 1*). Compositivamente muestra una acusada frontalidad y estatismo al estar concebida para la hornacina de un retablo, con lo que el cuerpo no sufre ningún giro, ni en la cintura ni en la cabeza, con los brazos dispuestos en perfecta simetría no carente de rigidez, el izquierdo a la altura del talle para sostener pesadamente la figura del Niño, y el derecho, ligeramente más levantado, con la mano extendida para el barquito metálico. (*Lám. 2*) El rostro, de gran elegancia, es ovalado, y el cuello, bien proporcionado, enmarca una ligera papada que en vez de afean da la naturalidad, con mentón destacado por un coqueto hoyuelo, boca cerrada, mejillas sonrosadas de poca carnosidad, nariz recta y unos bellos ojos almendrados que enmarcan unas cejas muy finas sobre los arcos ciliares, dejando la frente despejada. Las manos, regordetas, son la única parte de su cuerpo en movimiento, pues los dedos se agitan ligeramente para acoger al Hijo y la nao. En cuanto al Niño, que hoy se dispone exento, aparece sentado con poca naturalidad sobre el antebrazo de su Madre, de talla completa y estética montañesina, de rostro enmarcado por cabellera de ondulados rizos que se encrespan en el centro, y se viste con túnica policromada y dorada, con las piernas en movimiento y los bracitos extendidos, la mano derecha cerrada y la izquierda abierta. Su fisonomía es muy similar al Niño Jesús que porta el San Antonio de Padua de la iglesia carmonense de San Pedro, que se le atribuye a Ginés.

Iconográficamente este grupo escultórico contaba con el ilustre precedente citado de la Virgen del Buen Aire que Juan de Oviedo esculpiera para la iglesia del desaparecido Hospital de la Universidad de Mareantes hacia 1600. Esta tipología debía ser habitual en la época, pues muy cercana se nos muestra la miniatura con Ntra. Sra. del Mar, nueva variante de advocación de un mismo tipo de devoción marinera hacia la Virgen, que decora el folio 6 de la ejecutoria de hidalguía de Francisco Antonio de Peralta, fechada en Granada el 7 de marzo de 1680, en que María aparece de pie, totalmente frontal, con aparatoso vestido barroco, como imagen de candelero, con el Niño de pie, igualmente vestido, sobre la mano izquierda, y el barco en la derecha, aunque coronada por dos ángeles y flanqueada por San Francisco de Asís y San Antonio de Padua, patronos del litigante²⁵.

25. MARCHENA HIDALGO, Rosario: "Los manuscritos miniados de la Colección González Abreu". *Archivo Hispalense* nº 250. Sevilla: Diputación, 1999, pp. 208, 219 (fot. 11).



Lám. 1.—Virgen del Buen Viaje. Convento capuchino de Sanlúcar de Barrameda. La imagen sin sus vestiduras. Foto: Foto Muñoz.



Lám. 2.—Virgen del Buen Viaje. Convento capuchino de Sanlúcar de Barrameda.

Foto: Foto Muñoz

En cuanto a Gaspar Ginés, son pocas las noticias documentales que nos ilustran su biografía, formación, estilo y catálogo artístico, compuesto por unas pocas obras que se pueden contar con los dedos de una mano. La primera conocida se remonta a agosto de 1619, en que titulándose escultor aparece como testigo del pintor y estofador Mateo Xuárez en un documento por el que éste se obligaba a trabajar en casa de Diego de Olivares, y en el que sale como fiador el imaginero Juan de Mesa²⁶. Se recoge que tenía título de maestro, lo que indica que había alcanzado la culminación de su oficio tras un largo proceso marcado por el gremio, lo que permite barajar como hipótesis de su nacimiento los años 1593 a 1595. Si tenemos en cuenta que el fiador es Mesa, al que posteriormente le unirían lazos de amistad y que en su producción Ginés presenta un similar estilo, fuerte y realista, podemos pensar en una análoga formación y que quizás esa relación fuese fruto de ser condiscípulos, lo que determinaría que aprendió el oficio en el entorno de Martínez Montañés²⁷. Esa amistad le llevó a ser fiador de Mesa en junio de 1621, cuando tomó por aprendiz al niño Felipe Hernández²⁸, y que quizás también hubiese cooperación laboral aunque no tengamos reflejo conocido.

Como escultor, lo primero que se le documenta es la talla en piedra de los relieves figurados de la bóveda del coro del convento sanluqueño de los Mínimos Victorios, que subcontrató por 130 ducados el 27 de mayo de 1627 al cantero jerezano Antón Martín Calafate²⁹, que era quien tenía encomendada la construcción del convento, y que trabajó posteriormente en el que la orden tenía en Jerez³⁰. Desgraciadamente parece no conservarse nada de su mano, pues la iglesia poco mantiene tras los avatares del tiempo y la reconstrucción efectuada entre 1991 y 1992.

Su virtuosismo en la ejecución le hizo alcanzar prestigio, barajándose su nombre para otras intervenciones³¹ y se sabe que en su taller entraron como

26. MURO OREJÓN, Antonio: *Artífices Sevillanos de los Siglos XVI y XVII*. Sevilla: Laboratorio de Arte, 1932, (Documentos para la Historia del Arte en Andalucía, IV), p. 78.

27. HERNÁNDEZ DÍAZ, José: *Juan de Mesa. Escultor de imaginería (1583-1626)*. Sevilla: Diputación, 1983, pp. 22-23. Del mismo autor: *Juan Martínez Montañés. El Lisipo andaluz (1568-1649)*. Sevilla: Diputación, 1992, p. 44.

28. MURO OREJÓN, Antonio: *Artífices Sevillanos...* ob. cit., p. 83.

29. MURO OREJÓN, Antonio: *Artífices Sevillanos...* ob. cit., pp. 97-98.

30. Intervino en la torre del colegio, situado en la actual calle Por Vera, comenzada por 1636 y terminada en 1642, y en la remodelación del interior de la iglesia y quizás en el claustro. RÍOS MARTÍNEZ, Esperanza de los: "La historia del Arte en Jerez desde la Edad Media hasta el siglo XVII". *Historia de Jerez de la Frontera. T. III El Arte en Jerez*. Cádiz: Diputación, 1999, pp. 73-74.

31. LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: *Arquitectos, escultores y pintores vecinos de Sevilla*. Sevilla, 1928, p. 211.

aprendices Pedro Gómez Blanco en enero de 1630 por seis años "*para que le enseñe y muestre su arte de escultor bien y cumplidamente como él lo sabe*", Cristóbal de Cárdenas en enero del siguiente³² y Francisco Ruiz en julio de 1638³³.

Su reputación se fue cimentando con las obras que ejecutó, aunque tan sólo tenemos constancia documental de unas pocas, que hacen su catálogo muy escaso, pues estamos ante una de las grandes figuras por estudiar. Una de ellas es el San Antonio con el Niño que concertó, en agosto de 1631, con el prioste de la cofradía del mismo nombre del convento franciscano de San Sebastián de Carmona, en precio de 600 reales, en los que no se incluía la policromía, y que tenía acabado para abril del año siguiente³⁴. Se ha identificado con la imagen que actualmente se conserva en la capilla de los pies de la nave del Evangelio de la iglesia carmonense de San Pedro, que ha sido parcialmente deteriorada para vestirla³⁵. (Lám. 3) El rostro del franciscano portugués muestra una marcada impronta montañesina, pero sobre todo queda impregnado de notas realistas mesinas, reposando sobre la mano izquierda la imagen del Niño, que posee toda la gracia y galanura de las imágenes infantiles de la escuela de esos años, y que guarda una clara analogía formal con el sanluqueño, lo que por sí solo bastaría para adscribir la talla a Ginés.

En la documentación publicada se recogen otras intervenciones no identificadas o perdidas, como cuatro figuritas de bulto para un sagrario, contratado en enero de 1634 por el escultor y ensamblador Juan de la Haya³⁶; o su trabajo en los jardines de los Alcázares Reales de Sevilla en 1638 "*para el Navío del Sr. D. Fernando*", para que el monarca "*pasease por el estanque del Retiro*"³⁷.

Una obra documentada y localizada, pero que ha pasado un tanto desapercibida, es la vigorosa talla que realizó entre 1633 y 1636 del Crucificado de la Misericordia de la hermandad sacramental del Santo Cristo de ese título de la parroquial de la Purísima Concepción de la localidad gaditana de Trebujena,

32. LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: *Arquitectos, escultores...* ob. cit., pp. 69-70.

33. GESTOSO Y PÉREZ, José: *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla, desde el siglo XIII al XVIII inclusive*. Sevilla: La Andalucía Moderna, 1899, t. III, pp. 146-147.

34. LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: *Arquitectos, escultores...* ob. cit., p. 70.

35. HERNÁNDEZ DÍAZ, José; SANCHO CORBACHO, Antonio y COLLANTES DE TERÁN, Francisco: *Catálogo Arqueológico y Artístico de la Provincia de Sevilla*. Tomo III (C). Sevilla, 1943, pp. 154, 254 (nota 236). GONZÁLEZ ISIDORO, José: "Memoria de los edificios". *Carmona, ciudad y monumentos*. Carmona: S&C ediciones, 1993, p. 63.

36. LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: *Retablos y esculturas...* ob. cit., p. 137.

37. GESTOSO Y PÉREZ, José: *Ensayo de un diccionario...* ob. cit., t. I, A-O, p. 234.



Lám. 3.—San Antonio de Padua. Iglesia de San Pedro de Carmona.
Foto: (José HERNÁNDEZ DÍAZ y otros. *Catálogo Arqueológico
y Artístico...* ob. cit., fig. 284).

que en aquellos momentos pertenecía, al igual que Sanlúcar, a los Guzmanes. La encargó en 1633 el 4º visitador de la iglesia Cristóbal Méndez, que la concertó con Ginés en 1.600 reales, 200 menos que la Virgen de Buen Viaje, pero 700 más que su obra más famosa, el Nazareno de la Colegial del Salvador de Sevilla que comentaremos más adelante, lo que se explica por ser una escultura de talla completa. En aquellos momentos tenía su taller en la sevillana calle de Colcheros, actual Tetuán³⁸. El crucificado es una angustiosa representación barroca del momento de la muerte, con la exhalación del último suspiro y la caída

38. CAÑAS MOYA, Manuel Mª y otros: *Trebujena*. Cádiz: Diputación, 1983, pp. 60 (fig. 29 y 30), 63. CARO, José M.: "Reseña histórica de nuestra Hdad." *Boletín extraordinario de la Hdad. Sacramental del Stmo. Cristo de la Misericordia y María Santísima del Desconsuelo*, 2000, pp. 6-7.

precipitada de la cabeza sobre el hombro derecho, siendo su rostro parangonable a los más expresivos crucificados de Mesa, y aunque es de tratamiento anatómico realista, presenta algunas incorrecciones, como el tallado esquemático de las orejas con pliegues en forma de Ces y abultamiento central³⁹. (Lám. 4).

Pero, sin duda, su obra más famosa ha sido hasta ahora el Nazareno conservado en la iglesia del Divino Salvador de Sevilla, pues es la que le ha dado fama de buen escultor y prácticamente la única repetida por la bibliografía. En 1634 la hermandad de Ánimas Benditas contrató con su compañero Juan de la Haya la confección de un retablo, concertando Ginés en 1635 la talla de Ntro. Padre Jesús de los Afligidos por 900 reales, de cuyo encarnado se hizo cargo Vicente Perea por otros 250 reales⁴⁰. Esta imagen cristífera, bien anatomizada interiormente aunque sea para vestir, es de altura académica de 1,63 metros, y en ella destaca la intensa fuerza de su magnífico rostro⁴¹. (Lám. 5)

Una posible intervención, desestimada últimamente por Ana Goy Diz y Francisco Amores Martínez, fue el tablero con el relieve del Nacimiento y el desaparecido escudo que lo coronaba, de la rama menor de los Guzmanes, los Condes de Olivares, del respaldo de la silla del abad de la sillería coral de la Colegiata de Olivares, que el entallador Bernardo Cabrera trazó y llevó a cabo en 1636, y a quien se adscribe también esa pieza⁴².

Finalmente no podemos cerrar este estudio sin tocar otros aspectos de su biografía, como su vinculación con profesionales de la escuela escultórica

39. Fue restaurado por Juan Herrera en su taller de Lebrija en 2001, que procedió a la limpieza de su policromía, retirando una moderna capa de cera, repuso un dedo que le faltaba en una mano y terminó de policromar el sudario por detrás. Datos facilitados por Francisco Campos García.

40. LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: "Historia breve de la Archicofradía Sacramental de Jesús de la Pasión". *Calvario*, Sevilla, 1959, s/p. RODA PEÑA, José: "Manuel Barrera y Carmona, retablista en la Sevilla de Carlos II". *Archivo Hispalense* n° 217 Sevilla: Diputación, 1988, pp. 206-210. Del mismo autor: "Una aproximación al estudio del patrimonio artístico de las hermandades de ánimas benditas en Sevilla". *Religiosidad popular en España. Actas del Simposium (II)*. San Lorenzo de El Escorial, 1997, p. 690. "El Nazareno en la Escultura sevillana". *Nazarenos de Sevilla*. Sevilla: Tartessos, 1997, vol. I, s/p.

41. GÓMEZ PIÑOL, Emilio: *La Iglesia Colegial del Salvador. Arte y sociedad en Sevilla (Siglos XIII al XIX)*. Sevilla: Fundación Farmacéutica Avenxoar, 2000, pp. 249 (lám. 93), 455-457, 501. BERNALES BALLESTEROS, Jorge y GARCÍA DE LA CONCHA, Federico: *Imagineros andaluces de los Siglos de Oro*. Sevilla: Edit. Andaluzas Unidas, 1986, p. 59.

42. GIL BERMEJO, Juana: "Datos sobre la Colegiata de Olivares: Sillería del Coro". *Archivo Hispalense* n° 205, p. 176. GOY DIZ, Ana: "Obras en la Colegiata de Olivares en la época del Conde-duque: la sillería coral de Bernardo Cabrera". *Laboratorio de Arte* n° 8. Sevilla: Universidad, 1995, pp. 115-116. AMORES MARTÍNEZ, Francisco: *La Colegiata de Olivares*. Sevilla: Diputación, 2001, p. 83.

sevillana de esos años y de otros oficios artísticos, que ha quedado reflejada en las diversas fiadurías que realizó. Por dos ocasiones salió en favor del pintor Domingo de Urbino, el 22 de mayo de 1631 en la contratación del retablo de la iglesia de la villa de Higuera la Real (Badajoz), y el 27 del mismo mes cuando se asoció con el pintor Jerónimo Ramírez⁴³, y también por dos veces lo fue del ensamblador Domingo González, en enero de 1634 en la contratación de un retablo para una capilla de la iglesia mayor de Cazalla de la Sierra⁴⁴, y en mayo del siguiente del retablo mayor de la iglesia de San Hermenegildo, junto a la Puerta de Córdoba en Sevilla, lo que parece indicar una posible colaboración en su ejecución⁴⁵. Ese mismo año, en julio, avaló al ensamblador y pintor Francisco Hernández de Llera, para el retablo mayor de la iglesia parroquial de la villa de Bonares⁴⁶.

En cuanto a su lugar de residencia, sabemos que en 1627 se hallaba avecindado en Sevilla en la collación de Omnium Sanctorum⁴⁷, en 1630 en la del Salvador, en 1631 en San Lorenzo, y entre 1632⁴⁸ y 1640 en la Magdalena, ocupando unas casas arrendadas a la madre del pintor de imaginería Francisco de Rubiales Silvestre, a la que en abril de 1634 pagó lo que le debía del alquiler⁴⁹, constando que ese año tenía una casa en la calle Colcheros⁵⁰. Para su trabajo ocupó, desde mayo de 1630, el taller que Juan de Mesa tuvo en sus casas propias del barrio de San Martín "*a las pasaderas*", que le arrendó su viuda María de Flores el 21 de dicho mes por tiempo de un año y precio de 3 ducados mensuales, que se abría en la casa puerta, ampliada con una sala "*questa metida en el taller y otra sala alta que cae ensima*"⁵¹.

La última noticia conocida de su biografía, pues a partir de entonces se le pierde la pista, es de 15 de septiembre de 1640 cuando, avecindado en la Magdalena y estante en la ciudad de Cádiz, se disponía a hacer el viaje trasatlántico a la Provincia de Tierra Firme en los galeones del general Jerónimo Gómez de Sandoval, y dejaba poder universal al ensamblador sevillano Antonio de

43. LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: *Arquitectos, escultores...* ob. cit., pp. 153, 201.

44. LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: *Retablos y Esculturas...* ob. cit., pp. 126-127.

45. LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: *Arquitectos, escultores...* ob. cit., pp. 53-55.

46. LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: *Retablos y Esculturas...* ob. cit., pp. 148-149.

47. MURO OREJÓN, Antonio: *Artífices Sevillanos...* ob. cit. p. 97.

48. LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: *Arquitectos, escultores...* ob. cit., pp. 69, 153, 70.

49. LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: *Retablos y Esculturas...* ob. cit., pp. 126, 139, 148-

149. Del mismo autor: *Arquitectos, escultores...* ob. cit., p. 54. MURO OREJÓN, Antonio: *Artífices Sevillanos...* ob. cit., p. 49.

50. CAÑAS MOYA, Manuel M^a y otros: *Trebujena...* ob. cit., p. 63.

51. LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: *Arquitectos, escultores...* ob. cit., p. 102.



Lám. 4.—Santísimo Cristo de la Misericordia. Parroquia de la Purísima Concepción de Trebujena. Detalle del rostro. Foto: (Manuel M^a CAÑAS MOYA y otros: *Trebujena...* ob. cit., p. 60).

Santa Cruz para cobrar lo que se le adeudaba en el entretanto⁵². Para el profesor Bernales Ballesteros ese posible viaje, fruto del contrato con el padre Rodrigo de Barrionuevo, Procurador de la Compañía de Jesús, para viajar a Lima

52. MURO OREJÓN, Antonio: *Artífices Sevillanos...* ob. cit., p. 49.



Lám. 5.—Santísimo Cristo de los Afligidos. Colegial del Divino Salvador de Sevilla.
Foto: Magdalena Illán

a su costa con el compromiso de que luego se le reembolsaría al tallar una Inmaculada a semejanza de otra de Montañés que hasta allí se había llevado, dejó cierta huella en el Virreinato del Sur, donde quizá halló la muerte, y saliesen de su gubia una serie de imágenes montañesinas que se conservan en los templos de la Orden en Lima y en Pisco, aunque no exista constancia documental y, por tanto, él fuera el difusor del estilo sevillano montañesino y mesino en la región, a pesar de no contar con una producción localizada y calibrada, y su influencia vital a la hora de la asunción del barroquismo ⁵³.

Fernando CRUZ ISIDORO
Universidad de Sevilla

53. BERNALES BALLESTEROS, Jorge: *Historia del Arte Hispanoamericano. 2. Siglos XVI a XVIII*. Madrid: Alambra, 1987, p. 311. Del mismo autor: "La escultura en Lima. Siglos XVI-XVII". *Escultura en el Perú*. Lima: Banco de Crédito, 1991, pp. 1-133.