



MARÍA, MUJER EUCARÍSTICA

y selección de fotografías presentadas al
IV PREMIO DE FOTOGRAFÍA SOBRE SEMANA SANTA. JEREZ 2005

Sala Callejón de los Bolos
del 23 de febrero al 20 de marzo de 2005

En conmemoración del XXV aniversario de la creación de la Diócesis de Asidonia-Jerez, el Ayuntamiento de Jerez organiza en colaboración con el Obispado una exposición sobre Patrimonio Histórico-Artístico, de nuestra ciudad, bajo el título "MARÍA, MUJER EUCARÍSTICA".

Pinturas, esculturas, orfebrería y bordados constituyen el conjunto de las piezas expuestas en una doble vertiente: la Inmaculada y la Eucaristía. Conforman una selección del rico patrimonio artístico tanto en calidad como en cantidad que existen en nuestros templos, fabricado a través de los siglos por maestros locales como foráneos.

Un año más, el Ayuntamiento apuesta por la difusión de nuestro Patrimonio Artístico, parte importante de nuestra memoria y personalmente me siento satisfecha de ofrecer a los jerezanos la posibilidad de contemplar estas magníficas piezas que estamos obligados a conservar tal y como nos han sido legadas, para que los que nos sigan también puedan disfrutar de ellas.

Es deseo del Gobierno Municipal invitar a todos los jerezanos a que asistan a esta exposición para que conozcan una parte de nuestra cultura que de otra forma sería difícil de contemplar:

Pilar Sánchez Muñoz
Alcaldesa de Jerez

Agradezco mucho al Excmo. Ayuntamiento que haya querido organizar por medio del Instituto de Cultura esta exposición titulada "María, Mujer Eucarística" para conmemorar el XXV Aniversario de la creación de nuestra Diócesis.

El tema elegido sintoniza perfectamente con el año de la Inmaculada que celebramos en España y asimismo con el año de la Eucaristía que celebramos en toda la Iglesia universal.

Es bien sabido que para la Iglesia Católica la Eucaristía es cumbre y fuente de la vida cristiana, y por ello la piedad popular ha rodeado siempre de amor y de arte el misterio eucarístico. De ahí nuestros preciosos cálices, copones, custodias..., testimonio de una fe que crea cultura y permanece. Igualmente es sabido como el pueblo de Dios venera a la Virgen María, a la que saluda como la Llena de Gracia e Inmaculada. La ciudad de Jerez hizo voto de defender el misterio de la Inmaculada Concepción en los comienzos del siglo XVII y ha mantenido la devoción mariana e inmaculista hasta nuestros días, señalándose en esta profesión nuestras queridas hermandades. Imágenes, cuadros y simpecados son testigos de esta devoción.

Deseo que esta exposición sirva para rebrote en todos los fieles la fe profunda que tuvieron aquellos que realizaron estas obras de arte, que son gloria de nuestro pueblo y patrimonio de nuestra cultura.

+Juan del Río Martín
Obispo de Asidonia-Jerez

LA CONSTRUCCIÓN DE LA CAPILLA DE LA LIMPIA CONCEPCIÓN DEL MONASTERIO DE SAN FRANCISCO DE JEREZ DE LA FRONTERA.

A los pies de la nave principal de la iglesia de San Francisco de Jerez de la Frontera, en el lado de la Epístola, encontramos una capilla de considerables proporciones bajo la advocación de la Limpia Concepción, si bien también se conoce como capilla del Voto, por haber realizado en 1617 el Ayuntamiento en ella voto de defender con la propia sangre la Purísima Concepción de María.

Realizada en piedra, su planta es cuadrada y posee dos partes bien diferenciadas. La anterior, más grande, se cubre con una bóveda de cañón con lunetos, y fue realizada tras el hundimiento del templo a finales del XVIII. La zona posterior, que sobrevivió a la catástrofe, se remonta al XVI, y está conformada por un ábside de planta pseudo oval precedido de dos columnas de orden gigante con curiosos capiteles de orden compuesto (en los que hallamos cabezas de leones) que sostienen un arco de medio punto. El intradós de este arco está decorado con casetones en cuyo interior hallamos una rosa, flor que simboliza la Inmaculada Concepción de la Virgen¹. La parte superior del ábside, que se apoya en un friso ornado con motivos vegetales, es una gran venera (elemento también relativo a la Virgen) de planta pseudo oval, que se sostiene sobre dos trompas. En cada rehundimiento de la venera encontramos varias rosas.

¹ PÉREZ PÉREZ, Marco Antonio: "La simbología de la Inmaculada" en *Inmaculada. 150 años de la proclamación del Dogma*. Córdoba, Cajasur, 2004, pp. 71-85.

Hasta fechas recientes el interior de la capilla estuvo cubierto por la cal, elemento que ha sido retirado tras una intervención de la Gerencia Municipal de Urbanismo dirigida por el arquitecto Manuel Barroso².

Pese a la importancia, tanto artística como histórica de la capilla, han sido pocos los autores que se han ocupado de la misma y tan sólo Mesa Xinete e Hipólito Sancho la tratan en profundidad. El primero le dedica varias páginas de su monumental *Historia Sagrada y Política de Xerez*³ y el segundo incluso escribió una monografía sobre el monumento⁴. Las valiosas aportaciones de ambos las estudiaremos más adelante. Otros historiadores que se han ocupado del arte jerezano de modo global o de algún aspecto relativo a la capilla que nos ocupa, le dedican escasas líneas o sencillamente han obviado su existencia⁵.

La devoción de los jerezanos hacia la Inmaculada Concepción de María se remonta, al menos, hasta el siglo XV y desde un principio estuvo muy vinculada a la Orden Franciscana, como un reflejo local de lo que sucedió en España desde fines de la Edad Media⁶. Sabemos que en el claustro del convento franciscano de Jerez (cuyo solar ocupa hoy el Mercado Central de Abastos) existía en 1440 una capilla de Santa María de la Concepción, que fue donada a Fernando Alonso de Zurita y su esposa Juana García⁷. Como indica Hipólito Sancho al analizar

² ARCHIVO DE LA GERENCIA MUNICIPAL DE URBANISMO. Proyecto de rehabilitación de la capilla del Voto de la Iglesia de San Francisco de Jerez de la Frontera. Jerez, 2003.

³ MESA XINETE, Francisco.; *Historia Sagrada y Política de la muy leal ciudad de Tarteso, Turdeto, Asta Regia, Asido Cesariana, Asidonia, Gera, Xerez Sidonia, hoy Xerez de la Frontera*. Jerez, Imprenta de Melchor García, 1888. Tomo II, pp. 478 y ss.

⁴ SANCHO DE SOPRANIS, Hipólito: *La Capilla Capitular de la Concepción de la iglesia del convento de San Francisco el Real de Jerez de la Frontera*. Jerez, Centro de Estudios Históricos Jerezanos, 1960.

⁵ Comprendemos que las guías de arte contienen referencias breves a los monumentos, pero aun así no deja de sorprendernos lo poco que se ha escrito sobre esta capilla. Manuel Esteve (ESTEVE GUERRERO, Manuel: *Jerez de la Frontera. Guía Oficial de Arte*. Jerez, Jerez Gráfico, 1952. pp. 102) dice tan sólo de ella "con ábside cobijado por una concha [como vemos el rigor de don Manuel brilla por su ausencia], bóveda de cañón con lunetos y columnas adosadas; es obra de mediados del siglo XVI". Por su parte Pomar y Mariscal (POMAR RODIL, Pablo J. y MARISCAL RODRÍGUEZ, Miguel A.: *Jerez. Guía artística y monumental*. Madrid, Sílex, 2004. p. 178) explican con bastante tino que "se trata de una capilla comenzada en 1539, con cubierta de medio cañón con lunetos y ábside avenerado sobre trompas, donde se conserva la histórica imagen de la Inmaculada a la que la ciudad acudía anualmente para renovar el voto concepcionista". El propio Sancho de Sopranis, en su estudio de la arquitectura local del XVI (SANCHO DE SOPRANIS, Hipólito: "La arquitectura jerezana del siglo XVI", *Archivo Hispalense*, nº 123, 1964, p. 22) escribe "se construía durante el decenio 1540-50, ya que a partir de esta fecha se verificaban sepulturas en ella".

⁶ LÓPEZ-FE Y FIGUEROA, Carlos María: "Sine Labe Concepta. De una piadosa creencia al Dogma", en *Inmaculada. 150 años de la proclamación del Dogma*. Córdoba, Cajasur, 2004, pp. 41-69.

⁷ SANCHO DE SOPRANIS, Hipólito: "La Capilla de la Concepción del Convento de San Francisco el Real", *Revista del Ateneo*, nº 45, abril-mayo de 1928, pp. 70-77. Es cierto que Mesa Xinete (MESA XINETE, Francisco: *Op. Cit.*, p. 478) ya habla de la donación de la capilla del claustro de los franciscanos, pero tan sólo cita el dato, y es Sancho quien profundiza en el tema.

la carta de donación "del contexto de la escritura se desprende que el título no se dio entonces a la capilla del claustro, lo que obliga a colocar antes de 1440 su dedicación al misterio mariano de la devoción de los hijos de San Francisco"⁸. Conocemos también la existencia de un modesto hospital dedicado a la Concepción, también conocido como Hospital de las Viejas, cuya fundación parece que data de 1499 y que se encontraba adosado a la parroquia de San Marcos⁹.

No obstante, y pese a estos antecedentes, el gran auge del concepcionismo jerezano se desarrolla en el XVI con la fundación de la Cofradía de la Limpia Concepción y la construcción de la capilla en el monasterio de San Francisco. En los primeros años del quinientos el fervor inmaculista en la ciudad debió ser muy intenso, ya que en 1534 y a instancias de fray Luis de Carvajal¹⁰, guardián del convento de San Francisco y esclarecido varón, se crea en el citado convento la Cofradía de la Limpia Concepción, cuyas reglas fueron aprobadas por el arzobispo de Sevilla Alonso Manrique en el citado año¹¹.

Suponemos que durante los primeros años de existencia de esta hermandad los cultos se desarrollarían en el templo del monasterio franciscano, pero pronto cambió esta situación, ya que el seis de enero de 1539 la Ciudad, como patrona de la cofradía, llegaba a un acuerdo con los franciscanos para la construcción de una capilla en el cenobio. Además, por este contrato se regulaban numerosos aspectos relativos al correcto funcionamiento de la congregación¹². Los firmantes eran Pedro Messia, visitador general de la Provincia de Andalucía, y fray Luis de Carvajal,

⁸ SANCHO DE SOPRANIS, Hipólito: "San Francisco el Real de Jerez de la Frontera en el siglo XV. Notas y documentos para su historia", *Archivo Iberoamericano*, nº 19-20, Madrid, 1945, p. 10.

⁹ SANCHO DE SOPRANIS, Hipólito: *Historia de Jerez de la Frontera desde su incorporación a los dominios cristianos*. Jerez, 1964. Tomo I, p. 313.

¹⁰ Sobre las virtudes y obras de este franciscano véase SANCHO DE SOPRANIS, Hipólito: "Fray Luis de Carvajal en Jerez de la Frontera (1532-1541). Documentos y notas para su biografía", *Archivo Iberoamericano*, nº 17, Madrid, 1943, pp. 50-89.

¹¹ SANCHO DE SOPRANIS, Hipólito: *La Capilla Capitular de la Concepción de la iglesia del convento de San Francisco el Real de Jerez de la Frontera*. Jerez, Centro de Estudios Históricos Jerezanos, 1960. pp. 6 y ss.

¹² ARCHIVO MUNICIPAL DE JEREZ DE LA FRONTERA (a partir de ahora A.M.J.F.) Archivo Histórico Reservado. Cajón 9, nº 11. Fol. 1 y ss. El documento ya fue transcrito, con alguna que otra incorrección en 1917 por el archivero municipal Adolfo Rodríguez de Rivero (RODRÍGUEZ DE RIVERO, Adolfo: "El centenario concepcionista jerezano. Nuevos datos", *El Guadalete*, Jerez, 26 de octubre de 1917) y posteriormente citado por Hipólito Sancho en dos de sus obras (SANCHO DE SOPRANIS, Hipólito: "Fray Luis de Carvajal en Jerez de la Frontera (1532-1541). Documentos y notas para su biografía", *Archivo Iberoamericano*, nº 17, Madrid, 1943, pp. 50-89.; *La Capilla Capitular de la Concepción de la iglesia del convento de San Francisco el Real de Jerez de la Frontera*. Jerez, Centro de Estudios Históricos Jerezanos, 1960. pp. 7 y ss.). Sin embargo, no ha sido hasta fechas recientes cuando se ha realizado una transcripción fidedigna del documento en POMAR RODIL, Pablo J.: "La nueva iglesia de San Francisco de Jerez de la Frontera. A propósito de un opúsculo editado en su solemne estreno de 1787", *Actas del Simposio Cuatro Siglos de Presencia Franciscana en Estepa*, Estepa, Ayuntamiento, 2003 (en prensa). Por el rigor de este último trabajo, vamos a seguirlo en nuestro relato.

guardián del monasterio jerezano, ambos por parte de la Orden Franciscana, mientras que en representación del Ayuntamiento acudieron como diputados el Licenciado Cazorla, alcalde mayor, y Jerónimo Dávila.

Las normas que regulaban las normas de la vida de la cofradía eran las siguientes:

- Los cofrades no debían buscar “*por sí ni por otros excepción ni gracia*” es decir, privilegios para la hermandad del papa o de cualquier otro prelado, sin el consentimiento expreso del guardián y el provincial de los franciscanos. Tampoco éstos podían solicitar nada que fuese en contra de la Ciudad que, recordemos, era patrona de la cofradía.
- Para cualquier problema que surgiese en el seno de la cofradía (“*en las cosas arduas*” reza el documento original), debían consultar el parecer del padre guardián del convento.
- Los hermanos no tenían autoridad para poner el Santísimo Sacramento en el altar de la capilla, a menos que así lo autorizasen los franciscanos.
- Los únicos clérigos que podían oficiar en la capilla eran los franciscanos, no pudiendo celebrar misa otros sacerdotes “*salvo en cuerpo presente*” (o lo que es lo mismo, cuando decían la misa de un entierro) o si lo autorizaba el padre guardián.
- Los enterramientos de los hermanos que se practicasen en la capilla sólo podían incluir blasones y escudos si así lo autorizaba el guardián. Además era condición que los entierros lo realizasen los franciscanos (como vemos, esta norma entra en contradicción con la anterior).
- Las limosnas que hubiese de distribuir la cofradía, siempre destinada a obras pías, debía ser entregada con el consenso del guardián, la Ciudad y los oficiales de la cofradía, efectuándose, si fuese necesario, una votación entre estos tres estamentos.
- Se debía mandar a pedir a Roma un breve de Su Santidad que autorizase a que los visitantes de la cofradía fuesen el guardián de los franciscanos y los dos hermanos mayores, sin que en la hermandad hubiese intromisión alguna de la jurisdicción eclesiástica ordinaria (recordemos que en aquellos tiempos Jerez dependía del Arzobispado Hispalense).
- Todos los puntos de este acuerdo se debían incluir en las reglas de la cofradía.
- El convento concedía licencia a la cofradía para realizar cinco procesiones anuales, que debían celebrarse en la Concepción (el 8 de diciembre), la Purificación (el 2 de febrero), la Encarnación (el 25 de marzo), la Asunción (el 15 de agosto) y la Natividad de la Virgen (el 8 de septiembre).

Además, se incluyen otra serie de condiciones referentes a la construcción de la nueva capilla, edificio que se había de levantar a los pies de la iglesia en el lado de la epístola, en cuyo caso:

- La capilla se haría ligeramente separada de la iglesia y el nuevo edificio debía englobar la portería del convento, que se encontraba allí. Por ello, se obligaba a la cofradía a prolongar la bóveda de la construcción dos tramos más de lo previsto, para que allí se instalase la nueva portería.

- La nueva construcción debía estar orientada perpendicularmente al templo del convento, adosándose el muro del evangelio de la misma al claustro del monasterio. Los contrafuertes del claustro debían de integrarse en la nueva construcción, e incluso podían agrandarse si el maestro albañil lo consideraba necesario para la estabilidad del edificio. Además, la nueva capilla no podía superar al claustro en más de una vara de altura¹³. Si era voluntad de los franciscanos, podían edificar sobre la nueva capilla.
- La capilla había de tener dos puertas de madera maciza (y no dos rejas), una hacia el compás y otra hacia el claustro del convento. Tanto los cofrades como los franciscanos debían tener llave de la puerta del compás, los primeros para meter y sacar las andas cuando quisiesen y los segundos para abrirla al culto en el mismo horario en que estaba abierta la iglesia principal. Sin embargo, se especificaba que los hermanos no podían introducir en la capilla ni mujeres ni retraídos (aquellos que se acogían a sagrado huyendo de la justicia secular) ni dejar que nadie durmiese en ella sin autorización expresa del padre guardián. De lo contrario, se echaría un cerrojo por el interior de esta puerta y los cofrades perderían el privilegio de tener la llave de la misma. En el caso de que la cofradía saliese con las andas a traer algún difunto para velarlo en la capilla, el portero de los franciscanos debía esperar con la puerta abierta fuese la hora que fuese. Respecto a la puerta que comunicaba el claustro y la capilla, esta tendría un cerrojo por la parte de la clausura. Aun así, los hermanos podían tener llave de esta puerta si lo solicitaban.
- El altar debía de estar separado del cuerpo de la capilla mediante una reja, y la puerta que comunicaba con el claustro (por la que saldrían los sacerdotes que tenían que celebrar las misas) quedaría detrás de esta reja, de modo que las mujeres (caso que alguna tuviese autorización del guardián para entrar en la capilla) no pudiesen acceder a la clausura.
- Se había de construir un coro alto con su sillería para que desde allí los franciscanos pudiesen oficiar las misas. Este coro incluso podía contar con órganos.
- La cofradía estaba obligada a construir una escalera de caracol (de madera o de piedra) tras el altar para facilitar el acceso de los celebrantes al coro. Asimismo los hermanos debían de confeccionar las vestiduras que fuesen necesarias para decir misa y una caja en el coro para guardarlas.

Si embargo, en la misma escritura de concierto se contempla la posibilidad de que la capilla se construyese a los pies de la iglesia del convento pero en el lado de la epístola, en el lugar que ocupaba la capilla de la familia Romi. En tal caso, no podían abrir puerta ni a la calle Corredera, ni al compás y el único acceso sería a través de la iglesia, por lo que los cofrades serían los úni-

¹³ La vara era una medida de longitud antigua que equivalía a 836 milímetros aproximadamente.

cos que habían de tener las llaves de la capilla. Al final del documento se especifica que “*el padre guardian con el sindico del convento les podra dar sitio en la una parte o en la otra segun a los dichos hermanos mejor pareçiere*”¹⁴.

Los cofrades parece que optaron por construir la capilla en el lugar donde estaba la de los Romi. Hipólito Sancho especula sobre este asunto y piensa que se la decisión se debió a las limitaciones de altura impuestas por el convento si la obra se hacía junto al claustro¹⁵. Sin embargo, la edificación en el lado de la epístola no iba a estar libre de inconvenientes, ya que allí estaba la citada capilla funeraria que impedía el paso entre la iglesia y la nueva construcción¹⁶.

Por tanto, el principal problema estaba en la capilla de los Romi, que impedía el acceso desde la iglesia a la nueva capilla que se había de construir. Para salvar este problema se efectuó un convenio entre la familia Romi y la hermandad el 26 de marzo de 1539.

Este documento fue transcrito por Hipólito Sancho en su ya citada obra sobre la capilla de la Limpia Concepción, sin embargo, el análisis que hace del mismo no nos parece satisfactorio, puesto que el historiador portuense sostiene que la capilla de los Romi “*quedaba absorbida por la de la Concepción*”¹⁷. Basándonos en el texto del documento original, llegamos a la conclusión de que lo que sucedió no fue eso, sino que los Romi permitieron que el acceso a la nueva construcción se realizase a través de su capilla, que continuó existiendo. El concierto, fue bastante ventajoso para la familia Romi (de hecho, o aceptaban sus condiciones o la capilla de la Concepción se quedaba sin acceso al templo franciscano) aunque también parece que facilitaron las cosas “*movidos con devoçion para servir a nuestra señora santa maria e a su linpia conçeption*”. La construcción de la nueva capilla ya habían comenzado, puesto que en la escritura se indica que estaba “*señalada y*

¹⁴ A.M.J.F. Archivo Histórico Reservado. Cajón 9, nº 11. Fol. 1 y ss. Citado por POMAR RODIL, Pablo J.: *Op. Cit.* p. 6.

¹⁵ SANCHO DE SOPRANIS, Hipólito: *Op. Cit.* pp. 10 y ss.

¹⁶ Mesa Xinete (MESA XINETE, Francisco de: *Op. Cit.*, pp. 478 y ss.) constataba la existencia de otra capilla, propiedad de doña Brianda de Villavicencio, que se encontraba situada bajo el coro de la iglesia conventual, coro que había sido costeado por la propia doña Brianda, como quedaba claro por una inscripción, hoy desaparecida, que pudo ver Mesa. Este autor, que sostiene que esta capilla también estaba bajo la advocación de la Concepción, explica cómo en 26 de noviembre de 1534 la señora dotó una fiesta para que la Universidad de Canónigos de la Colegiata de San Salvador acudiese cada año a decir misa al monasterio. Es cierto que el documento existe, y que por él se obligaban los canónigos a decir las vísperas de uno de los días de la fiesta “*en el coro baxo del dicho monesterio delante de la capilla que yo ally tengo*”, pero en ningún momento se dice que esta capilla estuviese bajo la advocación de la Inmaculada. Además, para acabar de embrollar al lector, Mesa Xinete añade que en 26 de noviembre de 1534 (la coincidencia con la fecha de la citada dotación indica que se trata de un error) doña Brianda entregó su capilla y “*se erigió posterior dicha Hermandad [se refiere a la de la Limpia Concepción] y se abrió puerta a la capilla pública de la Concepción dándole su entrada por debajo de la pared de dicho coro haciéndose de ambas capillas una*”. Ignoramos de dónde obtuvo Mesa el dato (él sostiene que de los archivos del convento franciscano) pero hay que tener claro, como ya señalaba Sancho, que en el documento original que habla de “*coro baxo*”, elemento que estaba en la cabecera del templo, dónde, efectivamente tenía una capilla doña Brianda, y no coro alto, que era el que estaba a los pies, donde se había de construir de capilla de la Limpia Concepción.

abiertos los çimiyentos de ella junto a la puerta mayor del dicho monesterio y puesto ya en obra”. Por eso, se pedía a los Romi única y exclusivamente la servidumbre de paso, haciendo todas las obras que fuesen necesarias: “*que por la dicha nuestra capilla fuese entrada para la dicha capilla que vos quereys hazer en el dicho monesterio abiendo y Ronpiendo la dicha nuestra capilla para la entrada y serviçio y edifiçio de ella todas las paredes que de ella fueren neçessarias de se Ronper e labrando un arco para la entrada prinçipal segun e como fuere neçessario que se haga para la capilla que se ha de hazer quedando el señorio e propiedad e poseçion e derecho e açion que tenemos e nos perteneçiere a los otros deçendientes en la dicha capilla por manera que de ella y de la propiedad e poseçion e señorio que alli oy tenemos no se nos quite cosa alguna*” (el subrayado es nuestro). Además, para que no quedase ningún género de dudas sobre la existencia de la capilla por la que se tenía que pasar, los Romi piden que siempre “*este el suelo de ella cercada de azulejos o de otras piedras para que se diferencie del otro de la dicha capilla que se a de ensanchar*”. Como parece lógico, en la capilla de los Romi se tenía que abrir un arco, que debía quedar cerrado con una reja con su cerradura, de la que sólo habría tres llaves, una para el patrón de la capilla de los Romi, otra para la cofradía concepcionista y una tercera para el portero del convento, recalándose de nuevo que esta condición se estipulaba “*para que puedan entrar e salir en la dicha capilla e se servir de ella e nos de la nuestra y la dicha hermandad de la suya por manera que en nuestra capilla no tengays otra servidumbre y señorio sino la entrada e salida de ella*”. La reforma que se proyectaba hacer en la capilla de los Romi era grande, por lo que en el concierto se contempla la reubicación del retablo (el entonces existente o uno que quisiesen hacer) en un nuevo arco en el muro, la construcción de un nuevo altar y, junto a éste, labrar un relieve con las armas de la familia o con una inscripción “*labradas y esculpidas en piedra de martelilla*”. Toda esta obra debía correr a cargo de la Hermandad de la Limpia Concepción, así como el mantenimiento del edificio. Por último, los Romi exigen que los cofrades costeasen una fiesta anual en el monasterio por el día de la Purificación de la Virgen (que se celebra el 2 de febrero) o en su octava “*encomendando en el sermon que en aquel dia se hiziere el predicador al pueblo que Rezen un avemaria por los fundadores de la dicha capilla y sus difuntos por la buena obra de dar entrada por la dicha capilla*”¹⁸.

Una vez solucionado el problema de la capilla de los Romi, se firmó un nuevo contrato para realizar la portada de la nueva capilla. El 20 de abril de 1539 Juan Sánchez, “*maestro de talla de canteria*” se obligaba a hacer un arco de piedra que diese acceso al nuevo recinto que se había de

¹⁷ SANCHO DE SOPRANIS, Hipólito: *Op. Cit.* p. 11.

¹⁸ A.M.J.F. Archivo Histórico Reservado. Cajón 9. Expediente 11. Fol. 3 y ss. Se trata de un traslado realizado el 28 de septiembre de 1615 por el escribano Bartolomé Román por un requerimiento realizado por la Ciudad, de un documento notarial de 26 de marzo de 1539. Transcrito por SANCHO DE SOPRANIS, Hipólito: *Op. Cit.* pp. 66 y ss. Por parte de la familia Romi otorgaron el documento Francisco Romi, su hijo Diego Romi, su yerno Pedro Gutiérrez y el hijo de éste Gutierre Díaz. Por parte de la Ciudad Jerónimo Dávila, caballero veinticuatro, quien también otorgaba el documento en nombre de la hermandad acompañado de Diego Romi (hermano y diputado), Fernando de Utrera Rendón (hermano y diputado), el licenciado Pedro de la Guardia (hermano), Alonso Ximénez Márquez (hermano), Antonio de Riberón (escribano), Diego Bernal (hermano) y Pedro de Palma (hermano).

construir "conforme a una muestra pintada de pargamino que de consentimiento de ambas partes tenemos fecha"¹⁹. La intención de los cofrades era realizar una obra de gran riqueza, tanto material, como ornamental, puesto que se había de construir con piedra de martelilla²⁰ y se especifica que el maestro debía hacer el arco "mas suntuoso que vos podays e muy mejor que esta en la dicha muestra debuxado e traçado". Recordemos que la capilla de los Romi debía permanecer en su sitio, por lo que el nuevo arco debía ser tan ancho y profundo como para englobarla. Esta capilla medía "cinco varas y media de medir en cuadra"²¹, o lo que es lo mismo, 4,59 metros cuadrados, por lo que se tenía que realizar un "capialçado", es decir, un derrame hacia el interior, aumentando la luz del arco "para que se vea por de fuera el caxco de la bobeda de la dicha capilla". Además, se especifica que los pilares habían de ir muy bien cimentados, puesto que la obra que se proyectaba hacer era bastante pesada, y que el trasdós del arco debía llenar el hueco que formaba el medio punto que sustentaba el coro alto que, recordemos, estaba en aquel lugar.

En el documento se contienen también una serie de datos relativos al desarrollo de las obras, y una condición valiosísima para el investigador; puesto que se aclara quién es el tracista de la obra: "yten es condiçion que cada ves que el padre guardian o presydenete del dicho monesterio o el hermano mayor o diputado les paresçiere que en la dichas obra ay algo nuevo podamos traer a pedro fernandes maestro o a qual quier otro ofiçial para ver sy la dicha obra va conforme a la dicha muestra"²². Se trata de Pedro Fernández de la Zarza, y aunque al final de este trabajo nos ocupare-

¹⁹ A.P.N.J.F. 1539. Oficio V. Rodrigo de Rus. Fol. 529 vto. y ss. Por parte de la hermandad otorgaron esta carta Jerónimo Dávila, veinticuatro y hermano mayor; Juan Rodríguez de Castilla, Fernando de Utrera Rendón, partidior; Diego Román, Rodrigo de Rojas y Juan López de Mendoza, todos hermanos. Por otro lado el maestro cantero presentó como fiador a Antón Gutiérrez, carpintero.

²⁰ Las canteras de Martelilla, también conocidas como canteras de Bolaños, estaban situadas a unos seis kilómetros al sureste de la Cartuja de Jerez, y debido a su lejanía, la piedra que se extraía era más cara que la de las canteras de El Puerto. Sin embargo era de mucha mejor calidad. Es una piedra caliza, pero frente a la piedra de El Puerto, muestra una gran dureza y resistencia a los agentes meteorológicos, por lo que es ideal para la talla escultórica, que no acaba perdiendo sus detalles con el paso del tiempo. Un buen ejemplo de edificio realizado en piedra de Martelilla son las antiguas casas capitulares de Jerez, realizadas en 1575 por Andrés de Ribera, Diego Martín de la Oliva y Bartolomé Sánchez.

²¹ A.M.J.F. Archivo Histórico Reservado. Cajón 9. Expediente 11. Fol. 3 y ss. Se trata de un traslado realizado el 28 de septiembre de 1615 por el escribano Bartolomé Román por un requerimiento realizado por la Ciudad, de un documento notarial de 26 de marzo de 1539. Transcrito por SANCHO DE SOPRANIS, Hipólito: *Op. Cit.* pp. 66 y ss.

²² A.P.N.J.F. 1539. Oficio V. Rodrigo de Rus. Fol. 529 vto. y ss. Se deja claro que los materiales se los debía dar la cofradía al pie de la obra, y el agua la debía de tomar el cantero por sus propios medios de un pozo que había en el claustro. El material para hacer los andamios también corría a cargo de la hermandad. El cantero, por su parte, corría con el derribo de la pared de la capilla de los Romi, con los oficiales y peones que interviniesen en la obra, así como las herramientas "de esparto e azero e torno". Por cada día que el cantero estuviese sin trabajar por falta de materiales, se le pagaría lo que otros dos oficiales considerasen conveniente. El montante total de la obra era de 120 ducados de oro, a pagar en tres plazos. La obra debía comenzar el primer día de mayo, si bien no se especifica plazo para su conclusión.

mos con más detenimiento de la autoría de la capilla, diremos que no es de extrañar que el elegido para diseñar la nueva obra fuese él, ya que tan sólo dos años antes (en 1537) se había encargado de trazar y construir tanto la capilla, como la portada de la misma que Jácome Adorno levantó en la iglesia del monasterio de Santo Domingo, más conocida por ser la capilla donde se venera a la Virgen de Consolación²³. Esta obra, que aun puede admirarse, se compone de un estrecho espacio cubierto por una complicada bóveda de crucería y por una soberbia portada conformada por un arco de medio punto flanqueado por pilastras cajeadas, que presenta una rica decoración escultórica. Estamos convencidos que esta obra, de una estética muy nueva dentro del panorama artístico local del momento, causó la admiración de los cofrades de la Limpia Concepción, que quisieron hacer algo parecido en su capilla, si bien no podían hacer una obra de tanta envergadura puesto que tenían la altura limitada por el coro alto que existía a los pies del templo franciscano.

Sin embargo, y como freno a este ímpetu inicial, pronto llegaron los problemas económicos a la obra. El 24 de julio de 1539, apenas meses después de que comenzasen los trabajos, fray Pedro de Ribera en nombre de la orden franciscana exponía en el Cabildo que la construcción había parado "por mengua de dineros". Hasta ese momento la obra se había costeado con las limosnas de los fieles pero, como hemos visto, el proyecto era muy ambicioso y los fondos se habían agotado, por lo que solicitaban a la Ciudad, como patrona de la cofradía, que acudiese con financiación. El asunto se debatió en el cabildo y, pese a que algunos de los caballeros capitulares se mostraron favorables a subvencionar el nuevo edificio, el señor corregidor (que era quien tenía la última palabra) fue muy explícito y "dijo que la çiudad no tiene obligaçion de faser la obra de la capilla de la çonçeþcion de nuestra seõora ny aunque tovyese a la çazon no esta para poder ayudar nynguna cosa que se le diga a los padres que por alla su lymosna se busque y fagan los hermanos que lo busquen para que la obra se faga"²⁴.

Por este documento queda claro que la actividad constructiva había parado, pensamos que debido a una falta de cálculo por parte de los cofrades, que no controlaron que una obra de esta envergadura pudiese costarles tanto. Sin embargo, la actividad de la hermandad, siempre ambiciosa, no cesó por completo, puesto que en 1540 aprovechaban el viaje del mercader burgalés Melchor de Carrión, desde Sevilla hasta Roma, para que entregase en la Ciudad Santa cincuenta ducados que había dejado a deber fray Luis de Carvajal cuando estuvo allí tramitando la con-

²³ Sobre la obra de la capilla, que merecería un estudio en profundidad, véase SANCHO DE SOPRANIS, Hipólito: "La arquitectura jerezana del siglo XVI", *Archivo Hispalense*, nº 123, 1964, pp. 37 y ss.

²⁴ A.M.J.F. Actas Capitulares. 1539. Fol. 700 y ss. 14 de julio. Citado por SANCHO DE SOPRANIS, Hipólito: *La Capilla Capítular de la Concepción de la iglesia del convento de San Francisco el Real de Jerez de la Frontera*. Jerez, Centro de Estudios Históricos Jerezanos, 1960. pp. 8 y ss.

cesión de varias bulas para la cofradía²⁵. Como el franciscano no había pagado, las bulas quedaron en prenda a las orillas del Tíber; y el mercader también se tenía que encargar de traerlas. No se constatan nuevos trabajos en la capilla hasta 1544, cuando comienza de nuevo la compra de cantería²⁶. Parece que el arco de entrada debía estar ya terminado, puesto que la piedra que se compra no es de martelilla, sino de las canteras de El Puerto, de peor calidad. Por el tipo de piedra que se pide, sobre todo sillares de los denominados sevillanos²⁷, pensamos que se estarían levantando los muros laterales, si bien también encontramos en los documentos la venta de tablas (formato de menor grosor y más anchura), lo que indicaría que se estaba realizando el abovedamiento de este tramo.

La obra parece interrumpida hasta inicios de la década siguiente, cuando comienza la construcción del ábside que debido a su trazado era la parte más compleja de la bóveda para unos canteros, como los jerezanos, que hasta hacía pocos años habían estado realizando bóvedas de crucería. El cinco de mayo de 1551 la cofradía llega a un acuerdo con Juan Martínez de Vera, guipuzcoano, para permutarle la parte trasera de su casa (sita en la calle Corredera, y pegada a la obra de la capilla de la Limpia Concepción) por parte de una casa propiedad de la hermandad colindante a la suya. La parte que se ocupaba de la casa del guipuzcoano quedaría destinada a la construcción del muro del ábside de la capilla, pero ésta no había de ocupar el solar entero, puesto que se expresa en el documento que *"lo que sobrare de dicha casa con la puerta de la calle de ella e con el axime alto [que era una suerte de cierro] que esta sobre la dicha puerta e*

²⁵ A.P.N.J.F. 1540. Oficio III (VIII). Rodrigo de Cuenca. Fol. 544 vto. y ss. Por parte de la hermandad otorgaron la carta Jerónimo Dávila, veinticuatro y hermano mayor; Juan Rodríguez de Castilla, Rodrigo de Rojas, Francisco Lorenzo y Antonio de Riberón, hermanos todos. El mercader *"a nuestro Ruego e contemplación e por hazer buena obra"* daba una cédula por los cincuenta ducados en favor de la hermandad, dinero que él entregaría en Roma y que le sería reintegrado cuando volviese a Sevilla con las bulas. Parece que se trata de un contrato de préstamo encubierto (la usura estaba prohibida en España en aquel momento) porque nos parece muy extraño que un mercader burgalés residente en Sevilla quisiese hacer una buena obra con una cofradía de Jerez de la Frontera.

²⁶ A.P.N.J.F. 1544. Oficio V. Fol. 214 vto. y ss. En nueve de marzo Alonso García y Miguel Sánchez, canteros portuenses, vendían 300 sillares (de cinco en carretada) por un precio total de 2650 maravedíes. El plazo de entrega concluía a mediados de mayo.

1544. Oficio V. Fol. 274 vto. y ss. En 26 de marzo Diego Adán y Gonzalo Martín de la Peña, carreteros, se obligaban a traer desde las canteras de El Puerto de Santa María 258 carretadas de cantería, entre sillares de cinco en carretada, sillares de dos en carretada, sillares de uno en carretada, tablas y ripio. El precio total era de 14706 maravedíes y el plazo de entrega iba desde mediados de abril hasta fines de mayo.

1544. Oficio III (VIII). Fol. 317 y ss. En 11 de mayo Alonso García y Miguel Sánchez, canteros portuenses, vendían 300 sillares (de cinco en carretada) por un precio total de 3600 maravedíes.

²⁷ RODRÍGUEZ ESTEVE, Juan Clemente: *Los canteros de la Catedral de Sevilla del Gótico al Renacimiento*. Sevilla, Diputación Provincial, 1998, pp. 169 y ss. El *sillar sevillano* comienza a llegar a la Catedral de Sevilla en 1535, pero desde años atrás se venían utilizando cantos con sus medidas para levantar las distintas iglesias de Jerez y El Puerto. Dichos sillares medían 31 centímetros de largo por 55,7 de ancho y 32,5 de alto.

*cae sobre la dicha calle corredera sea e quede en este dicho trueque"*²⁸. En el mismo acuerdo se especifica que si Martínez de Vera, que entregaba 20 ducados a los cofrades, quería construir sobre el nuevo edificio de la capilla podía hacerlo, siempre que no tapase las ventanas con la nueva obra. Además, cualquier hipotético desperfecto que sufriese su casa tendría que ser reparado por la cofradía. Por último, todos los escombros que resultasen de la demolición de la parte ocupada de su casa pasarían a ser propiedad de la hermandad.

Al la vez que se levantaba el ábside de la capilla, comienza la construcción de la sacristía de la misma. El 25 de noviembre de 1551 la Orden Franciscana dona un trozo de terreno del compás del convento junto al muro exterior de la capilla de la Concepción de 10,5 varas cuadradas (equivalente a 8,35 metros cuadrados), espacio que se iniciaría en la primera esquina del único estribo que debía tener la capilla. El documento no especifica si el espacio se contaría hacia la puerta del templo o hacia el lado opuesto²⁹.

La capilla de la Limpia Concepción estuvo en obras, desde 1553 hasta al menos 1555, pues en esas fechas se puede documentar compra de piedra³⁰. Los cantos que se solicitan por estas fechas son los ya conocidos sillares sevillanos, idóneos para labrar muros, por tanto para la sacristía y para el ábside, que eran las partes que se labraban en aquellos momentos. Hay que seña-

²⁸ A.P.N.J.F. 1551. Oficio VIII (III) Rodrigo de Cuenca. Fol. 400 vto. y ss. Por parte de la hermandad otorgaron la carta Francisco Vázquez, guardián del monasterio de San Francisco, Agustín Adorno, caballero veinticuatro y el jurado Nuño de Villavicencio, ambos como hermanos mayores, Diego Román Delgado de Mendoza, Alonso Ortiz de Marquina, Diego López Muñoz, balletero, estos tres últimos como diputados y Juan Colmenero, Fernando de Cáceres, sastre, Alonso Parrado, barbero, Francisco Hernández, tendero y Gonzalo Hernández de Arriaza, todos hermanos.

²⁹ A.P.N.J.F. 1551. Oficio V. Rodrigo de Rus. Fol. 1016 y ss. En la cesión efectuada por el convento aparecen los siguientes frailes: fray Juan Vázquez, guardián, fray Francisco Calderón, fray Luis de Guadalupe, fray Sebastián de Jerez, fray García de Lara, fray Pedro Arenas, fray Pedro de Quesada, fray Juan del Puerto, fray Francisco de Utrera, fray Juan de Ocaña, fray Alonso Lebrón, fray Pedro de Hinojosa, fray Francisco Gallegos, fray Antonio de la Calle, fray Diego del Hoyo, fray Pedro de Navarrete, fray Francisco de la Oliva, fray Francisco de Sierra, fray Francisco Velázquez, fray Juan Gallego, fray Pedro Ortiz, fray Pedro de San Francisco, fray Bartolomé Garzón, fray Martín de Ribera, fray Felipe de la Feria, fray Diego de Montesdeoca, fray Francisco Gutiérrez, fray Juan Moreno, fray Pedro de Adamuz, fray Pedro de Medina, fray Antonio de Guadalupe, fray Diego de Trujillo, fray Luis del Cerro y fray Alonso de Vaimer.

³⁰ A.P.N.J.F. 1553. Oficio XI. Leonís Álvarez. Tomo I, fol. 705 y ss. En 4 de abril Francisco de Villanueva y Juan de Villanueva, canteros y hermanos, venden 500 sillares a la cofradía, por un precio total de 16600 maravedíes. El plazo de entrega abarcaba desde el día siguiente a la firma del contrato hasta el fin de mayo.

1554. Oficio XI. Leonís Álvarez. Fol. 914 y ss. En 28 de mayo Sancho Martín y sus hijos Francisco García de Villanueva y Juan Pérez, venden 60 sillares sevillanos y 50 carretadas de ripio por un precio total de 300 reales. El plazo de entrega iba desde ese día hasta el fin de agosto.

1555. Oficio V. Rodrigo de Rus y Luis de Astorga. Numeración perdida. En 14 de julio Francisco Ruiz vende 160 piedras de Peña de Sillar y 60 sillares por un precio total de 312 reales. El plazo de entrega comenzaba el día siguiente y terminaba cuando se acabase de dar la piedra.

lar que el maestro encargado de dirigir las obras en 1555 era Pedro de la Oliva, miembro de una importante dinastía de maestros constructores jerezanos³¹.

Hemos dejado para el final el problema de la autoría de las trazas de la capilla. Ya vimos antes cómo el arco de entrada había sido encargado al maestro Pedro Fernández de la Zarza, uno de los mejores que había trabajando en Jerez por aquel entonces y que acababa de realizar una obra clave para la arquitectura jerezana del XVI, como fue la capilla de Nuestra Señora de Consolación en la iglesia del monasterio de Santo Domingo. Como comentábamos antes, estamos convencidos de que la portada de esta capilla fue muy del agrado de los cofrades de la Limpia Concepción y que por eso encargaron al maestro una igual para dar acceso a la suya.

No obstante de esta nueva portada no nos quedan más que las breves referencias contenidas en el contrato que se firmó en 1539 para su realización, en el que se especificaba que debía ser preciosa y suntuosa, cualidades que quedarían acentuadas al estar realizada en piedra de martelilla, el material de mejor calidad que se podía hallar por los contornos. Como dijimos, la ruina del templo del siglo XVIII, se llevó para siempre esta portada y una buena parte de la capilla y sólo nos queda de la construcción original el ábside.

Pensamos que este ábside también hay que ponerlo en relación con Pedro Fernández, ya que si recordamos lo que dijimos antes, el albañil se obligaba a hacer para salvar la capilla de los Romi un *capialçado* o, como explicábamos, un derrame del arco hacia el interior aumentando su luz para que desde fuera se pudiese ver la bóveda. Este dato indica que ya se tenía proyectado construir este elemento y, por ende, toda la capilla, por lo que pensamos que el autor de las trazas del conjunto debía ser el mismo que había trazado la portada.

Ya cuando se hizo el concierto con los Romi se decía que la obra de la capilla estaba comenzada, por lo que debió existir un contrato anterior para la construcción de la misma, documento que no ha podido ser localizado, quizás por que esté perdido. El único elemento que no se concertó fue la portada porque aun quedaba por solventar el problema de la capilla funeraria que interceptaba el paso hacia la de la Concepción, pero una vez solucionado se firmó a los pocos días la obligación con Sánchez para la labra de la misma.

Sin embargo, si damos a Pedro Fernández como autor de las trazas de la capilla, encontramos otros problemas. Este maestro era oriundo de Jerez y la arquitectura local hasta aquel momento andaba aun muy apegada al estilo gótico. En las décadas de los veinte y treinta del quinientos se estaban levantando edificios cubiertos con bóveda de crucería, como el refectorio de la Cartuja, las iglesias de San Miguel, San Marcos, San Mateo y San Dionisio, y capillas como las de los Cuena y la del Rosario en el monasterio de Santo Domingo. La nueva estética, denominada *a la antigua*, tan sólo se había dejado notar en algunos elementos decorativos, como eran las portadas y ventanas, fáciles de trasladar de las estampas (que era el medio por el que se difundían con más facilidad los avances artísticos) a la piedra por canteros tan hábiles como los jere-

³¹ Para más información sobre esta dinastía véase SANCHO DE SOPRANIS, Hipólito: "La arquitectura jerezana del siglo XVI", *Archivo Hispalense*, n° 123, 1964, pp. 19 y ss.

zanos. Esto se puede comprobar en la portada de entrecoros de la iglesia de la Cartuja, realizada en 1538 y cuya influencia del manierismo italiano asombra a quien conoce el atraso que existía en la arquitectura jerezana del momento³².

El propio Pedro Fernández, que era natural de Jerez, había hecho en la capilla de Consolación algo parecido, ya que si bien la portada era plenamente renacentista, en la bóveda del interior seguía el estilo gótico, muy evolucionado, pero gótico a fin de cuentas. Además, hasta esas fechas tampoco sabemos que hubiese realizado otra construcción de las características de la capilla de la Limpia Concepción, ya que por el momento, hasta 1539 sólo se han podido documentar como intervenciones suyas los trabajos realizados en el Puente de Cartuja como maestro mayor³³ y la construcción de la picota³⁴.

Por tanto parece poco probable que un maestro como Fernández hubiese realizado, prácticamente de la nada, una obra tan compleja desde el punto de vista del corte de la cantería como es el ábside de la capilla de la Limpia Concepción. Esta obra requiere un conocimiento avanzado de la geometría, puesto que necesitaba para ser trazada métodos que pudiesen representar el objeto a construir en tres dimensiones, algo a que no estaban acostumbrados los maestros jerezanos de aquel entonces a juzgar por las obras que construían.

Sin embargo en Sevilla se estaba produciendo un proceso de adaptación a las nuevas construcciones de estas nuevas técnicas de representación tridimensional y a partir de la década de los veinte del XVI comenzaron a surgir obras muy innovadoras³⁵, como las bóvedas de las nuevas Casas Capitulares, iniciadas en 1526³⁶ o la Sacristía Mayor de la Catedral que en 1532 ya se encontraba en obra³⁷. En ambas obras se puede comprobar el genio de Diego de Riaño, maestro proveniente de la montaña santanderina y activo en Sevilla desde 1523.

Si prestamos atención al último de los edificios citados, encontramos que las trompas con forma de venera sobre las que se apoyan los chaflanes sobre los que descansan las bóvedas abanica-

³² *Ib.*, pp. 9-73.

³³ ROMERO BEJARANO, Manuel: *El Puente de Cartuja de Jerez de la Frontera*. Trabajo de investigación inédito, pp. 25 y ss. Se sabe que al menos desde 1533 Pedro Fernández de la Zarza ocupaba el cargo de maestro mayor de la obra del puente.

³⁴ SANCHO DE SOPRANIS, Hipólito: *Op. Cit.*, pp. 37 y ss. La picota, o rollo, era una columna de piedra que había en las ciudades (en Jerez estuvo en la plaza Plateros) donde se exponían las cabezas de los ajusticiados. Para más información véase MARTÍN ROSADO, Mariano: *Rollos y Tierras. Aproximación a la dimensión histórica de los Rollos de justicia en España*. Sigüenza, Librería Rayuela, 2000.

³⁵ Un acertado análisis de este proceso se puede encontrar en PINTO PUERTO, Francisco: *Las esferas de piedra. Sevilla como lugar de encuentro entre arte y ciencia en el Renacimiento*. Sevilla, Diputación Provincial, 2001.

³⁶ MORALES MARTÍNEZ, Alfredo J.: *La obra renacentista del Ayuntamiento de Sevilla*. Sevilla, Ayuntamiento, 1981, pp. 29 y ss.

³⁷ MORALES MARTÍNEZ, Alfredo J.: *La Sacristía Mayor de la Catedral de Sevilla*, Sevilla, Diputación Provincial, 1984, pp. 27 y ss.

das que se encuentra en cada uno de los muros laterales interiores de esta sacristía son muy similares a las trompas sobre las que se apoya la estructura pseudo elíptica del remate del ábside de la capilla jerezana. Francisco Pinto, gran estudioso de los cerramientos pétreos del XVI y de su intrincada geometría escribe sobre estos elementos: "estas dos nuevas superficies asumen la articulación mediante una compleja solución geométrica, ya que su superficie cónica pasa del vértice a un arco de planta curva"³⁸. Como vemos, el maestro que había trazado la obra jerezana debía tener un amplio conocimiento de la geometría, por tanto, hay que buscar la relación entre Riaño y Fernández de la Zarza.

El nexo de unión entre ambos maestros lo tenemos en la construcción de la jerezana parroquia de San Miguel. Sabemos que Diego de Riaño, como maestro mayor de fábricas del Arzobispado Hispalense entre 1528 y 1534, estaría obligado a dirigir las obras del crucero de San Miguel, que se estaba levantando por aquellos años³⁹. Hemos podido documentar la presencia como "maestro mayor" de las obras de la citada iglesia a Pedro Fernández de la Zarza desde 1528, por lo que el contacto entre ambos maestros fue inevitable⁴⁰. Suponemos que esta maestría mayor a la que hacen referencia los documentos, serían el equivalente a la dirección de los trabajos que proyectaba el maestro mayor del Arzobispado (cargo que ocupó Riaño hasta su muerte en 1534), si bien esta subordinación no impidió que el propio Fernández de la Zarza trazase algunas partes del edificio (suponemos que las trazas serían supervisadas por el maestro del arzobispado), puesto que incluso se permitió el lujo de firmar la bóveda de la capilla de la Virgen del Socorro como obra propia.

Otra obra sevillana muy relacionada con la que nos ocupa es la Capilla Real de la Catedral Hispalense, cuyo frente se remata con un ábside semicircular en cuya parte superior hallamos un cuarto de esfera con forma de venera muy similar al remate de la capilla de la Limpia Concepción. La capilla sevillana, muy influida por los avances introducidos por Riaño, fue trazada por un discípulo de éste, Martín de Gainza⁴¹, quien a la muerte de su maestro ocuparía sus cargos, tanto al frente de la obra de la *Magna Hispalense*⁴², como de las del arzobispado. Estas trazas fueron dadas en 1551, fecha en que, recordemos, aun se estaba construyendo el ábside de

³⁸ PINTO PUERTO, Francisco: *Las esferas pétreas. Análisis de las soluciones del arte de la montea en la provincia de Cádiz durante el siglo XVI*. Tesis doctoral inédita. Tomo II. pp. 254 y ss.

³⁹ SANCHO DE SOPRANIS, Hipólito: *Introducción al estudio de la Arquitectura en Jerez*. Jerez, Guión, 1934, pp. 59 y ss.

⁴⁰ A.P.N.J.F. 1528. Oficio X. Baltasar de Lueña. Fol. 175 vto. y ss. En 20 de febrero Pedro Díaz Bonifaz vende a Alonso Ximénez de Arriaza, mayordomo de la Fábrica de San Miguel, 200 sillares y 100 tablas de las canteras de El Puerto. Al final del documento aparece como testigo Pedro Fernández de la Zarza, quien afirma ser "maestro mayor"

⁴¹ MORALES MARTÍNEZ, Alfredo J.: *La Capilla Real de Sevilla*. Sevilla, Diputación Provincial, 1979. pp. 17 y ss.

⁴² MORALES MARTÍNEZ, Alfredo J.: "La arquitectura de la Catedral de Sevilla en los siglos XVI, XVII y XVIII", en *La Catedral de Sevilla*. Sevilla, Guadalquivir, 1991, pp. 190 y ss.

la capilla de la Limpia Concepción, por lo que no es de extrañar que las trazas del monumento sevillano influyesen en los trabajos jerezanos y que la capilla del monasterio franciscano acabase por adoptar los últimos avances arquitectónicos que se estaban llevando a cabo en la ciudad del Guadalquivir. De la relación entre Gainza y Fernández, hasta el momento ignorada por los historiadores jerezanos, hay una buena prueba en un documento de 1547 por el que los vecinos de la colación de San Miguel denuncian a "quales quier maestros canteros que an labrado en la dicha yglesia de san myguel espeçialmente de pedro hernandes de la çarça veçino de esta çibdad e martyn de gainça veçino de sevilla maestros canteros que an labrado e labran en la dicha yglesia en razon del daño que los suso dichos an hecho en la obra que an fecho en ella en que a Reçibido la dicha yglesia mas de quatro myll ducados de daño"⁴³.

Como vemos, Fernández de la Zarza estaba en contacto con los últimos avances que se estaban produciendo en la arquitectura regional del momento, por lo que estaba plenamente capacitado para realizar una obra tan compleja como la de la capilla de la Limpia Concepción. Si en la capilla de Consolación de Santo Domingo utilizó para el cerramiento una bóveda de crucería no se debió a su incapacidad para realizar otro tipo de bóveda, sino a tener que construir en un espacio muy estrecho, acotado por edificaciones preexistentes⁴⁴. Al tratarse de una edificación bastante compleja, quizás el maestro eligiera una bóveda de crucería, en cuya construcción estaba más familiarizado, antes que experimentar con nuevas formas.

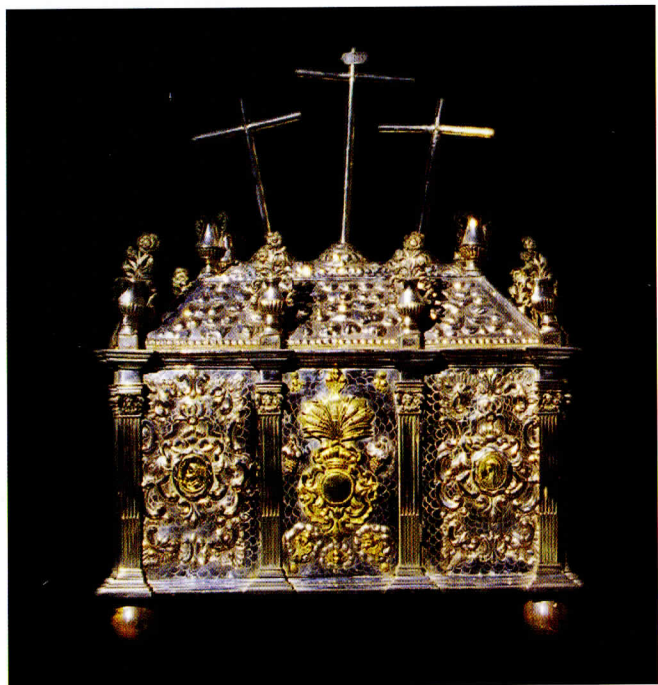
⁴³ A.P.N.J.F. 1547. Oficio XI. Leonís Álvarez. Fol. 64 y ss. En cuatro de enero Diego Pavón, Bartolomé Ximénez de Tocina, Diego Rodríguez Monedero, Juan Grajalas Mexía, Cristóbal de Grajalas, García Bernal de Tocina, Antón Martín de Gatica, Alonso de Salazar, Alvar de Fuentes, Alonso Contado, Francisco Ruiz de Hinojosa, Alonso Hernández Arrobas, Francisco Gil de Tocina, Cristóbal López Palomino y Pedro Ximénez de Tocina, todos vecinos de la colación de San Miguel, dan poder a Juan de Santa Cruz, procurador de causas en la Audiencia Real de Granada para que denunciase este caso.

⁴⁴ Para la compleja historia constructiva de este templo véase LÓPEZ VARGAS-MACHUCA, Fernando: "Un ejemplo de reutilización y asimilación de arquitectura almohade: la iglesia del convento de Santo Domingo de Jerez de la Frontera", *Actas del IX Congreso Español de Historia del Arte*, Valencia, 1996, pp. 27 y ss.



MARÍA, MUJER EUCARÍSTICA

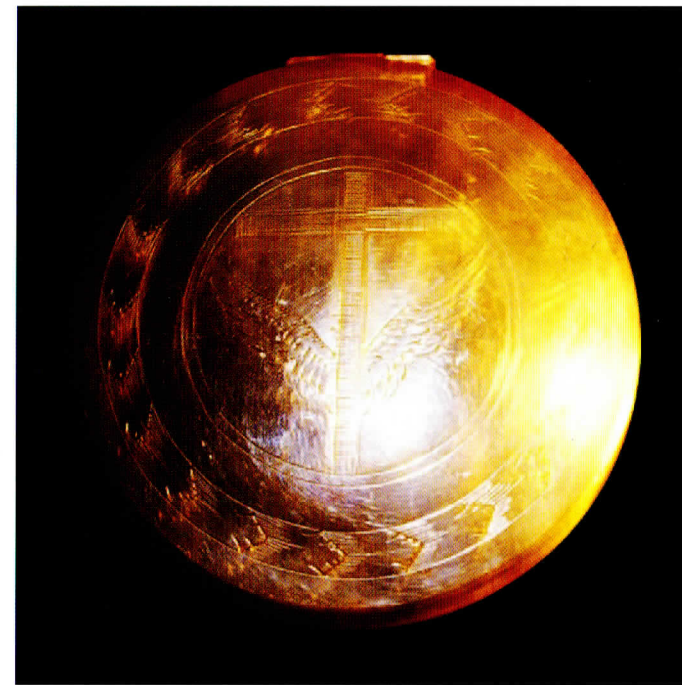
y selección de fotografías presentadas al
IV PREMIO DE FOTOGRAFÍA SOBRE SEMANA SANTA. JEREZ 2005



I. ARCA EUCARÍSTICA.

PLATA EN SU COLOR.
JEREZ, 1790, EUSEBIO PAREDES.
S.I. CATEDRAL.

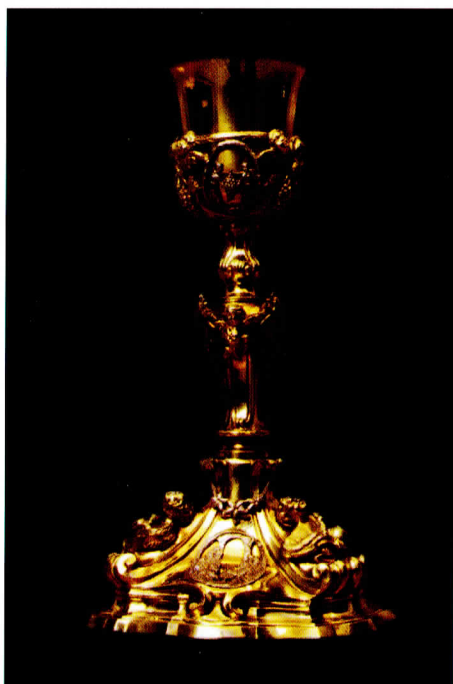
La función de esta pieza era reservar el Santísimo Sacramento el Jueves Santo en el Monumento Eucarístico que se levantaba en la Colegiata de San Salvador. Es una obra imponente, tanto por su tamaño como por lo precioso de su labra. Predomina la decoración rocalla, y presenta un complejo programa iconográfico, en el que destacan en el anverso los medallones que representan a El Salvador y a San Pablo. En la tapa, con forma troncopiramidal, hallamos tres cruces, en clara alusión al Monte Calvario.



2. CAJA PORTAVIÁTICO.

PLATA EN SU COLOR.
JEREZ, 1757, FRANCISCO MONTENEGRO.
PARROQUIA DE SAN PEDRO.

Este pequeño objeto era utilizado para guardar el Santísimo Sacramento, cuando se llevaba a los enfermos para administrarles la comunión cuando estaban en peligro de muerte. En su frente lleva grabada la cruz alada, símbolo de San Miguel, puesto que la iglesia de San Pedro hasta el siglo XX fue ayuda de parroquia de ésta.



3. CÁLIZ.

PLATA SOBREDORADA Y MEDALLONES EN SU COLOR.
ANDALUCÍA, HACIA 1780.
PARROQUIA DE SAN MIGUEL.

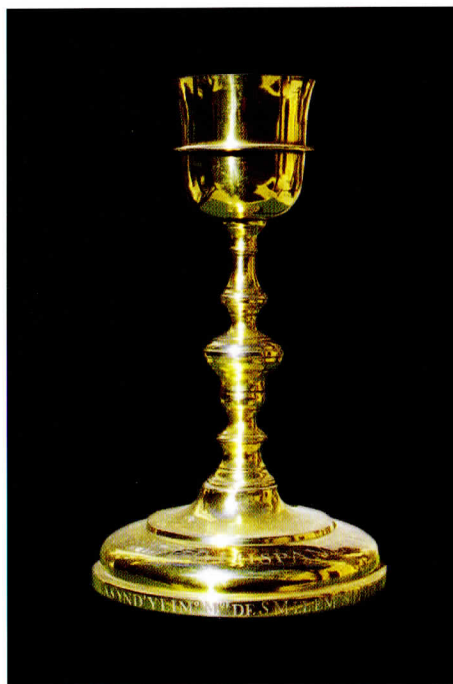
Este es un magnífico ejemplo de platería dieciochesca, cercano a lo rococó. A su magnífica labra hay que unir su rico programa iconográfico relacionado con la Eucaristía. En el pie, entre medallones con querubines, encontramos representaciones de la Santa Cena, El Lavatorio de Pies y la Comunión de San Pedro. En la asta podemos ver al Ave Fénix, El Cordero Místico y el León de Judá, mientras que en el vaso se puede apreciar la Llegada de las Uvas de la Tierra Prometida, El Sacrificio de Isaac y Jesús con la Samaritana.



4. CÁLIZ.

PLATA SOBREDORADA.
ANDALUCÍA, HACIA 1780.
S.I. CATEDRAL.

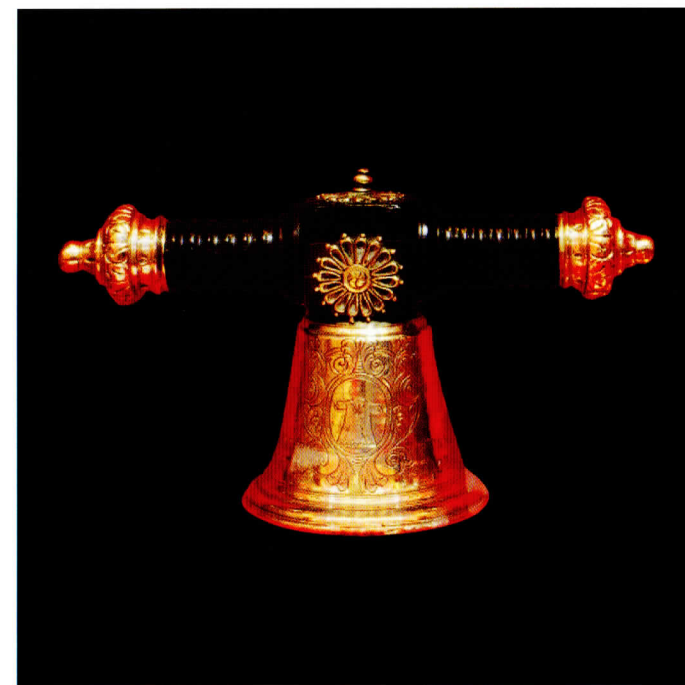
Se trata de una pieza de transición entre el Rococó y el Neoclasicismo, ya que, si bien encontramos el motivo de rocalla, hay otros elementos, como los medallones laureados, que nos acercan a una estética bien diferente. En los pies de este cáliz podemos apreciar tres medallones ovalados en los que vemos representados tres alegorías eucarísticas: el Cordero Místico y las cabezas de Cristo y María.



5. CÁLIZ.

PLATA SOBREDORADA.
MADRID, 1762, JUAN DE SAN FAURÍ.
S.I. CATEDRAL.

Obra de gran calidad conocida como Cáliz de Carlos III, por haber sido donado por este monarca, a través de su limosnero mayor. En señal de agradecimiento por tal acto, el cabildo colegial mandó grabar la siguiente inscripción en la parte convexa del pie CAROLVS III D.G. HISPANIARVM REX VIRTUTE, y esta otra en el borde vertical del pie SIENDO PATRIARCA DE LAS YNDIAS Y LIMOSNERO MAYOR DE S. M. EL EXCELENTISIMO SEÑOR DON BENTURA DE CORDOVA Y CARDENAL LA ZERDA Y SAN CARLOS. AÑO DE 1762.



6. CAMPANA PARA EL VIÁTICO.

PLATA EN SU COLOR Y MANGO DE MADERA.
JEREZ, 1724.
IGLESIA DE SAN MATEO.

Esta campana era utilizada para avisar al pueblo de que estaba pasando el sacerdote con el viático, para que la población guardase el debido respeto, puesto que caminaba por las calles con Jesús Sacramentado. Es una pieza exquisita, decorada con flores caladas y con dos medallones, uno que representa el anagrama de María, y el otro la Túnica de Cristo.



7. COPÓN.

PLATA SOBREDORADA Y ESMERALDAS.
JEREZ, 1761, FRANCISCO MONTENEGRO.
S.I. CATEDRAL.

En esta soberbia obra, de líneas muy puras, se acumula la decoración en torno a la cruz, verdadero motivo central de la misma. Dicho elemento se asienta en una especie de monte conformado por cabezas de querubines, y es de una riqueza inusitada entre las piezas de su género. Las ráfagas y la decoración de esmeraldas confieren gran suntuosidad a la misma.



8. COPÓN.

PLATA SOBREDORADA.
JEREZ, HACIA 1765.
PARROQUIA DE SAN MIGUEL.

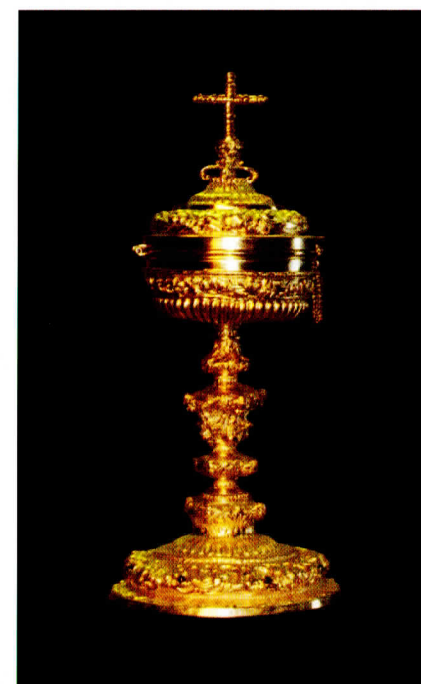
Según los autores más acreditados, esta pieza podría deberse a las manos de Francisco Montenegro. A tenor de la documentación conservada de la época, podría ser una obra que este platero realizó para la iglesia de San Pedro. Su estructura es bastante sencilla, y en ella destacan como motivo ornamental las cabezas de querubines de la base de la tapa, y la cruz que lo remata, que se asienta también sobre cabezas de querubines.



9. COPÓN.

PLATA SOBREDORADA.
CÓRDOBA, 1779, ANTONIO DE SANTA CRUZ.
S.I. CATEDRAL.

Esta es, sin género de dudas, una de las mejores piezas de platería conservadas en nuestra ciudad. De gran calidad técnica y artística, es un claro exponente del estilo rococó cordobés. Entre los motivos de rocalla, que invaden toda la obra, hallamos un programa iconográfico. La tapa se corona con una cruz, en la que encontramos enroscada una serpiente, en clara alusión al Pecado Original, del que nos libró la muerte de Cristo. Los evangelistas aparecen representados en el vaso, mediante los animales que los simbolizan.



10. COPÓN.

PLATA SOBREDORADA.
SEVILLA, HACIA 1725.
IGLESIA DE SAN LUCAS.

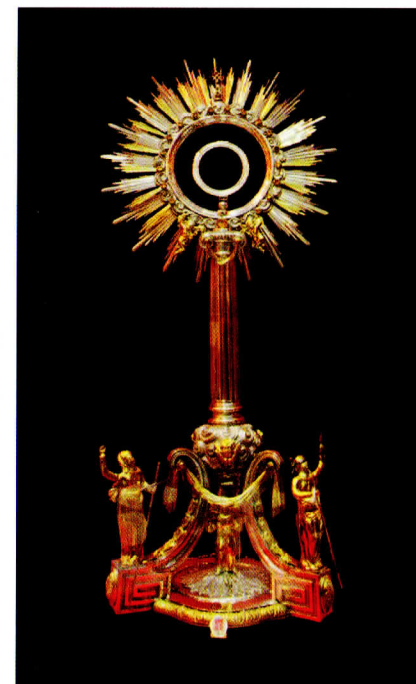
Se trata de una pieza de gran calidad realizada en los talleres sevillanos, si bien, hasta el momento se ignora el nombre de su artífice. Es de destacar el naturalismo de la decoración floral, que enmarca la pieza en el pleno barroco. Como dato significativo, hay que señalar que la cruz que remata la tapa de la pieza es desmontable, y se puede sustituir este elemento por un viril, obteniéndose de este modo un híbrido entre copón y custodia.



11. CRISMERA.

PLATA EN SU COLOR.
JEREZ, 1723.
IGLESIA DE SAN DIONISIO.

Esta pieza se utilizaba para guardar los Santos Óleos que se administraban a los enfermos con el sacramento de la Extrema Unción. Presenta una curiosa estructura de dos vasos sobrepuestos que encajan perfectamente y se coronan por una tapa. Los medallones que representan a la eucaristía y los atributos de San Dionisio, hacen referencia a que perteneció a la cofradía sacramental de la extinguida parroquia, lo que corrobora la inscripción SOI DE LA HERMANDA DEL SANTISIMO SACRAMENTO DE LA YGLESIA PARROQVIAL DEL SEÑOR SAN DIONISIO. DE XERES DE LA FRONTERA AÑO DE 1723.



12. CUSTODIA PORTÁTIL.

PLATA EN SU COLOR Y SOBREDORADA.
JEREZ, HACIA 1800, JUAN MUÑOZ.
IGLESIA DE SAN MATEO.

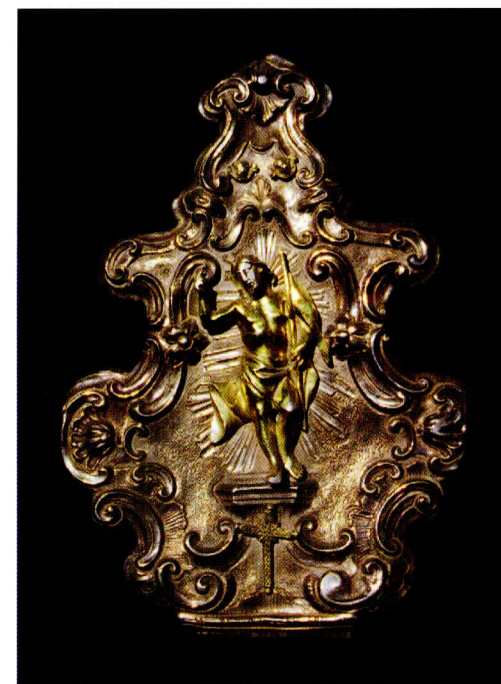
Estamos ante un magnífico ejemplo de orfebrería neoclásica, pues presenta un gran sol sostenido por una potente columna de orden jónico. El pie es de gran altura, y en él se puede ver a las figuras de las virtudes teologales: la Fe, que aparece portando una estandarte, señalando al cielo y con los ojos vendados, y la Caridad, que es una matrona con niños, y la Esperanza, también con una cruz señalando al cielo. En el pie, y en relieve, podemos ver la figura del Buen pastor, con el cordero a sus hombros.



13. CUSTODIA PORTÁTIL.

PLATA SOBREDORADA.
JEREZ, HACIA 1760.
IGLESIA DE SAN LUCAS.

Se trata de una pieza muy compleja, que mezcla elementos ornamentales de diferentes épocas, que abarcan desde fines del XVII a mediados del XVIII. Esto hace pensar que pudiera tratarse de una pieza del seiscientos muy reformada en el setecientos. En el astil hay una estructura que recuerda a un templete con cuatro lados, en el que podemos ver representados a los padres de la Iglesia Latina: San Agustín, San Ambrosio, San Jerónimo y San Gregorio Magno. El viril, guardado en un banco, es una pieza de gran valor material, puesto que está realizado en oro puro esmaltado en diamantes y esmeraldas. Parece que fue realizado en 1771.



14. PORTAPACES (PAR).

PLATA EN SU COLOR Y SOBREDORADA.
JEREZ, 1772, FRANCISCO MONTENEGRO.
S.I. CATEDRAL.

Se trata de una obra plenamente rococó, lo que se puede apreciar tanto por el perfil curvilíneo de la misma, como por la profusión del motivo ornamental denominado "rocalla". Vemos representada en cada uno de ellos la figura de Cristo Resucitado saliendo de su tumba. Los portapaces se utilizaban para posar en ellos el beso de la paz que ordenaba dar el sacerdote. En otras épocas, se consideraba indecoroso el contacto físico entre personas en el templo, por lo que el beso se daba a este objeto, que era pasado entre los fieles. Además, existe una pareja de portapaces puesto que uno era utilizado por los hombres, y otro por las mujeres.



15. VINAJERAS.

PLATA EN SU COLOR.
JEREZ, 1793.
PARROQUIA DE SAN MIGUEL.

Este juego de vinajeras de estilo rococó, es una buena muestra del refinamiento alcanzado en la elaboración de los ornamentos litúrgicos a finales del XVIII. Se trata de una verdadera preciosidad, compuesta por salvilla, dos vinajeras y una pequeña cuchara. La finalidad del juego es contener el agua y el vino que han de ser consagrados. La pequeña cuchara, hoy en desuso, servía para echar el agua en el vino.



16. VINAJERAS.

PLATA SOBREDORADA.
MÉJICO, HACIA 1760, CRISTÓBAL MARRADÓN.
IGLESIA DE SAN MATEO.

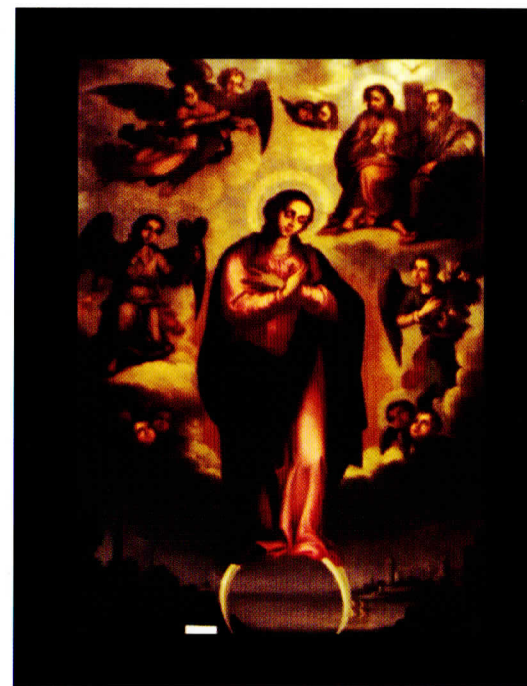
La traída de objetos de orfebrería desde América fue algo generalizado durante los siglos XVII y XVIII, y en la comarca se conservan muy buenas piezas de procedencia americana. Baste recordar aquí el frontal de altar de la iglesia del Monasterio de la Merced, fabricado en Guatemala en 1730. Este juego, que se compone de salvilla, vinajeras y campana, servía para contener el agua y el vino que habían de ser consagrados. La campana se hace sonar durante el momento de la consagración, para indicar a los fieles la solemnidad del acto.



17. CUSTODIA PORTÁTIL.

PLATA SOBREDORADA, PIEDRAS PRECIOSAS Y ESMALTES.
JEREZ, HACIA 1770.
S.I. CATEDRAL.

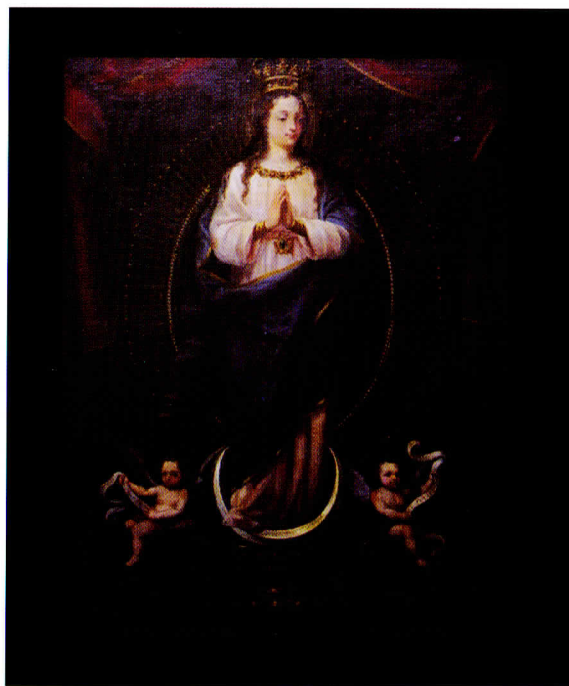
Esta pieza, que es utilizada para exponer al Santísimo en la gran custodia de asiento que sale cada año en procesión en la festividad del Corpus Christi, parece realizada en dos épocas diferentes. El pie, de estilo rococó, es obra de la segunda mitad del XVIII, se encuentra decorada con motivos de rocalla, y en el pie presenta unos medallones con motivos eucarísticos: El Cordero Místico, el León de Judá y el Ave Fénix. El sol parece una obra de finales del XIX o comienzos del XX, de estilo ecléctico y de gran riqueza material, pues en su fabricación se han utilizado numerosas piedras preciosas. En la parte superior hallamos, realizado en esmalte, otro símbolo sacramental: el pelícano. De este animal se creía que cuando no tenía con qué alimentar a sus crías, se abría el pecho y les daba su propia sangre. La alusión a Cristo y a su Sacrificio por la humanidad parece clara.



18. INMACULADA CONCEPCIÓN.

ÓLEO SOBRE LIENZO.
HACIA 1620, FRANCISCO PACHECO.
S.I. CATEDRAL.

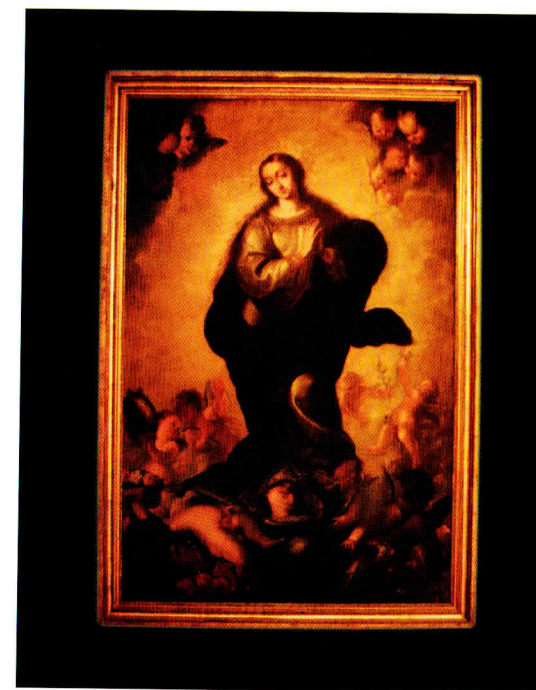
Este magnífico lienzo proviene de una colección particular y fue donado hace pocos años a la catedral. Pese a que no está firmado, la crítica coincide en asegurar que se trata de una obra de Francisco Pacheco. En él se contienen todas las características estilísticas e iconográficas que se hallan en otras obras de idéntica temática del pintor; destacando a los pies de la Virgen la vista de Sevilla en la que se incluyen los símbolos alusivos a la concepción sin mancha de María. En la parte superior del cuadro, vemos que se representa a la Santísima Trinidad.



19. INMACULADA CONCEPCIÓN.

ÓLEO SOBRE LIENZO.
HACIA 1800.
S.I. CATEDRAL.

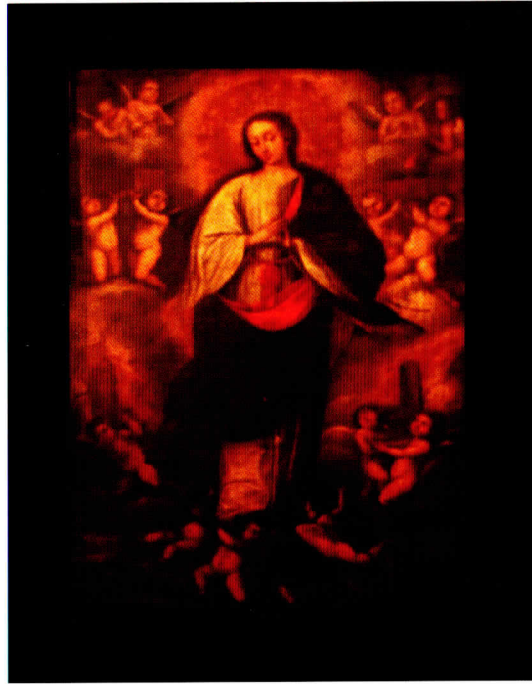
El culto que alcanzó en España la Inmaculada Concepción fue extraordinario, sobre todo a partir del siglo XVIII. Las representaciones proliferaron e incluso comenzaron a surgir pequeños cuadros e imágenes de uso doméstico. Esta pintura, que si bien no es de una calidad muy alta si tiene un importante valor etnológico, representa a una imagen concreta de la Inmaculada, que suponemos (no sabemos a ciencia cierta de qué imagen se trata) gozaría de gran devoción entre los fieles, por lo que alguien decidió encargarse de una pintura para tenerla en su casa.



20. INMACULADA CONCEPCIÓN.

ÓLEO SOBRE LIENZO.
HACIA 1680.
BASÍLICA DEL CARMEN.

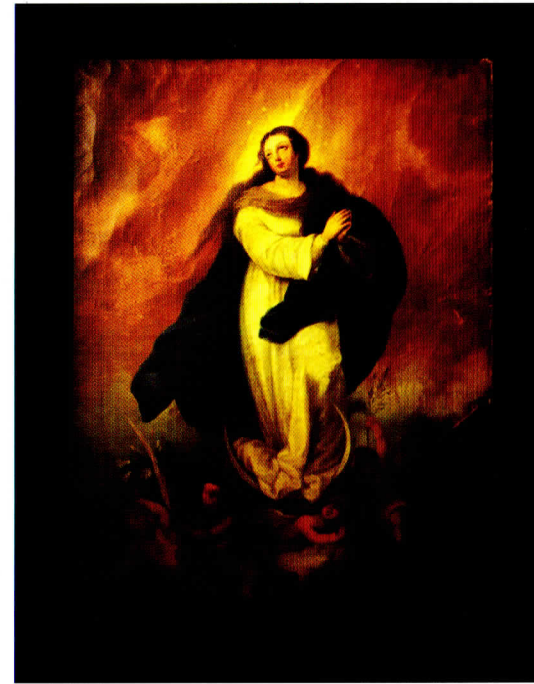
Esta Inmaculada recoge las características de la escuela barroca madrileña, y la crítica tiende a atribuirle a Fray Juan Rizzi, con cuya obra presenta múltiples similitudes. La obra presenta las características del barroco pleno, con un brillante colorido y un desarrollo espectacular del tema de la Limpia Concepción. El manto de la Virgen presenta un movimiento que confiere una gran ampulosidad, y a los pies de la Señora encontramos una legión de angelotes que están jugueteando, como ajenos a la escena a la que están asistiendo. En ambas esquinas superiores hallamos conjuntos de querubines, que sirven para enmarcar la composición.



21. INMACULADA CONCEPCIÓN.

ÓLEO SOBRE LIENZO.
HACIA 1650.
IGLESIA DE SAN MATEO.

La influencia de Francisco Pacheco en la iconografía fue decisiva en la pintura en la baja Andalucía durante todo el XVII. De hecho, como se puede comprobar en esta pintura, hay pocos cambios con respecto a los modelos propuestos por el pintor sanluqueño, y sólo son destacables la ausencia de la luna nueva a los pies de la Virgen, y la disminución del espacio dedicado al paisaje en la parte inferior del cuadro. La renovación no llegaría hasta pasada la mitad del siglo y lo haría de la mano del artista que dejó fijada la iconografía que podríamos llamar clásica de la Inmaculada: Bartolomé Esteban Murillo.



22. INMACULADA CONCEPCIÓN.

ÓLEO SOBRE LIENZO.
HACIA 1840.
COLECCIÓN PARTICULAR.

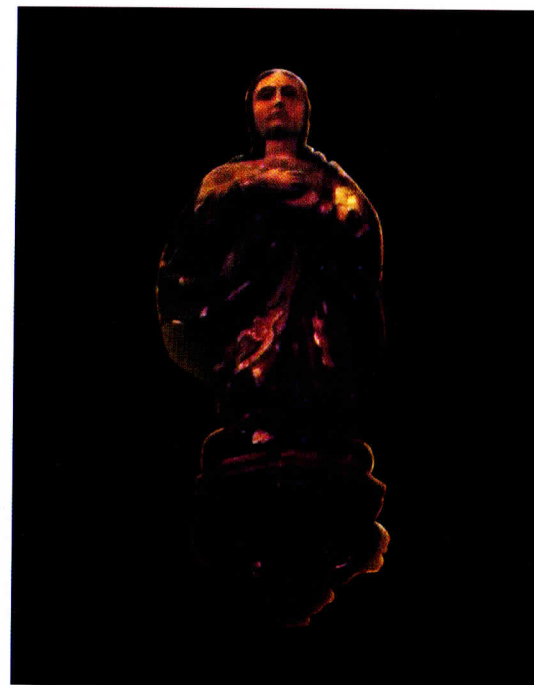
La influencia de Murillo en el arte sevillano de la primera mitad del XIX fue enorme, máxime en un tema como la Inmaculada en el que este pintor parece que sentó un modelo casi definitivo. Las similitudes de este cuadro con la obra murillesca son muchísimas, y sólo se aprecian ciertas diferencias en la realización de la figuras de los angelotes, que parecen seguir en su peinado la moda romántica. En las décadas centrales del XIX la demanda de obras de este tipo fue grande, puesto que se solicitaban para usarlas como objeto de devoción en las grandes casas de la burguesía, liberal en lo económico y muy conservadora en lo espiritual.



23. INMACULADA CONCEPCIÓN.

MADERA TALLADA Y POLICROMADA.
HACIA 1760.
IGLESIA DE SAN MATEO.

Como se puede comprobar por las diversas imágenes conservadas de la época, el culto a la Inmaculada durante el siglo XVIII experimentó un importante crecimiento. De hecho, abundaban representaciones de pequeño formato, como esta, para ser colocadas en oratorios y alcobas de domicilios particulares para la devoción privada. Este es uno de esos casos, lo que se puede comprobar por el tamaño de la obra, si bien, el devoto decidió donarla a la parroquia, donde se le construyó un pequeño retablo con la inscripción A DEBOCIÓN DE SEÑOR JUAN GERONIMO.



24. INMACULADA CONCEPCIÓN.

BARRO POLICROMADO.
FINALES DEL SIGLO XV.
IGLESIA DE SAN MATEO.

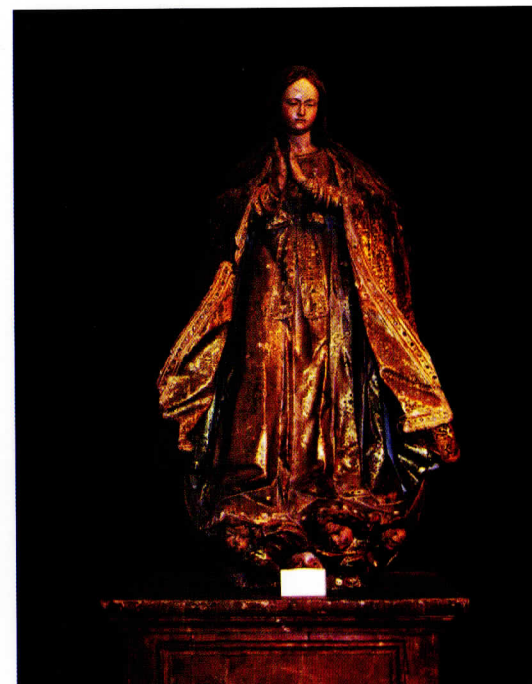
Estamos ante la representación más antigua que se conserva en nuestra ciudad de la Inmaculada Concepción. Ignoramos la procedencia de esta pequeña figura de barro, pero su estética nos hace situarla en las últimas décadas del XV, cuando la escultura gótica llega a Sevilla de la mano de maestros extranjeros como Lorenzo Mercadante de Bretaña. Pese a su antigüedad, vemos que la iconografía nos resulta bastante familiar, ya que la Virgen aparece con las manos unidas, en actitud de oración, y viste una túnica blanca y un manto de color azul.



25. INMACULADA CONCEPCIÓN.

MADERA TALLADA Y POLICROMADA.
HACIA 1730.
IGLESIA DE SAN DIONISIO.

Esta bella inmaculada es un buen ejemplo de la escultura sevillana del barroco pleno, muy en la línea de autores como Luisa Roldán. Por su formato, suponemos que la imagen se encontraría en su día en un retablo, del que no tenemos noticia, pero que probablemente desapareció durante la "limpieza" de elementos barrocos realizada a mediados del siglo XX en el templo. El estofado de la pieza es un verdadero prodigio, y en él vemos como se mezclan las técnicas del esgrafiado, el dorado y la policromía que repiten en el vestido de la Virgen motivos de rocalla mezclados con otros fitomorfos.



26. INMACULADA CONCEPCIÓN.

MADERA TALLADA Y POLICROMADA.
HACIA 1600.
S.I. CATEDRAL.

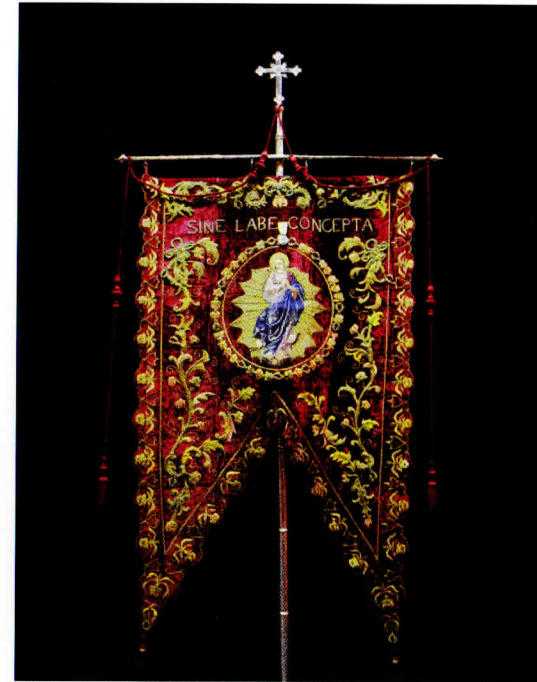
Según la tradición, ante esta imagen pronunciaron los canónigos del Cabildo Colegial en 1617 voto de defender con su sangre el Dogma de la Inmaculada, al igual que hicieron los canónigos de la Catedral de Sevilla y los caballeros capitulares del Ayuntamiento de Jerez. Por este hecho, la imagen es conocida como Inmaculada del Voto. La talla responde a los modelos del Bajo Renacimiento sevillano, y nos presenta una figura muy serena, de estructura piramidal acentuada por la disposición del gran manto que cubre a la Virgen.



27. SIMPECADO.

TERCIOPELO AZUL BORDADO EN ORO. MADERA POLICROMADA. PLATA
COFRADIERA REPUJADA.
SIGLO XVIII (Bordados). 1960 (Composición).

Los bordados pertenecieron a la antigua vela del Cristo de la Expiración y a una saya
de la Virgen del Valle. El diseño fue realizado por Guillermo Carrasquilla.



28. SIMPECADO.

TERCIOPELO ROJO BORDADO EN ORO Y SEDA. PLATA DE LEY REPUJADA.
SIGLO XVIII (Bordados). 1946 (Composición).

Los bordados pertenecieron a unas colgaduras que existieron en la mansión de los
condes de Puerto Hermoso, provenientes de la Casa de Braganza. El diseño actual se
debe a Enrique Hernández.



29. SIMPECADO.

TERCIOPELO AZUL BORDADO EN ORO. PLATA DE LEY REPUJADA. FINES DEL SIGLO XIX (Bordados). 1950 (Composición).

Los bordados pertenecieron al llamado "Palio Verde" que antaño sacara en procesión la Virgen de la Paz en su Mayor Aflicción. El diseño actual es obra de Carrasquilla.

BIBLIOGRAFÍA:

- BARROSO VÁZQUEZ, María Dolores: "La platería dieciochesca en San Miguel: Plateros y obras", *San Miguel, Revista conmemorativa del V centenario*, nº 2, Gráficas del Exportador, Jerez de la Frontera, 1990 pp. 24-30.
- "Artistas de la platería jerezana: El taller de los Montenegro", *Trivium*, nº 6, Ayuntamiento de Jerez, Jerez de la Frontera, 1994 pp. 499-518
 - "Aproximación a la platería de las hermandades penitenciales jerezanas", *Jerez en Semana Santa*, nº 1, Hermandad del Santo Crucifijo, Jerez de la Frontera, 1996, pp. 161-180.
- ESTEVE GUERRERO, Manuel: *Jerez de la Frontera Guía Oficial de Arte*, Jerez Gráfico, Jerez, 1952.
- Inmaculada. *150 años de la proclamación del Dogma (Catálogo de exposición)*, Cajasur, Córdoba, 2004.
- LÓPEZ VARGAS-MACHUCA, Fernando: "Un ejemplo de reutilización y asimilación de la arquitectura almohade: La Iglesia del Convento de Santo Domingo de Jerez de la Frontera", *Actas del IX Congreso Español de Historia del Arte*, Valencia, 1996, pp. 27-31.
- MARTÍN ROSADO, Mariano: *Rollos y Tierras. Aproximación a la dimensión histórica de los rollos de justicia en España*, Librería Rayuela, Sigüenza, 2000.
- MESA XINETE, Francisco: *Historia Sagrada y Política de la Muy Leal Ciudad de Tarteso, Turdeto, Asta Regia, Asido Cesariana, Asidonia, Gera, Xerez Sidonia, hoy Xerez de la Frontera*, Imprenta de Melchor García, Jerez, 1888.
- MORALES MARTÍNEZ, Alfredo J.: *La Capilla Real de Sevilla*, Diputación Provincial de Sevilla, Sevilla, 1979.
- *La obra renacentista del Ayuntamiento de Sevilla*, Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla, 1981.
 - *La Sacristía mayor de la Catedral de Sevilla*, Diputación Provincial de Sevilla, Sevilla, 1984.
 - "La arquitectura de la Catedral de Sevilla en los siglos XVI, XVII y XVIII", en *La Catedral de Sevilla*, Guadalquivir, Sevilla, 1991
- NIEVA SOTO, Pilar: "Antonio Pineda, un platero sevillano en la transición del siglo XVIII al XIX", *Boletín del Museo e Institución Camón Aznar*, nº 9, Zaragoza 1985, pp. 15-39
- *Plata y Plateros en la Iglesia de San Miguel*. Centro de Estudios Históricos Jerezanos, Jerez de la Frontera 1988
 - "Un nuevo cáliz del platero Damián de Castro", *Archivo Español de Arte*, nº 241 CSIC, Madrid, 1988, pp. 83-85
 - "Aportaciones documentales y algunas obras inéditas del platero jerezano Marcos Espinosa de los Monteros", *Goya*, nº 228, Fundación Lázaro Galdiano, Madrid 1998, pp. 337-342
 - *La platería del siglo XVIII en Jerez de la Frontera*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1992.
 - "La custodia de San Miguel y otras obras jerezanas del platero Juan Laureano de Pina", *Goya*, nº 246, Fundación Lázaro Galdiano, Madrid, 1995, pp. 328-334
- "Noticias sobre las obras realizadas por el platero Francisco de Alfaro en San Marcos de Jerez", *Laboratorio de Arte*, nº 8, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1995, pp. 371-384.
 - "Pedro Moreno de Celis, platero jerezano del siglo XVIII", *Trivium*, nº 7, Ayuntamiento de Jerez, Jerez de la Frontera, 1995, pp. 451-461
 - "A propósito del platero jerezano Martín de Mendoza", *Revista de Historia de Jerez*, nº 10, Centro de Estudios Históricos Jerezanos, Jerez, 2004, pp. 147-166.
- POMAR RODIL, Pablo J.: "La nueva Iglesia de San Francisco de Jerez de la Frontera. A propósito de un opúsculo evitado en su solemne estreno", *Actas del Simposio IV siglos de presencia franciscana en Estepa*, Ayuntamiento de Estepa, Estepa, 2003, (En prensa)
- POMAR RODIL, Pablo J. y MARISCAL RODRÍGUEZ Miguel Ángel: *Jerez. Guía Artística y Monumental*, Silex, Madrid, 2004.
- PINTO PUERTO, Francisco: *Las esferas de piedra. Sevilla como lugar de encuentro entre arte y ciencia en el Renacimiento*, Diputación Provincial de Sevilla, Sevilla, 2001.
- *Las esferas pétreas. Análisis de las soluciones del arte de la montea en la provincia de Cádiz durante el siglo XVI*, Tesis Doctoral inédita.
- RODRÍGUEZ DE RIVERO, Adolfo: "El centenario concepcionista jerezano. Nuevos datos", *El Guadalete*, Jerez, 26 de octubre de 1917.
- RODRÍGUEZ ESTEVE, Juan Clemente: *Los Canteros de la Catedral de Sevilla del Gótico al Renacimiento*, Diputación Provincial de Sevilla, Sevilla, 1998.
- ROMERO BEJARANO, Manuel: *El Puente de Cartuja de Jerez de la Frontera*, Trabajo de Investigación inédito.
- SANCHO DE SOPRANIS, Hipólito: "La Capilla de la Concepción del Convento de San Francisco el Real", *Revista del Ateneo*, nº 45, abril-mayo, 192, pp. 70-77.
- *Introducción al estudio de la arquitectura en Jerez*, Guión, Jerez 1934
 - "Fray Luis de Carvajal en Jerez de la Frontera (1532-1541). Documentos y notas para su biografía", *Archivo Iberoamericano*, nº 17, Madrid, 1943, pp. 50-89.
 - "San Francisco el Real de Jerez de la Frontera en el siglo XV. Notas y documentos para su historia", *Archivo Iberoamericano*, nº 19-20, Madrid, 1945, pp. 318-336
 - *La Capilla Capitulada de la Concepción del Convento de San Francisco el Real de Jerez de la Frontera*, Centro de Estudios Históricos Jerezanos, Jerez, 1960.
 - "La arquitectura jerezana del siglo XVI", *Archivo Hispalense* nº 123, Sevilla, 1964, pp. 9-73.
- SANZ SERRANO, María Jesús: *Juan Laureano de Pina*, Diputación Provincial de Sevilla, Sevilla, 1981.
- "Platería mexicana y guatemalteca en Jerez de la Frontera", *IV Jornadas de Andalucía y América*, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, Sevilla, 1985, pp. 71-88.
 - *La orfebrería hispanoamericana en Andalucía occidental (Catálogo de la exposición)*, Fundación El Monte, Sevilla 1995.

Agradecimientos:

A la Santa Iglesia Catedral, a las Parroquias de S. Pedro, S. Miguel y Santiago, a las Hermandades del Cristo de la Expiración, del Cristo de la Coronación, de las Tres Caídas y de Ntra. Sra. del Desconsuelo, a D. José Luis Repetto Betes, D. Francisco Pinto Puerto y D. Pablo Pomar Rodil; sin ellos hubiese sido imposible realizar esta exposición.

Organizan:

Instituto de Cultura de Jerez y
Obispado de Asidonia - Jerez

Edita:

Instituto de Cultura de Jerez

Diseño y maquetación:

Imagen y Diseño
Ayuntamiento de Jerez

Fotografías:

Subdirección de Patrimonio
del Instituto de Cultura de Jerez

Imprime:

Sta. Teresa. Ind. Gráficas, S.A.
Sanlúcar de Barrameda (Cádiz)

Depósito Legal:
CA-180/05

ISBN:
84-87194-87-7