Revista de Historia de Jerez

ISSN: 1575 -7129
BIBLID [1575-7129] 18 (2015) 1-260

nº 18 (nueva época) - 2015

Centro de Estudios Históricos Jerezanos

Índice

Juan Félix Bellido Bello
Discurso del Presidente del Centro de Estudios Históricos Jerezanos con motivo de la concesión de la Medalla de Oro de la ciudad Jerez, 25 de octubre de 2014 7

Miguel Ángel Borrego Soto
NUEVAS IDEAS SOBRE LA FECHA DE LA CONQUISTA CRISTIANA DE JEREZ Y LA REDACCIÓN DE *EL LIBRO DEL REPARTIMIENTO* .. 13

Fernando López Vargas-Machuca
REFLEXIONES SOBRE LA LLEGADA DEL GÓTICO A JEREZ Y SUS VÍNCULOS CON CÓRDOBA 41

Cristóbal Orellana González
REGISTRO CRONOLÓGICO DE ACUERDOS CAPITULARES DE JEREZ DE LA FRONTERA, 1409-1430..... 83

Silvia María Pérez González
COLECTIVOS FEMENINOS DEL JEREZ FINIMEDIEVAL (1392-1505) 157

Antonio Aguayo Cobo
LA INFLUENCIA CLÁSICA EN LAS APORTACIONES ICONOGRÁFICAS DEL RETABLO DE ÁNIMAS. IGLESIA DE SAN LUCAS DE JEREZ..... 191

Juan Antonio Moreno Arana
EL MANUSCRITO *HISTORIA DE XEREZ DE LA FRONTERA* DE MIGUEL DÍAZ CARBAJO (C. 1727). ESTUDIO E IMPORTANCIA HISTORIOGRÁFICA 225

Revista de Historia de Jerez

RHJ, 18 (2015) 191-223

LA INFLUENCIA CLÁSICA EN LAS APORTACIONES ICONOGRÁFICAS DEL RETABLO DE ÁNIMAS. IGLESIA DE SAN LUCAS DE JEREZ

Antonio Aguayo Cobo*

Resumen

El retablo de Ánimas del jerezano templo de San Lucas, obra del escultor Francisco Camacho de Mendoza, siendo autor del diseño y la ejecución, constituye una de las primeras obras documentadas de dicho maestro. En este trabajo se estudian las aportaciones iconográficas que realiza el maestro, tanto en el tratamiento del relieve de Ánimas, haciendo protagonista del mismo a María y Eva, feminizando así la escena, como, y esto es fundamental, en las pequeñas pinturas que, a modo de emblemas, adornan el arco en el que se ubica el relieve principal, aludiendo por medio de ellas a la muerte, en el nivel inferior, y al Cielo, por medio de los diferentes planetas, en el ámbito superior. Asimismo se intenta buscar la fuente iconográfica, así como la razón de ser de la representación de los planetas.

Abstract

The altarpiece of souls in the Jerez Temple of San Lucas, work of the sculptor Francisco Camacho de Mendoza, being author of the design and execution, it is one of the first documented works by the master. In this paper we study iconographic contributions making the master, both in the treatment of the relief of souls, making protagonist of this Mary and Eve, femineizando the scene, well, and this is fundamental, in the small paintings that adorn the arch in which is located the main, alluding to the death by means of them relief by way of emblems, on the lower level, and the sky, by means of different planets, at the higher level. Also try the iconographic source, as well as the raison d ' être of the representation of the planets.

Palabras clave

Retablo barroco, Escultura, Arte de Jerez, Emblemas, Iconografía, Sueño de Escipión.

Key words

Baroque altarpiece, Sculpture, Art of Jerez, Emblems, Iconography, Dream of Scipipion.

---

*Centro de Estudios Históricos Jerezanos. Licenciado en Historia del Arte por la Universidad de Santiago de Compostela y Doctor por la Universidad de Cádiz. Fechas de recepción y aceptación del artículo: 30 julio 2014 y 21 febrero 2015.

1. Introducción

La ciudad de Jerez de la Frontera, tras el paréntesis del siglo XVII, experimenta en la centuria del setecientos un extraordinario auge económico motivado fundamentalmente por el nuevo impulso de la industria del vino, que se ha de convertir a partir de este momento en el motor económico de la zona[1]. Este resurgimiento económico de la ciudad tiene una amplia repercusión demográfica, ya que atrae a múltiples colectivos, interesados en las nuevas expectativas económicas que ofrece la ciudad. La procedencia de esta población es muy diversa, predominando fundamentalmente los provenientes del norte peninsular, tales como cántabros y gallegos, aunque sin olvidar los extranjeros, fundamentalmente genoveses y británicos.

El traslado de la casa de Contratación desde Sevilla a Cádiz, en 1717, contribuye de manera notable al auge económico de Jerez, situada estratégicamente en el eje formado por las dos grandes ciudades del momento: Sevilla y Cádiz. La industria y comercio del vino se convierte a partir de este momento en el gran impulsor de la economía jerezana, orientada en gran parte al mercado de ultramar.

Esta extraordinaria pujanza económica tiene unas claras e inevitables consecuencias culturales y artísticas. Junto a una arquitectura civil muy significativa, tuvo lugar un importante incremento del arte religioso[2]. Aunque no se va a producir en este siglo un proceso constructivo importante de nuevas edificaciones, sí va a tener lugar un increíble auge en la construcción de retablos, que contribuyen a la creación de un auténtico ambiente barroco en el interior de los templos[3].

Este incremento de la actividad escultórica trae, necesariamente, el advenimiento de toda una pléyade de artistas, que bajo el influjo de Sevilla, se van a instalar permanentemente en la ciudad jerezana, irradiando su estilo y su influencia a las ciudades del entorno[4], tales como son El Puerto de Santa María, Arcos o Rota, produciéndose una descentralización de los núcleos

[1] Aroca Vicenti (1997, p. 233).
[2] *Ibídem*, p. 234.
[3] *Ibídem*, p. 234.
[4] *Ibídem*, p. 235.

principales de la producción artística, como Sevilla[5]. Entre los artistas que se establecen en Jerez encontramos figuras como la de Diego Roldán, nieto del gran Pedro Roldán, o el genovés Jacome Baccaro[6].

Uno de estos artistas, asentado en Jerez, es Francisco Camacho de Mendoza, autor del retablo objeto de nuestro estudio, considerado el artista de mayor prestigio del siglo XVIII jerezano.

En la construcción de todo retablo intervienen tres tipos diferentes de artistas. Por un lado está el ensamblador, que diseñaba la estructura arquitectónica del retablo, las labores de ornamentación correspondían al tallista, y la estatuaria correspondía al escultor. Francisco Camacho de Mendoza aunaba las tres facetas, siendo el autor de la totalidad de los retablos, apareciendo en los documentos indistintamente como Arquitecto, tallista o escultor[7].

El retablo de Ánimas del jerezano templo de San Lucas, constituye una de las obras mas importantes del escultor Francisco Camacho de Mendoza, y una de las pocas fehacientemente documentada[8].

El contrato de esta obra, resulta especialmente interesante, ya que en él se reconoce al maestro Francisco Camacho como autor de los diseños, tanto de arquitectura como de escultura, a diferencia de la primera obra documentada del artista, el Sagrario y Camarín en el convento de las religiosas de san Cristóbal, en 1723, hoy desaparecido, en el cual se le obliga a copiar el modelo aportado: *en conformidad con la copia o modelo qe. para ello se me a dado pr. el dho. Don Andres de Torres sin quitarle obra alguna de las que le correspondiere hacer*[9].

El hecho de reconocer explícitamente la autoría del diseño y modelo iconográfico es sumamente importante, ya que permite conocer, en parte, su formación y conocimientos, tanto en el terreno de la arquitectura como de las fuentes tanto religiosas como icónicas y literarias en las que se basa.

---

[5] Aroca Vicenti (1997, p. 121).

[6] *Ibídem,* p. 126.

[7] *Ibídem,* p. 121.

[8] Alonso de la Sierra Fernández y Herrera García (1993, pp. 25-48). Por su interés trascribimos el texto íntegro en el apéndice documental. Documento 2.

[9] *Ibídem.* p. 46.

Al haber desaparecido los soportes arquitectónicos, no conocemos si estaría utilizando las columnas salomónicas o los estípites, pero podemos suponer que optaría por lo primero, en base a la estructura ornamental[10].

El 30 de octubre de 1729 se concierta el dorado del retablo con Antonio de Molas y Escuda, el cual se compromete a tenerlo finalizado para el 24 de junio de 1730. En el contrato se incluiría la intervención en el retablo así como el frontal de mármol negro y el desaparecido florón de la bóveda. Por todo el trabajo cobraría 400 ducados de vellón, distribuidos en varios pagos. La intervención en el retablo incluiría también el dorado de las cartelas que adornan el interior del arco[11], una de las mas significativas peculiaridades de este retablo, que serán objeto de nuestro estudio.

Es muy poco lo que conocemos, hasta hoy, de la vida y formación de este artista jerezano, tallista y escultor, que debió gozar de un extraordinario prestigio en su momento, habida cuenta la valoración que de él se hace en la partida de defunción, por parte del clérigo encargado de su redacción, calificándole de: *Singularísimo escultor entre los de Andalucía y aún de España, que entre otras obras lo acredita la Arquitectura y escultura del Retablo Mayor desta Yglesia, especial estatuario*[12].

Otra referencia de este escultor la proporciona el arquitecto Domingo Mendoviña, en el pleito de Andrés Benítez contra los carpinteros de lo Blanco de la ciudad, en el cual lo califica de *Excelente escultor y tallista*[13].

Nacido en 1680 en Jerez[14], entra como aprendiz en el taller del maestro ensamblador Francisco Antonio de Soto en 1695, firmando su padre, Diego Camacho Guerrero un contrato por cinco años. Sin embargo, este contrato es cancelado, por causas que se desconocen, un año más tarde[15]. Tan corto periodo de formación hubo de ser completado con otros maestros escultores, como pudieron ser Peter Relingh e Ignacio López[16]. En su obra es perceptible

[10] *Ibídem,* p. 30.
[11] Moreno Arana (2010, pp. 93-95).
[12] *Ibídem,* p. 26. Vid apéndice documental. Documento 3.
[13] Moreno Arana (2008-2009, pp. 353-364).
[14] *Ibídem,* p. 361. *Vid*. Apéndice documental. Documento 1.
[15] *Ibídem,* p. 356.
[16] *Ibídem,* p. 357.

la influencia de José de Arce, cuyas obras conoció en el apostolado de la Cartuja y, sobre todo, cuando restaura algunas de las figuras del retablo Mayor del templo de San Miguel[17].

Pronto hubo de establecerse como maestro con taller propio, adquiriendo un extraordinario prestigio. Su primera obra documentada data de 1706[18]. A partir de esa fecha los encargos se suceden, algunos de gran envergadura, y pronto se hace necesario la formación de un taller[19], que se va a constituir en un importante foco de aprendizaje de toda la retablística de Jerez y la zona[20]. Sabemos que en 1713 entra como aprendiz Diego Francisco Duran, con el fin de aprender el oficio de ensamblador[21]. También pasan por el taller, el tallista Andrés Falcón, quien afirma haber trabajado en el taller de Camacho durante catorce años, o Andrés Benítez, el retablista más importante de la segunda mitad del XVIII en Jerez[22].

2. Análisis iconográfico

El retablo de Ánimas del templo de San Lucas, está concebido como un gran arco de medio punto, apoyado sobre soportes, hoy desaparecidos, en el que se inserta el relieve de las Ánimas. Dicho relieve está estructurado en dos planos totalmente independientes, sólo relacionados por la figura del ángel que saca el alma de las llamas, indicándole el camino del Paraíso. Sobre el arco, bordeado de una moldura gallonada, se encuentra la figura de Dios Padre, ocupando un frontón curvo partido, en el que se ubican las tres figuras de las Virtudes Teologales: Fe, Caridad y Esperanza.

---

[17] Aroca Vicenti (1999, p. 127).

[18] *Ibídem*, p. 358.

[19] A pesar del enorme prestigio de que goza en vida, no son muchas las obras documentadas del Maestro Francisco Camacho de Mendoza, por lo que es de suponer que la lista de obras verá incrementado su número a medida que las investigaciones avancen. No obstante hay varias obras que, aunque catalogadas, han desaparecido. Para un catálogo actualizado sobre dicho maestro *vid*. Moreno Arana, José Manuel, http://www.lahornacina.com/semblanzascamachomendoza.htm (16-12-2013).

[20] Aroca Vicenti (1999, p. 123).

[21] Alonso de la Sierra Fernández y Herrera García (1993, p. 26).

[22] Aroca Vicenti (1997, pp. 233-250).

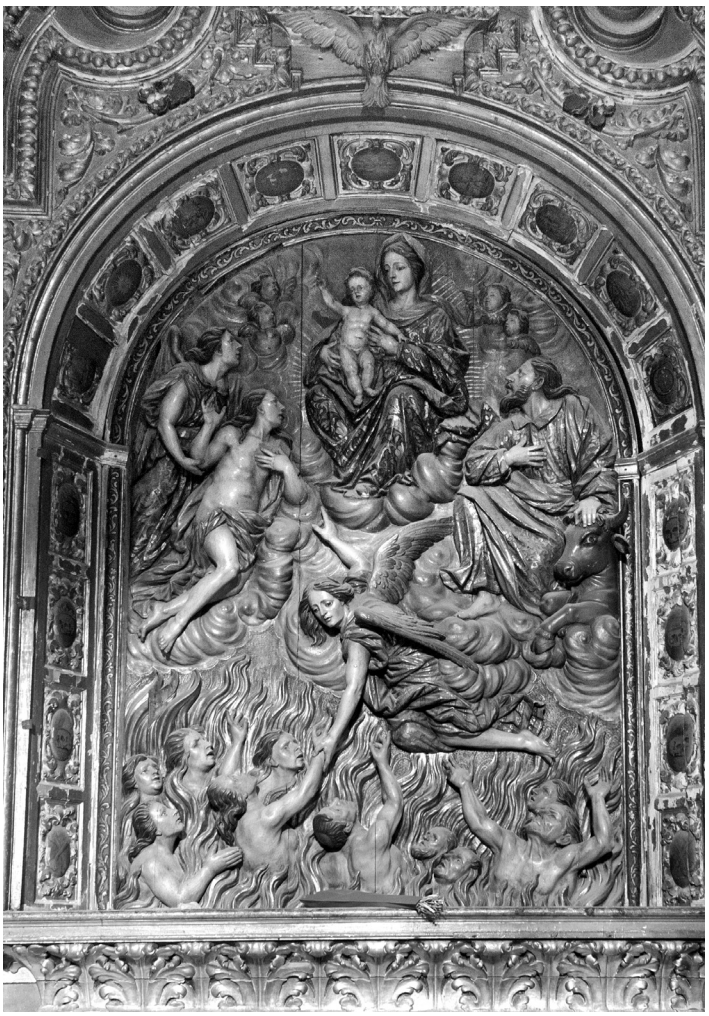

Ilustración 1. Retablo de Ánimas. Iglesia de San Lucas. Jerez. (Fotografía Antonio Aguayo)

El mundo celestial está centrado por la figura de la Virgen con el Niño. María, sentada sobre las nubes, en un fondo de ráfagas doradas, mantiene al Niño, desnudo, sobre sus rodillas, el cual se halla en actitud de bendecir. Viste la Virgen túnica roja, y sobre ella un manto azul, que reposa sobre las rodillas. Cubre los cabellos con un velo que resbala sobre los hombros. Tanto la Virgen como el Niño dirigen su mirada a su derecha, hacia la figura femenina que, acompañada por un ángel, es sacada de las llamas del purgatorio.

A la izquierda de la Virgen se encuentra el santo titular del templo, el evangelista san Lucas, el cual apoya su mano sobre su atributo identificativo, el toro, por medio del cual se alude al sacrificio de Cristo en la cruz[23]. En relación con la figura del evangelista, y sobre todo con la alusión que mediante ella se hace al sacrificio de Cristo, hay que ver la otra figura, situada a la derecha de la Virgen. Un ángel, ataviado con túnica de color rojo, toma delicadamente por los brazos una figura femenina, aunque de rasgos muy poco acusados, elevándola dulcemente hasta la presencia de la Virgen, hacia la cual miran anhelantemente, con la mirada llena de esperanza y agradecimiento.

Ilustración 2. Eva ascendiendo al Paraíso y San Lucas.
(Fotografía Antonio Aguayo)

El tema icónico de las ánimas del purgatorio hay que verlo en relación con el tema de la *Anastasis*, o descenso al infierno de los justos. Aunque la fuente no se encuentra en los evangelios canónicos, sino en los apócrifos, mas concretamente en el Evangelio de Nicodemo[24], y en una oscura alusión en la *Epístola I* de San Pedro (18-20).

> *Murió en la carne, pero volvió a la vida por el espíritu y en él fue a pregonar a los espíritus que estaban en la prisión, incrédulos en otro tiempo.*

[23] Reau (2001-2007, T 2, vol. 4, p. 264).
[24] Santos Otero (1988).

Este tema gozó de una amplia repercusión en la Edad Media, a partir de la Leyenda Dorada, encontrando una gran difusión en la época de la Contrarreforma.

Con unas indudables reminiscencias clásicas del mito de Orfeo[25], Cristo, una vez muerto, y antes de su Resurrección, desciende a los infiernos, donde se hallan los justos que no han podido entrar en el Paraíso por desconocer la doctrina cristiana, el primero de los cuales es el padre Adán:

> *Estábamos nosotros sumidos en aquellas profundas tinieblas, con nuestros padres y patriarcas, cuando de pronto nos vimos envueltos por una luz dorada como la del sol y purpúrea como el color de los mantos de los reyes. Entonces Adán, raíz del género humano, inundado de gozo exclamó: «¡Esta claridad procede del autor de la luz sempiterna y responde a la promesa que nos hizo de enviarnos otra luz consustancial a Él!»*[26]

> *El recién llegado dirigiose a Adán, estrechole su mano derecha con la suya y le dijo «La paz sea contigo y con todos aquellos de tus hijos que fueron fieles conmigo» A continuación el Señor, tomando consigo a todos los aludidos en su anterior saludo, ascendió desde el fondo del infierno hasta el Paraíso, y al llegar a él hizo entrega de Adán, a quien llevaba todavía asido por la mano, al arcángel san Miguel. Abrió éste la puerta del cielo, franqueó la entrada de Adán y tras Adán entraron también todos los santos padres que formaban el espléndido cortejo*[27].

Nada se dice en el texto de Eva, la primera mujer y compañera de Adán, tal vez por haber sido ella la causante de la caída, o simplemente por el hecho de que no se nombra a ninguna mujer. Se las ignora[28].

La iconografía representada en el retablo de Ánimas objeto de nuestro estudio, difiere, aparentemente, de la tradición reflejada en el texto de la Leyenda Dorada. No es Cristo el que desciende al infierno en busca del alma

[25] Para un análisis exhaustivo y magistral del paralelismo entre las figuras de Orfeo y Cristo, y de sus distintas manifestaciones y diferentes figuras, así como del influjo en la literatura y las artes plásticas puede verse en Rodríguez de la Flor (2011).

[26] De la Vorágine (1989, pp. 233-234).

[27] De la Vorágine (1989, p. 234).

[28] Aguayo Cobo y Corral Fernández (2013): http://www.revistacodice.es/publi_virtuales/v_congreso_mujeres/comunicaciones/v_congreso_mujer.htm.

de los justos, sino que en su lugar aparece la Virgen, como intercesora necesaria y vehículo para la consumación del sacrificio de Cristo. María, ataviada con túnica roja, símbolo del sacrificio, sostiene al Niño sobre sus rodillas, en actitud de bendecir, al tiempo que al otro lado, a su izquierda, el evangelista san Lucas alude por medio de su símbolo, el buey, al martirio de Cristo. Al modificar el agente salvador, y feminizar la escena haciendo de María el centro, es lógico que también se modifique el salvado, en este caso la salvada. Si una mujer, Eva, es la causante del pecado, de la perdición, otra mujer, la nueva Eva, será la causa de la salvación del género humano[29]. El manto azul con que se cubre, alude a la pureza sin mancha con que fue concebida. Entre las dos mujeres se establece un lazo, un nexo de unión, marcado por las miradas que se cruzan. Es evidente la importancia que el escultor da a estas dos figuras, sin duda las mejores del retablo, haciendo hincapié en las miradas y las expresiones de los rostros.

El relieve de las Ánimas, que constituye el núcleo central del retablo, se halla enmarcado por un arco abocinado de medio punto, en cuyo interior se desarrolla todo un programa iconográfico a base de pequeñas cartelas pintadas.

En la parte inferior, correspondiente a las jambas, que coincide con el espacio destinado al mundo inferior, el de las ánimas, se hallan ocho cartelas alusivas al tema de la muerte, que van alternado a derecha e izquierda. En el escalón inferior, a ambos lados, se sitúan sendas cartelas en las que aparecen dos huesos cruzados. A partir de ahí, la alusión a la muerte es por medio de calaveras, todas ellas tocadas con diferentes atributos alusivos a su cargo. Haciendo una lectura de izquierda a derecha, se suceden en orden ascendente los diferentes cargos y títulos. La calavera con bonete hace alusión al clérigo,

[29] Nótese el paralelismo existente entre el descenso de Cristo al limbo o los infiernos y el de Orfeo. El semidios tracio va en busca de Eurídice, la cual rescata por medio de la música de su lira, al igual que Cristo rescata a los justos por medio de su palabra, del Verbo. Los instrumentos de ambos, la lira de Orfeo y la cruz de Cristo, guardan un paralelismo, hasta el punto de que ambos se van asimilando, llegando incluso la cruz a ser convertida en una lira en muchas representaciones, tanto pictóricas como escultóricas. Por otro lado, véase igualmente el paralelismo entre Eurídice y Eva. Si la amada de Orfeo es picada por la serpiente en el pie, y es la causa de que la humanidad sufra el tormento final, igualmente es Eva la que, engañada por la serpiente, el mismo animal, es causa de las desgracias a que la humanidad se ve sometida por el pecado de desobediencia cometido. Por medio de Eurídice se simboliza el cuerpo, en tanto que Orfeo es el símbolo del alma, de la parte espiritual.

la mitra, al obispo, el capelo al cardenal, la corona real, al monarca, la imperial hace referencia al emperador, y por último, por medio de la tiara se identifica al papa, al sucesor de Pedro. Nadie, sea cual sea su cargo y dignidad, puede escapar a la muerte. Todos somos mortales, y como tales se ha de estar preparado para el momento en el que sobrevenga la muerte, que no se sabe en que momento llegará.

Ilustración 3. Papa. (Fotografía Antonio Aguayo)

Las almas que se debaten entre las llamas, gesticulando para ser liberadas del castigo, todas ellas se hallan desnudas, desprovistas de la dignidad y títulos que han ostentado en el mundo terrenal, siendo estos representados en los laterales. Hay que destacar que en estas almas se puede apreciar una cierta tosquedad en su ejecución, por lo que es probable la intervención del taller[30].

[30] Aroca Vicenti (1999, p. 126).

Ilustración 4. Ánimas rescatadas por el ángel (Fotografía Antonio Aguayo)

El arco, al igual que las jambas, está adornado con cartelas ovaladas conteniendo pinturas. Al figurar entre ellas el sol y la luna se han interpretado como emblemas marianos[31], aunque el resto de las imágenes desmienten esta interpretación.

Comenzando la lectura, como se ha hecho con las inferiores, desde abajo, alternando derecha e izquierda, la primera imagen que nos encontramos es la Luna.

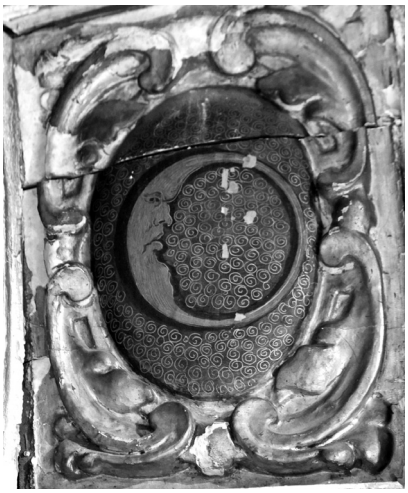

Ilustración 5. La Luna. (Fotografía Antonio Aguayo)

[31] Alonso de la Sierra Fernández y Herrera García (1993, p. 33).

La Luna, con rostro humano, se representa mirando, con gesto adusto, hacia la derecha. Aunque está en cuarto menguante, sin embargo el círculo lunar aparece completo. El firmamento es figurado por medio de múltiples espirales doradas sobre fondo azul oscuro[32].

Ilustración 6. Venus. (Fotografía Antonio Aguayo)

La figura que hace pareja con la Luna, parcialmente destruida, representa una mujer desnuda, apenas cubierta por un paño rojo que cae de sus hombros y es agitado por el viento. Parece hallarse caminando sobre las ondas marinas, a las cuales señala con su mano izquierda, en tanto con la derecha sujeta lo que parece ser un espejo, aunque falta parte de la tabla.

La imagen se identifica sin lugar a dudas como la diosa Venus, nacida de la espuma del mar. Una descripción similar la encontramos en Ripa, en el Carro de Venus, dentro de la serie de los Carros de los siete planetas:

[32] La Luna es considerada como uno de los planetas, como puede comprobarse en Ripa, el cual en la descripción del *Carro de los Siete Planetas*, el primero de ellos está dedicado al *Carro de la Luna*, p. 164

Se pinta a Venus, joven, desnuda y bella, con corona de rosas y mirto.

Se representa desnuda por despertar el apetito de los abrazos lascivos[33].

En la representación no podemos apreciar si lleva la corona de rosas y mirto, por haber desaparecido esa parte. En cambio, lleva en la mano un espejo, alusivo a la Prudencia.

El mirarse en el espejo significa en este caso la cognición de sí mismo, no siéndonos posible regular nuestras acciones sin tener el debido conocimiento de nuestros propios defectos[34].

Es evidente que el artista, a la hora de representar a la diosa Venus, se ha tomado la licencia de ponerle un atributo que no le corresponde, como es el espejo, símbolo de la Prudencia, pero que dado el significado moral que adquiere, alusiva a la lujuria, sirve de advertencia a aquellos que basan su vida en los placeres carnales, pues tal como dice Ripa, *porque quienes andan siempre a la caza de los placeres venéreos, muchas veces acaba desnudo y privado de todo bien, por cuanto las riquezas son siempre devoradas por las mujeres lascivas*[35].

En el otro lado, situado sobre la imagen de la Luna, se halla la figura de un joven, fácilmente identificable gracias al atributo que reposa a sus pies, el caduceo, que permite identificarlo como el dios Mercurio.

De pie sobre una esfera, alusiva al planeta que representa, se encuentra un joven, ataviado con túnica roja, y sobre ella, terciado sobre los hombros, un manto. Ciñe la cabeza con corona de rosas rojas, en tanto que a su lado aparece un niño desnudo, al que parece acariciar, y que podría identificarse con el pequeño Eros, dios del Amor, su hijo según algunas versiones, de cuya educación se ocupó el dios de la elocuencia.

De tres Cupidos haze mencion Tulio. El primero fue hijo de Mercurio, y de la primera Diana. El segundo fue hijo de Mercurio, y de la segunda Venus. El tercero, fue hijo de la tercera Venus, y de Marte[36].

---

[33] Ripa (1987, T. I, p. 166).
[34] *Ibídem*, T. II, p. 233.
[35] *Ibídem*, T. I, p. 166.
[36] Pérez de Moya (1599, p. 166).

Ilustración 7. Mercurio. (Fotografía Antonio Aguayo)

A los pies, bajo la esfera, se puede apreciar el aludido caduceo, que permite la identificación de la figura.

> *Joven desnudo que lleva una túnica a sus espaldas. Tiene los cabellos de oro, viéndose entre ellos algunas plumas también doradas y unidas entre sí. Llevará en las manos el caduceo. (…) Con el Caduceo, según los Gentiles, resucitaba a los muertos, al igual que la elocuencia resucita la memoria de los hombres*[37].

Haciendo pareja con Mercurio, situado sobre Venus, se encuentra la representación del Sol.

Con rasgos antropomorfos, como suele representarse, un dorado sol radiante aparece en un firmamento azul, tachonado de formas espirales doradas, que simbolizan los astros.

[37] Ripa (1987, T. I, p. 165).

Ilustración 8. Sol. (Fotografía Antonio Aguayo)

Ilustración 9. Marte. (Fotografía Antonio Aguayo)

La figura situada sobre el dios Mercurio representa un hombre joven y apuesto, de largos y rizados cabellos, ataviado a la moda del siglo XVIII, provisto de casaca, medias y polainas. Sostiene con la mano derecha una lanza, en tanto que con la izquierda sujeta un escudo contra el que parece estrellarse un haz de fuego.

Teniendo en cuenta tanto las armas ofensivas como defensivas, podemos identificarlo como Marte, el dios de la guerra.

> *Se representa a Marte, desde los tiempos antiguos en figura de un hombre de feroz y terrible aspecto. Así Estacio, en su séptimo libro de la Tebaida, lo arma de coraza, toda labrada con monstruos espantosos. Lleva una lanza en la diestra, y con el brazo izquierdo sostiene en gallarda actitud un escudo de resplandor sanguíneo. (…) La lanza simboliza el Imperio, por cuanto todos los que se dedican al ejercicio de las armas pretender ser superiores a los demás hombres y aún dominarlos. El escudo representa la lucha*[38].

[38] *Ibídem*, p. 168.

La representación coincide casi al completo, incluso lo que se puede ver como un haz de fuego es la interpretación literal del resplandor sanguíneo que se describe.

Ilustración 10. Júpiter. (Fotografía Antonio Aguayo)

A la misma altura que Marte, en el otro lado, un hombre maduro de aspecto digno y gallardo, de larga y ondulada cabellera color castaño, sostiene sobre su mano derecha un águila. Al fondo, tras la figura, sobre lo que parece ser una montaña, aparecen esbozadas unas construcciones.

> *Se pinta a Júpiter alegre y benigno y de unos cuarenta años de edad. Sostiene con la derecha una lanza y con la izquierda un rayo, yendo en pie sobre un carro tirado por dos Águilas. (…)Las águilas están dedicadas a Júpiter, y simbolizando además sus altos y nobilísimos pensamientos, su extremada liberalidad y su condición benéfica, pues siempre ayuda a quien lo necesita*[39].

El artista además del atributo identificativo del águila, lo ha situado ante una montaña y unos palacios mediante lo cual quiere simbolizar el monte Olimpo, residencia de los dioses, del cual Júpiter es el señor absoluto.

[39] *Ibídem*, pp. 168-169.

Ilustración 11. Saturno. (Fotografía Antonio Aguayo)

La siguiente figura, situada sobre Marte, representa un hombre desnudo, de apariencia anciana, o al menos que no se encuentra ya en la madurez de su vida. Se cubre parcialmente con un paño de color rojo. Sujeta sobre su hombro derecho una larga guadaña, que permite identificarlo como el dios Saturno. A su izquierda, al cual señala con su dedo índice, un niño desnudo cabalga sobre una especie de dragón o bestia informe.

> *Horrible, sucio y decaído anciano, con la cabeza envuelta en un paño igualmente horrible, triste de semblante y de condición melancólica. Lleva desgarradas las vestiduras y sostiene con la diestra una hoz, y con la siniestra un niño de corta edad al que, con la boca abierta, estará devorando salvajemente. (…) Sobre el carro se verá un Tritón. Ha de verse además como la cola del Tritón, que digo se hinca en el suelo del Carro, como si en la tierra se clavara. (…) Triste de rostro, mostrando así la melancólica condición de este Planeta; por cuanto Saturno entre los antiguos, significa el Tiempo; por eso aparece también en su avanzada edad, que es la que mejor se conviene con la melancolía.*
>
> *Se le representa con la hoz en la mano por cuanto el tiempo siega y abate toda cosa. El niño al que está devorando muestra como el Tiempo destruye*

las diarias jornadas, a pesar de que él mismo el padre que las hubiera engendrado.

El Tritón que va sobre el carro con la cola enterrada, significa que la Historia no comenzó sino en tiempos de Saturno, siendo antes de él oscura e incierta toda cosa; porque antes del Tiempo es imposible que hubiese materia para la Historia y su transcurso[40].

Todos los elementos y atributos referidos a Saturno aparecen en la pintura del retablo. Sin embargo, hay algunos elementos que el artista no ha sabido interpretar debidamente, probablemente por una falta de conocimientos de la mitología clásica.

El niño que aparece a la izquierda de Saturno, se encuentra cabalgando el monstruo como vencedor. Este monstruo que se ha interpretado como una especie de dragón, se trata en realidad del Tritón, muchas veces representado como el Ouroboros, significando el tiempo, la eternidad.

Pintanle con una hoz en la mano, por quanto denota el tiempo, y el fin de un año es principio de otro, a modo de circulo, que el principio y fin vienen a parar en un punto; y esto denota con la hoz por ser corva, o porque Saturno fue sabio: y este instrumento es agudo por de dentro, y por defuera voto, tal es el sabio, el qual dentro de si tiene grande agudeza de sabiduria, y no lo parece de fuera sino lo quiere mostrar[41].

Por otro lado, el niño no hace referencia al Amor triunfante, como parece inferirse de la pintura, sino a los hijos que Saturno devoraba nada más nacer, temeroso de que le arrebataran el poder.

Es muy posible que el artista, para la realización de estas pinturas se haya valido de estampas o dibujos, muy frecuentes en esta época, que circulaban masivamente en este momento y que servían de base en los talleres para la realización de las obras. Lo mas probable es que estas estampas careciesen del texto explicativo, como el que hemos utilizado, y por tanto la interpretación de algunos de los atributos no haya tenido una interpretación correcta.

[40] *Ibídem*, pp.169-170.

[41] Pérez de Moya (1599, p. 39).

Ilustración 12. Estrellas. (Fotografía Antonio Aguayo)

Haciendo pareja con Saturno se halla una representación del firmamento, pudiendo apreciarse varias estrellas, de diferentes tamaños, sobre un fondo oscuro.

Ilustración 13. El Caos. (Fotografía Antonio Aguayo)

Centrando toda la composición, y ocupando la clave del arco, se encuentra una cartela en la que se representa, por medio de líneas muy esquemáticas, sobre un fondo neutro, el origen de la Creación.

En el principio creó Dios los cielos y la tierra. Y la tierra estaba desordenada y vacía, y las tinieblas estaban sobre la faz del abismo, y el Espíritu de Dios se movía sobre la faz de las aguas. Y dijo Dios: Sea la luz; y fue la luz. Y vio Dios que la luz era buena; y separó Dios la luz de las tinieblas. Y llamó Dios a la luz Día, y a las tinieblas llamó Noche. Y fue la tarde y la mañana un día[42].

En la cartela central se narra el origen de los tiempos, el caos originario, en tanto que en la situada a su derecha, aparece el cielo poblado de estrellas. Ya se ha separado la luz de las tinieblas, la noche del día, el cielo de la tierra.

Fuera del arco central que acoge el relieve de las ánimas, la iconografía es muy escueta. [Ilustración 1] En el centro, sobre el arco se hallan situadas las figuras de Dios Padre, en actitud de bendecir, y bajo Él, la paloma, símbolo del Espíritu Santo.

Ilustración 14. Dios Padre. (Fotografía Antonio Aguayo)

[42] *Génesis*, 1.1-1.5

En el ático, coronando el retablo, se encuentra la Caridad, representada en la forma que le es característica, con dos niños[43]. Hay que destacar el gran deterioro de esta imagen, faltando incluso el rostro de uno de los niños.

Ilustración 15. La Caridad. (Fotografía Antonio Aguayo)

A ambos lados, sobre las molduras que forman el frontón curvo partido que corona el retablo, se hallan las otras dos virtudes. A la derecha de la Caridad, está la Fe y a su izquierda, la Esperanza. Nada aportan de novedad la iconografía de estas virtudes. La Fe se representa ciega, con los ojos cubiertos por medio de una venda, sujetando con la diestra una cruz, y en la mano izquierda un cáliz[44].

La Esperanza por su parte, está simbolizada por medio del ancla, su atributo mas característico y constante[45].

[43] Ripa (1987, T. I, p. 162).
[44] *Ibídem,* pp. 401-405.
[45] *Ibídem,* pp. 353-355.

Ilustración 16. San Pedro. (Fotografía Antonio Aguayo)

Fuera de este contexto, sobre los soportes, arquitectónicos, hoy inexistentes, se sitúan las figuras de san Pedro y san Pablo, de muy inferior calidad, con sus atributos característicos, las llaves y la espada. Mediante ambos santos se simboliza la Iglesia cristiana. Pedro, el apóstol por medio del cual se alude a la Iglesia de los judíos, y Pablo, símbolo de la Iglesia de los gentiles.

Resta por analizar, aunque fuera del programa iconográfico del retablo, pero con alusiones al tema, el frontal de altar, de mármol negro, estofado y dorado, como el resto del retablo, por el dorador Antonio de Escuda, en 1729[46].

La decoración, muy elegante, consta de una cenefa, a modo de encaje formado por estilizadas flores, que alterna con figuras de ángeles que custodian calaveras.

[46] Moreno Arana (2010, p. 95).

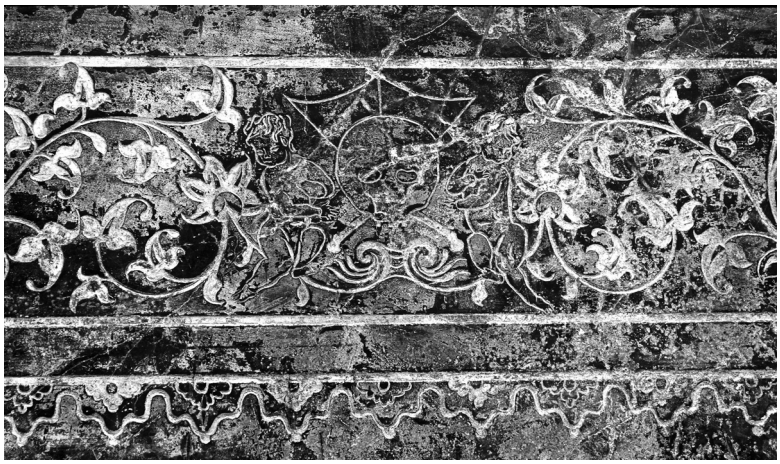

Ilustración 17. Decoración del frontal. Cenefa. (Fotografía Antonio Aguayo)

El centro del frontal está ocupado por la figura del buey alado, símbolo de San Lucas, inscrito dentro de un óvalo enmarcado por dos grandes alas.

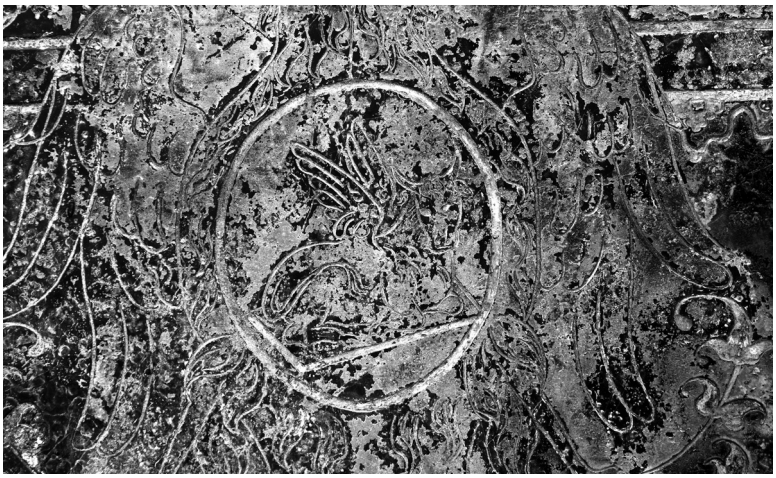

Ilustración 18. San Lucas. (Fotografía Antonio Aguayo)

A ambos lados, unas muy ingenuas ánimas del purgatorio sobresalen, entre llamas, de lo que parece ser una especie de bañera, al tiempo, que con los brazos cruzados, dirigen su mirada, en actitud orante hacia arriba.

Ilustración 19. Ánimas. (Fotografía Antonio Aguayo)

El frontal se completa con una inscripción en la parte superior. Dicha inscripción se divide en tres fragmentos. En ambas esquinas se lee: AÑO / 1524

A ambos lados del frontal: SIENDO MAIORDOMO VITAL / D ALEXO DE MEDINA

En lo que es propiamente el frontal, la inscripción, en latín, reza: QUIS DABIT MIHI PENNAS SICUT COLUMBAE ET VOLABO ET REQUIESCAM?. PSAL 54[47]

Hay que destacar la tremenda ingenuidad que presentan estas figuras, muy alejadas de la calidad que se aprecia en la talla del retablo, por lo que no creemos que dichas decoraciones puedan ser consideradas como obra del maestro Francisco Camacho de Mendoza, aunque es cierto que la talla en mármol es muy diferente a la de la madera, pero dado el esquematismo de las figuras, no creemos que puedan serle atribuidas, habida cuenta que un escultor de su calidad y maestría debería dominar la talla en piedra, de manera similar a la de la madera.

[47] Quién me diera alas como la paloma para volar y reposar.

3. Interpretación y conclusiones

El retablo de Ánimas de la Iglesia de San Lucas, en Jerez de la Frontera, sigue estructuralmente el tipo de retablo de Ánimas, tan habitual en este momento, con varios ejemplos en la zona. Dotado de un solo cuerpo, el relieve de las Ánimas, constituye el núcleo central de la obra. Atribuidos al mismo autor son los de la iglesia de San Miguel y el de la Catedral, así como el desaparecido de la iglesia de Santiago[48], muy similares a éste. De características parecidas son los de la Iglesia de San Mateo, o San Marcos. Diferente en su estructura es el Retablo de Ánimas de la portuense Iglesia Mayor Prioral, del ensamblador Alonso de Morales e Ignacio López como escultor, donde se hace más hincapié en las figuras de los santos que pueden considerarse los pilares del culto a las Ánimas, como son san Judas Macabeo y san Gregorio Magno[49], desapareciendo el gran relieve, de una sola calle, habitual.

Si bien estilísticamente podemos considerarlo un tanto retardatario, con los dos registros, Cielo e Infierno rígidamente separados, y tan solo relacionados por la figura del ángel que desciende a rescatar las almas que se debaten entre las llamas, sin embargo, presenta algunos elementos iconográficos que consideramos dignos de interés, y que pueden aportar alguna luz sobre la figura de su autor, Francisco Camacho de Mendoza, al cual hay que considerar el autor, tanto intelectual como material de la obra, tal como se especifica en el contrato[50].

En cuanto al relieve en sí, nos parece muy interesante la iconografía femenina del mismo. Al ocupar la Virgen con el Niño el centro de la composición, como intermediaria en la salvación de las almas, el artista ha optado por femineizar todo el conjunto. Si Cristo, en su descenso a los infiernos salva en primer lugar al padre Adán, origen del pecado, la Virgen, la Nueva Eva, rescata a la primera mujer, a Eva, el origen del pecado. Se unen así, a través del sacrificio de Cristo, simbolizado por san Lucas, las dos mujeres: la pecadora y la salvadora, Eva y María, cerrando así el ciclo soteriológico.

[48] Moreno Arana, J. M. (2008-2009, p. 359).

[49] Moreno Arana (2006, pp. 55 y ss.).

[50] *Vid*. Apéndice documental. Documento 2.

No es habitual contemplar a Eva sola, sin su compañero Adán, por lo que este hallazgo iconográfico nos parece sumamente interesante, al tiempo que puede verse como un cierto cambio de mentalidad en el tratamiento de la mujer dentro de la cultura cristiana. No ha de entenderse, sin embargo, que al femineizar la escena de la salvación de las almas del limbo o del purgatorio, se pretende quitar peso al pecado de Eva. Todo lo contrario. Lo que se pretende es recalcar el papel y la responsabilidad que la mujer tuvo en la condenación del género humano. Eva, la mujer, es la causante del pecado, y a ella, sólo a ella, hay que atribuirle esta responsabilidad[51].

Muy interesantes son, sobre todo, las pequeñas pinturas, que a manera de mudos emblemas, complementan la iconografía del relieve de Ánimas. El artista ha separado tajantemente, como ha hecho en el relieve, los dos espacios en los que se desarrolla la acción: Cielo e Infierno, pecado y salvación. Hay que destacar esta aportación iconográfica basada en la mitología clásica, que no hemos encontrado en ningún otro ejemplo de la zona. Consideramos que constituye una aportación iconográfica excepcional.

Aunque la fuente iconográfica utilizada pensamos que puede haber sido el libro de Ripa, de utilización masiva durante la época de la Contrarreforma, consideramos que debe de existir una fuente literaria, que de consistencia ideológica, justificando la iconografía. Para ello, nada mejor que recurrir a las fuentes clásicas, que de alguna manera legitiman la introducción de los dioses clásicos, cristianizados, en el aparato ideográfico contrarreformista.

La fuente literaria en la que consideramos que se puede haber basado el artista es un texto clásico, de enorme importancia y que ha sido objeto de un mayor número de comentarios, como es el ciceroniano *El sueño de Escipión,* y el comentario que sobre dicho texto realizará en el siglo IV Macrobio. El texto clásico se insertará como un todo armónico en el mensaje soteriológico cristiano.

Antes del pecado de nuestros primeros padres, Adán y Eva, el ser humano era perfecto, creado a imagen de Dios, por tanto no estaban sujetos a las enfermedades y muerte. Al caer en la tentación de comer del árbol del Conocimiento, de la Ciencia del Bien y del Mal, son arrojados del Paraíso, del jardín del Edén, y son condenados al trabajo, enfermedades y muerte.

[51] Aguayo Cobo y Corral Fernández (2013).

A la mujer le dijo:

"Tantas haré tus fatigas cuantos sean tus embarazos: con trabajo parirás. Hacia tu marido irá tu apetencia y él te dominará.

Al hombre le dijo: "Por haber escuchado la voz de tu mujer y comido del árbol que Yo te había prohibido comer, maldito sea el suelo por tu causa: con fatiga sacarás de él el alimento todos los días de tu vida. Espinas y abrojos te producirá, y comerás la hierba del campo. Con el sudor de tu rostro comerás el pan, hasta que vuelvas al suelo, pues de él fuiste tomado.

Porque eres polvo y al polvo tornarás."

El hombre llamó a su mujer "Eva", por ser la madre de todos los vivientes[52].

La muerte es la consecuencia directa del pecado de Eva y de su compañero Adán, y a ella están sometidos todos los seres humanos. En este espacio inferior, en las pinturas, se representan todos los estados y estamentos que puede tener el hombre, aludiendo por medio de los diferentes sombreros que cubren las calaveras, a los diferentes títulos y honores, no escapando nadie a la muerte, ni tan siquiera los papas, los herederos de Pedro, ni tampoco emperadores, ni reyes. Todos los cargos terrenales perecen con la muerte. Nada de estos títulos y honores le sirven al hombre a la hora de la salvación de su alma, siendo su único valimiento las virtudes que deben adornar al ser humano, cuya representación corona el retablo: Fe, Esperanza y Caridad. Sólo adornados con las Virtudes se puede alcanzar la vida eterna.

El espacio de la Gloria, en la que se ubican las figuras de la Virgen, san Miguel y Eva, junto a san Lucas, está flanqueado por las pinturas alusivas al firmamento. El artista, mediante la representación alegórica de los distintos planetas, simbolizados por los dioses de la antigüedad, ha pretendido plasmar el cielo, pero un cielo físico, real, en donde las almas, espíritus puros, tratan de ubicarse entre los diferentes planetas.

La Contrarreforma, tan necesitada de autolegitimarse por medio de los referentes clásico greco-romano[53], recurre en esta ocasión a uno de los temas paradigmáticos del mundo clásico, referente además de la unión, el nexo en-

[52] *Génesis*, 3, 9-20.

[53] Rodríguez de la Flor (2011, p. 81).

tre el mundo clásico y el cristianismo, uno de cuyos referentes ineludibles es Macrobio[54].

> *Tienes ante ti los nueve círculos, o mejor dicho, las nueve esferas, una de las cuales es la celeste, la más alejada, que rodea a todas las demás: es el dios supremo en persona, quien engloba y contiene las otras. En ella están fijadas las estrellas que giran con movimiento perpetuo. Debajo de ella están situadas siete esferas que giran al revés, en sentido contrario al de la rotación del cielo.*
>
> *Esa estrella que en la Tierra llaman Saturno ocupa una de ellas. Después viene aquel astro fulgurante, próspero y beneficioso para el género humano que recibe el nombre de Júpiter. A continuación, aquel que denomináis Marte, rojizo y horrible para la Tierra. Después, más o menos en la zona central, reina el Sol, guía, soberano y moderador de los demás cuerpos luminosos; es la mente y el regulador del mundo, y sus dimensiones son tales, que ilumina y envuelve con su luz todo el universo. Lo acompañan, a su vez, la órbita de Venus y de Mercurio, y, en la esfera inferior, gira la Luna, alumbrada por los rayos del Sol. Debajo de ésta, por último, excepto las almas, don que los dioses concedieron al género humano. Por encima de la Luna todo es eterno*[55].

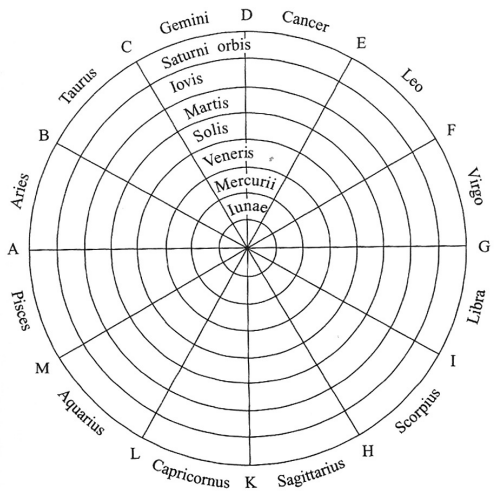

Ilustración 20. Macrobio. Movimiento de los Planetas en el Zodíaco

[54] Macrobio (2006).

[55] Cicerón (2004, p. 31-33).

Esta visión, que pudiera parecer demasiado "material" y pagana, a primera vista, queda cristianizada por la alusión al episodio del Génesis, mostrando como antes de la Creación, sólo existía el caos, y es gracias a Dios, a Yahvéh, como se separan las luces de las tinieblas y las estrellas ocupan su puesto en el firmamento. Además, en el texto ciceroniano, el mundo celeste, el mundo de los planetas, es el espacio en el que moran las almas: *Por encima de la Luna todo es eterno.* Hay que hacer hincapié en el hecho de que en la representación del retablo se sigue el mismo orden exactamente del enumerado por Cicerón, al tiempo que se pone especial énfasis en el hecho de que la Luna sea el límite, bajo el cual se encuentran las almas de los que aún no han sido rescatados por la intervención divina.

El retablo de Ánimas de la iglesia de San Lucas, en Jerez, hay que verlo como una obra de madurez, realizado cuando el autor cuenta 45 años de edad, y al parecer se encuentra en el momento máximo de fama y prestigio, hasta el punto de confiarle plenamente la elaboración de dicho retablo, desde su concepción y diseño, hasta su ejecución final, según consta en el documento. Es por tanto lógico, que el maestro intentara dar una muestra de conocimientos, más allá de lo habitual. Lo habitual es que el Cielo se represente por medio de los distintos santos y bienaventurados que gozan de la presencia divina, pero la alusión que se hace aquí al cielo por medio del texto clásico, consideramos que representa una auténtica novedad en la zona jerezano-portuense, además de hablarnos de una formación del maestro Francisco Camacho de Mendoza muy alejada de lo habitual en el momento y zona en la que se halla.

Las imágenes de los dioses clásicos como alegorías de los planetas celestes, son un claro ejemplo de lo que Aby Warburg define como "pervivencia" de la imagen. Se trata de un modelo icónico que no tiene un paralelismo, ni secuelas conocidas, en el entorno geográfico inmediato. Estas imágenes hay que entenderlas como una aportación personal del artista, debido a su preparación y bagaje cultural, pero que no han tenido continuidad, ni antecedentes en la escultura de la zona, y cuyos modelos tanto iconográficos, como literarios hay que verlos como algo único y aislado. Habría que conocer la vida y cultura del maestro para poder intuir el origen y recorrido de estas imágenes.

Es cierto que estilísticamente el maestro Francisco Camacho de Mendoza, a pesar de los desmesurados elogios que se le otorgan en la partida de de-

función, no supone un avance espectacular, sino que más bien hay que verlo como un tanto retardatario, pero sin embargo, iconográficamente creemos que hay que otorgarle un lugar destacado dentro de la retablística de la zona, ya que sus aportaciones, muy alejadas de las normas habituales, nos parecen de una gran originalidad y valentía. Sería muy interesante, realizar un estudio biográfico de dicho artista a fin de poder conocer su educación y aprendizaje, y las fuentes, tanto literarias como iconográficas en las que bebió, que lo diferencian, en gran medida de los demás artistas de su tiempo. Sumamente interesante sería conocer la composición de su biblioteca para poder comprobar si el conocimiento de los textos clásicos, así como las fuentes iconográficas, eran de primera mano.

Estamos seguros, que investigadores, mucho mas cualificados que nosotros, llevarán, o ya han llevado, probablemente, a cabo esta labor, absolutamente necesaria para la correcta comprensión, no sólo de la obra personal de este artista, sino del ambiente artístico e intelectual de la zona.

4. Apéndice documental

Documento 1

PARTIDA DE BAUTISMO
DE FRANCISCO GUERRERO DE MENDOZA

Archivo Histórico Diocesano de Jerez de la Frontera. Parroquia de Santiago, Libro nº 20 de bautismos, f. 52 v.

En domingo primero día del mes de diciembre de mill seissientos i ochenta años io fernando palomino franco cura beneficiado desta Yglesia Parroquial de Señor Santiago el real desta ciudad de xeres de la frontera bautice en ella a Francisco hijo de Diego guerrero i de Juana de Mendoza su legitima muger fueron sus padrinos Juan de Aguilar camacho, Doña Jacinta galindo su muger a los cuales declare la cognicion espiritual i siendo preguntado su padre dixo aver nacido en sabado nuebe dias del mes de nobiembre deste año i lo firme de que doi ffee.

Fernando Palomino Franco (rubricado)

Documento 2

1725. Febrero, 4. Jerez de la Frontera

FRANCISCO CAMACHO DE MENDOZA SE OBLIGA A EJECUTAR EL RETABLODE ÁNIMAS DE LA PARROQUIA DE SAN LUCAS.

AHMJ. PROTOCOLOS NOTARIALES DE ALONSO DE LA CUESTA. LEGAJO Nº 1942 (1724-25)

Sepase por esta carta como yo Francisco Camacho y Mendoza vesino que soy desta Ciudad de Xerez de la frontera en la collacion de Santiago calle de las Piernas, otorgo a favor de la Hermandad de las Benditas Animas de la Yglesia Parroquial del Sr. San Lucas desta dha. Ciud. y de su mayordomo y ermanos mayores que al presente son y fueren y pr. Esta presente carta otorgo que me obligo a hazer un retablo para la Capilla de las Animas benditas de la dha. Yglesia parroquial de Sr. San Lucas, cuio retablo hare de talla y escultura según y en la forma que esta dibujado en las dos plantas una del retablo y otra de la Ystoria con las figuras que en ella estan dibujados, que se an rubricado por el preste. Son. cuio retablo dare concluydo y acavado el dia del Sr. San Juan Baptista del año que viene de mil setecientos y veynte y sys, costeado de madera, clavazon y puesto en dha. Capilla por lo que toca a mi ministerio. Todo ello en presio de mill y quinientos Rs. De vellon y a quenta de dha. Cantidad resivo por mano del Dr. Dn. Juan Gonzales de Silba presvitero cura y beneficiado propio de dha. Yglesia dos mill Rs. de vellon en moneda de plata (…) y la restante cantidad cumplimtº a los siete mill quinientos Rs. de vellon se me a de yr dando por meses a doscientos Rs. en cada mes y luego que este acavado dho. Retablo se me a de acavar de pagar y satisfascer el resto que se me deviere (…) en quatro dias del mes de febrero de mill setecientos y veynte y cinco años.

Documento 3

1757, Diciembre, 19, Jerez de la Frontera.

PARTIDA DE DEFUNCIÓN
DE FRANCISCO CAMACHO DE MENDOZA.

A.H.D.J. PARROQUIA DE SANTIAGO. LIBRO 6º DE DEFUNCIONES (1743-66) FOLIO 158 VTO.

En 19 de Diciembre de 1757 fue sepultado en el Conventº de Capuchinos de esta Ciudad de Xerez, D. Franco. Camacho de Mendoza vezino desta Ciudad y collazon. Ce. Piernas, Singularissimo escultor entre los de Andalucia y aun de España, que entre otras obras lo acredita la arquitectura y Escultura del Retablo Mayor de esta Yglesia, especial estatuario, murio abintº y recivio el Sto Sacramento de la Extrema Uncion, marido que fue de D. Franca Ramos.

5. Bibliografía

AGUAYO COBO, A. y CORRAL FERNÁNDEZ, Mª D. (2013), "Conocimiento, Paraíso y pecado. La elección de Eva", en *V Congreso Virtual de historia de las mujeres*, Jaén.

ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ, L. y HERRERA GARCÍA, F. J. (1993), "Aproximación a la escultura jerezana del siglo XVIII: Francisco Camacho de Mendoza", *Atrio,* 5.

AROCA VICENTI, F. (1997), "Aportaciones al estudio del retablo del s. XVIII en la Baja Andalucía: el modelo jerezano", *Laboratorio de Arte*, 10, pp. 233-250.

AROCA VICENTI, F. (1999), "La Historia del Arte en Jerez en los siglos XVIII, XIX y XX", en *Historia de Jerez de la Frontera. Tomo 3: El Arte en Jerez*, Diputación de Cádiz, Cádiz, pp. 105-171.

CICERÓN, M. T. (2004), *El sueño de Escipión*, traducción de Jordi Raventós, Acantilado, Barcelona.

DE LA VORÁGINE, S. (1989), *La leyenda dorada.* Madrid, Alianza.

DE SANTOS OTERO, A. (1988), *Los Evangelios Apócrifos*, *BAC*, Madrid.

MACROBIO (2006), *Comentario al "Sueño de Escipión" de Cicerón*, Gredos, Madrid.

MORENO ARANA, J. M. (2006), "La difusión del barroquismo sevillano en El Puerto y su entorno: Ignacio López y alonso de Morales y su Retablo de Ánimas de la Prioral (s. XVII-XVIII), *Revista de Historia de El Puerto*, 37, pp. 47-80.

MORENO ARANA, J. M. (2008-2009), "Sobre el imaginero Francisco Camacho de Mendoza", *Revista de Historia de Jerez,* 14/15, pp.353-364.

MORENO ARANA, J. M. (2010), *La policromía en Jerez de la Frontera durante el siglo XVIII,* Universidad de Sevilla, Sevilla.

PÉREZ DE MOYA, I. (1599), *Philosophia secreta. Donde debaxo de historias fabulosas, se contiene la doctrina provechosa a todos los estudios. Con el origen de los Idolos, o Dioses de la Gentilidad*, Çaragoça, 1599.

REAU, L. (2001-2007), *Iconografía del arte cristiano*, Barcelona, Ediciones del Serbal.

RIPA, C. (1987), *Iconología*, Madrid, Akal, 1987.

RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F. (2011), *De Cristo. Dos fantasías iconológicas,* Madrid, Abada editores.

CENTRO DE ESTUDIOS
HISTÓRICOS JEREZANOS