

gas de trigo con pilares de piedra de Gizonza, arcos de cantería, bóvedas de ladrillo y solado de piedra martelilla²⁴. Frente a la entrada del patio, otro corredor contenía otros tres almacenes, los dos primeros de trigo con capacidad para 10032 y 1176 fanegas respectivamente, en el tercero se cocía el mosto, tenía un pozo labrado y salida a una callejuela cerrada que daba luz a las escuelas de la entonces extinguida Compañía de Jesús. Siguiendo la línea del anterior corredor y haciendo ángulo, una caballeriza con su cuarto de guarnés cubiertas de madera de Flandes para el ganado del hacendador de rentas. Volviendo nuevamente en ángulo, se sale a la calle por la puerta que da a la plazuela de San Marcos. La portada exterior era de piedra martelilla con el escudo del cabildo hispalense la torre de la Giralda con las jarras de azucenas - de azulejo vidriado en su centro²⁵. Contigua a esta puerta estaba una casa con cochera donde guardaban sus coches los ya nombrados hacendadores de rentas.

Al segundo piso se accedía, como ya dijimos, mediante rampas - escaleras de cuestras sobre bóvedas soladas de ladrillos de rosca²⁶. Los corredores del piso alto se cubrían con alfárjes de pino de Flandes utilizándose ladrillo en lugar de tabla, las solerías eran de martelilla. Como el piso bajo también contenía almacenes, destacando dos con capacidad para 11544 fanegas y uno para 2016. Una puerta-reja comunicaba con la casa apeadero de los hacendadores de rentas que así podían visitar la cilla y sus oficinas sin salir a la calle. Un pasillo comunicaba con los corredores altos del segundo patio, en él sobresalen cuatro almacenes de diferentes cabidas, siendo el más capaz suficiente para contener casi 5000 fanegas de trigo. Todos estos almacenes se cubrían y solaban con los mismos materiales que los corredores altos.

Así era y así se distribuía el edificio de la cilla el día que se inauguró. Con este modesto trabajo hemos intentado recuperar para la memoria colectiva un edificio histórico de nuestra ciudad, desconocido en su primitiva y primigenia función de almacenes para la guarda del grano procedente del diezmo eclesiástico, para la mayoría de los jerezanos.

²⁴ Parece que el área de estas dos dependencias es la que hoy ocupa la capilla del colegio.

²⁵ Actualmente esta puerta, que no sabemos si es la primitiva, ostenta en su centro un azulejo que representa al Patriarca San José con el Niño.

²⁶ Estas rampas se construyeron no solo para facilitar la subida del trigo al piso alto, sino por el ahorro que suponía el no tener que pagar a mozos de carga que por aquellas fechas cobraban entre cuatro y seis maravedís por fanega de trigo subida.

HISTORICISMOS EN LAS IGLESIAS DE JEREZ DE LA FRONTERA. LOS ALTARES-TEMPLETE

El mobiliario litúrgico de las iglesias, al margen de su utilidad funcional para el desarrollo de los ritos y ceremonias, ha servido en los templos desde antiguo para su continuo *aggiornamento*. Retablos, sillerías de coro, altares, rejas y otros muebles han venido recogiendo las innovaciones estilísticas de los tiempos en que se realizaban, modernizando templos medievales o barroquizando iglesias clásicas. En España quizá sea el caso de la catedral románica de Santiago de Compostela, y su presbiterio de época de Felipe IV, uno de los ejemplos más representativos.¹ Este fenómeno no será en modo alguno privativo de nuestro país ya que, en este sentido de actualización estética de los viejos edificios, tuvieron gran importancia las reformas en el presbiterio de la catedral de Milán de Pellegrino Pellegrini o la introducción de las formas clásicas en las catedrales góticas a través de los *jubé* en Francia, por sólo citar dos ejemplos extranjeros.²

Para lo sucedido en España contamos con un discreto número de estudios aproximativos entorno al caso de las "barroquizaciones" siendo quizá la cuestión de las modificaciones neoclásicas planteadas en las catedrales, transformaciones ciertamente más antibarrocas que ilustradas, las que han contado con publicaciones más específicas.³

El presente artículo recoge este tipo de modificaciones, trasladándolas al ámbito local a través de tres altares-templete llevados a cabo en algunas iglesias de la ciudad en el tránsito de los siglos XIX y XX. Templete que como los instalados en Santiago, la Colegiata, o San Juan de los Caballeros transformaron tanto la configuración espacial tradicional de los presbiterios cuanto la estilística barroca o neoclásica vigente hasta el momento.⁴ Con la construcción de esta tipología de altar se introdujeron asimismo los estilos historicistas en la arquitectura religiosa de la ciudad, que ya desde la mitad del siglo XIX habían ido mostrándose en contadas obras de arquitectura civil.

* Los autores del presente estudio quieren expresar su sincero agradecimiento a los investigadores jerezanos María de los Angeles Álvarez Luna, José María Guerrero Vega y de manera especial a Manuel Romero Bejarano por la generosa ayuda prestada para su realización.

¹ Para el caso de Santiago véase: VIGO TRASANCOS, Alfredo: "Transformación, utopía y redescubrimiento. La Catedral desde el barroco a nuestros días" en NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel (editor): *Santiago, la Catedral y la memoria del arte*. Consorcio de Santiago. Santiago de Compostela, 2000.

² Véase para la catedral de Milán: BRIVIO, Ernesto (editor): *La Fabbrica eterna*. Diakronia. Vigevano, 1993; para el caso francés: JESTAZ, Bertrand: "Le jubé comme organe de diffusion des formes classiques" en GUILLAUME, Jean (editor): *L'Église dans l'architecture de la renaissance* (Tours 1990). Picard. París, 1995; y también referente al ámbito francés, pero llevando ya el estudio a las cotas cronológicas y estilísticas que tratamos aquí: ZIMMER, Thierry: "Les modes d'enrichissement du mobilier des cathédrales au XIX^e siècle: commanditaires et donataires" en *20 siècles en cathédrales* (catálogo de la exposición de Reims). Monum. París, 2001, pp. 303-318.

³ Referente a estos aspectos existen diversos estudios de carácter monográfico sobre templos y periodos específicos. De entre los que ofrecen una visión más general del tema podemos destacar los dos estudios de GARCÍA MELEIRO, José Enrique: "Bases metodológicas para el estudio de las transformaciones arquitectónicas de las catedrales góticas" en AA.VV.: *El arte en tiempos de Carlos III*. Alpuerto. Madrid, 1989; y "Realizaciones arquitectónicas de la segunda mitad del siglo XVIII en los interiores de las catedrales góticas españolas" en *Espacio Tiempo y Forma*. UNED. Madrid, 1989. Serie VIII, t. II, p.27.

⁴ Para un estudio previo de los altares y retablos de Jerez véanse: BAIRD, Joseph A.: "The Retables of Cadiz and Jerez in the 17th and 18th centuries" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. Universidad Nacional Autónoma de México. México, 1957, n.º. 22, pp. 39-48; AROCA VICENTI, Fernando: "Aportaciones al estudio del retablo del siglo XVIII en la baja Andalucía: el modelo jerezano" en *Laboratorio de Arte*. Universidad de Sevilla. Sevilla, 1997, n.º. 10, pp. 233-250.

Ilustración e historicismo

Con la llegada a España de Felipe V a comienzos del siglo XVIII se produjo una excisión clara entre el gusto artístico de la Corte y el del pueblo apegado a la tradición barroca. Pero no será hasta la segunda mitad del siglo, cuando con la creación de las diversas academias provinciales y de la "Comisión de arquitectura" de la de San Fernando, los ideales clasicistas "utópicos" pasen a ser iniciativa propia del Poder. Desde los ambientes ilustrados y académicos se defendió un arte clásico basado en la medida y el orden, desdeñando el anterior arte barroco y rococó que a juicio de éstos había distorsionado las buenas reglas de la arquitectura.⁵

Los ilustrados centraron sus iras principalmente en todo aquello que entendían era *obra de Churriguera*, dándose simultáneamente también en algunos de sus sectores una fuerte crítica a los estilos medievales.⁶ Sin embargo, y a pesar de esta corriente de ultradefensa de la regla y la buena proporción así como del antidecorativismo de la arquitectura, en algunos ambientes europeos se irá gestando un proceso de revalorización de estos estilos que posteriormente dará lugar a lo que se ha venido calificando como historicismos.

En este sentido la obra de Wolfgang Goethe *Von Deutscher Baukunst*, editada en 1772 en Alemania, marcaba el comienzo de una nueva concepción y revalorización del arte gótico. En ella, el alemán explica como, aun habiendo sido enemigo de esta arquitectura, descubrió en ella, tras haber visto la catedral de Estrasburgo, una gran "unidad" en sus formas, algo que el clasicismo había tradicionalmente negado a la arquitectura gótica.⁷

Esta incipiente defensa del estilo gótico pronto llega a nuestro país. En los ambientes académicos se comienzan a infiltrar ideas de tipo romántico que defendían la arquitectura gótica y mudéjar como principio cultural común de la nación. Cabe destacar en este sentido la obra *Memorias históricas sobre la marina, comercio, y artes de la antigua ciudad de Barcelona* de Antonio Capmany, donde en sus cuatro volúmenes escritos en la última década del siglo XVIII defiende la mayor sensibilidad de las fábricas góticas que las llamadas por él *modernas*.⁸ También Ponz y Llaguno se expresaron en terminos semejantes. El secretario de la Academia preconizó una incipiente defensa del gótico, rechazando el concepto de "barbarie" para sus obras de arquitectura: "*cosas que se ven del tiempo gótico, y aun de antes, de mucha admiración, y que después pocos han igualado en sus mejores partes*".⁹ Por su parte Eugenio Llaguno y Amirolo juzgó al gótico como el estilo más adecuado para el interior de los templos cristianos. Ilagando a considerar sus bóvedas "*de una variedad y elegancia muy superiores a las de la arquitectura griega*".¹⁰

⁵ SAMBRICIO, Carlos: *La arquitectura española de la ilustración*. Consejo superior de los colegios de arquitectos de España-Instituto de estudios de administración local Madrid 1986. p. XIX.

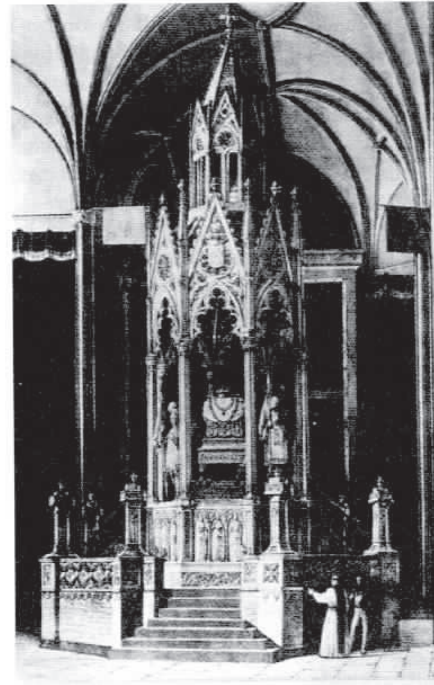
⁶ Destacan en este sentido en nuestro país la obra de Francisco Martínez *Introducción al conocimiento de las Bellas Artes*, publicada en Madrid en 1788; así como el *Diccionario de las Nobles Artes* de Rejón de Silva, del mismo año.

⁷ ARRECHEA MIGUEL, Julio: *Arquitectura y romanticismo. El pensamiento arquitectónico en la España del siglo XIX*. Universidad de Valladolid. Valladolid, 1989. p. 148.

⁸ "consigue que sea más sensible la impresión que causa el aspecto de las fábricas góticas que el de los modernos" (CAPMANY DE MONTPALAU, Antonio: *Memorias histórico artísticas sobre la marina, comercio, y artes de la antigua ciudad de Barcelona*. Antonio de Sancha. Madrid, 1779-1792, vol. 3, p. 372.)

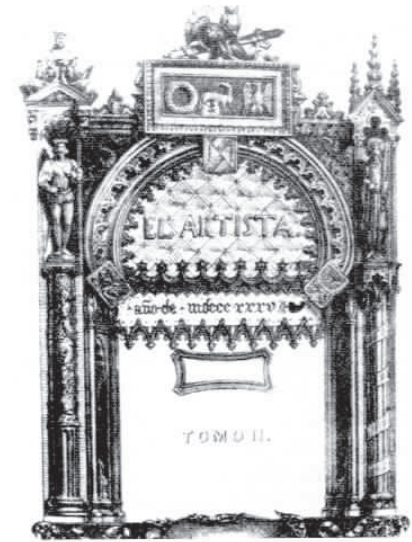
⁹ La cita correspondiente a Ponz está tomada de: RÀFOLS, Josep Francisc.: *El arte romántico en España*. Editorial Juventud. Barcelona, 1954, p. 72.

¹⁰ LLAGUNO Y AMIROLA, Eugenio: *Noticia de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración. Ilustrada y acrecentada con notas, adiciones y documentos por Don Agustín Ceán Bermúdez*. Imprenta Real. Madrid, 1829, t. I, p. 215.



2. Pedro Berruguete: Virgen con el Niño (fines del s. XV), Ayuntamiento de Madrid.

3. Catafalco erigido en la iglesia de los Jerónimos de Madrid a la muerte de Fernando VII en 1834.



1. Primera página de la revista *El Artista*.



2. Pedro Berruguete: Virgen con el Niño (fines del s. XV), Ayuntamiento de Madrid.

En torno a estos mismos años Isidro Bosarte escribió su *Disertación sobre el estilo que llaman Gótico en obras de Arquitectura*, que será sin duda el espejo donde mejor se reflejen las preocupaciones ilustradas sobre este estilo medieval.¹¹

Durante la primera mitad del siglo XIX se asiste en Europa a un desarrollo mucho más abundante de las teorías reivindicativas del gótico, y en el caso español también del arte islámico, como caracteres unitarios del concepto de nación.¹² El arte califal, almohade o nazarí, unidos al consecuente desarrollo de éstos en el periodo cristiano dando lugar al mudéjar, se había convertido en España en la prueba más evidente de un verdadero arte nacional. Asimismo, el gótico, como expresión más pura de lo medieval, era el resultado de las grandes empresas cristianas tras la reconquista de las ciudades. Revistas como *El Laberinto*, *El Artista* o *No me Olvides* contribuyeron en modo importante a la revalorización de estos estilos, y a la defensa de un arte ecléctico que hacía compaginar diversas formas estéticas dentro de una misma obra.¹³

Esta convivencia de formas, sin embargo, había venido siendo ya cultivada en España antes de mediar el siglo XIX. La revista *El Artista* anteriormente citada concebía su portada como una suerte de arco de triunfo mudéjar flanqueado a izquierda y derecha por dos pequeñas hornacinas con doseles, una renacentista y otra gótica.¹⁴ La búsqueda que aisladamente se hizo en cada uno de estos caracteres de la naturaleza propia de lo hispano, había llegado, gracias al alto nivel de reflexión que desde hacía un siglo venía siendo objeto la memoria de la arquitectura, a evocar la verdadera realidad constructiva y decorativa de aquellos años en que los arquitectos historicistas pusieron sus ojos en la búsqueda de la afirmación nacional. Si comparamos esta portada de revista de 1835 con el cuadro que representa la “Virgen con el Niño” pintado por Pedro Berruete a finales del siglo XV, podremos ver como, bajo otro orden de cosas, la evocación teórica es perfecta.¹⁵ [figs. 1 y 2]

Por otra parte, el seis de octubre de 1834, se celebraron en la iglesia de los Jerónimos de la capital de España las honras fúnebres por la muerte del rey Fernando VII.¹⁶ Para la ocasión se instaló en la referida iglesia madrileña un catafalco que sin duda señalaría un cambio radical en cuanto al estilo arquitectónico empleado en este tipo de máquinas. [fig. 3] La novedad venía marcada por el uso del estilo gótico para la construcción del monumento.

¹¹ BOSARTE, Isidro: “Disertación sobre el estilo que llaman Gótico en obras de arquitectura” en *Gabinete de lectura española o colección de muchos papeles curiosos de escritores antiguos y modernos de la nación*. Viuda de Ibarra, Hijos y Compañía, Madrid, sine data. La valoración del gótico en este autor queda también de manifiesto en su obra más conocida: *Viaje artístico a varios pueblos de España*. Imprenta Real, Madrid, 1804.

¹² No faltaron sin embargo críticas a los estilos medievales como las vertidas por Gaspar Melchor de Jovellanos en su *Historia y destino de las Bellas Artes en España*, editada en Barcelona 1840: “¿qué laberinto tan intrincado de capiteles, torrecillas, pirámides, templos, derramados sin orden y sin necesidad por todas partes del templo! ¿Qué desproporción tan visible entre su anchura y su elevación! ¿Entre las partes sostenidas y las que sostienen! ¿Entre lo principal y lo accesorio!” Citado por ARRECHEA MIGUEL, Julio: *op. cit.*, p. 13.

¹³ *Ibidem*, p. 151.

¹⁴ Sobre esta revista véase: *Ibidem*, pp. 96 y ss.

¹⁵ Referente a este cuadro véanse: GÓMEZ-MORENO y MARTINEZ, Manuel: “La joya del Ayuntamiento madrileño ahora descubierta” en *Archivo español de arte*. CSIC. Madrid, 1951, tomo XXIV, pp. 1-4 y LLEÓ CAÑAL, Vicente: “De mezzitas a templos: las catedrales Andaluzas en el siglo XVI” en GUILLAUME, Jean (editor): *op. cit.*, pp. 213-222.

¹⁶ ARRECHEA MIGUEL, Julio: *op. cit.*, p. 18.

Se trataba de un templete de grandes dimensiones con dos cuerpos: el inferior de planta ochavada sobre el que se instalaba otro de tamaño menor también octogonal, coronado por un gran chapitel.¹⁷ Si son ciertas las opiniones de quienes ven en estos monumentos efímeros modelos para definitivos tabernáculos y retablos, este túmulo pudo suponer en el ulterior desarrollo de los altares-templete historicistas más de lo que a primera vista nos pueda parecer.

El historicismo ecléctico decayó con la revolución de 1868, pero logró resurgir con la Restauración alfonsina para vivir una nueva edad dorada gracias a personalidades como Álvarez Capra, Aparici, Cubas, Lázaro o Rodríguez Ayuso. Dentro de este espíritu del nuevo eclecticismo podemos incluir las obras jerezanas que analizaremos en el presente estudio.¹⁸

El XIX fue para Jerez un periodo fecundo en lo productivo, cultural, social y artístico.¹⁹ La explosión económica de la ciudad durante este siglo estuvo íntimamente ligada al crecimiento de la industria vitivinícola y a las exportaciones que habían venido desarrollándose desde el siglo XVIII.²⁰ A mediados de siglo la industria del vino estaba ya totalmente asentada con firmas de ascendencia extranjera unas, y nacionales otras, como *Garvey*, *González*, *Pemartín* o *Domecq*.²¹ Estas empresas pertenecientes a la alta burguesía local, así como aquellas familias, más de cuarenta, que ostentaban título nobiliario, tendrán un protagonismo destacado en la introducción en la ciudad de los nuevos estilos románticos e historicistas.²²

¹⁷ *Descripción del Catafalco erigido en la iglesia del Real Monasterio de San Gerónimo de esta Corte. Por disposición de la Diputación permanente de la grandeza de España para las Exequias que hizo la clase por el alma del Señor Don Fernando Séptimo (Q.E.G.E) el día 6 de octubre de 1834*. Imprenta de D. Antonio Matías Muñoz, mayo de 1835. Citado por ARRECHEA MIGUEL, Julio: *op. cit.*, p. 150, n. 7.

¹⁸ PANADERO PEROPADRE, Nieves: *Los estilos medievales en la Arquitectura madrileña del siglo XIX (1780-1868)*. (Tesis doctoral publicada en microforma). Universidad Complutense de Madrid. Madrid, 1992, p. VI.

¹⁹ Este auge al que hacemos referencia se hace patente en adelantos tecnológicos y urbanos impensables en otras ciudades españolas. La ciudad contaba con una línea férrea que la unía a El Puerto de Santa María desde 1854; alumbrado público de gas desde 1860; en 1870 se dio uso al ferrocarril urbano; más tarde, en 1889 se instalaron las primeras líneas telefónicas y tres años después la ciudad contaba con una compañía eléctrica propia. En lo puramente cultural y recreativo, en la inflexión entre siglos, tenía Jerez en su haber más de cincuenta escuelas y centros de enseñanza, siete revistas, dos teatros, cuatro asociaciones filantrópicas, un *Jockey club*, una sociedad de carreras de caballos y otra de polo, tiro pichón, equipo ciclista, etc. (CARO CANCELA, Diego: “El Jerez moderno y contemporáneo” en CARO CANCELA, Diego (Coordinador): *Historia de Jerez de la Frontera*, tomo II. Diputación. Cádiz, 1999, pp. 314-315; MARISCAL TRUJILLO, Antonio: *Alrededor de Jerez. Historias, acontecimientos y curiosidades de las tierras que rodean a la M. N. y M. L. ciudad de Jerez de la Frontera*. En prensa (por cortesía del autor) y VILLAR MOVELLÁN, Alberto: “Modernismo en Cádiz” en *Archivo Hispalense*. Diputación. Sevilla, 1973, tomo LVI, nº. 171-173, pp. 409-410).

²⁰ Referente a este aspecto véanse: CUEVAS, José y Jesús de las: *Vida y milagros del vino de Jerez*. Sexta. Jerez de la Frontera, 1979, pp. 43-56 y GONZÁLEZ GORDON, Manuel María: *Jerez-Xerez “Scheris”, Apuntes sobre el origen de la ciudad, sobre su historia y su vino*. Imprenta de A. Padura. Jerez de la Frontera, 1935, pp. 86-91

²¹ CARO CANCELA, Diego: *op. cit.*, tomo II, p. 267.

²² Estas familias bodegueras no sufrieron, cómo sería lógico pensar, tan dramáticamente la plaga de filoxera que atacó a las viñas jerezanas desde 1894 y que sí provocó en cambio la absoluta ruina de los viticultores. Paradójicamente incluso llegaron a beneficiarse, ya que, hasta ese momento, la propiedad de estas viñas se encontraba muy fragmentada lo que, ante la incapacidad de estos pequeños propietarios para afrontar la replantación con las nuevas cepas americanas, provocó un proceso de concentración de la propiedad en manos de estas familias que adquirían estos terrenos “casi regalados” (CARO CANCELA, Diego: *op. cit.*, tomo II, pp. 250-251).

Desde mediados de siglo denota la arquitectura jerezana una introducción de elementos eclécticos que, sin olvidar el tono clasicista tradicional, abogan ya por una mayor libertad en las formas. Edificios como el n.º 1 de la calle Diego Fernández Herrera construido por el arquitecto Agustín García Ruiz en 1856 rompe ya en parte con la tipología local de edificio con una sola balconada, e introduce el tejazoz en piedra de forma curva.²³ Pronto se dará paso a otras obras plenamente historicistas como la iglesia presbiteriana de la calle Argüelles, un edificio modesto, de cubierta a dos aguas y portada de piedra que tiene ya unas líneas plenamente neogóticas.

Grandallana, en la edición de 1885 de su *Noticia histórico-artística*, en las páginas dedicadas a la parroquia de Santiago, describe el templete que pocos años antes había sido instalado en la capilla de la Paz: "un templete gótico y plan de altar, de madera uno y de piedra otro, modelos de trabajo de cincel y puro estilo".²⁴ Este templete hubo de desaparecer de la iglesia de Santiago en la última restauración que sufrió el templo a mediados del siglo XX, quedando hoy tan sólo el altar de piedra. Tuvo, no obstante, este templete gótico la importancia de ser en la ciudad el primero de una serie, así como ejemplo de las primeras ideas historicistas que se introducían en las iglesias de la ciudad. [fig. 4] A éste seguirán los de la Colegial y las parroquias de San Juan de los Caballeros y Santiago, iglesias éstas que vieron transformada su fisonomía interna con templete de corte historicista que sirvieron de contrapunto al tradicional retablo adosado.

El presbiterio de San Miguel o la aparición de un nuevo espacio celebrativo

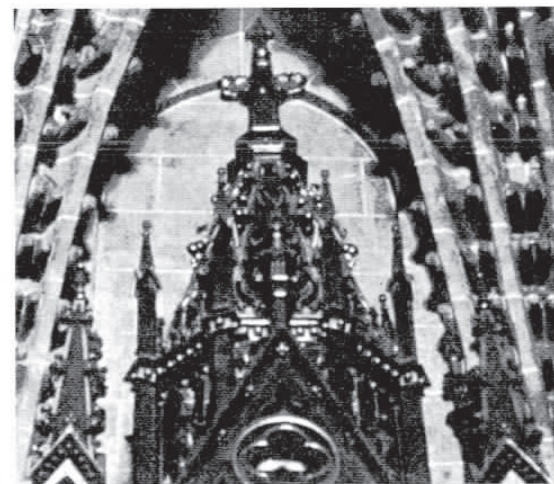
En 1872, el sacerdote, arqueólogo y miembro de la Academia de San Fernando, Francisco Mateos-Gago expuso en el *Semanario Católico de Jerez* su particular teoría de cómo debía intervenir en el presbiterio de la parroquia de San Miguel que por aquellos años estaba siendo restaurada.²⁵ Pretendía que se destruyesen las gradas y el altar de la capilla mayor hasta llegar a la pared, que se revistiese la misma, hasta la altura del retablo de azulejos de relieve del siglo XV, y colocar finalmente adosado a este zócalo, los sitiales del coro en forma de retrocoro, ya que también preveía la eliminación del que ocupaba la nave mayor.²⁶ [figs. 5 y 6] Pero nos interesa especialmente la ubicación que pretendía para el altar: "Venga luego el altar á la entrada misma de la capilla mayor, casi debajo del gran arco; ábrase allí un plano sobre tres gradas, por ejemplo, y colóquese sobre él un templete gótico análogo al gusto del edificio, y póngase delante la mesa de Altar, separándola del resto del templo por una verja, de columna a columna, cuya curvanza en la crujía dé todo el espacio que se juzgue necesario para el servicio de Altar".²⁷

²³ AROCA VICENTI, Fernando: "La Historia del Arte en Jerez en los siglos XVIII, XIX y XX" en CARO CANCELA, Diego (Coordinador): *op. cit.*, tomo III, p. 135.

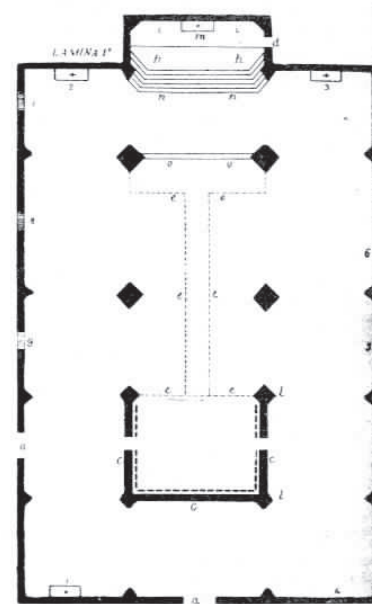
²⁴ GRANDALLANA Y ZAPATA, Luis de: *Noticia histórico-artística de algunos de los principales monumentos de Jerez*. Gautier editor. Jerez de la Frontera, 1885, pp. 35-36.

²⁵ Para un mayor conocimiento de la biografía de Francisco Mateos-Gago y la importancia de los cargos eclesíasticos y académicos que ocupó véase: ROMERO MARTÍNEZ, Juan María: *Noticia de la vida y virtudes del presbítero Dr. D. Francisco Mateos-Gago y Fernández*. Escuela Tipográfica Salesiana, Sevilla, 1897.

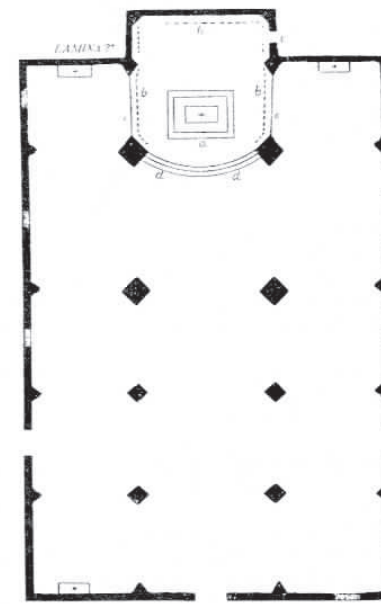
²⁶ Las cartas al director de dicho semanario están recogidas en: MATEOS-GAGO Y FERNÁNDEZ, Francisco: *Colección de opúsculos*. Imprenta de A. Izquierdo y Sobrino, Sevilla, 1879, tomo IV, pp. 7-15.



4. Templete desaparecido de la capilla de la Paz de la iglesia de Santiago. Hacia 1908 (pormenor).



5. Iglesia de San Miguel. Planta del edificio antes de su restauración decimonónica, por Mateos-Gago.



6. Proyecto de Mateos-Gago de reforma del presbiterio de la iglesia de San Miguel. 1872.

Como podemos observar, un nuevo tipo de presbiterio, diametralmente opuesto al que estaba al uso, se plantea como alternativa ideal: el retrocoro con altar exento en forma de templete.²⁸

Pero de que la idea lanzada por Mateos-Gago no saliese adelante se ocupó Modesto de Castro, que contaba, según aquél, con el “apoyo bien poco disimulado de la Secretaría del Gobierno eclesiástico de Sevilla”.²⁹ De Castro opinaba respecto al templete que haría “perder su oficio” al retablo, además de impedirle su visión, ironizando en la mezcla de estilos que se daría al intuir que sería “tan oportuna como si al salón de Embajadores del Alcázar de Sevilla se le pusiesen pilastras jónicas para completarlo”. En la misma contestación consideraba que el proyecto de Mateos-Gago “sería poderoso á galvanizar los restos de Montañés al ver su obra en el aire y como colgando de la bóveda”.³⁰ La controversia, que duró años, no acabó aquí y la replica de Mateos-Gago fue vehemente y enérgica: “Montañés no se habrá galvanizado ni movido de su sepulcro por la proposición mía; si acaso ha levantado algo su cabeza, habrá sido para volverse á morir de risa al oír los oportunos espantijos de V. y sus chistes picarescos”.³¹

Se llegó a hacer una prueba “colocando una mesa y un objeto sobre ella que hiciese las veces de altar y templete” lo que según Modesto de Castro presentó “gravísimos inconvenientes” siendo finalmente tan sólo un beneficiado y un feligrés partidarios del presbiterio con templete y retrocoro propuesto por Mateos-Gago.³²

El sacerdote y arqueólogo alegaba en defensa de su propuesta de templete, los ejemplos de las basílicas romanas donde existiendo éstos, no impedían sin embargo la visión de los mosaicos del ábside.³³ Por otra parte bajo su particular estética los retablos constituían “un simple ornato superfluo [...] sin el cual no sólo podría pasar ese templo de S. Miguel, sino que estaría mucho mejor”, reconociendo que su opción de respetarlo sólo derivaba de la admiración que le merecía como obra artística “porque como ornato del templo, yo hubiera propuesto, sin vacilar, su completa desaparición”.³⁴

²⁷ *Ibidem*, p. 13.

²⁸ Aunque esta tipología cuadra perfectamente con los valores arquitectónicos de un académico de San Fernando, no sólo en razones estéticas y del gusto debemos buscar las raíces de esta propuesta. También serán otras, relacionadas con el llamado Movimiento Litúrgico extendido a través de la orden benedictina por Bélgica y Francia y cuya avanzada española se encontraba en la abadía de Montserrat, las que animarán este tipo de proyectos. Quizá el ejemplo español más conocido sea el de la reforma ejecutada por Antonio Gaudí en 1904 en la catedral de Palma de Mallorca, reforma que fue promovida por “razones pastorales” del obispo Pere-Joan Campins i Barceló a raíz del conocimiento directo del “modelo romano” tras su visita *ad limina* de 1901. (LLABRÉS, Pere: “La restauración de la catedral de Mallorca por iniciativa del obispo Pere-Joan Campins en 1904. Fundamentación teológico-litúrgica” en *Fovenda Sacra Liturgia. Miscelánea en honor del doctor Pere Farnés*. Centre de Pastoral Litúrgica. Barcelona, 2000, pp. 36-37).

²⁹ MATEOS-GAGO Y FERNÁNDEZ, Francisco: *op. cit.*, pp. 35-36, n. 1.

³⁰ CASTRO, Modesto de: *Apuntes sobre la obra y restauración del Templo de San Miguel*. Jerez de la Frontera, 1873, p. 10.

³¹ MATEOS-GAGO Y FERNÁNDEZ, Francisco: *op. cit.*, p. 39.

³² CASTRO, Modesto de: *Segunda carta réplica á la última del señor doctor D. Francisco Mateos Gago, sobre la iglesia parroquial de San Miguel, de Jerez de la Frontera*. Imprenta del Guadalete, Jerez de la Frontera, 1874, pp. 78-79.

³³ “Todas [las basílicas de Roma] tienen el altar precisamente como he aconsejado que se ponga ese de S. Miguel, muy separado de la pared, para dejar espacio bastante á la colocación del coro; y todos esos altares están coronados por lujosos templetos ó baldachinos [sic], á través de los cuales, por encima y por los costados destacan á lo lejos en el fondo las paredes del ábside con magníficos retablos, que no son otra cosa que aquellos celebrados grupos de figuras en mosaico procedentes del siglo VI y aun de los anteriores.” (MATEOS-GAGO Y FERNÁNDEZ, Francisco: *op. cit.*, p. 40).

Pero como se dijo anteriormente la propuesta de Francisco Mateos-Gago no sólo incluía este nuevo elemento, sino que se trataba de un nuevo modelo de presbiterio diametralmente opuesto al existente, ya que albergaría también los siales de los beneficiados de la parroquia. Aunque esto no llegara a materializarse, el coro original situado en la nave de la iglesia sí que desapareció. Desconocemos cuando sucedió esto, pero hacia 1875 aproximadamente se sabe que la Junta de Obras situó en el presbiterio una mesa de altar flanqueada por algunos de los siales del antiguo coro, pues aunque en julio de 1873 se trasladó a San Miguel la sillería renacentista de la Cartuja, ésta no se colocó por problemas técnicos, desestimándose por completo su instalación en 1878.³⁵

El altar-templete

No está el origen de esta tipología en la evolución del baldaquín. Éste era una estructura de piedra, madera u otro material que desde la Alta Edad Media venía siendo empleada para cubrir los altares y suspender de él cortinajes y velos que ocultasen a los fieles el sacrificio eucarístico. Guarda no obstante con él semejanzas formales que de hecho ponen de manifiesto la posibilidad de encontrar un trasvase de formas desde el baldaquín al templete.³⁶

Para el origen del altar-templete, sin desdeñar la influencia que pudieron establecer las custodias procesionales de torre, debemos mirar más hacia el impresionante desarrollo que, favorecido por el espíritu de Trento, habían venido adquiriendo los sagrarios. Éstos, ya desde el siglo XVI, como en el caso del de San Lorenzo de El Escorial, llegaban a contar con autonomía compositiva dentro de la estructura del propio retablo mayor.³⁷ De igual modo, el mismo desarrollo del culto eucarístico que propició esta evolución del sagrario concibió unos *ingenios* para exponer a la veneración pública de los fieles el Santísimo Sacramento.³⁸ Éstos últimos -los llamados manifestadores o expositores- unidos a los mencionados sagrarios y a la mesa de altar constituirán un elemento autónomo que cuando se articula de manera exenta, centrada y rodeable, se trata de lo que se ha dado en llamar altares-tabernáculo que proliferaron paralelamente a la práctica de la misa *de venerabili*.³⁹

³⁴ *Ibidem*, p. 40.

³⁵ ÁLVAREZ LUNA, María de los Ángeles; GUERRERO VEGA, José María y ROMERO BEJARANO, Manuel: *La intervención en el patrimonio. El caso de las iglesias Jerezanas (1850-2000)*. En prensa. (Por cortesía de sus autores).

³⁶ Respecto a los casos de las catedrales de Málaga y Granada, nótese cómo sus respectivos presbiterios tuvieron en origen baldaquín, mientras hoy cuentan con un templete. Es razonable pensar al respecto que la configuración espacial de sendas cabeceras, donde la inclusión de un retablo de tipo tradicional se presenta imposible, haya favorecido este tipo de estructuras centralizadas en sus dos modalidades.

³⁷ No es cierto aquello que algunos pretenden demostrar de que el Concilio de Trento impusiese la reserva en el altar mayor, ya que en el capítulo VI de la sesión XIII no exige un *tabernaculum*, sino un *sacrarium* -lugar sagrado que podía estar incluso apartado de la nave de la iglesia- (OSTEN SACKEN, Cornelia von der: *El Escorial. Estudio Iconológico*. Xarait, Bilbao, 1984, pp. 52-53). La primera prescripción de obligatoriedad la hallamos en el *Rituale Romanum* de Pablo V (1614) que imponía para la diócesis de Roma la práctica de conservar el Santísimo en el altar mayor, dejándolo en recomendación para el resto de diócesis. (RIGHETTI, Mario: *Historia de la liturgia*, BAC, Madrid, 1955, vol. I, p. 472). En el ámbito del arzobispado sevillano las fechas se adelantan y ya en el sínodo diocesano celebrado en Sevilla en 1586 -pontificado de don Rodrigo de Castro y Osorio- se instó a adoptar esta tipología donde la Eucaristía presidía permanentemente los templos.

³⁸ También deben ser tenidos en relación, al menos como paralelismo tipológico, los *sakramentshäuschen* tan frecuentes en Alemania, Países Bajos y Norte de Francia y que terminaron constituyendo verdaderos expositores permanentes del Santísimo Sacramento. (RIGHETTI, Mario: *op. cit.*, vol. I, pp. 502 y ss.).

³⁹ Desde el siglo XIV se dio la costumbre de exponer al Santísimo Sacramento en misa votivas, *de venerabili*, durante los jueves del año. Esta costumbre a raíz de la Contrarreforma fue extendiéndose a otros días de la semana. En España fue tal su proliferación que desde Roma se restringió su práctica. (JUNGMANN, José A.: *El sacrificio de la misa. Tratado histórico litúrgico*. BAC, Madrid, 1951, pp. 172-173).

Ejemplos del siglo XVII que denotan ya la tendencia monumentalizadora y la vocación de independencia de estos tabernáculos se encuentran en los retablos de Domeño en Navarra y más decididamente en el que Matías Vidal realizase para la capilla mayor de la catedral de Córdoba. Aunque quizá los ejemplos más conocidos sean, en la última década del XVII, el de San Esteban de Salamanca y, a principios del XVIII, el retablo mayor del Sagrario de la catedral de Sevilla que contaba con un gran tabernáculo de dos cuerpos y vano posterior que hacía las veces de transparente.⁴⁰

Llegados a este punto, el modelo de tabernáculo independizado del resto del retablo estaba ya definido, pero para su aislamiento entendemos que fue decisiva tanto la mimesis que por contagio debió darse por parte de los retablos con monumentos eucarísticos de Semana Santa, triunfos callejeros y túmulos funerarios,⁴¹ cuanto la experimentación realizada en aquellos lugares donde, existiendo retrocoros, se levantaron obras bifrontes. Así, con la existencia del retrocoro, el retablo se adelanta, y no quedando ya adosado al testero, divide el espacio de la cabecera en dos, actuando este tipo de retablo bifronte casi como un altar-tabernáculo. De este modo sucedió en las obras que José Ramírez de Arellano realizó para las iglesias de Santa María Magdalena, Santa Isabel y Santos Felipe y Santiago de Zaragoza, quedando ya coronado el tipo con el retablo mayor de San Martín Pinario de Santiago de Compostela.⁴²

En Andalucía oriental son numerosos los ejemplos de tabernáculos exentos y rodeables; también en el mismo Jerez existían los de Nuestra Señora de Consolación del convento de Santo Domingo y el denominado "cogollo" de la colegiata, y en localidades vecinas de la Diócesis de Cádiz existían modelos muy semejantes a lo propuesto por Mateos-Gago para San Miguel.⁴³ Sin embargo, entendemos que la inspiración de lo propuesto por éste, además de responder, en lo tocante al retrocoro, al modelo académico propuesto por Ponz hacía un siglo, podría encontrarse dentro de la misma Archidiócesis de Sevilla, siendo quizá los más conocidos ejemplos de presbiterios con retrocoro y templete el de Santa María de Écija, de la segunda mitad del siglo XVIII; el de la actual parroquia de Santa Cruz de Sevilla, cuyo templete neoclásico de 1792 fue ejecutado por Blas Molner, y que sustituía precisamente a un retablo bifronte; así como el pequeño coro y presbiterio que preside el templete neoclásico de jaspes realizado en 1841 por José Barrado para la también sevillana parroquia de San Ildefonso.⁴⁴

Estos últimos ejemplos neoclásicos, precedentes inmediatos de los historicistas que nos ocupan, hay que ponerlos en relación con la circular de 25 de noviembre de 1777 de Carlos III, sobre el *Modo de executar las obras ocurientes en todas las Iglesias y sus altares*. Ésta prohibía el empleo de madera dorada con el pretexto de evitar los incendios a que exponían el interior de los templos.⁴⁵

⁴⁰ MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José: "Avance de una tipología del retablo barroco" en *Imafrente*. Universidad de Murcia, Murcia, 1987-1988-1989, n.º. 3-4-5, pp. 113-117.

⁴¹ Véanse: BONET CORREA, Antonio: "El túmulo de Felipe IV, de Herrera Barnuevo y los retablos-baldaquinos del barroco español" en *Archivo español de arte*. CSIC, Madrid, 1961, n.º. 136, p. 285 y ss.; RIVAS CARMONA, Jesús: "Los tabernáculos del barroco andaluz" en *Imafrente*. Universidad de Murcia, Murcia, 1987-1988-1989, n.º. 3-4-5, p. 162.

⁴² MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José: *op. cit.*, pp. 127-128.

⁴³ Sobre otros modelos de templates en la provincia de Cádiz véase ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ, Lorenzo: *El retablo neoclásico en Cádiz*. Diputación, Cádiz, 1989.

⁴⁴ AA. VV.: *Guía artística de Sevilla y su provincia*. Diputación, Sevilla, 1981 (citamos por la edición de 1989), pp. 79, 111 y 397.

⁴⁵ Esta misma ley obligaba a los obispos y cabildos a que los artistas "presenten en Madrid á la Academia los dibujos de los planes alzados y cortes de las fábricas, capillas ó altares que se ideen [...] para que examinados con atención y brevedad, y sin el menor dispendio de los interesados, advierta la propia Academia el mérito ó errores que contengan" lo que dio lugar a un centralismo del gusto que, asociado a las formas neoclásicas, promovió este tipo de altares. (*Novísima recopilación de las leyes de España*. Madrid, 1805, libro I, título II, pp. 16-17).

Finalmente será aquel movimiento entorno al culto al Santísimo Sacramento, que vimos dio origen a esta tipología, la que le proporcionará el último y definitivo impulso. Éste se materializará cuando en agosto de 1863 la Sagrada Congregación de Ritos hiciese obligatoria la reserva del Santísimo Sacramento en el altar mayor de todos los templos.⁴⁶ De este modo los tabernáculos andaluces de los siglos XVII y XVIII enlazan con los templates neoclásicos e historicistas que todavía presiden la mayoría de las catedrales andaluzas.⁴⁷

La materialización de los ideales de Mateos-Gago en el nuevo presbiterio de la parroquia de Santiago

Cuando la búsqueda de la unidad estilística propuesta por Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc en Francia atravesó los Pirineos, tomó como principal centro de actuación la catedral de León. Desde allí irradió su influencia por todo el territorio nacional, "regotizando" iglesias "barroquizadas" hasta el punto de alcanzarse en ellas una imagen prístina ideal que no habían gozado en la Edad Media. En este movimiento debemos incluir la larga e importante serie de restauraciones que sufrió en Jerez la iglesia parroquial de Santiago, y de las que la inserción del altar posromántico no es más que su epílogo y culminación.

Previamente a la realización de este altar, en la capilla de la Paz, se instaló, en la intervención costeada por el Duque de Almodovar del Río, el templete de madera citado anteriormente. Esta restauración en la capilla de la Paz, en la que se incluye la instalación de esta pieza, sabemos que había acabado hacia 1880. La dirección de la misma, tal vez porque se limitó al simple levantamiento de la cal, no ha trascendido, ya que la vinculación a esta parroquia con el arquitecto José Esteve y López y posteriormente con Adolfo del Castillo se haría efectiva algunos años más tarde.⁴⁸

Originalmente el altar mayor de la parroquia de Santiago estaba compuesto, como en San Miguel, por una serie de gradas de jaspe azul de Gíbalbín que conducían a un estrecho presbiterio donde se alzaba un retablo barroco que ocupaba todo el ábside.⁴⁹ En un principio se pensó, como deseaba Francisco Mateos-Gago para San Miguel, en respetar este retablo, que quedaría por encima del nivel del coro, pero cuando en 1891 se instaló la sillería de la Cartuja, que había sido imposible colocar en San Miguel, los responsables de la obra, el arquitecto Adolfo del Castillo y el párroco Cristóbal Gómez Navarro, decidieron finalmente prescindir de él.⁵⁰

Para la toma de esta decisión, existe en la retirada del retablo barroco de San Juan de los Caballeros en 1884 un precedente que no podemos descartar. La visión completa de aquel ábside debió inaugurarse en la ciudad, y más concretamente en la esfera de la restauración arquitectónica local, una nueva sensibilidad tendente a la libre visión de paramentos y elementos estructurales "desnudos".⁵¹

⁴⁶ RIGHETTI, Mario: *op. cit.*, vol. I, p. 473.

⁴⁷ Ya vimos como en la Archidiócesis de Sevilla estaba prescrita la ubicación de la reserva sacramental en los altares mayores desde 1586 (véase n.º. 37).

⁴⁸ ÁLVAREZ LUNA, María de los Ángeles *et alii*: *op. cit.*

⁴⁹ PORTILLO, Joaquín: *Noches Jerezanas ó sea la descripción de la muy noble y muy leal ciudad de Jerez de la Frontera y de su término*. Imprenta de D. Juan Mallen. Jerez de la Frontera, 1839, tomo II, p. 37.

⁵⁰ Debe tenerse en cuenta, como vimos anteriormente, que la decisión de don Francisco se debía tan sólo a la calidad artística excepcional del retablo montañésino.

⁵¹ Otro ábside que se encontraba sin retablo era el de la cartuja de Santa María de la Defensa, en las inmediaciones de Jerez. Aunque su trágica desaparición en 1844 no respondiese a motivación estética alguna, también contribuyó a prodigar este gusto por la "desnudez". Como se verá más adelante en un informe del arquitecto Juan de la Vega de 1856 sobre el estado del edificio, éste pretendía que no se instalase retablo alguno "porque cubriría el precioso ábside".

De hecho en un artículo de prensa de la época la cosa se veía de este modo: "...la opinión general ha venido á declarar unánimemente que si se quiere que el magnífico coro luzca y resalte, es de todo punto indispensable que desaparezca el retablo, de pésimo gusto churrigueresco, y brille el precioso ábside oculto por aquel armatoste...".⁵² Lo que se consumó apenas el arzobispo dio su autorización.⁵³ Completó esta obra, junto con la colocación del órgano en el lugar que tenía el retablo, el templete que nos ocupa.

Éste fue realizado en Roma por el artista jerezano José Gallegos y Arnosa entre los años 1900 y 1906, haciéndose entrega de él el 11 de enero de 1907.⁵⁴ La obra fue comisionada por Guillermo Garvey, cabeza de una importante familia bodeguera de la ciudad. Aunque los primeros estudios en Jerez de Gallegos y Arnosa fueran dirigidos a la arquitectura, su carrera artística fue eminentemente pictórica. Guillermo Garvey y Capdepón había protegido desde los primeros tiempos al artista y quizá fuera éste quien lo animase a marchar a Madrid. Ingresó en 1872 en la Academia de San Fernando donde tuvo por maestro a Federico Madrazo y de allí se trasladó en 1880 como becario a Roma.⁵⁵ En esta ciudad desarrolló su actividad exponiendo en otras capitales europeas como Madrid, París o Berlín. Murió en Anzio, una población al sur de la capital italiana en 1917.⁵⁶

El templete que ejecutó Gallegos y Arnosa se trata de una obra neogótica labrada en mármol de Carrara con numerosas esculturas de ángeles; el apostolado; las escenas de la piedad, el tránsito, la anunciación, la coronación, así como motivos alusivos al patrón de la iglesia tales como cruces de Santiago, o conchas de peregrino, imágenes que fueron fundidas en bronce o talladas en mármol. El manifestador ocupa la mayor parte de la estructura cuadrangular que apoya sobre la mesa de altar que, a diferencia del resto, fue ejecutada en París.⁵⁷ [fig. 7]

Podemos encontrar cierta inspiración para la composición en el altar de la descendión de la catedral de Toledo o las tumbas de *Santa María Antica* de Verona, aunque en el caso jerezano la profusión de elementos decorativos es sensiblemente mayor.⁵⁸ Igualmente, habiéndose ya señalado la importancia de las ideas arquitectónicas de Viollet-le-Duc en las intervenciones decimonónicas que sufrió esta parroquia, cabe también advertir como posible fuente de inspiración la ilustración que, del templete gótico del altar mayor de Notre-Dame de París, incluyese el arquitecto francés en su *Dictionnaire*.⁵⁹

⁵² "La restauración de la iglesia de Santiago" en *El Guadalete*. Jerez de la Frontera, 5 de abril de 1891, p. 1.

⁵³ ÁLVAREZ LUNA, María de los Ángeles et alii: *op. cit.*

⁵⁴ PESCADOR Y GUTIÉRREZ DEL VALLE, Mariano: "La iglesia de Santiago. Su restauración. El baldaquino." en *El Mensajero*. Jerez de la Frontera, julio de 1908.

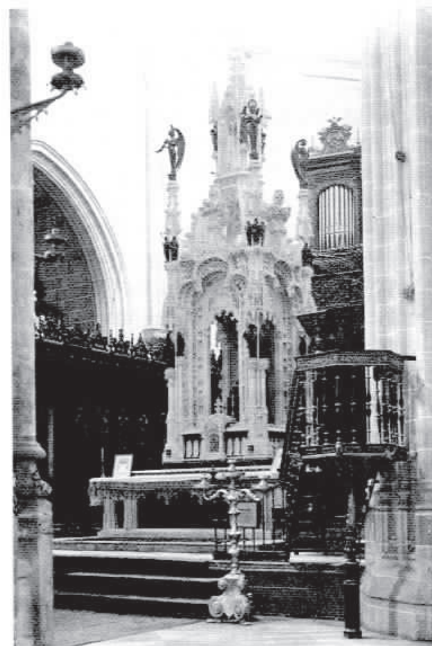
⁵⁵ PESCADOR Y GUTIÉRREZ DEL VALLE, Mariano: *Los pintores jerezanos*. Imprenta de A. Pulet. Sanlúcar de Barrameda, 1906, pp. 42-48.

⁵⁶ THEIME-BECKER: *Allgemeines Lexikon der Bildenden von der Antike bis zur Gegenwart* Seeman. Leipzig, 1808-1954. *ad vocem*.

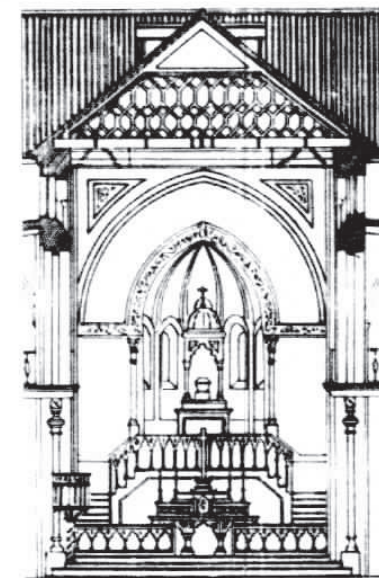
⁵⁷ PESCADOR Y GUTIÉRREZ DEL VALLE, Mariano: *Las Iglesias Parroquiales de Jerez de la Frontera. Breve descripción histórico-artística de las mismas*. Imprenta de El Mensajero. Jerez de la Frontera, 1909, pp. 97-99 y 127-130. Una inscripción en la parte posterior del templete recuerda la dedicación de don Guillermo Garvey a la memoria de sus padres: "Donado por D. Guillermo Garvey y Capdepón a la buena memoria de sus padres D. Patricio Garvey y D^a María de los Ángeles Capdepón (q.s.g.h.). -Enero de 1907."

⁵⁸ Téngase en cuenta que José Gallegos y Arnosa entre los años 1881 y 1883 estuvo realizando diversos viajes de estudio por España, África e Italia, por lo que no es aventurado pensar que conociese estas obras no sólo por grabados o fotografías, sino que incluso las visitase personalmente. (*Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*. Espasa-Calpe. Madrid. *Ad vocem*).

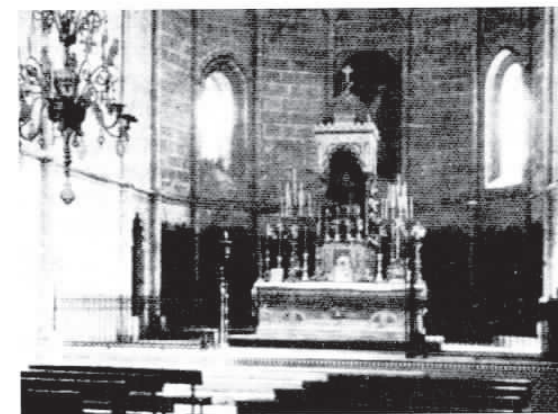
⁵⁹ VIOLLET-LE-DUC, Eugène-Emmanuel: *Dictionnaire Raisoné de L'architecture Française du XI^e au XVI^e siècle*. Librairies-Imprimeries-Réunies. París, 1867-1868, t. III, p. 233.



7. Vista lateral del presbiterio de la iglesia de Santiago tras la instalación del altar-templete de Gallegos y Arnosa.



9. Proyecto de Hernández-Rubio para la capilla del antiguo Sanatorio de Santa Rosalía. 1929.



8. Presbiterio de San Juan de los Caballeros con sillería y templete tal como estuvo hasta los años ochenta del pasado siglo

Hoy el conjunto se encuentra descompuesto, la ubicación actual del templete difiere de la original ya que tras los cambios litúrgicos de los años sesenta fue desplazado algunos metros hacia el fondo del ábside, liberando la parte anterior del presbiterio para ubicar una nueva mesa de altar exenta. Por otra parte tras la vuelta de la orden cartuja a Jerez y consiguiente reclamación de sus bienes, la sillería fue devuelta, desapareciendo con ella el órgano, y quedando el ábside aún más visible.

La versión neomudéjar: San Juan de los Caballeros

Otra parroquia jerezana donde se intervino de manera radical en el espacio celebrativo será la de San Juan de los Caballeros. En 1884 ante las malas condiciones del edificio, el párroco, Juan Carlos Sánchez y Caballero, comenzó unas obras que, dirigidas por José Esteve y López, fueron pagadas en su mayor parte por la feligresía, con una pequeña aportación del Ayuntamiento. Si bien el escaso caudal que se manejaba abocaba a suspender las obras al poco tiempo de su inicio, el empeño en "modernizar" el interior hizo que se retirara en esta primera fase el retablo barroco, quedando así visto el ábside mudéjar en piedra.⁶⁰ Una gran benefactora de la Iglesia de Jerez, doña Josefa Bertemati Troncoso legó a favor de estas obras y con dicho legado se dio otro jalón en el empeño, retirándose el coro entre 1890 y 1895 cuya sillería fue trasladada al ábside que se decoró con azulejos de inspiración islámica.⁶¹ Se cerró el presbiterio con un cancel de hierro fundido y se levantó una mesa de altar de mármol con templete, de estilo ecléctico, neomudéjar primordialmente, realizado en madera dorada.⁶² Se trata de una estructura bastante sencilla con cuatro columnillas que sostienen un cuerpo doble. El inferior cuadrangular, con cuatro arcos polilobulados decorados con lacería. En las enjutas encontramos motivos geométricos de progenie islámica que comparten los modelos decorativos de algunas de las portadas de piedra del interior de la iglesia realizadas contemporáneamente. Sobre éste se instala una cúpula de ocho paños sobre la que se encuentra una cruz. [fig. 8]

Con la transformación de San Juan de los Caballeros y la instalación en su presbiterio de un retrocoro y templete, aun no reproduciendo tan miméticamente como en Santiago el plan propuesto por Mateos-Gago en 1888, sí toma sin duda de él sus líneas generales.⁶³

Tendrían que pasar más de dos décadas cuando, a raíz del movimiento regionalista surgido entorno a la Exposición Iberoamericana de Sevilla, se difundiese este modelo en proyectos como el que plantease Francisco Hernández-Rubio para la capilla del antiguo Santuario de Santa Rosalía. Éste en 1929 concibió una construcción neomudéjar que seguía el modelos de iglesias sevillanas como San Marcos o Santa Marina. El presbiterio de esta capilla hospitalaria se articulaba en dos alturas, la inferior con retrocoro y altar exento y

⁶⁰ PESCADOR Y GUTIÉRREZ DEL VALLE, Mariano: *op. cit.*, 1909, pp. 60-61.

⁶¹ Vemos de nuevo como reaparecen en todas las intervenciones elementos de los sugeridos por Francisco Mateos-Gago para San Miguel. Aquí la elección de azulejos de estilo islámico será una cuestión de "coherencia histórica", que debemos poner en relación con la tradición decimonónica que hacía ver a aquel ábside como parte de una supuesta mezzquita preexistente.

⁶² ÁLVAREZ LUNA, María de los Ángeles *et alii*: *op. cit.*

⁶³ Tampoco aquí permanecen inalterados los frutos de esas intervenciones, pues en los años ochenta del pasado siglo se retiró la sillería del fondo del ábside y el templete fue trasladado a una capilla donde actualmente se conserva sin función litúrgica alguna.

la superior con templete neomudéjar que copiaba al de San Juan de los Caballeros, destinado a la custodia de los restos del entonces beato Juan Grande.⁶⁴ [fig. 9]

Un proyecto no realizado en la iglesia de la Cartuja

Otro proyecto para realizar un templete, tampoco llevado a la práctica, lo encontramos en la iglesia de la cartuja de Santa María de la Defensa. Allí, desde 1875 ocupaba el Patio de la Procura el depósito de caballos sementales. Casi al mismo tiempo, la iglesia y otras dependencias fueron cedidas por el Gobierno al sacerdote Francisco García Tejero. Éste, como director espiritual de la congregación de las Hijas de los Dolores, pretendía adecuar lo cedido para instalar allí a estas religiosas.⁶⁵

Debido al estado del edificio se solicitó en 1876 la ayuda del Ministro de Fomento, adjuntando un informe de Juan de la Vega que en aquella fecha ejercía de Arquitecto Provincial.⁶⁶ Este informe no preveía se colocase un retablo en la capilla mayor "*porque cubriría el precioso ábside*", insertando por el contrario "*un altar a la romana dispuesto sobre la mesa aislada existente colocando unas gradillas para candeleros con lugar para el Sagrario y sobre ellas un templete manifestador*". Aunque la expresión "*a la romana*" nos lleve a pensar en una solución de retrocoro, creemos que aquí sólo se refiriese a la forma del altar, ya que al hablar del coro, que había sido trasladado a San Miguel, expresa su deseo de que esta obra "*se restituyera a su primitivo sitio colocándolo como antes estaba*". Por otra parte quizá la tipología que se desprende de la lectura del proyecto fuese algo, aunque exento, menos circundable, más monofocal y menos centralizado, cercano al desacierto existente hoy en la capilla del sagrario de la catedral de Jerez.⁶⁷

El nuevo altar para la Colegiata realizado por Francisco Hernández-Rubio

Cuando en 1896 Francisco Hernández-Rubio y Gómez proyectó el templete que presidió la Colegiata del Salvador apenas sesenta años, existía un altar-tabernáculo en el presbiterio que, al menos tipológicamente, debió influir en la realización del que nos ocupa. De hecho sabemos que la escultura que remataba la obra de Hernández-Rubio es copia en mármol de la que realizara en madera el genovés Jacome Vaccaro para el precedente.⁶⁸

⁶⁴ Este proyecto no fue realizado, pero de algún modo ha debido influir, sobre todo tipológicamente, en las recientes obras de ampliación que ha experimentado esta capilla en ocasión de la canonización del beato Juan Grande en 1996 y consiguiente elevación a santuario. En estas obras, que han estado dirigidas por los arquitectos Francisco Pinto Puerto y Florencio Iniesta Calado, se ha instalado, en situación muy semejante a la propuesta por Francisco Hernández-Rubio en el año 1929, una antigua custodia procesional de plata haciendo las funciones del templete que incluía aquel proyecto. (MERINO CALVO, José Antonio: *El arquitecto jerezano Francisco Hernández-Rubio y Gómez, 1859-1950*. Excmo. Ayuntamiento de Jerez de la Frontera. Jerez de la Frontera, 1995, pp. 123-124; POMAR RODIL, Pablo Javier: "El Santuario Diocesano de San Juan Grande en Jerez de la Frontera" en *Arte Cristiana*. Scuola Beato Angelico. Milán. En prensa.)

⁶⁵ ÁLVAREZ LUNA, María de los Ángeles *et alii*: *op. cit.*

⁶⁶ El arquitecto Juan de la Vega era un buen conocedor del edificio ya que, junto con Fernando Ortiz Vierna e Isaac Nessi había emitido en 1856 un informe sobre su estado para la Academia Provincial de Bellas Artes de Cádiz. Véase: CIRICI NARVÁEZ, Juan Ramón: "«El Informe De la Vega». Situación y estado de la Cartuja de Jerez en el año 1856." en *Revista de Historia de Jerez*. Excmo. Ayuntamiento de Jerez de la Frontera. Jerez de la Frontera, 1994, n.º 2, pp. 7-23.

⁶⁷ ÁLVAREZ LUNA, María de los Ángeles *et alii*: *op. cit.*; Archivo Municipal de Jerez de la Frontera. Leg. 623. Expte. 14520. Actas de la Subcomisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Jerez de la Frontera. Acta de 20 de noviembre de 1876.

⁶⁸ Sobre el antiguo altar, que era llamado "el cogollo", sabemos que fue diseñado por Torcuato Cayón de la Vega en 1778 y realizado por Jacome Vaccaro y que desapareció cuando se construyó el que estudiamos. (REPETTO BETES, José Luis: *La obra del templo de la colegiata de Jerez de la Frontera*. Diputación Cádiz, 1978, pp. 137-138).

De este anterior nos quedan también la descripción crítica de Antonio Ponz: “*El tabernáculo es aislado, y se sube á él por algunas gradas: y así este, como el Coro y retablos de las Capillas, sin exceptuar uno que se ha hecho de piedra, son de muy mala arquitectura*”,⁶⁹ así como la de Joaquín Portillo, que lo ubica: “*El tabernáculo se halla colocado bajo el cuadro del arco que sigue á la cúpula.*”⁷⁰

Como dijimos, el proyecto del nuevo altar data de 1896; en torno a tal fecha se desarrollará el debate sobre el “estilo nacional español” asociado a la preocupación por la definición de la esencia de lo hispánico en todos los aspectos de las manifestaciones humanas y más concretamente en la defensa de la idea romántica que vinculaba arquitectura y nación. Tras la discusión quedarán individualizadas como formas propiamente hispánicas las del plateresco, construyéndose en este estilo en 1900 una obra emblemática que representaba en sí misma, e incidía al mismo tiempo, en todo cuanto debía ser lo español dos años después del desastre de 1898: el pabellón de España en la Exposición Universal de París realizado por Urioste.⁷¹

Dentro de esta sensibilidad arquitectónica se encontraba Hernández-Rubio durante la etapa que transcurre entre 1896 -diseño del altar- y 1907 -dedicación del mismo-, acudiendo incluso a París a la mencionada exposición de 1900. La elección estilística tenía también sus propios condicionantes pues el mismo arquitecto declaraba en la memoria del proyecto que el estilo debía adaptarse plenamente al del templo en el que se iba a inscribir.⁷² [fig. 10]

Sobre un basamento de planta cuadrada al que se adosa un altar por cada frente, lo que posibilitaba la celebración simultánea de cuatro misas en la capilla mayor, Hernández Rubio montó una estructura cupulada sostenida por cuatro pares de columnas jónicas. En las cuatro esquinas y sobre la mesa de altar colocó esculturas de los evangelistas ejecutadas por el escultor italiano Angelo Rocca. Sobre las columnas un amplio friso con guirnalda sostenía la cúpula ligeramente apuntada donde aparecían entre los distintos sectores en que ésta se dividía, los atributos iconográficos de la Fe, la Esperanza, la Caridad y la Santa Cruz, que se coronaba con la imagen del Salvador. [fig. 11]

La obra fue realizada por el marmolista jerezano Luis Orellana, con quien colaboraron otros artesanos locales, en mármoles de diversos colores, y a pesar de incluir ciertos elementos eclécticos, que Villar Movellán ve como influencia de Ricardo Velázquez Bosco, mantenía un gran sentido de unidad con el conjunto.⁷³ De hecho ligaba perfectamente en proporciones y estilo con la gran portada tardoacademista de la sacristía ejecutada por Miguel de Olivares que le servía de *scenafrons*. El espacio destinado a la exposición del Santísimo Sacramento, reproduce un modelo muy difundido durante este periodo. Sirva de ejemplo la pieza superior del sagrario del altar de la *Madonna dell'Albero* de la catedral de Milán realizado en 1856 por Giovanni Bellezza en bronce dorado.⁷⁴ [fig. 12]

⁶⁹ PONZ, Antonio: *Viage de España*. Viuda de D. Joaquín Ibarra. Madrid, 1792, t. XVII, p. 248.

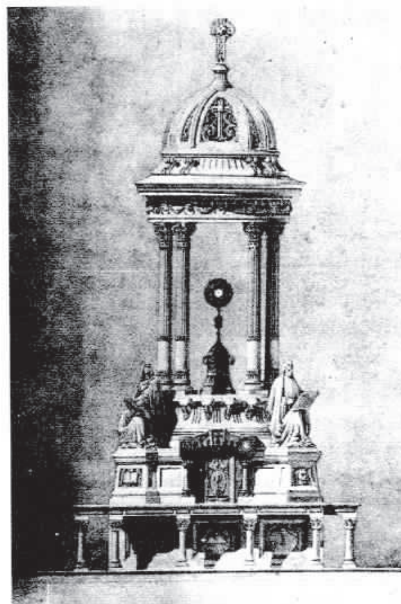
⁷⁰ PORTILLO, Joaquín: *op. cit.*, p. 37.

⁷¹ Sobre estos aspectos véase: NAVASCUÉS PALACIO, Pedro: “Regionalismo y arquitectura en España (1900-1930)” en *Monografías de arquitectura y vivienda*. SGV, Madrid, 1985.

⁷² MERINO CALVO, José Antonio: *op. cit.*, p. 38.

⁷³ VILLAR MOVELLÁN, Alberto: *op. cit.*, p. 417; RODRIGUEZ ROMERO, Francisco: “Jerez y el Corpus (II) Baldaquinos jerezanos” en *La voz del sur*. Jerez de la Frontera, 10 de junio de 1965, p. 5.

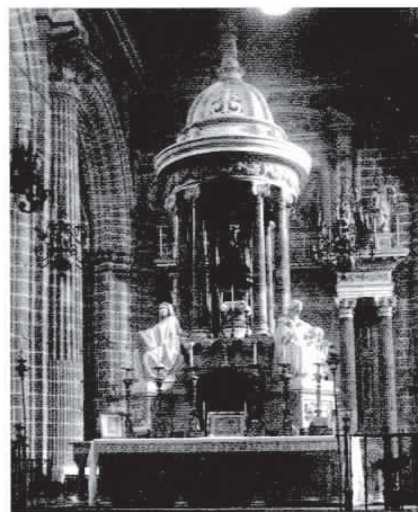
⁷⁴ MAJO, Angelo: “Vita e Religione nel duomo di Milano” en BRIVIO, Ernesto: *op. cit.*, p. 439; THEIME-BECKER: *op. cit.*, *ad vocem*.



10. Proyecto de altar-temple para la iglesia colegial. 1896.



12. Proyecto de sagrario para el altar de la Madonna dell'Albero de la catedral de Milán. 1856.



11. Aspecto que presentaba el interior de la iglesia colegial hasta 1966.

La inclusión de un templete en el presbiterio de la entonces colegial de Jerez, fue muy del gusto de los capitulares jerezanos y por extensión de toda la ciudadanía. La obra de Hernández Rubio insertaba el templo en la línea seguida por las catedrales e iglesias mayores andaluzas -catedrales de Málaga, Jaén, Cádiz, Almería, Guadix, prioral del Puerto de Santa María, etc.- que venían incluyendo este tipo de altar desde el siglo XVIII y que finalmente cerraría la catedral de Granada cuando entre 1924 y 1929 instalase en el presbiterio el ejemplar en plata que donaron los duques de San Pedro de Galatino.⁷⁵

En todos estos ejemplos, y a diferencia de cuanto sucede en otras partes de España, los tabernáculos raramente se dedican a una imagen. El caso de la colegial jerezana es particular ya que aunque estaba destinado a la ostensión del Santísimo Sacramento, como ratifica además el dibujo del proyecto, fue ocupado frecuentemente por una imagen de la Inmaculada con la que el Cabildo guardaba especial vinculación histórica y que de hecho había venido presidiendo el interior del anterior "cogollo".⁷⁶

La obra alcanzó un coste de sesenta mil pesetas que correrían en principio a cargo de los legados testamentarios de Josefa de Bertemati, Pedro Domecq Loustau, Juan de Dios Solano y el del Cardenal jerezano Sebastián Herrero y Espinosa de los Monteros, que había sido canónigo de la colegial.⁷⁷ Pero algo debió fallar en la administración de los legados, llegando el arquitecto a pagar de su propio bolsillo las esculturas que el carrarés Angelo Rocca estaba realizando para el templete. Por ello la gestación de la obra fue larga, ya que no se inauguró hasta el Domingo de Resurrección de 1907.⁷⁸

La obra hoy se encuentra descompuesta tras la reforma del interior de la colegial en los años sesenta del siglo XX. Los evangelistas se conservan en la antesacristía de la hoy catedral, y en su Patio de los Naranjos la escultura del Salvador que antes remataba el templete hoy hace lo propio con una fuente. El resto, el templete propiamente dicho, fue comprado por Rafael Osborne Macpherson en 1974 y actualmente se encuentra desmontado en la bodega El Tiro de El Puerto de Santa María.⁷⁹

Sin duda, cuando se gestó este templete habían pasado ya unos años desde que Francisco Mateos-Gago entendiese que no había más distinción de estilos que entre "arte pagano" y "arte cristiano", preconizando así el nacimiento de un estilo eminentemente religioso en el que "los maestros del arte cristiano vuelvan los ojos a la edad media, y realicen un verdadero renacimiento". Con lo que se ilusionaba al pensar que "Afortunadamente podemos ya saludar la aurora de ese día, cuando vemos á Inglaterra, á los Estados Unidos de América, y á la Francia misma levantando en la actualidad inmensas y

⁷⁵ Además, esta intervención en la catedral de Granada supuso la supresión del coro, que permanecía en su justa ubicación ocupando la nave central, para colocarlo -contra toda lógica- rodeando la cabecera, por lo que se trata de un ejemplo más, aunque tardío, del mismo tipo de intervención que se planteó en las iglesias jerezanas de San Miguel, Santiago y San Juan y que, como aclaramos en la nota nº 28 excede a los planteamientos de naturaleza estético-artística.

⁷⁶ Es posible pensar que desde un principio estuviese previsto este uso compartido, ya que en cada frente de altar además del escudo del cabildo aparecían las alegorías de la Eucaristía y la Inmaculada.

⁷⁷ PESCADOR Y GUTIÉRREZ DEL VALLE, Mariano: "El baldaquino de la real e insigne colegial" en *El Mensajero*, 30 de marzo de 1907 y RODRIGUEZ ROMERO, Francisco: *op. cit.*, p.5.

⁷⁸ MOLINA, Rodrigo de: "Francisco Hernández-Rubio y Gómez" en *Diario de Jerez*, Jerez de la Frontera, 1º de octubre de 1989, pp. 16-17. PESCADOR Y GUTIÉRREZ DEL VALLE, Mariano: *op. cit.*, 1909, p. 29 n. 1.

⁷⁹ Sobre la restauración de la colegial en que desapareció el baldaquino véase: MARISCAL RODRÍGUEZ, Miguel A. y POMAR RODIL, Pablo J.: "¿Hacia la Catedral del Tercer Milenio? I" en *Diario de Jerez*, 17 de abril de 1999, p. 13.

suntuosísimas catedrales góticas".⁸⁰ Creyó don Francisco que como un nuevo Rodrigo Gil de Hontañón, que trabajaba *a la antigua* los palacios y *a la moderna* las catedrales, era el sevillano Demetrio de los Ríos que terminaba en neogótico la catedral hispalense y en neoplatereesco su ayuntamiento.⁸¹ Pero la realidad era más compleja, las ideas en torno a la unidad de estilo que, como ya vimos, había difundido Viollet-le-Duc, de manera evidente estuvieron igualmente presentes.

Si en muchas ocasiones la miseria en que, tras la Desamortización de Mendizábal, se habían visto sumidas las fábricas de los templos, había salvado a éstos del "delirio historicista", podemos apreciar como en Jerez éste fue posible. La munificencia de las familias de la alta burguesía bodeguera así lo propició, y la materialización de los proyectos donde se pueden leer cada uno de los elementos integrantes de la problemática que rodeaba los planteamientos del eclecticismo y el *revival* son sin duda un hecho.

Pocos momentos en la historia habrán contado con una reflexión mayor sobre los conceptos de estilo, función, símbolo y significado de la propia arquitectura; las obras construidas serán ya otra historia.

⁸⁰ MATEOS-GAGO Y FERNÁNDEZ, Francisco: *op. cit.*, p. 95. Estas ideas que identificaban el nuevo gótico con un "renacimiento cristiano", fueron ya recogidas, antes de mediar el siglo, en obras como la del arquitecto PUGIN, Augustus Welby Northmore: *An apology for the revival of christian architecture in England*. John Weale, Londres, 1843.

⁸¹ *Ibidem*, p. 49.