

**Cómo citar este trabajo:** Camarazana Malia, David (2020). Mariologías de la Baja Edad Media e inicios de la Edad Moderna en Jerez de la Frontera: Una nueva aproximación desde la Historia del Arte. *Bajo Guadalquivir y Mundos Atlánticos*, 02. 52-74. <https://doi.org/10.46661/bajoguadalquivirmundosatl.5326>

# Mariologías de la Baja Edad Media e inicios de la Edad Moderna en Jerez de la Frontera. Una nueva aproximación desde la Historia del Arte

Mariologies of the Late Middle Ages and Early Modern period in Jerez de la Frontera. A new approach from Art History

**David Caramazana Malia**

Universidad de Sevilla

david.caramazana.malia@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8647-7947>

## Resumen

En este trabajo se analizan las esculturas de la Virgen con el Niño bajomedievales y de inicios de la Edad Moderna de Jerez de la Frontera con el objetivo de encuadrarlas cronológicamente y en sus correctos usos estéticos y devocionales. Para ello, en primer lugar, se establece un contexto histórico-artístico para acercarnos a la comprensión del fenómeno de las mariologías en Jerez y su entorno. A continuación, dividimos la producción en tres conjuntos tipológicos de acuerdo con las características de los ejemplares. Por último, aportamos una conclusión general sobre la formación de este fenómeno en Jerez y su papel dentro del reino de Sevilla.

Palabras clave: Mariología, Baja Edad Media, Alta Edad Moderna, Jerez de la Frontera, Sevilla.

## Abstract

This paper analyses the sculptures that represents the Virgin Mary and the Child of the Late Middle Ages and Early Modern period in Jerez de la Frontera with the aim of framing them chronologically and in their appropriate aesthetic and devotional uses. For this purpose, firstly, it has been established a historical-artistic context to approach an understanding of the Mariology's phenomenon in Jerez and its surroundings. Then, the production has been divided into three typological sets according to the characteristics of the models. Finally, a general conclusion has been provided about the formation of this phenomenon in Jerez and the role of the city within the kingdom of Seville.

Key words: Mariology, Late Middle Ages, Early Modern period, Jerez de la Frontera, Seville.

## 1 Introducción

Desde mediados del siglo pasado la historiografía artística española se ha ocupado de estudiar el fenómeno mariológico en los reinos hispánicos medievales<sup>1</sup>. Para Jerez de la Frontera, el primer autor que compendió las imágenes y las relacionó con su historia fue el escrito póstumo de Sancho de Sopránis, camino que ha sido revisado y ampliado por otros autores recientemente<sup>2</sup>. Aunque pueda parecer que el tema se haya agotado, Pereda y Español han contribuido con nuevas preguntas y contextos que van a ser tenidas en cuenta en el presente estudio<sup>3</sup>.

Hoy en día estamos en disposición de afirmar que Jerez no produjo por sí misma creaciones artísticas de relativa calidad hasta el primer tercio del siglo XVI. Evidentemente, la ausencia de demanda de imágenes impidió el establecimiento de talleres artísticos hasta entonces<sup>4</sup>. La ciudad se nutría del creciente número de artesanos de la imagen que iban

reparando en Sevilla y de las obras que llegaban por vía marítima gracias al Portal, su embarcadero<sup>5</sup>. Estas circunstancias manifiestan un hecho común en los enclaves reconquistados por los reinos cristianos en el sur peninsular: la inexperiencia ante las imágenes devocionales en el imaginario social<sup>6</sup>.

Dentro del arte escultórico bajomedieval, las mariologías responden a la necesidad de cubrir e iniciar el campo visual de la representación religiosa. En los tímpanos de las iglesias góticas se hizo frecuente la representación de María como mediadora en la salvación de las almas en el Juicio Final. La intención no fue otra que la de difundir una imagen amable, de amparo y protección, identificable fácilmente por toda la sociedad<sup>7</sup>.

Los territorios de al-Ándalus ya manifestaban una completa arabización cultural durante el siglo X, lo que en cuestiones estéticas implicaba asumir el aniconismo de las imágenes sagradas, norma

<sup>1</sup> TRENS, Manuel, *María, Iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid, 1947; HERNÁNDEZ DÍAZ, José, *Iconografía medieval de la Madre de Dios en el antiguo Reino de Sevilla*, Madrid: Discurso académico para el ingreso a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1971.

<sup>2</sup> SANCHO DE SOPRANIS, Hipólito, *Mariología medieval xericense*, Jerez de la Frontera, 1973; CARAMAZANA MALIA, David, "Cuatro tipos de mecenazgo escultórico durante la Baja Edad Media en Andalucía: el caso de Jerez de la Frontera". En: AAVV., *I Congreso Internacional de Jóvenes Investigadores. Coleccionismo, Mecenazgo y Mercado artístico en España e Iberoamérica*, (15 febrero-18 febrero de 2016), Sevilla, 2016, pp. 331-345; JIMÉNEZ LÓPEZ DE EGUILLETA, Javier E., "Devociones marianas en Jerez y su comarca durante los primeros tiempos de la conquista cristiana", *Asidonense*, nº 10 (2016), pp. 55-83; GONZÁLEZ JIMÉNEZ, Manuel, "Devoción mariana y repoblación", *Alcanate*, X (2016-2017), pp. 11-22.

<sup>3</sup> PEREDA, Felipe, *Las imágenes de la discordia. Política y poética de la imagen sagrada en la España del*

*cuatrocientos*, Madrid, 2007; ESPAÑOL BELTRÁN, Francesca, "El milagro y su instrumento icónico. La Fortuna de las imágenes sagradas en el ámbito Peninsular", en *Imágenes en acción. Actos y actuaciones en la Edad Media. Codex Aquilarensis*, nº 29 (2013), pp. 117-133.

<sup>4</sup> ROMERO BEJARANO, Manuel, "Francisco de Heredia, maestro entallador, y la autoría del Cristo de la Viga de la Catedral de San Salvador de Jerez de la Frontera", en *Laboratorio de Arte*, nº 16 (2003), pp. 381-398.

<sup>5</sup> La pedanía actual de El Portal, a diferencia de su estado presente, presentaba suficiente caudal para el intercambio comercial, con la consecuente llegada de piezas artísticas a Jerez desde distintos puntos peninsulares y europeos. El contacto internacional en el Jerez medieval se ha estudiado por: MINGORANCE RUIZ, José Antonio, *La colonia extranjera en Jerez a finales de la Edad Media*, Jerez de la Frontera, 2013.

<sup>6</sup> PEREDA, Felipe, op. cit., 2007, pp. 66 y ss.

<sup>7</sup> WILLIAMSON, Paul, *Escultura gótica, 1140-1300*, Madrid, 1997, pp. 33 y ss.

recogida en su revelación. La imposibilidad de crear imágenes devocionales en el arte islámico, limitando a los artesanos a expresar por medio de la simbología natural o geométrica, así como la decoración epigráfica basada en versos del Corán, dejaban a la imagen antropomorfa (tanto para el artista como para el observador) prácticamente sin desarrollo previo a la llegada cristiana<sup>8</sup>. Este contexto artístico cambiaría con la llegada castellana, aunque no de forma instantánea, sino con un proceso lento, paulatino y cargado de altibajos. Fernando III y Alfonso X supieron respetar la arquitectura musulmana sagrada de sus urbes, las cuales se vieron modificadas en usos y reconstruidas en algunos espacios para adaptarse al recién instaurado culto cristiano<sup>9</sup>. Así, las primeras imágenes devocionales aparecieron en forma de pintura en los pilares de las mezquitas cristianizadas y por medio de la colocación de esculturas sedentes de la Virgen con el Niño en los altares, como la Virgen de los Reyes de la catedral de Sevilla<sup>10</sup>.

La historia de las mariologías en Jerez se inicia con estos reyes, singularmente Alfonso X y Alfonso XI, los cuales participaron activamente en las campañas del estrecho de Gibraltar y los que fueron protagonistas a la hora de incentivar el culto a la Virgen María<sup>11</sup>. Cabe recordar que la literatura de los reinos hispánicos medievales idealizaba a cada ciudad como una doncella que había que recuperar de las garras del diablo para desposarse con ella, surgiendo de esta manera las leyendas mariológicas. La más frecuente cuenta que estuvieron guardadas desde la invasión musulmana (711) y que salieron a la luz con la venida de los cristianos<sup>12</sup>.

Jerez de la Frontera, tomada por el rey Sabio entre 1264 y 1267<sup>13</sup>, fue el principal baluarte para defender el sur del reino de Sevilla. Durante el siglo XIV, y, sobre todo, tras la toma de Antequera en 1410, la ciudad incrementó los contactos con Inglaterra, Portugal, Génova y los Países Bajos, facilitando que la élite social promocionase

---

<sup>8</sup> GRABAR, Oleg, *La formación del arte islámico*, Madrid, 2008, pp. 13-30. Hoy en día sabemos que no siempre se siguió estrictamente el aniconismo: GONZÁLEZ LÓPEZ, M<sup>a</sup> José, MONTERO MORENO, Araceli y BAGLIONI, Raniero, "Las pinturas de la Sala de los Reyes de la Alhambra de Granada, Un proyecto, un método, una intervención", *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 2012, vol. 20, n<sup>o</sup> 83, pp. 74-89.

<sup>9</sup> MONTES ROMERO-CAMACHO, Isabel, "La iglesia de Sevilla en tiempos de Alfonso X", en: AAVV., *Sevilla en tiempos de Alfonso X el Sabio*, Sevilla, 1987, pp. 157-221; LAGUNA PAÚL, Teresa, "La aljama cristianizada. Memoria de la catedral de Santa María de Sevilla". En: AAVV., *Metropolis Totius Hispaniae. 750 Aniversario de la Incorporación de Sevilla a la Corona Castellana*, Sevilla, 1998, pp. 41-71; ALMAGRO GORBEA, Antonio, "De mezquita a catedral. Una adaptación imposible". En: JIMÉNEZ MARTÍN, Alfonso (ed.), *La piedra postrera. V Centenario de la conclusión de la Catedral de Sevilla*, vol. 1, Sevilla, 2007, pp. 13-45.

<sup>10</sup> HERNÁNDEZ DÍAZ, José, *La Virgen de los Reyes, patrona de Sevilla y de la archidiócesis: estudio iconográfico*, Sevilla, 1996; LAGUNA PAÚL, Teresa, "Dibujos de la Virgen de los Reyes conservados en la colección Gestoso", *Laboratorio de Arte*, n<sup>o</sup> 29 (2017), pp. 617-634; CHICO PICAZA, María Victoria, "Hagiografía en las Cantigas de Santa María:

bizantinismos y otros criterios de selección", *Anales de Historia del Arte*, n<sup>o</sup> 9 (1999), pp. 35-54, p. 35. Merece la pena recordar que este contacto estético fue bidireccional. Recordemos el célebre sepulcro de Fernando III con las cuatro grafías (hebreo, latín, castellano y árabe): RUIZ SOUZA, Juan Carlos, "Castilla y la libertad de las artes en el siglo XV. La aceptación de la herencia de al-Ándalus: de la realidad material a los fundamentos teóricos", *Anales de Historia del Arte*, n<sup>o</sup> extra-1 (2012), pp. 123-161.

<sup>11</sup> A veces, las imágenes de la Virgen con el Niño estuvieron presentes en las propias batallas, recibiendo el nombre de *las Batallas*. Se conservan ejemplos en las catedrales de Burgos y Sevilla.

<sup>12</sup> VON SCHACK, Adolf Friedrich, *Poesía y arte de los árabes en España y Sicilia*, (Edición y traducción de Juan Valera), Madrid, 2002, p. 287.

<sup>13</sup> La pedanía actual de El Portal, a diferencia de su estado presente, durante toda la Edad Moderna todavía presentaba suficiente caudal para el intercambio comercial, con la consecuente llegada de piezas artísticas a Jerez desde distintos puntos peninsulares y europeos. El contacto internacional en el Jerez medieval se ha estudiado por: MINGORANCE RUIZ, José Antonio, *La colonia extranjera en Jerez a finales de la Edad Media*, Jerez de la Frontera, 2013.

obras artísticas internacionales. Esto explica que se dieran prácticas funerarias y devociones privadas en la Baja Andalucía en sintonía con el gótico internacional europeo<sup>14</sup>.

Avanzando en el tiempo que comprende nuestro estudio, además del paulatino progreso del comercio marítimo en el Estrecho con el control sobre la bahía de Cádiz, Sevilla atrajo a talleres extranjeros de imaginería para cubrir las necesidades de su catedral gótica. La necesaria ornamentación de las portadas y la dotación de las capillas de la nueva fábrica motivó que escultores y pintores se establecieran en esta urbe desde mediados del siglo XV, iniciando lo que se conoce como la escuela sevillana de imaginería<sup>15</sup>. Pronto, el incipiente mercado artístico de la Baja Andalucía fue monopolizado y dirigido por la metrópoli hispalense influyendo en todas las ciudades de su arzobispado. A comienzos del siglo XVI, Jerez de la Frontera se convertía en la ciudad que más eco e intercambios artísticos recibía

de Sevilla. La ciudad guerrera medieval había abierto su puerta a la recepción de obras manufacturas hispalenses desde el último tercio del siglo XV, lo que condujo a que décadas después se convirtiera en una de las principales ciudades de todo el arzobispado en disponer de talleres propios<sup>16</sup>.

## 2 Análisis cronológico y tipológico de las mariologías de Jerez de la Frontera<sup>17</sup>

Dentro del contexto histórico-artístico que acabamos de exponer, se propone distinguir el período bajomedieval y la primera época moderna en tres grupos de mariologías. La idea de dividir la producción en conjuntos diferenciados se ha pensado con el objetivo de facilitar a las futuras investigaciones un marco de referencia con

---

<sup>14</sup> MARTÍN MOCHANES, Carmen, "Restauración del relieve en alabastro procedente del Asilo de San José, Jerez de la Frontera", *Revista de Historia de Jerez*, nº 11-12 (2005), pp. 197-219; CARAMAZANA MALIA, David y ROMERO BEJARANO, Manuel, "Nuevos datos de la escultura funeraria en Jerez de la Frontera durante la Baja Edad Media. Las laudas flamencas de San Juan de los Caballeros", *Estudios sobre patrimonio, cultura y ciencias medievales*, nº 18 (2016), pp. 195-218; CARAMAZANA MALIA, David, "Cuatro tipos de mecenazgo", pp. 331-345.

<sup>15</sup> LAGUNA PAÚL, Teresa, "Las portadas del Bautismo y del Nacimiento de la Catedral de Sevilla", *Bienes culturales: revista del Instituto del Patrimonio Histórico Español*, nº 1 (2002), Madrid, pp. 83-100. HALCÓN ÁLVAREZ-OSORIO, Fátima, HERRERA GARCÍA, Francisco y RECIO MIR, Álvaro, *El retablo sevillano: desde sus orígenes a la actualidad*, Sevilla, 2009. Para el contexto social de Jerez a finales de la Edad Media, véase: RUIZ PILARES, Enrique J., *El poder en el Concejo de Jerez de la Frontera durante el reinado de los Reyes Católicos (1474-1504) espacios, ámbitos y recursos*, Tesis doctoral, Universidad de Cádiz, 2017.

<sup>16</sup> CARAMAZANA MALIA, David, "El primitivo retablo mayor de San Mateo y la escultura renacentista en madera de su parroquia". En: JIMÉNEZ LÓPEZ DE EGUILLETA, Javier (ed.): *La parroquia de San Mateo de Jerez de la Frontera. Historia, Arte y Arquitectura*,

Murcia, 2018, pp. 439-466; CARAMAZANA MALIA, David y ROMERO BEJARANO, Manuel, "La sillería de coro de Padres de la Cartuja de Santa María de la Defensión de Jerez de la Frontera, una obra clave de la escultura manierista del sur del Arzobispado Hispalense", *Choir Stalls in Architecture and Architecture in Choir Stalls, (Congreso Internacional de Sillerías de Coro en León)*, Cambridge, 2014, pp. 295-310; HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Salvador, *La escultura en madera del Gótico final en Sevilla: la sillería del coro de la Catedral de Sevilla*, Sevilla, 2014; ROMERO BEJARANO, Manuel, "Francisco de Heredia, maestro entallador, y la autoría del Cristo de la Viga de la catedral de San Salvador de Jerez de la Frontera", *Laboratorio de Arte*, nº 16 (2003), pp. 381-398.

<sup>17</sup> Nos basamos en las obras que hemos podido documentar en el transcurso de esta investigación, obviando otras que carecen de suficiente valor histórico-artístico o no están en buenas condiciones de conservación para realizar un análisis formal. La primera aproximación al fenómeno la hicimos en nuestro Trabajo Final de Grado en la Universidad de Sevilla (2015) y fue presentado como parte de la comunicación publicada en el I Congreso Internacional de Jóvenes Investigadores de la Universidad de Sevilla en febrero de 2016: CARAMAZANA MALIA, David, "Cuatro tipos de mecenazgo", pp. 331-345.

respecto a las obras que conocemos de la ciudad de Jerez de la Frontera<sup>18</sup>.

En orden cronológico, el primero grupo va a ser denominado *mariologías de la Reconquista*. Se trata de un conjunto de Vírgenes con el Niño sedentes que llegaron a las ciudades de la Baja Andalucía por mediación de los reyes de Castilla, especialmente Fernando III, Alfonso X y Alfonso IX. Su fuerte cohesión estilística y devocional es evidente. Como veremos, las intenciones de sus promotores envuelven motivos propagandísticos de sus victorias y exhibir sucesos milagrosos de las propias imágenes, las cuales se donaban posteriormente al espacio religioso principal de la urbe conquistada.

Bastante más complejo se presenta el conjunto de las *mariologías internacionales*. Este grupo afecta e incluso distorsiona cualquier planteamiento de evolución artística en las zonas costeras, como era el caso jerezano. La vanguardia de estas viene condicionada por los contactos comerciales, por lo que no es extraño que encontremos una calidad artística superior con respecto a los talleres del reino de Castilla. Así mismo, las imágenes internacionales se presentan también como fruto de apariciones milagrosas en los mares. La cronología comprende los siglos XIV y XV, pudiendo llegar incluso al siglo XVI.

Por último, tenemos que ocuparon de la producción de los talleres afincados en la metrópoli hispalense. La incipiente escuela sevillana de escultura se orientó hacia el estilo gótico internacional durante el siglo XV, para luego acercarse al estilo flamenco de finales de dicho siglo. Cuando los gremios de

escultores concretaron su funcionamiento y estructura dentro de esta ciudad, surgió un tipo de Virgen con el Niño estante que tuvo éxito a nivel regional e incluso nacional, dando lugar a las *mariologías de escuela sevillana*. Aquí comienza a atisbarse el estilo renacentista, aunque muy cercano a los modelos de grabados del norte de Europa, principalmente Durero y Lucas van Leyden.

### 3 Mariologías de la Reconquista

La historiografía ha señalado que las mariologías de Reconquista presentan unas coordenadas temporales concretas, siglos XIII y XIV, y un promotor claro, la Corona de Castilla<sup>19</sup>. De acuerdo con las crónicas, los reyes castellanos las portaban en sus campañas y una vez tomada y cristianizada la urbe se donaban a la misma. Por este motivo, la producción quedaba condicionada a los avances del reino castellano sobre el territorio musulmán y, a la postre, a otro factor de tipo religioso: la *devotio moderna*. Entre 1410 (toma de Antequera) y 1492 (toma de Granada) no se recuperaron ciudades de importancia en el sur peninsular, pudiendo ser probablemente el motivo de la ausencia de estas obras. Aunque también por otra parte, la *devotio moderna* de finales del siglo XIV llegó relativamente pronto a Sevilla, importando nuevos modelos de religiosidad, más privativa y personal, factor complementario para que se dejase de producir este primer tipo mariológico<sup>20</sup>. Por tanto, podemos deducir que la tipología formal de mariologías de la Reconquista (antes dividida por la historiografía artística entre *Virgenes Majestad* y *Mater Christi*),

---

<sup>18</sup> Hernández Díaz estableció una primera división: *Virgenes Majestad, Mater Christi, Virgen Odegetria, Virgen Mater Admirabilis* y *Virgen Magnificat*: HERNÁNDEZ DÍAZ, José, *Iconografía medieval*, pp. 13-30.

<sup>19</sup> JIMÉNEZ LÓPEZ DE EGUILTA, Javier E., "Expresiones de la religiosidad medieval en la región gaditana (siglos XIII-XIV)", *Alcanate. Revista de estudios alfonsíes*, vol. X

(2016-2017), pp. 139-195; GONZÁLEZ JIMÉNEZ, Manuel, "Devoción mariana y repoblación", *Alcanate*, X (2016-2017), pp. 11-22.

<sup>20</sup> MIURA ANDRADES, José María, "Servicio de Dios y provecho y salud de almas". La predicación mendicante en el arzobispado de Sevilla durante la Baja Edad Media", *HID*, nº 42 (2015), pp. 241-273.

perderían inexorablemente su funcionalidad a comienzos del siglo XV<sup>21</sup>.

Al ser estas imágenes las primeras que llegaron a las ciudades del sur castellano sus fuentes literarias refieren leyendas que buscan alejarlas de una creación de la mano humana y hacerlas prácticamente fragmentos de lo divino. Efectivamente, la mayoría de las veces son protagonistas en algunas crónicas de la Reconquista cristiana.

*Las Cantigas de Santa María* de Alfonso X es la fuente principal para entender el fenómeno mariológico en los reinos hispánicos. Jiménez exploró este campo afirmando que la primera imagen devocional de Jerez fue la Virgen del Alcázar. Su leyenda cuenta que durante el asedio de la ciudad en 1261 se salvó milagrosamente de las llamas del fuego. Teniendo presente que el rey Sabio participó activamente y en persona en la toma de Jerez, bien pudo ser donada por él mismo cuando dotó el culto de su capilla<sup>22</sup>.

Salvo la referencia de que todavía se rendía culto a Santa María del Alcázar hacia el año 1400, no tenemos más noticias del devenir de esa primera imagen mariana en Jerez. Sin embargo, gracias a una referencia

decimonónica, conocemos otra escultura que, de encontrarla en el mismo estado que se observa en la fotografía (Figura 1), supondría un magnífico ejemplo de este grupo que hemos denominado *de la Reconquista*.

La fotografía se encuentra en la revista *Jerez en Semana Santa* y según el pie de foto, Miguel Muñoz era su propietario<sup>23</sup>. Miguel Muñoz Espinosa (f. 1924) fue un buen conocedor del arte jerezano y tal vez con el objetivo de salvaguardar algunas imágenes de cierto valor para la ciudad pudo percatarse de la importante muestra de escultura gótica del siglo XIII que tenía entre sus manos<sup>24</sup>. Una simple ojeada comparativa con la iconografía de la Virgen con el Niño que aparece en *Las Cantigas* alfonsíes resulta esclarecedora para afirmar que nos encontramos ante una obra salida de un taller castellano del círculo real<sup>25</sup>.

La mariología que se encuentra más cerca de la que acabamos de mencionar es Nuestra Señora de Regla de Chipiona (Figura 2). Como bien aclaró Lazcano, su fecha debe ser posterior al año 1330, cuando unos canónigos regulares de León recibieron del II señor de Marchena, Pedro Ponce de León, la ermita de Chipiona<sup>26</sup>. La composición de la escultura evidencia la tipología *Mater Christi*, no obstante, su calidad es inferior a la

<sup>21</sup> Isabel I dotó su Capilla Real de Granada con numerosas imágenes de devoción que nada tenían que ver ya con este tipo de mariologías: YARZA LUACES, Joaquín, *Isabel la Católica: promotora artística*, Madrid, 2006. Las mariologías de reconquista comprenderían ambas denominaciones establecidas por Hernández Díaz, si bien con las diferencias de que en la *Majestad* se tallaba exclusivamente el rostro y las manos, y la *Mater Christi* era de bulto redondo y sedente, acogiendo en su regazo al Niño: HERNÁNDEZ DÍAZ, José, *Iconografía medieval*, pp. 13 y ss.

<sup>22</sup> JIMÉNEZ LÓPEZ DE EGUILLETA, Javier E., op. cit., 2016-2017, pp. 139-195.

<sup>23</sup> “En el reverso de la fotografía, hay una leyenda manuscrita que dice: imagen del siglo XIII, que se encuentra en Jerez de la Frontera y es propiedad de D. Miguel Muñoz, presbítero”: AAVV., *Jerez en Semana Santa*, vol. V, (2001), p. 45. Agradecemos a Javier Jiménez sus indicaciones en esta imagen.

<sup>24</sup> Miguel Muñoz Espinosa (1857-1924), arcipreste de Huelva y Carmona, fue director de la Revista Religiosa

de Jerez editada entre 1884 y 1892, realizó un estudio de la Cartuja de la Defensa y participó en el corpus del manuscrito Epigrafía jerezana: SÁNCHEZ BERNAL, Rafael y CASTRO MORENO, Gonzalo, “Reseña del manuscrito Epigrafía jerezana”, en *Revista de Historia de Jerez*, nº 8 (2002), pp. 221-227; GARCÍA FIGUERAS, Tomás, *Un siglo de historias e historiadores de Jerez de la Frontera (1863-1972)*, tomo I, Jerez de la Frontera, 1974.

<sup>25</sup> CHICO PICAZA, María Victoria, “Hagiografía en las Cantigas de Santa María: bizantinismos y otros criterios de selección”, *Anales de Historia del Arte*, nº 9 (1999), pp. 35-54; AAVV., *Cantigas de Santa María, edición de Walter Mettmann*, Madrid, 1989.

<sup>26</sup> LAZCANO GONZÁLEZ, Rafael, “Historia, leyenda y devoción a Nuestra Señora de Regla”, *Advocaciones Marianas de Gloria. Estudios Superiores del Escorial, (Simposium 6 al 9 de septiembre de 2012, XXª edición)*, San Lorenzo del Escorial, 2012, 621-640.

mariología de Miguel Muñoz, obra maestra del siglo XIII. Esto invita a pensar que los modelos alfonsíes se repitieron durante la primera mitad del siglo XIV, abasteciendo no sólo al círculo real, sino también al clero y la nobleza castellana.

Ahora toca hablar de la primera imagen que sí se conserva en la ciudad de Jerez. En el lugar más destacado del retablo mayor del exconvento mercedario<sup>27</sup> se encuentra la Virgen de la Merced, patrona de Jerez de la Frontera (Figura 3). En su origen fue una escultura de talla completa que representaba la Virgen sedente con el Niño en sus brazos. Su deterioro propició que se recubriese de plata y se sustituyesen las manos y la figura del Niño por tallas nuevas, siendo el rostro lo único que ha llegado de la obra original<sup>28</sup>.

Respecto a la historia de la imagen, las noticias que hemos encontrado son contradictorias. El mercedario González Fariñas se hizo eco de la tradición de que la Virgen se encontró en un horno para la redacción de su manuscrito del siglo XVIII:

“se encontró un horno (...) y en el hueco de él se hallaron esta Santa Imagen, sin lesión y corrupción alguna, que siendo de talla de madera les causó más admiración y creyeron estar allí desde la pérdida general de España y que llegándose los moros a señorearse de Xerez, los Cristianos que había en ella la ocultarían en aquel horno”<sup>29</sup>.

Otra versión de la invención de la Virgen recogida por este mercedario refiere que el 711 estuvo escondida en una cueva de

Algeciras hasta que la encontró Alfonso XI tras la reconquista de la ciudad en 1344<sup>30</sup>. Según las narraciones, la imagen sería anterior a la conquista musulmana, acaecida a comienzos del siglo VIII, algo que carece de base científica para la Historia del Arte. Aunque ambas versiones responden a una tradición que apoya la continuidad del cristianismo en la península y de la realeza castellana, los rasgos estilísticos de la talla demuestran otra cronología y momento artístico.

La faz presenta una expresión hierática y un tanto esquematizada. Los ojos son grandes y almendrados y sobre ellos se disponen unas estrechas cejas muy prolongadas. El color del rostro es marrón oscuro, casi negro. Rasgo nada excepcional, ya que en localidades cercanas a Jerez también se veneran vírgenes medievales *negras*: la ya mencionada Nuestra Señora de Regla, patrona de Chipiona, y la Virgen de los Milagros, patrona de El Puerto de Santa María<sup>31</sup>.

La noticia más antigua de la Virgen de la Merced la proporciona el fraile mercedario Pedro Chamorro (quien conoció la imagen en su estado original). Fue este fraile el que relató con ocasión de la toma de posesión como camarera de la señora de doña Elvira de Espínola que:

“se vino a las manos la de descubrir y ver como era y aun es la primitiva estructura y forma que este simulacro tuvo desde su origen (...) de escultura de madera (hubo quien dixera que de azofoifo) con el

<sup>27</sup> Para un estudio de su fábrica, véase: ESCOBAR FERNÁNDEZ, Bruno, “El monasterio de la Merced de Jerez de la Frontera. Historia y Arte”, *Asidonense*, nº 11 (2017), pp. 173-188.

<sup>28</sup> Pomar y Mariscal comentan que la talla del Niño Jesús probablemente sea del siglo XVIII: POMAR RODIL, Pablo J. y MARISCAL RODRÍGUEZ, Miguel Ángel, *Jerez. Guía artística y monumental*, Madrid, 2004, p. 163. Hasta la fecha, el único estudio en profundidad de la pieza está firmado por de la Lastra: DE LA LASTRA Y TERRY, Juan, *La Virgen de la Merced, patrona de Jerez*, Jerez de la Frontera, 1973. Cabe decir que Sancho de Sopranis realizó un estudio de la Virgen de la Merced que no llegó a publicar. Posiblemente, fuera este el que firma de la Lastra: TOSCANO DE PUELLES, Fernando,

*Bibliografía y recuerdo de Hipólito Sancho de Sopranis*, El Puerto de Santa María, 1993, p. 25.

<sup>29</sup> GONZÁLEZ FARIÑAS, Francisco, *Noticias de la Fundación del Convento de la Merced Calzada de Jerez de la Frontera*, Jerez de la Frontera, 1941, p. 18.

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 18.

<sup>31</sup> Louis Rëau se recoge esta tradición, difundida no sólo por España, sino por toda Europa. Sin embargo, no ofrece una explicación al color de la Virgen, proponiendo que se deba a un ennegrecimiento motivado por causas ajenas a la voluntad de los artistas, como suciedad u otro tipo de alteraciones físicas y químicas: RËAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano*, tomo I, vol. II., Madrid, 1996, p. 102.

Niño (...) El aire de las ropas a la manera que nos pintan las imágenes para la Virgen con el título de la Antigua y la del Coral de Sevilla<sup>32</sup>.

El escrito aporta una información valiosa. Por un lado, la leyenda transmitida por González Fariñas sobre el color de su rostro situaba la invención de la Virgen de la Merced en un horno. Sin embargo, en este texto se menciona ya el material de *azufaifo*, un tipo de madera que produce una oxidación que ennegrece los tonos. Además de ello, los estudios previos a la restauración de Bazán descubrieron también varias capas de pintura oscura sobre el rostro de la Virgen<sup>33</sup>.

Por otro lado, la descripción de Chamorro relaciona la imagen jerezana con dos pinturas que aún se conservan: la Virgen de la Antigua de la Catedral de Sevilla y la del Coral de la iglesia de San Idelfonso de la misma ciudad. Si bien ambas pinturas en la actualidad se fechan entre finales del siglo XIV y comienzos del siglo XV<sup>34</sup>, Valdivieso recordaba que, por medio de la importante colonia italiana afincada en Sevilla en esa época, la estética hispalense del trescientos recibió influencia de la pintura sienesa en la suavidad expresiva, la ondulación de las líneas y en ciertos rasgos orientalizantes<sup>35</sup>. Rasgos ya solo visibles en el rostro de la Virgen de la Merced, cuyos ojos almendrados y expresión hierática recuerda al arte bizantino.

Para concretar una cronología acorde con la disciplina artística es necesario revisar la versión de la llegada de la imagen que ofreció el jerónimo fray Esteban Rallón a mediados del siglo XVII. Según Rallón, tras la reconquista de Algeciras nuevamente por los musulmanes en 1369, muchos cristianos huyeron del lugar mientras que:

“uno de ellos –dicen que era soldado– puso todo su conato en que aquella santa imagen, (...) no viniese a manos de infieles (...) sacóla ocultamente y, para asegurarse de la impiedad de los bárbaros, se puso con ella en camino para nuestra ciudad (...) la recibieron por su patrona y abogada con el título de Nuestra Señora de la Merced, porque no sabían que se llamaba de la Palma, ni lo supieron hasta que, después de muchos días, se averiguó que era la misma que el rey don Alfonso había puesto en la iglesia de Algeciras”<sup>36</sup>.

De la narración de Rallón se aduce que la imagen llegó a Jerez después de 1369 proveniente de Algeciras, en cuya iglesia mayor se colocó anteriormente por Alfonso XI tras la primera entrada de los castellanos en la población, en 1344<sup>37</sup>. Cabe recordar en este sentido que el padre González Fariñas también indicó que en la peana de la imagen de la Merced se disponía el título de “Nuestra Señora de la Palma de Algeciras”, haciendo verosímil que la historia de que la imagen provenía de allí y que bien pudo llegar a Jerez tras su definitiva reconquista hacia 1369<sup>38</sup>.

Por tanto, si rechazamos -como hizo Rallón- la teoría que remontaba la antigüedad de la pieza a los primeros siglos del

---

<sup>32</sup> Testimonio recogido por: HERNÁNDEZ DÍAZ, José, *Iconografía medieval*, 1971, p. 23; DE LA LASTRA Y TERRY, Juan, *La Virgen de la Merced*, 1973, pp. 29-30; DE LOS RÍOS MARTÍNEZ, Esperanza, “Historia del Arte en Jerez desde la Edad Media hasta el siglo XVII”. En: CARO, Diego (coord.), *Historia de Jerez de la Frontera*, tomo III, Cádiz, 1999, p. 37.

<sup>33</sup> Actualmente Antonio de la Rosa Mateos está realizando un estudio sobre las restauraciones de la imagen en donde se recogerán estos nuevos aportes.

<sup>34</sup> LAGUNA PAÚL, Teresa, “Notas de pintura gótica sevillana. El testimonio de Lucas Valdés”, *Laboratorio de Arte*, nº 10 (1997), pp. 63-79; GUTIÉRREZ BAÑOS, Francisco, “La corona en la encrucijada, corrientes pictóricas en la Corona de Castilla en tiempos del infante don Fernando de Antequera”, *Artigrama*, nº 26 (2011), pp. 381-430.

<sup>35</sup> VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique, *Historia de la pintura sevillana*, Sevilla, 1992, p. 21.

<sup>36</sup> RALLÓN, Esteban, *Historia de la ciudad de Xerez de la Frontera y de los reyes que la dominaron desde su primera fundación, edición a cargo de Emilio Martín Gutiérrez*, Jerez de la Frontera, 2003, pp. 162 y ss.

<sup>37</sup> Jiménez considera “imposible confirmar que se tratase de Santa María de la Palma de Algeciras, máxime cuando la tradición afirma ser la misma con la que se tomó la ciudad algunos años antes de la mitad de la centuria, fecha que nos alejaría sobremanera de lo que con seguridad atestigua la Historia del Arte en la actualidad”: JIMÉNEZ LÓPEZ DE EGUILLETA, Javier E., “Devociones marianas”, pp. 66-67. Sin embargo, la Historia del Arte sí permite establecer su cronología a mediados del siglo XIV por la conexión histórica de la pieza con el mecenazgo real y su análisis formal.

<sup>38</sup> GONZÁLEZ FARIÑAS, Francisco, *Noticias*, p. 15.

cristianismo, encontramos que la datación de la escultura puede fijarse claramente a mediados del siglo XIV, lo que concuerda con los rasgos formales de la obra. Además, la escasa documentación que se conserva de la época apoya esta hipótesis, ya que se tienen noticias del culto a la imagen desde 1410<sup>39</sup>. Por su cronología y promotor, la escultura procedería de talleres castellanos del entorno real.

Un caso similar a la Merced es el de la Virgen de Guadalupe (Figura 4), venerada en el retablo mayor de la iglesia de San Lucas de Jerez. Prácticamente no existían estudios de esta obra hasta que se estudió en el catálogo de la exposición de Limes Fidei en 2014<sup>40</sup>.

Según la tradición, la imagen fue traída por Alfonso XI a la iglesia de San Lucas tras la reconquista de Algeciras<sup>41</sup>. Parece probado que el monarca tenía gran devoción a la Virgen extremeña por lo que no debería extrañarnos que llevase consigo una imagen de esta advocación en las campañas que le llevaron a controlar el estrecho de Gibraltar. De hecho, Pomar describe que la escultura conserva una “argolla que tiene colocada a la espalda”, relacionándola con el sistema de sujeción de la silla de montar<sup>42</sup>.

Tratando de justificar la elección del templo de San Lucas para la imagen, Mesa Xinete apuntaba la remota posibilidad de que el rey tuviese una casa en esa parroquia: el actual palacio Ponce de León<sup>43</sup>.

Si los rasgos estilísticos de la imagen y la tradición histórica apuntan en el mismo sentido, podemos deducir que nos encontramos con una imagen realizada por talleres castellanos a mediados del siglo XIV, tal y como entendemos que fue para la Virgen de Regla y la Virgen de la Merced. De hecho, el mismo Mesa Xinete relaciona sus devociones en los siguientes términos: “la Virgen que se venera con título de Ntra. Sra. de la Merced en este Convento, es tradición constante que sinó fue copia de la de Guadalupe...”<sup>44</sup>, refiriéndose a la imagen de Guadalupe de Sevilla.

En páginas siguientes añadía que:

“(la Merced) cuyo rostro es moreno, lo que algunos quieren atribuir a haber sido su aparición en un horno; otros confirman la tradición de ser copia de la aparecida Virgen de Guadalupe, que es morena, la que tráela el dicho Sr. Rey don Alonso XI”<sup>45</sup>.

De acuerdo con las fuentes, estamos ante otra imagen que en origen fue de tez morena -hoy en día inapreciable por las numerosas intervenciones de restauración-, lo que la relaciona aún más con este grupo de mariologías de la Reconquista.

## 4 Mariologías internacionales

Aunque la historiografía se haya ocupado de estudiar los asentamientos de extranjeros en Jerez durante la Edad Media y primera

<sup>39</sup> SÁNCHEZ SAUS, Rafael, “La religiosidad de los jerezanos en la Edad Media”. En: JIMÉNEZ LÓPEZ DE EGUILLETA, Javier E. y POMAR RODIL, Pablo J. (coords.), *Limes Fidei, 750 años de Cristianismo en Jerez*, Jerez de la Frontera, 2014, pp. 114-127, p. 121.

<sup>40</sup> POMAR RODIL, Pablo J. y MARISCAL RODRÍGUEZ, Miguel A., *Guía artística*, p. 76; POMAR RODIL, Pablo J., “Nuestra Señora de Guadalupe (primera mitad del siglo XIV; reformada en el XVII)”. En: JIMÉNEZ LÓPEZ DE EGUILLETA, Javier E. y POMAR RODIL, Pablo J. (coords.), *Limes Fidei, 750 años de Cristianismo en Jerez*, Jerez de la Frontera, 2014, pp. 208-209. Para la arquitectura del templo, véase: LÓPEZ VARGAS-MACHUCA, Fernando, “El templo de San Lucas de Jerez de la Frontera”. En:

AAVV., *750 aniversario de la incorporación de Jerez a la Corona de Castilla: 1264-2014*, Jerez de la Frontera, 2014, pp. 485-495.

<sup>41</sup> DE MESA XINETE, Francisco, *Historia Sagrada y Política de la muy noble e muy leal ciudad de Tarteso, Tudeto, Asta Regia, Asido Cesariana, Asidonia, Gera, Jerez Sidonia, hoy Jerez de la Frontera*, Jerez de la Frontera, 1888, p. 310 y ss.

<sup>42</sup> POMAR RODIL, Pablo J., “Nuestra Señora de Guadalupe”, p. 208.

<sup>43</sup> DE MESA XINETE, Francisco, *Historia Sagrada*, pp. 127 y ss.

<sup>44</sup> *Ibidem*, pp. 310-311.

<sup>45</sup> *Ib.*, pp. 313 y ss.

Edad Moderna<sup>46</sup>, la dimensión de los cambios en la promoción artística de la élite social jerezana todavía no ha recibido una investigación en profundidad. Tanto por la colonia de genoveses instalados en Cádiz<sup>47</sup>, como por la presencia de obras y de tipologías funerarias en la región<sup>48</sup>, estamos en disposición de afirmar que la Baja Andalucía fue permeable a los gustos internacionales desde el siglo XIV.

Como hemos mencionado más arriba, las mariologías de este grupo son complicadas de encuadrar, sin embargo, suelen responder al mismo factor determinante, el ya comentado comercio artístico marítimo. Este comercio artístico fue tratado en su día por el profesor Martínez de Aguirre bajo el concepto “arte de los mercaderes”<sup>49</sup>. El relativo éxito de la élite social bajomedieval de Jerez bien puede ser el elemento que permite explicar la conservación de unas pocas obras extranjeras. La ciudad estuvo controlada por una oligarquía heterogénea durante el período estudiado<sup>50</sup>, la cual podemos plantear que estaría en estrecho contacto con los

productos manufacturados extranjeros en sus intercambios comerciales, tal y como se ha estudiado en Sevilla<sup>51</sup>.

Las imágenes que se conservan de esta época revelan fórmulas propias de escuelas internacionales y se alejan de la evolución escultórica castellana que hemos conocido hasta ahora. Centrándonos en las mariologías medievales de Andalucía, la Virgen de Consolación, copatrona de Jerez, puede ser una de las más relevantes.

En la primitiva capilla de los Adorno de la iglesia del convento de Santo Domingo se venera esta pequeña escultura de la Virgen con el Niño bajo la advocación de Nuestra Señora de Consolación (Figura 5). Hasta las aportaciones de Romero y Jiménez no había recibido un análisis científico<sup>52</sup>. Además de nuestras aportaciones desde 2015, recientemente, Aguayo y Serrano han editado otro manuscrito inconcluso de Sancho de Sopranis. Lamentablemente en su estudio introductorio de la obra de Sancho persisten las dudas sobre la cronología de la pieza<sup>53</sup>.

---

<sup>46</sup> MINGORANCE RUIZ, José Antonio: *Los extranjeros en Jerez de la Frontera a fines de la Edad Media*. (Tesis doctoral), Sevilla: Universidad de Sevilla, 2013, pp. 80 y ss.

<sup>47</sup> MARTÍN GUTIÉRREZ, Emilio, “Nuevos datos sobre la población y los genoveses en la ciudad de Cádiz. Una relectura del padrón de vecinos de 1467”, *En la España medieval*, nº 29 (2006), pp.187-223; RÍOS, Daniel, “Cádiz y el comercio marítimo genovés en el siglo XIV”, *Medievalismo*, 28 (2018), pp. 271-293.

<sup>48</sup> Un magnífico ejemplo se aprecia en la promoción funeraria de la familia Villavicencio-Zacarías: CARAMAZANA MALIA, David y ROMERO BEJARANO, Manuel, “Nuevos datos”, pp. 195 y ss.

<sup>49</sup> MARTÍNEZ DE AGUIRRE, Javier, “Notas sobre la importación de obras escultóricas en la Castilla Bajomedieval”. En: YARZA LUACES, Joaquín (ed.), *Actas del Congreso Internacional sobre Gil de Siloé y la escultura de su época*, Burgos, 2001, pp. 367-380.

<sup>50</sup> RUIZ PILARES, Enrique J., “Lealtad, traición, matrimonios y juegos de cañas. Los enfrentamientos banderizos de la élite jerezana bajomedieval”. En: SANTIAGO PÉREZ, Antonio (coord.), *Siguiendo el hilo de la historia. Nuevas líneas de investigación en archivística y arqueológica*, Jerez de la Frontera, 2013, pp. 97-138

<sup>51</sup> Desde finales del siglo XIV se documentan comerciantes extranjeros –ingleses, flamencos y genoveses- en Jerez: OTTE, Enrique, *Sevilla y sus mercaderes a fines de la Edad Media*, Sevilla, 1996, pp. 15 y ss. La fortuna de estos mercaderes hizo que se convirtieran en parte aristocracia terrateniente: COLLANTES DE TERÁN, Antonio, *Sevilla en la baja Edad Media: la ciudad y sus hombres*, Sevilla, 1984, p. 65.

<sup>52</sup> ROMERO BEJARANO, Manuel, “Tres copias en barro desconocidas de Nuestra Señora de Consolación en el Convento de Franciscanas Descalzas de San José de Jerez de la Frontera”, *Actas del Simposio La Clausura Femenina en España*, San Lorenzo de El Escorial, 2004, pp. 1049-1062; JIMÉNEZ LÓPEZ DE EGUILLETA, Javier E., “Devociones marianas”, pp. 61 y ss. Para la construcción del edificio, véase: ROMERO BEJARANO, Manuel, *Maestros y obras de ascendencia portuguesa en el tardogótico de la Baja Andalucía*, Tesis doctoral inédita. El primero en estudiarla fue: TRENS, Manuel, *María*, pp. 451-453.

<sup>53</sup> SANCHO DE SOPRANIS, Hipólito, *La Virgen de Consolación de Jerez de la Frontera: tradición, historia, devoción y arte*. (Edición y estudio introductorio por Antonio Aguayo Cobo y Jesús Antonio Serrano Plazuelo), Cádiz, 2017. Desafortunadamente no recogen las últimas referencias bibliográficas y aportan

Las confusiones sobre su origen se remontan a Mesa Xinete, el cual afirmaba que la llegada de la talla a la población estuvo envuelta en sucesos milagrosos en torno al año 1285, durante el sitio que el rey de Marruecos, Aben Yusuf, había puesto a Jerez:

“Hallándose con su escuadra Micer Dominico Adorno (...) naufragando en el Golfo de Rosas, con una cruel borrasca (...) hallaron una bellísima imagen de María Santísima, (...) Colocóse la Imagen en dicho Puerto (de Santa María), en la Capilla que el él se venera con el título de Milagros y pretendiéndola todas las iglesias y conventos que entonces había en Jerez, se trajo a ella por el camino (...) se determinó para evitar quejas (...) poner la imagen sobre una carreta con dos novillos cerreros y que donde fuesen a parar que allí se colocase la Virgen; ejecutóse así y fueron a parar al convento (de Santo Domingo) que con facilidad e indecible gozo la colocaron en el altar”<sup>54</sup>.

Sancho de Sopranis se cuestionó esta versión de la llegada de la imagen. Según Sancho, la leyenda no aparece hasta finales del siglo XVI, algo lógico si tenemos en cuenta que la vinculación de Jácome Adorno - mercader genovés con el título de noble en Jerez- con Nuestra Señora de Consolación se remonta a 1537, momento en que se concierta con el albañil Pedro Fernández de la Zarza para que le construyese en la iglesia del monasterio de Santo Domingo una capilla en el lugar donde se veneraba la Virgen<sup>55</sup>.

Así pues, el historiador portuense en su escrito póstumo *Mariología Medieval Xericense* puso en relación la llegada de la imagen dentro del siglo XIV. Según él, sería en tiempos del prior Domingo Robledo, quien ocupó el cargo entre 1281 y 1310, cuando se colocó la imagen en el altar mayor. Robledo fue un personaje de gran influencia en la corte

castellana, confesor de la reina María de Molina y de su nieto, el rey Fernando IV<sup>56</sup>.

Esta idea no ha sido apoyada por toda la historiografía. De la Banda, basándose en Hernández Díaz, la situó dentro del trescientos y en el “grupo «Odegetrias»”, añadiendo además que por “la delicadeza de su modelado y la exquisita calidad de sus líneas, (recuerda) al taller pisanesco existente en el sevillano Monasterio de San Clemente”<sup>57</sup>. Otros autores como Esteve Guerrero llevaron la datación hasta el siglo XV, aunque la leyenda dominica seguía diciendo que la imagen se veneraba a principios del siglo XIV<sup>58</sup>.

Lo primero que debemos decir es que sería quimérico asumir como fecha *post quem* el año 1310 que Sancho propone para la llegada de esta escultura internacional. Investigando sobre su estilo y escuela artística, se observa claramente que pertenece a los talleres toscanos de mediados del siglo XIV, como apunta parte de la historiografía.

El material con el que está hecha es el alabastro y responde a la iconografía de la *Virgen de la Leche*. María aparece sentada sobre un cojín y vestida con una larga túnica. En su cabeza se acomoda un manto que le cubre todo el cuerpo y cae por su parte posterior a través de pliegues redondeados. Sostiene en sus brazos al Niño en actitud de amamantar. La corona de plata que normalmente lleva es del período barroco, aunque debajo, tallada en la cabeza, se puede apreciar otra corona estrecha de seis puntas. El conjunto presenta los bordes de la túnica

---

un infortunado estudio histórico-artístico que no despeja las dudas sobre la cronología de esta imagen.

<sup>54</sup> DE MESA XINETE, Francisco, *Historia Sagrada*, pp. 347 y ss.

<sup>55</sup> SANCHO DE SOPRANIS, Hipólito, *Mariología*, pp. 20 y ss.; ROMERO BEJARANO, Manuel, “Tres copias”, p. 1056.; ROMERO MEDINA, Raúl y ROMERO BEJARANO, Manuel, “Pedro Fernández de la Zarza: Maestro tardogótico de la Baja Andalucía (1494-1569)”. En: ALONSO RUIZ, Begoña (ed.), *Arquitectura tardogótica castellana entre Europa y América*, Madrid, 2011, pp. 197-212.

<sup>56</sup> SANCHO DE SOPRANIS, Hipólito, *Historia del Real Convento de Santo Domingo de Jerez de la Frontera*, Almagro, 1929, pp. 70 y ss.

<sup>57</sup> DE LA BANDA Y VARGAS, Antonio, “La escultura en la provincia de Cádiz del siglo XIII al XVI”, *Enciclopedia gráfica gaditana*, vol. IV, nº 1 (1988), p. 5.

<sup>58</sup> ESTEVE GUERRERO, Manuel, *Jerez de la Frontera (Guía oficial de arte)*, Jerez de la Frontera, 1952, p. 178; POMAR RODIL, Pablo J. y MARISCAL RODRÍGUEZ, Miguel A., *Guía artística*, pp. 35 y ss.

del vestido y los cabellos de la Virgen y el Niño dorados. Destacan el hermoso rostro de la Virgen y la calidad de la talla en los ropajes.

Si bien De la Banda fue el primer autor que aludió al taller de los Pisano para analizar la pieza, nosotros la pusimos desde 2015 en estrecha relación con la Virgen de la Leche de Nino Pisano del Museo Nazionale di San Matteo, en Pisa (c. 1342-1350). El especialista Geese afirma que esta imagen es “la primera dando el pecho al Niño” conocida en Italia (Figura 6), dato muy relevador que no se ha tenido en cuenta hasta ahora<sup>59</sup>.

En la esfera de su devoción, fray Esteban Rallón escribió sobre la evolución de su culto comenzando con el prior ya citado fray Domingo Robledo, el segundo del monasterio según Rallón, y el cual

“fue muy abstinerente y muy devoto de Nuestra Señora de Consolación, púsole en el altar mayor y cubrióla de velos, de manera que cuando la descubrían siempre quedaba uno puesto, con lo cual crecía la devoción de la santa imagen (...) después de maitines, irse a su altar y descubrirla y unas veces en pie y otras postrado y otras de rodillas, decía mil ternuras y regalos, ya a la madre ya al hijo, y cuando acababa sus soliloquios y oración, llegaba y besaba los pies del niño, y la mano izquierda de la madre”<sup>60</sup>.

Sin embargo, fue durante el siglo XV cuando la devoción a la Virgen de Consolación logró la categoría regional y con el paso del tiempo alcanzó tierras tan lejanas como Filipinas. Las crónicas cuentan que su culto se consideró una razón de peso para ser expuesta ante el papa Eugenio IV con el fin de conseguir una indulgencia para construir el claustro dominico hacia 1430; suceso puesto en serias dudas recientemente<sup>61</sup>.

Lo cierto es que las reformas que se hicieron en la iglesia de Santo Domingo durante el primer y segundo tercio del siglo XV pretendieron dar coherencia al extraño eje en cruz que presenta en planta, tal vez buscando un punto focal hacia la mariología<sup>62</sup>.

Volviendo a Rallón, al referirse a los priores del siglo XVI nos habla de “el maestro Fray Pedro de Contreras –hizo profesión el año 1513- gran letrado y excelente predicador (...) fue muy devoto de Nuestra Señora de Consolación, y en todos los sermones comenzaba con las alabanzas de la Virgen”. Y renglones más abajo comenta sobre fray Tomás de Aragón que “hizo profesión en este convento, año de 1530. Pasó a las Indias donde trabajó en servicio de las almas infatigablemente. Dio la vuelta a su convento y con la devoción que tenía a la Santa Virgen hizo que jurídicamente se averiguasen los milagros de Nuestra Señora de Consolación”<sup>63</sup>.

En 1537, en este contexto de auge devocional, aconteció la promoción artística de la capilla de la Consolación por parte de los Adorno. Podemos pensar que este mecenazgo no solo se produjo con la intención de buscar el mejor lugar para el enterramiento de su estirpe, sino que probablemente quisiesen apropiarse del contenido devocional de la imagen. Cabe recordar al respecto que el nombre del mercader de la leyenda surgida en el siglo XVI, Micer Dominigo Adorno, podría corresponder con una evocación del linaje Adorno, una familia ennoblecida gracias al comercio<sup>64</sup>.

---

<sup>59</sup> La última publicación sobre la pieza mantiene que la cronología de la Virgen de Consolación es anterior a la creación de la obra maestra italiana: “la presencia de la diadema de que carece la Madonna del Oratorio pisano dice al que sabe entender que la nuestra es anterior”: SANCHO DE SOPRANIS, Hipólito, *op. cit.*, 2017, pp. 70-71. Algo improbable bajo la perspectiva de que la pisana fue la obra maestra y la Consolación probablemente una réplica: GESE, Uwe, “La escultura gótica en Francia, Italia, Alemania e Inglaterra”. En: TOMAN, Rolf (coord.), *El Gótico. Arquitectura, escultura y pintura*, Barcelona, 2011, p. 331. Sobre el mecenazgo

de la pieza, véase: CARAMAZANA MALIA, David, “Cuatro tipos”, pp. 331 y ss.

<sup>60</sup> RALLÓN, Esteban, *Historia*, p. 149.

<sup>61</sup> JIMÉNEZ LÓPEZ DE EGUILERA, Javier E. y ROMERO BEJARANO, Manuel, *Los Claustros de Santo Domingo*, Jerez de la Frontera, 2013, pp. 35 y 43-46.

<sup>62</sup> SANCHO DE SOPRANIS, Hipólito, *Historia*, 1929, p. 71. Así como facilitar la circulación de los peregrinos.

<sup>63</sup> RALLÓN, Esteban, *Historia*, pp. 151 y ss.

<sup>64</sup> CARAMAZANA MALIA, David, “Cuatro tipos”, pp. 331-345.

Lo más sustancial desde el punto de vista artístico es que la popularidad de la imagen hizo que pronto comenzaran a realizarse copias (las más antiguas se remontan al siglo XV)<sup>65</sup>. Estas copias se realizaban en barro esmaltado en blanco y dorado, imitando sus colores de alabastro y pan de oro<sup>66</sup>. Como bien indicó Romero: “el valor artístico de las mismas no es muy grande, pero sí su valor histórico y antropológico, ya que indican la existencia de un importante culto muy arraigado en la sociedad jerezana hacia esta imagen”<sup>67</sup>.

## 5 Mariologías de escuela sevillana

La naciente escuela de escultura sevillana fue monopolizando la producción de imágenes en su reino a partir del último tercio del siglo XV. En este proceso jugó un papel capital la promoción artística del alto clero<sup>68</sup>. Destacó por encima de todas las personalidades la del cardenal Cervantes (f. 1454), recientemente estudiado por Laguna en relación con la llegada del imaginero Lorenzo Mercadante de Bretaña, primer escultor internacional que afincó taller en

Sevilla<sup>69</sup>. Mercadante de Bretaña, tras concluir los encargos del cardenal, fue contratado por el cabildo catedral para realizar la decoración de las portadas occidentales del templo, las del Bautismo y el Nacimiento, que le mantuvieron ocupado hasta el año 1467<sup>70</sup>. Este encargo supuso una renovación escultórica a varios niveles. El primero de todos fue la técnica utilizada: el barro cocido<sup>71</sup>. En el apartado formal significó la vuelta a la escultura monumental, ausente durante siglos en el reino de Sevilla<sup>72</sup>. Sin embargo, lo más reseñable acontecería en el plano social.

Las diferentes ciudades y regiones europeas durante la Baja Edad Media se autoconstituyeron una historia que partía de la necesidad de encontrar sus propias raíces en el mundo paleocristiano<sup>73</sup>. Las representaciones de arzobispos eminentes de la iglesia hispalense o reyes que adoptaron el cristianismo que surgen en las jambas de las portadas de la catedral de Sevilla responden a un propósito doble: por un lado, evangelizador, por otro, la pretensión de incluir estas figuras en la memoria colectiva de la ciudad<sup>74</sup>.

---

<sup>65</sup> SANCHO DE SOPRANIS, Hipólito, “Las copias en barro de Santa María de la Consolación”, *Revista El Guadalete*, nº 2 (1933); ROMERO BEJARANO, Manuel, “Tres copias”, pp. 1049-1062.

<sup>66</sup> ESPAÑOL BELTRÁN, Francesca, “El alabastro como material escultórico en ámbito hispano en época gótica: las canteras de Girona”. En: AAVV., *Le plaisir de l’art du Moyen Âge. Commande, production et réception de l’œuvre d’art. Melanges offerts à Xavier Barral I Altet*, París, 2012, pp. 577-591.

<sup>67</sup> ROMERO BEJARANO, Manuel, “Tres copias”, p. 1057.

<sup>68</sup> CARAMAZANA MALIA, David, *La promoción artística de los arzobispos de Sevilla durante la primera mitad del siglo XV. (Trabajo Final de Máster)*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2018.

<sup>69</sup> LAGUNA PAÚL, Teresa, “Un escultor para un cardenal. Lorenzo Mercadante de Bretaña y el sepulcro de Juan de Cervantes: nuevas lecturas documentales”, en *De Arte*, nº 16 (2017), pp. 7-30.

<sup>70</sup> LAGUNA PAÚL, Teresa, “De la línea al volumen: génesis figurativa y modelos grabados en la obra de Lorenzo Mercadante de Bretaña”, *Copia e invención. Modelos, réplicas, series y citas en la escultura europea*,

(*II Encuentro Internacional de museos y colecciones de escultura*), Valladolid, 2013, pp. 137-150.

<sup>71</sup> LAGUNA PAÚL, Teresa, “De la línea al volumen: génesis figurativa y modelos grabados en la obra de Lorenzo Mercadante de Bretaña”, *Copia e invención. Modelos, réplicas, series y citas en la escultura europea*, (*II Encuentro Internacional de museos y colecciones de escultura*), Valladolid, 2013, pp. 137-150.

<sup>72</sup> MARTÍNEZ DE AGUIRRE, Javier, “La introducción de la escultura gótica en Sevilla (1248-1300)”. En: AAVV., *Metropolis Totius Hispaniae. 750 Aniversario de la incorporación de Sevilla a la Corona castellana*, Sevilla, 1999, pp. 119-135.

<sup>73</sup> CHASTEL, André, *El Renacimiento italiano, 1460-1500*, Madrid, 2005, pp. 66-74.

<sup>74</sup> En palabras de Laguna: “la importancia que tuvieron estas fachadas en el contexto urbano medieval donde el sermón figurado, pintado o esculpido, propició el empleo de las imágenes como vehículo pastoral para la comprensión y la reflexión espiritual”: LAGUNA PAÚL, Teresa, “Marco arquitectónico y retórica visual en barro en la catedral de Sevilla”. En: ALONSO RUIZ, Begoña y J. C. RODRÍGUEZ ESTÉVEZ, Juan Clemente (coords.), *1514:*

Además de estos santos patronos, protectores espirituales del reino, las portadas también presentaron unas imágenes de la Virgen de carácter naturalista y dentro de una narrativa (como vemos en la escena de la Natividad). De esta manera se inició el camino de la escuela sevillana, camino que a finales de siglo siguieron Pedro Millán, Pieter Dancart, la familia de los Ortega y Jorge Fernández entre otros<sup>75</sup>. En Jerez, podemos rastrear varias obras de estos artistas afincados en Sevilla, lo que indica la continua actualización de esta ciudad en relación con las novedades de la metrópoli, algo que nos permite tratarla como uno de los focos artísticos secundarios más activos de la Baja Andalucía a comienzos del siglo XVI<sup>76</sup>.

Debemos comenzar este apartado con la mariología más antigua y quizás más problemática: la Virgen de la Paz de la parroquia de San Marcos (Figura 7). Su casi absoluto olvido historiográfico no casa con la importante devoción que recibió. Mesa Xinete, al tratar otra escultura homónima que se veneraba en la iglesia de San Juan de los Caballeros de Jerez, comentó que

“en el año 1463, hizo en esta Iglesia el Duque de Medina Sidonia otra junta de sus caballeros, que entre sí estaban abanderizados, a los que amestó y puso en paz, de la cual se cree, tome el título de la Paz, la Imagen de María Santísima de la Paz, que se

venera en el altar mayor de dicha iglesia (de San Juan); como la de la Iglesia de San Marcos por otras, que entre dichos caballeros hizo el mismo duque en 11 de Junio de 1467 y en 31 de Marzo de 1468”<sup>77</sup>.

Romero la adscribió a los talleres sevillanos del siglo XV y añadió que “la imagen existía en 1462, cuando los caballeros jerezanos enfrentados en las luchas de banderías juraron ante ella acabar con los enfrentamientos, de ahí su advocación”<sup>78</sup>. De acuerdo con esta información, bien puede haber llegado a San Marcos hacia los años sesenta del siglo XV. Como esta imagen se encuentra mal conservada solo podemos hacer referencia a su rostro, el cual mantiene analogías con el de la Virgen de la Merced y el de la Virgen de Guadalupe<sup>79</sup>.

Volvemos de nuevo a la basílica de la Merced para tratar a la Virgen del Pajarito (Figura 8). Realizada en barro cocido y policromado, se representa a María sosteniendo al Niño sobre su brazo izquierdo, el cual a su vez sostiene un pequeño jilguero entre las manos, de ahí su nombre e iconografía. La historiografía es unánime al apuntar que esta mariología presenta el estilo del gótico internacional del siglo XV, si bien en las dos últimas publicaciones se ha asentado su atribución a Mercadante de Bretaña<sup>80</sup>.

Haciendo un breve recorrido cronológico sobre los que se han ocupado de la imagen,

*arquitectos tardogóticos en la encrucijada*, Sevilla, 2016, pp. 31-48, p. 31.

<sup>75</sup> HALCÓN, Fátima, HERRERA, Francisco y RECIO, Álvaro, *El retablo sevillano*.

<sup>76</sup> Para el contexto escultórico del Renacimiento en Jerez, véase: ROMERO BEJARANO, Manuel, “Juan Bautista Vázquez, el Viejo, en Jerez de la Frontera. Datos para la difusión de la escultura hispalense del Bajo Renacimiento”, *XV Congreso Nacional de Historia del Arte*, tomo I, Palma de Mallorca, 2004, pp. 459-469; CARAMAZANA MALIA, David y ROMERO BEJARANO, Manuel, “La sillería”; CARAMAZANA MALIA, David, “El primitivo retablo mayor de San Mateo de Jerez de la Frontera y la escultura renacentista en madera de su parroquia”. En: JIMÉNEZ LÓPEZ DE EGUILLETA, Javier E. (ed.), *La parroquia de San Mateo de Jerez de la Frontera. Historia, Arte y Arquitectura*, Murcia, 2018, pp. 439-466.

<sup>77</sup> DE MESA XINETE, Francisco, *Historia Sagrada*, p. 145.

<sup>78</sup> ROMERO BEJARANO, Manuel, *De los orígenes a Pilar Sánchez. Breve Historia de Jerez*, Jerez de la Frontera, 2009, p. 59.

<sup>79</sup> Sobre las intervenciones en la imagen remitimos a: DE LA ROSA MATEOS, Antonio, *Imaginería procesional en la Semana Santa de Jerez*, Jerez de la Frontera, 2012, pp. 120-121.

<sup>80</sup> La pieza estuvo expuesta en la exposición de Limes Fidei de la catedral de Jerez (2014-2015), siendo su ficha de catálogo realizada por Álvaro Recio. En su estudio, además asentar la atribución a Lorenzo Mercadante, añadió un contexto artístico de la llegada del maestro a Sevilla en la cual se explica su importancia para el nacimiento de la escuela escultórica sevillana: RECIO MIR, Álvaro, “Virgen del Pajarito (1454-1468)”, en: JIMÉNEZ LÓPEZ DE EGUILLETA, Javier E. y POMAR RODIL, Pablo J. (coords.), *Limes Fidei, 750 años de Cristianismo en Jerez*, Jerez de la Frontera, pp. 256-257.

Esteve se refirió a ella -equivocándose en el material- como una “bella escultura gótica de talla policromada, del siglo XV, que, indudablemente es la de mayor valor artístico (del convento)”<sup>81</sup>. Hernández Díaz y De la Banda fueron los primeros en apuntar hacia el taller de Mercadante y en comentar los excesivos retoques en la policromía de la imagen<sup>82</sup>. No obstante, Pomar y Mariscal no se atrevieron a seguir con esta atribución y la analizaron como “imagen hispano-borgoñona de la segunda mitad del siglo XV, de terracota policromada”<sup>83</sup>. Hubo que esperar a que Romero retomase la posible autoría del maestro francés en 2009: “responde claramente al estilo de Lorenzo Mercadante de Bretaña, activo en Sevilla entre 1454 y 1467, quien probablemente sea su autor”<sup>84</sup>.

En ese mismo año de 2009, Martín Sánchez dedicó un estudio monográfico a Mercadante en relación con sus obras desperdigadas por Canarias y Andalucía<sup>85</sup>. Con respecto a la Virgen del Pajarito de Jerez reafirmó su atribución destacando el material empleado -barro cocido y cristalizado al horno-<sup>86</sup>, el cual imprime los característicos efectos de pliegues redondeados. El manto de la Virgen comprende la pesadez típica de las modas del norte de Europa, que según el autor responde a la tercera tipología de las tres que enjuicia sobre el maestro bretón. Su ropaje interior muestra la túnica estrecha en la cintura que acaba con drapeados en zigzag

y se remata en abanico a los pies, asomando solamente la calza izquierda<sup>87</sup>.

Esta indumentaria cuadra con los estudios de Bernis para las mariologías de finales del siglo XV<sup>88</sup>. Sin embargo, son definitivamente los rostros de la Virgen y el Niño los que terminan atribuyendo con seguridad la obra a Mercadante. Las facciones ovales con bocas pequeñas, ojos rasgados casi achinados y cabellos rizados y peinados con la raya en el medio son un sello en su obra. Igualmente, estas esculturas se caracterizan en la comunicación de la Madre con el Niño por medio de las particulares manos de la Virgen, la cuales están ejecutadas bajo un esquema romboidal, normalmente sin abrir los dedos y siendo muy alargadas y estilizadas.

Con respecto a su iconografía, los especialistas han comentado que no es frecuente el pajarito en las imágenes de Mercadante. De acuerdo con los estudios de Hernández Perera y Réau podría ser símbolo del alma cristiana salvada<sup>89</sup>, aunque Blaya destaca además la alegoría de la oratoria, ya que el ruiseñor es un ave que enseña a cantar a sus crías<sup>90</sup>. Por todo ello, responde perfectamente a la corriente *devotio moderna* bajomedieval, cargada de una nueva religiosidad que buscaba acercar temas cotidianos y realistas a la sociedad<sup>91</sup>.

<sup>81</sup> ESTEVE GUERRERO, Manuel, *Jerez de la Frontera*, p. 150.

<sup>82</sup> HERNÁNDEZ DÍAZ, José, *Iconografía*, p. 26; DE LA BANDA Y VARGAS, Antonio, “La escultura”, p. 6.

<sup>83</sup> POMAR, Pablo J. y MARISCAL, Miguel A., *Guía artística*, p. 164.

<sup>84</sup> ROMERO BEJARANO, Manuel, *De los orígenes*, p. 58.

<sup>85</sup> MARTÍN SÁNCHEZ, Miguel Ángel, *El imaginero Lorenzo Mercadante. Estudio de la obra y claves de su huella en la Virgen de las Nieves de la isla Canaria de la Palma*, Madrid, 2009.

<sup>86</sup> La historiografía tradicional sitúa a Mercadante como el iniciador de esta técnica artística en Andalucía: AINAUD DE LASARTE, Juan y DURÁN SANPERE, Agustín, “Escultura Gótica”. En: AAVV., *Ars Hispaniae*, vol. VIII, Madrid, 1956, pp. 366-373. No obstante, en recientes publicaciones se viene apuntando un panorama más

complejo: ESPAÑOL BELTRÁN, Francesca, “La escultura tardogótica en la Corona de Aragón”. En: YARZA LUACES, Joaquín (ed.), *Actas del Congreso Internacional sobre Gil de Siloe y la escultura de su época*, Burgos, 2001, pp. 287-333.

<sup>87</sup> MARTÍN SÁNCHEZ, Miguel Ángel, *El imaginero*, pp. 336-337.

<sup>88</sup> BERNIS, Carmen, “La moda y las imágenes góticas de la Virgen. Claves para su fechación”, *Archivo Español de Arte*, nº 43 (1970), pp. 193-218.

<sup>89</sup> MARTÍN SÁNCHEZ, Miguel Ángel, *El imaginero*, p. 279.

<sup>90</sup> BLAYA ESTRADA, Nuria, “El icono que se esconde tras el icono de Nuestra Señora de Gracia”, *Ars Longa*, nº 7 (1996), pp. 185-193.

<sup>91</sup> BIALOSTOCKI, Jan, *El arte del siglo XV. De Parler a Durero*, Madrid, 1989, pp. 21-79.

Relacionada por su estilo con la anterior, tenemos que hablar de la Virgen del Concilio de la iglesia de San Dionisio<sup>92</sup> (Figura 9). No encontramos estudios anteriores al de Hernández González<sup>93</sup> y esto nos resulta extraño, no ya porque su calidad estética lo exija, pues ciertamente es discreta, sino porque presenta una interesante relación con la formación de la escuela sevillana de escultura.

Está realizada en madera policromada y se acerca como decimos al estilo que trajo Mercadante, aunque de factura bastante más tosca. El rostro de la Virgen es oval, con mentón marcado y papada. El cabello responde a los modelos del norte de Europa, con la raya en el medio y rizos que caen por los hombros. El Niño se encuentra desnudo, con el pelo corto y una granada en la mano derecha, apoyado -a diferencia de la mayoría de las obras de Mercadante- en el brazo derecho de la Virgen.

Uno de los rasgos que destacó Hernández González<sup>94</sup>, basándose en Bernis<sup>95</sup>, fue la indumentaria de María. El cuello se remata de forma cuadrada asomando una especie de corpiño interior y los paños de la túnica remarcan las formas en “V”, típico del arte flamenco de finales del siglo XV. Sin embargo, no queda nada clara la atribución al

taller Mercadante. Lo que más lo aleja del bretón es el remate tosco de las delicadas manos.

No tenemos noticia de su llegada a San Dionisio. No obstante, López advirtió de la existencia en uno de los dos ámbitos de la capilla de la Astera (c. 1430) un retablo dedicado a Nuestra Señora, por lo que intuyó que de aquí podría proceder esta imagen<sup>96</sup>. Si bien es algo complicado de aseverar por el momento, no parece descabellado si encuadramos la realización del retablo en el último tercio del siglo XV.

Entre 1470 y 1510, la urbe jerezana se extendía cada vez más fuera de sus muros a través de las pujantes collaciones de Santiago y San Miguel. De hecho, sus construcciones parroquiales fueron las primeras en empaparse del estilo artístico de la catedral hispalense junto con la cartuja de Santa María de la Defensa<sup>97</sup>.

Al menos una de las portadas de la iglesia de Santiago, la de la epístola, fue promocionada por el arzobispo de Sevilla Diego Hurtado de Mendoza durante su prelatura hispalense (1485-1502). Si bien no hemos documentado la partida económica del Mendoza, su intervención se hace evidente por medio de la colocación de su heráldica en el tímpano, al lado de la figura de Santiago<sup>98</sup>. En las hornacinas de esta portada se colocaron

---

<sup>92</sup> Para la arquitectura del templo, véase: LÓPEZ VARGAS-MACHUCA, Fernando, *El edificio medieval de San Dionisio de Jerez de la Frontera*, Jerez de la Frontera, 2014.

<sup>93</sup> HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Salvador, “Virgen con el Niño”. En: JIMÉNEZ LÓPEZ DE EGUILITA, Javier E. y POMAR RODIL, Pablo J. (coords.), *Limes Fidei, 750 años de Cristianismo en Jerez*, Jerez de la Frontera, 2014, pp. 288-289.

<sup>94</sup> HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Salvador, “Virgen con el Niño”, pp. 288-289.

<sup>95</sup> BERNIS, Carmen, “La indumentaria española del siglo XV: La camisa de la mujer”, *Archivo Español de Arte*, nº 30. (1957), pp. 187-209.

<sup>96</sup> LÓPEZ VARGAS-MACHUCA, Fernando, “Entre la tradición castellana y la herencia andalusí. La arquitectura religiosa en Jerez de la Frontera desde la conquista cristiana hasta la irrupción del tardogótico

(1264-1464)”. En: JIMÉNEZ LÓPEZ DE EGUILITA, Javier E. y POMAR RODIL, Pablo J. (coords.), *Limes Fidei, 750 años de Cristianismo en Jerez*, Jerez de la Frontera, 2014, pp. 64-99, nota número 41.

<sup>97</sup> El crecimiento de las collaciones a extramuros de la ciudad es un fenómeno clave para entender la rápida incorporación de la estética catedralicia: SANCHO DE SOPRANIS, Hipólito, *Historia de Jerez de la Frontera desde su incorporación a los dominios cristianos*, tomos I y II, Jerez de la Frontera, 1964.

<sup>98</sup> Esta promoción artística fue analizada en: CARAMAZANA MALIA, David y ROMERO BEJARANO, Manuel, “Nuevos datos sobre las ‘portadas góticas gaditanas’: el patrocinio del cardenal Diego Hurtado de Mendoza en la parroquia de Santiago de Jerez y la autoría de Rodrigo de Alcalá en la parroquia de San Jorge de Alcalá de los Gazules”, *Laboratorio de Arte*, nº 28 (2016), pp. 41-59.

las hoy maltrechas esculturas de la Anunciación, propias de finales del siglo XV y principios del XVI. La iconografía elegida acompañaba al santo titular del templo, situado en la hornacina del tímpano. La Anunciación se realizó en piedra de la sierra de San Cristóbal (El Puerto de Santa María), un material poco apto para la práctica de la escultura, pero el Santiago del tímpano se realizó en barro cocido, extendiendo así la técnica que instauró Mercadante en Sevilla.

La imagen de Santa María (Figura 10) ya luce las nuevas tendencias estéticas de las mariologías de finales del siglo XV y comienzos del XVI. Se trata de una figura cuyos pliegues del vestido se diferencian en relación con el drapeado final del estilo borgoñón de Mercadante. Los cambios se producen por un mayor uso de la gubia, buscando efectos de claroscuro, y el estilo de remate en formas más perpendiculares y menos redondeadas.

Representa una narrativa más humanizada. La propia distribución de la escena de la Anunciación sitúa al arcángel san Gabriel en la jamba occidental y a María en la oriental, integrando visualmente todo el espacio de entrada. Sin embargo, hay algo más a nivel técnico que reseñar: el *contrapposto* de la figura de María, aunque la técnica siga al servicio de la corriente de la *devotio moderna*. Por otra parte, recordemos que la entrada más usual al templo de Santiago se hacía en esta época -y se sigue haciendo en la actualidad- por la epístola, de ahí que su proyección devocional fuese más relevante.

En este contexto de final de siglo y comienzos del siguiente también nos encontramos con la Virgen de los Remedios

(Figura 11). Situada inexplicablemente en la portada de la capilla de su mismo nombre, adolece de estudios que clarifiquen su historia.

Centrándonos en su origen, tenemos que remontarnos a las noticias de la desaparecida Puerta Real de los muros del Jerez islámico, en la cual existió una mariología bajo la advocación de Nuestra Señora de los Remedios, desaparecida en las últimas décadas del XVIII<sup>99</sup>. Mesa Xinete refiere sobre cierto momento del siglo XIV que los caballeros jerezanos se habían encomendado antes de salir a la batalla por la Puerta Real “a una Imagen de M<sup>a</sup> Santísima que estaba por la parte de adentro del muro sobre dicha puerta”, por lo que deducimos que ya en su época la escultura no se encontraba allí<sup>100</sup>.

Se ha entendido que esa primitiva imagen sería la misma que aquí nos ocupa<sup>101</sup>. No obstante, cabe decir por un lado que la iglesia que la acoge es de época moderna y, por otro, que no responde formalmente a las creaciones del siglo XIV. De hecho, los primeros que la estudiaron concretaron su cronología en el siglo XV<sup>102</sup>.

La imagen de la hornacina que corona la fachada principal del templo de los Remedios evidencia la estética europea de las mariologías del norte de Europa de finales del siglo XV y comienzos del XVI. Es una Virgen de pie que sujeta al Niño en su brazo derecho, siendo el izquierdo el que lo toca con suavidad. La postura de la Madre mantiene un leve *contrapposto* que aporta naturalismo a la figura, lo que demuestra su filiación a las *Virgenes Bellas* del otoño de la Edad Media<sup>103</sup>. Por nuestra parte debemos decir que el estilo de la Virgen es semejante a lo que se conoce

---

<sup>99</sup> ROMERO BEJARANO, Manuel, *Santas cosas son llamadas los muros. La arquitectura militar en Jerez durante el siglo XVI*, Jerez de la Frontera, 2008, pp. 59 y ss.

<sup>100</sup> DE MESA XINETE, Francisco, *Historia Sagrada*, pp. 233 y ss.

<sup>101</sup> ROMERO BEJARANO, Manuel, *De los orígenes*, p. 58.

<sup>102</sup> HERNÁNDEZ DÍAZ, José, *Iconografía*, p. 28; DE LA BANDA Y VARGAS, Antonio, “Escultura”, p. 6. En opinión de Pareja y Megía se trataría de una imagen “borgoñona importada”: PAREJA LÓPEZ, Enrique y MEGÍA NAVARRO, Matilde, “El arte de la Reconquista cristiana”, en: AAVV., *Historia del Arte en Andalucía*, vol. III, Sevilla, 1994, p. 306.

<sup>103</sup> BIALOSTOCKI, Jan, *El arte del siglo XV*, pp. 21-79.

como *poupées malines* (muñecas malinas)<sup>104</sup>. Su velo, la textura ondulada y extensa de los cabellos y sus largas proporciones la enmarcan definitivamente dentro de la producción flamenca de finales del siglo XV y primeras décadas del XVI<sup>105</sup>.

Para saber desde cuándo está en la fachada de la iglesia de los Remedios hay que analizar el edificio. La capilla de los Remedios es el siglo XVI, pero tras la Revolución de 1868, quedó desamortizada y adjudicada en subasta pública a Cuiró y Batllés, quien la dejó prácticamente en ruinas. En 1898 se hizo cargo del edificio la Congregación de la Adoración Nocturna, siendo intervenido con urgencia por Rafael Esteve (1902-1912). Para el año 1952, Manuel Esteve refirió que la posibilidad de que la imagen “proceda de la iglesia de San Mateo, colocándose en el sitio que hoy ocupa a principios de siglo (XX)”<sup>106</sup>.

Por tanto, parece ser que el traslado de la escultura se produjo durante la restauración que sufrió el templo para convertirse en sede de la Adoración Nocturna a principios del siglo XX<sup>107</sup>. Siguiendo la pista de que procede de la iglesia de San Mateo, Agustín Muñoz nos da la clave para conocer su origen. Al mencionar el convento de mercedarios que existía en la plaza de Belén, escribe:

“El único recuerdo después del edificio que de este Convento conozcamos, es una imagen, bastante mediana, tallada en piedra, que representa a la Santísima Virgen cubierta con un *peplum* ó capa de broche, teniendo su divino hijo en los brazos. Su advocación es de Belén y estaba en la hornacina de la puerta de la Iglesia de este Convento. Hoy se halla

en San Mateo, Capilla de Nuestra Señora de la Cabeza”<sup>108</sup>.

Como indica Romero en la última publicación que menciona la imagen:

“Todas las pistas parecen apuntar en la misma dirección. La descripción que hace Muñoz de la imagen coincide con la que en la actualidad se encuentra sobre la puerta de la iglesia de Los Remedios, mientras que la ubicación en San Mateo de la primitiva Virgen de Belén enlaza con lo escrito por Esteve a mediados del siglo XX. Además, en la actualidad no se conserva en San Mateo ninguna escultura en piedra de la Virgen con el Niño, tal vez porque poco después de que se publicase la obra de Muñoz, la talla fue trasladada a la hornacina en la que la vemos en la actualidad”<sup>109</sup>.

El convento de mercedarios de la plaza de Belén se fundó en el siglo XVII, por lo que esta imagen, de clara estética tardogótica, hubo de ser trasladada desde otro emplazamiento a esa primera hornacina sobre la puerta del templo. Con respecto a su autoría, hemos encontrado una Virgen con el Niño de claras analogías formales. Se trata de un *Marianum* del Stedelijk Museum de Ámsterdam (Figura 12), realizada en roble en los talleres de Brabante (Bruselas o Malinas). Las dos imágenes presentan similitudes en la composición: los cabellos de la Madre y el Niño, la posición de las manos, el plegado de la túnica, la moda de la Virgen y hasta el detalle del calzado del pie derecho que sobresale por debajo de la túnica en las dos esculturas.

La obra bruselense está fechada entre 1510 y 1520, momento en el que podemos situar la que estudiamos aquí en Jerez. Sin embargo, hay que tener muy en cuenta que la Virgen de Belén de Jerez está realizada en

---

<sup>104</sup> DIDIER, Robert, “Reflexiones sobre la escultura de los antiguos Países Bajos meridionales a principios del siglo XVI”. En: GARCÍA GARCÍA, Bernardo J. (coord.), *El Fruto de la Fe: El legado artístico de Flandes en la Isla de la Palma (exposición)*, Madrid, 2004, pp. 160-161.

<sup>105</sup> DIDIER, Robert, “Reflexiones”, p. 160.

<sup>106</sup> ESTEVE GUERRERO, Manuel, *Jerez de la Frontera*, pp. 105 y ss.

<sup>107</sup> 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)*, Jerez de la Frontera, 2003. pp. 327 y ss.

<sup>108</sup> MUÑOZ Y GÓMEZ, Agustín, *Noticia histórica de las calles y plazas de Xerez de la Frontera*, Jerez de la Frontera, 1904, p. 124.

<sup>109</sup> ROMERO BEJARANO, Manuel, *Los orígenes de la Semana Santa de Jerez. Historia documentada de las primeras cofradías de penitencia de Jerez de la Frontera. 1540-1589*, Jerez de la Frontera, 2019, p. 248. El estudio más completo sobre la parroquia de San Mateo de Jerez en: JIMÉNEZ LÓPEZ DE EGUILLETA, Javier E. (ed.), *La parroquia de San Mateo de Jerez de la Frontera. Historia, Arte y Arquitectura*, Murcia, 2018.

piedra. Este hecho conduce a pensar que esta mariología no se elaboró en Flandes y luego se transportó hasta la península ibérica, ya que se habría fabricado en un material ligero (madera probablemente).

¿Estamos ante un escultor extranjero de formación flamenca y afincado en Jerez a principios del siglo XVI? Parece improbable, pues no ha dejado rastro documental alguno y sería extraño que después de haber realizado esta obra no se le hubiesen encargado otras. Es cierto que tenemos documentados artesanos extranjeros dedicados al oficio de la escultura en Jerez durante el primer tercio del siglo XVI, pero ninguno de ellos nos permite establecer comparaciones con esta imagen. Así mismo, no sabemos desde dónde se trajo esta imagen de escuela flamenca para un templo que se constituía a mediados del siglo XVII. Por tanto, cabe preguntarse si su procedencia es hispalense a través de un encargo a alguno de los maestros del entorno catedralicio. Si bien puede ser lo más lógico, tampoco queda clara la atribución a los escultores de finales de siglo que pasaron por Sevilla, como Sebastián de Almonacid<sup>110</sup> o el ya mencionado Pedro Millán, quedando por el momento su autoría en la incógnita.

## 6 Conclusiones

Una vez analizadas las obras, podemos concluir que las mariologías que conserva Jerez responden de excelente manera a los cambios que se van sucediendo en la península. Dentro del grupo *de la Reconquista* se encuentran las imágenes de Miguel Muñoz, la de la Merced y la de Guadalupe, justificándose su creación desde la perspectiva de una Corona de Castilla que pretendió la aculturación de los territorios musulmanes recién conquistados. Los

monarcas demandaron esculturas devocionales con las que *cristianizar* las mezquitas que iban arrebatando. En estos momentos, además, el comercio marítimo al sur del reino castellano no era seguro. Las escaramuzas en torno al estrecho de Gibraltar todavía no permitían el mercado abierto que más adelante, sobre todo tras la toma de Antequera (1410), se conseguiría.

Al no haber comenzado Sevilla su andadura como escuela escultórica en el temprano siglo XIV, aunque siendo ya una de las ciudades más importantes de Castilla, sede de la corte y centro comercial pujante, las imágenes hubieron de encargarse a otros talleres en el norte del reino. Una posible procedencia de estas obras sería Burgos, ciudad que estuvo ligada al desarrollo cultural de Sevilla desde el siglo XIII<sup>111</sup>.

El segundo grupo lo representa la Virgen de Consolación y debemos mencionar de nuevo al trabajo del profesor Martínez de Aguirre, el cual la relacionó con la colonia de genoveses “establecida desde antiguo en la ciudad, lo que explicaría su llegada”<sup>112</sup>. El hecho de que su cronología se sitúe en torno al año 1350 concreta un contexto temprano de intercambios comerciales de Jerez con la península italiana.

Fruto de la escuela sevillana de escultura son la Virgen de la Paz, la Virgen del Pajarito y la Virgen del Concilio. En los dos últimos casos estamos seguros de adscribirlos al emergente taller sevillano, concretamente tras la llegada de Mercadante de Bretaña y otros artífices de estilo internacional que participaron en los trabajos ornamentales de la catedral de Sevilla. Sin embargo, el deterioro de la figura de la Paz impide adentrarnos más en sus formas, no sabiendo si pudo ser un ejemplo tardío de las mariologías de la Reconquista castellanas o

<sup>110</sup> MARTÍNEZ DE AGUIRRE, Javier, “La obra del escultor Sebastián de Almonacid en Sevilla (1509-1510)”, *BSAA*, tomo 58 (1992), pp. 313-326.

<sup>111</sup> LAMBERT, Élie, *El arte gótico en España en los siglos XII y XIII*, Madrid, 1990, pp. 272 y ss.

<sup>112</sup> MARTÍNEZ DE AGUIRRE, Javier, “Notas sobre”, p. 379.

bien una obra atribuible al estilo de los talleres hispalenses.

Con respecto a la Virgen de los Remedios, caben dos posibilidades: o se trata de un envío por ruta Atlántica -pues responde con seguridad al estilo flamenco- al arzobispado hispalense o bien, por su realización en piedra, a un artista internacional afincado en Jerez o Sevilla. En cualquier caso, se trata de una pieza que se había elegido para la fachada del convento de Belén y que probablemente llegase desde la capital hasta Jerez a partir de 1648, fecha de la construcción del convento<sup>113</sup>.

En definitiva, el contexto jerezano de las mariologías nos dibuja una élite social con posibilidades para el comisionado de obras figurativas. La ciudad durante la Baja Edad Media y Alta Edad Moderna estuvo al tanto de los cambios estéticos y esto explica en cierta manera su rápida incorporación a los estilos artísticos de la época moderna<sup>114</sup>.

## 7 Anexo

Figuras 1 y 2. Anónimo castellano (c. 1260). *Virgen con el Niño de Miguel Muñoz* a la izquierda.  
Anónimo castellano (c. 1330). *Virgen de Regla*, parroquia de Nuestra Señora de Regla. Chipiona (Cádiz), a la derecha.



[AAVV., *Jerez en Semana Santa*, vol. 5, 2001, p. 45],

<sup>113</sup> ROMERO BEJARANO, Manuel, *Iglesias y conventos de Jerez*, Córdoba, 2018, p. 117. Por otra parte, no podemos descartar por completo que la pieza ya estuviese en la ciudad de Jerez desde inicios del siglo XVI.

Figura 3. Anónimo castellano (c. 1344-1369). *Virgen de la Merced*, convento de la Merced. Jerez de la Frontera (Cádiz).



Figura 4. Anónimo castellano (c. 1350). *Virgen de Guadalupe*, parroquia de San Lucas. Jerez de la Frontera (Cádiz).



<sup>114</sup> CARAMAZANA MALIA, David, "El primitivo", pp. 439-466; ROMERO BEJARANO, Manuel, "Juan Bautista Vázquez", pp. 459-469.

Figuras 5 y 6. Anónimo italiano (c. 1350). *Virgen de Consolación*, convento de Santo Domingo. Jerez de la Frontera (Cádiz), a la izquierda.  
Nino Pisano (c. 1342-1350). *Virgen de la Leche*, Museo Nazionale di San Matteo en Pisa (Italia), a la derecha.



Figura 7. Anónimo castellano (c. 1460-1470). *Virgen de la Paz*, parroquia de San Marcos. Jerez de la Frontera (Cádiz).



Figura 8. Lorenzo Mercadante de Bretaña (c. 1454-67). *Virgen del Pajarito*, parroquia de San Dionisio. Jerez de la Frontera (Cádiz).



Figura 9. Anónimo (c. 1450-1500). *Virgen del Concilio*, parroquia de San Dionisio. Jerez de la Frontera (Cádiz).



Figura 10. Talleres de la catedral de Sevilla (c. 1502). *Virgen de la Anunciación*, fachada de la epístola de la parroquia de Santiago. Jerez de la Frontera (Cádiz).



Figuras 11 y 12. Anónimo (c. 1490-1520). *Virgen de Belén (hoy de los Remedios)*, ermita de los Remedios. Jerez de la Frontera (Cádiz), a la izquierda.

Anónimo flamenco (c. 1510-1520), Museum Stedelijk de Ámsterdam (Holanda), a la derecha.



Marianum [GARCÍA GARCÍA, B. (coord.), *El Fruto de la Fe: El legado artístico de Flandes en la Isla de la Palma* (exposición), Madrid, 2004, pp. 160-161