

APROXIMACIÓN A LA ESCULTURA JEREZANA DEL SIGLO XVIII: FRANCISCO CAMACHO DE MENDOZA

Lorenzo ALONSO DE LA SIERRA
FERNÁNDEZ
Francisco J. HERRERA GARCÍA

El paulatino surgir de nuevas noticias sobre actividades artísticas en diferentes áreas comarcales andaluzas indica, cada vez con mayor intensidad, la necesidad de tener en cuenta estos centros secundarios a la hora de llevar a cabo un análisis que pretenda reflejar con el mayor grado de veracidad posible la realidad de la creación de esta zona y, por ende, de cualquier otra sobre la que se planteen objetivos semejantes. Estos datos ponen de manifiesto la existencia de centros de actividad que, aunque nunca al margen de los grandes focos de creación—Sevilla y Granada en nuestro caso—, llegan a tener capacidad para producir sus propios talleres, que suelen mantener una producción en mayor o menor medida dependiente de los mencionados núcleos originarios.

Así parece ocurrir en Jerez de la Frontera, cuya integración en el territorio del arzobispado de Sevilla tuvo como consecuencia una notable dependencia artística de aquella ciudad durante la Edad Moderna. En efecto, basta hacer un breve repaso del patrimonio artístico jerezano para comprobar como durante los siglos XVI y XVII existe un incuestionable predominio sevillano, pero en ocasiones se llega a la consolidación de la producción local, con ejemplos tan notables como Andrés de Ribera en el siglo XVI. Se produce así una desigual alternancia entre fases de mayor o menor dependencia, pero siempre bajo la huella de los grandes centros de creación.

Tras la importante labor de algunas de las principales figuras del arte sevillano durante el siglo XVII, sobre todo en su primera mitad, en el XVIII Jerez manifiesta una mayor autonomía, o al menos así parece indicarlo el hecho de no contar esta época con presencias sevillanas equiparables a las del siglo ante-

rior. Uno de los escasos nombres que nos son conocidos en el terreno de la escultura durante este siglo es el de Francisco Camacho de Mendoza. De este autor trataremos en las siguientes líneas, basándonos en recientes hallazgos documentales.

Las escasas noticias que se habían divulgado sobre su persona y obra, no van más allá de indicar su profesión de escultor residente en la Ciudad de Jerez y su autoría sobre la escultura de San José con el Niño, conservada en la Parroquia de Ntra. Sra. de la O de Rota¹, cuyo análisis estilístico luego permitiría dos nuevas atribuciones, el Cristo del Prendimiento de la Parroquia de Santiago (Jerez), y un Santo Domingo del Convento homónimo de Sanlúcar de Barrameda². Escuetto panorama que únicamente alcanzaba para vislumbrar la existencia de un escultor de cierto mérito que se movía en Jerez y su entorno, resultando por lo demás del todo desconocido.

No es nuestra intención acometer un estudio en profundidad sobre el escultor y su obra, pues confiamos en futuras aportaciones que ayuden a configurar el perfil humano y artístico del escultor, de momento vamos a realizar una serie de aportaciones documentales y atribuciones que en alguna medida nos aproximen un poco más a esta ignorada personalidad.

Se desconoce la fecha de su nacimiento y cualquier otro dato sobre su aprendizaje y formación. No podemos descartar que su progenitor practicase también la escultura e introdujese al hijo en el oficio artístico, transmitiéndole así el taller, como era frecuente en la época. De modo contrario consta que el 19 de Diciembre de 1757 era sepultado en el Convento de los Capuchinos de su Ciudad³, según informa la partida de defunción, do-

cumento que extiende su interés más allá de la simple consigna del fallecimiento, pues no sólo informa del nombre de su esposa, Francisca Ramos, sino que el clérigo encargado de su redacción introduce una nota a título particular, de sustancioso contenido para hacernos una idea del reconocimiento que el artista disfrutó entre sus coetáneos, calificándole de «...Singularissimo escultor entre los de Andalucía y aún de España, que entre otras obras lo acredita la arquitectura v escultura del Retablo Mayor de esta Yglesia, especial estatuario...» Afirmaciones evidentemente excesivas que hemos de entenderlas al calor de la emoción y regocijo que sin duda produjo entre el clero parroquial, la terminación del citado retablo, hoy por desgracia desaparecido. No obstante constituye una noticia significativa de la buena acogida que su obra tuvo en Jerez.

De momento la noticia más temprana es de 1713. El 5 de Marzo de ese año Diego Durán, vecino de Cádiz y residente en Jerez, pone a su hijo Diego Francisco, de 16 años a aprender el oficio de ensamblador con Francisco Camacho, durante 3 años⁴. Puede deducirse que el maestro sobrepasaba entonces los 20 años, pues no le hubiera sido posible alcanzar el grado de maestría con menos edad, teniendo en cuenta que la edad mínima de un oficial, una vez cumplimentado el aprendizaje no solía ser inferior a los 18 años, y por lo general sobrepasaban los veinte⁵.

Carecemos de cualquier otra información hasta una década después; el 17 de Enero de 1723 contrata con el Convento de religiosas de San Cristóbal la ejecución de un sagrario y camarín⁶, y en la misma línea se compromete el 4 de Febrero de 1725 con la Hermandad de Animas de la Parroquia de San Lucas a realizar un retablo que incluye relieve de Ani-

mas⁷, obra afortunadamente conservada y es de momento el principal testimonio escultórico conservado del maestro, sobre la que más adelante hablaremos. En este último año, 1725, acepta otro aprendiz, esta vez se trata de Juan de Espino, de 13 años, hijo de Pedro José de Espino, vecino de la collación de San Marcos en la calle Francos, que habría de permanecer en el taller durante ocho años, en el transcurso de los cuales sería instruido en el oficio de escultor⁸.

No vuelven a tenerse noticias suyas hasta los primeros años de los cincuenta, cuando sabemos que dirige el ensamblaje y escultura del desaparecido retablo mayor de Santiago, según indicaba la comentada partida de defunción, último testimonio de su biografía.

Residió Camacho en la calle de «Piernas» de la collación de Santiago, como cita en cada uno de los documentos indicados, en un inmueble que comprendía la vivienda y el taller⁹. Los pocos pero elocuentes datos que poseemos nos permiten acercarnos al entorno familiar, caracterizado por la militancia en profesiones artísticas de otros miembros de la familia. Aunque no podamos confirmarlo con rotundidad, seguramente fue hijo suyo José Camacho de Mendoza, maestro cantero vecino de Jerez, de quien sabemos que el 24 de Diciembre de 1747 recibe una casa en traspaso, situada en la calle Piernas, seguramente inmediata a la de su familia¹⁰, y el 6 de Junio de 1752 se compromete a elaborar cuatro arbotantes para los retablos colaterales de la Parroquia del Sagrario de Sevilla, compromiso que no puede llevar a término «*Por causa de precisarle pasar prontamente a los Reinos de las Indias...*»¹¹.

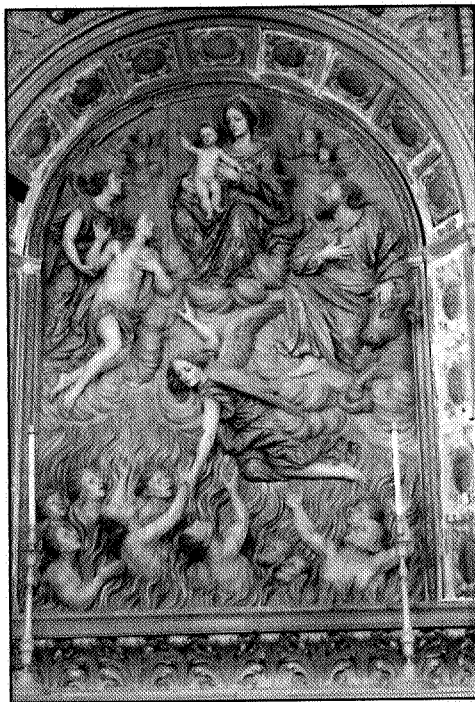
Algo más, aunque no mucho, sabemos de otro de sus hijos, Bartolomé Diego Camacho de Mendoza, de profesión dorador y estofador.

El 27 de Noviembre de 1747 renueva por tiempo de siete años, el contrato de arrendamiento de 12 aranzadas de tierra, quizás la actividad de dorador no bastaban para satisfacer las necesidades de la familia, y eran preciso ingresos adicionales, provenientes en este caso de la agricultura¹². Apenas transcurridos dos meses del fallecimiento de su padre, el 8 de Febrero de 1758, Bartolomé Diego recibe en traspaso la mitad de una casa que linda por un lado con la casa que había dejado su progenitor en herencia, y por otro con las casas de su hermano José, más arriba indicadas. Era este un inmueble dividido por una medianía, por lo que hubo de negociar por separado el traspaso de sus dos mitades, de modo que el 1 de Abril del mismo año accede a la tenencia de la otra parte, resultado de lo cual fue que la familia de los Camacho disfrutasen de tres casas contiguas en la calle Pier-nas¹³.

Destacados son los testimonios que presentan a Bartolomé Diego ejerciendo su profesión de dorador en los años centrales del XVIII, oficio en cuyo desempeño va a beneficiarse de los encargos escultóricos que recibe el padre, pues evidentemente el dorado y estofado son actividades complementarias de la arquitectura de retablos y la escultura. En este sentido es significativo que el 12 de Marzo de 1759 otorgue carta de pago de 23.760 reales, resto que le adeudan del dorado del retablo mayor de la Iglesia de Santiago y estofado de la capilla mayor¹⁴. Como indicamos, a principios de los cincuenta su padre había tenido bajo su cuidado la parte arquitectónica y escultórica de la mencionada obra, que ahora termina Bartolomé en lo que a policromía respecta. Meses más tarde de dar por terminado esta obligación, contrae nuevo compromiso, el 26 de Abril del mismo año,

esta vez con el Convento-Hospital de San Juan de Dios del Puerto de Sta. María, para dorar el retablo mayor de su iglesia y restaurar la policromía de todas las esculturas comprendidas en él, contrato que le fue proporcionado merced a las relaciones que previamente venía manteniendo con esta orden, pues consta que en el momento de redactar el contrato se hallaba dorando varios retablos en la Iglesia del Hospital de San Juan de Dios de Jerez¹⁵. La última noticia que tenemos de Bartolomé Diego lleva fecha del 17 de Abril de 1763, cuando se compromete a pagar a Benito Antonio Cabra, vecino de Jerez, 2.295 reales de vellón que le había prestado, cantidad con la que dice haber «*subbenido el acresentamiento de mi trafico...*»¹⁶, palabras de las que se desprende la necesidad de alguna inversión relacionada con su ejercicio profesional, quizás la compra de un material costoso como eran los libros de pan de oro¹⁷.

De todo lo dicho pueden derivarse interesantes conclusiones sobre la familia de los Camacho. Vemos como el padre e hijos ejercitan disciplinas artísticas complementarias, lo que posibilita el beneficio mutuo al poder intervenir a la vez en un mismo proyecto, como bien se demuestra en el citado ejemplo del retablo mayor de Santiago. No tenemos datos suficientes pero es posible que el taller de Francisco Camacho le fuera transmitido por su padre y se prolonga en sus hijos. A lo largo de los siglos XVII y XVIII los talleres artísticos son centros colectivos, entorno a los cuales laboran distintos artífices, la mayoría de las veces unidos por lazos familiares, cuando éstos no existen de antemano, se fomentan desde el seno del propio taller promoviendo el enlace de aprendices con las hijas del maestro, de ese modo se garantiza la continuidad del mismo y el man-



CAMACHO, Francisco: *Retablo de Animas, San Lucas (Jerez)*.

tenimiento, e incluso el incremento de la oferta productiva, en algunos casos cada vez más diversificada al agrupar disciplinas distintas pero que giran entorno a un mismo objetivo artístico. Tal debió ser el caso del taller de los Camacho, donde encontramos a un arquitecto de retablos y escultor, un cantero y un dorador-estofador, circunstancia que posibilitaría el contrato de proyectos de gran envergadura, sin necesidad de subarrendar en desconocidos ninguna de las actividades precisas para la total conclusión de la obra, y llegamos otra vez al ejemplo del retablo de Santiago.

El agrupamiento de los tres inmuebles pertenecientes a los Camacho en la calle

Piernas apunta en esta dirección; la mutua colaboración, el engrandecimiento y unidad del taller familiar justificarían el empeño de los hijos en la adquisición de casas colindantes con las del padre, no cabe duda que fue a lo largo del XVIII un importante centro productor, proyectando su actividad por otras poblaciones de la comarca, como es el caso del vecino Puerto de Sta. María, Rota o Sanlúcar de Barrameda. Sigue por tanto la tónica generalizada en los talleres artísticos de la España barroca¹⁸.

Pervive en Francisco Camacho una particularidad cada vez menos frecuente a medida que avanza el siglo XVII y sobre todo el XVIII, la de compaginar la condición de escultor con la de arquitecto de retablos, muy frecuente en el XVI y primera mitad del XVII, según vemos en artistas como Francisco de Ocampo, Juan de Oviedo, Martínez Montañés, Alonso Cano, etc. En el XVIII en centros como Sevilla es perfectamente constatable la especialización en una de las facetas, bien escultura o arquitectura de retablos, si exceptuamos brillantes excepciones como Pedro Duque y Cornejo o Cayetano da Costa, de modo que escultores y retablistas intervienen de común acuerdo en determinados proyectos, pero ejecutando por separado las partes escultórica y arquitectónica. Podría establecerse un paralelo, por supuesto salvando las distancias y las escalas, entre el taller de los Camacho y el sevillano de los Roldán, donde encontramos a los hijos de Pedro Roldán, Luisa, María, Marcelino, Diego y Pedro siguiendo el oficio del padre, la primera casa con Luis Antonio de los Arcos, que practica el dorado y estofado, la segunda con Matías de Brunenque, también escultor, sin olvidar que el gran taller de Roldán en los momentos de máximo esplendor aglutina la participación

de artistas de la talla de Juan de Valdés Leal o Bernardo Simón de Pineda¹⁹.

A propósito de los Roldán, no debemos olvidar que Diego Roldán, quizás debido a la falta de clientela en Sevilla y a la disolución del taller familiar hacia 1709, se encuentra avecindado en Jerez a principios del siglo XVIII, extendiendo su actividad de igual modo que Camacho, por los pueblos del entorno, como el caso de Rota para cuya parroquia ejecuta una serie de santos destinados a la sillería coral, a partir de 1733²⁰. Conviene recordar aquí como precisamente el retablo de Animas de San Lucas, ha sido calificado de roldanesco. Por el momento tan sólo podemos interrogarnos sobre la posible influencia de Diego Roldán sobre Camacho, ¿Sería el primero en algún modo responsable de la formación del segundo, o pudo influir su estilo?. Algunos rasgos de su obra nos permiten abrigar la sospecha, como luego explicaremos.

OBRA DOCUMENTADA.

• El sagrario y camarín de San Cristóbal.

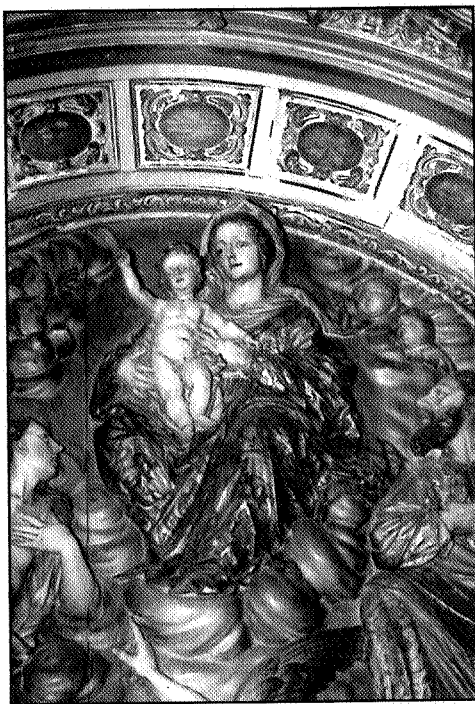
Dijimos de esta que es la primera obra documentada de Francisco Camacho, desgraciadamente hoy desaparecida²¹. El escultor se compromete a la ejecución de un sagrario y camarín de tres varas y tres cuartas de alto y dos varas y cuarto de ancho, medidas equivalentes a 3,15 x 1,89 mts. El precio de la obra se estipuló en 4.000 reales de vellón sin que se fijara plazo para su conclusión, pues el maestro se compromete a «trabajar sin alzar mano todo el tiempo necesario para acabarla y concluir la...» También consta que el proyecto se hará efectivo «en conformidad con la

copia o modelo que para ello se me ha dado por el dicho Don Andrés de Torres», este último presbítero bajo cuya administración se encuentra la obra. Puede descartarse por tanto que Camacho diseñase el proyecto, por el contrario impuesto por los patrocinadores. Por las características descritas cabe entender que consistía en un sagrario expositor de apreciable tamaño, para colocar en la calle central del retablo mayor. Desaparecido el Convento no se tienen otras noticias de la pieza en cuestión, que hubiera sido importante para apreciar la capacidad artística del maestro y más aún, las preferencias estéticas de la clientela a esas alturas de siglo.

• El retablo de Animas de San Lucas.

Francisco Camacho y la Hermandad de Animas de la Parroquia de San Lucas, establecen compromiso notarial el 4 de Febrero de 1725, según el cual el primero se obliga a ejecutar el retablo y el relieve de Animas de su capilla por 7.500 reales de vellón, debiendo estar finalizados para el día de San Juan Bautista del siguiente año²². Esta vez sí parece que el artífice sea autor de las dos plantas presentadas para la obra, una de la arquitectura del retablo y otra de la historia central con todas sus figuras, pues no indica que los diseños le fueran impuestos como en el ejemplo anterior.

Es un importante testimonio que nos presenta al autor en su doble faceta de arquitecto de retablos y escultor. La estructura retablística tiene el único objeto de acomodar el relieve de Animas que describe un medio punto. Las características formales de ésta son arcaicas para la fecha de su ejecución, los elementos sustentantes han sido sustraídos, por lo que no sabemos si eran estípites o columnas salomónicas, aunque nos inclinamos por lo



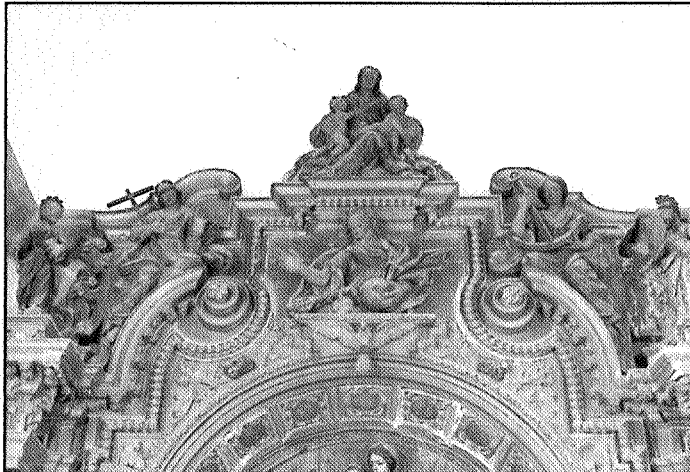
CAMACHO, Francisco: *Retablo de Animas* (detalle). San Lucas (Jerez).

segundo a la vista del repertorio ornamental y estructural. Bordea el marco de la escena central una moldura compuesta a base de gallones, igual a la que encontramos en muchos retablos de la primera mitad y años centrales del siglo XVII, se eleva en el tramo superior, sobrepasando los límites del cuerpo principal para contener un relieve del Padre Eterno, a ambos lados los extremos de un frontón partido, avolutados y recorridos en su trayectoria curva por mútilos, como remate figura una moldura que describe movimientos mixtilíneos y se interrumpe en su tramo central dando lugar también a volutas. La sencillez de la estructura puede ponerse en relación con los esquemas retablisticos

imperantes a finales del XVII y primera década del XVIII en el antiguo Reino sevillano, pudiéndose relacionar con la obra de Cristóbal de Guadix, los Barahona, Antonio de Carvajal, etc. En el apartado ornamental destacan como elementos arcaizantes, la citada moldura agallonada y las típicas cartelas de hojas carnosas que vemos en el arco abocinado de la escena central, pero también es posible advertir la presencia de algunos detalles como las incipientes placas recortadas dispuestas en los entablamentos, o la hojarasca que decora las enjutas, del tipo «hoja de cardo» dieciochesca, lo que demuestra la recepción por parte del artista de ciertos ecos de la estética para entonces imperante en lugares cercanos como Sevilla o Cádiz.

El relieve de Animas presenta un doble registro de figuras dispuestas en el plano celestial, que ocupa algo más de la mitad de la composición, y en el purgatorio, donde encontramos a las ánimas gesticulantes que claman ser liberadas del suplicio. El nexo de unión entre uno y otro lo resuelve una figura angélica situada a medio camino de los dos, que toma a una de las ánimas del brazo, señalándole su inmediato traslado al paraíso. El registro celeste está centrado por la Virgen sentada sobre una nube que mantiene sobre su regazo al Niño, éste de pie y en actitud de bendecir a un ánima recién llegada a las alturas, a quien también dirige su mirada la Virgen. A la derecha figura como intercesor el Evangelista titular de la Parroquia, San Lucas inclinado y dirigiendo su atención a la Virgen, con una mano en el pecho y la otra apoyada sobre el animal que le simboliza, el toro. A la izquierda y a la misma altura de San Lucas un ángel lleva a un ánima a disfrutar de la presencia divina. La composición sigue esquemas bastante tradicionales pues no in-

produce la fusión de las distintas figuras, que parecen aisladas unas de otras, carece de dinamismo y movimiento, antes bien la acción está ralentizada. Del conjunto la mejor ejecución corresponde a la Virgen, cuyo rostro es de finas facciones y su contorno romboidal nos traen a la memoria algunas producciones del mismo género de Alonso Cano. El resto de los personajes angélicos y San Lucas muestran unos gestos y composturas bastante estereotipados y una resolución en sus formas que poco contribuyen a la hora de advertir especiales habilidades en el dibujo y la gubia de Francisco Camacho: caras sin expresión, formas anatómicas muy discretas y desproporcionadas, como advierte el ánima transportada por el ángel, cabellos compuestos por gruesos y rígidos mechones ondulados, pliegues de vestimentas duros sin transmitir volúmenes anatómicos, y cuando cuelgan adquieren apariencia casi metálica... características que se agudizan en las figuras del purgatorio. Esta morbidez expresiva y escasa resolución compositiva no dicen mucho de la



CAMACHO, Francisco: Retablo de Animas (detalle). San Lucas (Jerez).

asimilación de los avances escultóricos que venían produciéndose en la escultura en las vecinas Sevilla y Cádiz, de la mano de artífices como la familia Roldán ni tampoco parece afectarle los ejemplos escultóricos que José de Arce había dejado en Jerez casi un siglo antes, entre 1637 y 1750.

Aunque la obra de Camacho se encuentre a distancia de las producciones de Pedro Roldán o su hija «La Roldana», tampoco vamos a descartar ciertos ecos roldanescos, quizás canalizados a través de la figura de Diego Roldán, de modo que advertimos consonancias sobre todo con las producciones de taller, discípulos y seguidores, poniendo de manifiesto como, si no llega a concretar en mayor medida, la esencia del arte roldanesco, se debió a las más bien escasa capacidad técnica que le caracterizaba, y no al desconocimiento de las últimas tendencias escultóricas de Andalucía Occidental. Algunas de las producciones menores de Pedro Roldán, en las que la intervención de taller es grande, presentan ciertas analogías con el relieve que comentamos, en primer lugar citaremos la estricta simetría patente en la composición de San Lucas, constante en una serie de producciones roldanescas como «La aparición de la Virgen del Pilar», de la Parroquia de Santiago (Carmona), o la «adoración de los Pastores» del Convento de Sta. Isabel (Córdoba), característica sobre la que se ha llamado la atención, pues en ocasiones resultan de un sorprendente clasicismo²³. La primera de las obras citadas, en la que es evidente la participación de discípulos presenta elementos comunes como la Virgen sentada, con el Niño en brazos, siguiendo un esquema muy próximo a la jerezana, el Santo de la derecha coincide en su postura con el San Lucas, y hasta las cabezas de los serafines revolotean-

do entre las nubes, evocan el registro celeste del ejemplo de Jerez.

Pero de ahí a considerarlo como obra de Luisa Roldán «La Roldana», media un largo trecho, pues evidentemente un análisis formal de la obra invalida cualquier parentesco con la producción de la hija de Pedro Roldán, en la que prima la blandura de formas, delicadeza y sentido poético, todo ello ausente en este relieve. Ni siquiera La Virgen con el Niño sigue con exactitud esas características, aunque iconográficamente sí puedan existir coincidencias con algunas esculturas marianas salidas del taller de «La Roldana»²⁴.

El esquema general del relieve parece revelar el influjo de las composiciones propias de la pintura de finales del XVI y primera mitad del XVII, cuando los registros celeste y terrenal no se fundían, hallándose perfectamente delimitados, únicamente comunicados por algún gesto o figura intermedia que los interrelaciona. El estatismo de los personajes celestes es igualmente arquetípico, en el centro la Virgen o el Padre Eterno y a los lados Cristo y su Madre o distintos santos. Resultaría interminable citar las pinturas de la primera mitad del XVII que presentan esta triple división en su estrato superior. La composición que hace Camacho podría ser perfectamente emparentada con las de Francisco Pacheco o Zurbarán y viene a probar el manejo que hacía de grabados y estampas del pasado siglo, preocupándose tan sólo por la corrección iconográfica y el decoro de la obra.

El tema es similar al representado por Francisco Pacheco en «La Virgen del Rosario» de la Iglesia de La Magdalena (Sevilla), al igual que su composición, sugiriéndonos la idea de la reinterpretación por parte de Camacho, de una estampa desconocida, ya

utilizada por Pacheco. En la obra del pintor sanluqueño observamos una Virgen sedente con el Niño en pie sobre su regazo, flanqueada a menor altura, por dos ángeles cuyas posturas y gestos, el de la derecha arrodillado y el de la izquierda en pie, son semejantes a la figura homóloga y al San Lucas del relieve jerezano. Las ánimas de una y otra obra mantienen un evidente paralelo en su gesticulación y tendencia a dar la espalda al espectador. Sorprendentemente hasta los espacios vacíos que resultan a los lados de la Virgen, son animados en ambos casos por dos parejas de querubines.

En la misma línea podemos citar un paralelo anterior al de Pacheco, esta vez se trata del «Juicio Final», pintado para el Convento de Sto. Domingo de Osuna por Antonio de Alfán (activo en Sevilla entre 1542 y 1600). El registro divino centralizado aquí por Cristo entre la Virgen y un Santo, presenta un estatismo y gravedad característico de la pintura de aquellos momentos, y relacionándolo con el infierno aparece un ángel en idéntica postura de vuelo al de San Lucas, aunque en sentido inverso. Está probada la difusión mediante grabados, de estos esquemas de agrupamiento e interrelación de las figuras, reiterativamente empleados por la pintura sevillana del XVI y principios del XVII²⁵.

Un esquema análogo lo encontramos en el azulejo de Animas de la sevillana parroquia de San Juan de La Palma, en el que destacamos la posición y actitud del ángel que coge de la mano a una de las almas del purgatorio, coincidente con el ejemplo jerezano, manifestándose así un cauce común de inspiración.

Por último vamos a citar una pintura de composición muy próxima a la que comentamos, y que pudo conocer Camacho, nos refe-

rimos a la «Virgen del Rosario con Cartujos» de Zurbarán, dispuesta en el coro de legos de la Cartuja jerezana, hoy en el Museo de Poznán (Polonia).

En la coronación del retablo existen una serie de esculturas comprendidas en el contrato, todas ellas afectadas por los caracteres formales comentados. En el centro el altorrelieve del Padre Eterno, de medio cuerpo, llaman la atención sus cabellos y barba formada por gruesos y ondulantes mechones, mientras el manto que le cubre parece petrificado. Apoyadas en los fragmentos de frontones laterales dos virtudes, esperanza a la derecha y fe a la izquierda, arriba figura la caridad, sentada, con dos niños en brazos²⁶. Y por último en los extremos, dos pequeñas esculturas representando a San Pedro y San Pablo, de menor mérito que las anteriores.

Bordeando la hornacina principal se disponen una serie de cartelas ovaladas que contienen imágenes emblemáticas. En las jambas figuran alegorías de la muerte tipo vánitas, en primer lugar tibias cruzadas, y en las cartelas superiores calaveras cada una de las cuales muestra un tocado alusivo a la naturaleza del supuesto finado: una tiara pontifical, corona de marquesado, corona real, bonete, etc. significando la afeción de la muerte a todos los humanos por igual, sea cual sea su rango y condición social. Siguiendo la curvatura del arco y en marcos similares aparecen emblemas entre los que figuran algunos de claro contenido mariano como la luna, el sol y las estrellas, el resto contienen personajes en distintas posturas y portando atributos imposibles de definir debido a su estado precario de conservación, pero sin duda hacen alusión a Virtudes cristianas, relacionadas quizá con la presencia de la Virgen, principal intercesora ante las ánimas.

Seguramente Diego Roldán tuvo que ver con la introducción en Jerez de los retablos de ánimas en relieve, si tenemos en cuenta que en 1723, ejecutaba un relieve del mismo tema para la parroquia de Santiago, hoy desaparecido, pero todavía existente a principios de siglo cuando lo conoció y describió en estos términos Enrique Romero de Torres:

«En la capilla del Sagrario vemos arrinconado un bonito altorrelieve, en madera de cuatro metros de ancho por tres de alto, pintado y estofado; su asunto es las Animas del Purgatorio, y grabado por detrás la firma del autor, así: LAYSO / D. DIEGO / ROLDAN / EN XERES / AÑO DE 1723»²⁷.

Después de este ejemplo, una serie de parroquias y conventos se apresuran a incorporarse a la moda devocional, de genuina raigambre contrarreformista, generando una demanda a la que no sólo atiende el primero, sino también Camacho²⁸.

• San José (Parroquia de Rota).

La cofradía de San José de la villa de Rota, fundada en los primeros años del siglo XVIII, tomó forma definitiva con la aprobación de sus reglas en 1732. Seguidamente se planteó la necesidad de contar con una representación de su patrono, tomándose la decisión en 1735 de encargar una hechura de madera en Jerez a Francisco Camacho. El grupo escultórico fue entregado el día 15 de abril del año 1736, importando la talla 1.050 reales y la policromía, que estuvo a cargo del también jerezano Bernardo de Valdés, 1.500 reales²⁹.

Camacho no siguió el modelo del patriarca con el Niño Jesús en sus brazos, tan generalizado desde que aparecieron las creaciones de Pedro Roldán y sus seguidores en la segunda mitad del siglo anterior, llevando a cabo un grupo compuesto por el Santo itinerante lle-

vando de la mano al Niño³⁰. Desconocemos si la elección de este modelo iconográfico fue impuesta por los clientes, pero nos llama la atención el hecho de que su contemporáneo José Montes de Oca también se inclinase por estos modelos de origen manierista³¹.

El San José de Camacho es de tamaño académico y coincide en su iconografía, entre otros, con el realizado por Juan de Mesa hacia 1615-16 para Fuentes de Andalucía (iglesia de San José) y los que realizó Francisco de Ocampo en 1617 para la iglesia de San Pedro de Carmona (retablo de la Merced) y en 1622 para la parroquia de Villamartín, lo que parece indicar una fuente impresa común³². Tal vez obedezca a esta inspiración en estampas el artificioso tratamiento de los paños, que evidencia la falta de estudio del natural, sobre todo en la capa del patriarca. Si bien el conjunto se ajusta con bastante fidelidad a los modelos mencionados en el retablo de San Lucas se han introducido algunas ligeras variantes, como el hecho de avanzar el santo una de sus manos con la que sustenta la vara y de recoger el Niño uno de los bordes del vestido, todo lo cual, unido a la sensación de marcha que le proporciona la disposición de las piernas de ambas imágenes, otorga al grupo un mayor dinamismo, asumiendo de este modo algunas de las innovaciones que desde mediados del siglo anterior se introdujeron en la escultura sevillana. El fuerte sentido lineal que predomina en esta escultura acentúa también una mayor verticalidad con respecto a los modelos del siglo anterior.

El tratamiento de la cabeza del santo coincide en líneas generales con el empleado en la imagen de San Lucas del relieve de Animas de su parroquia, al igual que ocurre con el Niño respecto de las figuras infantiles de aquella obra. En consecuencia no parece

apreciarse ningún cambio significativo en la estética de Camacho en el período de 10 años que transcurren entre la ejecución de ambas obras.

Bernardo de Valdés llevó a cabo una policromía con acabados brillantes en las encarnaciones y elementos vegetales en el estofado, que presenta un tratamiento muy plano en función del minucioso plegado de los ropajes. Este es una de las escasas noticias que sobre doradores en esta ciudad durante el siglo XVIII conocemos y en tal sentido podemos también aportar que una de las más importantes empresas retablísticas de inicios del siglo XVIII en Jerez, el mayor de Santo Domingo, fue dorado también por un jerezano, Antonio Laisnola, que en 1728 ajustó dicha obra en 34.000 reales³³.

• Retablo mayor de la Parroquia de Santiago.

La parroquia de Santiago, de la que era feligrés Francisco Camacho encargó a este escultor su nuevo retablo mayor, comenzando su construcción en 1750 y concluyendo los trabajos a inicios de 1754, año en el que se concertó su dorado³⁴. La obra se ajustó en 40.000 reales sólo por la mano de obra, siendo responsabilidad de la parroquia el gasto de madera, andamios y montaje del retablo³⁵. La policromía estuvo a cargo de su hijo Batolomé Diego Camacho incluyéndose en la contrata la decoración pictórica de los muros laterales del presbiterio³⁶. La única descripción que poseemos de este conjunto es la de Luis de GRANDALLANA en una época durante la cual el Barroco sólo despertaba improperios «*El retablo es grande y majestuoso pero de pesadísimo gusto churrigueresco*». Probablemente Bartolomé Camacho incluyó en las paredes del altar mayor algunas historias,

pues el mismo autor afirma haber visto en ellas «...unos frescos que recuerdan el pasaje histórico que dió origen á la titulación de esta parroquia y de la de San Miguel». Es posible que se refiera a la típica leyenda, también válida para Jerez, de la ayuda que Santiago presta a los cristianos, inferiores en número a los musulmanes, durante la conquista de la Ciudad en 1264. Al parecer en los años 80 del XIX se comienzan a realizar las grandes reformas que sufrió esta iglesia y atendiendo al «significado histórico» de estos frescos el citado autor anima a su conservación, pues se hallaban en mal estado³⁷.

En 1758, muerto ya Francisco Camacho, se llevaron a cabo algunas tareas complementarias, que evidencian un cierto descontento por parte de los clientes con la obra realizada. Las anotaciones correspondientes a la visita de dicho año lo recoge en estos términos:

«-Itt. settecientos veinte rrs. pagados a Jacome (Bac) Caro mro. escultor pr. la efigie De el Padre eterno y rafgs. que para el Altar mayor hizo pr. no ser desente el remate que tenia dio resivo en 25 de Octe. de 1758—720. (...)

-Itt. un mill trecientos Nobenta rs. pagados a Rodrigo de Alva mro. de escultor por la hechura de un sagrario q. hiso para el Altar mavor que estava mandado y quatro corgantes q. se pusieron en los nichos alttos Dio resivo en 25 de Diziembre de 1758—1.350»³⁸.

En cualquier caso el resultado sería satisfactorio en su conjunto cuando la partida de defunción del escultor, extendida en esta misma parroquia, se refiere a él en términos muy elogiosos³⁹.

La pérdida de este retablo durante las reformas efectuadas en la iglesia entre 1902 y 1908 nos ha privado de un documento fundamental para lograr una aproximación a la obra

de Camacho, por cuanto se trataba de su última producción cuya cronología está lo suficientemente distanciada de su anterior obra documentada (San José de Rota, 1735-36) para servirnos de referencia sobre la evolución artística de este autor tanto en su faceta de escultor como en la de retablista⁴⁰. Resulta aún más valioso si tenemos en cuenta que la fecha de su realización nos permitiría establecer la posible aceptación por parte de Camacho de las corrientes rococó, que alcanzaron notable importancia en esta ciudad, teniendo en Andrés Benítez su más destacado representante⁴¹.

ATRIBUCIONES.

Con la producción de Francisco Camacho se han relacionado algunas obras en virtud de comparaciones formales con el San José de Rota, éstas son: el Cristo del Prendimiento, imagen procesional para vestir conservada en la parroquia de Santiago, y un Santo Domingo de Guzmán de candelero conservado en la iglesia de su mismo título de Sanlúcar de Barrameda⁴². También se vinculan a este autor las imágenes titulares de la hermandad jerezana del Desconsuelo, un Cristo de talla completa inspirado en Durero (Gran Pasión, 1510) y la Dolorosa y San Juan de candelero.

Mariano PESCADOR relaciona el relieve de Animas de la parroquia de San Mateo con los de San Lucas y San Miguel⁴³, pero, al margen de las evidentes diferencias formales, no puede ser obra de Francisco Camacho pues sabemos que en 1759 no estaba realizado⁴⁴.

Aunque gran parte de la producción de Camacho permanece anónima, la visita de los edificios religiosos de Jerez y su entorno sugiere muchas posibilidades de ampliar su

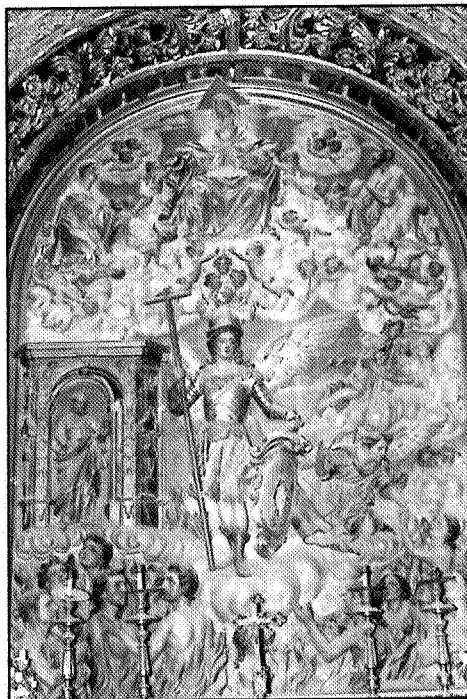
todavía corto catálogo. Pese a ello creemos que sólo un amplio rastreo documental podrá aclarar correctamente esta cuestión, pues hemos de considerar que la escultura del siglo XVIII de Jerez no ha sido abordada de forma sistemática, y por ello podemos preveer que la obra de este escultor no es un hecho aislado, sino que forma parte de un proceso en el que aún no se han determinado en su justo término las causas ni las consecuencias.

Pese a estas reservas queremos hacer mención aquí de algunas obras que por sus conexiones cronológicas y peculiar iconografía común pueden ampliar algo el panorama de la creación escultórica de Jerez en torno a Camacho. Nos referimos a los relieves de Animas de la parroquia de San Miguel y el que actualmente se conserva en la Colegial.

• **Retablo de Animas de la Parroquia de San Miguel.**

El retablo de Animas de la parroquia de San Miguel presenta unos rasgos también cercanos a la estética de Camacho, pero parece algo diferente en cuanto al tratamiento formal, lo cual puede obedecer tanto a que su autor fuese otro escultor contemporáneo, tal vez Diego Roldán⁴⁵, como al hecho de haber sido ejecutado por el propio Camacho en fechas tardías de las que aún no conocemos producción documentada. Este relieve, rematado como los otros en medio punto, se enmarca por un retablo de estípites con decoración menuda a base de hojas de cardo, que encaja muy bien con su posible ejecución en torno a 1730-40.

Tal vez el aspecto más llamativo sea su compleja iconografía, pues el tratamiento formal repite en líneas generales los rasgos mencionados en los casos anteriores. El pro-



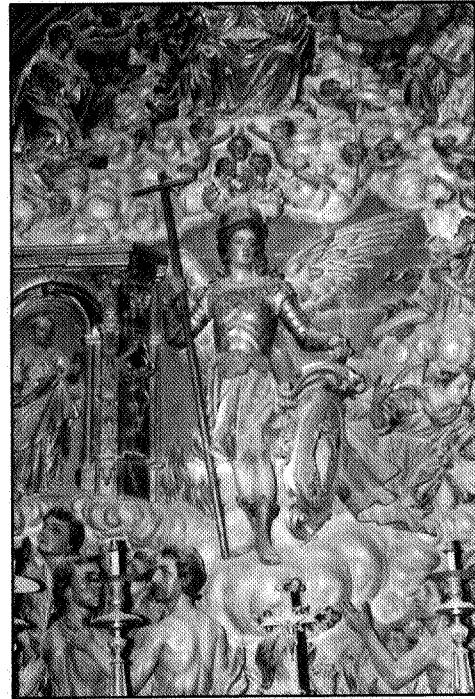
¿CAMACHO, Francisco? Retablo de Animas.
San Miguel (Jerez).

grama pretende de nuevo enlazar la devoción a las Animas con el titular del templo, que también es representado como su intercesor. En este caso el esquema está también claramente dividido en registros, que se corresponden con la Gloria en la zona superior, San Miguel y otros ángeles socorriendo a las Animas junto a la puerta del Cielo, donde se encuentra San Pedro, y por último el plano inferior reservado a las Animas que purgan sus pecados.

La riqueza de esta representación tiene como contrapartida un resultado un tanto abigarrado que adolece de unidad y evidencia en exceso la búsqueda de inspiración en fuentes diversas. Las fuentes teóricas nos remiten

a las descripciones del Juicio Final y a la Conmemoración de los Difuntos recogidas en obras de amplia difusión como el *Flos Sanctorum*, en parte coincidentes con *La Leyenda Dorada*⁴⁶. Dios Padre aparece sentado, sustentando en sus manos a Cristo Crucificado (esta imagen y la del Espíritu Santo, que serían exentas, no se conservan) según la disposición del Trono de la Gracia y a sus lados la Virgen y San Juan Bautista rodeados por diferentes santos interceden por las Animas. Alrededor de los personajes principales se disponen numerosos ángeles-niños, que evidencian claramente el conocimiento de su autor de modelos roldanescos. Coincide esta composición superior con la utilizada por Durero en la Adoración de la Santísima Trinidad de 1511 (Kunsthistorisches Museum, Viena), que, en su totalidad o parcialmente, debió ser conocida en el ambiente sevillano a través de algún grabado, pues Montañés en su representación de la Trinidad en el ático del retablo mayor de Santa Clara de Sevilla (1621-25) también sigue este modelo, y en otro retablo, el que preside la Iglesia de las clarisas de Estepa, esta vez de comienzos del siglo XVIII, volvemos a encontrar en su coronación un relieve de la Trinidad de idénticas características⁴⁷. Es sorprendente la similitud que se aprecia entre estas obras y su homóloga del retablo de Animas de San Miguel, lo que puede indicar un mismo origen impreso.

La zona intermedia no ofrece dudas en cuanto a su origen, pues se trata de una reinterpretación del relieve central del retablo mayor de esa misma parroquia, realizado por Juan Martínez Montañés en 1641. Pese a ello, la introducción en uno de los laterales de una representación de la puerta del Cielo rompe el equilibrio compositivo del modelo, provocando la comentada sensación de abigarra-

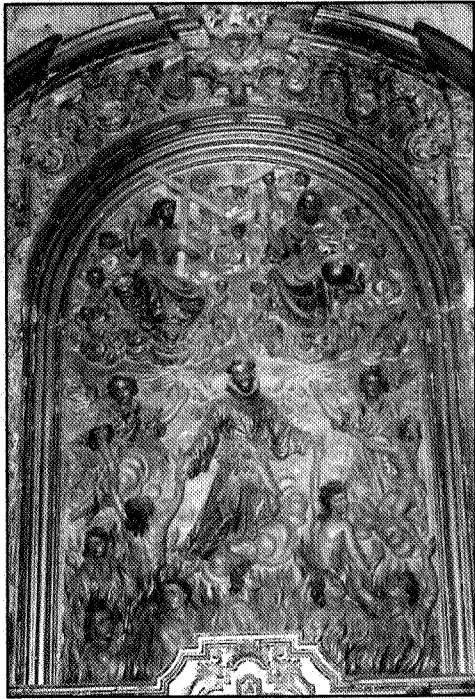


¿CAMACHO, Francisco? Retablo de Animas (detalle). San Miguel (Jerez).

miento. En cuanto a las Animas no encontramos ninguna innovación con respecto a los ejemplos antes tratados.

• El retablo de ánimas de la Colegial.

Procede del extinto Convento de la Vera Cruz, siendo trasladado después de la exclaustración a la capilla del cementerio, donde se hallaba en 1909. Así lo describe el erudito Mariano PESCADOR, quien lo considera obra de José de Arce: «...siendo lo único digno de estima en ella un medallón que forma el retablo de su altar mayor procedente del antiguo convento de la Vera Cruz, atribuido a Montañés y que creemos más bien obra de Arfe»⁴⁸.



¿CAMACHO, Francisco? Retablo de Animas.
Colegial. (Jerez).

La arquitectura del retablo es más avanzada respecto al de San Lucas. Aquí hacen acto de presencia los estípites, desproporcionados debido a ese ensanchamiento en su tramo central, como es característico en muchos de los ejemplos que vemos en la retabística dieciochesca jerezana. El lenguaje ornamental se ajusta por completo a las normas imperantes en el momento de su ejecución: hoja de cardo, querubines, veneras, colgantes de hojas, flores y frutas en las jambas, etc. Motivos de apariencia arcaizante, típicos del renacimiento, son las cabezas infantiles de las que pende un paño, que vemos sobre el medio punto del relieve. Según puede advertirse falta el remate del conjunto.

En este caso existen tres registros, el superior compuesto por la Trinidad, Padre Eterno a la derecha, Cristo con la Cruz a la izquierda y el Espíritu Santo en forma de paloma en medio. El plano celestial se extiende en el centro de la composición, donde se dispone San Francisco en apariencia seráfica con cuatro alas, las superiores extendidas y las inferiores arrolladas al cuerpo; a ambos lados dos ángeles ocupados en el transporte de ánimas. En la base se encuentra el purgatorio. La simetría es principio rector en toda la composición.

La inserción del retablo en un templo de la orden seráfica explica que sea San Francisco el intercesor entre la Trinidad y las Almas. La iconografía del Santo así interpretada no deja de resultar extraña, puede tener su antecedente en una leyenda muy divulgada, según la cual la intercesión de San Francisco sirvió para que Dios no llevara a cabo la destrucción del mundo. En la angeología, las cuatro alas son atributo de aquellos espíritus muy cercanos a Dios que son sus mensajeros⁴⁹. Otro posible punto de partida lo encontramos en el «Flos Sanctorum», donde al describir la impresión de los estigmas al Santo relata: «... *El cual quedó tan favorecido del Señor con estas Sagradas Llagas, que parecía un vivo retrato suyo; y más un serafín venido del cielo que moraba en la tierra, que hombre mortal...*»⁵⁰. Más contundente resultan las siguientes líneas, debidas a Fray Damián Cornejo: «*Su alma vencedora voló a su esfera, que fué la divinidad, llevando tras si las animas de muchos hijos, y devotos suyos, que estaban en el Purgatorio, para hazer con esta comitiva mas gloriosa la pompa de su triunfo...*»⁵¹. Pasajes que posiblemente sirvieron de inspiración al fraile responsable de la composición iconográfica. De cualquier modo esta iconografía del Santo es inusual, hemos de

entenderla en el marco de las libertades que se permitían artistas y creadores de iconografía sagrada a lo largo del siglo XVIII.

A pesar de lo original que resulta la composición desde el punto de vista franciscano, las pautas iconográficas, Trinidad en la parte superior y una figura angélica en el centro intercediendo o redimiendo, no son del todo novedosas. Un claro antecedente lo encontramos una vez más en el mundo del grabado, recurrido sin duda para la ejecución del relieve jerezano. Tenemos ejemplo en un grabado de Juan de Courbes que ilustra las «Constituciones de la Orden de la Trinidad Redentora de Cautivos», impresas en 1630⁵². Representa a la Trinidad en la Gloria, en el plano



¿CAMACHO, Francisco? Retablo de Animas. Colegial. (Jerez).

intermedio un ángel redentor de cautivos que acoge a un cristiano y a un musulmán, y en la escala inferior San Juan de Mata y San Félix de Valois contemplando la aparición. Estampas de este tipo servirían para concretar aspectos iconográficos y resolver cuestiones



JUAN DE COURBES: La Trinidad y el Angel Redentor se aparecen a S. Juan de Mata y San Félix de Valois.

compositivas, con frecuencia no se sigue la fuente de inspiración al pie de la letra, es más son diversas las fuentes que pueden ser utilizadas para sintetizar luego en la obra proyectada aspectos parciales de cada una de ellas, así en el ejemplo que comentamos observamos como el registro celestial coincide por entero con el relieve de Camacho, a pesar de lo distinto del tema.

Por lo que a técnica respecta pueden advertirse consonancias con el retablo de San Lucas, que nos hacen pensar en la autoría de Francisco Camacho. La escasa resolución de la composición, aunque algo más animada por medio de abundante presencia angélica en el plano celeste, la rigidez de las figuras y tensión de los pliegues, como podemos observar en San Francisco, los rostros sin expresión, etc. nos remiten al estilo de este autor. Si nos fijamos existen analogías que avalan la atribución, por ejemplo el ánimo que en el retablo de San Lucas coge del brazo el ángel descendente, coincide por entero en su gesticulación y postura con la que toma del brazo San Francisco. Esquemas y ejecuciones muy semejantes presentan también las almas que se hallan a mayor altura en ambos casos, aunque invierten su sentido pues en el relieve de San Lucas se encuentra a la izquierda y en el del Salvador a la derecha. Sin grandes esfuerzos podemos encontrar semejanzas entre el rostro del Niño Jesús del primer ejemplo, y los angelitos que revolotean en la gloria del segundo caso.

La posición de San Francisco sobre la nube, con la pierna izquierda arrodillada y la contraria ligeramente flexionada, remite a los abundantes ejemplos de ascensiones, éxtasis, etc. que encontramos en la pintura española a lo largo del XVII, lo que prueba una vez más la utilización de estampas y grabados de ese siglo, muy recurridos en las composiciones pictóricas y escultóricas. El ejemplo que analizamos está muy cercano al esquema que presenta el «Extasis de San Francisco» de la Catedral de Sevilla, obra de Francisco de Herrera el Mozo.

Respecto a la cronología aunque no podamos precisar el año de su realización con exactitud, lo que sí parece claro es que se trata

de una obra posterior al relieve de San Lucas, como puede deducirse principalmente a partir de la arquitectura del retablo ya plenamente integrada en la gramática ornamental del siglo XVIII, por lo que nos inclinamos a pensar en los años treinta o cuarenta de este siglo.

* * *

El interés de los historiadores del arte por el estudio de las principales personalidades artísticas, radicados salvo excepciones en centros urbanos de primer orden como Sevilla o Cádiz, ha desviado la atención de los otros centros productores de arte situados en una escala intermedia, como el caso de Jerez, de modo que la mayoría de los artífices locales de siglos pasados allí establecidos, permanecen en el olvido, a pesar de las notables producciones que en no pocas ocasiones se nos ofrecen a la vista en Ciudades como esta. Este es el caso de Francisco Camacho y Mendoza que, como hemos visto, no se trata de un escultor de la talla de Pedro Roldán o su contemporáneo Duque Cornejo, sin embargo reviste gran importancia no sólo para Jerez a nivel local, donde tiene su taller y deja la mayoría de sus producciones, sino para toda la comarca de la que es centro Jerez y a cuyas localidades irradia en mayor o menor medida su actividad artística. No creemos equivocarnos al afirmar que Francisco Camacho fue el más afamado de los escultores jerezanos de la primera mitad del siglo XVIII.

NOTAS

- (1) Antonio GARCÍA DE QUIRÓS MILLÁN, *Rota. Estudio Artístico-Religioso de la Villa*, Rota, 1955, pp. 58-62.
- (2) José Miguel SÁNCHEZ PEÑA, *Nuevas aportaciones a la escultura andaluza del siglo XVIII*, en «Boletín del Museo de Cádiz, nº IV, Cádiz, 1983-84, pp. 128-133.
- (3) Archivo Histórico Diocesano de Jerez (A.H.D.J.). Parroquia de Santiago, Libro 6º de defunciones (1743-1766). Fol. 158 vto. Véase apéndice documental, documento IV.
- (4) Archivo Histórico Municipal de Jerez (A.H.M.J.). Protocolos Notariales de Bartolomé Barrera, legajo Nº 2.000 (1713-1714). Fol. 9.
A cambio de la enseñanza el maestro recibirá 30 pesos escudos de plata, la mitad a finales del mes de Mayo siguiente y el resto al cabo de los tres años. El aprendiz recibirá alimento diario en casa del maestro, ropa y todo lo que necesite, el padre únicamente se compromete a asistirlo en caso de enfermedad.
- (5) En el caso de Sevilla a comienzos del siglo XVIII, la edad mínima de finalización del aprendizaje y acceso a la oficialidad entre los ensambladores ronda los 20 años, siendo poco frecuentes los casos de oficiales de 18 años. Por tanto la maestría se alcanzaba entrados ya en los veinte años. Igual ocurría para los escultores y otros gremios artísticos. Véase M. Carmen HEREDIA MORENO, *Estudio de los contratos de aprendizaje artístico en Sevilla a comienzos del siglo XVIII*, Sevilla, 1974, pp. 88-90.
- (6) Véase apéndice documental, documento I.
- (7) Véase apéndice documental, documento II.
- (8) A.H.M.J. Protocolos Notariales de Francisco López de Santiago. Legajo Nº 1936 (1725), fol. 350.
- (9) El 22 de Abril de 1852 la calle Piernas pasa a denominarse «Guadalete», era una calle situada a extramuros de la Ciudad, y según parece soportaba abundante trasiego ya desde el siglo XVI. Véase A. MUÑOZ Y GÓMEZ, *Noticia histórica de las calles y plazas de Jerez de la Frontera*, Jerez, 1903, pp. 263-264.
- (10) Francisco Ramos traspasa unas casas a José Camacho y Mendoza, vecino de la collación de Santiago en la calle Piernas, situadas en esta calle. Estas casas las había heredado el primero de Bartolomé Rendón, y tienen impuestos dos censos, uno de 3 ducados de tributo perpetuo en una capellanía de la Parroquia de Santiago y otro de 16 reales y medio, que se paga al Convento de San Cristóbal.
A.H.M.J. Protocolos Notariales de Diego de Flores. Legajo Nº 1793 (1747-1748). Fol. 389.
- (11) Ante la imposibilidad de que el cantero jerezano ejecute su compromiso, otro cantero vecino de Cádiz y residente en Sevilla, Joaquín García, se obliga a dar acabados los cuatro arbotantes, esto ocurre el 5 de Septiembre de 1753. Francisco de Paula CUÉLLAR CONTRERAS, *Los retablos colaterales de la Iglesia del Sagrario de Sevilla*, en «ATRIO», Nº 4 (1992), pp. 95-110.
- (12) Bartolomé Diego Camacho y Mendoza, vecino de la calle Piernas en la collación de Santiago, recibe en arrendamiento de Don Bartolomé de Torres Dávila, 12 aranzadas de

- tierra en el «Pozo de la Hastera», término de Jerez, por tiempo de siete años, y precio igual al que le viene pagando desde que otorgó la primera escritura de arrendamiento. A.H.M.J. Protocolos Notariales de Alonso Guerrero. Legajo Nº 1.791 (1747-1748). Fol. 286.
- (13) Juan de Caños traspasa a Bartolomé Diego Camacho de Mendoza, parte de una casa situada en la calle Piernas; lindan por un lado con casas de los herederos de Francisco Camacho «Padre de dho. Dn. Bartholome...» y por otro con casas de José Camacho de Mendoza. Tiene impuesto un censo de 4 reales y medio que se paga el día de San Juan de cada año al Colegio de Religiosas de la Victoria. A.H.M.J. Protocolos Notariales de Diego Flores. Legajo Nº 1.704 (1758). Fols. 145-146. Francisco de Pasos traspasa la mitad de una casa en la calle Piernas con un cuarto alto hundido a Bartolomé Diego Camacho de Mendoza. Lindan con casas de los herederos de Francisco Camacho y por otro lado con casas de José Camacho de Mendoza. Tienen impuesto un censo anual de 4 reales y 22 maravedís al Colegio de la Victoria. A.H.M.J. Protocolos Notariales de Diego Flores. Legajo Nº 1.704 (1758). Fols. 253-255.
- (14) Véase apéndice documental, documento V. Se había comprometido a dorar el retablo de Santiago el 16 de Marzo de 1754 en 37.000 reales. (A.H.M.J. ESCRIBANÍA DE DIEGO FLORES RIQUELME. Leg. nº 1.735 (1754). Fols. (Roto).
- (15) Véase apéndice documental, documento VI. El hospital portuense conserva las esculturas y retablos citados. El de Jerez estaba situado frente al Convento de Santo Domingo. Su iglesia fue acabada el 20 de Octubre de 1754 y fue derribada tras padecer ruina en 1852. Nada se conserva de sus pertenencias. Mariano PESCADOR, *Las Iglesias parroquiales de Jerez*, Jerez, 1909, p. 94. También para el Puerto de Sta. María había otorgado un compromiso el 10 de Octubre de 1750, comprometiéndose a dorar los retablos, los ángeles lampareros y el púlpito del Convento de las Capuchinas (A.H.M.J. ESCRIBANÍA DE DIEGO FLORES RIQUELME. LEG. Nº 1.769 (1750). Fols. 541-544.
- (16) Este préstamo lo hará efectivo en «habas de la próxima cosecha...» A.H.M.J. Protocolos Notariales de Gregorio de Flores. Legajo Nº 1.687 (1760-1763). Foliatura rota.
- (17) Tenemos noticia del fallecimiento de una hija de Bartolomé Diego Camacho el 15 de Febrero de 1758, se trata de Francisca Camacho y Mendoza, hija del expresado y de Ana Monsibay. A.H.D.J. Parroquia de Santiago. Defunciones, libro 6 (1743-1766). Fol. 161.
- (18) La agrupación de los artífices en familias artistas es un hecho de sobra constatado, posibilitando así la pervivencia del taller y la transmisión de un estilo a lo largo de varias generaciones. Sirven de ejemplo el taller granadino de los Mora, el sevillano de los Roldán, etc. Véase Juan José MARTÍN GONZÁLEZ, *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, Madrid, 1984, pp. 24-26.
- (19) Jorge BERNALES BALLESTEROS, *Pedro Roldán*, «Arte Hispalense», Sevilla, 1973, pp. 30-40.
- (20) Antonio GARCIA DE QUIRÓS MILLÁN, op. cit, p. 71.
- (21) Véase nota nº 6.
- (22) Véase nota nº 7. Previamente, el mismo año de 1723, Francisco Dionisio de Porras había cedido su capilla a la Hermandad de Animas, a la que según dicen, pretenden dotar de retablo. A.H.M.J. Protocolos Notariales de Bartolomé Barrera, legajo Nº 1945 del año 1723. Fol. 454
- (23) Véase Jorge BERNALES BALLESTEROS, op. cit. pp. 134 y 138.

- (24) García Olloqui mantiene la atribución del relieve de Animas de San Lucas a Luisa Roldán, lo encuadrando en el período gaditano de aquella, fechándolo entre 1687 y 1689. M. Victoria GARCÍA OLLOQUI, *La Roldana*, «Arte Hispalense», Sevilla, 1977, pp. 61 y 109-110.
- (25) Juan Miguel SERRERA, *Antonio de Alfán: las pinturas del retablo de Cristo del antiguo Convento de Sto. Domingo de Osuna*, en «Archivo Hispalense» N^o 189 (1979), pp. 139-147.
- (26) Las tres virtudes teologales siguen la iconografía típica: la fe con los ojos vendados, en una mano la cruz y en otra el cáliz, esperanza con el ancla y la caridad con unos niños de corta edad. Técnicamente se caracterizan por el trabajo somero de las vestimentas, dando lugar a pliegues rígidos como veíamos en las figuras del relieve. Los rostros son redondos e inexpressivos, los cabellos presentan una talla muy sumaria. La presencia de virtudes teologales y cardinales tanto en pintura como en retablos, es usual a partir de Trento. De la divulgación de su iconografía se encargan obras como la escrita por Pedro SÁNCHEZ, *Triángulo de las tres virtudes theologicas Fe, Esperança, y Caridad. Y Ouadrângulo de las quatro Cardinales...* Toledo, Tomás de Guzmán, 1595. En la portada de este libro se representan a las aludidas virtudes insertas en una arquitectura retablistica, la Caridad en la parte superior, en el espacio que deja un frontón roto, y en el cuerpo principal Esperanza y Fe.
- (27) ROMERO DE TORRES, Enrique: *Catálogo monumental de España. Provincia de Cádiz (1908-1909)*. Madrid, 1934, T. I, págs. 420-422.
- (28) El Concilio de Trento promovió la devoción a las Animas, extendiéndose su culto desde el siglo XVI, como contrapartida a la negación que los reformistas hacían del Purgatorio. La primera Hermandad de la que se tiene noticia fue la fundada en Roma, en su representación era la Virgen del Sufragio la figura celestial que intercedía por las almas. Véase Emile MALE, *El Barroco. El arte religioso del silo XVII*. Madrid, 1984, p.p. 45-118.
- (29) Antonio GARCÍA DE QUIRÓS MILLÁN, op. cit., pp. 58-62. Esta obra proporciona abundantes datos sobre la imagen de San José y la historia de la hermandad, que, contra lo habitual en su género, no fue la gremial de los carpinteros.
- (30) La representación de este Santo en solitario parece que se generaliza en el Renacimiento, tomando algunos elementos procedentes de los Evangelios Apócrifos (Juan FERRANDO ROIG, *Iconografía de los santos*, Barcelona, 1950, pp. 50). Su culto se incrementó considerablemente a partir de la Contrarreforma, en gran parte impulsado por los carmelitas. La iconografía de la imagen que nos ocupa debe tener su fuente de inspiración en los teóricos contrarreformistas, así Pedro Rivadeneira en su *Flos Sanctorum*, (citamos por la edición de Madrid, 1716, pp. 372) indica la necesidad de representarle como un hombre en edad viril, e indica cómo fue escogido por Dios «Para que conversase con Dios humanado, y con un Niño Dios, y le criase, y regalase, y le entretuviese, y le llevase a Egipto, y le bolviese...»
- (31) Antonio TORREJÓN DÍAZ, *José Montes de Oca*, Sevilla, 1987, pp. 58-59 y 166. En concreto está en conexión con el grupo de San José y el Niño conservado en la parroquia de la Asunción de Bormujos (Sevilla).
- (32) En la pintura sevillana del siglo XVII también encontramos significativos ejemplos de iconografía semejante y resulta elocuente que la única representación que ha llegado hasta nosotros realizada por Francisco Pacheco de este santo acompañado del Niño Jesús responda a dicho modelo (Enrique

VALDIVIESO y Juan Miguel SERRERA, *Pintura sevillana del primer tercio del siglo XVII*, Madrid, 1985, pp. 61, n. 75 del catálogo). También Pablo Legot (Academia de San Fernando) y Murillo (Bucarest, Muzeul de Arte, y Leningrado, Ermitage), entre otros, realizaron obras de iconografía similar.

- (33) A.H.M.J. Protocolos Notariales de A. Cordero de Medina. Legajo Nº 1925 (1727-31), Fols. 101-103v.
Esta obra estaba valorada en más de 45.000 reales, pero su autor accedió a realizarla por el dicho precio y a cambio la comunidad de dominicos le cedió el uso del altar y enterramiento de San Vicente Ferrer.
- (34) El anterior retablo mayor databa de mediados del siglo XVI; sabemos que en 1543 Alejo Fernández traspasó a Juan de Mayorga, pintor, la obra de un retablo y viga para Santiago.
José GESTOSO, *Diccionario de Artífices*, Sevilla, 1899, T. III, p. 322.
De aquella obra se conserva en la actualidad un interesante crucificado ubicado en la antesacristía de la parroquia jerezana.
- (35) Ver Apéndice Documental, documento III.
- (36) Ver Apéndice Documental, documento V.
- (37) Luis de GRANDALLANA, *Noticia Histórico-Artística de algunos de los principales Monumentos de Jerez*, Jerez, 1885, pp. 35-36.
- (38) A.H.D.J. Libros de Fábrica de la Parroquia de Santiago (visitas), 1759, Fols. 120-125.
Sobre la partida pagada a Rodrigo de Alva existen otras anotaciones en este mismo libro que indican el descontento con ciertos acabados del retablo.
Jácome Baccaro es un escultor de origen genovés, cuya obra es fundamental para el conocimiento del arte en Jerez durante la segunda mitad del siglo XVIII. La referencia
- más completa sobre este artista la encontramos en el trabajo de José Luis REPETTO BETES, *La obra del templo de la Colegial de Jerez de la Frontera*, Cádiz, 1978, pp. 245-251. Rodrigo de Alva es un artista poco conocido, que ha sido localizado por Fernando AROCA VICENTI como el autor, en 1764 de las puertas interiores de la capilla sacramental de San Miguel («La Capilla Sacramental de la Parroquia de San Miguel de Jerez de la Frontera» en *San Miguel. Revista Conmemorativa del V Centenario*, n. 2, Jerez, 1990, pp. 18-23).
- (39) Véase Apéndice Documental, documento IV.
- (40) La reforma de Santiago supuso la pérdida de otras importantes obras, como el relieve de Animas, firmado por Diego Roldán en 1723 y cuyo rastro se ha perdido. La descripción que de estos trabajos nos hace Mariano PESCADOR (*Las Iglesias Parroquiales de Jerez de la Frontera*, Jerez, 1909, pp. 94-96) manifiesta claramente la supervivencia de la fobia antibarroca heredada del periodo neoclásico: «*Limpias las bóvedas, los pilares y muros de las espesas capas de cal con que los recubrió la ignorancia y el mal gusto en los comienzos de la décimo octava centuria: derribado el churrigueresco y pesado retablo, sustituidos por elegantes cancelos ojivales los antiestéticos que antes tenía...*»
- (41) Tanto Jácome Baccaro como Rodrigo de Alva se muestran seguidores de esta tendencia en sus trabajos.
- (42) José Miguel SÁNCHEZ-PEÑA, op. cit.
- (43) Mariano PESCADOR, op. cit., pp. 58. Este autor atribuye el relieve a Pedro Roldán quejándose de un pretendido repinte que, al menos en la actualidad, no se aprecia en esta obra.
- (44) En 30 de abril de 1759 Martín de Villavicencio, propietario de una capilla en

- S. Mateo, la primera a mano derecha como se entra por la puerta del Sol, con motivo de haberse realizado grandes reformas en la iglesia tras los daños causados por el terremoto de 1755, la entrega a censo a la hermandad de las Animas con la obligación de adornarla y hacer retablo.
A.H.M.J. Protocolos Notariales de Diego de Riquelme. Legajo N^o 1.693 (1759), fols. 278 y 278v.
- (45) Sabemos que este autor trabajó para la mencionada parroquia y a él se deben diferentes obras guardadas en su sacristía como el Cristo crucificado y las esculturas que decoran la cajonería. Ver Mariano PESCADOR, op. cit, pp. 17-18.
- (46) Pedro RIVADENEYRA, *Flos Sanctorum* (citamos por la edición de Barcelona, 1775), pp. 90-93. Santiago de la VORÁGINE, *La Leyenda Dorada* (citamos por la edición de Madrid, 1982), tomo 2 pp. 704-717.
- (47) El retablo mayor de Sta. Clara de Estepa, fue concertado el 21 de Mayo de 1708 con el ensamblador cordobés Pedro Ruiz Paniagua.
- J. HERNÁNDEZ DÍAZ, A. SANCHO CORBACHO, F. COLLANTES DETERÁN, *Catálogo arqueológico y artístico de la Provincia de Sevilla*, T. IV, Sevilla, 1955, p. 77.
- (48) Mariano PESCADOR, op. cit, p. 125.
- (49) Agradecemos a la Dra. María José del Castillo las valiosas indicaciones que nos hizo respecto a la iconografía de este retablo.
- (50) Pedro RIVADENEYRA, op. cit. tomo V, p. 265.
- (51) Fray Damián CORNEJO, *Chronica Seraphica. Vida del Glorioso Patriarca San Francisco y de sus primeros Discípulos*, tomo I, Madrid, 1721, p. 526.
Seguramente esta obra figuraría en la biblioteca del Convento y justifica la idea de un San Francisco alado «volando», llevando al Cielo las almas de sus correligionarios y devotos.
- (52) *Regula et Constitutiones F. Ordinis Sanctissimae Trinitatis Redemptionis Captiuorum*, Madrid, Francisco Martínez, 1630.

APÉNDICE DOCUMENTAL

DOCUMENTO I

1723, Enero, 17, Jerez de la Frontera.
FRANCISCO CAMACHO DE MENDOZA SE OBLIGA A EJECUTAR UN SAGRARIO Y CAMARÍN PARA LA IGLESIA CONVENTUAL DE SAN CRISTÓBAL.
A.H.M.J. PROTOCOLOS NOTARIALES DE NICOLÁS MOLINA. LEGAJOS N^o 1.956 (1722-26). FOLIO 8 (1723).

Sea notorio como yo Francisco Camacho y Mendoza vezino que soy desta Ciudad de Xs. de la

Fra. en la collasion de Santiago calle de Piernas, otorgo que me obligo en favor del Combento y relijiosas de Sr. San Xpstoal. desta dha. Ciudad de haser y labrar un sagrario y camarín que ha de llebar tres varas y tres quartas de alto y dos varas y quarto de ancho de madera de sedro y pino. En presio todo el dho. Sagrario y camarín de quatro mill reales de vellon de cuya cantidad resivo aora de presente mil y noventa y sinco reales de von. pr. ante y en presencia del Ynfraescripto Sno. y testigos que me los vieron dar y a mi resivir de mano de Dn. Andres de Torres presvitero a cuyo cargo y cuydado esta la dha. obra (...) en cuya obra e de

trabajar sin alzar mano dello todo el tpo. nesesario para acavarla y concluirila dandose el dinero nesesario para ella y si no se me fuere continuamte. con dho dinero e de trabajar en ella las temporadas que durare el din^o que para ella me dieren (...) y el dho. sagrario y camarín e de haser en conformidad con la copia o modelo qe. para ello se me a dado pr. el dho. Don Andrés de Torres sin quitarle obra alguna de la que le correspondiere hacer en el a la qual tengo de dar principio desde el dia diez y ocho deste presente mes y año de la fha. (...) En la ciudad de Xeres dela Frontera y a diez y siete dias del mes de Enero de mil seteos. y veynte y tres.

DOCUMENTO II

1725, Febrero, 4, Jerez de la Frontera.
FRANCISCO CAMACHO DE MENDOZA SE OBLIGA A EJECUTAR EL RETABLO DE ÁNIMAS DE LA PARROQUIA DE SAN LUCAS. A.H.M.J. PROTOCOLOS NOTARIALES DE ALONSO J. DE LA CUESTA. LEGAJON^o 1.942 (1724-25). FOLIO 53.

Sepase por esta carta como yo Francisco Camacho y Mendoza vesino que soy desta Ciudad de Xerez de la frontera en la collacion de Santiago calle de Piernas, otorgo a favor de la Hermandad de las Benditas Animas de la Yglesia Parroquial de Sr. San Lucas desta dha. Ciud. y de su mayordomo y ermanos mayores que al presente son y fueren y pr. esta presente carta otorgo que me obligo a hazer un retablo para la Capilla de las Animas benditas de la dha. Yglesia parroquial de Sr. San Lucas, cuio retablo hare de talla y escultura segun y en la forma que esta dibujado en las dos plantas una del retablo y otra de la Ystoria con las figuras que en ella estan dibujados, que se an rubricado por el preste. Sno. cuio retablo dare concluydo y acavado el dia del Sr. San Juan Baptista del año que viene de mil setecientos y veynte y sys, costead de madera, clavazon y puesto en dha. Capilla por lo que toca a mi ministerio. Todo ello en presio de siete mill y quinientos Rs. de vellon y a quenta de dha. canti-

dad resivo por mano del Dr. Dn. Juan Gonzales de Silba presvitero cura y beneficiado propio de dha. Yglesia dos mill Rs. de vellon en moneda de plata (...) y la restante cantidad cumplim^o a los siete mill quinientos Rs. de vellon se me a de yr dando por meses a dosientos Rs. en cada un mes y luego que este acavado dho. Retablo se me a de acavar de pagar y satisfascer el resto que se me deviere (...) en quatro dias del mes de febrero de mil setesientos y veynte y cinco años...

DOCUMENTO III

1750, Enero, 10, Jerez de la Frontera.
FRANCISCO CAMACHO DE MENDOZA SE OBLIGA A EJECUTAR EL RETABLO DEL ALTAR MAYOR DE LA PARROQUIA DE SANTIAGO.
A.H.M.J. PROTOCOLOS NOTARIALES DE DIEGO FLORES RIQUELME. LEGAJON^o 1.769 (1750). FOLS. 15-16.

Sea notorio como nos Dn. Franco. Camacho Sanchez de Mendoza como pral. y Dn. Diego Camacho de Mendoza su hijo como su fiador y pral. pagador, vezinos que somos deesta Ciud. de Xerez de la Frontera en la collación de Sr. Sn. Tiago calle de Piernas, como prinsipal y fiador (...) Otorgamos en favor de la fabrica de la Yglesia Parroquial de Sr. Santiago deesta dha. Ciud. y de D. Juan Ruiz Savariego (...) su actual mayordomo y desimos que el referido D. Juan en primero de Octubre del año próximo pasado de mill setecientos quarenta y nuebe parecio ante el Sr. Provisor de la Ciud. de Sevilla y su Arzobispado en nre. de dha. fabrica y por peticion que dio hiso relacion nesesaritar dha. Yglesia de un retablo para el altar mayor por estar el que avía muy indecente y quasi todos los días cayéndose (...) y mediante dha. comision el dho. Dn. Juan lo tiene ajustado conmigo el dho. Dn. Franco. en la cantidad de quarenta mil rs. siendo arreglado en todo al diseño que yo el susodho. hise (...) y demas de ello guardaremos las condiciones siguientes:

La primera es que para dho. retablo y colocar en el nos obligamos a haser de escultura el misterio deel lavatorio y un Santiago Apostol.

Mas es condicion que toda la escultura que se nesesitare para dho. retablo nos obligamos de haserla para colocar en los nichos que tiene segun dicho deseño.

Mas es condicion que el desarmar y desvaratar el retablo viejo (...) ha de ser de quenta de la dha. fabrica.

Mas es condicion que toda la madera que dho. retablo viejo tubiere que se pueda aprobechar la he de llevar para my...

Mas es condicion que al tiempo de armar y poner el dho. retablo nuevo el andamio o andamios y aparejos (...) todo ello tambien es de quenta de dha. fabrica...

Y con dichas condiciones nos obligamos a cumplir con todo lo tratado (...) fecha la carta en la dha. ciud. de Xerez estando en las casas de morada del dho. Dn. Franco. Camacho Sanchez de Mendoza (...) en el día dies del mes de henero de mil setecientos sinquenta...

DOCUMENTO IV

1757, Diciembre, 19, Jerez de la Frontera. PARTIDA DE DEFUNCIÓN DE FRANCISCO CAMACHO DE MENDOZA. A.H.D.J. PARROQUIA DE SANTIAGO. LIBRO 6º DE DEFUNCIÓNES (1743-66). FOLIO 158 VTO.

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

DOCUMENTO V

1759, Marzo, 12, Jerez de la Frontera.

BARTOLOMÉ DIEGO CAMACHO Y MENDOZA OTORGA CARTA DE PAGO POR EL DORADO DEL RETABLO MAYOR DE LA PARROQUIA DE SANTIAGO.

A.H.M.J. PROTOCOLOS NOTARIALES DE JUAN BUITRAGO DE LONJA. LEGAJO Nº 1.706 (1758-59). FOLIOS 125-126.

Sea notorio como yo Dn. Bartholome Diego Camacho y Mendoza vezino que soy desta Ciudad y Maestro de Dorador en ella en la collacion de Santiago calle Piernas otorgo en favor e Dn. Franco. Rendon Parrado presbiero mayordomo administrador de la fabrica de la Parroquial de Sr. Santiago desta dha. Ciudad questa presente y confieso aver recibido del susodho. veinte y tres mill setecientos sesenta reales de vellon que me estava deviendo, los quinse mill quatrocientos y ochenta reales dellos por resto de la cantidad en que ajuste y hize el dorado del Altar Maior de dha. Yglesia en cuió ajuste no se yncliuo el Sagrario de dho. Altar = Seis mill reales en que ajuste el estofado de la capilla maior que tambien hize = mill trecientos cinquenta reales en que posterior a dha. obra ajuste e hize el dorado del Sagrario que esta en dho. Altar maior y nuevesientos y treinta reales en que ajuste e hize el estofado y dorado de una ymajen del Padre Eterno que se construiu de madera para ponerlo en dho. Altar maior, que todas las dhas. partidas componen la de los dhos. veinte y tres mil setecientos sesenta Rs. de Von. (...) Estando en las casas de su morada en doze de Marzo de mill setecientos cinquenta y nueve...

DOCUMENTO VI

1759, Julio, 26, Jerez de la Frontera.

BARTOLOMÉ CAMACHO DE MENDOZA SE OBLIGA A DORAR EL RETABLO MAYOR Y LA ESCULTURA DEL HOSPITAL DE SAN JUAN DE DIOS DEL PUERTO DE SANTA MARÍA.

A.H.M.J. PROTOCOLOS NOTARIALES DE IGNACIO DE BUENDÍA. LEGAJO Nº 1.691 (1759-61). FOLIOS 126-127.

Don Bartholome Camacho de Mendoza, de exercicio dorador, vezino que soy de esta M. N. Y M. L. Ciud. de Xerez de la frontera, en la collazon. de Santiago calle de Piernas, por la presente otorgo y conosco que me obligo a dorar el retablo del Altar Mayor que esta en la Yglesia del Convento Hospital de San Juan de Dios de la Ciudad del Puerto de Sta. Maria, y Remediar la escultura de San Xpristoval, San Geronimo, San Carlos Borromedo y Señor San Joseph, y por lo que respecta a las hechuras de San Rafael y San Miguel en atencion a que estas se han de poner en lugar superior si estas dos ultimas nesecitaren de Remediar algo de su escultura y estofado como tambien a la efigie de San Juan de Dios lo he de hazer poniendolas a todas siete efigies segun buen arte buena vista y regular proporcion y ojos de christal y a todos cuatro conviene a saber, San Xpl, San Geronimo, San Carlos Borromedo y Señor San Joseph los he de encarnar estofar y dorar y a San Juan de Dios San Miguel y San Raphael, de lo que nesecitaren de esta maniobra, y con la condicion de que por lo perteneciente a la escultura que se nesecite y ba prevenida la ha de trabajar y hazer Maestro de dho. arte de esta ciudad o de la de Cádiz quedando como ha de quedar todo ello a la Satisfacion y contento del P. Fray Pedro Rendón Caballero prior actual que es de dho. Convento Hospital del Puerto o del que le mediare en dho. oficio, y assi mismo a

satisfacion de Ynteligente de Escultura y Dorado que para ello se ha de nombrar por mi y dicho Padre Prior que es o fuere como se ha dicho ynteligente de esta Ciudad o la de Cádiz cuya obra me obligo de hazer en el mas breve tiempo que se pueda y por precio toda ella de dorado, Escultura, estofado, encarnado y dorado de dichas efigies de veinte y quatro mill reales de vellon los que se me han de yr entregando en la forma que yo los fuere necesitando y pidiendo a dho. padre Prior (...) Y con condicon que el oro que se gastare en toda la dha. obra ha de ser de cargo de dho. Padre Prior que es o fuere entregarmelo del que se fabrica en Cordoba, hermano y segun y como es el que estoy gastando en los tres retablos que estoy dorando del Convento Hospital de San Juan de Dios de Esta Ciud. cuios libros de oro de los que se gastaran los e de recevir a precio de once reales y medio cada uno, y si han de rebajar su ymportancia de los dhos. veynte y quatro mil reales de vellon en que esta ajustada el todo de dha. obra quedando como queda de mi cargo bolver a entregar dhos. libros luego que este gastado el oro de ellos, a dho. Padre Prior y de mantener continuamente trabajando en dha. obra quatro oficiales de Dorador a lo menos, y alguno o algunos mas en el caso de tener cavimento en el hueco de ella de forma que commodamte. puedan trabajar y no se estorben ni ympidan los unos a los otros (...) En la dha. Ciudad de Xerez de la Frontera estando en la selda prioral de dho. Convto. Hospital de San Juan de Dios della a veynte y seis dias del mes de Jullio de mil setecientos y sinquenta y nueve...