

El gran volumen de producción industrial de alabastros ingleses y su profusa exportación por toda Europa desde Rusia a la Península Ibérica en la Baja Edad Media contrasta con el escaso número de los conservados en Gran Bretaña, debido sobre todo a la iconoclastia de Enrique VIII y la Reforma protestante. La fácil talla del material extraído en Chellaston y el reducido formato de estos paneles realizados en serie para integrar pequeños retablos, así como el agradable aspecto de sus expresivas composiciones obtenidas con un mínimo de medios, contribuyó a que fueran solicitados en abundancia por la burguesía continental, convirtiéndose en eficaz vehículo de su piedad religiosa¹.

No son pocos los conservados en los museos españoles² pero también existen otros en colecciones particulares³ o bien dispersos y empotrados en distintos monumentos de nuestra geografía. Tal el que se halla inserto en las molduras del dintel de la puerta de entrada a la capilla del Asilo de San José, ex-Hospital de la Sangre de Nuestro Señor Jesucristo, y antiguo convento de Recogidas de Jerez de la Frontera, en la provincia de Cádiz.

El relieve representa la Resurrección de Cristo y el primero en mencionarlo fue Francisco Pacheco en su *Arte de la Pintura*⁴. Romero de Torres calculó sus medidas en 0,60 x 0,26 m., clasificándolo como obra del siglo XIII al catalogar los monumentos de la provincia de Cádiz⁵. Finalmente, Esteve Guerrero lo describe sólo de pasada, considerando demasiado temprana la datación anterior sin dar su origen ni una cronología precisa⁶.

La composición es simétrica y nos muestra a Jesús saliendo del sepulcro entre cuatro soldados y dos ángeles. La figura de Jesús aparece con la cabeza ladeada enseñando la llaga de la mano derecha mientras la izquierda sostiene la cruz estandarte, símbolo de la victoria sobre la muerte; vestido sólo con el perizonio y cubiertas sus espaldas por el sudario apoya el pie derecho sobre el

hombro de un soldado dormido cuya alabarda yace en primer término mientras la pierna izquierda permanece aún dentro del sepulcro. A la derecha del espectador, otro soldado envaina su espada al contemplar el portento. Sobre éste, un guardián indica con su diestra al Resucitado al tiempo que su compañero en el lado contrario, sentado en el borde del sepulcro y con la espada al hombro, observa admirado a Cristo. Por encima de todos ellos, en los ángulos superiores del relieve, dos pequeños ángeles entre nubes completan la escena.

Por el tipo de composición y caracteres estilísticos recuerda las obras de los talleres de



*Alabastro inglés. Asilo de San José.
Jerez de la Frontera.*

Nottingham y su peculiar manera de concebir los motivos. Además el hecho de que no aparezcan circuitos decorando el fondo, detalle típico de los talleres de Londres⁷, excluye la posibilidad de que ese sea su origen.

Aún cuando Hernández Perera afirma que de todos los temas de la Pasión de Cristo, el que menos evoluciona es la Resurrección, demostrando la pobreza de invención de los "alabastermen" del siglo XV, que repiten modelos del siglo anterior⁸, hemos de reconocer la mayor riqueza de composición del alabastro de Jerez de la Frontera respecto a otros cuatro ejemplares de idéntico tema conservados en colecciones españolas⁹, entre ellos la Resurrección del Museo Arqueológico de Córdoba con el que mantiene mayores concomitancias estilísticas.

Si consideramos que existe constancia documental de la exportación de estos objetos artísticos a la Península Ibérica desde la última década del siglo XIV pues en 1390 el barco "Saint George" partió de Dartmouth con destino a Sevilla cargado de "paños de lana de diversos colores, imágenes de alabastro y otras mercancías"¹⁰, y por otra parte, comparamos la mayor complejidad compositiva del ejemplar que nos ocupa respecto a la Resurrección del Museo Victoria and Albert de Londres

realizada entre 1380 y 1400, según Lewis Stone¹¹, una data probable para el panel del Asilo de San José de Jerez de la Frontera sería la de mediados del siglo XV.

En cuanto a la iconografía significa un tipo de representación que fue frecuente en el arte gótico tardío de los países nórdicos, y en el cual Cristo aparece saltando –por así decirlo– el borde del sepulcro. Se trata del inmediato antecedente de semejante tema en la pintura renacentista italiana, con el ilustre ejemplo del mural de Piero della Francesca en Borgo San Sepolcro donde el pie de Cristo se apoya en el borde del sepulcro mientras duermen los soldados¹². Este aspecto furtivo y huidizo de delincuente que se escapa ante las barbas de sus guardianes no le parecía muy ortodoxo a ciertos teóricos del arte como Pacheco, quien lo consideraba un error o equivocación del artista al interpretar el tema sagrado, "yerro que no se le pasó por alto a Juan Molano en su libro *De imágenes sagradas*"¹³.

En suma, de todo lo expuesto anteriormente podemos concluir que el relieve de la Resurrección de la portada del Asilo de San José de Jerez de la Frontera consiste en un panel de alabastro inglés del siglo XV, procedente probablemente de los talleres de Nottingham.

NOTAS

- (1) L. Stone, *Sculpture in Britain: The Middle Ages*, "The Pelican History of Art", 1955, pp. 190-192; C. Goldscheider, "L'Europe occidentale de 1350 au début de XVIème siècle", *Histoire de l'Art*, II, "Encyclopédie de la Pléiade", 1966, pp. 915-916.
- (2) J.A. Gaya Nuño, *Historia y guía de los Museos de España*, Madrid, 1955, *passim*, reseña once ejemplares.
- (3) J. Hernández Perera, "Alabastros ingleses en España", *Goya*, nº 19-24, 1957-1958, pp. 216-227.
- (4) F. Pacheco, *Arte de la Pintura*, ed. de B.

Bassegoda, Madrid, 1990, p. 651: "Esto del sepulcro abierto y Cristo sacando una pierna dél para salir, lo he visto muchas veces pintado y en Xerez de la Frontera, en la puerta del convento de las Recogidas, está esculpida en piedra".

- (5) E. Romero de Torres, *Catálogo Monumental de España. Provincia de Cádiz (1908-1909)*, Madrid, 1934, p. 430.
- (6) M. Esteve Guerrero, *Jerez de la Frontera (Guía oficial de arte)*, 2ª ed., Jerez de la Frontera, 1952, pp. 159-160.
- (7) L. Stone, *op. cit.*, p. 191.

- (8) J. Hernández Perera, *op. cit.*, p. 218.
- (9) J. Hernández Perera, *ibidem*, pp. 218-220: A) Colegiata de Daroca, b) Museo Arqueológico de Córdoba, c) Colección E. Sanz Agero, Sevilla, d) Museo Arqueológico de Sevilla; Cf. *Catálogo del Museo Arqueológico de Sevilla, II, Salas de Arqueología romana y medieval*, 3ª ed., 1980, p. 199.
- (10) *Apud* L. Stone, *op. cit.*, p. 192. Sin embargo, no sólo se exportaban los relieves sino también el material en bruto. En 1414, Thomas Prentis, "alabasterman" de Chellaston, vendía alabastro a Alexandre de Berneval, maestro de Rouen, Cf. J. Harvey, *Mediaeval Craftsmen*, New York, 1975, p. 158.
- (11) L. Stone, *ibidem*, Lámina 147 (B).
- (12) L. Reau, *Iconographie de l'art chrétien*, II, Paris, 1955, pp. 545-546. Son del mismo tipo la predella del retablo de Mantegna en San Zenon de Verona y la tabla de Ambrogio Borgognone en la National Gallery of Art de Washington, Cf. G. Ferguson, *Signs and Symbols in Christian Art*, Oxford University Press, 1976, Lámina 54.
- (13) F. Pacheco, *op. cit.*, p. 651; J. Molanus, *De Historia S.S., Imaginum et Picturarum, pro vero earum usu contra abusum*, (1568), II, 82.

A PROPÓSITO DE LAS INTERVENCIONES DE MANUEL GÓMEZ Y JOAQUÍN GARCÍA EN LA IGLESIA DEL SAGRARIO DE SEVILLA

YOLANDA FERNÁNDEZ CACHO

Es gratificante comprobar cómo estas páginas de ATRIO están acogiendo recientes investigaciones en torno a un dilatado muestrario artístico que, como legado de muchos siglos, llega a veces hasta nuestros días confuso y desafiante. Valiosa aportación, sin duda, la que en el número anterior nos dejaba a título póstumo D. Francisco Cuéllar Contreras al desvelarnos documentalmente los nombres de los verdaderos artífices de los retablos colaterales del Sagrario hispalense: Tomás Sánchez Reciente, Manuel Gómez, Cayetano de Acosta y Joaquín García¹.

El propósito de estas líneas no es otro que el de añadir algunos datos al trabajo de investigación realizado por Don Francisco Cuéllar, haciendo referencia, en primer lugar, a la carta de pago que cierra definitivamente el compromiso contraído por el cantero Joaquín García, pero centrándonos muy especialmente en la figura del citado Manuel Gómez, arquitecto de quien apenas si tiene noticias.

Señalaba Cuéllar que el proyecto iniciado en

1748 para servir de ornato a la iglesia del Sagrario no llegó a terminarse hasta 1753, año en que se encarga al cantero gaditano la realización de unos añadidos para rematar la obra pétrea². Confirmamos el cumplimiento de dicho contrato por Joaquín García gracias al protocolo notarial que firmara un año después. Es realmente el 23 de abril de 1754, al otorgar el maestro cantero carta de pago a favor de D. Miguel Antonio Carrillo en valor de los acordados 15.000 reales de vellón, cuando podemos dar por concluido con absoluta certeza el compromiso adquirido por ambas partes³.

Pero la mayor curiosidad surgía al descubrir el nombre del artista que labrara tan magníficos retablos. ¿Quién era el arquitecto al cual se confiaba un proyecto de tal envergadura? Comprobamos a través de ciertos documentos que un maestro llamado Manuel Gómez formaba parte del gremio de la albañilería a mediados del siglo XVIII, y aunque pudiera confundimos nombre y apellido tan corrientes parece, por los datos obtenidos, que se trata de la misma persona que dejara su impronta