

# **JERONIMO HERNANDEZ Y ANTONIO DE ARFIAN: SUS INTERVENCIONES EN EL PRIMITIVO RETABLO MAYOR DE LA PARROQUIA DE SAN MIGUEL DE JEREZ DE LA FRONTERA**

**Esperanza DE LOS RIOS**

El objetivo de este breve trabajo es identificar y dar a conocer las puertas del sagrario-reservorio de esta Parroquia, en la actualidad desplazadas de su primitiva ubicación y reutilizadas (1).

Esta iglesia tuvo el comienzo de su época de esplendor en los primeros años del siglo XVI, cuando en su feligresía se agrupó una gran parte de la nobleza local. El beneficio social y económico que esto significó se reflejó en su fábrica. Concluida ésta y cerrado su ábside en la segunda mitad de la centuria (2), hubo de plantearse de forma casi inmediata la construcción de un retablo mayor.

Eugenio Llaguno, al referirse a un retablo existente en la parroquia, lo relacionó con los maestros mayores de la ciudad, Andrés de Ribera, Diego Martín de Oliva y Bartolomé Sánchez, quienes desempeñaban el cargo en 1575 (3).

La primera documentación que poseemos de esta obra data de 1586. En esta fecha Luisa Ordóñez, hija del arquitecto Hernán Ruiz II y esposa de escultor y ensamblador Jerónimo Hernández, traspasó al escultor Andrés de Ocampo las obras que su difunto marido había dejado "comenzadas y por comenzar" (4). Una de estas obras era el retablo del que nos ocupamos, si bien en el texto no se especificaba si estaba ya iniciado o por comenzar.

Es segura, pues, la intervención de Hernández en este retablo, pues lo había contratado y tal vez iniciado poco después de 1575, con lo cual la fecha de Llaguno podría ser verosímil. También conviene recordar la casi segura intervención de Hernán Ruíz en la iglesia de San Miguel, donde se le atribuye la bóveda de la sacristía (5).

La siguiente noticia relacionada con este tema data de 1595, cuando Antonio de Arfián dio carta de pago al mayordomo de la iglesia

por 500 reales "para en cuenta de 150 ducados que el Provisor le mandó pagar por la cuarta parte del dorado y estofado del retablo que se hizo nuevo en dicha iglesia" (6).

Esto parece indicar que entre 1586 y 1595, Ocampo terminó la obra de talla y ensamblaje y que, al menos, la cuarta parte de su dorado y estofado fue realizada por Arfián.

Resulta, pues, verosímil que uno de los elementos conservados de este retablo tenga caracteres estilísticos del círculo de estos escultores, en concreto, de la obra de Jerónimo



*Retablo mayor en cantería, hacia 1560. Parroquia de San Miguel. Jerez de la Frontera.  
(Foto de B. HasbachDellarena)*

Hernández, quien tal vez dejó talladas algunas partes del cuerpo inferior. Hernández tuvo en diversas ocasiones actuaciones laborales en Jerez (7), en obras hoy desaparecidas. En cuanto a Antonio de Arfián colaboró en, al

menos, cuatro trabajos para Sevilla (8), también desaparecidos. Su hijo, Alonso de Arfián, realizó, así mismo, un trabajo para la Cartuja de la Defensión de Jerez, en 1599 (9) que tampoco ha llegado hasta el momento actual.



*Retablo mayor en cantería. Hacia 1560. Parroquia de San Miguel. Jerez de la Frontera. (Foto de B. Hasbach Dellarena)*

El retablo, tallado en la cantería del ábside de la iglesia, presenta motivos ornamentales del tipo "candelieri", con hornacinas dobles, columnas abalaustradas y figuras de ángeles niños, aunque su observación es bastante difícil, por conservarse detrás de retablo del XVII sus formas permiten datarlo entorno a la década de 1560, fecha que hace suponer la existencia de un sagrario tipo reservorio, al cual las puertas que estudiamos sirvieron de cerramiento (10).

La noticia de la probable intervención de Hernández y la segura de Arfián, así como su análisis, nos conducen a identificar como obra de estos artistas las puertas que actualmente dan paso al presbiterio desde las de-

pendencias de la sacristía.

Su programa iconográfico y la readaptación de tamaño a su nueva función evidencian la que debieron cumplir en su originaria ubicación y la pérdida de utilidad al realizarse el

nuevo retablo, trazado por Zumárraga y realizado por Martínez Montañés y José de Arce (11) y en el cual el nuevo sagrario se ajusta a la calle central, sobre la mesa de altar, según la normativa de Trento.

Para la atribución de estas puertas a Jerónimo Hernández no contamos sólo con el testimonio documental de su viuda, Luisa Ordoñez, sino también con la evidente semejanza entre éstas y unas de Marchena, perfectamente documentadas e identificadas por Morales y Serrera (12). Las de

Marchena fueron contratadas en 1577 para "un Arca de Sagrario" (13), para la iglesia de Santa María de la Mota; en ellas, Jerónimo Hernández representó a los Padres de la Iglesia de Occidente (14).

Las de Jerez que damos a conocer representan, en medio relieve, a los cuatro evangelistas con sus respectivos símbolos, aparecen situados sobre una pequeña grada, escalonada e invertida. Cada uno de ellos ocupa un registro, delimitado por una moldura y por bandas intermedias, decoradas con cabezas de querubín entre roleos (15) de forma semejante a las de Marchena.

Las cuatro figuras sintetizan las características de Jerónimo Hernández: la fuerza y el

aplomo heroico de los seguidores de Gaspar Becerra, unido a la tensión interna y al nervio de las actitudes, de clara conexión berrugetescas. El "contrapposto" de brazos y rodillas quiebra la verticalidad de sus ropajes clásicos e imprime movimiento al conjunto.

Las posiciones de estas figuras, en tres cuartos, así como las de brazos y rostros, quedan determinadas por el hecho de que todas ellas se dirigen al centro de la puerta, en actitud de señalar el punto en el cual ha de fijarse la atención de quién se acerca al sagrario. Estas actitudes son más acusadas en los dos registros inferiores.

Las notas de carácter berrugetesco son apreciables en la representación de San Mateo, cuya cabeza sigue la dirección opuesta a su brazo. Esto da una tensión acentuada por la posición de su símbolo que le hace adquirir connotaciones de atlante sosteniendo el Libro sobre su cabeza.

La figura de San Juan ocupa el registro contiguo y su serenidad es la nota de contraste entre ambas. En los dos registros inferiores, San Lucas y San Marcos se revisten de tono heroico, sobre todo San Marcos, cuya larga barba y gesto ampulosos, le confieren aspecto de filósofo antiguo. San Lucas se inclina sobre sí mismo, en actitud de leer; su cabeza inclinada, que continúa la curva descrita por el manto y los brazos, está llena de energía interior.

Las figuras se destacan sobre un fondo de oro, a modo de tapiz; sus vestiduras imitan brocados. A la vista de la carta de pago que en 1595 otorgaba Antonio de Arfián, y si es cierta nuestra hipótesis, deben ser obra suya la policromía de los relieves y las cuatro alegorías pasionarias que, en el dorso de la puerta, decoraban el interior del sagrario al cual estuvieron destinadas.



*Antonio de Arfián. Puertas del Sagrario-Reservorio. Parroquia de San Miguel. Jerez de la Frontera.*

La estructura del dorso está dividida, asimismo, en cuatro registros. Su temática son los atributos de la pasión, portados por ángeles, "ignudi" y figuras alada de extremidades fitomórficas. La distribución de los registros es en aspa: el superior izquierdo se corresponde con el inferior derecho y el superior derecho con el inferior izquierdo (16).

La composición del cuadro superior derecho y su correspondiente está centrada sobre sendas tarjas donde están representadas las Cinco llagas de Cristo. Sobre la superior, una alegoría de la Cruz Triunfante portada por un ángel. Sobre la tarja cabalgan dos desnudos, cuyas formas corporales y posición recuerdan



*Jerónimo Hernández: Puertas del Sagrario-Reservorio. Parroquia de San Miguel. Jerez de la Frontera.*

la tradición miguelangelesca. A ambos lados, llevando cestas de flores y frutas sobre sus cabezas, dos cariátides de perfil (17), cuyos brazos se transforman en roleos y sus extremidades en fitomórficas (18).

Su correspondiente se diferencia sólo en la figura central que aquí sostiene la Lanza y cubre su cabeza con un tocado de plumas. Este ornamento guarda relación con el significado de la pluma como símbolo de lo ascensional y del sacrificio ritual al cual se alude. Tampoco podemos olvidar que el uso de este tipo de tocados como motivo decorativo se hizo frecuente a partir de que el Emperador Carlos V expuso en Bruselas el aderezo de plumas del tesoro de Moctezuma (19). Su sentido de sacrificio y ascensión (20) está por completo acorde con el "decorum" del

lugar al cual estuvieron destinadas. Las túnicas rojas de los tenantes, símbolo de la Pasión (21) refuerzan su significado.

La disposición de los otros registros difiere de éstos, pero son asimismo, equivalentes entre ellos: dos figuras emergen de un tallo vegetal que, a su vez, surge de un roleo (22). Ataviadas con faldellines de aspecto herbáceo, sostienen los demás emblemas pasionarios: en el registro superior, el Lienzo con el Santo Rostro y los azotes, respectivamente. Al pie de la composición, sentados sobre "bandwerks", dos desnudos en "contraposto", de espaldas al espectador, sostienen en alto las tenazas y los clavos.

En el registro inferior los símbolos están casi borrados. Una de las figuras fitomórficas lleva la Corona de Espinas; el elemento que muestra su compañero no se puede apreciar, dado su mal estado de conservación. Los "putti" llevan la esponja y el martillo.

La ornamentación está formada por jarros de flores, en la parte inferior y recipientes con frutas y hojas en la superior. También aparecen formas de carácter geométrico, como son las tarjas, cuyos "enrollamientos" están sujetos por clavos (23).

El tipo de grutescos que aparece puede datarse hacia 1560 (24) y su carácter fantástico fue definido por Pirro Ligorio como "símbolos oníricos, que sugieren la esencia de las cosas sensibles, indefinibles y mutables" (25) y con ésto podemos relacionar también la figura, asimismo fitomórfica, que sostiene sobre su cabeza la tarja antes aludida, cuyo carácter forma un acusado contraste, pues alude a motivos más cercanos a la realidad (26). La aparición de los motivos de "rollwerks" en las artes decorativas de la comarca jerezana fue tardía y persistente.

Los registros están separados, en su cen-

tro, por tres bandas, dos de las cuales se repiten en sus extremos, enmarcándolas; éstas tienen un mismo motivo ornamental: una máscara, de rasgos femeninos, entre roleos (27). En el centro, otra banda de color más claro es semejante a éstas en tema y composición.

El repertorio ornamental de estas puertas, marcadamente pasionista, guarda relación con un "Arca de Sagrario" que Antonio Arfián contrató en 1580 para el retablo de la iglesia de Paterna del Campo (Huelva) (28).

Las medidas de éstas de San Miguel, su programa iconográfico de carácter sacra-



Antonio de Arfián. Puertas del Sagrario-Reservorio. Detalle.  
Parroquia de San Miguel. Jerez de la Frontera.

mental y los paralelos con las citadas obras de Marchena y Paterna del Campo, nos permiten afianzar la hipótesis sobre su origen y primitiva ubicación.

## NOTAS

- (1) La única identificación anterior que hemos hallado, con referencia a esta obra de escultura, es la de Hernández Díaz, quien comenta al referirse a las puertas: "...las que comunican el presbiterio alto con la sacristía, también lignarias, cuyos relieves de los cuatro Evangelistas recuerdan obras de los hacia 1590-1600...". José Hernández Díaz: *Arte jerezano: el templo de San Miguel*, "Cuadernos de la Provincia de Cádiz", nº 3, Caja de Ahorros de Jerez (Jerez, 1974), p. 20.
- (2) Hipólito Sancho de Sopranis: *Historia de Jerez de la Frontera desde su incorporación a los dominios cristianos.*— (Jerez, 1963) T. II, p. 339 y ss.
- (3) "Por la buena forma y manera de construir se pueden aplicar a estos tres profesores (...) el magnífico retablo mayor y el ingreso a la sacristía de la Parroquia de San Miguel...". Eugenio Llaguno y Amírola: *Noticias de los Arquitectos y Arquitectura en España desde su restauración.*— (Madrid, 1927 (reimp.)) p. 28.

- (4) Celestino López Martínez: *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés.*— (Sevilla, 1929) p.p. 150-151.
- (5) Antonio de la Banda y Vargas: *El arquitecto andaluz Hernán Ruíz II.*— (Sevilla, 1974) p.p. 186-191.
- (6) C. López Martínez, *op. cit.* p. 156. El subrayado es nuestro.
- (7) En 1569 se comprometió a realizar una Virgen para la Parroquia de San Miguel. (C. López Martínez: *El notable escultor Jerónimo Hernández.*— "Calvario", (Sevilla, 1949) p. 61, citado por Jesús Palomero Páramo: *Jerónimo Hernández.*— (Sevilla, 1981) p. 61). En 1572 fue fiador, con Miguel Adán, de la sillería de coro que la Parroquia de San Marcos encargó a Juan de Oviedo (C. López Martínez: *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*, p. 220). En el año de 1586, tras su muerte, entre las obras que su viuda traspasó a Andrés de Ocampo, se mencionaba un retablo de arquitectura y escultura para una ermita de la ciudad, cuyo nombre y emplazamiento no se mencionan (C. López Martínez: *Desde Jerónimo Hernández...* p. 260-261).
- (8) Antonio de arfián y Jerónimo Hernández colaboraron en , al menos, cuatro trabajos sevillanos, ya desaparecidos: el Tabernáculo de la virgen de la Estrella, en el trancoro de la Catedral de Sevilla. El autor del proyecto fue Hernán Ruíz; en 1569 se daba el finiquito. (C. López Martínez: *El arquitecto Hernán Ruíz II.*— (Sevilla, 1949) p.p. 54-55, citado por J. Palomero Páramo: *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629).*— (Sevilla, 1983) p. 267). El retablo para la Virgen del rosario, para el Convento de la Madre de Dios, en 1570. (C. López Martínez: *Desde Jerónimo Hernández...* p.p. 218-220). El retablo de San Antonio de Padua, para el claustro del convento de San Francisco, en 1577 (C. López Martínez: *op. cit.* p. 280). El retablo mayor del convento de San Leandro, en 1582 (C. López Martínez: *op. cit.* p.p. 209;239;242-244;252; 255 y 258).
- (9) "Alonso de Arfián, desde 23 de enero hasta 4 de julio (1599) dándosele 191 ducados a cuatro cada día y de comer pitanza del convento y desde 6 de marzo hasta San Juan y costó en oro y otros colores para los retablos 603 ducados costando el millar de los paneles de oro en Sevilla 80 ducados". "Cristóbal Redondo, dorador, que durante 25 días ayudó a Alonso de Arfián a dorar los retablos de Santa María y San Juan. Ganó 3 ducados y de comer". "Alonso de Arfián, diole un mal y se fué malo y se remató su cuenta en 339 maravedises que se le acabó de pagar todo lo que trabajó, ganó poco más de 60 ducados. Dejó acabado el retablo de Nuestra Señora y gran parte del de San Juan". "Bautista, pintor, desde 15 de noviembre hasta 17 de octubre... 208 ducados a cuenta del retablo de San Juan y 43 maravedises de oro y otros colores para el retablo y las medallas". "Baptista, dorador, en 5 de marzo (1600) pagué 22 ducados que se le debían... que se le acabó de pagar los 50 ducados que se le dieron por lo que hizo a destajo en el retablo de San Juan". Archivo Histórico Nacional. Libro de Cuentas de la Cartuja de la Defensión de Jerez de la Frontera. Libro 1923, años de 1599 y 1600; fols. 30 y ss.
- (10) En Jerez existe un reservorio de esta tipología en la Parroquia de San Mateo, cuyo ábside se cerró durante la segunda mitad del siglo XVI. Este reservorio queda oculto bajo el actual retablo del siglo XVIII.
- (11) Manuel Estévez: *San Miguel, joya jerezana.*— "Revista del Ateneo Jerezano", (Jerez, 1933) y *Documentos para la historia del arte de Jerez.*— "Revista del ateneo Jerezano" (Jerez, 1933), José Hernández Díaz: *El retablo mayor de San Miguel.*— "Revista del Ateneo Jerezano" (Jerez, 1933) y *Juan Martínez Montañés.*— (Madrid, 1949). Heliodoro Sancho Corbacho: *Documentos para la historia del arte en Andalucía.*— T. III (Sevilla, 1931). Fernando Jiménez Placer y Suárez: *Montañés y Arce en el retablo de San Miguel de Jerez.*— "Archivo Español de arte", T. XIV, 1940-1941. Esperanza de los Ríos Martínez: *José de Arce y la escultura jerezana de su tiempo.*— Diputación de Cádiz (En prensa).

- (12) Alfredo Morales y Juan Miguel Serrera: *Aportaciones a la obra de Jerónimo Hernández*.- "A.E.A.", T. LIV, p.p. 405-426 (p. 406).
- (13) Ibidem.
- (14) Las medidas de estas puertas son de 1,67 por 0,86. Cada relieve mide 0,53 por 0,30. (Ibidem).
- (15) Sus medidas son de 1,86 por 1,08. Cada registro mide 36 por 59. Al ser algo más pequeñas que el hueco que cubren se les han añadido sendas piezas de madera en sus extremos para acoplarlas. Los registros de pintura tienen estas mismas medidas.
- (16) La distribución de los registros en aspa es poco usual, siendo lo normal el emparejamiento de motivos ornamentales cabe, pues, plantear la posibilidad de una alteración de su primitiva distribución al sufrir el traslado de su actual emplazamiento.
- (17) "La esfinge, como la arpía, la sirena y la figura vegetalizada, nace del sentido de lo monstruoso, de la creencia de una infinita posibilidad combinatoria entre los seres (...) aparece antes de 1480, fecha a la que se hace remontar el descubrimiento de los grutescos de la domus aurea." (Luciana Müller Profumo: *El ornamento icónico y la arquitectura, 1400-1600*.- (Madrid, 1985) p. 136.
- (18) "El poema de Ovidio, "Las Metamorfosis", nos proporciona una nueva configuración de la relación entre los grutescos y la concepción de la naturaleza como eterno devenir (...) pueden ser puestos en relación con las unidades iconográficas "grutescos" (...) la mujer vegetalizada, la sirena foliácea se reclaman del mito de Dafne (1559)" (L. Müller Profumo, *op. cit.* p. 149).
- (19) Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos: *Motivos ornamentales en la arquitectura de la Península Ibérica entre el Manierismo y el Barroco*.- "Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte" (Granada, 1973) p. 557. Julius von Schlosser: *Las cámaras artísticas y maravillosas del Renacimiento*.- (Madrid, 1988) p.p. 101-103.
- (20) J. L. Morales y Marín: *Diccionario de Iconología y Simbología*.- (Madrid, 1984) p. 274.
- (21) "Es el color de la sangre, de la pasión y del sentimiento, teniendo origen solar (...) sufrimiento, sublimación y amor" (J. L. Morales y Marín, *op. cit.* p. 100).
- (22) Hacia 1530 se daba un tipo de roleo grueso del que emergían personajes humanos de extremidades inferiores fitomórficas. Una obra de Agostino Veneziano, impresa en 1530 presenta dos rosetas simétricas de las cuales surgen, en este caso, dos jarras en lugar de personajes humanos sin embargo, las formas vegetales guardan gran semejanza con las que estudiamos (Rudolf Berliner: *Modelos ornamentales de los siglos XV al XVIII*.- (Madrid, 1928) Atlas I, lám. 43 (I))
- (23) Cornelis Floris grabó en 1564 una serie de tarjetas con clavos semejantes a las que estudiamos, que son, sin embargo, más simplificadas (R. Berliner, *op. cit.* lám. 196) (A. R. Gutiérrez de Ceballos, *op. cit.* p. 554).
- (24) Hans Vredeman de Vries grabó hacia 1560 una serie de motivos ornamentales de gran delicadeza, combinando flores, frutas y elementos geométricos abstractos de cierta semejanza con las bandas laterales de estas puertas (R. Berliner, *op. cit.* lám. 168).
- (25) Pirro Ligorio: *Libro della Antichità*.- Inédito en la biblioteca Real de Turín, fol. 152, citado por L. Müller Profumo, *op. cit.* p.p. 144-145.
- (26) A. R. Gutiérrez de Ceballos, *op. cit.* p. 555.
- (27) Una de ellas se corresponde con la marca de imprenta de Domingo Portinari, impresa en Zaragoza en 1579 y la otra, inserta en una orla geométrica, con una obra de Pedro Salazar, impresa en Granada el mismo año. (Blanca García Vega: *El grabado del libro español, siglos XV-XVI y XVII*.- (Valladolid, 1984) p. 286, figs. 262 y 264.