

LA ERMITA DE LAS ANGUSTIAS DE JEREZ DE LA FRONTERA EN EL SIGLO XVII CON LAS INTERVENCIONES DE DIEGO MORENO MELÉNDEZ Y JOSÉ DE ARCE

THE ANGUSTIAS HERMITAGE IN TO JEREZ DE LA
FRONTERA, SEVENTEEN CENTURY. JOSÉ DE ARCE AND
DIEGO MORENO MELÉNDEZ INTERVENTIONS

POR ESPERANZA DE LOS RÍOS MARTÍNEZ
Universidad de Sevilla, España

Este artículo es una aproximación a la obra del maestro mayor Diego Moreno Meléndez y del escultor José de Arce en esta ermita. Diego Moreno es, indudablemente, el maestro mayor más prolífico en la segunda mitad del siglo XVII jerezano y Arce, escultor flamenco, que ha trabajado en iglesias de Sevilla, Jerez y Extremadura, siendo un importante escultor barroco. Así mismo, ofrecemos una reconstrucción hipotética de su desaparecido retablo mayor.

Palabras clave: arquitectura, escultura, retablo, policromía, siglo XVII, reconstrucción retablo.

Present report tries an approach to the works of architect Diego Moreno Meléndez and sculptor José de Arce in this hermitage. Diego Moreno is no doubt one of the most productive architect in Sherry seventeenth-century, and Arce, Flemish sculptor, he worked for the Seville, Sherry churches and those several towns in Extremadura, his is the distinguished baroque sculptor. And too, we offered one theoretical masterpiece reconstruction.

Keywords: architecture, sculpture, masterpiece, coloured sculpture, masterpiece reconstruction.

LOS INFORMES DE DIEGO MORENO MELÉNDEZ PARA LA AMPLIACIÓN DEL EDIFICIO

El lugar en el que se levanta la actual capilla de las Angustias, en la collación de San Miguel, era durante el siglo XVI una zona extramuros de la ciudad, junto al camino por donde se salía hacia Medina Sidonia y Cádiz; allí se encontraba el llamado “Humilladero del Baluarte” que, en esos momentos, debió ser un simple nicho abierto en la muralla, en el cual se veneraba una imagen de Nuestra Señora que Fernando de

Morales había donado, hacia 1558. Esta figura había pertenecido a su familia y, a juzgar por las fechas, debía de tratarse de una escultura de estética medieval.

En 1567 San Juan Grande (quien se llamaba a sí mismo Juan Pecador) solicitó al Ayuntamiento de Jerez unos terrenos para hacer un hospital: “*en la ermita del humilladero*; sin embargo, la fundación hospitalaria, finalmente, se hizo en los Llanos de San Sebastián, junto a la Puerta de Sevilla¹.

Entre 1568 y 1570 debió formarse la cofradía “de los Siete Cuchillos” en torno a la imagen del Humilladero, pues se la menciona en el documento siguiente que es, además, el primer dato conocido acerca de la historia constructiva de la Ermita, por ser el momento en que empezaron a edificarse las bóvedas de la capilla que han llegado hasta nosotros, si bien ya se habría edificado una parte del edificio hoy perdida, a juzgar por lo que se en él dice:

El 21 de febrero de 1570 “*los hermanos e cofrades de nuestra señora de los siete cuchillos al valuarte en la collaçion de san miguel*” representados por los hermanos mayores, “*los señores diego lorenzo de ahumada e françisco garçia Retama e esteban martines de sandi*” firmaban un contrato con los maestros albañiles Melchor García y Diego Martín de Oliva para realizar “*una hobra de cantería en la dicha yglesia de nuestra señora de los siete cuchillos*”².

Melchor García, hasta el momento un albañil desconocido, era quien tenía que realizar el trabajo, mientras que Diego Martín de Oliva actuaba como fiador³, pero, sin dudas, también actuaría como tracista, según era frecuente en las normas gremiales de Jerez que se mantendrían en el siglo XVII: Antón Martín, Diego Moreno, y en la escultura José de Arce, son algunos de los artistas que siguieron estas mismas pautas años después⁴.

1 MESA GINETE, Francisco: *Historia sagrada y política de Jerez de la Frontera*.- Jerez de la Frontera, 1888, pp. 281-282. MUÑOZ Y GÓMEZ, Agustín: *Noticia histórica de las calles y plazas de Jerez*. Jerez, 1903 (Reimpresión, 1989) p, p. 324-325. RÍOS MARTÍNEZ, Esperanza de los: *Antón Martín Calafate y Diego Moreno Meléndez en la arquitectura jerezana del siglo XVII*.- Universidades de Sevilla y Cádiz, 2003; pp. 278-284.

2 ROMERO BEJARANO, Manuel: “En torno a los orígenes de la Hermandad de las Angustias”, en: *Tras las huellas de Nuestra Señora de las Angustias*, Actas del III Congreso Nacional de Cofradías y Hermandades de la Virgen de las Angustias. Cofradía de Nuestra Señora de las Angustias, Cuenca, 2009; pp. 72-91.

3 ROMERO BEJARANO considera que Diego Martín de Oliva fue uno de los maestros jerezanos más importantes del XVI. Descendiente de una estirpe de constructores, lo que le confirió un perfecto dominio de la cantería, fue uno de los autores locales más prolíficos de la segunda mitad del XVI. Dentro de su ingente producción cabe ser destacada su importante intervención en las nuevas Casas Capitulares, junto a Andrés de Ribera y Bartolomé Sánchez, y el pequeño oratorio de Diego de Ribadeneira en el claustro del monasterio de Santo Domingo, ambas en Jerez. *Óp. cit.*, p. 3.

4 Es un hecho continuado que estudiamos en los capítulos dedicados a los maestros mayores de la ciudad en nuestra monografía sobre la arquitectura jerezana del XVII citada en la nota 1, pero extrapolable, así mismo, al terreno de la escultura, pues José de Arce aparece como testigo en el documento de concierto de la policromía del Cristo de la Salud, en San Miguel, lo cual permite relacionarlo directamente con él.

En el momento del contrato estaban ya hechos los muros perimetrales de esta obra, a los que García había de subir una altura de cincuenta y dos centímetros. Sobre estos muros tenía que levantar dos bóvedas baídas, de “*buelta rredonda*”, de las que se le proporcionaba un plano. Cada bóveda iría decorada con una moldura concéntrica o “*feston*” de la que se dice que tenía que ir muy bien terminada “*a vista de ofisiales sabidores del oficio*”. En el campo delimitado por la moldura se dispondrían cinco florones de cincuenta y dos centímetros y medio cada uno.

La puerta de la capilla ya estaba construida también, pero sobre ella García tenía que levantar un “*pontespicio*”, un frontón triangular hecho con la misma moldura que tenía la puerta. La parte inferior de este frontón había de sobresalir de la fachada con una ancha moldura convexa, denominada “*papo de paloma*”. Sobre el frontón, en el lugar que los cofrades determinasen, García debía levantar un campanario para la campana que poseía la iglesia. La citada portada además tenía que ser retundida y terminada por completo; además, debía dejar la azotea con sus vertientes e impermeabilizada disponiendo una gárgola en cada una de las cuatro esquinas del nuevo edificio para evacuar el agua de la lluvia.

La influencia más directa que recibe esta construcción procede del maestro mayor del Arzobispado Hispalense Diego de Riaño, quien en torno a 1523 había comenzado a construir en Jerez y su entorno una serie de bóvedas que unían la tradición constructiva gótica con los avances del renacimiento en cuya línea se enmarcan éstas.

Así pues, las bóvedas de la capilla de Las Angustias suponen el paso definitivo de la arquitectura local hacia la estética plenamente renacentista, siendo el primer caso en la ciudad de cerramiento de hiladas concéntricas sin nervaduras. El carácter experimental de la obra se deja ver en una de las condiciones del contrato, en la que se especificaba que los cofrades que tenían que “*dar la sinbra hecha estando el maestro delante para que diga al carpintero como a de yr la sinbra*, de donde se deduce que se trataba de un caso especial, al que ningún carpintero, aunque estuviera especializado en la fabricación de apeos para la construcción estaría habituado⁵.

La obra contratada se realizó con fidelidad a las condiciones, llegando completa hasta nosotros. Sin embargo, debido a su pequeño tamaño y al aumento de fieles en años posteriores, fue necesario ampliar el recinto, de tal manera que a la edificación primitiva, se le añadió un crucero, planificado en la última década del siglo XVII y edificado en las primeras del XVIII, aunque los dos tramos del XVI se mantuvieron relativamente intactos. También en el XVII se le dotó de una nueva portada que responde a las corrientes imperantes en la ciudad durante el último tercio del XVII, tal vez relacionada con otras de Diego Moreno, quien marcó las tendencias de la arquitectura en estos años.

En 1578, la Cofradía de los “Siete Cuchillos” recibía de Don Fernando de Morales la donación definitiva de una imagen de la Virgen propiedad de sus antepasados,

5 ROMERO BEJARANO, *óp. cit.*, p. 3 y 4.

prohibiendo que sus descendientes pudiesen reclamarla en lo sucesivo⁶; la devoción popular en torno a la imagen de Nuestra Señora aumentaba y esto incidió en las necesidades normativas de las actividades religiosas y en las sucesivas reformas arquitectónicas de la Ermita.

La cofradía, cuyas reglas se habían aprobado en 1632⁷; había nacido para realizar fines asistenciales aunque incluyesen prácticas procesionales; sin embargo, fue derivando hasta centrarse exclusivamente en actividades piadosas durante los últimos años del XVII, algo que, sabemos, fue completamente normal en la religiosidad de la época. El culto a las imágenes que caracteriza este siglo derivó en la necesidad de ampliar prácticamente todas las ermitas, iglesias y capillas de la ciudad, como estudiamos en nuestra Tesis Doctoral ya mencionada.

Las obras del siglo XVII casi enlazaron con las del XVI; en 1639 se hicieron diversos trabajos de cantería, como un arco y un pozo. Tras un compás de varios años, en 1668 ya había algunos intentos de ampliación y 1673, la cofradía había llegado a tal aumento de sus fieles que los Hermanos Mayores, Sebastián de Vellida Ramos y Francisco de Cárdenas solicitaban al Ayuntamiento la limosna de 20 varas de terreno (unos 18 metros) del Ejido que estaba a su espalda, lindando con la capilla y con las *estancias anejas* que ya se estaban edificando, concediéndoseles la petición⁸.

En 1678 hubo una nueva petición de sitio; se trataba ahora de edificar un pórtico delante de la iglesia para que los coches no llegasen a la puerta. También pedían nuevamente más sitio, en esta ocasión por la calle Granados, alegando que era una zona de vertederos y basureros perjudiciales para la iglesia. Como justificación argüían que acudían tantos fieles al rezo del Rosario de la Aurora que había que hacer un nuevo cuerpo a la iglesia para albergarlos a todos. Solicitaban, en consecuencia, que se les concediera espacio para hacer el recrecimiento de la nave por la parte de los pies, pues sería más fácil de esta manera que, además de rápida, sería económica, al no querer tocar la cabecera. El Ayuntamiento, en cambio, les concedió el terreno para edificar por la cabecera; a esta concesión, que resultó ser muy conflictiva, siguieron dos informes que se le solicitaron al Maestro Mayor del Ayuntamiento, Diego Moreno Meléndez, en 1694.

El maestro se mostraba favorable a la Cofradía; coincidía con ellos en que la principal prueba contra la transformación de la cabecera sería el problema de tener que desmontar el retablo mayor, recién terminado además, y en que habría que quitar del culto a la Virgen, con el consiguiente descenso de las limosnas y el alto costo que conllevaba, pues habría que demoler dos corredores que, posteriormente habría que rehacer; además se perdería, una parte de la sacristía. Pero lo más problemático era desmontar el retablo mayor, por estar compuesto de muchas piezas pequeñas y quedar encuadrado dentro de un arco de madera. Todos estos elementos lignarios eran muy delgados y frágiles, con lo cual se destrozaban, saltando el oro, con lo cual quedaría inservible. El

6 MESA GINETE, *op. cit.*...; pp.281-282. MUÑOZ Y GÓMEZ, *op. cit.*; pp. 324-325.

7 GIL BARO, Domingo: "A propósito de la Hermandad de Nuestra Señora de las Angustias", en: *Boletín de las Cofradías de Jerez*, Año I, Diciembre de 1990.

8 RÍOS MARTÍNEZ, *Antón Martín Calafate y Diego Moreno Meléndez...*, p. 279.

principal argumento, en resumen era que lo más gravoso para la Cofradía sería el alto precio de todas estas obras, calculándolo el maestro en unos seis mil ducados.

Por el contrario, de hacerse la obra por la parte de los pies, solo habría que añadir una bóveda, igual a las anteriores, para alargar la nave e igualar la anchura de los arcos torales; se completaría con una hermosa fachada hacia la calle de la Corredera y, además, las gradas de la iglesia quedarían dentro del pórtico; el precio de esta remodelación sería sensiblemente más barato, pues solo costaría tres mil quinientos ducados. Hay que especificar que la estructura porticada mencionada en el documento, fue un elemento arquitectónico que en el siglo XVII, tuvieron todas las iglesias de la ciudad, aunque ha desaparecido tanto en este caso como en todas las demás⁹.

Una nueva dificultad impidió realizar esta última propuesta, pues los frailes del convento vecino de la Santísima Trinidad de Redención de Cautivos, protestaron contra la posibilidad de alargar el edificio por los pies, porque, según manifestaban, al estrecharse el espacio público, se transformaría en calle lo que en aquel momento era una plaza donde ellos celebraban las fiestas y la procesión de la Virgen del Buen Suceso, patrona del Ayuntamiento de la ciudad; además, consideraban que esta ampliación quitaría la vista a su recién terminado convento, como alegaron ante el Cabildo de la ciudad.¹⁰ Esta situación planteaba un conflicto habitual en el Jerez del XVII, que era la proliferación de instituciones religiosas que entraban en competencia por las limosnas y dádivas de los fieles¹¹.

Las obras debieron comenzar a fines del XVII, estando en plena actividad en los primeros años del XVIII, pues en 1716, en un informe del Arzobispado declaraban estar en obras y tener el material: “*se estaba labrando piedra y ay diferentes materiales comprados*”¹².

En 1724 ya estaban avanzadas o casi terminadas, pues la cofradía estaba reuniendo sus enseres para abrirla al culto, pero surgió un serio impedimento para esta reapertura, pues la imagen de la Virgen y los Libros de Reglas, habían desaparecido; ante este hecho como era lógico, lo más urgente era encontrarlos.

La Cofradía abrió una investigación y se inició una encuesta entre los testigos vivos y los que recordaban haber oído algo para intentar determinar su paradero. Varios testigos fueron convocados a declarar y entre éstos hubo un testimonio fundamental, el del Presbítero Don Manuel Leal. El sacerdote explicaba que hacía veinticinco o treinta años, al haberse realizado el recrecimiento del edificio, como tanto se temían, por la

9 RÍOS MARTÍNEZ, *Antón Martín Calafate y Diego Moreno Meléndez...*; pp. 279-282.

10 De la construcción de este convento, que se estaba llevando a cabo en 1622 nos ocupamos en el capítulo II de nuestra monografía citada, *Antón Martín Calafate y Diego Moreno Meléndez...* pp. 123-125.

11 Para el tema de las rivalidades entre instituciones religiosas, ver también el capítulo II “La ciudad convento” de dicha obra.

12 Archivo General del Arzobispado Sevilla (AGAS) Fondo Arzobispal, Sección Gobierno, Serie Visitas, legajo 05170, fº 98-99. Agradezco a José Manuel y a Juan Antonio Moreno Arana que me hayan facilitado esta información.

cabecera, había sido forzoso despejarla por completo, con el consiguiente desmontaje del retablo e, inevitablemente, con el traslado de la Virgen que había sido llevada a un lugar “seguro”. Dicho lugar era la casa del que hacía 25 o 30 años fue Hermano Mayor, Sebastián de Vellida Ramos, donde fue transportada una noche por el propio Don Manuel Leal y por el también sacerdote Don Juan Bautista de Molina, con la finalidad de protegerla de las obras, pero lo cierto es que allí se perdía el rastro de la Imagen y de los Libros. No sabemos, por el momento, si la talla reapareció o si fue necesario realizar una nueva hechura, cuando finalizó la obra de la cabecera.

Con respecto al costo de las obras, Don Manuel testimoniaba que, en el momento de declarar, en el año de 1724, la obra excedía los ocho mil ducados de gastos y que había visto pedir limosna a los hermanos para conseguir dinero y terminarla.

La planta de la iglesia es de cruz latina, cuya nave la forman las dos bóvedas del XVI. Un arco toral da acceso a la ampliación del XVII-XVIII, donde vemos que los brazos del crucero se cubren con bóvedas de medio cañón y sus muros se articulan con pilastras adosadas, de orden compuesto y fuste fajeado, igual que el arco toral y los formeros. Las puertas y los balcones, a eje sobre éstas, están enmarcados por ingletes u orejetas, propios del XVII, además de tallas de ángeles y emblemas pasionarios en los ángulos de las esquinas. La técnica escultórica, muy rudimentaria, de estas figuras, entronca con la tradición cantera de la ciudad, como vemos en la escultura decorativa de la torre de San Miguel y en la Compañía de Jesús. En general, el diseño de esta cabecera, hasta el entablamento, entra dentro de la estética de Diego Moreno Meléndez y está cercano a otras obras dirigidas por él en la ciudad.

La cúpula es de media naranja trasdosada en un cuerpo poligonal cubierto de teja de canal y redoblón, de tradición sevillana. Así mismo, el modelo decorativo de las cornisas está muy cerca de los dibujos arquitectónicos de retablos del último tercio de siglo XVII. Estéticamente, los modelos se relacionan también con algunos de Vignola y con otros realizados para retablos¹³.

Por encima de las cornisas, los modelos decorativos cambian, pudiendo relacionarse con los del principio del XVIII, característicos de los diseños de Diego Antonio Díaz, que triunfaron también en otros templos jerezanos, como en la Catedral y en la Parroquia de San Lucas.

La portada de la iglesia es de proporciones muy alargadas, tanto en el podio que sustenta las columnas, estando la puerta definida por el característico ingleteado, u orejetas, ambas características propias de éstos años y que caracteriza a las fachadas y torres fachadas de la ciudad en el último tercio del siglo XVII: Santiago y San Miguel, ambas obra de Diego Moreno Meléndez, así como en la Ermita del Calvario, Santísima Trinidad, entre otras¹⁴.

13 RÍOS MARTÍNEZ, *Antón Martín Calafate y Diego Moreno Meléndez...* pp. 283-284.

14 Ídem, consultar los capítulos correspondientes a dichos edificios.

LA INTERVENCIÓN DE JOSÉ DE ARCE EN EL RETABLO MAYOR

Hemos visto el interés de la Cofradía por mantener el retablo mayor de la Ermita e, incluso, el apoyo que recibieron por parte del Maestro Mayor de la Ciudad, Diego Moreno Meléndez. En este caso, el empecinamiento municipal, aliado a los frailes que custodiaban la imagen de su patrona, la Virgen del Buen Suceso, dio al traste con una obra en la cual hemos documentado la intervención de José de Arce y que justificaba, en gran parte, el valor que se le daba. Además, fue una obra que costó un gran esfuerzo concluir, tanto en el aspecto económico como en el profesional.

El documento fundamental para establecer la intervención del escultor flamenco en este retablo es un poder, fechado el 10 de Octubre de 1648, por el cual, José de Arce, vecino de la ciudad en la calle Caballeros, otorgaba su poder al Licenciado Don Pedro Durante de Fuentes y al Procurador, Don Alonso Gallardo, para proceder en su nombre en el pleito que mantenía con Don Alfonso Cabezas de Aranda, presbítero de la Cofradía de las Angustias, “*sobre el cuadro que comencé a hacer en su ermita*” para que en su nombre pudiesen hacer “*pedimiento*”, requerimiento de ejecución y todo lo necesario.

Del documento podemos deducir que Arce estaba realizando un relieve para el retablo cuya iconografía no se menciona, aunque pudo ser un Descendimiento, teniendo en cuenta la iconografía de los Titulares. Pero, seguramente, la cofradía no le pagaría los plazos que estarían estipulados en un contrato aún por encontrar, y, en contrapartida, Arce tampoco entregaría su trabajo. Esta situación era algo normal, como sabemos, pero muy problemática para él que debía mantener su taller y pagar a sus oficiales en unos momentos en que tenía dificultades económicas, pues aún estaba trabajando en el retablo de San Miguel y se le adeudaban algunos plazos¹⁵. No sabemos, por ahora, cómo concluyó este pleito, aunque el relieve fue terminado pues se le menciona más adelante como parte del retablo.

Por un documento otorgado bastantes años después, sabemos que la parte de arquitectura de este retablo fue terminada por Lorenzo de Vargas, maestro carpintero y retablista vecino de la ciudad, residente en la Calle Larga. El 28 de Enero de 1665, se comprometía con Sebastián de Vellida Ramos y José de Castro escribano público, ambos Hermanos Mayores de la Cofradía, para dejar “*acavado de todo punto el retablo de la dha ermita donde está colocada nuestra señora*”; debía estar listo a fines de Julio y el precio serían mil reales. Según la costumbre gremial, él pondría la madera, cedro y borne. Declaraba que había de pintarse un lienzo para dicho retablo y que se obligaba, así mismo a reforzarlo con tablas en su parte trasera¹⁶.

15 RÍOS MARTÍNEZ, Esperanza de los: “Nuevas aportaciones documentales a la vida y obra de José de Arce en Jerez de la Frontera y Cádiz”, en: *Archivo Español de Arte*, Madrid, CSIC, 1994, nº 268, pp. 377-390.

16 Archivo de Protocolos Notariales de Jerez de la Frontera (APNJV), Juan Caballero de Sanabria, o^o 15, T. 1818, 1664-1665, f^o 41. Referencia del documento citada por JÁCOME, José y

El 9 de Enero de 1668 fue contratado Pedro Mateos de Ledesma, vecino de Sanlúcar de Barrameda pero residente en Jerez, quien se obligaba a “*dorar, estofar y pintar el quadro y retablo de la hermita de nuestra señora de las Angustias desta dicha ciudad*”. Así mismo, debía dorar y estofar su tabernáculo, o sagrario. Debía limpiar previamente los restos de la policromía que hicieron otros pintores anteriores para igualarlo todo. El precio serían 800 ducados de vellón, obligándose a comenzar el “*dia mediado de Febrero*”. El artista debía pintar los tableros, hojas y frutas que lo componían y a su terminación se comprometía a que fuese examinado por delante y por los lados por maestros competentes¹⁷.

A pesar de todo, debieron surgir más problemas que aún están por precisar, pero pudieron ser nuevos impagos, porque tampoco este artífice concluyó la policromía. Algunos meses después, el 24 de Junio de 1668, se establecía un nuevo concierto con los doradores Tomás Ribero y Juan de Ayala, donde se declaraba que “*en el altar de dicha ermita hay un retablo que se ha hecho de poco tiempo a esta parte y para que quede con toda perfección es necesario darlo a estofar*”. Los citados doradores “*se obligan a dorar el cuadro y retablo donde está colocada Nuestra Señora de las Angustias estofarlo y encarnarlo y acabarlo de todo punto*”, por un precio de ocho mil quinientos reales de vellón.

Estos doradores tampoco cumplieron con su cometido, pues revocaron el anterior acuerdo el 22 de Octubre de 1669, declarando que la cofradía seguía un pleito contra ambos por no haber cumplido¹⁸.

Fue en 1670 cuando, según parece, el pintor Esteban García terminó dicha policromía, tras firmar un nuevo compromiso el 19 de Junio de dicho año. Por este contrato sabemos que se comprometió a pintar sus seis columnas y sus capiteles, así como un arco de madera que enmarcaba el arco toral del presbiterio en el cual estaba encastrado el retablo, e igualmente, se pintaría al óleo el sotabanco sobre el cual estaba construido¹⁹.

ANTÓN, Jesús: “Apuntes históricos-artísticos de Jerez de la Frontera en el siglo XVII-XVIII (2ª serie)”, en: *Revista de Historia de Jerez*, nº 7, 2001, pp. 103-136, p. 116. La transcripción es nuestra.

17 APNJF, José de Castro, ofº 21, T. 1856, 1667-1669; fº 19-20. “...y todo se a de aparejar con buenos aparejos y engrudos de retassos y dándole todas las manos que combiniere de yeso grueso y mate y bol sobre que asiente el oro el cual dicho aparejo a deser firme que en ningún tiempo falte y me obligo que el oro que se gastare sea fino de ley de veinte y dos quilates y medio del mejor batihoja que hubiere en Sevilla y sobre el mesmo oro bruñido en todas las partes que combinen tableros ojas y fruteros y la e de estofar y grabar y toda la obra me obligo de hacerla assi el dorado como el estofado toda ella a ley de buena obra, con colores finas y para verificación de lo referido se a de ver dicha obra por maestros del arte y personas que lo entiendan....y así mesmo me obligo de dorar y estofar a el tabernáculo ...”.

Referencia del documento citado por JÁCOME y ANTÓN, *op. cit.*, p. 191. La transcripción es nuestra.

18 RÍOS MARTÍNEZ, *Nuevas aportaciones documentales...* p. 386 y pp. 389-390.

19 APNJF, Juan Caballero de Sanabria, ofº 15, T. 1894, fº 143: “e concertado...e dorar el marco de madera que esta en dicha capilla y altar de nuestra señora y las seis columnas de su retablo lo

A pesar de las obras, la Cofradía intentó en lo posible mantener en condiciones el retablo que aún se encontraba “in situ” en 1716. En estas fechas, además del relieve o cuadro ya citado y la talla de los Titulares, tenía otras dos esculturas, una Santa Inés y un San Antonio; al parecer ambos eran de vestir, pues se mandaba que quitasen las imágenes de San Antonio y Santa Inés “*que estaban en las bazas colaterales del altar mayor y se guarden hasta que se vistan y adornen de forma debida*”²⁰.

A través de estos contratos se puede poner en pie una descripción aproximada, aunque incompleta pero que sirve para que nos hagamos una idea acerca de su posible aspecto. Lo más interesante es que, a través de estos datos sueltos se ha podido probar que en el retablo estaba colocado el relieve o “cuadro”, seguramente el contratado con Arce y, desgraciadamente, desaparecido junto con todo lo demás.

De estos datos colegimos que, a pesar de las reducidas dimensiones de la capilla, estando encastrado en el arco toral y además, enmarcado por otro arco de madera, lejos de ser un retablo-marco, su estructura debía tener una cierta anchura, pues excedía de la pared, ya que debía ser revisado no solo por delante sino también por los lados. El arco de madera que lo rodeaba, serviría para realzarlo y completar su decoración.

Estaba asentado sobre un sotabanco, al parecer también de madera, puesto que habría de pintarse al oleo, como todo lo demás. La parte superior estaba articulada mediante seis columnas apeadas sobre plintos o “*tableros*” y rematadas con capiteles, si bien no hay pistas acerca del orden al que pertenecía, pero que en estos años aún debían ser de fuste acanalado.

El número de soportes ofrece la posibilidad de que hubiese un cuerpo bajo con cuatro columnas, y tres calles, encontrándose en la central las imágenes Titulares, situadas en un nicho que es el elemento que obligaría a dar anchura a la estructura, a pesar del pequeño tamaño que, suponemos, debieron tener las figuras originales. En las dos calles laterales, sobre unas peanas o “*bazas*”, estaban las imágenes de Santa Inés y San Antonio que cita la documentación de 1716. Esta distribución de las esculturas sobre peanas, nos recuerda la forma en que estuvieron colocados los Apóstoles de Arce en el retablo de la Cartuja de la Defensión.

Siguiendo esta hipotética distribución, podría tener un cuerpo superior a modo de ático flanqueado por otras dos columnas en cuyo centro se hallaría el relieve de Arce, el cual en 1668 aún no estaba policromado a pesar de los años transcurridos desde su terminación.

que esta por dorar y el dicho arco a de ir después del oro y en que dare a las dhas columnas todas acavadas de oro limpio y capiteles dorados y estofados (roto) y que descubra el oro como la de (roto) del dho retablo y que demás dello e de (roto) los tableros de los nichos y los sotabancos de abajo darle olio y todo ello a contento y satisfacion de los Priestes...”. “Francisco de Angulo (roto) hermanos mayores de la dha cofradía... consertamos con el dho... encarnar y dorar y estofar el arco de madera que esta sobre el arco de piedra del (roto) de nuestra señora y las seis columnas asimesmo de madera quees (roto) de su retablo (roto)”. Referencia del documento citada por JÁCOME y ANTÓN, *op. cit.* p.117. La transcripción es nuestra.

20 Archivo General del Arzobispado Sevilla, Ídem, nº 98-99.

En el documento otorgado por Lorenzo de Vargas se hablaba de que habría de pintarse un lienzo que él reforzaría por detrás con tablas. Respecto a esto, existen dos posibilidades, la una, que pudiese ser para una de las calles laterales, la otra, que fuese para situarlo como telón de fondo detrás de los Titulares, quizás una escena del Calvario con la Cruz, como iconografía más apropiada. Hemos de comentar que este maestro, a pesar de su denominación como “*maestro carpintero*” fue un importante retablista de la ciudad en el XVII, aunque casi todas sus obras han desaparecido.

La ornamentación del retablo era de tipo naturalista, con hojas y frutas, estaba en consonancia con la obra de dicho escultor, por ser todos ellos elementos decorativos característicos del naturalismo propio del barroco maduro a partir de los años centrales del siglo XVII. En cuanto a la técnica a usar en la pintura era la habitual, colores finos y para el dorado se exigía que procediese del mejor batihoja de Sevilla, como vemos, no se escatimaba nada para que el resultado final fuese excelente.

Diego Moreno en el informe de 1694 para la ampliación de la capilla hacía referencia a otro retablo, además del mayor: “*También se recrece volver a hacer el mismo corredor que se ha de demoler detrás del presbiterio para guarda del retablo, por las humedades, como se hizo con el otro*”. En 1705, a pesar de las obras de ampliación y de las dificultades económicas de la cofradía, el número de retablos se había ampliado a tres, como se indica en el informe del Archivo Arzobispal de Sevilla citado más arriba²¹ que desaparecieron de la Ermita, al parecer, a mediados del siglo XVIII.

Relacionados tradicionalmente con la Ermita de la Angustias, se conservan dos retablos en la Ermita de la Vera-Cruz de Lebrija, de los cuales uno, sin lugar a dudas, se considera procedente de la ermita jerezana aunque, posiblemente, tengan esta procedencia los dos. La dificultad para dejar en claro este asunto estriba en que el principal referente que tenemos, José Bellido, ubica el procedente de Jerez en el lado de la izquierda de dicha Ermita lebrijana, pero identifica el lado izquierdo con el lado del Evangelio, cuando en realidad es el de la Epístola y tampoco cita sus fuentes documentales²². A partir de aquí, los diversos historiadores que han reseñado estas obras repiten el error, entre ellos Dolores Barroso en su “Guía de Lebrija”.

Los dos que se conservan en dicha capilla son de época cercana, en torno a 1696, año en que uno está fechado; el otro, de columnas salomónicas, está dorado en 1707. Estas fechas, como vemos, coinciden con las obras de remodelación de las Angustias.

La hechura de estos dos retablos, de confirmarse su fecha, parece anterior a la del último retablo mayor que tuvo la Ermita, realizado en el siglo XVIII y costeado por los benefactores de la Cofradía, Don Tomás de Geraldino y su hijo²³. Este retablo

21 AGAS, Ídem, f° 38.

22 BELLIDO, José: *La Patria de Nebrija (Noticia Histórica)*.- Madrid, 1945, p. 58.

23 Era un rico comerciante de origen irlandés afincado en Jerez de la Frontera que desarrolló una importante carrera política. PARADA Y BARRETO, Diego Ignacio: *Hombres ilustres de la ciudad de Jerez de la Frontera: precedidos de un resumen histórico de la misma población*.- Imprenta del Guadalete, Jerez de la Frontera, 1878; pp. 196-197.

fue calificado como "grandioso" por el historiador Francisco Mesa Ginete quien lo conoció "in situ"²⁴.

ESCULTURA: ATRIBUCIONES A JOSE DE ARCE

En 1994 le atribuimos a José de Arce un Crucificado de la Expiración, de gran calidad y en pésimo estado de conservación que actualmente se conserva en la Sala de Juntas de la Cofradía²⁵.

En aquel momento en que no existía documentación que nos pusiera sobre la pista de la estructura del retablo mayor de la ermita, considerábamos que, posiblemente, estuviese relacionado con éste. Sin descartar por completo esta hipótesis, se le podría buscar otra ubicación, tal vez en otro retablo, o un uso litúrgico diferente, tal vez relacionado con las Estaciones de Penitencia que la Cofradía pudiese realizar en Semana Santa o con los Rosarios de la Aurora que se rezaban en la calle.

Sus características lo hacen entroncar con otras obras de dicho artista, especialmente con la talla de Nuestro Padre Jesús de la Penas, de la Cofradía sevillana de la Estrella, documentado en 1655, debido a Su rostro, que mira hacia arriba con extraordinaria expresividad y patetismo.

La disposición del cabello, distribuido en amplios mechones ondulados en parte pero lisos en la parte de la raíz, entre los cuales el rizo rabínico gira sobre sí mismo, dejando libre la oreja izquierda, entra dentro de sus planteamientos habituales. En cuanto a su configuración anatómica, el torso, delicado y esbelto sin excesos musculares ni de sufrimiento, guarda gran semejanza técnica con el Santo Crucifijo de la Salud de la Parroquia de San Miguel, templo a cuya collación pertenece esta Ermita y muy próxima a ella.

El paño de pureza, cuya moña se despliega, volada hacia un lado, es similar al tipo de tejidos gruesos que representaba en el Apostolado de la Cartuja de la Defensión (hoy en la Catedral jerezana) y en los Crucificados de la Cartuja y, especialmente, al de la Salud de San Miguel.

Su técnica escultórica, de talla realizada mediante gubiazos discontinuos que potencian un efecto pictórico, lo encuadran, así mismo, entre las obras documentadas o atribuidas, que conocemos de su autor; en Sevilla se podría relacionar con el Señor de la Oración en el Huerto, Titular de la cofradía sevillana de Montesión, que consideramos, así mismo, como posible obra de Arce o de su círculo más inmediato²⁶.

En esta Ermita, se conserva, además, otra imagen que representa a Cristo Muerto Depuesto de la Cruz, siendo ésta la imagen que procesionó hasta 1942. Originalmente estaba caído en el suelo, a los pies de la Virgen arrodillada que le sujetaba el brazo izquierdo y el hombro derecho, mientras Su brazo derecho se desplomaba sobre el suelo,

24 MESA GINETE, *op. cit.*; pp. 281-282.

25 RÍOS MARTÍNEZ, *Nuevas aportaciones documentales...* p.384-386 y p. 389.

26 RÍOS MARTÍNEZ, *Esperanza de los : José de Arce, escultor flamenco (1607-1666)*.- Universidad de Sevilla, 2007; p. 127.

como se le representa en dos estampas, una de hacia 1755 y otra de 1778, así como en el cuadro de *Ánimas de la Ermita* de época incierta: en todas ellas el Cristo es, sin dudas, este que estudiamos. Hemos de señalar que la disposición del cuerpo y de los brazos y su rigidez son muy similares al del Cristo del Descendimiento de Roger Van Der Weyden, pintada entre 1432 y 1435, actualmente en el Museo del Prado²⁷; aunque esto fuese mera coincidencia, sin embargo se resalta la relación de esta obra con el arte de final de la Edad Media y su dramático realismo de raíz flamenca.

Esta imagen de Cristo Muerto podemos relacionarla, así mismo, con Arce o con su círculo inmediato. Esta escultura, hasta ahora sin apenas estudiar²⁸ ni atribuir, responde a la reinterpretación de un Cristo medieval, indudablemente de gran devoción y que se encontraría ya en el XVII en un estado de deterioro irreversible, realizada por un escultor del barroco maduro, algo completamente habitual en la escultura de los siglos XVI y XVII. Como un caso análogo en Sevilla se venera la talla del Cristo de Burgos que Juan Bautista Vázquez el Viejo realizó para esta cofradía en 1573; como sabemos, esta imagen es un trasunto de su homónimo burgalés y del sevillano Cristo de San Agustín.

Este que nos ocupa muestra como especialmente cercanos a Arce su cabellera, tallada en esplendidos bucles que caen por la parte de la espalda, análogos a la barba del Apóstol San Pablo procedente de la Cartuja de la Defensa y hoy ubicado en la Catedral. En este sentido, encontramos semejanzas con otras obras del escultor flamenco en la estructura del rostro y los pómulos, con la boca entreabierta mostrando los dientes, aunque es más simplificado que en sus obras de mayor categoría. En conjunto, siendo una obra evidentemente barroca, mantiene característico patetismo propio de las figuras de Cristo de fines de la Edad Media, asemejándose en esta expresividad al Cristo de la Viga de la Catedral de Jerez.

El torso, también más simplificado que en otras de sus obras mayores, debe responder, así mismo, a su adaptación a la aún deficiente plasmación de la anatomía en los últimos años del siglo XV, pero muestra sus conocimientos superiores en la definición del arco diafragmático, el hueso pélvico y los pliegues de la piel del abdomen.

El sudario, aún siendo más sereno que los anteriormente citados, conserva su composición de gruesos pliegues, con grandes contrastes de zonas iluminadas y oscuras que le dan profundidad y realismo, muy similar en su concepto de paños gruesos y de pliegues anchos a los repetidamente citados de San Miguel y Cartuja.

27 Fue encargada por la Cofradía de los Ballesteros de Lovaina, actualmente en Bélgica, para su capilla de la Iglesia de Nuestra Señora de Extramuros. En las esquinas inferiores están representadas las pequeñas ballestas simbólicas de sus comitentes. Fue adquirida por María de Hungría en el siglo XVI, pasando después a su sobrino Felipe II. Éste la tuvo en la capilla del Palacio de El Pardo hasta su entrega a El Escorial, en 1574, donde estuvo hasta 1939 en que se llevó al Museo Nacional del Prado, enviándose como contrapartida la copia de Michel Coxie.

28 Esta obra fue restaurada en 1995 por D. Agustín Pina Calle, quien realizó el único estudio existente, hasta el momento y quien en su informe previo, pone de manifiesto su barroquismo y su datación como obra del XVII.

Así pues, para establecer la sucesión de imágenes que esta Cofradía ha tenido, podemos considerar la existencia de un primer grupo devocional, que sería el que estaba en el Humilladero y que Don Fernando de Morales donó en 1578; posiblemente fuese un grupo, de fechas anteriores, hecho de terracota y de pequeño tamaño, dentro de las formas medievales que aún pervivían. Hacia 1648 o 1650, el Cristo se encontraría muy deteriorado, por lo cual fue necesario reemplazarlo por el actual, encargo que le pudo ser hecho a Arce o a algún escultor muy cercano a él, conservando el tamaño menor del natural y los rasgos arcaizantes fundamentales para que se le identificase. Tras la obra de la cabecera, ocurrió la pérdida de la Virgen tardomedieval, con la cual no se sabe lo que ocurrió pues pudo aparecer o se pudo encargar otra para sustituirla en el primer tercio del XVIII; este grupo pervivió hasta 1942, y es el representado en las estampas y la pintura citadas más arriba y fotografiado en los primeros años del siglo XX. La Virgen, desaparecida, tenía la mascarilla realizada en terracota a decir de los hermanos que la conocieron y el Cristo es el que estudiamos en este trabajo.

En 1942, la cofradía decidió sustituir al grupo completo por el que actualmente se encuentra en el Camarín de la Ermita, realizado en dicho año por el imaginero valenciano Ramón Chaveli, con una composición inspirada en la Piedad Vaticana de Miguel Ángel Buonarroti, completamente diferente de las anteriores.

Esta Dolorosa, que solo podemos estudiar por la fotografía con las dificultades de apreciación que conlleva, presentaba una trágica expresión; sus rasgos, la disposición de las cejas, la línea de la nariz y la boca entreabierta recuerda a otros rostros femeninos realizados por el propio Arce o por otros escultores de gran dramatismo de fines del XVII y primer tercio del XVIII, como pudieron ser Antonio Cardoso de Quirós o José Montes de Oca (h. 1675-1748).

De este retablo y de las imágenes que contuvo, ofrecemos una hipotética reconstrucción basada en las descripciones parciales aportadas por los documentos; para la imagen titular hemos usado la fotografía mencionada. Para el orden de las columnas y distribución de elementos decorativos nos hemos inspirado en los retablos de la época conservados en Jerez, especialmente el de la Parroquia de Sn Miguel.

El dibujo de esta supuesta reconstrucción ha sido realizado por D. Pedro Nolasco Alcántara Madroñal, alumno de la Facultad de Bellas Artes de esta Universidad, a quien agradezco su inestimable ayuda y colaboración

Igualmente agradezco a José Manuel Moreno Arana la realización de las fotografías de este artículo.

Fecha de recepción: 20 de mayo de 2011.

Fecha de aceptación: 28 de noviembre de 2011.

APENDICE DOCUMENTAL

Documento 1°

Jerez de la Frontera, 5 de noviembre de 1694

Informe de Diego Moreno Meléndez y explicación de las dos plantas que propone.

AMJF. Actas Capitulares. Cabildo de 5 de noviembre de 1694, f° 560.

“Habiendome llamado los Hermanos de Nuestra Señora de las Angustias para agrandar la capilla me mandaron hacer dos plantas, la una para alargar la iglesia por detrás, haciendo crucero con su media naranja y la otra planta alargándola por delante, que es el sitio de las gradas, haciendo una bóveda igual que la inmediata y de la bóveda grande hacer crucero. Y habiéndolas visto, me dijeron que declarase los inconvenientes que había en una y otra planta y, así mismo, que hiciese tasación de una y de otra.

Comienzo por la planta que se ha de fabricar por detrás del presbiterio. Lo primero es que es necesario demoler un corredor alto y bajo nuevo, que costó mas de mil ducados, lo segundo necesario es hacer la sacristía, lo tercero es quitar el retablo desde que se comience a obrar porque es necesario cortar del cañón del presbiterio para hacer dos pilares para el crucero y sobre los pilares se forma el toral con la misma vuelta, llevando más brío el dicho arco para la media naranja que va encima. Otrosí que queda este toral del ancho del presbiterio que tiene tres varas y tercia de ancho y es imperfección grande no estar todos los arcos a un ancho. También se recrece volver a hacer el mismo corredor que se ha de demoler detrás del presbiterio para guarda del retablo, por las humidades, como se hizo con el otro, y haciendo tasación de su obra, crucero, sacristía y corredor, será su gasto de toda costa seis mil ducados poco más o menos.

Y haciendo la planta alargando la iglesia por delante haciendo el crucero no se mueve el retablo de cómo está y se hace mayor el crucero por la bóveda mayor y no se pierde más de un pedazo de la sacristía y haciendo la bóveda quedan los torales iguales en su ancho y queda el cuerpo de la iglesia igual y hermoso y también tiene la planta una forma de pórtico con que se pueden excusar las gradas porque quedan embebidas en le pórtico y quieren hacer una portada que hermostee su iglesia y la Corredera y esta obra costará de todo su valor tres mil y quinientos ducados poco mas o menos. También reconoció que quitado el arco de madera que está en el presbiterio por encima del retablo todo aquello es guarnición de tablas y todo lo compartido de él no podrá servir de nada por las muchas piezas de que se compone y siendo tan delgado ha de saltar el oro y quedándose todo como está se ahorra mucho y serán menores los gastos y se excusan los que han de tener las averías del retablo y arco, como dejo dicho y de estos gastos de retablo y arco de madera y el corredor que se ha de demoler se pierden mil y quinientos ducados y esto es lo que siento, a mi leal saber y entender y lo firmé en Jerez de la Frontera a cinco días de mes de Noviembre de mil y seiscientos noventa y cuatro años.

Firmado: Diego Moreno Meléndez.

Documento 2°

Jerez de la Frontera, 15 de noviembre de 1694

La Hermandad razona la elección del sitio elegido para la ampliación de su capilla en oposición a la propuesta del Cabildo.

AMJF. Actas Capitulares, Cabildo de 15 de noviembre de 1694; f° 558-560 vt°.

“La Hermandad y Cofradía de Nuestra Señora la Virgen María con el Título y advocación de Nuestra Señora de las Angustias sita en la collación de Señor San Miguel extramuros de esta ciudad al Baluarte de la Corredera en su capilla se pone a los pies de Vuestras Señorías con todo

el rendimiento que debe y que dice por otro memorial que presentó a Vuestras Señorías que respecto de haberse fomentado la devoción a Nuestra Señora, mayormente el santo ejercicio del Rosario a la hora de la Aurora donde es tan grande el concurso de los fieles que en dicha capilla aún no cabe la tercera parte para oír con la decencia que se debe la misa que pro conclusión de tan santo ejercicio se dice resulta no pequeño desconsuelo a los hermanos a quienes toca la suerte de quedarse fuera y para remedio de ello y que todos gocen del consuelo que sus deseos y devoción demuestran suplicaron a Vuestras Señorías les concediese licencia para agregar a dicha capilla el sitio de su longitud y cercado con seis varas de ancho por la parte que mira a la calle Granados y así mismo se puso en noticia a Vuestras Señorías como por la dicha Ermita se quería ampliar la capilla en el sitio que hoy sirve de ámbito que Vuestras Señorías fue servido de concederles fabricando en él una bóveda a imitación de las que la capilla tiene con su portada con lo cual quedará con la capacidad que necesita y con el adorno y decencia como capilla de tanto concurso y devoción a que vuestras señorías fue servido acordar se nombrasen por diputados a los señores caballeros Don Luis de Espínola y Guevara Caballero del Orden de Calatrava y a Don Juan Núñez de Villavicencio veinticuatro perpetuo, para que con consulta de la Hermandad y parecer de Diego Moreno Meléndez, Maestro Mayor Arquitecto, reconociese el sitio donde sería más conveniente hacer la obra que se pretende para hacer la ampliación de dicha capilla y habiéndose reconocido de diferentes pareceres y del afecto y devoción del dicho señor Don Juan Núñez de Villavicencio a quien pareció y fue del dictamen que dicha obra se hiciese detrás del arco toral de dicha capilla donde está su altar y retablo cuando a dicha hermandad parece ser mas conveniente en el dicho sitio de su ámbito y de menos costa y de mas lucimiento y adorno para dicha capilla y plaza de la Corredera por cuya razón se tomó por expediente el que se hiciesen dos plantas para dicha fábrica, la una para el dicho sitio de su ámbito y la otra para el referido sitio de tras del altar mayor y porque de ejecutarse esta última, además de lo costos de su fábrica se le recrece a la Hermandad muchos inconvenientes y costos, siendo el primero peder un pedazo de obra muy considerable que tiene fabricada en dicho sitio de corredores altos y bajos y un cuarto de sacristía y escalera que sube a los almacenes y otra a la torre, en que se gastó muy crecida cantidad y que todos los materiales se desbaratan, quedando inútiles para servir, inconveniente a que se debe mucho atender y el segundo es de mayor consideración pues es necesario que se quite el retablo y se desbarate el arco toral o de presbiterio y la pared del testero y asegurar la bóveda inmediata a dicho arco en lo cual se debe considerar, además del riesgo a que se pone toda la capilla, el gasto tan grande que se le recrece y el tiempo que es necesario para fenecer dicha obra y no será menos el daño que recibirá el retablo y su guarnición, así en lo dorado y en lo estofado de él como en su madera y así mismo no es menor el inconveniente el que se sigue de ejecución a dicha obra pues se atrase el conseguir los hermanos de dicha hermandad el consuelo que desean de asistir a las misas en dicha capilla, pues si se ejecutara dicha obra era preciso mudar el tabernáculo y poner la imagen de Nuestra Señora en sitio decente el cual no tiene dicha capilla si no es un cuarto pequeño donde caben hasta veinte personas y así no se consigue el final que se desea cuyos inconvenientes cesan fabricándose en dicho sitio de su ámbito porque no se derriba cosa alguna y así mismo sirve la capilla en la forma que hoy está para los ejercicios de dicha cofradía y queda con sus oficinas que resguardan de los temporales el dicho altar y retablo y seran las limosnas mas numerosas y cuantiosas en que mediante Dios confía la hermandad para hacer la dicha fábrica, por no tener otros medios, por todo lo cual:

Suplica a Vuestras Señorías se sirve de conceder al dicho sitio de las seis varas de ancho (...).”

Documento 3°.**Jerez de la Frontera, 5 de noviembre de 1694**

Protesta del Convento de la Santísima Trinidad, por este proyecto:

AMJF. Actas Capitulares. Cabildo de 5 de noviembre de 1694, f° 560.

“El Convento, (...) suplica que por cuanto algunos devotos pretenden adelantar la Ermita de Nuestra Señora de las Angustias fabricando sobre el reducto otro cuerpo de iglesia mas y ser, Señor, esto de perjuicio al convento quitándole la vista y dejando como dejaran al convento en una calle estando hoy en una plaza (...) Otrosí, Señor, so sigue que una plaza que tiene Vuestra Señoría perfecta no lo quede, pudiendo el intento de dichos devotos efectuarse por la espalda de dicha ermita, pues tienen sitio (...). Y que dicha plaza sirve con la perfección que tiene, a Vuestra Señoría, para los regocijos de la gineta, cañas y manejo de los caballos y labrando lo que intentan queda, no mas, un bulto embarazoso que no puede servir a la dicha ermita sino de imperfección. (...) y no podrá ser esto (...) porque así no dejan plaza (...).



Fig. 1. Fachada. Diego Moreno Meléndez. Ermita de las Angustias de Jerez de la Frontera.
Ermita de las Angustias.



Fig. 2. Bóvedas de Diego Martín de Oli. Ermita de las Angustias de Jerez de la Frontera.



Fig. 3. Crucero, brazo de la epístola. Ermita de las Angustias de Jerez de la Frontera.



Fig. 4. Crucificado, Atribuido a José de Arce, Ermita de las Angustias de Jerez de la Frontera.



Fig. 5. Detalle del rostro del Crucificado atribuido a José de Arce. Ermita de las Angustias de Jerez de la Frontera.



Fig. 6. Cristo muerto. José de Arce. Ermita de las Angustias de Jerez de la Frontera.



Fig. 7. Xilografía anónima de Nuestra Señora de las Angustias. Ermita de las Angustias.



Fig. 8. Nuestra Señora de las Angustias. Buril anónimo. 1778. Ermita de las Angustias de Jerez de la Frontera.



Fig. 9. Nuestra Señora de las Angustias. Ermita de las Angustias de Jerez de la Frontera.

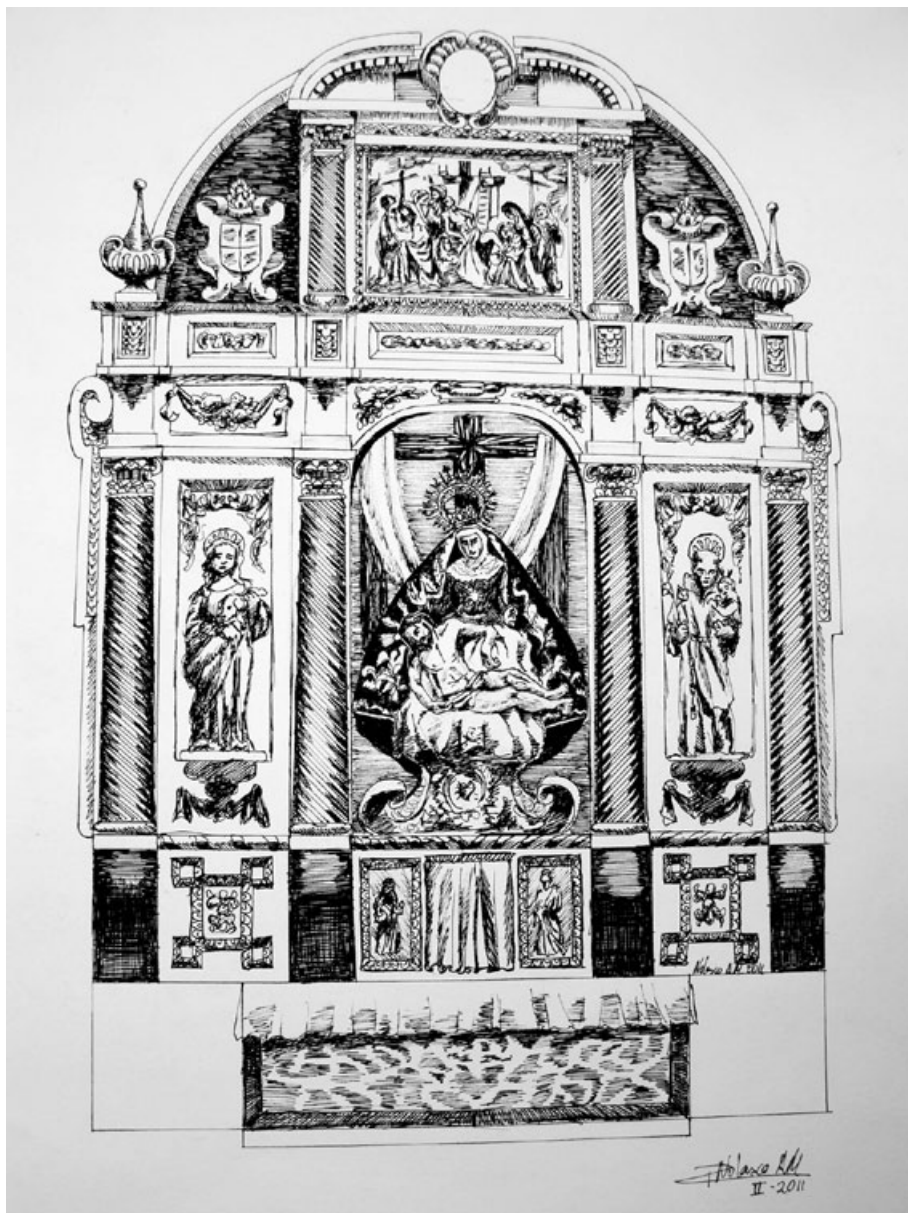


Fig. 10. Reconstrucción hipotética del retablo de 1648 de la Ermita de las Angustias de Jerez de la Frontera.