

# ANTÓN MARTÍN CALAFATE, INICIADOR DE LA REACTIVACIÓN DEL GÓTICO EN LA PROVINCIA DE CÁDIZ, A TRAVÉS DE LA REEDIFICACIÓN DE LA IGLESIA PRIORAL DE EL PUERTO DE SANTA MARÍA EN EL SIGLO XVII

ANTÓN MARTÍN CALAFATE, THE FIRST ARCHITECT TO  
PLAN A GOTHIC DESIGN FOR THE REBUILDING OF A  
GOTHIC CHURCH IN THE 17<sup>TH</sup> CENTURY: HIS PROJECT FOR  
THE REBUILDING OF ST. MARY'S PRIORY CHURCH IN EL  
PUERTO DE SANTA MARÍA

ESPERANZA DE LOS RÍOS MARTÍNEZ  
Universidad de Sevilla

La finalidad de este trabajo es, fundamentalmente, situar al obra de la Iglesia Prioral de El Puerto de Santa María, dentro de un contexto que caracteriza la arquitectura gaditana del siglo XVII, la reactivación de los modelos constructivos góticos. Antón Martín Calafate, autor de esta reforma, podría estudiarse desde una nueva perspectiva, la de impulsor del denominado por algunos autores como "Barroco gótico", en la Provincia de Cádiz.

**Palabras claves:** "Barroco-gótico", arquitectura, reactivación, historicismo, gremio.

The main purpose of these paper is to place the Prioral Church of El Puerto de Santa María (Cádiz) in the west andalusian Seventeenth century architectural context and to connect this original work with the late reactivation of the gothic patrons in the south of Spain. Antón Martín Calafate, the author of this reform project, could be studied from these new stylistical perspective as the propeler of these "Gothic Baroque", as it has been named by several scholars.

**Keywords:** "Baroque-gothic", architecture, revival, historical, guild.

## 1. EL RETORNO DE LO MEDIEVAL EN EL SIGLO XVII

La iglesia Prioral de Santa María de los Milagros de El Puerto de Santa María forma parte de un grupo de edificios de gran importancia arquitectónica y religiosa, de la actual Provincia de Cádiz que, siendo medievales en su origen, fueron restaurados

o, como en este caso, reedificados en el siglo XVII<sup>1</sup>. El criterio seguido por las autoridades responsables de estas nuevas construcciones fue muy similar, pues se trató por todos los medios de que sus formas se mantuviesen conformes a su estética original, mostrando un respeto por el estilo gótico que enlaza con la sensibilidad historicista del siglo XIX. Estas formas medievales conferían dignidad, grandeza y prestigio a cualquier fundación que las emplease como lenguaje arquitectónico esencial, de tal manera, que fue usado incluso en edificios de nueva planta, especialmente de tipo conventual, para rivalizar en categoría con los ya existentes en la zona. Además, es importante recordar que los canteros de la comarca estuvieron estrechamente ligados a la edificación de la Catedral de Sevilla y esa relación es fundamental para comprender el uso de la bóveda de crucería en la zona<sup>2</sup>.

Es un fenómeno que se denomina como “renacimiento de lo medieval en el siglo XVII”, pues, sin haber desaparecido el espíritu gótico durante el siglo XVI, ahora se hace consciente, valorándose, desde un punto de vista puramente artístico, su estética y libertad compositiva. Esta renovación se percibe, incluso, en las nuevas formas de espiritualidad que se manifiestan, así mismo, en el teatro y en algunas iconografías, patentes especialmente en la escultura, que podemos considerar como paradigma del barroco maduro, formando, así, una completa corriente estética y espiritual no solo en las disciplinas artísticas sino también en las intelectuales, ya que incluso, se dio una corriente de pensamiento neo escolástico durante estos años.

La documentación demuestra que fue el maestro mayor jerezano, Antón Martín Calafate, (activo entre 1623 y 1659) quien empezó a usar la bóveda de crucería en el edificio portuense, aunque muy posiblemente lo hiciese a instancias de sus comitentes, mostrándose, por una parte, como continuador de la tradición cantera medieval, que no desapareció en esta comarca durante el siglo XVI, y por otra, como el primer maestro mayor jerezano que usa dicho estilo, en el siglo XVII, para realzar la antigüedad y preeminencia de un edificio histórico. De esta manera, el templo mayor portuense pudo servir de modelo al Cabildo de la Iglesia Colegial del Salvador de Jerez y a su arquitecto, Diego Moreno Meléndez, a la hora de reconstruirla siguiendo análogas pautas historicistas que se entremezclan con elementos propios del lenguaje arquitectónico de la época en que se reedificó.

En la remodelación de la Prioral portuense hay una ecléctica mezcla del estilo arquitectónico tardo manierista propio de su autor, con el estilo originario de finales del XV y principios del XVI, que los comitentes pretenderían conservar deliberadamente.

---

1 Esperanza de los Ríos Martínez: “Gótico, Barroco y Romántico en la arquitectura jerezana del siglo XVII”, en *Revista de Historia de Jerez*, nº 7, Jerez, 2001, pp. 127-137 y *Antón Martín Calafate y Diego Moreno Meléndez en la arquitectura jerezana del siglo XVII*. Sevilla-Cádiz, 2.003.

Este fenómeno, referido especialmente al Norte de España, lo estudia Javier Gómez Martínez: *El gótico español de la Edad Moderna. Bóvedas de crucería*. Universidad de Valladolid, 1998.

2 Juan Clemente Rodríguez Estevez: *Cantera y obra. Las canteras de la Sierra de San Cristóbal y la Catedral de Sevilla*. El Puerto de Santa María, 1998.

El proyecto inicialmente planteado por Antón Martín Calafate, fue cambiado sustancialmente, pues el maestro había diseñado la nave central con bóveda de cañón, pero, a diferencia de esta propuesta, fue la bóveda de crucería el cerramiento finalmente elegido para todas las naves del templo, incluida la principal, si bien en ésta incluyó arcos de medio punto, pilastras con capiteles de tipo vegetal y motivos decorativos propios del barroco, como las cabezas de ángeles de las basas de los soportes.

El peculiar aspecto de este edificio, había sido visto como un fenómeno arcaizante aislado, pero, tras haber estudiado otros edificios proyectados o realizados en el siglo XVII, como la Colegial, hoy Catedral, de Jerez, criticada por idénticas causas, sabemos ahora que responde a un hecho habitual no solo en la actual Provincia de Cádiz, sino generalizado en nuestro país. Así mismo, se aprecia como es un hecho frecuente la coexistencia del lenguaje arquitectónico característico del XVII con el de tradición gótica, mezclándose en una misma construcción, en las citadas iglesias mayores de Jerez y El Puerto, entre otros muchos ejemplos.

El templo Prioral ha sido estudiado por varios historiadores, Hipólito Sancho (de Sopranís) Mayi<sup>3</sup>, Manuel Toribio García<sup>4</sup>, Enrique Ortega y María del Carmen Perdiguero Prado<sup>5</sup>, Teodoro Falcón Márquez<sup>6</sup>, además de nosotros mismos<sup>7</sup>.

Entre ellos, Hipólito Sancho y Teodoro Falcón, consideraban que la responsabilidad del uso de la bóveda de crucería correspondía a Francisco de Guindos, quien continuó los trabajos a la muerte del maestro jerezano. Por el contrario, Ortega y Perdiguero se decantaban por responsabilizar del cambio al propio Antón Martín, teoría en la que coincidimos, tras revisar la documentación.

Antón Martín en su obra documentada en Jerez, no mostraba apego alguno hacia el gótico, estando muy próxima su sensibilidad al tardo manierismo de raíz flamenca; donde se muestra más cercano a los conceptos decorativos barrocos es, precisamente, en la decoración de la nave central del templo portuense. Pero, por su formación gremial en

---

3 Hipólito Sancho Mayi: *Historia del Puerto de Santa María desde su incorporación a los dominios cristianos en 1259 hasta el año mil ochocientos*. Cádiz, 1943; "Un maestro constructor portuense del seiscientos", sin fecha; este artículo inédito estudia la figura de Francisco de Guindos y su trabajo en la Prioral. En él habla, con gran perspicacia, del sentimiento arqueológico de esta maestro mayor, discípulo de Antón Martín Calafate, quien también terminó la sala Capitular del portuense Monasterio de la Victoria, igualmente respetando su estilo gótico original.

4 Manuel Toribio García: "Guindos, arquitecto portuense del siglo XVII", en: *Revista de Historia del Puerto*, nº 1, 1988.

5 Enrique Ortega Ortega y M Carmen Perdiguero Prado: "Reedificación de la Iglesia Mayor Prioral durante el siglo XVII", en: *Actas del Congreso: "Santa María de los Milagros, entre la Historia y la Leyenda"*, Puerto de Santa María, 1991 (Inédito) y "La capilla de la Pontificia e Ilustre Archicofradía del Santísimo Sacramento en la Iglesia Mayor Prioral (S. XVII-XVIII)", en: *Revista de Historia del Puerto*, nº 10, 1998,

6 Teodoro Falcón Márquez: "Un edificio gótico fuera de época la Prioral del Puerto de Santa María", en: *Laboratorio de Arte*, nº 5, Sevilla, 1992, pp. 205-222.

7 de los Ríos Martínez: "Gótico, Barroco y Romántico...", pp. 127-137 y *Antón Martín Calafate y Diego Moreno Meléndez...*, 2.003, p. 271.

la comarca jerezana, es completamente lógico que conociese además las técnicas ojivales, por ser una zona donde el uso de la piedra había permitido mantener vigentes las técnicas tradicionales, debido a la continuación de la construcción de varios templos jerezanos a lo largo de todo el siglo XVI y a la importante relación que los canteros de esta zona tuvieron con la construcción de la Catedral de Sevilla, con la edificación de la Parroquia del Sagrario y, posteriormente, con la edificación de la Colegiata del Salvador.

Nuestra finalidad en este trabajo es, fundamentalmente, enmarcar la reedificación de la Prioral, en este momento de sensibilidad consciente de respeto hacia la Edad Media, tanto en esta comarca como en España y en gran parte de Europa, especialmente en los Países Bajos. Estas formas fueron reivindicadas en el aspecto teórico, por Juan Caramuel de Lowckovitz en 1673; pero, a nivel local, también fueron admiradas por ser consideradas como modelos estéticos por otro maestro mayor jerezano, Diego Moreno Meléndez (activo entre 1663-1701), quien se mostró en toda su trayectoria profesional como un apasionado defensor de la arquitectura medieval.

Así pues, pretendemos situar al primer templo portuense bajo la luz del resurgir de una nueva sensibilidad hacia el pasado, manifestada de forma reflexiva y responsable en este importante santuario.

## 2. HISTORIA DE UNA RUINA CONTINUADA

La Prioral empezó a edificarse bajo el mecenazgo de Don Luis de la Cerda; las libranzas por los trabajos realizados comenzaron a hacerse en 1484 y se continuaron hasta 1516, aunque en 1493 ya estaba abierta al culto. Su maestro mayor y tracista fue Alfonso Rodríguez, quien alternaba la dirección de este templo con la de la Catedral de Sevilla en la cual trabajó entre 1496 y 1513<sup>8</sup>.

Según Sancho, sus primeras trazas la concibieron como un templo sobrio y austero, de escasa ornamentación interior. Tenía tres naves, ábside poligonal de raíz mudéjar, cuyo crucero no se marcaba en planta; pilares con baquetones, ventanales bíforos de tracería en las naves menores y tríforos en la central.

Durante el siglo XVI en el Puerto se acometieron diversas empresas constructivas, con la base económica que generaban los viajes a Indias y las riquezas que de allí venían. La iglesia mayor sufrió la marcha de Alfonso Rodríguez, pero, aún así, se hicieron las capillas laterales de las familias Valera y Benavides; así mismo, se comenzó la fachada del Perdón, conservando el estilo gótico pero quedó inacabada. Este hecho puede ser atribuible tanto a lo ambicioso del proyecto como al cambio de estilo, porque, en lugar de aquella, se hizo la Puerta del Sol<sup>9</sup> con formas renacentistas y hasta ahora anónima, aunque atribuida a Martín de Gainza.

<sup>8</sup> Teodoro Falcón Márquez: “El edificio gótico”, en: *La Catedral de Sevilla*, Sevilla, 1991, p.p. 133-172.

<sup>9</sup> Antonio Aguayo Cobo: *La puerta del Sol de la Iglesia Mayor Prioral. Interpretación iconológica*. El Puerto de Santa María, 2006. En su estudio, analiza las pervivencias medievales en la iconografía de esta portada renacentista.

La iglesia continuaba completándose también en su interior, especialmente cuando se inició la devoción popular hacia la imagen de la Virgen de los Milagros, a finales del XVI; por este motivo, el licenciado Negrete consiguió formarle una cofradía y le construyó una capilla en la nave del Evangelio, que, iniciada en 1605 tras obtener el permiso del Provisor, fue inaugurada el 8 de Septiembre de 1620<sup>10</sup>.

A pesar de esto, desde los primeros años del XVII el edificio ya ofrecía un claro aspecto de decadencia; la ruina se había declarado parcialmente, pues en el Cabildo de 31 de octubre de 1615 el Concejo de la villa tomó el acuerdo de requerir al mayordomo de la iglesia para que le hiciese los “adobios” pertinentes, de limpieza y de reparos ya que se llovían las bóvedas, los desagües estaban sucios y goteaban en el interior de la iglesia que, además, estaba llena de hoyos y sin enlosar; se amenazaba con acudir al Arzobispo si dicha situación no se remediaba, aunque estas circunstancias eran normales en los templos de la comarca durante esta época.

En 1631 se llamaba a Marcos de Soto, maestro mayor del Arzobispado de Sevilla para que informase; también fueron citados Manuel González, Pedro de Riaño y Antón Martín Calafate quienes confirmaron la mala situación del edificio<sup>11</sup>. También en 1631, giraron visita a la iglesia el maestro de obras Melchor de Vega, y Martín González, cañero, ambos de Sevilla, porque había nuevos riesgos, debido a un pilar que estaba en mal estado; ambos maestros vieron también las obras que se estaban haciendo en la fuente del Algarrobo<sup>12</sup>.

El requerimiento para su arreglo se llevó a cabo, pero en 1632 la iglesia seguía en mal estado, pues aunque se habían gastado cinco mil ducados, eran precisos otros dieciséis mil para continuar las obras. Se solicitaron a Felipe IV quien concedió una Real Cédula, pero ya se sabe que las arcas en estos años no estaban muy saneadas y no se libró el dinero.

Una Real Provisión de 18 de Mayo de 1633 sacó a pregón público la obra, en el Puerto de Santa María, Sevilla y Córdoba; Melchor de Vega presentó una postura en la cual se comprometió a realizar la obra en seis años por un precio de 38.000 ducados, pero esta oferta no prosperó<sup>13</sup>.

En 1636 un fuerte terremoto sacudió la comarca del cual se resintieron muchas fábricas vetustas, no solo en el Puerto, sino también en Jerez. La Prioral tuvo una definitiva y total ruina, pues se cayó parte del techo, matando a varias personas y durante varios días continuaron los desprendimientos. La documentación no indica exactamente las partes que cayeron, pero posiblemente solo quedaron en pie los muros exteriores, el ábside y las capillas laterales; según Sancho, las que sostuvieron fueron las de Valera, Benavides, Animas, San José, Baptisterio y Caballeros Durango, que son ojivales y la del Rosario antigua. Pero, como se expresa claramente en el legajo, ninguna conservaba su techumbre.

10 Perdiguero, *La capilla sacramental...* p. 83.

11 Ríos Martínez, *Antón Martín Calafate y Diego Moreno Meléndez...* p. 216.

12 Archivo Municipal del Puerto de Santa María. Caja 1629; leg. 28 nº 55.

13 Ortega y Perdiguero Prado: *“Reedificación de la Iglesia Mayor Prioral...”* (Inédito) s/p.

Teodoro Falcón justifica la escasa solidez del edificio en el hecho de que los pilares estaban fabricados de cantería solo en su exterior, mientras que por dentro estaban rellenos solamente de cascotes, del mismo modo que en la Catedral de Sevilla, donde esta circunstancia condujo a la caída del cimborrio en 1511<sup>14</sup>. Esta práctica, sin embargo, era la habitual en todas las construcciones de la época.

De forma muy parecida a lo que ocurrió en Jerez años después con su templo principal cuya ruina se inició también en 1636, a causa de este mismo movimiento de tierra, se pensó en mudar la parroquia a otro lugar, aunque el clero recibió ordenes de resistir allí. De esta forma, durante siete años el culto quedó restringido a una capilla que también amenazaba con caerse; las analogías con la Colegial jerezana eran notables pues también allí se mantuvo el culto en una situación tan precaria como ésta. Así pues, cuando se cayó definitivamente la capilla que se mantenía cubierta, ya no hubo más remedio que reedificarlo por completo, como ocurrió, años después, con el templo jerezano.

La obra salió de nuevo a concurso, de forma que el 4 de Junio de 1647 el Concejo Real remató la obra en el jerezano Antón Martín Calafate por 40.000 ducados, pero esto se hizo contra la decisión del Cabildo portuense que se las había adjudicado a Martín de Castro, maestro mayor de Sanlúcar de Barrameda y al cantero Ginés de Liébana<sup>15</sup>.

Se establecieron diez condiciones en la cuales primaba la futura seguridad del edificio, pero también conservar lo que había quedado del edificio original. En este sentido, la primera condición es la que más nos interesa, pues en ella se decidía respetar los muros que aún se mantenían de pie, además del ábside y las capillas, conservando, así mismo, la planta de tres naves del edificio primitivo y las alturas, delimitadas por dichos muros, los arcos torales y los huecos de las ventanas. De igual manera, el maestro se ceñiría a los cimientos de los pilares cuyos gruesos también se mantendrían, aunque él los reinterpretaría como pilastras de sección rectangular y con una decoración mixta entre el manierismo y el barroco. La piedra sería de El Ardal, más dura que la del Puerto, siendo el material usado en la Iglesia Mayor de Medina Sidonia.

Para que la seguridad y firmeza de la edificación quedase garantizada, el plazo para llevarlas a cabo fue de diez años, para que, a lo largo de este tiempo todos los materiales quedasen bien fraguados entre sí. De igual manera, se harían primero las naves laterales para que cuando la nave central, la de más empeño, se cerrase, éstas estuviesen completamente seguras y pudiesen soportar el peso sin nuevos resquebrajamientos.<sup>16</sup>

Para garantizar esta seguridad se iría levantando por hiladas y cerrando arco por arco y capilla por capilla, es decir, levantando todas sus partes al mismo tiempo, cerrando primero los arcos torales y luego “las capillas viejas de ambas naves, luego la de

14 Falcón Márquez, “*Un edificio...*”. p. 206.

15 15 Ortega y Perdiguero, *La reedificación...* s/p.

16 A.M.P.S.M Caja 1624. Citadas por Perdiguero en “*La reedificación...*”, Teodoro Falcón Márquez en “*Un edificio gótico fuera de época...*”, .pp. 205-222 Estos autores citan, así mismo, esta documentación en sus respectivos trabajos, si bien no la transcriben. Aguayo Cobo en “*La puerta del Sol...*”, pp. 25-26.

en medio y lo postrero el crucero”. Como vemos, todas las bóvedas se habían venido abajo y era preciso rehacerlas, si bien en las condiciones no se mencionaba el tipo de cerramiento a utilizar por parte del maestro jerezano.

Así pues, según las clausulas, se terminarían todas las naves al mismo tiempo, antes de proceder a cerrar las cubiertas, de tal forma que todo fuese fraguando convenientemente en el espacio de los diez años calculados por el maestro. Para evitar que hubiese nuevas ruinas, se especificaba que aunque pudiese hacerse en menos tiempo, se respetaría dicho plazo.

Se conservan los planos que Calafate realizó para este proyecto<sup>17</sup> en el cual hay que observar, sin embargo, que los dibujos se refieren únicamente a los pilares y cubiertas de la nave central que aparece con bóveda de cañón corrida y con lunetos; los capiteles estarían decorados con hojas de acanto. Planteaba ubicar un cimborrio en el crucero, situando estatuas de los evangelistas en las pechinas y cuyo trasdós estaría decorado con una balaustrada corrida con pedestales coronados por jarras. Este proyecto parece un precedente de la decoración exterior que se realizaría en la Parroquia de Santiago, en Jerez, dos décadas más tarde.

En las condiciones, sin embargo, no se especifica como habrían de ser las cubiertas de las naves laterales ni tampoco se explica esto en las condiciones, donde, en ningún momento, se plantean cuestiones formales. Lo que es más evidente es su marcado carácter conservador, pues lo poco que se mantenía en pie debía ser cuidadosamente respetado, aunque al maestro se le permitiría, en principio, realizar algo más personal y acorde con su época en la cubierta y pilares de la nave central, que él planteaba de forma análoga a las que hizo en otros edificios jerezanos, como en la Sala del Capítulo del convento de Santo Domingo, aunque en el caso portuense se incluyeron en la práctica rasgos más barrocos, como los capiteles de acantos, porque en su opinión, “así lo pide la fabrica y el edificio”.

En el resultado final del templo y en su conjunción de estilos, podemos encontrar un precedente del diseño de Diego Moreno Meléndez para la Iglesia Colegial jerezana cuando en 1695 se encargó de su reedificación.

### 3. HISTORIA DE UN RENACIMIENTO

El Cabildo portuense fue quien controló las libranzas, algo completamente anómalo en los usos de la época, independientemente de la procedencia del capital para la construcción. Lo normal en el Antiguo Régimen era que el Cabildo diese unas cantidades para edificar, pero no controlaba los trabajos, siendo el mayordomo de la iglesia quien daba las libranzas, pues lo usual era que fuese la fabrica quien contratara a los trabajadores y les pagaba semanalmente. El sistema de pago, en este caso, era un tanto complejo, ya que Marcos de Vargas, el depositario de los diezmos aplicados a esta reedificación, pagaba a Antón Martín Calafate quien, a su vez, según

---

17 Falcón, op. cit., Apéndice Documental; Aguayo Cobo, op. cit., pp. 27-28.

las condiciones, había contratado a los trabajadores y les pagaba por lo realizado; pero Calafate y luego Guindos, solamente se encargaban de pagar a aquéllos relacionados con la construcción, en el caso del pintor y del escultor era el depositario quien pagaba directamente.

Viendo las libranzas de la obra, que comenzaron en 1649, percibimos que se trabajó a un ritmo constante, con las libranzas entregadas conforme se llevaban las carretadas de piedra; los nombres que aparecen suelen ser los de los canteros, encargados de extraer la piedra y acarrearla a la obra, entre éstos aparece Juan de Mateos, quizás relacionado con quien luego hizo el coro. Faltan, como es normal, algunas libranzas pero lo conservado es valioso para ver el ritmo incesante que llevaron los trabajos de reedificación, en los cuales hubo algunos meses de gran intensidad, como el de mayo de 1655<sup>18</sup>.

La obra sufrió las habituales visitas de otros maestros forasteros, cuyas opiniones, como sabemos por otros muchos casos análogos, casi nunca estaban conformes con lo que se estaba realizando. Así pues, en 1652 Martín Rodríguez de Castro y Cristóbal de Liébana consideraron que en la construcción de los arcos se estaba usando piedra franca en lugar de la “palomera”, y que esa elección era perjudicial para el equilibrio de fuerzas.

En 1653 el Duque de Medinaceli mandó llamar al maestro mayor de Jaén, Juan Aranda de Salazar, para que diese su parecer acerca de lo construido quien no se ahorró ninguna crítica. En su opinión, la parte técnica era adecuada, ya que cuanto se había hecho estaba firme y bien construido, eliminándose la posibilidad de nuevas ruinas. Pero el aspecto estético era lo que, en su opinión, erraba, pues consideraba que los pilares estaban faltos de altura y también encontró fallos a los capiteles que se podrían considerar como demasiado barrocos, teniendo en cuenta los gustos del manierista Salazar, con una sólida formación teórica pero anclada en una estética clasicista. La discusión entre ambos maestros alcanzó tintes incluso personales, mostrándose Calafate “colérico” por los comentarios de Aranda quien argumentaba que no era posible hablar de colores a un ciego.<sup>19</sup> El interesante tema de los enfrentamientos de los maestros locales con aquéllos que venían de un medio más culto y con una mayor formación académica, merece un estudio detenido por su interés, pues no es el único caso que se dio en el Arzobispado Hispalense durante el siglo XVII.

A pesar de esto y aún en medio de la polémica, las obras proseguían sin interrupción.

Viendo, a través de los pagos efectuados, la buena marcha de los trabajos en una obra que se había comenzado hacía ocho años, entra dentro de lo normal que en 1657 se estuviesen cerrando ya las bóvedas, empezando por la cabecera, como solía ser ha-

18 A.M.P.S.M, caja 1624, nº 31, leg. 27.

19 A.M.P.S.M, caja 1629, leg. 28, nº 55. Incluye los correctos dibujos del maestro jienense, propios de un maestro formado en un medio culto que contrastan penosamente con los del maestro jerezano, hechos sin cálculos ni medidas, propios de un profesional que procede de un medio gremial. A estas diferencias de nivel cultural y de desconocimiento por parte de Calafate de las proporciones y medidas de las partes del edificio es la lo que, sin dudas, se refiere Salazar con esta frase.

bitual, para iniciar el culto en cuanto fuese posible, terminando por los pies, en una de cuyas bóvedas, en la nave de la Epístola, figura la fecha de 1662 tallada en una de las claves secundarias. El cierre se fue haciendo por crujías y no por naves, contraviniendo las condiciones establecidas.

En primer lugar, encontramos los pagos por los escudos pintados en la bóveda mayor que hizo Salvador Lorenzo por los cuales cobró 350 escudos; varios testigos hicieron su peritaje acerca de lo ejecutado e incluso uno de ellos, también pintor, describe como eran éstos<sup>20</sup>.

Como indica la documentación, para poder pintar en ella era indispensable que la bóveda mayor estuviese terminada y, puesto que se cerró de crucería, Calafate era el responsable de ello, aunque en su proyecto hubiese planeado una bóveda de cañón con lunetos e, indudablemente, también renunció al cimborrio inicialmente diseñado. No podemos saber, por el momento, si este cambio fue por voluntad del maestro mayor o si fue obligado por el Cabildo, decidido a conservar la esencia del templo, como vimos en la primera cláusula de las condiciones, pero lo cierto es que la permutación ocurrió bajo la dirección del maestro.

En 1657 se estaban cerrando también las bóvedas, conforme a lo previsto, pues en septiembre de ese mismo año, Marcos de Vargas, el depositario de los diezmos, pagaba una cantidad, borrada en el documento por una mancha de humedad, por dos millares de ladrillos para solar el trasdós de una bóveda, según las condiciones y era uso común.<sup>21</sup> En 26 del mismo mes y año, se pagaban 88 reales por otros dos millares de ladrillos para seguir recubriendo las bóvedas<sup>22</sup>.

En 25 de Octubre del mismo año, encontramos otro pago de 100 reales por el yeso gastado en “empalomar” la bóveda de Santa Catalina. Este es un término con distintos significados en Sevilla, significa “construir un tejado apoyado en tabiques que se apoya en forjados o azotea de bóvedas”, mientras que en la comarca de Jerez y el Puerto, hace referencia al blanqueado, encalado o enlucido. Es decir, en ambos casos podemos colegir que dicha bóveda estaba terminada puesto que, en el primer caso, se estaba cerrando al exterior, o en el segundo, se había revocado para ser decorada<sup>23</sup>, puesto

---

20 A.M.P.S.M, caja 1624, nº 31, leg. 27. “Digo yo Jerónimo Rubio, pintor que e bisto cinco escudos de sus Excelencias con los colores pertenecientes a las dichas armas con las cornas y cuartelillos de oro y plata los cuatro pequeños y el uno grande y biendo el trabajo que a tenido por haberlos pintado en la bobeda de la capilla mayor y estando el grande en dies ducado y los cuatro pequeños a siete ducados cada uno y otro grande que e bisto pintado en un lienso con todas colores como los otros a costado en tres ducados por averlo echo para muestra de los otros y mandado de su excelencia y por ser berdad lo firmé Puerto y 7 de Junio 1657 años”.

21 A.M.P.S.M, caja 1624, nº 31, leg. 27.

22 A.M.P.S.M, caja 1624, nº 31, leg. 27.

23 A.M.P.S.M, caja 1624, nº 31, leg. 27. “Marcos de Bargas, depositario de los diezmos de la quarta parte aplicados a la reedificacion de la iglesia mayor dellos pague a Antón martin calafate maestro mayor de dicha obra...para que pague el yeso que se a gastado en dicha obra en empalomar la bobeda de S. Catalina que con esta y su resibo sera bien dado y ffa. En veintisico de octubre de mil y seiscientos y sicuenta y siete años. Son 100 rs”.

que el 28 de Octubre se le pagaban a Salvador Lorenzo otros 200 reales a cuenta por los cinco escudos que había de pintar en la dicha bóveda de Santa Catalina<sup>24</sup>; el 10 de Diciembre de 1657, Salvador Lorenzo cobraba 320 reales que se le debían de resto de los diez escudos que pinto en las bóvedas de Santa Catalina y Nuestra Señora de los Milagros, cinco en cada una<sup>25</sup>.

Se proseguía con estos trabajos en 1659, cuando en Mayo se pagaron 450 reales por los pinos que iban a usarse en hacer los andamios de la obra; éste es uno de los últimos recibos que cobró y pagó Calafate, quien firmó el último el 8 de Junio, dejando de acudir a su trabajo a partir de esta fecha porque habría caído enfermo de gravedad; su testamento tiene fecha del 21 de Agosto de ese año.

A pesar de esta situación, las obras proseguían conforme a lo planificado, pues en 9 de Septiembre de 1659, se le pagaban al carretero Juan Pacheco y a sus compañeros, todos vecinos de Jerez, trescientos cincuenta reales que mandó pagarse el Capellán Don Mateo de Ávila, por nueve millares de ladrillos para la solería que se estaba haciendo en tres bóvedas, no especificándose cuales eran, pero podemos suponer que dos de ellas serían las de Santa Catalina y los Milagros<sup>26</sup>.

Antón Martín falleció el 19 de Septiembre de 1659. En su testamento, dejó expresada su voluntad de que el maestro cantero Francisco de Guindos fuese su sucesor, seguramente porque se había formado con él y estaba seguro de sus capacidades profesionales; declaraba que la iglesia ya estaba hecha y, ante lo que hemos visto, parecía ser cierto<sup>27</sup>. Esta no había sido ésta su única edificación en la ciudad, pues también citaba su responsabilidad en la edificación de convento de San Agustín, llevada a cabo hacia 1650, en los mismos años en que estaba dirigiendo la obra de la Iglesia Prioral: “...Item, declaro que me deben los religiosos del convento de San Agustín de la ciudad

---

24 A.M.P.S.M, caja 1624, nº 31, leg. 27. “...a salvador lorenzo pintor dosientos Rs. A cuenta de los cinco escudos que a de hacer en la bobeda de S. Catalina...en beintocho de octubre de 1657. Son 200 Rs”.

25 A.M.P.S.M, caja 1624, nº 31, leg. 27. “...a Salvador Lorenzo pintor trescientos escudos que se le deben de resto de los diez escudos de las bobedas de S. Catalina y nra. S<sup>a</sup> de los Milagros y esta libranza se ponga con las demas desta cuenta...en dies de dbre. de mil y seiscientos y cincuenta y siete. Son 300”

26 A.M.P.S.M, caja 1624, nº 31, leg. 27.

27 “yo he hecho como maestro albañil la obra iglesia mayor de la dicha ciudad del Puerto de Santa María por orden del Real Consejo de Justicia y Provisión Real de Su Majestad para hacerla y está hecha lo que pareciera por ella la cual dicha obra se concerto en doscientos y cuarenta mil reales y lo demas se me esta debiendo conforme a lo fabricado en dicha iglesia y si Dios me llevase mando se prosiga dicha obra por mano de Francisco de Guindos maestro cantero y lo que a mi se me debiere se cobre en la parte que me tocare y por mandado del Duque de Medinaceli en dicha obra por su parecer y orden y en esta obra se habrán gastado mas de cuatro mil ducados de mas del dicho concierto, mando se cobre de la dicha ciudad y consejo de ella..”. Ríos Martínez: *Antón Martín Calafate y Diego Moreno Meléndez...*, p.234, nota 97.

del Puerto de Santa María, ocho o diez mil reales de la manifiatura de la fabrica de la iglesia del dicho convento habra tiempo de ocho años”<sup>28</sup>.

El 23 de Septiembre, Doña Mencía Benítez, su viuda, junto con Doña Mencía Benítez y Doña Juana de Vargas, éstas dos hijas de la viuda y herederas las tres del maestro Antón Martín, de mancomún con otros cuatro testigos, otorgaban otro documento declarando que su marido había nombrado a Guindos como maestro de la obra para terminarla, recibiendo la aprobación del Duque de Medinaceli y obligándose ella a su cumplimiento por mano de Francisco de Guindos, como su fiadora, para llevarla a su fin conforme a los remates, calidades y condiciones establecidos, pudiendo ser sustituidos si no se cumplía<sup>29</sup>.

En el mismo día, Doña Mencía otorgaba a Francisco de Guindos, citado en el testamento como vecino de Jerez, el poder para cobrar en su nombre y en el de sus hijas, las cantidades que se le adeudasen, como heredera de Calafate, tanto en el Puerto de Santa María como en Jerez<sup>30</sup>. Por este motivo, Doña Mencía aparece como otorgante en todos los pagos efectuados a partir de la muerte de Calafate.

Francisco de Guindos se puso al frente de la obra el 9 de Octubre de 1659; el 30 de Agosto de 1660 se colocaban los andamios para trabajar en las bóvedas de “enfrente la puerta principal”; entre septiembre y noviembre de 1663 se están solando las bóvedas y en noviembre de 1664 se están rematando las pilastras con el labrado de los capiteles.

Entre agosto de 1662 y febrero de 1663 le sustituye Felipe de Santiago al frente de los trabajos, algo bastante normal en estos trabajos de larga duración durante los cuales podía surgir al responsable la necesidad de un desplazamiento o una enfermedad.

---

28 Esperanza de los Ríos Martínez: *Antón Martín. Calafate y Diego Moreno Meléndez en la arquitectura jerezana del siglo XVII*. Tesis Doctoral, Sevilla, 1993. Archivo Protocolos Notariales de Jerez de la Frontera; Antonio Gómez de Trujillo, Of. 2, T. 496, fº 180, citado en Documento nº 9, Apéndice Documental inédito.

29 “*que por quanto el dicho Antón Martín Calafate, marido de la dicha Doña Ines (sic) Benítez estaba obligado a hacer y acabar la Iglesia mayor de la ciudad y Gran Puerto de Santa María por el precio y con las calidades que se contienen en la escritura de obligación que el dicho Antón Martín hizo ante uno de los escribanos de la dicha ciudad... aprobó y nombró por maestro de la dicha obra para que la acabara y concluyera según y como el susdicho estaba obligado a Francisco de Guindos, vecino de esta ciudad y porque el Excelentísimo Señor Duque de Medinaceli lo ha habido por bien, con que la dicha Doña Ines (sic) Benítez dara fianzas de que el dicho Francisco de Guindos acabará dicha obra según y como el dicho mi marido estaba obligado por la escritura por cuya razon nos, todos los otorgantes debajo de la dicha mancomunidad... nos obligamos de que yo, la dicha Doña Mencía Benítez acabaré y cumpliré por mano del dicho Francisco de Guindos la dicha obra con los remates, calidades y condiciones contenidos en la dicha escritura de obligación y si los susodichos no lo hicieron y cumplieren Su Excelencia el Duque de Medinaceli o Justicia y Regimiento del Puerto de Santa maría puedan buscar otro maestro o maestros que acaben la obra de la dicha Iglesia*” Ríos Martínez, Antón Martín y Diego Moreno Meléndez ..., 1993, A.P.N.J.F., Baltasar Torres, Of. 13, T.503; fº 315, citado en Documento nº 10, Apéndice Documental inédito.

30 Ríos Martínez, Antón Martín y Diego Moreno Meléndez..., 1993, A.P.N.J.F., Baltasar Torres, Of. 13, T.503; fº 318, citado en Documento 11, Apéndice Documental inédito.

En 1665 solo faltaba solar la iglesia con ladrillos, algo que también llevaría a cabo Guindos. El 14 de Febrero de 1665 se le pagan al escultor Luis Salgado las palmas que había tallado en los capiteles de los pilares<sup>31</sup>. En la década de 1670, ya terminado el edificio, aún prosiguen algunos trabajos menores en su interior, como reparación de bóvedas y arcos; en 1676 se construye el coro, concertado con Pedro Mateos, a la sazón maestro mayor de la iglesia quien contó con los canteros Felipe Sánchez Niño y Felipe de Santiago; las vidrieras se colocaron en 1682, volviéndose a reparar las bóvedas en 1686.

En los recibos de los años en que estuvo dirigiendo la finalización del templo, exceptuando el primero, a Francisco de Guindos se le denomina “maestro de la obra” o “maestro responsable de la obra”, mientras que a Doña Mencía se la nombra como “biuda del maestro mayor”.

Guindos, comenzó la sacristía en 1664; también es el autor de la Capilla de San Pedro, que fue comenzada, según Sancho, hacia 1695, donde se maneja con el mismo lenguaje medieval que el templo, e, incluso, empleando el mismo tipo de nervaduras. Siguiendo a este autor, también reconstruyó en 1696 el ya mencionado convento portuense de San Agustín<sup>32</sup>.

La sacristía muestra en algunos rasgos de su diseño cierta semejanza de estilo con la que Antón Martín realizó en 1629 para el Convento de Santo Domingo de Jerez<sup>33</sup>, aunque encontramos mayor sobriedad compositiva.

Esta que nos ocupa es de planta rectangular, cubierta por dos tramos de bóveda de crucería que voltean sobre arcos de medio punto y apean sobre capiteles-péndulo; los muros están articulados mediante dos arcos de medio punto sobre pilastras de escueta moldura relacionada con el orden dórico, a cada lado; en los ángulos se sitúan unas puertas de reducido tamaño, con la misma disposición que en dicha sacristía jerezana, si bien la complejidad de aquéllas ha sido aquí reducida notablemente, limitándose a coronarlas con un sencillo ático de diseño bastante pobre, que nos está mostrando a un maestro solvente en lo técnico pero con evidentes limitaciones en lo relativo al diseño. Esto revela que Guindos, indudablemente formado con Antón Martín, aprendió de su maestro a primar la seguridad por encima de todo, pero en cambio, no muestra la imaginación de aquél, en cuanto a repertorio ornamental y libertad compositiva que caracterizaba a Antón Martín.

---

31 Manuel Toribio García: “Guindos, arquitecto portuense del siglo XVII”, en: Revista de Historia del Puerto, nº 1, 1988, P.P. 43-54.

32 Sancho de Sopranis, “Un maestro constructor portuense del siglo XVII”, s/p.; Toribio, op. cit., p. 46.

33 Ríos Martínez, Antón Martín Calafate y Diego Moreno Meléndez....pp.195-197.

#### 4. EL RESULTADO FINAL

La Prioral portuense es, sin embargo, algo más que el resultado de una sólida reconstrucción. Aunque con las limitaciones de mantener en pie los muros de la derruida iglesia primitiva, las tres naves, la ubicación y el número de ventanas y, tal vez, los arcos apuntados de algunas capillas laterales, Martín Calafate tenía la suficiente pericia técnica para resolver este asunto sin dificultad, usando además, cuando le fue posible, su propio lenguaje formal, que estudiamos en nuestra tesis doctoral citada a lo largo de este trabajo y a la cual remitimos al lector interesado en el tema.

Lo más interesante, en nuestra opinión, es la forma en que, especialmente en la nave central del templo, Calafate resuelve la ecléctica combinación de estilos, mostrando la libertad de un maestro que no se ve restringido ni por la necesidad de usar las bóvedas de crucería ni por el sometimiento a la normativa clásica, a la hora de trazar los entablamentos y pilares que las sustentan, pues supo unir la tradición medieval con el uso de elementos habituales en su repertorio y que ya había usado en Jerez en las obras cuyas trazas estuvieron íntegramente a su cargo. Es su formación gremial en la cual no existen estudios teóricos, la que le permite pasar del uso de la bóveda de crucería al arco de medio punto sin miedo a caer en contradicciones. Esta riqueza de elementos diversos, sin constricciones teóricas, empleada en este templo, se acercaba a lo que, años después, Caramuel consideraría como una virtud creativa, aunque en su época fuese criticado por Juan de Aranda Salazar, por su falta de medida, e, igualmente, siguiese incomprendido en el siglo XX.

Sin embargo, en la actualidad, podemos reivindicar su libertad artística y su independencia respecto a la normativa, porque entraría de lleno en uno de los aspectos característicos de la creación contemporánea, donde cuentan más los conceptos y la libertad de expresión que las reglas estilísticas.

En un somero análisis de los elementos que aparecen en el edificio, sabemos que las bóvedas, propias del gótico tardío, son características en la zona, tanto en Jerez como en el Puerto, en el Monasterio de la Victoria; Calafate las reprodujo con bastante exactitud, algo que, aunque desacostumbrado en él, era propio de los maestros de la zona, tanto en Francisco de Guindos, su continuador en la Prioral, como en Diego Moreno Meléndez, quien lo haría en la Parroquia jerezana de Santiago una década después, e igualmente, en la torre-fachada de San Miguel y en los diseños para la Colegial, hoy Catedral, del Salvador de Jerez. El entablamento de la nave central, marca el drástico cambio de estilo; sus trazas se relacionan con las obras documentadas del maestro. Está sustentado por muros de sección cuadrada, como los usados en la sacristía del Convento de Santo Domingo de Jerez, realizada en 1629.

Los pilares, de sección rectangular, son como algunos de los que el maestro jerezano realizó para otras obras jerezanas, como el claustro de la enfermería del mencionado convento dominico jerezano; como en toda su obra, los arcos empleados son de medio punto, de la misma forma que en la Colegial, hoy Catedral, jerezana, Diego Moreno conjugaría, así mismo, cerramientos de crucería con arcos de medio punto.

Los fustes de las pilastras son almohadillados y, como en otras obras suyas, están articulados con retropilastras. Los capiteles tienen motivos vegetales, palmas según el documento, que son diferentes a los que aparecen en otras obras de Antón Martín, quien, en la Sacristía del citado Convento jerezano, había diseñado semicolumnas de orden compuesto, de fuste estriado y capiteles de acantos convencionales. Este diseño es diferente a los que conocemos, documentados o atribuidos, a este maestro. Sin embargo, aunque en general muestra un amplio repertorio de capiteles de carácter geométrico, en ocasiones experimenta con elementos icónicos, pues como vemos en una de las puertas de la Sala Capitular de dicho convento jerezano, utiliza cabezas femeninas a modo de capiteles, con unos conceptos próximos al manierismo nórdico.

Las pilastras menores que sostienen los arcos laterales, así como las de las naves laterales, muestran en su decoración el repertorio decorativo característico de los canteros jerezanos, consistentes en motivos geométricos y vegetales estilizados, realizados de forma muy plana, como dibujados sobre la piedra y que, en algunos casos, recuerdan a los motivos ornamentales de la tradición almohade. Estos motivos son habituales en toda la arquitectura jerezana del XVII y frecuentes tanto en la obra de Antón Martín como de Diego Moreno Meléndez. En este último caso, el ejemplo más conocido y criticado por la historiografía, son las columnas de la torre-fachada de la Parroquia jerezana de San Miguel, comenzada en 1675 y terminada en 1701.

Los pilares de la nave central se asientan sobre altos podios de compleja ornamentación. Su parte delantera se articula mediante placas pareadas con decoración de incrustaciones, similares a los que Calafate ya había empleado en la torre del convento de la Victoria, en Jerez, terminada en 1642. Encastrados entre estos elementos hay talladas unas movidas cabezas de querubines, enmarcados por volutas y apoyados sobre una guirnalda de frutos, tal vez obra del escultor Luis Salgado, que son lo más barroco del templo. Estas cabezas y las guirnaldas guardan relación con las figuras infantiles que José de Arce había realizado en Jerez y que este escultor demuestra conocer, aunque con una técnica más tosca, tal vez podríamos aventurar que, aunque poco conocido, su autor es un seguidor de dicho escultor flamenco. En todo caso, Calafate invierte la utilización del motivo icónico; las cabezas femeninas que en Santo Domingo utilizaba a modo de capitel, pasan a ser cabezas infantiles en la basa de las pilastras en este templo portuense.

Sobre los podios, se conservan unas pequeñas peanas, sustentadas sobre tres ménsulas, que parecían destinadas a sostener un pequeño retablo o alguna serie escultórica, aunque no tengamos, hasta el momento, ninguna noticia al respecto.

Así pues, la Iglesia Prioral portuense se manifiesta como un ejemplo de síntesis arquitectónica y de sensibilidad hacia el pasado, una muestra de convivencia entre estilos diferentes expresados a través de uno de los maestros mayores que contribuyeron a configurar la imagen de esta ciudad, de forma análoga a como se hizo en Jerez, con unas formas propias, que, a pesar de sus posibles deficiencias, reflejan una fuerte personalidad.



Figura 1. Antón Martín Calafate: Iglesia Prioral del Puerto de Santa María. Presbiterio.



Figura 2. Antón Martín Calafate: Iglesia Prioral del Puerto de Santa María. Cerramiento de la nave central.



Figura 3. Antón Martín Calafate: Iglesia Prioral del Puerto de Santa María. Pilastras de la nave central y cubiertas de la nave del Evangelio hacia los pies.



Figura 4. Antón Martín Calafate: Iglesia Prioral del Puerto de Santa María.  
Nave central y nave del Evangelio hacia la cabecera.



Figura 5. Antón Martín Calafate y ¿Luis Salgado? Detalle del basamento de una pilastra en la nave central.



Figura 6. Antón Martín Calafate: Iglesia Prioral del Puerto de Santa María.  
Detalle de las pilastras en la nave del Evangelio.



Figura 7. Antón Martín Calafate: Iglesia Prioral del Puerto de Santa María. Bóveda de la nave de la Epistola con la fecha 1662 en la clave de la izquierda.