

# José Fernández Guerrero, un escultor entre la tradición imaginera y la renovación *mengsiana*

José Fernández Guerrero, a sculptor between the imagery tradition and the *mengsian* renovation

CARLOS MAURA ALARCÓN

Universidad Nacional Autónoma de México. México  
ORCID: 0000-0001-6373-2821  
cmaura@outlook.es

## Resumen:

Se ofrece por primera vez en este texto una visión general de la producción del artista y académico José Fernández Guerrero (Ubrique, 1748 - Cádiz, 1826), poniendo en orden la información que se tenía de él, sumando datos y trabajos inéditos, así como atribuyéndole tres nuevas obras en el entorno gaditano. Concluimos el artículo con una reflexión nacida del estudio de los modelos visuales manejados en su creación, los cuales oscilan entre las obras devocionales de su ámbito y las novedades aportadas por Antón Rafael Mengs.

## Palabras clave:

José Fernández Guerrero; escultor; academia; Cádiz; siglo XVIII.

## Abstract:

It is offered firstly in this paper a general view about the production of the artist and academic José Fernández Guerrero (1748-1826), ordering the information we had about him, adding some unknown documents and works, and also attributing three new pieces in the Cádiz surroundings. We conclude the paper with a reflection about the visual models used by him in his creation, which oscillate between the devotional pieces of its environment and the news brought by Anton Rafael Mengs.

## Keywords:

José Fernández Guerrero; sculptor; academy; Cádiz; 18th Century.

Fecha de recepción: 16 de noviembre de 2022.

Fecha de aceptación: 22 de febrero de 2023.

---

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO / HOW TO CITE THIS PAPER:

Maura Alarcón, Carlos (2023): "José Fernández Guerrero, un escultor entre la tradición imaginera y la renovación mengsiana". En: *Laboratorio de Arte*, 35, pp. 183-204.

© 2023 Carlos Maura Alarcón. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

---

Sobre el escultor y académico gaditano José Fernández Guerrero es poco lo que se ha publicado para la importancia y el interés que reivindicamos para su figura dentro de la historia del arte andaluz. El primero en aportar datos sobre él fue, como en tantas cuestiones gaditanas, Adolfo de Castro, quien le adjudica las esculturas de Columela y Balbo del despacho del Ayuntamiento de Cádiz, así como unos relieves estantes en la Academia de Bellas Artes, añadiendo de su autor que era “distinguido escultor”<sup>1</sup>. En época más reciente –1949– el padre Juan Bautista de Ardales dio su nombre completo y le adjudicó, definitivamente y tras un período de confusión documental, la imagen de la Divina Pastora del Convento de Capuchinos de Sevilla<sup>2</sup>. Algunas décadas más tarde, en 1972, Carmen Sotos Serrano documentó su participación en el retablo del desaparecido Convento de San Agustín de la misma ciudad<sup>3</sup>.

Nuevas obras fueron dadas a conocer con las publicaciones de José González Isidoro, quien le atribuyó en 1989 la Virgen de las Angustias de la Cofradía del Ecce-Homo de Cádiz, así como con las de Fernando Quiles y Francisco Ollero, quienes lo identificaron como autor de la Virgen de los Dolores de la parroquia de Santa María la Blanca de Fuentes de Andalucía y su retablo, diseñado por Ceán Bermúdez<sup>4</sup>. Respecto a su vinculación con la Academia de San Fernando, Leticia Azcue lo incluyó en su tesis doctoral (1994), donde adjuntó varios de los legajos que lo citaban<sup>5</sup>. Por su parte, los hermanos Alonso de la Sierra plantearon su participación en el Oratorio de la Santa Cueva de Cádiz, para el que realizaría la imaginería menor del espacio, y Pablo Pomar Rodil y Francisco Espinosa de los Monteros identificaron felizmente con él la firma de “José Fernández Pomar” que dejó escrita con tinta en el candelero de la Virgen de la Soledad de Jerez de la Frontera<sup>6</sup>. Recientemente, también nosotros tuvimos ocasión de publicar su faceta como platero, documentando y atribuyéndole algunos trabajos para la Archicofradía del Carmen de Cádiz<sup>7</sup>.

Resulta obvio, leyendo este brevísimo recorrido bibliográfico, que su figura se ha estudiado de manera muy tardía y fragmentaria. En su valoración crítica, nos parece que la vinculación con el mundo de las imágenes religiosas le hizo caer en una suerte de ostracismo por parte del ambiente académico nacional en el siglo XX, a lo que coadyuvó el poco éxito que cosechó en la docta institución fernandina. Hoy, cuando los estudios de imagen –como parte de esa dicotomía que se viene dando internacionalmente entre la Historia del Arte y esta mirada aún incipiente en la academia

1. De Castro, 1859: 3, 18.

2. Ardales, 1949: 528-539.

3. Sotos Serrano, 1972: 287-295.

4. González Isidoro, 1986: 3. Quiles García/Ollero Lobato, 1991: 26-34; 1993: 303-309.

5. Azcue Brea, 1994: 337.

6. Alonso de la Sierra, 2001: 81. Espinosa de los Monteros/Pomar Rodil, 2009.

7. Maura Alarcón, 2020: 13-35.

española— están adquiriendo cada vez mayor eco a nivel nacional, reclamamos para nuestro protagonista un papel más importante de lo que este estado de la cuestión con el que empezábamos nuestro texto permite suponer, tal y como pretendemos demostrar en las siguientes páginas. Defendemos así que su producción se puede singularizar como uno de los grandes y contados ejemplos de cómo la vanguardia artística se inmiscuyó en la tradición imaginera, creando resultados a los que invitamos aquí a mirar de nuevo.

## Vida y obra

Por lo demás, consideramos pertinente comenzar este texto con una puesta en orden de los datos que conocemos de él, labor que estaba todavía por hacer de forma exhaustiva. Nació en 1748 en Ubrique, una población enmarcada en la Sierra de Grazalema, y muy joven debió de trasladarse a Cádiz para completar allí su formación artística, posiblemente en el taller de algún platero cuyo nombre está aún por descubrir<sup>8</sup>. De cualquier forma, su primer trabajo conocido se fecha en 1777, cuando entrega a la Archicofradía del Carmen una llave de plata para el sagrario, y el año siguiente realiza una corona, diadema y potencias para un conjunto escultórico de la misma corporación, piezas que se siguen conservando y de las que consta el recibo firmado por Fernández Guerrero en su archivo histórico<sup>9</sup>. En los años siguientes siguió trabajando frecuentemente con la misma institución, para la que cinceló ciriales y restauró otras piezas no conservadas, aunque el encargo más importante fue la hechura de un paso de plata, del que entregó las columnas y varios elementos, pero que nunca llegó a concluirse.

Muy posiblemente desde estos años, se codearía con su primo Miguel de Olivares Guerrero, arquitecto también ubriqueño que llegaría a ser maestro de obras de la Catedral de Cádiz, y quien le introduciría en el mundo del academicismo. Es la razón más directa para pensar cómo en una temprana fecha como 1779 —al menos para Cádiz— Fernández enviase una carta junto a su colega de profesión Pedro Garcí Aguirre solicitando al colegio de artistas plateros la apertura de una academia de dibujo. “Proponiendo a la junta —anotaría el escribano que tomó acta de la sesión— la utilidad y aún necesidad de ser buen dibujante para ser perfecto platero, ofrecieron el pensamiento de una escuela pública de dibujo y modelo y tomar a su cargo su enseñanza únicamente

8. Gavira Vallejo, 2010. <https://historiasdeubrique.wordpress.com/2010/03/12/partida-de-bautismo-del-escultor-ubriqueño-josé-fernández-guerrero/> (25/04/ 2022). Desgraciadamente, la pérdida del archivo documental ubriqueño por un incendio acaecido a principios del siglo XX impide reconstruir los primeros años de su vida.

9. Maura Alarcón, 2020: 18-19.

para todos los aprendices de esta congregación”<sup>10</sup>. Conocemos el testimonio porque el colegio de plateros elevó la solicitud al cabildo civil pidiendo permiso, y este no solo lo vio pertinente y lo autorizó, sino que el capitular Francisco de Huarte, uno de los próceres de la Ilustración en la ciudad, expuso la necesidad de ampliarla y abrir una Escuela de Tres Nobles Artes. Esta cuestión se hizo realidad una década más tarde, por lo que a dicha escuela de plateros se la toma como el más claro precedente de esta importante institución artística<sup>11</sup>. Paralelamente, respecto a su vida personal, el 7 de agosto de 1779, se casó en la iglesia de San Antonio con Lucía Cruzado, natural de San Juan del Puerto, con quien tuvo en 1786 a su hijo Manuel Fernández Cruzado, destacado pintor del panorama gaditano en el siglo XIX<sup>12</sup>.

El escaparse de los circuitos gremiales hasta entonces normales era de por sí un modo de distinción para los artistas del momento, que rechazaban el encorsetado mundo de los talleres y aprendices por considerar caduca la estética a ellos asociada, creando así una fuerte tensión entre ambos colectivos. Un episodio surgido en 1778, puesto por escrito en las actas de la Academia de San Fernando, ilustra bien esta situación, y nos permite calibrar mejor el ambiente en el que descolló nuestro protagonista. En aquel año, el gremio de doradores de Cádiz había denunciado al pintor Antonio Torrado ante la justicia, pues sus integrantes decían que estaba ejerciendo su profesión sin estar sujeto a dicho gremio y a sus normas. El artista, amparado en las circulares emitidas desde la Corona que permitían la creación al margen del sistema gremial, solicitó ayuda al marqués de Ureña ante el requerimiento de la Justicia para inspeccionar su casa, como persona de reconocido prestigio que le defendiera en la Corte. Molina y Zaldívar, el marqués, informó por carta a la institución, quien devolvió una misiva exponiendo “entre otras cosas, la irregularidad de querer avasallar las nobles artes, por más enteramente ignorantes de ellas”<sup>13</sup>. La carta terminaba condenando las “más ridículas obras que se podían pensar, de que resultaba deshonor a las artes y a la Nación, no pudiendo inferir los extranjeros que arriban a Cádiz, sino una total falta de luces en toda la Monarquía, en vista de las obras que en tan principal Ciudad de ella se ejecutaban”<sup>14</sup>. Desgraciadamente, no conocemos el desenlace de la historia ni si Antonio Torrado tuvo que sucumbir ante la presión, aunque lo sintomático del hecho nos parece elocuente para atestiguar las diferencias de opiniones en una ciudad como la gaditana, en la que los gremios habían tenido tradicionalmente poca relevancia.

10. Archivo Histórico Municipal de Cádiz (AHMC), Actas capitulares, libro 10135, f. 220r.

11. Gascón Heredia, 1989: 22.

12. De la Banda y Vargas, 1988: 113-116.

13. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (ARABASF), sección Actas, Li3-123, f. 110.

14. ARABASF, sección Actas, Li3-123, f. 110.

Los artistas al margen del sistema gremial tenían, como hemos visto, poderosos defensores, que fueron ganando terreno en cuanto al amparo legal por parte de la Corona. Rápidamente debió de percatarse Fernández Guerrero del potencial de esta salida profesional paralela, y decidió desde joven posicionarse de manera clara en el lado de los académicos, posiblemente influido por el mundo social en el que ya por aquel entonces se movía<sup>15</sup>. Durante esos años, imaginamos que impartiría la mencionada docencia en la escuela de dibujo, aunque la pérdida de la documentación emitida por el colegio de plateros impide aseverarlo. En 1788, ya nos lo encontramos en la Real Academia de San Fernando de Madrid, matriculándose el 1 de septiembre y examinándose de escultura tras lo que obtuvo el nombramiento de académico supernumerario, lo que nos revela que también durante esa década debió formarse en este arte junto a algún artista de la ciudad<sup>16</sup>. Un año más tarde, en 1789, se abre la Escuela de las Tres Nobles Artes que Francisco de Huarte había propuesto al resto de capitulares<sup>17</sup>. El conde O'Reilly, gobernador de la ciudad y uno de los impulsores definitivos de esta empresa, contó con el ubriqueño para el profesorado, nombrándolo teniente director de la sección de escultura bajo las órdenes de Cosme Velázquez, un artista logroñés formado en Madrid que había venido a Cádiz llamado por el obispo José Escalzo.

En 1790 intentó mejorar su consideración profesional, solicitando a la institución artística de la capital el nombramiento de académico de mérito mediante el envío de un relieve alegórico que representaba a Hércules ahuyentando los vicios y alejándolos de la ciudad de Cádiz, aunque le fue negado. Según leemos en las actas de esta corporación,

“el supernumerario D<sup>o</sup> Josef Fernandez Guerrero, Teniente Director de la Escuela de Artes de Cádiz, introduxo también la solicitud de que se le ascendiese al grado de mérito, en vista de un bajo relieve alegórico [...] Acompañó su obra con un memorial en que exponía la imposibilidad de venir a Madrid a nuevos ejercicios, así por la gran distancia de su domicilio como por su asistencia precisa a aquella escuela, implorando de la Academia que dándose por satisfecho con los primeros ejercicios que hizo dentro de esta Academia y aplicándole por gracia la notoriedad de Profesor Público, le dispensase de repetir los segundos. Oídos por la junta los dictámenes de los señores profesores de Escultura que insistieron en que sus adelantamientos (aunque mayores de los que se podían esperar de un Artífice platero que ha sido) no le constituyan todavía merecedor del grado a que aspira”<sup>18</sup>.

15. Sobre las pretensiones del artista académico, véase Chocarro Bujanda, 2001.

16. De la Banda y Vargas, 1984: 129-140. Pardo Canalis, 1967: 152.

17. Gascón Heredia, 1989: 22-25.

18. Azcue Brea, 1994: 337-338.

Dos años más tarde, insiste en obtener el plácet de los académicos madrileños, pues consta una recomendación que el escultor envió al secretario de la institución, Isidoro Bosarte, firmada nada más y nada menos que por Francisco de Goya, a la sazón vecino de Cádiz, en la que elogiaba su quehacer artístico<sup>19</sup>.

En esta década final del siglo XVIII, le encontramos en 1791 también trabajando en el magno proyecto de la ciudad, la Catedral Nueva, tal y como aparece en el libro de acuerdos de junta de dichas obras:

“Informados por dho Miguel de Olivares de ser cierto que dn Cosme Velásquez, Director de la Academia de Bellas Artes de esta ciudad, y dn Josef Fernández Guerrero, Académico de la de Sn Fernando, habían trabajado de orden del Arquitecto Director dn Manuel Machuca en los adornos de orla de Laurel, y claraboya que existen en el cuerpo ático de la fachada, mandaron se le bonen los un mil quinientos reales de vellón que pretenden por los cinquenta días que trabajaron”<sup>20</sup>.

Un año más tarde, en 1792, vuelven a aparecer ambos compañeros involucrados en las obras, pues se sabe que la junta de obras mandó a la Academia de San Fernando los modelos de las estatuas colosales de San Servando y San Germán, las cuales debían coronar la fachada principal aunque nunca llegaron a esculpirse<sup>21</sup>. Desde Madrid, devolvieron los modelos comentados y anotados, dándosele traslado a ambos artistas de las modificaciones que debían hacer sobre los mismos, aunque ningún documento gráfico nos ha aparecido de ellos. Posteriormente, en torno a 1795, debió trabajar también en las obras del oratorio de la Santa Cueva, realizando algunos ángeles e imaginería menor, como tuvieron ocasión de proponer Juan y Lorenzo Alonso de la Sierra en una atribución que compartimos<sup>22</sup>. En 1798, volvió a intentar obtener el título de académico de mérito, aunque por segunda vez le fue negado<sup>23</sup>.

En 1800, firmó en la espalda de la imagen para vestir de Nuestra Señora de la Soledad de Jerez de la Frontera con el nombre de José Fernández Pomar, apellido de su rama paterna, aunque su autoría queda del todo esclarecida gracias al reciente hallazgo del documento de pago por parte del historiador José Manuel Moreno Arana<sup>24</sup>. En el

19. Antón Solé, 1996: 27. Cruz Valdovinos, 2001: 92.

20. Archivo de la Catedral de Cádiz (ACC), *Acuerdos de la Junta Directiva de la Obra de la Nueva Catedral. Libro II, s/f* (Junta 15ª, 1 de octubre de 1791).

21. ACC, *Acuerdos de la Junta Directiva de la Obra de la Nueva Catedral. Libro II, s/f* (Junta 19ª, 11 de junio de 1792).

22. Alonso de la Sierra, 2000: 81.

23. Azcue Brea, 1994: 338.

24. La primera vez que se relaciona el nombre de Fernández Pomar con nuestro protagonista se hace en Espinosa de los Monteros/Pomar Rodil, 2009. El hallazgo del referido dato documental se encuentra en Moreno Arana, 2015: 14.



Figura 1. José Fernández Guerrero (atrib.), *Custodia*, 1801, Archicofradía de Nuestra Señora del Carmen (Cádiz), © Carlos Maura.



Figura 2. José Fernández Guerrero (atrib.), *Custodia*, c. 1800, parroquia de San Jorge (Alcalá de los Gazules), © Carlos Maura.

mismo año, pensamos que pudo haber realizado una corona y la custodia (Figura 1) que posee la Archicofradía del Carmen, en base a un análisis estilístico y a la interpretación de varios legajos del archivo de la corporación, como se defendió en su momento, aunque sin abandonar su naturaleza de hipótesis<sup>25</sup>. Si finalmente se puede refrendar documentalente esta atribución, habría que adjudicarle también la custodia de la parroquia de San Jorge de Alcalá de los Gazules (Figura 2), que sigue casi al pie de la letra el mismo diseño con la salvedad de que esta se halla realizada en metal en vez de en plata.

25. Maura Alarcón, 2020: 20-22.



Figura 3. José Fernández Guerrero, *Virgen de las Angustias*, c. 1804, Archicofradía del Ecce-Homo (Cádiz), © Carlos Maura.

Su siguiente obra conocida fue realizada en 1802, cuando el capuchino fray Miguel de Otura le encarga en Cádiz la imagen de la Divina Pastora para la iglesia de su orden en Sevilla, sustituyendo así a la que Cristóbal Ramos había realizado pocos años antes<sup>26</sup>. Para esta talla adopta el modelo iconográfico concebido por fray Isidoro de Sevilla y propagado por el conocido lienzo de Miguel Alonso de Tovar, aunque su disposición se halla parcialmente alterada por una intervención efectuada en 1952 por Sebastián Santos. Pocos años más tarde estimamos que debió realizarse la imagen de la Virgen de las Angustias, de la Cofradía del Ecce-Homo de Cádiz (Figura 3), a pesar de que se haya propuesto su hechura en fecha cercana a 1789, debido a la mención

26. Ardales, 1949: 528-549.





Figura 4. José Fernández Guerrero, *Virgen de los Dolores*, 1806, parroquia de Santa María la Blanca (Fuentes de Andalucía), © Antonio Márquez.

de una dolorosa en la hermandad en ese año. Consideramos más bien que debe ser próxima a 1804 –cuando no realizada en dicho año–, ya que entonces la corporación propone la construcción de los retablos de la Virgen y de San Juan, que diseñaría Torcuato Benjumeda, decidiendo realizar una nueva Dolorosa acorde a este marco<sup>27</sup>.

En 1806, es requerido por Juan Agustín Ceán Bermúdez para tallar la imagen de la Virgen de los Dolores de Fuentes de Andalucía (Figura 4), como imagen titular de una congregación de los Siervos de María que se había creado en el mismo año<sup>28</sup>. Este hecho es sumamente significativo por varias razones. En primer lugar, por haber

27. Archivo Histórico Provincial de Cádiz (AHPC), sección Protocolos Notariales, leg. 4570, f. 765.

28. Quiles García/Ollero Lobato, 1991.

sido uno de los ilustrados más importantes del período quien, de entre todos los artistas con los que se codeaba, escogiese a Fernández Guerrero para realizar la talla. En segundo, porque este no solo se limitó a entregar la obra, por la que cobró dos mil reales de vellón, sino que además regaló el diseño de la corona de plata que sigue teniendo la imagen, realizada por Miguel Palomino y Sánchez en el mismo año de 1806<sup>29</sup>. Tras un estudio *in situ* de la Dolorosa, hemos podido hallar la firma en su candelero, con la inscripción en tinta negra “Joseph Fdez Guerrero la hizo en Cádiz año de 1806”<sup>30</sup>. Desgraciadamente, su percepción se encuentra hoy alterada por el desprendimiento del ojo izquierdo, que se encuentra caído, dado que la disposición original era con la mirada hacia arriba, semejante a la de las Angustias de Cádiz. Por lo demás, queda perfectamente clara la autoría del resto de los elementos relacionados con la talla gracias a los documentos de esta congregación:

“Este retablo divujó y dirigió el Sr. Dn Juan Agustín Ceán Bermudez, y lo ejecutó Dn Francisco Calvete, vecino de Sevilla, en tres mil reales, y los dos santos San Felipe Benizio y Sta Juliana Falconeri, Dn Joaquín Bejarano en trescientos veinte reales, y la ymagen de nuestra Señora que está en dicho retablo y altar, la hizo en Cádiz Dn José Fernández Guerrero, todo en el año de 1806”<sup>31</sup>.

La media luna y el puñal de plata fueron realizados por el orfebre sevillano Pedro Vázquez, mientras que la corona de plata, como ya publicó Fernando Quiles, es obra de Miguel Palomino sobre diseño del propio Fernández Guerrero.

En la última etapa de su vida sabemos que siguió trabajando para importantes instituciones, para las que realizó diferentes imágenes que se incluyeron en los aparatos efímeros. Por ejemplo, en 1816, el Cabildo Civil le encargó las estatuas de Lucio Cornelio Balbo y Moderato Columela (hoy en el despacho del alcalde) para la fachada del Consistorio, las cuales se sabía que habían sido realizadas por él, pero hasta ahora no se tenía conocimiento del año de hechura, así como que su encargo se debe a la decoración efímera para la visita real de doña Isabel de Braganza y su hija María Francisca<sup>32</sup>. Una lectura de los legajos emitidos por la comisión para el recibimiento nos permite, no obstante, dar a conocer que en un primer momento estas estatuas de yeso fueron encargadas a Cosme Velázquez, aunque finalmente fueron realizadas por nuestro protagonista. Solo así puede explicarse la existencia de un recibo, con fecha

29. Quiles García/Ollero Lobato, 1991: 305.

30. Agradecemos a Pepe Morejón Martín la posibilidad de estudiar la obra con detenimiento, así como al párroco responsable.

31. Archivo Histórico de la Parroquia de Santa María la Blanca de Fuentes de Andalucía, libro 1 de la Congregación de los Siervos de María, f. 43v.

32. Imprenta Gómez de Requena, 1816.

de 24 de mayo de 1816 con la “cuenta que presenta Dn Cosme Velázquez como autor de las dos estatuas de Balbo y Columela que se han de colocar en la fachada de las casas capitulares del Exmo Ayuntamiento [...]” firmado por el logroñés, mientras que, en el resumen total de gastos redactado el 10 de diciembre de 1816, se especifica que fueron hechas por el de Ubrique, cobrando por ellas 8.800 reales de vellón<sup>33</sup>. Imaginamos que finalmente habría un traspaso de este trabajo, pues también Cosme realizó una escultura de San Ignacio sobre una columna, que se colocaría en el muelle para hacer pareja con la homónima de San Francisco Javier. Estas obras, realizadas mientras se reformaba el edificio del Ayuntamiento, debieron ser las que se incorporaron al programa decorativo del mismo, dispuestas en sendas hornacinas del despacho del alcalde, donde aún siguen. Además, otra copia de la de Balbo, realizada en bronce, formó parte de un monumento levantado en la plaza de San Antonio que fue eliminado con las reformas finiseculares del mismo entorno envuelto en duras críticas por motivos estéticos e ideológicos<sup>34</sup>.

Entre 1819 y 1821 trabajó para el Convento de San Agustín de Sevilla, cuyo presbiterio fue modificado enteramente gracias a la financiación de la condesa de Benavente, quien ostentaba el patronato de dicho espacio. Para el proyecto, realizó –desde Cádiz– la gloria de la parte superior del retablo mayor, tres niños alados sobre la cornisa del tabernáculo, el Cordero sobre el libro de los sellos para la puerta del Sagrario, dos grandes capiteles jónicos y cuatro corintios con sus basas, los adornos del nicho de principal en forma de pechinas y dos ménsulas de la mesa de altar, trabajos por los que cobró 18.100 reales<sup>35</sup>. Todo se perdió presumiblemente con la destrucción del convento.

Contemporáneamente, con motivo de la muerte de Isabel de Braganza, se levantó en 1819 un túmulo en la iglesia de Nuestra Señora del Carmen de Cádiz, en cuya decoración también estuvo involucrado Fernández Guerrero<sup>36</sup>. Para el mismo, en un catafalco diseñado por Juan Lizasoain, director de perspectiva y adorno de la Escuela de Tres Nobles Artes de Cádiz, fue autor de “una hermosa estatua colosal que representaba un guerrero, que con la mayor expresión de dolor estaba reclinado sobre un vaso humario de gusto griego, en cuyo pedestal se veía esculpida con letras de bronce la siguiente inscripción: *Hodie dolore pleno / Facies in pugnis serena*”. En dicho año, 1819, le llegó finalmente el nombramiento de académico de mérito por parte de la academia madrileña, tras haberlo solicitado por tercera vez<sup>37</sup>. Fallece en 1826, sin que le hayamos encontrado más trabajos en sus últimos años.

33. AHMC, Libro 8179 (*Año de 1816. Venida a esta ciudad de la Reina N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> y de la Serenísima S<sup>a</sup> Ynfanta su augusta hermana*), s/f.

34. De Castro, 1859: 49-52.

35. Sotos Serrano, 1971: 287-295.

36. Diario de Madrid, 1819: 262-264.

37. Azcue Brea, 1994: 338.

### Tres nuevas atribuciones

Por lo demás, nos parece pertinente completar su catálogo con tres atribuciones más, como son los patronos San Servando (Figura 5) y San Germán (Figura 6) de la iglesia mayor de San Fernando, y la talla de San Sebastián de la Catedral de Cádiz (Figura 7), a partir de un análisis formal y, en el segundo de los casos, también con documentación contextual. Sobre las primeras, según publicó Fernando Mósig, sabemos que en 1835 fueron donadas a la parroquia por Ramón Jiménez, rector de la desaparecida iglesia de San Antonio de la misma población isleña<sup>38</sup>. Aunque han sido catalogadas como de distinta cronología y adscripción territorial, recientemente ya tuvimos ocasión de plantear la hipótesis de que fueran realizadas por el teniente de escultura de la Escuela de Tres Nobles Artes de Cádiz<sup>39</sup>. Para ello, nos basamos en la aparición de rasgos comunes –proporciones entre los rasgos fisionómicos, la prominencia de la nariz o la cortedad del arco supra-nasal, entre otros–, tomados de la escultura clásica y que fueron incorporados por nuestro artista en su corpus, frente al estilo del resto de artistas contemporáneos. Por ello, consideramos también que el conjunto estaba en la extinta iglesia de San Antonio de la Real Isla de León, hasta que en el referido año de 1835 pasan a la mayor, donde aún se conservan como titulares de la Esclavitud de San José.

La imagen de San Sebastián plantea un escenario diferente. Hace pocos años, los investigadores Jesús Sánchez Pavón y Francisco Espinosa de los Monteros publicaron dos noticias, de 1833 y 1887, salidas en prensa local relativas a la procesión que el santo hacía con motivo de su festividad el 20 de enero<sup>40</sup>. En base a ellas, sacaron a la luz que la talla fue regalada a la Catedral por el obispo Antonio Martínez de la Plaza en torno a 1795, y que fue realizada por Juan Fagundo, “pintor y platero”, según se cita en las mencionadas crónicas. El nombre del artista, prácticamente desconocido hasta ese momento, fue identificado por dichos autores con el pintor gaditano homónimo que en torno a 1811 se muda a Puerto Rico. No obstante, pensamos que ese nombre hace referencia a José Fernández Guerrero, pues la confusión de su nombre es la misma que se dio en Sevilla con la Divina Pastora del convento de Capuchinos, imagen que había sido adjudicada por Alonso Morgado y por fray Ambrosio de Valencina a “Juan Fagundez”. Fue fray Juan Bautista de Ardales quien corrigió la atribución, utilizando otros documentos del archivo del cenobio en los que se reflejaba que la talla había sido realizada por “N. Fernández, director de la Academia de Cádiz”, que era “platero y escultor”<sup>41</sup>. Desconocemos el origen de esta confusión de

38. Mósig Pérez, 2005.

39. Maura Alarcón, 2021: 328.

40. Espinosa de los Monteros/Sánchez Pavón, 2010: 228-230.

41. Ardales, 1949: 531.



Figura 5. José Fernández Guerrero, *San Servando*, c. 1800, Esclavitud de San José (San Fernando), © Carlos Maura.

Juan Fagundo/Fagundez con nuestro protagonista, pero nos parece que en el caso del San Sebastián ha sucedido lo mismo, máxime cuando en la noticia gaditana sobre la procesión de San Sebastián de 1887 se decía que la obra fue hecha por un “platero y escultor”. Antes bien, estimamos que la utilización en la prensa gaditana del apellido Fagundo responde más bien a la inercia de un error repetido anteriormente, pues el autor de la noticia se basaría en otras referencias igualmente erradas que solo hubieron de ser corregidas, como vemos, con el paso de muchos años.

Por las demás atribuciones que ha tenido esta imagen, el restaurador Sánchez Peña consideró que era obra seiscentista de escuela sevillana, dando como año de hechura el de 1686, y como tal tuvo su ficha con dicha cronología y adscripción en una exposición temporal celebrada en el Museo Municipal en 2006, tras la restauración



Figura 6. José Fernández Guerrero, *San Germán*, c. 1800, Esclavitud de San José (San Fernando), © Carlos Maura.

que le efectuó Pilar Morillo en dicho año<sup>42</sup>. Por su parte, los hermanos Alonso de la Sierra la enmarcan en el siglo XVIII, lo que ahora podemos refinar con la mencionada atribución<sup>43</sup>. Además, la intervención efectuada en 2006 es clave para fijar una fecha *post quem*, ya que en el interior del tronco del árbol al que ata San Sebastián apareció una moneda de 4 maravedís con el año de 1785, mostrando la efigie de Carlos III<sup>44</sup>. Aunque en su momento se pensó como un depósito casual posterior, su hallazgo nos lleva a pensar que fue dejado en su interior por José Fernández Guerrero, quien quiso

42. Morillo, 2006.

43. Espinosa de los Monteros/Sánchez Pavón, 2010: 229. Alonso de la Sierra, 2021: 40.

44. Agradecemos la información a Pilar Morillo, quien nos ha revelado estos datos enseñándonos el informe y las fotografías del proceso, así como de la moneda hallada en el interior del árbol.



Figura 7. José Fernández Guerrero (atrib.), *San Sebastián*, 1795-1796, catedral de Cádiz, © Carlos Maura.

guardar ahí un elemento propio de la cronología en que fue realizada la talla, como era una moneda en curso, a modo de caja del tiempo.

La atribución al de Ubrique adquiere fundamento al considerar el aspecto clasicista de la imagen, así como los rasgos faciales que son semejantes a otras obras suyas documentadas y, especialmente, la nariz, cuya prominencia y rectitud del tabique en su desarrollo hacia la frente es prácticamente una seña de identidad en sus creaciones (Figura 8). Para su composición, estimo que el autor quiso emular al anterior simulacro al que sustituyó como titular de la procesión, obra de Jacinto Pimentel y hoy presente en la Real Parroquia Castrense del Santo Ángel Custodio<sup>45</sup>. Sin embargo, para

45. Roda Peña, 2022.



Figura 8. José Fernández Guerrero (atrib.), *San Sebastián* (detalle), 1795-1796, catedral de Cádiz, © Carlos Maura.

fuese ni muy grande ni muy chica que fuese ridícula”<sup>48</sup>. No obstante, su puesta en escena no estuvo exenta de polémica, como refleja que, en el cabildo de 12 de enero de 1797, “hubo de proponerse por alguno de los señores la necesidad que había de cubrir con algún decente adorno la cintura de la efigie del Sr. San Sebastián que sale en procesión, por lo notable que se había hecho para las gentes la demasiada desnudez”<sup>49</sup>. Para ese año, se propone tapar la cintura con una faja o toalla, y que cuando pasara la festividad, se le devolviese al escultor para que lo hiciera remediar de talla<sup>50</sup>.

aumentar su dinamismo, debió utilizar alguna estampa o reproducción del conjunto del *Laocoonte y sus hijos* que conoció durante su etapa formativa, pues la figura del sacerdote griego tiene ciertamente parangón no solo en la postura de los brazos, sino en parte de la torsión del torso y del cuello<sup>46</sup>.

Tras una investigación en el archivo catedralicio, podemos constatar que la talla, tal y como se ha dicho anteriormente, fue regalada por el obispo Martínez de la Plaza, quien comisionó al canónigo doctoral José Muñoz y Raso para su hechura<sup>47</sup>. La imagen fue encargada en 1793, aunque no llegó hasta enero de 1796, en cuyo lapso temporal fue necesario pedir una imagen de similar iconografía “de las que ay en iglesias” que “no

46. El Laocoonte tenía aún por aquellos años el brazo derecho totalmente extendido, tal y como fue concebido por Montorsoli durante la restauración que le practicó.

47. ACC: sección Actas capitulares, Sec. I, Ser. I, Lib. 43, f. 5.

48. ACC: sección Actas capitulares, Sec. I, Ser. I, Lib. 42, f. 236.

49. ACC: sección Actas capitulares, Sec. I, Ser. I, Lib. 43, f. 82.

50. ACC: sección Actas capitulares, Sec. I, Ser. I, Lib. 43, f. 82v.



Con todo ello, el catálogo de obras de nuestro artista se vería aumentado con estas nuevas atribuciones, las cuales permiten profundizar algo más en su rico acervo visual y en su forma de trabajar.

### Entre tradición y academia

Una de las características alabadas desde el siglo XIX con respecto a la producción de Fernández Guerrero es precisamente su apego a la escultura clásica, algo que se hace fácilmente perceptible al observar el corpus arriba citado. Recordemos en este sentido cómo el cronista Félix González de León, refiriéndose a la Divina Pastora de los capuchinos de Sevilla, dijo que la había “copiado de la Venus de Médici”<sup>51</sup>, algo que debió especular, pero perfectamente posible dada la amplia colección yesos que atesoraba la academia gaditana y que fue traída de Roma por mediación del prócer José Nicolás de Azara. Este acercamiento explícito a la Antigüedad se hace más evidente aún al observar las obras de carácter profano, como pueden ser las estatuas de Balbo y Columela de 1816, aunque si analizamos su producción religiosa es necesario advertir otras influencias.

En particular, en su modelo de dolorosa se denota la influencia de uno de los simulacros devocionales más potentes de la centuria en Cádiz y su entorno, como es la Virgen titular de la Venerable Orden Tercera de Servitas, ubicada en la iglesia de San Lorenzo. La forma de entrelazar las palmas de las manos de todas las creadas por él, así como el giro del cuello que posee la Virgen de la Soledad realizada en 1800 para Jerez de la Frontera refrendan esta hipótesis, y deja traslucir cómo el académico buscó acercarse a la fisonomía del icono servita para solventar estos encargos. De la misma manera, para satisfacer la composición de San Servando y San Germán cuya atribución planteábamos más arriba, recurrió al modelo consagrado por la tradición local, es decir, a los creados por Luisa Roldán en 1787 que, a su vez, toman como base los tallados por Francisco de Villegas que hoy se encuentran en la parroquia del Rosario. Comentarios similares podríamos ofrecer sobre la talla de San Sebastián de la Catedral, cuya resolución está íntimamente relacionada, como decíamos, con la de similar advocación, realizada por Jacinto Pimentel, a la que sumó rasgos clasicistas tomados posiblemente del Laocoonte. Esa imagen era la que presidía las romerías que en su honor se hacían hacia el castillo de su advocación y, por tanto, la que fue sustituida por la que en este artículo le adjudicamos al escultor y platero.

Todo ello nos permite calibrar en qué terreno se movió el artista para dar salida a sus obras, que es aquel que, como refleja el título de esta sección parafraseando al profesor Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, se encuentra entre la tradición y la

51. González de León, 1844: 261.

vanguardia<sup>52</sup>. La primera, encarnada en las imágenes devocionales en las que se basó, pues la condición de estas obras como iconos religiosos le complicaba como autor salirse de los límites marcados por la ortodoxia del pueblo y prefirió seguir la senda allanada por sus predecesores. Por lo que corresponde a la modernidad artística, esta se evidencia en la citación explícita a la estatuaria antigua, tal y como se deja ver en buena parte de su producción.

La recuperación de estos modelos procedentes de los considerados tiempos áureos del arte dio como origen una senda artística a la que la historiografía ha dado el nombre de Neoclasicismo, cuyos límites no dejan de ser controvertidos, tanto en su sentido más amplio como en su aplicación a campos más delimitados<sup>53</sup>. Recientemente, Andrés Úbeda de los Cobos ha demostrado cómo el neoclásico *strictu sensu* no fue unánimemente compartido por los teóricos del Academicismo, y existieron muchos casos de pensadores que quisieron sumarse al carro de la vanguardia sin compartir su base doctrinal, sino por oposición estética al casticismo vinculado al Antiguo Régimen. Fue muy esclarecedora la tesis de dicho historiador de que, en la corta trayectoria que este estilo tiene en España, las razones de su poca raigambre no fueron, como se ha repetido, el agotamiento de sus fórmulas estéticas, sino la incompatibilidad de la vocación universalista del Neoclasicismo con la causa nacionalista y la defensa de la tradición artística española que por entonces nacía con pujanza en el reino<sup>54</sup>. Eso no obsta, sin embargo, para que un reducido número de artistas, entre los que se encuentra Fernández Guerrero, se sintieran seducidos por esta corriente europea y quisieran sumarse a la vanguardia.

Como es sabido, en ese recorrido, la llegada de estas ideas neoclásicas a España se debe en un alto porcentaje a Antón Rafael Mengs, cuyo pensamiento artístico fue publicado por su amigo José Nicolás de Azara. Este sacó a la luz cartas, escritos y otros documentos escritos por el pintor bohemio una vez que hubo fallecido, dándole forma de libro compacto a una serie de opúsculos independientes, pero que ejercieron una fundamental influencia en su momento<sup>55</sup>. De su firme postura estética, no nos cabe duda al leer ciertos pasajes muy clarividentes, como cuando refiere que “la perfección de la Belleza llegó a su punto por mano de Fidias en tiempo de

52. Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, 1992.

53. Alejandro Vergara ha puesto en entredicho esta categoría artística, llegando a utilizar preferentemente el concepto de Largo Neoclasicismo, que iría desde el siglo XV hasta el XVIII, pues existen bajo su criterio –lo que compartimos– suficientes rasgos en común para entender el arte de estas cuatro centurias con un mismo principio. Véase Vergara Sharp, 2022: 62. Respecto a un campo concreto, destacamos la producción del profesor Alonso de la Sierra, que ha tratado de este asunto en el retablo gaditano, concluyendo en la raíz barroca de muchos de los proyectos que vieron la luz aún incluso concluyendo el siglo XIX. Véase Alonso de la Sierra, 2001: 550-561.

54. Úbeda de los Cobos, 2001: 289-300.

55. Mengs, 1797.

Pericles, y las demás partes hasta la Gracia se fueron adelantando hasta la edad de Alexandro Magno, en que Praxíteles y Policleto pusieron la Escultura en el más alto grado de perfección, de modo que no podía ir más adelante<sup>56</sup>. Sus ideas, nacidas gracias a su estrecha amistad con Winckelmann, dieron una nueva posibilidad estética a los artistas españoles desde su nombramiento como primer pintor del rey Carlos III en 1761. Para él, la clave de la belleza nacía de la imitación de los antiguos, es decir, de la escultura clásica, solución que proponía como la única posible para ser un gran artista<sup>57</sup>. Creo no ir desencaminado al pensar que la explícita mención a la escultura clásica que lleva a cabo Fernández Guerrero tiene mucho que ver con los postulados de Mengs, a quien leyó a través de las ricas bibliotecas de las academias madrileña y gaditana. De otra manera no cabe explicarse la pronta asimilación de las mismas, anterior al resto de sus adláteres no solo en Cádiz sino en el resto de focos cercanos. Por lo demás, sabemos que Mengs tenía especial predicamento en esta ciudad, donde se le han documentado algunos cuadros en colecciones particulares, como la de Sebastián Martínez, importante ilustrado que fue amigo personal de Francisco de Goya<sup>58</sup>.

Véase, como ejemplo para comparar su estilo, el caso de su compañero y director de escultura en la escuela gaditana, Cosme Velázquez (Logroño, 1755-Cádiz, 1837), quien llegó a Cádiz traído por el obispo José Escalzo, pues la equiparación de ambos artistas es sumamente relevante para observar los diferentes modos de creación. Velázquez, riojano de nacimiento pero formado en la academia madrileña bajo las enseñanzas de los hermanos Pedro y Roberto Michel, tomó como modelos en su producción las obras del barroco seiscentista romano, siguiendo, por lo demás, la estela del primer academicismo español<sup>59</sup>. Así lo refleja el titular marmóreo que está en la fachada del referido templo gaditano de San José, o los relieves de yeso de la capilla alta de la Santa Cueva, para los que toma como base las estampas del libro *Sacrum Oratorium*, editado en Amberes en 1634, y que reproducían las pinturas de la iglesia del noviciado de los jesuitas en Roma<sup>60</sup>. En el templo del Rosario, anexo a dicha Santa Cueva, se conservan numerosas obras salidas de su mano, comenzando por la titular, en la que se refleja un modo de trabajar vinculable, a nuestro modo de ver, más con la imaginería italiana y madrileña contemporánea que con la Antigüedad. Él, como casi todo el ambiente de la Escuela de Tres Nobles Artes en sus primeras décadas, fijó su modelo compositivo en la tradición barroca europea y específicamente

56. Mengs, 1797: 246

57. Sobre este asunto, Wittkower, 1965: 143-163.

58. Pemán, 1978: 53-62. AHPC, Sección Protocolos Notariales, leg. 5387, ff. 1296 y ss.

59. Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, 1988: 114-127. El mismo Velázquez se declara discípulo de los hermanos Michel en un memorial enviado a la Academia madrileña en 1792. Véase Cruz Valdovinos, 2001: 94.

60. Alonso de la Sierra, 2001: 84.

romana, por lo que raramente se podría rastrear la influencia de la escultura clásica en el quehacer del resto de los académicos, por más que los teóricos se afanaron en ello, y la bibliografía haya querido tildarlos insistentemente de neoclásicos.

El ejemplo del autor aquí estudiado me parece muy significativo, también, por otra disyuntiva que plantea, con la que me gustaría terminar estas líneas. Sus obras, según se ha dicho, se pueden entender en la encrucijada de la tradición y la modernidad, aunque no son menos proclives a ubicarse entre la imagen y el arte, según la perspectiva de esta corriente citada en las primeras páginas del texto. La condición de las piezas religiosas como referentes devocionales fue lo que hizo a Fernández Guerrero recurrir a los grandes oráculos que concitaban la piedad popular, a los que sumó las consabidas consignas clásicas propias de la vanguardia artística de su tiempo. Si nos detenemos a pensar, realmente son pocos los imagineros desde el siglo XVI hasta hoy que, en el sur peninsular, han aplicado de manera palmaria las novedades artísticas de su cronología en sus obras, dado que siempre se han solido basar en otros iconos religiosos para solucionar el encargo. Precisamente por esto, considero que el revestir a las imágenes de la “modernidad artística” del tiempo de cada autor es un hecho digno de mención y que merecería un estudio aparte, como un signo de sus artífices por remarcar su cualidad de artista y no solo de imaginero. Precisamente por ello, como marco en el que ubicar esta cuestión, cabe preguntarse: ¿es posible que la historia de las imágenes, que Belting cerró en el siglo XVI, que Pereda cerró en el siglo XVIII, se extienda en el ámbito cofrade andaluz hasta la actualidad<sup>61</sup>? De ser así, aquellos artistas que combinaron de manera palpable la vanguardia con la tradición (pienso, más allá de nuestro ubriqueño, por ejemplo, en Luis Ortega Bru) merecerían una mención aparte, como muestra de su voluntad por marcar su posición en el mapa artístico más allá de la sola creación de imágenes.

## Bibliografía

- Alonso de la Sierra, Juan/Alonso de la Sierra, Lorenzo (2000): “Trabajos en yeso de Cosme Velázquez y su círculo para el Oratorio de la Santa Cueva”. En: *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 33, pp. 76-86.
- Alonso de la Sierra, Juan/Alonso de la Sierra, Lorenzo (coords.) (2021): *Iglesias de la diócesis de Cádiz y Ceuta. Guía artística*. Cádiz: Obispado de Cádiz y Ceuta.
- Alonso de la Sierra, Lorenzo (2001): “Barroco e Ilustración. El retablo en Cádiz durante las últimas décadas del siglo XVIII”. En: Moreno Mendoza, Arsenio (coord.): *Actas del III Congreso Internacional sobre Barroco americano: Territorio, arte, espacio, sociedad*. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, pp. 550-561.

61. Pereda, 2017. Belting, 2004.

- Anónimo (1816): *La ciudad de Cádiz en los felices días de la llegada y mansión de su muy amada reyna e la serenísima señora infanta*. Cádiz: Imprenta de Gómez de Requena.
- Anónimo (1819): *Diario de Madrid*, 23 de febrero, pp. 262-264.
- Ardales, Juan Bautista de (1949): *La Divina Pastora y el beato fray Diego José de Cádiz*. Sevilla: Imprenta de la Divina Pastora.
- Azcue Brea, Leticia (1994): *La escultura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Catálogo y estudio*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Belting, Hans (2010): *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte*. Barcelona: Akal.
- Castro, Adolfo de (1859): *Manual del viajero en Cádiz*. Cádiz: Imprenta de la revista médica.
- Chocarro Bujanda, Carlos (2001): *La búsqueda de una identidad: la escultura entre el gremio y la Academia (1741-1833)*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Cruz Valdovinos, José Manuel (coord.) (2001): *La Santa Cueva de Cádiz*. Madrid: Fundación Caja Madrid.
- De la Banda y Vargas, Antonio (1984): “El academicismo en las artes figurativas gaditanas”. En: *Archivo Español de Arte*, 226, pp. 129-140.
- De la Banda y Vargas, Antonio (1988): *Enciclopedia gráfica gaditana*, vol. IV. Cádiz: Caja de Ahorros de Cádiz.
- Espinosa de los Monteros Sánchez, Francisco/Pomar Rodil, Pablo (2009): “Entre el Barroco y el Neoclasicismo”. En: *Diario de Jerez*, 10 de marzo, p. 21.
- Espinosa de los Monteros Sánchez, Francisco/Sánchez Pavón, Jesús (2010): *Crónicas cofradieras*. Cádiz: Absalon.
- Gascón Heredia, María Teresa (1989): *Estudio histórico de la Academia de Nobles Artes de Cádiz (1789-1842)*. Cádiz: Real Academia de Bellas Artes de Cádiz.
- Gavira Vallejo, José María (2010): “La partida de bautismo del escultor ubriqueño José Fernández Guerrero”. En <https://historiasdeubrique.wordpress.com/2010/03/12/partida-de-bautismo-del-escultor-ubriqueño-jose-fernandez-guerrero/> (25-4-2022).
- González de León, Félix (1844): *Noticia artística, histórica y curiosa de todos los edificios públicos, sagrados y profanos de esta muy noble, muy leal, muy heroica é invicta Ciudad de Sevilla, y de muchas casas particulares; con todo lo que les sirve de adorno artístico, antigüedades, inscripciones y curiosidades que contienen*. Sevilla: Imprenta de José Hidalgo, tomo II.
- González Isidoro, José (1986): “La Virgen de las Angustias de San Pablo”. En: *Diario de Cádiz*, 17 de marzo, p. 3.
- Maura Alarcón, Carlos (2020): “José Fernández Guerrero (1748-1826), un escultor y platero gaditano trabajando para Sevilla a principios del siglo XIX”. En: Roda

- Peña, José (coord.): *Actas del XXI Simposio sobre hermandades de Sevilla y su provincia*. Sevilla: Consejo General de Hermandades y Cofradías, pp. 13-35.
- Maura Alarcón, Carlos (2021): “Iglesias de San Fernando”. En: Alonso de la Sierra, Juan/ Alonso de la Sierra, Lorenzo (coords.): *Iglesias de la diócesis de Cádiz y Ceuta. Guía artística*. Cádiz: Obispado de Cádiz y Ceuta, pp. 323-359.
- Mengs, Antón Raphael (1797): *Obras de D. Antonio Rafael Mengs, primer pintor de cámara del rey, publicadas por Don Joseph Nicolás de Azara*. Madrid: Imprenta Real.
- Moreno Arana, José Manuel (2015): “Aportaciones documentales sobre tres dolorosas”. En: *Diario de Jerez*, 29 de marzo, p. 14.
- Morillo, Pilar (2006): *Informe de restauración de la imagen de San Sebastián de la Catedral Nueva de Cádiz* (inédito).
- Mósig, Fernando (2005): *Historia de las hermandades y cofradías isleñas*. San Fernando: edición del autor.
- Pardo Canalis, Enrique (1962): *Los registros de matrícula de la Academia de San Fernando de 1752 a 1815*. Madrid: Centros Superior de Investigaciones Científicas.
- Pereda, Felipe (2017): *Crimen e ilusión. El arte de la verdad en el siglo de oro*. Madrid: Marcial Pons.
- Pemán, María (1978): “La colección artística de don Sebastián Martínez, el amigo de Goya, en Cádiz”. En: *Archivo español de arte*, 201, pp. 53-62.
- Quiles, Fernando/Ollero, Francisco (1991): “La teoría arquitectónica de Ceán Bermúdez y su plasmación en una obra inédita”. En: *Goya: revista de arte*, 223-224, pp. 26-34.
- Quiles, Fernando/Ollero, Francisco (1993): “Noticias acerca de una escultura de Fernández Guerrero”. En: *Gades*, 21, pp. 303-309.
- Roda Peña, José (2022): “Jacinto Pimentel y la escultura barroca de su tiempo”. En: Maura Alarcón, Carlos (coord.): *La Hermandad de la Humildad y Paciencia de Cádiz entre la historia y el arte* (en prensa).
- Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, Alfonso (1988): “La reforma de la arquitectura religiosa bajo el reinado de Carlos III: las ideas jansenistas y el Neoclasicismo español”. En: *Fragmentos*, 12-13-14, pp. 114-127.
- Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, Alfonso (1992): *El siglo XVIII. Entre tradición y academia*. Madrid: Sílex.
- Sotos Serrano, Carmen (1972): “El retablo mayor del convento de San Agustín de Sevilla”. En: *Archivo español de arte*, 179, pp. 287-295.
- Úbeda de los Cobos, Andrés (2001): *Pensamiento artístico español del siglo XVIII*. Madrid: Museo Nacional del Prado.
- Vergara Sharp, Alejandro (2022): *¿Qué es la calidad en el arte?*. Zaragoza: Tres Hermanas.
- Wittkower, Rudolf (1965): “Imitation, Eclecticism and Genius”. En: Wasserman, Earl (ed.): *Aspects of the Eighteenth Century*. Baltimore: The John Hopkins Press, pp. 143-163.