

El retablo y el trono del camarín del Santuario de Nuestra Señora de Palomares de Trebujena (1759-1772): proceso constructivo y autores

The altarpiece and the throne of the chamber of the Sanctuary of Our Lady of Palomares in Trebujena (1759-1772): construction process and authors

JOSÉ MANUEL MORENO ARANA

Centro de Investigación de la Historia de la Arquitectura y del Patrimonio Artístico Andaluz (HUM-171). España
ORCID: 0000-0002-6087-6130
morenoarana@gmail.com

JAVIER SERRANO PINTEÑO

Investigador independiente
maperalv@gmail.com

Resumen:

Se documenta el proceso constructivo del retablo del altar mayor del Santuario de Nuestra Señora de Palomares de Trebujena (Cádiz). La obra es iniciada por Agustín de Medina y Flores en 1759. Tras la muerte de éste al año siguiente, intervienen sucesivamente los maestros Alejandro Román y Juan de Olarte, así como el escultor Diego Roldán. En 1772 el retablo es concluido por Andrés Marín, autor también del trono que preside el camarín.

Palabras clave:

Retablo; escultura; Barroco; siglo XVIII; Trebujena.

Abstract:

The construction process of the altarpiece of the main altar of the Sanctuary of Our Lady of Palomares in Trebujena (Cádiz) is documented. The work was started by Agustín de Medina y Flores in 1759. After his death the following year, the masters Alejandro Román and Juan de Olarte, as well as the sculptor Diego Roldán, intervened successively in the work. In 1772 the altarpiece was completed by Andrés Marín, also author of the throne that presides over the chamber.

Keywords:

Altarpiece; sculpture; Baroque; 18th century; Trebujena.

Fecha de recepción: 26 de diciembre de 2023.

Fecha de aceptación: 25 de febrero de 2024.

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO / HOW TO CITE THIS PAPER:

Moreno Arana, José Manuel y Javier Serrano Pinteño. 2024. "El retablo y el trono del camarín del Santuario de Nuestra Señora de Palomares de Trebujena (1759-1772): proceso constructivo y autores". *Laboratorio de Arte* 36, pp. 189-212.

© 2024. José Manuel Moreno Arana y Javier Serrano Pinteño. 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).

La Ermita de Palomares. Antecedentes históricos

Una antigua tradición fecha el hallazgo de la Virgen de Palomares el 15 de octubre de 1444. La imagen acaparó rápidamente la devoción de los fieles, consolidándose durante el siglo XVI hasta desembocar en la declaración por parte de la autoridad municipal, en nombre de todo el pueblo, del patronazgo de la misma sobre la villa de Trebujena en 1602. En el acto el alcaide, Pedro de Vera Basurto, anuncia el traslado de la escultura mariana a una ermita que se encontraba a la salida del pueblo y que terminaría tomando de ella su nombre¹.

Las circunstancias que motivaron este traslado desde la iglesia mayor donde, desde su llegada a la villa, presidía el retablo mayor², nos las aclara, precisamente, el testamento del propio Pedro de Vera Basurto, fechado en 1603. Al parecer, el hecho de ser pequeña, antigua y de vestir había propiciado la hechura de una nueva de talla completa para ocupar su lugar en el retablo parroquial. Esto llevó a Vera a pedir licencia para trasladar la antigua, “que ya no sirve”, a un templo que se construía entonces bajo la advocación de Nuestra Señora de la Soledad y San Sebastián. Además de esto, ordenó por su última voluntad la continuación de las obras de esta nueva iglesia con todas las limosnas que se pudieran recaudar por las cofradías y devotos de la villa, ofreciendo de sus bienes lo que fuere necesario para su conclusión³. Por tanto, la ermita se construía a principios del siglo XVII, siendo quizás de ese momento la sobria portada pétreo exterior. En cualquier caso, hay que resaltar que tras arruinarse el primitivo edificio se reconstruye la nave entre 1696 y 1698 y que en torno a 1743 se decide reedificar la capilla mayor, costeada con limosnas que se recaudaron entre el pueblo y los fieles de la Hermandad de Nuestra Señora de la Soledad, a cuyo cargo estaba entonces el culto a la Virgen de

1. Carrasco Terriza 1992, 337-338 (todo el contenido referido a la Diócesis de Asidonia-Jerez en este libro fue escrito por José Luis Repeto Betes).

2. Debe advertirse que la propia parroquia trebujenera, hoy dedicada a la Purísima Concepción, llegó a recibir el nombre de Nuestra Señora de Palomares hasta mediados del siglo XVII (Mesa Jarén 1991, 240). Aunque la documentación consultada resulta contradictoria, habría que suponer, por ello, que sería a la parroquia a la que se aluda en una escritura fechada en 1521 por la que Juan Pezaño, vecino de Jerez, hace donación a la “iglesia de Nuestra Señora Santa María de Palomares que es en la villa de Trebujena” de unas casas cilla que poseía en Trebujena (Archivo Histórico Municipal de Jerez, Protocolos Notariales, legajo 55, oficio 2º, escribano Alonso Fernández Gaitán, año 1521, foliación perdida).

3. Archivo Histórico Diocesano de Cádiz, sección Varios, serie Apostólicos, legajo 1186, “El Padre Prior de Santo Domingo y el Padre Corrector de Nuestra Señora de la Victoria de Xerez, patronos del patronazgo de Pedro de Vera Basurto, con Don Pedro de Vera Basurto” (1614), s/f. Su testamento se hizo cerrado el día 15 de enero de 1603 en Trebujena ante el escribano Gonzalo Gil, abriéndose el 30 de octubre de ese año.

Palomares⁴. Esta obra será dirigida por el maestro albañil local Juan de Silva, quien la terminará en 1757⁵.

Tras la finalización de estos últimos trabajos surge la necesidad de realizar retablo y camarín nuevos para la imagen. Del proceso constructivo de este conjunto, de los maestros que intervienen en él y de su análisis formal nos ocuparemos con detalle en las páginas que siguen.

Evolución de la obra del retablo y el trono del camarín

Del retablo del altar mayor y el trono del camarín del actual santuario de Nuestra Señora de Palomares, cuyo proceso de realización fue largo y complejo, contamos con una valiosa información documental inédita. Aunque han sido consultados otros documentos, los datos proceden de manera mayoritaria del libro de cabildos de cuentas de la hermandad para el periodo comprendido entre 1743 y 1801⁶ y, muy especialmente, de un pleito sobre la realización del retablo que se conserva en el Archivo General del Arzobispado de Sevilla⁷.

En el cabildo del 3 de julio de 1757 se acuerda pedir limosna para su construcción, eligiéndose como diputados encargados de ello a Luis de Arellano, Diego Timermans y Francisco Silva y decidiéndose que en el momento de tener suficientes recursos se reúnan los hermanos para ajustar el retablo y aprobar “el diseño que el maestro escultor dé”⁸.

El retablista elegido será Agustín de Medina y Flores. El 7 de agosto de 1759 se firma el contrato para hacer el retablo siguiendo un diseño realizado por este artista, a excepción de unas esculturas de ángeles “que por no ser mui presisas al adorno de dicho retablo se han de omitir”. Aclara asimismo la escritura notarial que se incluía

4. Archivo General del Arzobispado de Sevilla (AGAS), Fondo Arzobispal, Serie Pleitos Ordinarios, legajo 9892, expediente 7, f. 1. Lo referido a la construcción de la capilla a fines del siglo XVII está tomado de la declaración que hace Felipe Ladrón de Guevara, en nombre de la Cofradía de Nuestra Señora de la Soledad y Santo Entierro, el 5 de noviembre de 1760. Curiosamente, se asegura al mismo tiempo la existencia de la capilla desde los tiempos de la aparición de la Virgen de Palomares, afirmación que podríamos poner en duda.

5. El proceso constructivo se recoge en: Archivo Histórico Diocesano de Jerez de la Frontera (AHDJF), Fondo Parroquial, Parroquia de la Purísima Concepción de Trebujena, Hermandades y asociaciones, Hermandad de Palomares y Soledad, Cabildos de cuentas (1743-1801), doc. 5.1.1., ff. 5-6, 12-13, 19-20, 24v-25, 29, 38, 41-42, 45-46, 50, 53, 58-59, 64v-65, 71-72, 80-82, 96-97 y 99-100.

6. AHDJF, Fondo Parroquial, Parroquia de la Purísima Concepción de Trebujena, Hermandades y asociaciones, Hermandad de Palomares y Soledad, Cabildos de cuentas (1743-1801), doc. 5.1.1.

7. AGAS, Fondo Arzobispal, Serie Pleitos Ordinarios, legajo 9892, expediente 9.

8. AHDJF, Fondo Parroquial, Parroquia de la Purísima Concepción de Trebujena, Hermandades y asociaciones, Hermandad de Palomares y Soledad, Cabildos de cuentas (1743-1801), doc. 5.1.1., f. 87.

en la obra “lo correspondiente a el camarín de la Santísima Virgen de Palomares”. Por último, se indica un precio total de 15.000 reales y el inicio de los trabajos a principios de septiembre, debiendo estar acabados en el último día de septiembre de 1760⁹. Como vamos a ver a continuación, este plazo de terminación no se llegó a cumplir debido a las variadas vicisitudes que sufrirá el proceso de realización del retablo, de manera que las últimas labores se extenderán hasta 1772, trece años después de su inicio.

En cualquier caso, los comienzos se desarrollaron con una aparente normalidad. De este modo, entre agosto y principios de septiembre se constatan distintos pagos al maestro albañil Juan de Silva y dos oficiales por “hacer y fenecer el camarín” y a Agustín de Medina y Flores por la madera y por la propia obra del retablo y “trono del camarín”¹⁰. Con este último término se aludirá en varias ocasiones al templete que preside el aludido espacio, tanto en los documentos como en una inscripción localizada en la propia obra, lo que demuestra que la idea de integrarlo en el conjunto estaba clara desde el principio. Cabe suponer, por tanto, que esta pieza pudo incluirse en el mencionado diseño que hace el propio Medina y Flores para el retablo.

En la documentación también se denomina a este elemento, proyectado para presidir el camarín, como “tabernáculo”. Así ocurre en el acta del cabildo del 16 de septiembre de ese año, donde se nos informa de que, con posterioridad al contrato y a las primeras labores, Pedro de Asensio, retablista asentado en Sanlúcar de Barrameda, se ofreció a hacer “de benefisio mil y quinientos reales para que por su cuenta se perfisone el dicho retablo, tabernáculo y demás agregado”. Es decir, proponía ejecutar la obra por 1.500 reales menos. No obstante, Medina y Flores, que ya llevaba desde comienzos de ese mes en Trebujena, es llamado al cabildo y termina aceptando dicha reducción de precio. Eso sí, se advierte en esta reunión que no se aceptarían más ofertas de otros artistas, admitiéndose que “no cumplir con el diseño” podría ir en perjuicio del resultado final¹¹.

Insistimos en lo anterior ya que en su día se hizo por parte de Mesa Jarén una interpretación incorrecta del documento, adjudicándole a Pedro de Asensio la autoría del retablo¹². Pero debemos dejar claro que Asensio sólo intentó, en vano, que

9. Una copia de esta escritura notarial se inserta en la documentación del aludido pleito: AGAS, Fondo Arzobispal, Serie Pleitos Ordinarios, legajo 9892, expediente 9, ff. 38-40.

10. AGAS, Fondo Arzobispal, Serie Pleitos Ordinarios, legajo 9892, expediente 9, ff. 20-21 y 27.

11. AHDJE, Fondo Parroquial, Parroquia de la Purísima Concepción de Trebujena, Hermandades y asociaciones, Hermandad de Palomares y Soledad, Cabildos de cuentas (1743-1801), doc. 5.1.1., año 1759, ff. 114-115. Una breve síntesis sobre Asensio en: Moreno Arana 2014a, 243. Con posterioridad, se le han documentado interesantes trabajos en: Cruz Isidoro 2018, 327-330, 372, 384, 423, 425, 427-429, 434-437 y 506-507.

12. En concreto, afirma, incluso confundiendo el nombre del artista malagueño, que “fue primeramente encargado al maestro escultor de Jerez de la Frontera, D. Miguel Medina Flores, quien entre

se le concediese el trabajo, no existiendo además en las cuentas posteriores ninguna referencia a su intervención, ni en el retablo ni en el trono.

Durante los siguientes meses la obra continúa bajo la dirección de Agustín de Medina y Flores, quien va recibiendo diversos pagos desde septiembre de 1759 a marzo de 1760¹³. El 18 de abril se produce una declaración de este artista. En ella figura como maestro de arquitectura y residente en la villa y expresa respecto a la escritura otorgada el año anterior por la que se comprometía a hacer el retablo que:

por no haberse puesto en dicha obligación con claridad y distinción [...] lo que ha de ser de mi obligación [...] prometo por este (que fenecido perfectamente el retablo y trono o tabernáculo desente en que se ha de colocar dicha Señora a proporción de la simetría y tamaño del camarín) hacer en él la talla correspondiente a proporción de su fábrica y tamaño siendo de obligación de los diputados suministrarme el yeso preciso para ello y además costear un peón¹⁴.

De nuevo, tenemos una referencia, quizás aún más explícita, a la inclusión en el proyecto de un templete para colocar la imagen dentro del camarín. Junto a ello puede interpretarse que se añadiría a lo ya estipulado una decoración tallada en yeso que iría destinada al propio camarín. Así, una vez más Medina y Flores daba muestra de su versatilidad a la hora de trabajar diversos materiales, ya que hay referencias a que abordó a la vez la talla de la madera y el yeso en los coros de las parroquias de Santa María de Arcos de la Frontera y de San Jorge de Alcalá de los Gazules. Por otro lado, como argumentaremos más adelante, tampoco se puede obviar que el conjunto trebujenero podría haber tomado como modelo el retablo del Rosario de los Montañeses del convento de Santo Domingo de Jerez de la Frontera, obra contratada en 1740 por éste y a la que también se dotó de un suntuoso camarín cubierto con yeserías. En cualquier caso, este propósito quedó frustrado por un inesperado hecho: sólo dos semanas después de esta declaración, Agustín de Medina fallece en Jerez, siendo enterrado el 2 de mayo¹⁵.

A partir de entonces se alterará el normal transcurrir de los acontecimientos, no sólo por la intervención de sucesivos maestros que terminarán modificando el primitivo proyecto, sino porque a la vez surgen una serie de desencuentros entre los

unos conceptos y otros exigía la cantidad de 15.000 reales. Pareció cantidad excesiva, y la Hermandad recurre a Pedro de Asensio de Sanlúcar de Barrameda, estipulando el trabajo en 13.500 reales" (Mesa Jarén 1991, 250).

13. AGAS, Fondo Arzobispal, Serie Pleitos Ordinarios, legajo 9892, expediente 9, ff. 33-46.

14. AGAS, Fondo Arzobispal, Serie Pleitos Ordinarios, legajo 9892, expediente 9, f. 41.

15. Moreno Arana 2007, 218.

cofrades y una parte del clero local por el control de la obra que desembocará en una ralentización de los trabajos.

Es el momento en el que aparece en escena Juan Fernández, presbítero y teniente de cura de la parroquia trebujenera, provocando un pleito de carácter competencial. De este modo, Fernández pretendió tomar el control sobre el dinero obtenido de las limosnas y sobre la dirección del proyecto del retablo mayor. Para conseguir tal fin alegaba que la iglesia de la Virgen de Palomares era una ermita y, por tanto, sometida a su jurisdicción al estar él en posesión del título de administrador del Prior de Ermitas. Por su parte, uno de los diputados encargados del retablo y que además era mayordomo de la hermandad, Francisco de Silva, defendía que el templo no tenía tal condición de ermita pues no estaba exento ni separado del pueblo, por lo que no era competencia del Priorato de Ermitas tomar sus cuentas, sino del ordinario y del Visitador arzobispal, como había ocurrido hasta entonces¹⁶.

En este sentido, ya el 18 de abril se fecha un informe de Alonso Cordero y Orellana, cura de Trebujena, a favor de Silva, del que afirma que “en fuerza de su solizitud (y en parte a expensas de su caudal suplió hasta hazerse pago como es público y notorio) se ha executado la obra de un retablo para adorno de la Señora”. Parece claro, por tanto, que Francisco de Silva fue una parte importante en la obra, hasta el punto de que estaba en ese momento “costeando de su propio caudal un regocijo de toros a fin de solizitar nuebas limosnas y dedicarlas en culto de la Señora para dorar dicho retablo”¹⁷. Una afirmación llamativa esta que nos habla de la intención temprana de dorar un conjunto que sólo recibiría dorado y policromía en una pequeña parte y además de manera tardía. En este sentido, todo parece indicar que este agrio pleito, además de alargar los plazos de ejecución, terminará frustrando también el dorado completo de toda la estructura.

Tras el fallecimiento de Medina y Flores la documentación informa de que la obra quedó a cargo de un maestro ensamblador vecino de Sanlúcar de Barrameda llamado Alejandro Román. Desde el mismo mes de mayo de 1760 hasta septiembre de ese año se le irán haciendo una serie de los pagos por la dirección de los trabajos, figurando también en la documentación recibos por la actividad como oficiales de Domingo de Sierra y Alonso Oviedo¹⁸.

A lo largo de los meses de octubre y noviembre los enfrentamientos entre Juan de Silva y Juan Fernández llegan a su punto culminante, lo que provocará la paralización de la obra. El 22 y 23 de octubre llegaban quejas al Arzobispado de Sevilla por parte

16. AGAS, Fondo Arzobispal, Serie Pleitos Ordinarios, legajo 9892, expediente 7, ff. 1 y 2.

17. AGAS, Fondo Arzobispal, Serie Pleitos Ordinarios, legajo 9892, expediente 7, f. 13.

18. AGAS, Fondo Arzobispal, Serie Pleitos Ordinarios, legajo 9892, expediente 9, ff. 45, 49, 102 y 104. De Domingo de Sierra sabemos que trabajó también como oficial en el taller de Matías José Navarro: Moreno Arana 2003, 85-91.

del primero, como “diputado nombrado para el dorado”, afirmando que Fernández había obtenido 40 pesos “precedidos de rifas y cobranzas de trigo pertenecientes a dicha Hermita y para el dorado de su retablo”, dinero que se negaba a entregarle, de manera que “dicha obra está parada siendo así que ay fondos para ella”¹⁹. Más tarde, el 2 de noviembre se informa de que el clérigo “havia traído maestro para que puciese el cuerpo primero del retablo”, instando sin éxito a dicho Silva a que sacase del “arca del depósito” una serie de ducados para pagar a dicho maestro²⁰.

Finalmente, se consiguió por parte de la hermandad que se ordenara por parte del vicario de Sevilla el 6 de noviembre que Fernández no se inmiscuyera en asuntos relacionados con la capilla. Días más tarde, el día 10, en el cabildo de hermanos se aclara que aquél había quitado del altar mayor la imagen de la Virgen de Palomares

y con maestro ensamblador que dicho Don Juan hizo venir de la ciudad de Sanlúcar para tomar líneas a fin de proseguir dicho Don Juan con la estructura del retablo, que no dio principio a ella, todo en menosprecio de la hermandad y contra el honor y de los tres diputados que ayudados estos de otros hermanos dieron principio a juntar limosnas para hacer como se a hecho la mayor parte de dicho retablo.

Y tras exponer los hechos antecedentes, los cofrades

dijeron unánimes y conformes que sin pérdida de tiempo se haga por dicha hermandad y diputados venir de donde más quenta tenga maestro de escultura que siga la obra de dicho retablo sin que en ella tenga interbención el dicho Juan Fernández²¹.

Después de conseguir abortar las intenciones de Fernández, vemos que se decide reactivar el proceso. En este sentido, el 18 de noviembre se produce un pago al maestro albañil Juan Miguel de Silva por abrir el arco del camarín²² y el 13 de diciembre se organiza un nuevo cabildo, en el que se indica que se hallaban terminados

los dos cuerpos de él menos los estípites y por no tener concluida su talla a causa de aver fallecido el maestro que ajustó dicha obra en un tanto, pues aunque después se siguió por los oficiales y un maestro ensamblador a hortal, que comenzó dicho retablo, con aprobación de ynteligenes y averse experimentado por su zelo y buena conducta algún adelantamiento en la obra de dicho retablo y su perfeczió les paresía a dichos diputados

19. AHDJF, Fondo Hispalense, Ordinarios, caja 1, documento 22, ff. 2-4.

20. AGAS, Fondo Arzobispal, Serie Pleitos Ordinarios, legajo 9892, expediente 8, s/f.

21. AHDJF, Fondo Parroquial, Parroquia de la Purísima Concepción de Trebujena, Hermandades y asociaciones, Hermandad de Palomares y Soledad, Cabildos de cuentas (1743-1801), doc. 5.1.1., año 1760, ff. 138-140.

22. AGAS, Fondo Arzobispal, Serie Pleitos Ordinarios, legajo 9892, expediente 9, ff. 105v y 112.

ser útil a la hermandad sacar el último cuerpo a jornal hasta fenecerlo y que se dirija por dicho maestro ensamblador el tallista y oficiales que sean de su aprobación²³.

Este maestro era, como ya sabemos, Alejandro Román, el cual aparecerá cobrando el 14 de febrero de 1761 por su trabajo y por “gastos que se hicieron en poner los cuerpos de dicho retablo, carpinteros de lo blanco y peones”, quedando constancia de que junto al maestro trabajaron el oficial Alonso Oviedo, el carpintero Fernando Oviedo y el carpintero de lo blanco Francisco Núñez Carrillo²⁴. De esta manera, por fin se lograba montar el retablo hasta la altura de la cornisa, después de la colocación de la base, formada por sotabanco y banco, y el cuerpo principal.

Pero un nuevo contratiempo se produce a comienzos de julio de 1761: como ocurriera con Medina y Flores, Román fallece también sin poder concluir la obra²⁵. Así se apunta en las cuentas, afirmándose que de las últimas labores pagadas a éste no se llegó a dar “recibo por haber fallecido en la ciudad de Sanlúcar donde fue a medicarse”²⁶.

Tras este nuevo hecho luctuoso, parece que se decide contar de manera puntual con diversos maestros para la conclusión del retablo. Una serie de recibos fechados el 15 de agosto de ese año demuestran la intervención de cuatro artistas de la ciudad de Jerez: los tallistas Nicolás de Medina y Flores, hermano de Agustín, y Sebastián Tamayo Palomino²⁷, el escultor Diego Roldán²⁸, que realiza “una fee, un Niño pastor y una paloma”²⁹ y el ensamblador Bernardo Serrano, “que por muerte del referido Don Alejandro hizo venir a esta villa para montear el último cuerpo”³⁰. Respecto a esto último, hay que suponer que Serrano se limitó a realizar las monteas para pasar el diseño del ático a tamaño natural, no constando que su participación se extendiera más allá de esta labor³¹.

23. AHDJF, Fondo Parroquial, Parroquia de la Purísima Concepción de Trebujena, Hermandades y asociaciones, Hermandad de Palomares y Soledad, Cabildos de cuentas (1743-1801), doc. 5.1.1., año 1760, ff. 141-142.

24. AGAS, Fondo Arzobispal, Serie Pleitos Ordinarios, legajo 9892, expediente 9, ff. 106 y 113.

25. Hemos podido averiguar que el 2 de julio es enterrado en la iglesia mayor de Sanlúcar. Consta por la partida correspondiente el nombre de su mujer, Ana de Soto: AHDJF, Fondo Parroquial, Parroquia de Nuestra Señora de la O de Sanlúcar de Barrameda, Defunciones, libro 12, f. 18v.

26. AGAS, Fondo Arzobispal, Serie Pleitos Ordinarios, legajo 9892, expediente 9, f. 106.

27. AGAS, Fondo Arzobispal, Serie Pleitos Ordinarios, legajo 9892, expediente 9, ff. 106v y 116. Sobre ambos artistas ver: Moreno Arana 2014a, 375-376 y 501-502.

28. Sobre Diego Roldán y su fecunda participación en retablos ver: Moreno Arana 2014b, 26-234.

29. AGAS, Fondo Arzobispal, Serie Pleitos Ordinarios, legajo 9892, expediente 9, ff. 106v y 118. Hizo estas pequeñas piezas por 140 reales.

30. AGAS, Fondo Arzobispal, Serie Pleitos Ordinarios, legajo 9892, expediente 9, f. 107. Consta por ello un pago de 60 reales.

31. Sobre Bernardo Serrano ver: Moreno Arana 2014a, 498-499; 2019, 58.

La obra parecía encaminarse a su fase final pero otra interrupción surgirá a causa de una nueva disputa entre el clero local y Francisco de Silva. En esta ocasión es el presbítero Miguel Muñoz quien el 22 de septiembre y el 1 de octubre se queja ante el Arzobispado por la negativa de Silva de entregarle el caudal contenido en el arca de la hermandad, además de las limosnas juntadas por éste y Juan Fernández³².

Tras ordenarse la entrega de este dinero se reanudan los trabajos, en los que intervendría el ensamblador local Juan de Olarte junto a un aprendiz llamado José de Silva, a los que se les paga el 24 de octubre³³. Olarte debió de centrarse en hacer el ático del retablo, ya que en un informe que se presenta el 15 de noviembre siguiente al Arzobispado se asegura que

se está siguiendo la obra del retablo, para colocar el último cuerpo de ensambladura, para obviar se pierdan las piezas fabricadas (por estar en el suelo recibiendo humedades) y otros perjuicios, que se les ocasionan, lo que estuviera practicado, a no aver acaecido las quejas dadas a Vuestra Señoría³⁴.

Por fin, en el cabildo del 11 de abril de 1762 se indica que está a punto de terminarse el retablo y se acuerda hacer fiesta de “colocación” o inauguración el 2 de mayo siguiente³⁵. Sin embargo, esta noticia contrasta con los datos que aportan las cuentas, las cuales demuestran que, pese a estar ya en uso el nuevo altar, aún quedaban una serie de detalles pendientes. De hecho, todavía el 1 de enero de 1763 Juan de Olarte daba recibo por su trabajo de ensamblaje, el de su hijo en la talla, el de un oficial, un aprendiz, un maestro albañil y tres peones, así como por los gastos de materiales³⁶.

En cualquier caso, aunque lo fundamental del retablo estaría terminado en 1762, quedaban, como veremos, la imaginería y algunos pormenores de talla del mismo. Igualmente, el camarín permanecía aún sin decorar. Para todo ello hubo que esperar nada menos que diez años, lo que nos hace suponer que, como en el caso del frustrado dorado del conjunto, las diferentes disputas terminaron apagando los ánimos de cofrades y devotos. En efecto, salvo algunos trabajos menores efectuados en 1767 por el carpintero trebujenero Francisco Núñez Carrillo en los “bastidores y puertas

32. AGAS, Fondo Arzobispal, Serie Pleitos Ordinarios, legajo 9892, expediente 9, ff. 134-135.

33. AGAS, Fondo Arzobispal, Serie Pleitos Ordinarios, legajo 9892, expediente 9, ff. 106 y 114-115.

34. AGAS, Fondo Arzobispal, Serie Pleitos Ordinarios, legajo 9892, expediente 9, f. 133.

35. AHDJE, Fondo Parroquial, Parroquia de la Purísima Concepción de Trebujena, Hermandades y asociaciones, Hermandad de Palomares y Soledad, Cabildos de cuentas (1743-1801), doc. 5.1.1., año 1762, f. 148v.

36. AGAS, Fondo Arzobispal, Serie Pleitos Ordinarios, legajo 9892, expediente 9, s.f.

de dicho camarín” y la compra de cristales destinados a este espacio³⁷, no será hasta 1772 cuando se confirme la realización de esos detalles pendientes.

Las reiteradas cuentas nos hablan claramente de la intervención de un maestro llamado Andrés Marín, al que debemos asignar la autoría del templete o trono del camarín³⁸. La documentación incluye además dos recibos firmados por el artista que amplían la información que recogen dichas cuentas³⁹. De este modo, se sabe que el 22 de julio de 1772 se había acabado el conjunto con la realización del trono o templete, además de cinco imágenes de santos, cuatro ángeles y ciertos pormenores de talla que faltaban por incorporar al retablo, todo ello por un coste total de 7.928 reales. De esa cantidad, como maestro tallista, Marín había percibido 5.915 reales durante un periodo que había superado el año, ya que se contabiliza un total de 422 días y medio de trabajo. A esto hay que unir los jornales de los diferentes oficiales, a los que se pagó en total 2.013 reales y cuyos nombres se mencionan: Manuel y Antonio Paniagua, dedicados a la talla, mientras que del ensamblaje se encargaron Diego y Alonso Oviedo y Francisco Carrillo. Los tres últimos habían ya trabajado previamente en la obra del propio retablo bajo las órdenes de Alejandro Román, siendo el tercero el mismo maestro que estuvo a cargo años antes de los bastidores y puertas del camarín y que con anterioridad se le documenta en la obra del templo entre 1756 y 1757, interviniendo quizás en la armadura que cubre la nave pues en el tirante más cercano al presbiterio aparece la inscripción “AÑO DE / 1756”⁴⁰.

A todos los valiosos datos documentales localizados sobre el trono o templete hay que sumar una inscripción que se ha hallado en el transcurso de la restauración que sobre él ha efectuado durante el pasado año 2023 la empresa “Ars Nova Restauración de Bienes Culturales S.L.”⁴¹. De esta manera, en la parte superior de la base o mesa y por su interior están escritos con grafito en los laterales izquierdo y derecho, respectivamente, los siguientes textos: “El último día del mes de octubre se remató este trono / del año de 1772” (lado izquierdo) y “Andrés Marín me feci” (lado derecho) (Figuras 1 y 2).

Aunque hay que advertir que el último dígito del año de la primera inscripción no muestra una grafía demasiado clara, optamos por transcribirlo por un “2” por corresponder con la cronología plasmada en las cuentas del retablo. En cualquier

37. AGAS, Fondo Arzobispal, Serie Pleitos Ordinarios, legajo 9892, expediente 9, s.f.

38. AGAS, Fondo Arzobispal, Serie Pleitos Ordinarios, legajo 9892, expediente 9, s.f.

39. AGAS, Fondo Arzobispal, Serie Pleitos Ordinarios, legajo 9892, expediente 9, s.f.

40. AHDJF, Fondo Parroquial, Parroquia de la Purísima Concepción de Trebujena, Hermandades y asociaciones, Hermandad de Palomares y Soledad, Cabildos de cuentas (1743-1801), doc. 5.1.1., ff. 80-82 y 96.

41. Agradecemos a D. Fabián Pérez Pacheco y a D. Jesús Guerrero García las fotografías de ambas inscripciones que se presentan en este artículo.



Figura 1. Andrés Marín, *Trono del camarín (firma del autor)*, 1772, Santuario de Nuestra Señora de Palomares de Trebujena, Cádiz.

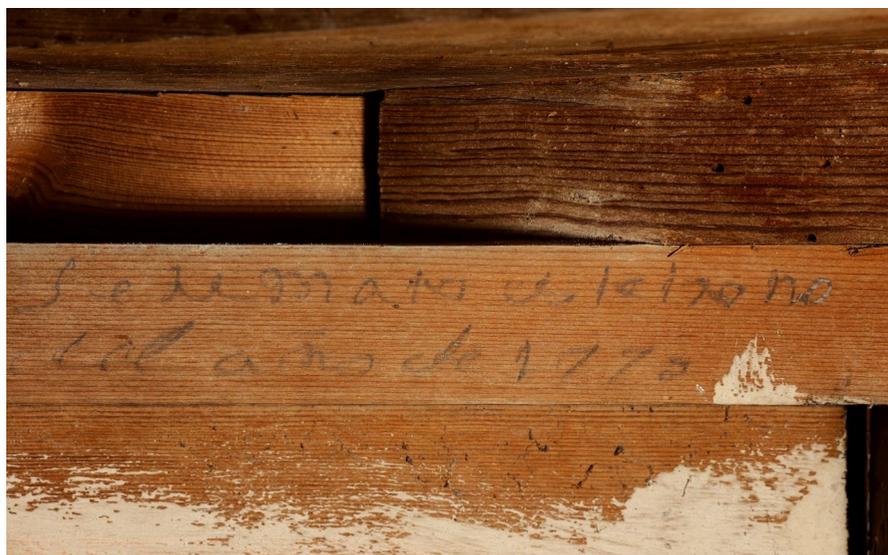


Figura 2. Andrés Marín, *Trono del camarín (detalle de inscripción con la fecha de realización)*, 1772, Santuario de Nuestra Señora de Palomares de Trebujena, Cádiz.

caso, debe destacarse que este inesperado descubrimiento, además de volver a sacar a relucir el término “trono” para identificar al templete, viene a incidir en la autoría de Marín, siendo además un raro ejemplo de obra firmada dentro del ámbito de la talla y la retabística barrocas.

Por otro lado, debemos apuntar que la documentación consultada no aporta, por desgracia, ninguna información sobre el dorado y policromía del templete o trono

y, en el propio retablo, de la zona de la embocadura del camarín, si bien suponemos que fueron aplicados no muchos años después de su talla.

No podemos terminar sin mencionar otro elemento que se sabe que se crea por los mismos años en los que se levanta este conjunto retablístico y que, por tanto, creemos que fue concebido como parte de un mismo proyecto estético. Nos referimos a la ráfaga o “puntas” de plata que desde entonces enmarca a la imagen de la Virgen de Palomares. Se fecha en 1760 y fue labrada por Victoriano o Vitorino de Osorio⁴², platero vecino de Lebrija⁴³, quien cobró 1.721 reales por ello, incluyendo esa cantidad también el aderezo de dos coronas y una media luna, piezas asimismo de plata⁴⁴. Se trata de una obra de incipiente estilo rococó donde los rayos rectos se combinan con composiciones vegetales en forma de cartelas que alternan flores con parejas de cabezas de ángeles, estas últimas sobredoradas⁴⁵.

Los maestros de la obra

El iniciador del proyecto fue Agustín de Medina y Flores (h.1697-1760). Nacido en la localidad malagueña de Alhaurín El Grande, tras su paso por la ciudad de Málaga y una posterior estancia en Granada terminó abriendo taller en Jerez de la Frontera, convirtiéndose en el principal representante del estípite en el retablo jerezano hacia el segundo cuarto del siglo XVIII. Su trabajo fue muy fecundo, recibiendo una buena cantidad de encargos de diferentes municipios del entorno jerezano. Aunque sería su principal y más conocida ocupación, no se limitó al retablo, pues también abordó a lo largo de su trayectoria la talla del yeso y de la piedra⁴⁶. Ya vimos que, precisamente, en la obra que proyecta en Trebujena, con la que puso fin a su producción y que quedó frustrada por su fallecimiento, combinaba su faceta de retablista con la ejecución de yeserías con destino al camarín.

42. En las cuentas consultadas aparece su apellido transcrito de las dos maneras. Entre 1750 y 1754 aparece un Vitorino Osorio, identificable con este platero, viviendo en Jerez en la calle Algarve: AHDJE, Fondo Parroquial, Parroquia de San Dionisio de Jerez de la Frontera, Padrones, años 1748-1757, s.f.

43. Su nombre es citado entre los plateros locales que trabajan para la parroquia de la Oliva de Lebrija durante el siglo XVIII en: Barroso Vázquez, 1996: 138-139.

44. AHDJE, Fondo Parroquial, Parroquia de la Purísima Concepción de Trebujena, Hermandades y asociaciones, Hermandad de Palomares y Soledad, Cabildos de cuentas (1743-1801), doc. 5.1.1., año 1760, ff. 120v, 125v y 128; AGAS, Fondo Arzobispal, Serie Pleitos Ordinarios, legajo 9892, expediente 7, ff. 1v y 2v; AGAS, Fondo Arzobispal, Serie Pleitos Ordinarios, legajo 9892, expediente 8, s.f. Para la obra se contó con una limosna de 390 reales de Juan Charril.

45. En las cuentas se habla expresamente del dorado de trece serafines pertenecientes a las “puntas”.

46. Sobre Agustín de Medina y Flores ver: Alonso de la Sierra Fernández 2002; Serrano Pinteño 2006, 249-261; Moreno Arana 2007, 213-232; 2014a, 280-336.

El continuador de la obra tras la muerte del anterior ya dijimos que fue Alejandro Román. A diferencia de los numerosos datos que se tienen sobre Medina y Flores, de Román apenas sabemos que estaba activo a mediados del siglo XVIII en Sanlúcar de Barrameda, donde se le cita entre los carpinteros de lo blanco en el Catastro de Ensenada, y que aparece trabajando, curiosamente a las órdenes del propio Medina y Flores, en la sillería del coro bajo del convento de Madre de Dios en 1752⁴⁷. Como ocurre en esta última obra, su participación en el retablo trebujenero, donde pudo aportar algunas modificaciones a las trazas de Medina y Flores, muestra a Román inmerso en el repertorio ornamental vinculado al estípite.

En cuanto al maestro que concluye el ático del retablo, Juan de Olarte, hay que destacar que era un artista local completamente desconocido hasta ahora. Lo hemos documentado esos mismos años, en concreto entre 1760 y 1762, recibiendo diversos encargos para la parroquia trebujenera, para la que hace piezas como son la cajonera de la sacristía, el tornavoz del púlpito y el cancel para la puerta principal, evolucionado en este último desde la estética del estípite al lenguaje rococó⁴⁸.

Finalmente, de Andrés Marín sí se conocían de manera previa a esta investigación más datos. No obstante, la dispersión de esta información y la localización de nuevas noticias nos llevan a dedicarle algunas líneas más que a los anteriores para dar una visión global de su figura. En este sentido, hay que empezar afirmando que puede suponerse que debió de ser un retablista de cierta actividad en la zona durante el periodo rococó, aunque de él han llegado hasta nosotros escasos trabajos. Asentado en El Puerto de Santa María, su taller recibe encargos tanto de retablos como de esculturas. No obstante, él se califica a sí mismo como tallista en diferentes documentos, como el que acabamos de presentar. En efecto, en el padrón municipal de El Puerto del año 1762 figura como vecino de la calle Larga y ejerciendo el oficio de tallista. Por este censo se constata que había nacido en Granada hacia 1730, ya que declara ser natural de esa ciudad y tener 32 años⁴⁹. Se ignora si pudo formarse en su localidad natal, donde a mediados del siglo XVIII había varios carpinteros de este apellido que podrían estar emparentados con él⁵⁰. Cuándo y por qué se termina trasladando a El Puerto de Santa María son cuestiones que desconocemos. En 1771 continuaba residiendo en esta última ciudad, aunque ahora en la calle de la Chanca, como el propio Marín nos informa en una declaración contenida en la documentación relativa al impuesto conocido como “Única Contribución” perteneciente a dicho año. Por ella poseemos una serie de datos que nos ayudan a completar su biografía. De este modo,

47. Campos Delgado y Camarero Bullón 1995, 400; Cruz Isidoro 2011, 434-435.

48. AHDJE, Fondo Parroquial, Parroquia de la Purísima Concepción de Trebujena, Visitas, libro 6, año 1764, ff. 75-78.

49. Moreno Arana 2013, 60-61.

50. López-Guadalupe Muñoz y López-Guadalupe Muñoz 1996, 186.

anota que tenía 42 años y estaba casado con Isabel de Torres, de 38, siendo ambos padres de siete hijos menores de 18 años. La familia vivía en una casa arrendada por la que pagaban cuatro pesos mensuales. Finalmente, se indica que por su oficio de tallista recibía un jornal de diez reales⁵¹. No tenemos información sobre su trayectoria vital posterior. Y, por ahora, tampoco ha sido posible confirmar si tuvo algún tipo de relación familiar con otro tallista de su apellido que aparece activo en Jerez por esos años, llamado Bartolomé Marín⁵².

A día de hoy, toda su actividad artística conocida se limita a la década de los setenta del siglo XVIII, situándose su intervención en 1772 en el retablo y el templete de la Virgen de Palomares de Trebujena entre sus más tempranas obras documentadas. Precisamente el mismo año trabaja para otra hermandad trebujenera, la de la Veracruz, apuntándose en las cuentas de la cofradía la cantidad de 570 reales “que costó la hechura del Santísimo Christo y pago a Don Andrés Marín”, una imagen que no parece persistir⁵³. Entre 1772 y 1775 hizo para la capilla de Ánimas de la parroquia de Nuestra Señora de la O de Sanlúcar de Barrameda dos desaparecidos retablos para albergar las imágenes del Cristo de la Luz y San Antonio Abad, respectivamente⁵⁴. Por el mismo tiempo, en 1774, recibiría el encargo por parte de la hermandad de la Santa Caridad de la misma ciudad de realizar el retablo mayor y una pareja de ángeles lampareros para su sede, la capilla de los Desamparados; tres piezas que por fortuna sí han perdurado⁵⁵. Asimismo, se le han atribuido los dos retablos laterales de este mismo templo, ocupados hoy por sendas tallas de la Inmaculada y San Francisco de Paula⁵⁶. En 1776 sale de su obrador un San José para el Hospital de la Providencia de El Puerto, que parece no conservarse, y en torno a 1778 interviene junto a otro maestro de apellido Rueda, del que nada más se sabe, en el retablo mayor de la capilla de Aurora, también en El Puerto de Santa María, haciendo las tallas de un San José y un Santo Tomás de Aquino, además de dos ángeles lampareros⁵⁷, de los cuales

51. Archivo Municipal de El Puerto de Santa María, Sección Contribuciones, Serie Única Contribución, legajo 419-B, relación 3637. Agradecemos a D^a. Ana María Becerra Fabra que nos facilitara este documento.

52. Moreno Arana 2014a, 502.

53. AHDJE, Fondo Parroquial, Parroquia de la Purísima Concepción de Trebujena, Hermandades y asociaciones, Hermandad de la Veracruz, libro de cabildos (1672-1802), s.f. En 1773 se paga a Salvador Rosillo, pintor y dorador vecino de Sanlúcar por la “encarnación” de la talla. En el propio santuario de la Virgen de Palomares se conserva un crucificado que se viene relacionando con esta hermandad pero parece obra muy anterior: Moreno Arana y Romero Dorado 2023, 107.

54. Daza Palacios 1999, s. p. El autor del artículo identifica el primero de los retablos con uno de los existen en la actualidad en la capilla. Sin embargo, por su estilo neoclásico creemos que no puede relacionarse con el trabajo de Marín, debiendo de ser una obra ya decimonónica.

55. Toribio García 1992, s. p.

56. Cruz Isidoro 2011, 455.

57. Sancho de Sopranis 1936, 3.

tenemos seguridad de que perduran los últimos, mientras que no podemos confirmar la persistencia de ambos santos. No es descartable la participación de Marín igualmente en la propia arquitectura del retablo, donde se hace uso de la rocalla, si bien ya sin la profusión ornamental y dinamismo estructural que se observan en el templete de Trebujena y el retablo de los Desamparados de Sanlúcar, siendo el portuense un trabajo que preludia las soluciones más sobrias de la retablística academicista. De hecho, hay constancia de que su conclusión definitiva no se produce hasta 1791⁵⁸.

Análisis formal del conjunto

El retablo se estructura a partir de un solo cuerpo y un ático divididos en tres calles por estípites. El diseño busca destacar la calle central, donde se abre la embocadura del camarín. Por ello, dicha calle se ensancha y adelanta respecto a las laterales y se subraya con la acumulación de soportes en torno a ella. De este modo, frente a la ausencia de estípites en los extremos laterales, seis se disponen junto al referido vano del camarín, tres a cada lado y en distintos planos, estando los de en medio girados 45 grados, aportando un mayor movimiento. La cornisa quiebra su rectitud describiendo un dibujo mixtilíneo sobre el gran arco de medio punto abocinado central. Las calles laterales, como hemos dicho, aparecen retranqueadas, aunque quedan ocupadas, sobre los postigos, por sendas hornacinas de terminación trilobulada, que se adelantan resaltadas por potentes ménsulas y enmarques (Figura 3).

El ático posee silueta semicircular y repite la misma división en tres calles y articulación mediante seis estípites agrupados junto a la central, que en este caso dividen la hornacina principal en tres partes. En cada una de las calles laterales aparece una estrecha hornacina acabada en arco apuntado (Figura 4).

El repertorio decorativo predominante es el propio de la modalidad de retablo de estípites en boga en buena parte de la primera mitad del siglo XVIII en el área de influencia sevillana⁵⁹. Nos referimos a la rizada hoja de acanto o “cardo”, estrechos festones vegetales, sargas de frutas, conchas, placas recortadas o volutas (Figura 5). Todo ello corresponde a los maestros y tallistas documentados durante la fase principal de la obra del retablo entre 1759 y 1762. En este sentido, el diseño original de Medina y Flores pudo seguirse en un sentido general, aunque suponemos que terminó quedando desdibujado por la intervención de Alejandro Román, que se encargaría de concluir la talla y hacer los estípites del cuerpo principal. Algunos

58. Sancho de Sopranis 1993, 23.

59. Sobre esta cuestión ver: Herrera García 2001, 286-291; 2009, 289-340. En el ámbito de la provincia de Cádiz ver: Alonso de la Sierra Fernández y Herrera García 1992; Moreno Arana 2014a, 239-392.



Figura 3. Agustín de Medina y Flores, Alejandro Román, Juan de Olarte y Andrés Marín, *Retablo del altar mayor (vista general)*, 1759-1772, Santuario de Nuestra Señora de Palomares de Trebujena, Cádiz.



Figura 4. Agustín de Medina y Flores, Alejandro Román, Juan de Olarte y Andrés Marín, *Retablo del altar mayor (vista del ático)*, 1759-1772, Santuario de Nuestra Señora de Palomares de Trebujena, Cádiz.

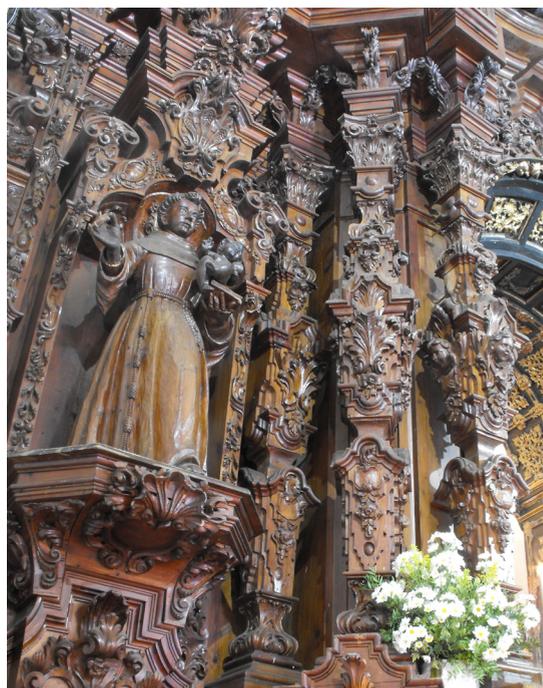


Figura 5. Agustín de Medina y Flores, Alejandro Román, Juan de Olarte y Andrés Marín, *Retablo del altar mayor (detalle)*, 1759-1772, Santuario de Nuestra Señora de Palomares de Trebujena, Cádiz.

detalles como los arcos trilobulados y los motivos avolutados en forma de “ces” que vemos en las hornacinas laterales inferiores nos llevan a algunas obras documentadas de Agustín de Medina, como el actual retablo mayor de San Dionisio o el del Rosario de los Montañeses del convento de Santo Domingo, ambos en Jerez. Este último creemos que pudo servir de modelo a imitar en el de Trebujena en cuanto al concepto de “retablo-camarín” que dicho artista había ideado con gran éxito en él con amplia embocadura abocinada, si bien haya que reconocer también importantes diferencias entre los dos conjuntos. En cuanto al tipo de estípite empleado, el capitel compuesto y el ensanchamiento central del fuste entran dentro del estilo del artista malagueño, aunque los pormenores ornamentales resultan extraños a su impronta formal, como sería el caso de las cabezas de ángeles que aparecen en los estípites que flanquean la aludida embocadura, debiendo de ser aportaciones personales de Alejandro Román. En cualquier caso, tenemos que advertir que, desgraciadamente, de Román no existen noticias por ahora de trabajos retablísticos propios que permitan una comparativa.

Por el contrario, sí se cuenta con algunas realizaciones salidas del obrador de Juan de Olarte, encargado de ejecutar el ático del retablo, como el cancel de la puerta principal de la parroquia de Trebujena (1760), donde se combinan un penacho de hoja de cardo con cartelas de diseño rococó. De todas formas, no se percibe un cambio estilístico sustancial en el referido remate retablístico, debiendo de ceñirse Olarte a un diseño previo, si acaso con el discreto añadido de rocallas en el tercio inferior de los estípites de esta zona.

Pero, en general, las ornamentaciones con rocallas que se observan en determinados lugares de la estructura parece lógico atribuírselas a la intervención de Andrés Marín en 1772, ya que en uno de los recibos que éste firma se habla de la ejecución por su parte del “resto de talla que faltaba en dicho retablo”. Lo vemos en el interior de las hornacinas inferiores y, sobre todo, en torno a la embocadura del camarín, incluyendo el sagrario, articulado por dos pequeños y peculiares soportes de formas vegetales y diseño asimétrico, y que debió de completarse o reformarse en ese momento pues su puerta se decora con un relieve que se sabe que fue tallado por Diego Roldán en 1761.

En cuanto a la imaginería, de discreto acabado, consta que dicho relieve de la puerta del sagrario, con el Niño Jesús Buen Pastor, y la paloma del Espíritu Santo, que se ubica en el centro de la cornisa que separa el cuerpo principal del ático, pertenecen a la mano de Roldán, mientras que tres de las cuatro esculturas de mayor tamaño, colocadas en las hornacinas de las calles laterales, salieron del taller de Andrés Marín. Hablamos del San Antonio de Padua y el San Francisco de Paula del cuerpo principal y, en el ático, del San Rafael, identificable por su vestimenta de peregrino. Las otras dos tallas del remate, si bien muestran una estética dieciochesca, sabemos por fuentes

orales que no son las originales realizadas por Marín o su obrador, mostrando efectivamente estilos diferenciados al resto. La ubicada a la izquierda podría representar a San Gabriel, aunque ha perdido los atributos que portaba en sus manos. En el hueco central se sitúa un San Miguel, que sustituiría a una imagen de la misma iconografía de la que sólo ha llegado, por razones que ignoramos, parte de la cabeza, que perdura en dependencias del santuario. Por último, de los cuatro ángeles quedan dos, colocados sobre la zona central de la cornisa, habiéndose perdido



Figura 6. Andrés Marín, *Trono del camarín (detalle de la base)*, 1772, Santuario de Nuestra Señora de Palomares de Trebujena, Cádiz.

los restantes. Nada se indica en las cuentas de las pequeñas figuras de la Esperanza y la Caridad de las dos hornacinas laterales del Sagrario, que formarían las tres Virtudes Teologales junto a la escultura de la Fe, hoy perdida igualmente y obra también de Diego Roldán, que debió de situarse sobre el propio Sagrario, en el lugar en el que hoy se encuentra un crucifijo.

El trono del camarín se ubica en un sencillo espacio cuadrangular cubierto por bóveda semiesférica sobre pechinas. Ya dijimos que la idea primigenia fue decorar este camarín con yeserías que correrían a cargo de Agustín de Medina y Flores. Tras la muerte del tallista se abandonaría la idea. Como puede verse por fotografías antiguas, todo el interior se cubrió con pinturas murales, incluyéndose cortinajes fingidos en las paredes u óvalos con santos de medio cuerpo en las pechinas, todo ello hoy desaparecido.

En cuanto al templete, parte de una base o mesa, ejecutada a la más pura moda rococó, con cuatro patas “cabriolé”. Esta mesa posee un atrevido diseño donde la protagonista casi absoluta es la rocalla, si bien se combina con cabezas de querubines y figuras de ángeles niños que portan cartelas caladas, de las que dos contienen emblemas marianos (Fuente y Palmera) y se sitúan en el centro de cada lateral (Figura 6).



Figura 7. Andrés Marín, *Trono del camarín (vista general)*, 1772, Santuario de Nuestra Señora de Palomares de Trebujena, Cádiz.

A partir de esta base se asienta la peana de la imagen, de sinuoso perfil, y cuatros soportes en forma de aletones de movido dibujo donde se suceden volutas en ritmo alterno de curvas y contracurvas hasta acabar en unas cornisas muy salientes que se unen entre sí a manera de arco de medio punto del que penden unas guardamalletas talladas. La cubierta es una especie de bóveda calada, básicamente formada, como todos los elementos anteriores, por rocallas, a las que se le agregan, de nuevo, cabezas de querubines, en la clave central. En las cuatro pechinas de esta bóveda están plasmados otros símbolos de las letanías marianas: Sol (“Brillante como el Sol”), Luna (“Hermosa como la Luna”), Estrella

Matutina y Rosa Mística. Estas cuatro pechinas aparecen enlazadas por guirnaldas de flores. Al exterior se rematan por ángeles niños en cada esquina (Figura 7). En viejas fotografías se documenta la existencia de otros tantos ángeles con la función de atlantes también en las esquinas, aunque en este caso debajo de las cornisas, figuras en la actualidad en paradero desconocido.

La superficie tallada del templete ha sido dorada y policromada, combinándose el dorado de ciertas molduras y pormenores tallados con fondos jaspeados de tonalidades azuladas, blanquecinas y ocre.

El templete supone un avance decidido hacia el nuevo lenguaje rococó, prácticamente ausente en el retablo que le antecede, donde, como se ha dicho, predomina el repertorio decorativo del estípite. Este llamativo cambio estilístico se justifica por ser de los últimos elementos en realizarse, encontrándose alejado de la traza diseñada por Agustín de Medina y Flores. De este modo, esta pieza nada tiene que ver ya con el estilo de este artista, siendo creación personal del maestro que finaliza la obra, Andrés Marín. Responde, por ello, plenamente al estilo rococó, tendencia estética que se difunde en la zona a mediados del siglo XVIII, teniendo plena validez durante las décadas de los años sesenta y setenta. En el ámbito del retablo supone un importante avance hacia el dinamismo y la desintegración de los elementos arquitectónicos, como es palpable en esta pieza⁶⁰.

En relación al estilo personal que plasma Marín en ella, la única muestra segura que poseemos del resto de su producción es el retablo mayor de la iglesia de los Desamparados de Sanlúcar de Barrameda. Ambos trabajos, muy cercanos en el tiempo, tienen en común el empleo de la rocalla con una labor de talla muy similar y ciertos detalles coincidentes, como las conchas que localizamos en la cornisa del templete o las figuras de querubines que se funden entre las rocallas que aparecen en la mesa o base del mismo. Son detalles que se repiten en las repisas de las hornacinas laterales y de las columnas del retablo sanluqueño.

Para finalizar, merece la pena dedicar unas líneas a reflexionar sobre el uso de esta tipología de templete tallado y dorado inserto en un camarín. En el ámbito de la actual provincia de Cádiz son muy raros este tipo de baldaquinos integrados en camarines y propios de la tendencia escenográfica barroca, que sí resultan más comunes en la zona central de Andalucía. Como ya hemos señalado, aunque la documentación calle, parece muy posible la inspiración para este conjunto de retablo y camarín en los que se encuentran en la capilla del Rosario de los Montañeses de la iglesia de Santo Domingo de Jerez, uno de los interiores barrocos más sugestivos de Jerez y su comarca. No parece casualidad que desde la vecina Trebujena se llamara al afamado autor del retablo jerezano, Agustín de Medina y Flores, para plantear una obra similar. Pudo ser un caso similar al que está documentado para la sillería de coro del convento de Madre de Dios de Sanlúcar de Barrameda, para cuya realización hay seguridad que fue solicitado como consecuencia del éxito de otro de sus más importantes trabajos, la sillería de la parroquia de Santa María de Arcos de la Frontera. No obstante, como ocurre en Trebujena, hay que reconocer que el templete de la capilla jerezana del Rosario no parece concordar en lo decorativo con el lenguaje formal de Medina y Flores, siendo ambas obras más tardías y de un pleno

60. Sobre el retablo rococó en la provincia de Cádiz ver: Alonso de la Sierra Fernández 1998; Moreno Arana 2014a, 393-517.

rococó. Pese a ello, ya vimos que la idea de hacer un “trono” o “tabernáculo” para el camarín se señala en varias ocasiones en la documentación por el propio Agustín de Medina y Flores, por lo que no es de extrañar que el conjunto jerezano del Rosario de Santo Domingo se concibiera de igual manera. Sea como fuere, ambos templetes poseen cierto parentesco, pudiendo haberse ejecutado con bastante probabilidad el de los Montañeses con anterioridad al de Palomares. Aunque con sensibles diferencias, los dos incorporan los alambicados aletones en los cuatro ángulos que resultan tan característicos de estas estructuras. Nos preguntamos, en este sentido, si el concepto general de ambos baldaquinos podría partir de un diseño de Medina y Flores, aunque fueran plasmados bajo el lenguaje rococó por otras manos. Desde luego, el artista pudo conocer en su etapa juvenil en Málaga un temprano ejemplo de este tipo de templete integrado dentro de un camarín, el de la Victoria de Málaga, obra de hacia 1694-1700⁶¹ que muestra una estructura etérea donde ya se hace uso de sinuosos aletones avolutados en las esquinas, se integran figuras de ángeles e, incluso, posee una base en forma de mesa con cuatro patas, todo ello presente en nuestro baldaquino, pese a las reinterpretaciones que del diseño o idea original pudo hacer Andrés Marín.

Bibliografía

- Alonso de la Sierra Fernández, Lorenzo. 1998. “El retablo rococó en Cádiz y su entorno: evolución y creadores”. *Archivo Hispalense. Revista histórica, literaria y artística* 248: 95-110.
- Alonso de la Sierra Fernández, Lorenzo. 2002. “El retablista Agustín Medina y Flores. Aproximación al estudio de su obra”. *Revista de Historia de Jerez* 8: 139-148.
- Alonso de la Sierra Fernández, Lorenzo y Francisco Javier Herrera García. 1992. “Francisco López y la difusión del barroco estípite en el retablo bajo-andaluz”. *Archivo Hispalense. Revista histórica, literaria y artística* 230: 121-155.
- Barroso Vázquez, María Dolores. 1996. *Patrimonio artístico de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Oliva en Lebrija*. Sevilla: Hermandad de los Santos de Lebrija, Caja Rural de Sevilla.
- Carrasco Terriza, Manuel Jesús, coord. 1992. *Guía para visitar los Santuarios marianos de Andalucía Occidental. María en los pueblos de España (Fe, historia, Antropología, devoción, arte)*. Madrid: Encuentro.

61. Ver: *Informe de ejecución. Trono baldaquino de Santa María de la Victoria. Basilica Menor y Santuario de Santa María de la Victoria. Málaga*. Junta de Andalucía, 2019: https://repositorio.iaph.es/bitstream/11532/332699/2/Informe%20final_Baldaquino_M%C3%A1laga_copia_difusi%C3%B3n.pdf (16-12-2023).

- Campos Delgado, Jesús y Concepción Camarero Bullón. 1995. *Sanlúcar de Barrameda, 1752. Según las Respuestas Generales del Catastro de Ensenada*. Madrid: Centro de Gestión Catastral y Cooperación Tributaria y Tabapres.
- Cruz Isidoro, Fernando. 2011. “La Santa Caridad de Sanlúcar de Barrameda. Aproximación a su historia y patrimonio artístico”. En *Estudios sobre Miguel de Mañara. Su figura y su época, santidad, historia y arte*, editado por José Fernández López y Lina Malo Lara, 435-461. Sevilla: Hermandad de la Santa Caridad.
- Cruz Isidoro, Fernando. 2018. *El Monasterio de Madre de Dios. Historia y patrimonio artístico de las dominicas sanluqueñas*. Sanlúcar de Barrameda: Monasterio de la Anunciación del Señor.
- Daza Palacios, Salvador. 1999. “La antigua cofradía de las Ánimas, Pedro Rellings y su Ecce-Homo”. *Sanlúcar de Barrameda* 35: s.p.
- Herrera García, Francisco Javier. 2001. *El Retablo Sevillano en la primera mitad del siglo XVIII: evolución y difusión del retablo de estípites*. Sevilla: Diputación de Sevilla.
- Herrera García, Francisco Javier. 2009. “El retablo de estípites a lo largo de la primera mitad del XVIII”. En *El retablo sevillano. Desde sus orígenes a la actualidad*, coordinado por Fátima Halcón, Francisco Herrera y Álvaro Recio, 291-340. Sevilla: Fundación Real Maestranza de Caballería de Sevilla, Obra Social de Cajasol y Diputación de Sevilla.
- Informe de ejecución. Trono baldaquino de Santa María de la Victoria. Basilica Menor y Santuario de Santa María de la Victoria*. Málaga. Junta de Andalucía, 2019, https://repositorio.iaph.es/bitstream/11532/332699/2/Informe%20final_Baldaquino_M%C3%A1laga_copia_difusi%C3%B3n.pdf (16/12/2023).
- López-Guadalupe Muñoz, Juan Jesús y Miguel Luis López-Guadalupe Muñoz. 1996. “Artes y oficios artísticos en Granada a mediados del siglo XVIII”. *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Historia del Arte* 9: 157-188.
- Mesa Jarén, Antonio. 1991. *Trebujena. Aproximación a su historia*. Jerez de la Frontera: Ayuntamiento de Trebujena.
- Moreno Arana, José Manuel. 2003. “Notas documentales para la Historia del Arte del siglo XVIII en Jerez”. *Revista de Historia de Jerez* 9: 85-101.
- Moreno Arana, José Manuel. 2007. “El arquitecto de retablos y tallista Agustín de Medina y Flores. Nueva perspectiva sobre su vida y su obra”. *Revista de Historia de Jerez* 13: 213-232.
- Moreno Arana, José Manuel. 2013. “Ignacio López en el contexto de la escultura portuense de los siglos XVII y XVIII”. *Revista de Historia de El Puerto* 51: 39-65.
- Moreno Arana, José Manuel. 2014a. *El retablo en Jerez de la Frontera durante el siglo XVIII*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- Moreno Arana, José Manuel. 2014b. “La escultura en el retablo jerezano del siglo XVIII: autores y obras”. *Laboratorio de Arte* 26: 223-246.

- Moreno Arana, José Manuel. 2019. "Estudio Histórico-Artístico". En *Imaginería Recuperada. Estudio y restauración de un conjunto de esculturas de las parroquias de Algodonales, La Muela y Zahara de la Sierra*, dirigido por Javier E. Jiménez López de Eguileta, 47-93. Jerez de la Frontera: Peripeccias Libros.
- Moreno Arana, José Manuel y Antonio Romero Dorado. 2023. "Hernando Lamberto: novedades sobre un escultor holandés activo en Andalucía entre 1578 y 1617". *Accadere* 5: 97-128.
- Toribio García, Manuel. 1992. "Arte y Artistas en la iglesia de los Desamparados de Sanlúcar de Barrameda siglo XVIII". *Sanlúcar de Barrameda* 28: s.p.
- Sancho de Sopranis, Hipólito. 1936. "Papeletas para una serie de artistas regionales". *Guión* 27: 3-14.
- Sancho de Sopranis, Hipólito. 1993. *Un centro cultural del siglo XVIII. La cofradía y escuelas pías de Nuestra Señora del Rosario de la Aurora*. El Puerto de Santa María: Ayuntamiento de El Puerto de Santa María.
- Serrano Pinteño, Javier. 2006. "Agustín de Medina y Flores, Diego Roldán y Matías José Navarro y su relación con los jesuitas: los retablos de la iglesia de la Compañía de Jerez". *Revista de Historia de Jerez* 11-12: 249-270.