

# Revista de Historia de Jerez

ISSN: 1575-7129  
BIBLID [1575-7129] 22 (2019) 1-392

nº 23 (2020)



Centro de Estudios Históricos Jerezanos

# Índice

## ESTUDIOS

|   |     |
|---|-----|
| Francisco J. Barrionuevo Contreras .....  | 9   |
| NUEVOS DATOS SOBRE LA CIUDAD ANDALUSÍ DE JEREZ.<br>LAS EXCAVACIONES ARQUEOLÓGICAS DE LA PLAZA DEL<br>ARENAL. (2004-2007)        |     |
| Carlos Gómez López y Juan Jesús Cantillo Duarte .....   | 49  |
| CERRO PATRIA (VEJER DE LA FRONTERA, CÁDIZ).<br>UNA CIUDAD ANDALUSÍ SILENCIADA POR LA HISTORIA                                   |     |
| Bruno Escobar Fernández .....   | 69  |
| “DE ORNATO E ANTIGUA MEMORIA DE ESTA CIUDAD”.<br>APORTACIONES PARA EL ESTUDIO DEL URBANISMO<br>JEREZANO EN EL QUINIENTOS        |     |
| Cristóbal Orellana González .....   | 85  |
| DOCUMENTACIÓN HISTÓRICA SOBRE LA CARTUJA<br>DE SANTA MARÍA DE LA DEFENSIÓN EN EL ARCHIVO<br>MUNICIPAL DE JEREZ Y OTROS ARCHIVOS |     |
| José Manuel Moreno Arana .....  | 129 |
| DIEGO MANUEL FELICES DE MOLINA: UN SACERDOTE<br>ESULTOR EN EL SIGLO XVIII JEREZANO  |     |
| Juan Antonio Moreno Arana .....   | 151 |
| EL LIENZO “EL SEÑOR SAN CASIANO PATRÓN DE LOS<br>MAESTROS DE ESCVELA” EN LA IGLESIA DE SAN MARCOS<br>DE JEREZ                   |     |
| Pablo González Zambrano y Julián Córdoba Toro .....   | 163 |
| USOS Y ABUSOS DE UN ORIGEN<br>ASTA REGIA Y JEREZ EN LOS HISTORIADORES MODERNOS  |     |
| Jorge Juan Ramírez León .....   | 187 |
| CERÁMICAS SEVILLANAS DE ÉPOCA CONTEMPORÁNEA EN<br>JEREZ DE LA FRONTERA  |     |
| Manuel Vaca Hernández .....   | 217 |
| EPIDEMIA DE FIEBRE AMARILLA DE 1819 EN JEREZ DE LA<br>FRONTERA  |     |
| Andrés Muñoz Pozo y José David Guillén Monje .....  | 233 |
| EL COMPOSITOR ANDRÉS MUÑOZ RIVERA (1910-1992)   |     |

|  |     |
|--|-----|
| Amparo Gómez Martín y José López Romero .....  | 267 |
| EL LEGADO LITERARIO Y DOCUMENTAL DEL ESCRITOR<br>JEREZANO MIGUEL HUÉ Y CAMACHO   |     |
| Juan Luis Sánchez Villanueva (CEHJ) .....  | 281 |
| LA INSTITUCIÓN LIBRE DE ENSEÑANZA Y CÁDIZ  |     |
| José García Cabrera .....  | 303 |
| REPRESIÓN DEL PERIODISMO OBRERO Y MILITANTE EN<br>JEREZ DURANTE LA GUERRA CIVIL. COLABORACIONISMO<br>Y DEPURACIÓN ENTRE LOS PERIODISTAS "AFECTOS AL<br>GLORIOSO MOVIMIENTO NACIONAL" |     |
| Ramón Clavijo Provencio .....  | 345 |
| LA BIBLIOTECA MUNICIPAL EN EL JEREZ DE LA POSGUERRA<br>DE BIBLIOTECARIOS, CENSORES Y POETAS  |     |
| Francisco Antonio García Márquez .....   | 361 |
| JEREZ Y SUS HERMANDADES DE PENITENCIA: CANTIDAD VS.<br>EFICIENCIA PARA EL SIGLO XXI  |     |

## RESEÑAS

|  |     |
|--|-----|
| CABALLERO RAGEL, Jesús, Apuntes para el Urbanismo en Jerez durante el siglo XIX, Jerez de la Frontera, Tierra de Nadie Editores, 2020, 352 pp. ISBN: 978-84-120552-6-9.  |     |
| José Manuel Moreno Arana (Centro de Estudios Históricos Jerezanos) .....   | 379 |
| GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Rosalía y BARRIONUEVO CONTRERAS, Francisco José:Guía-Catálogo del Museo Arqueológico Municipal de Jerez de la Frontera. La historia de Jerez en sus colecciones, Madrid, Asociación de Amigos del Museo Arqueológico de Jerez y PeripeciasLibros, 2020. 274 pp, ISBN: 978-84-120551-9-1. |     |
| Juan Ignacio Vallejo Sánchez (Director del Museo de Cádiz, Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico Junta de Andalucía) .....  | 381 |
| JIMÉNEZ LÓPEZ DE EGUILETA, Javier E. (dir.): Imaginería Recuperada. Estudio y restauración de un conjunto de esculturas de las parroquias de Algodonales, La Muela y Zahara de la Sierra, Madrid, PeripeciasLibros, 2019, 123 pp. ISBN: 978-84-120551-2-2.   |     |
| Jesús Antonio Serrano Plazuelo (Licenciado en Humanidades y Máster en Patrimonio Histórico – Arqueológico, Universidad de Cádiz. Doctorando en Patrimonio, Universidad de Huelva) .....  | 385 |
| MARTÍN GUTIÉRREZ, Emilio y RUIZ PILARES, Enrique José, El viñedo en Jerez durante el siglo XV. Un mercado de trabajo en torno al vino, Serie Cultura del Vino, nº 1, Jerez de la Frontera, PeripeciasLibros, 2019, 215 pp. ISBN: 978-84-120551-5-3.  |     |
| Javier Jiménez López de Eguileta (Universidad de Cádiz) .....  | 389 |

## DIEGO MANUEL FELICES DE MOLINA: UN SACERDOTE ESCULTOR EN EL SIGLO XVIII JEREZANO

José Manuel Moreno Arana\*

### Resumen

Revisión de la vida y la obra del escultor Diego Manuel Felices de Molina, un sacerdote aficionado a la escultura y activo en Jerez de la Frontera durante las primeras décadas del siglo XVIII. Se presentan datos inéditos sobre su biografía y se proponen nuevas atribuciones.

### Abstract

Review of the life and the work of the sculptor Diego Manuel Felices de Molina, a priest who was fond of sculpture and active in Jerez de la Frontera during the first decades of the 18th century. Unpublished data about his biography is presented and new attributions are proposed.

### Palabras clave

Escultura, Barroco, Jerez de la Frontera, siglo XVIII, terracota

### Keys words

Sculpture, Baroque, Jerez de la Frontera, 18<sup>th</sup> century, terracotta

---

\* Doctor en Historia del Arte. Universidad de Sevilla, HUM171: Centro de Investigación de la Historia de la Arquitectura y del Patrimonio Artístico Andaluz. Centro de Estudios Históricos Jerezanos. [morenoarana@gmail.com](mailto:morenoarana@gmail.com)

Dentro del panorama de la escultura jerezana del siglo XVIII, Diego Manuel Felices de Molina (h. 1659-1737) sigue siendo muy poco conocido. Los escasos testimonios que nos han llegado de él obligan a situarlo en una posición de menor relevancia respecto a otros imagineros activos en la Jerez de su época, como son Francisco Camacho o Diego Roldán. En este sentido, hay que tener en cuenta que lo que hace singular a este artista es su doble condición de religioso y escultor. Sus ocupaciones eclesiásticas, que, sin duda, fueron su principal fuente de ingresos, lo limitarían a ser un escultor ocasional, incluso aficionado. Esto explica la dificultad de localizar referencias a su faceta artística. No obstante, el hecho de que se le encomendara una obra de una cierta entidad, como es la Virgen de las Angustias del antiguo postigo de la calle Algarve, hoy en la parroquia de San Dionisio, permite sospechar que deben de quedar por localizar más piezas salidas de su mano.

Su nombre fue redescubierto en 1996 por Caballero Ragel<sup>1</sup>, que dio a conocer un trabajo largamente ignorado de Muñoz Espinosa fechado en 1892<sup>2</sup>. De manera más reciente, en 2014 aportamos algunos datos inéditos sobre este desconocido escultor que permiten seguir avanzando en el conocimiento de su figura<sup>3</sup>. En este presente artículo buscamos continuar profundizando en su biografía y en su producción, aportando documentación sobre su vida y proponiendo posibles atribuciones que puedan ser incorporadas a un incipiente catálogo de obras.

## 1. Biografía

Diego Manuel Felices de Molina nació hacia 1659. No sabemos nada con exactitud sobre su lugar de nacimiento ni sobre su infancia y juventud, sólo que sus padres se llamaban Juan Felices de Molina y Magdalena María de Mendoza<sup>4</sup>. Conocemos también el nombre de los seis hermanos del escultor: Alonso, Inés, Gaspar, que fue escribano de la Real Aduana de El Puerto de Santa María, Juan Valentín, así como Gabriela Josefa y Jacoba Antonia, monjas del convento de la Concepción de Jerez. No parece que Diego Manuel naciera en una familia con antecedentes artísticos, ya que su progenitor

1 Caballero Ragel, 1996, pp. 400-402.

2 Muñoz Espinosa, 1892, pp. 318-320.

3 Moreno Arana, 2014a, pp. 241-242.

4 Su fecha aproximada de nacimiento y los nombres de sus padres los conocemos por documentos que serán citados a continuación. Aunque en este artículo ampliamos la información sobre su biografía, una parte de los datos sobre su vida que aquí incluimos ya los dimos a conocer en: Moreno Arana, 2014a, pp. 241-242.

ejerció asimismo de escribano<sup>5</sup>, por lo que ignoramos cómo se produjo su acercamiento al mundo de la escultura.

Entrado el siglo XVIII, ya en plena madurez, los documentos lo muestran en Jerez ejerciendo como sacerdote. Así, en 1705 consta por un informe del visitador del Arzobispado de Sevilla su edad, 46 años, y que era beneficiado en la parroquia de San Dionisio, así como administrador de la mesa obispal de Cádiz. Además, se señala que tenía estudios de gramática y era “bueno” de carácter y costumbres<sup>6</sup>. Diez años más tarde, en 1715, había pasado a ser beneficiado de la parroquia de San Miguel, ostentando el cargo de sacristán mayor<sup>7</sup>.

Pero al margen de su pertenencia al clero local, resulta elocuente su paralela integración dentro del círculo de artistas de Jerez de esos años, constando su relación de amistad con los dos principales policromadores del momento, Antonio de Escuda y Bernardo Valdés, así como con el también escultor Diego Roldán, como hemos demostrado en investigaciones anteriores<sup>8</sup>.

De este modo, aparece como testigo en 1719 en la boda de Valdés. Y junto a él figura de manera significativa el propio Escuda<sup>9</sup>.

En 1723 a Felices se le concedió licencia para poder bautizar en la parroquia de San Miguel a un hijo de Diego Roldán, Cristóbal, lo que viene a demostrar la existencia de lazos afectivos entre ambos imagineros<sup>10</sup>. Seguramente, debido a ello y a sus propios conocimientos artísticos, el clérigo sería llamado en 1722 para dar el visto bueno al relieve que Roldán había tallado para el retablo de Ánimas de la parroquia de Santiago, obra hoy desaparecida<sup>11</sup>.

Antonio de Escuda aparece como testigo en 1728 en dos escrituras firmadas por Felices de Medina y relacionadas con la administración de los bienes

5 Los nombres de sus hermanos y la profesión paterna constan por la escritura de partición que se otorga tras la muerte del artista: Archivo de Protocolos Notariales de Jerez de la Frontera (APNJV), tomo 2429, oficio V, escribano Nicolás de Molina, año 1737, ff. 199-202.

6 Archivo General del Arzobispado de Sevilla (AGAS), fondo Arzobispal, sección Gobierno, serie Visitas, legajo 5170, f. 26.

7 AGAS, fondo Arzobispal, sección Gobierno, serie Visitas, legajo 5157.

8 Moreno Arana, 2010, pp. 42-43 y 89. Moreno Arana, 2014a, p. 228.

9 Archivo Histórico Diocesano de Jerez (AHDJ), Fondo Parroquial, Parroquia de San Miguel, Matrimonios, libro nº 14 (años 1719 al 1728), f. 31. El tercer testigo es el también presbítero Juan de Sosa, personaje vinculado documentalmente a obras que hemos atribuido al escultor Ignacio López, como son el grupo escultórico de la Virgen de la Piedad de Jerez y la Virgen de la Aurora de la iglesia de San Francisco de Arcos de la Frontera: Moreno Arana, 2018, p. 217. Esto nos lleva a plantear la posibilidad de que nuestro escultor hubiera conocido también a López.

10 AHDJ, Fondo Parroquial, Parroquia de San Miguel, Bautismos, libro nº 34 (años 1722-1726), año 1723, f. 70.

11 Sierra Fernández y Herrera García, 1992, p. 145.

de dos sobrinos de éste. Escuda comparece en el segundo de los documentos declarando a favor de su amigo y dejando constancia del *“trato y comunicación que ha tenido y tiene con el dicho Don Diego Manuel y demas su familia”*. Lo mismo testifica un tal Pedro Lobatón<sup>12</sup>. Este personaje, también vinculado al propio Escuda, lo identificamos con otro dorador que aparece activo en la ciudad años más tarde<sup>13</sup>.

El 11 de enero de 1729 su hermana Inés Felices de Molina otorga a su favor una escritura de donación de una casa-horno situada en la calle Zarza, heredada por ésta de su padre<sup>14</sup>. De ese mismo año es el poder para testar que Diego Manuel emite a favor del dominico Fray Pedro de Vargas, al que nombra asimismo albacea y heredero. En este documento deja constancia de los nombres de sus padres, mandando ser sepultado en el convento de la Concepción, donde éstos estaban enterrados y donde dijimos que habían ingresado como monjas dos de las hermanas del artista<sup>15</sup>.

Muy estrecha es la relación de nuestro protagonista con la familia Lobatón, con los que incluso vemos que comparte su vivienda. Una hermana de Pedro Lobatón, Josefa Lobatón, en su testamento de 1718 lega a Felices de Molina una Virgen del Carmen de vestir con su tabernáculo de madera dorada<sup>16</sup>. María Lobatón, también hermana de los anteriores, otorga poder para testar en 1729, nombrando al escultor albacea y heredero<sup>17</sup>. Ciertamente, en los padrones parroquiales aparecen ambas viviendo en la casa de Diego Manuel, situada en la calle San Miguel. Así se constata, por ejemplo, entre 1732 y 1736<sup>18</sup>.

Al año siguiente de 1737 el escultor fallece, siendo enterrado el 20 de abril de ese año en la iglesia del Hospital de la Santa Caridad, contando con el acompañamiento de la hermandad sacerdotal de San Pedro, de la que era miembro<sup>19</sup>.

12 APNJE, tomo 2371, oficio V, escribano Nicolás de Molina, año 1728, ff. 70-77.

13 Moreno Arana, 2010, pp. 150-151.

14 APNJE, tomo 2371, oficio V, escribano Nicolás de Molina, año 1729, ff. 2-3.

15 APNJE, tomo 2371, oficio V, escribano Nicolás de Molina, año 1729, f.12.

16 APNJE, tomo 2328, oficio IV, escribano Tomás López de Santiago, año 1718, f. 351.

17 APNJE, tomo 2371, oficio V, escribano Nicolás de Molina, año 1729, f. 4.

18 AHDJ, Fondo Parroquial, Parroquia de San Miguel, padrones de los años 1732-1736, nº 1, año 1732, f. 64; año 1733, f. 65; año 1734, f. 68v; año 1735, f. 59v; año 1736, f. 66. Aparecen registradas otra familiar de las dos mencionadas, Juana Lobatón, e Inés de Molina, hermana del propio sacerdote, como hemos visto.

19 AHDJ, Fondo Parroquial, Parroquia de San Miguel, Defunciones, libro nº 13 (años 1733 al 1739), f. 192.

Su entierro lo estableció en su testamento, que otorga, enfermo, unos días antes, el 18 de abril<sup>20</sup>. En él mandaba, en primer lugar, que se dijeran por su alma 200 misas rezadas, la cuarta parte en su parroquia y el resto en la referida iglesia de la Santa Caridad.

Queda reflejado además en este documento que era propietario de la referida casa-horno de la calle Zarza, que lega a sus sobrinas Magdalena y Beatriz Felices de Molina, hijas de su hermano Juan y vecinas de Cádiz. Asimismo, manifiesta que poseía dos casas en la calle San Miguel, haciendo esquina una de ellas con la calle Fate y colindantes con otra de su propiedad, que era la de su morada. Las dos primeras casas mandó que se emplearan en dotar una memoria de misas rezadas en la Santa Caridad. En cuanto a su vivienda, sería heredada por María Lobatón. Por su parte, a su hermano Pedro y al médico Pedro Rendón les dejó, respectivamente, unas *“laminas doradas”*.

Afirmaba en esta última voluntad que *“sobre lo que me deven y devo de sensos constaran de los recibos que tengo y tienen los inquilinos”*. Igualmente, deja testimonio de una cuenta con Bartolomé de Aguirre, especificando sólo que la referida María Lobatón estaba informada de este asunto. Finalmente, nombraba por albaceas al propio Aguirre y al presbítero José Mir y Rey. Como testigo aparece, entre otros, Pedro Lobatón.

El 11 de junio de ese año de 1737 dichos albaceas otorgan escritura de convenio y partición de sus bienes, documento que, por desgracia, no incluye inventario de los mismos<sup>21</sup>.

## 2. Obra

Muy escaso es lo que consta de la actividad artística de Felices de Molina. Sólo hay testimonios probados de una *“restauración”* que ejecuta sobre el desaparecido retablo barroco de la Virgen del Socorro de la iglesia de San Miguel en 1715 y de su autoría sobre el grupo escultórico de la Virgen de las Angustias de la iglesia de San Dionisio, que estaba hecho en 1722 y que pasa por ser la única muestra documentada que pervive de su producción.

En la última obra señalada llama la atención el uso de la terracota en su realización. Esta circunstancia no nos parece nada secundaria pues el barro en la escultura local de este momento parece muy excepcional. Dos son los materiales que se imponen: la madera y la piedra, esta última, sobre todo,

20 APNJF, tomo 2429, oficio V, escribano Nicolás de Molina, año 1737, ff. 181-183.

21 APNJF, tomo 2429, oficio V, escribano Nicolás de Molina, año 1737, ff. 199-202

para la decoración arquitectónica en exteriores. Los escultores que trabajan en Jerez durante el Barroco emplearán ambos, frente a la falta de datos y piezas conservadas relacionados con el empleo del barro. En el caso de dos artistas contemporáneos como Francisco Camacho y Diego Roldán, por ejemplo, no se ha localizado ni se tiene noticia de ninguna obra en terracota. Lógicamente, en los talleres debió de utilizarse de manera habitual para la realización de bocetos o modelos pero quedó excluido para esculturas de carácter definitivo con destino a interiores sacros o fachadas monumentales. También parece que escasea en colecciones particulares, donde las terracotas, por su menor coste y habitual pequeño tamaño, podrían haber sido un poco más frecuentes<sup>22</sup>. Por otra parte, tampoco debemos obviar que el barro es de más fácil trabajo y menor complejidad técnica que la madera o la piedra, siendo por ello ideal para un escultor no profesional, o aficionado, como sería Felices de Molina. Todo lo anterior nos lleva a preguntarnos sobre la posibilidad de que nuestro escultor pudiera haberse especializado en este material. La existencia de otras piezas de terracota conservadas en la ciudad, o fuera de ella, que estilísticamente no se encuentran muy distantes de la Virgen de las Angustias de San Dionisio, creemos que nos puede llevar a plantear la posibilidad de su autoría sobre las mismas. Con todo, antes de mencionar varios ejemplos de estas obras, es necesario que dediquemos algunas líneas a los trabajos documentados del artista.

### **2.1. Intervención en el desaparecido retablo de la Virgen del Socorro de la Parroquia de San Miguel de Jerez (1715)**

La compleja historia de este retablo, que fue sustituido por el actual neoclásico en el siglo XIX, la hemos abordado ya en otra ocasión<sup>23</sup>, por lo que nos limitaremos aquí a mencionar los aspectos más significativos y a dar a conocer algunos detalles inéditos.

Desde la segunda mitad del siglo XVII hubo intentos de hacer un retablo barroco que sustituyera al que debió de ser el original renacentista, que sabemos que presidía una escultura mariana de la citada advocación labrada en piedra. Sin embargo, este retablo, que la documentación asegura que ya a principios del XVIII se encontraba en un pésimo estado, tardó años en sustituirse debido a la falta de medios económicos para afrontar un proyecto costoso a causa del considerable tamaño del testero de la cabecera de la

---

22 Moreno Arana y Moreno Arana, 2018, p. 171.

23 Moreno Arana, 2014b, pp. 234-235.

nave de la epístola del templo<sup>24</sup>. En 1710 se manda a hacer definitivamente por parte del visitador del arzobispado pero los trabajos durarán décadas. Tras la retirada de la vieja estructura, se comenzó abriendo un hueco en la pared, labor que lleva a cabo el cantero Bartolomé de Quintanilla, y provisionalmente se “bistio de tabla pintada en forma de retablo todo el testero”. En 1714 el retablo se había iniciado por el ensamblador José Rey y se pide permiso para hacer una puerta por detrás para subir a vestir a la Virgen y colocar el Santísimo<sup>25</sup>.

Al año siguiente aparece interviniendo en el retablo nuestro escultor, que recordemos que ejercía como sacristán mayor en la propia parroquia. Así nos queda el testimonio documental de que se paga 180 reales “a Don Diego Manuel Felices de Molina por aderesar las andas de Nuestra Señora del Socorro para colocar en el nuevo camarín a Nuestro Señor Sacramentado por estar la cupula defectuosa e indesente”<sup>26</sup>. La noticia es algo confusa pero entendemos que se trató de intervenir en una estructura preexistente, aunque no sabemos si se trataba de un elemento nuevo que no resultó del gusto de los comitentes o que fue reaprovechado del anterior retablo. En el mismo sentido habría que interpretar el hecho de que también se apunte seguidamente en las cuentas la corta cantidad de 3 reales para “componer” o arreglar el bastidor del frontal del propio retablo. En este caso no se especifica el maestro encargado de este trabajo menor, aunque no es descartable que fuera también el propio Felices<sup>27</sup>. En cualquier caso, nos sorprende que se le encomendara esta modesta intervención paralelamente a la labor que sobre el mismo altar estaba llevando a cabo José Rey, retablista que seguirá a cargo del mismo los años siguientes.

Parece que todos los esfuerzos se centraron en ese momento en concluir el referido camarín y su acceso, apuntándose en las cuentas parroquiales de 1716 el importe de 718 reales por “abrir una puerta en el testero y hacer puerta de madera y tableros, dorado del marco de Nuestra Señora y escalera interior para subir al camarín”<sup>28</sup>. Ese mismo año se pide una declaración de los maestros que estaban a cargo del retablo. Ya no volveremos a encontrar

24 AGAS, Fondo Arzobispal, Sección Gobierno, Serie Libros de visitas pastorales, legajo, 5170, ff. 32-33.

25 AHDJ, Fondo Hispalense, Ordinarios, expediente 39, ff. 19-24. En el documento citado en la nota anterior se dice que a la imagen, pese a ser de piedra, “se le pone manto”.

26 AHDJ, Fondo Parroquial, Parroquia de San Miguel, Fábrica, Visitas, año 1715, pp. 236-237.

27 AHDJ, Fondo Parroquial, Parroquia de San Miguel, Fábrica, Visitas, año 1715, p. 237.

28 AHDJ, Fondo Parroquial, Parroquia de San Miguel, Fábrica, Visitas, año 1716, p. 376.

a Felices de Molina en relación a los trabajos, sino que declaran el citado José Rey, como ensamblador, y Francisco Camacho de Mendoza, como “entallador”. Por ellos sabemos que por entonces estaban concluidos sotabanco, banco y camarín<sup>29</sup>. Un litigio con el Arzobispado debido a la inversión en la obra de cierta cantidad de dinero sin contar con la preceptiva licencia supondría un primer contratiempo. En 1718 las labores se habían paralizado por falta de medios y no se reiniciarán hasta 1735, siendo el elegido para la conclusión Agustín de Medina y Flores<sup>30</sup>.

## 2.2. Virgen de las Angustias de la Parroquia de San Dionisio de Jerez (1722)

No fue hasta 1996 cuando Caballero Ragel vuelve a sacar a la luz la autoría de Felices de Molina sobre esta obra<sup>31</sup>. Aunque esta paternidad artística fue dada a conocer en una fecha tan temprana como 1892 por Muñoz Espinosa<sup>32</sup>, parece que este último trabajo no alcanzó mucha difusión y quedó en el olvido, siendo obviado por la historiografía posterior. Un ejemplo de ello es la *Guía Oficial de Arte* de Esteve Guerrero, quien, si bien identifica acertadamente la procedencia de la imagen de la capilla del “arco de la muralla llamado del Algarve”, cataloga de manera errónea la escultura como “de escuela granadina de la segunda mitad del XVII”<sup>33</sup>.

Muñoz Espinosa, que firma su artículo como “M. M., PBRO.”, basaría los datos que aporta en un sermón impreso en Sevilla en 1723 titulado *Oración panegírica, que en la solemnísimas colocación de la imagen de Nuestra Señora de las Angustias, en su tabernáculo nuevo en la calle de el Algarbe de la Muy noble y Muy Leal Ciudad de Xerez de la Frontera, en la parroquial de Señor San Dionisio [...]* dixo el M. R. P. F. Fernando de Góngora [...] <sup>34</sup>.

Siguiendo a los autores citados, hay que empezar recordando que esta imagen tuvo como primer destino una pequeña capilla abierta junto a la vieja muralla islámica y sobre un arco que, hasta su derribo en 1832, daba entrada al intramuros de la ciudad, comunicando la calle Larga con la calle Algarve. De hecho, fue constante la colocación de imágenes, tanto escul-

29 AHDJ, Fondo Hispalense, Ordinarios, expediente 39, f. 6.

30 Moreno Arana, 2014b, pp. 235-236 y 310-312.

31 Caballero Ragel, 1996, pp. 400-402.

32 Muñoz Espinosa, 1892, pp. 318-320.

33 Esteve Guerrero, 1952, p. 121.

34 No hemos logrado localizar ningún ejemplar de esta obra. Muñoz Espinosa afirma al respecto que “los ejemplares deben ser rarísimos; uno conocemos que para en poder del curioso coleccionador Sr. D. Salvador Trillo, mayordomo del Excelentísimo Ayuntamiento”: Muñoz Espinosa, 1892, p. 319, nota 1.

tóricas como pictóricas, en las puertas o postigos del recinto amurallado jerezano, siendo trasladadas en el siglo XIX muchas de ellas a diferentes templos cuando se deciden eliminar todas estas puertas. Pues bien, la imagen modelada por Felices de Molina se hace con motivo de una ampliación que sufre el mencionado postigo a partir de 1715. Curiosamente, la iniciativa parte de la comunidad de frailes dominicos. Diez años antes de la inauguración de la nueva capilla surge la necesidad de agrandar el arco ante la dificultad de que pasara por debajo, como era tradición, la procesión de Corpus que organizaba el convento de Santo Domingo tras el estreno en 1712 de una nueva carroza para portar al Santísimo Sacramento y que era de mayores dimensiones que la que se había usado hasta entonces. En el citado año de 1715 el prior de los dominicos pide permiso al Ayuntamiento para hacer las obras pertinentes a costa del convento. Sin embargo, los trabajos serían finalmente financiados por las arcas municipales. La elevación del postigo afectó, no obstante, a la hornacina situada encima, donde se veneraba un antiguo conjunto escultórico de piedra de la misma advocación, que fue necesario retirar, sustituyéndolo por otro realizado en barro cocido policromado. Se aprovechó entonces para levantar en lugar de dicho nicho una más espaciosa capilla que permitiera incluso poder celebrar en ella misa los días festivos.

La bendición de la capilla se produjo el 13 de septiembre de 1722, festividad del Dulce Nombre de María. Previamente se hizo una función solemne en la iglesia de San Dionisio, donde la orden dominica tuvo un importante protagonismo, ya que contó con la predicación del referido Fray Fernando de Góngora, *“maestro en Sagrada Teología, tres veces Prior en su Colegio de Monte-Sion de la de Sevilla, Orden de Predicadores, y Definidor General de su Religión por la Provincia de Andalucía”*, cuyo sermón, como hemos dicho, fue editado al año siguiente. En estos actos tuvo además un papel relevante el Cabildo Colegial. El 3 de agosto de dicho año los canónigos aprueban asistir a la fiesta en San Dionisio y posterior procesión que se iba hacer en honor de la nueva imagen<sup>35</sup>. Además, el 12 de septiembre se acuerda que el canónigo Martín Real y Morales efectúe la bendición *“de la capilla y tabernáculo de Nuestra Señora de las Angustias que está en la calle del Algarbe”*<sup>36</sup>.

Si bien las labores de ampliación del arco corrieron a cargo del Ayuntamiento y las de construcción y decoración de la nueva capilla parece que

35 AHDJ, Fondo Colegial, Actas Capitulares, libro 3, ff. 240v-241.

36 AHDJ, Fondo Colegial, Actas Capitulares, libro 3, f. 248v.

contaron, según Muñoz Espinosa, con la financiación de los vecinos, nos resulta muy sugerente la vinculación de las obras con los dominicos. Ya vimos que un fraile de esta orden mantuvo una estrecha amistad con nuestro escultor. Nos preguntamos si ello pudo influir en la elección de éste para ejecutar la nueva imagen. Por otro lado, también llama la atención la activa participación del Cabildo Colegial en los actos relativos a la inauguración. En este sentido, no es descartable que existiera cierto trato entre Felices de Molina y sus compañeros sacerdotes que ejercían de canónigos en la iglesia mayor. Insistiremos en ello más adelante.

Por desgracia, la escultura ha llegado a nosotros en un estado de conservación muy delicado debido a la fragilidad del material y, quizás, a las nada adecuadas condiciones que debió de sufrir la imagen en la propia iglesia de San Dionisio durante las obras de restauración del edificio efectuadas en el tercer cuarto del siglo XX. Pasó entonces a la sombría sala inferior de la Torre de la Atalaya, donde perdura hoy, y se eliminó su retablo, situado en la nave del evangelio, en el que se le veneró desde su traslado a la parroquia y tras el derribo de su capilla en la calle Algarve.

Pese a esta lamentable circunstancia, se trata de una pieza que sigue demostrando el estimable nivel técnico que había alcanzado en la etapa final de su vida Diego Manuel Felices, pues se trata de un trabajo muy tardío dentro de su trayectoria artística, que realiza cuando contaba ya con 63 años.

La composición es de un mesurado dinamismo (**fig. 1**). Las figuras de Cristo y su Madre han sido tratadas evitando posturas estáticas. Así, la escultura no ha sido estudiada sólo para ser observada desde un punto de vista frontal, sino que también han sido cuidadas las perspectivas laterales del conjunto. Esto explica la disposición del cuerpo de Jesús, describiendo un semicírculo sobre el suelo, mediante la colocación retraída de las piernas hacia la derecha y la caída del brazo diestro hacia la izquierda, lado hacia donde se orienta el torso y la propia cabeza de Cristo. El brazo izquierdo marca una diagonal al apoyarse sobre las piernas de la Virgen, que se disponen entre sí a distinta altura. El esquema compositivo suponemos que debió de partir del entonces popular grupo homónimo de la Virgen de las Angustias que rendía culto la cofradía penitencial del mismo nombre, en especial la talla de Cristo, de muy similar postura y que es una obra barroca anónima, presumiblemente anterior y que todavía conservamos. La idea de movimiento también se completa con el bien resuelto plegado del manto, que adquiere un equilibrado dibujo de curvas y contracurvas sobre el lado derecho (**fig. 2**).



Fig. 1



Fig. 1

El estudio anatómico no entra en detalles pormenorizados, buscando más el efecto de languidez en Jesús, acentuando las alargadas proporciones de su cuerpo. El cabello y la barba son tratados con la síntesis y la disposición en compactos y largos mechones curvilíneos habituales en la escuela sevillana y en la escultura jerezana del pleno Barroco. Muy expresivo es, por su parte, el rostro de María, con rasgos faciales muy característicos, como la barbilla ancha y resaltada y la boca entreabierta de marcadas comisuras y labio superior algo esquemático y plano.

Por último, merece la pena mencionar el rico, y deteriorado, estofado, el cual en sus cenefas esgrafiadas y sus temas florales a punta de pincel no se muestra muy distante de los trabajos que su amigo Antonio de Escuda desarrollaba por esos años<sup>37</sup>.

### 2.3. Atribuciones

La actual **Virgen del Perpetuo Socorro**, titular de la hermandad del Perdón de Jerez, es una obra que proponemos como atribución al escultor<sup>38</sup>. Se trata de una imagen de vestir con cabeza de terracota que, pese a su alambicada historia y haber sido alterada por diversas intervenciones, conserva algunos de sus rasgos originales, aspecto primigenio que puede además estudiarse a través de antiguas fotografías (**fig. 3**).

De ella se sabe que hasta bien entrado el siglo XX fue conocida como *Virgen de los Dolores* o *Virgen del Dolor* y que recibía culto en el altar del Cristo de la Columna de la antigua Colegial. Allí estaba en 1928 cuando se crea la hermandad de la Amargura y es convertida en imagen titular de esta cofradía junto al citado Cristo<sup>39</sup>.

Desde ese año hasta 1939 cambió su advocación original por la *de la Amargura*. Con anterioridad a su primera salida procesional en la Semana Santa de 1929 sufrió una primera restauración, de la que nada sabemos<sup>40</sup>. En 1938 la cofradía decide sustituirla, al parecer, debido al deterioro propio del material empleado en su realización<sup>41</sup>.

37 Para la obra de este dorador ver: Moreno Arana, 2010, pp. 91-97.

38 Así lo defendimos en 2017 en nuestro trabajo inédito "María Santísima del Perpetuo Socorro. Estudio Histórico-Artístico", que escribimos por encargo de dicha hermandad del Perdón. Agradecemos a D<sup>a</sup>. Cristina Espejo Segura y a D<sup>a</sup>. María Josefa Segura Castro las facilidades que nos dieron para poder estudiar la imagen durante el proceso de restauración a la que fue sometida por ellas en 2016.

39 García Romero y Vega Geán, 2003, pp. 34-39.

40 García Romero y Vega Geán, 2003, p. 52.

41 García Romero y Vega Geán, 2003, p. 91.



Fig. 3

Tras ello, fue guardada en una alacena en una estancia de la propia Colegial. Allí fue hallada treinta y seis años más tarde por el entonces deán, José Luis Repetto Betes. Por entonces, la joven hermandad del Perdón estaba interesada en adquirir una dolorosa y en 1975 se consigue que el Cabildo Colegial ceda la antigua *Virgen del Dolor* a la cofradía<sup>42</sup>. Ya por entonces parece que había perdido sus manos originales, con las que aparece en múltiples fotografías<sup>43</sup>.

Tras su adquisición por parte de la hermandad del Perdón, la Virgen ha sufrido varias intervenciones. El mismo año de 1975 Manuel Beret y Mateos retoca el busto. En este momento se alteraría la cabeza, en especial la mitad superior del rostro, añadiéndose nuevos ojos de cristal y muy posiblemente cabello modelado sobre el cráneo. La intervención de Beret fue tan poco afortunada que varios años más tarde la hermandad planteó una nueva

42 Repetto Betes, 1988, p. 282.

43 Así consta en el contrato de cesión de la imagen por parte del Cabildo Colegial: Archivo Hermandad del Perdón, Archivaror "Contratos, imágenes, enseres, salida procesional".

“restauración”, que se llevó a cabo en 1979 por José Guerra Carretero, quien actúa aplicando una nueva policromía. Acabado policromo que perdurará hasta el incendio que padece la dolorosa y la posterior restauración de María Paz Barbero García en 1999. En ese momento se hace la actual policromía, que ha sido retocada en la última restauración llevada a cabo por la empresa “Segura & Segura” en 2016<sup>44</sup>.

Dicho todo esto, hay que destacar que la primera referencia documental que hemos localizado acerca de esta dolorosa se halla en el testamento de una señora llamada María Cordero Angulo. Se fecha el 14 de septiembre de 1769 y en él ésta dona *“una saya de tafetán de color de cobre con guarnición de plata a la Virgen Santísima de los Dolores que está en dicha Iglesia Colegial en el altar del Santísimo Cristo de la Columna para que se le haga un vestido”*<sup>45</sup>.

Con esto queda confirmada la existencia de la imagen al menos ya en 1769. Es decir, sería la fecha límite para proponer una cronología, lo que no quiere decir, lógicamente, que su realización no se hubiera efectuado décadas antes.

Queda también claro que la imagen estaba colocada en el altar del Cristo de la Columna desde fechas no muy distantes de la ejecución del retablo y de su talla titular pues sabemos que este fue hecho por Jacome Vacaro diez años antes, en 1759, y es de suponer que su altar fuera ejecutado en torno a esa fecha y por el mismo artista. Al respecto, conviene recordar que la autoría y cronología del actual Cristo de la Flagelación se conoce por una inscripción situada en la base de su primitiva columna. Por ella, se sabe asimismo el nombre de la persona que lo costeó, el canónigo Francisco Gutiérrez de la Vega. Aunque es algo de lo que no tenemos confirmación documental, es posible que este miembro del cabildo colegial también sufragara el retablo, como sí se sabe que hizo con el de San Pedro del mismo templo, obra nuevamente relacionable con Vacaro<sup>46</sup>.

---

44 Con motivo de la restauración de 2016 se hacen las manos actuales, talladas por Lourdes Hernández Peña. Todo este proceso de transformación lo tratamos con detalle en nuestro citado estudio inédito sobre la imagen, que puede consultarse en el archivo de la hermandad.

45 APNJE, tomo 2633, oficio XXI, escribano Diego José Rodríguez, año 1769, ff. 456-457. Consta por este documento que vivía en la propia collación de San Salvador, en la calle de los Franceses, que era soltera y que se manda enterrar en la Colegial. La referencia que hace de sus propiedades permite suponer que gozó de cierto nivel económico. Es además interesante comprobar los lazos que le unieron con el primer templo jerezano, ya que a dos curas de esta iglesia, José Gaitán de Cuenca y Cristóbal de Alcántara, los nombra albaceas, además de legarles un anillo de esmeraldas a cada uno.

46 Sobre ambos retablos y su atribución a Vacaro ver: Repetto Betes, 1978, pp. 129 y 251. Moreno Arana, 2014b, pp. 488-491.

Por todo ello, una hipótesis sobre el origen de la Virgen sería que fuera igualmente donación de Gutiérrez de la Vega<sup>47</sup>. Desde luego, fue colocada en el retablo en vida de éste, ya que su fallecimiento no acaeció hasta el 16 de diciembre del propio año de 1769. Por desgracia, la investigación sobre este personaje, que comienza su vinculación a la Colegial en 1729, vivo aún Felices de Molina, no nos ha suministrado, sin embargo, ningún dato sobre la imagen mariana<sup>48</sup>.

En cualquier caso, resulta muy dudoso que la entonces Virgen de los Dolores fuera hecha por el mismo tiempo que el Cristo de la Columna o Flagelación para formar un conjunto unitario con él. La diferencia de tamaño y materiales y la extraña iconografía del grupo escultórico que formaron ambas imágenes en el mencionado retablo permiten suponer que la Virgen fue colocada o añadida en el altar por simples razones de índole devocional, ajenas, por tanto, a un proyecto artístico coherente. En este sentido, no queremos dejar pasar la ocasión sin recordar que la dolorosa ha llegado a ser asignada igualmente hace años al propio Jacome Vacaro, teoría con la que no estamos de acuerdo, tanto por lo que acabamos de comentar, como por la ausencia de rasgos estilísticos del genovés en ella, desde nuestro punto de vista<sup>49</sup>.

La existencia de la imagen mariana en este retablo, en la actualidad ocupado por la Virgen de Belén, se constata también por inventarios de la Colegial anteriores a su conversión en titular de la hermandad de la Amargura. De este modo, en 1849 se cita en dicho altar con la misma advocación, "*Nuestra Señora de los Dolores*"<sup>50</sup>. Igualmente, figura en el de 1908, aunque ahora es llamada "*Virgen del Dolor*". Este inventario destaca por ser muy detallado. Se afirma en relación al "*Altar del Sr. de la Columna y Virgen del Dolor*" que ambas esculturas ocupaban su nicho central, siendo la dolorosa una "*imagen de candelero de 1,57 de alto, vestida con manto y túnica de terciopelo morado con blondas falsas y toca de tul corriente*"<sup>51</sup>.

47 Sus principales datos biográficos están recogidos en: Repetto Betes, 1978, p. 214.

48 Nada al respecto aparece en su codicilo, redactado en 1764: APNJE, tomo 2636, oficio VIII, escribano Ignacio de Buendía, año 1764, f. 22.

49 Esta atribución se debe a Isaac Navarrete Álvarez y Rosario Martínez Lorente y ha sido recogida en: Rosa Mateos, 2012, p. 94.

50 AGAS, fondo Arzobispal, sección Administración General, serie Inventarios de Parroquias, legajo 14563.

51 AGAS, fondo Arzobispal, sección Administración General, serie Inventarios de Parroquias, legajo 14556, f. 3v. En la actualidad la imagen tiene 167 cm. de alto debido al aumento de altura que ha sufrido a lo largo del tiempo el candelero.

En relación con la posible autoría de Felices de Molina sobre ella, tenemos que empezar diciendo que, al margen de lo que hemos dicho líneas atrás sobre el hipotético donante de la imagen, no parece extraño que una obra de nuestro artista llegara a manos del cabildo colegial o de alguno de sus canónigos. En este sentido, un presumible enlace pudo ser su propio hermano Alonso Felices de Molina, ya que hemos localizado a un personaje así llamado ostentando el cargo de “*contador de la mesa capitular*” antes de 1710, según las actas capitulares de ese año<sup>52</sup>. Junto a ello, recordemos también la activa participación de los canónigos en la bendición de la Virgen de las Angustias de San Dionisio. Por tanto, parece haber una vinculación histórica de ambas imágenes marianas con la Colegial, lo cual es ya un primer nexo de unión entre ambas. A este argumento hay que sumar otro que sería más determinante, el puramente artístico.

Ya mencionamos un aspecto de gran importancia como es el material empleado en las dos obras, la terracota o barro cocido, y la excepcionalidad de su uso en la escultura jerezana del siglo XVIII. Pasemos ahora a analizar las formas.

Pese a su deplorable estado de conservación, el grupo escultórico de la Virgen de las Angustias nos ha llegado, a diferencia de lo que ocurre con nuestra dolorosa, sin alteraciones importantes, conservando su policromía original. Pero, el acabado polícromo es un elemento que no permite una comparación ya que además todas las fotografías del Perpetuo Socorro anteriores a las intervenciones de los años setenta son en blanco y negro. Asimismo, al ser la actual titular del Perdón de vestir sólo podemos centrarnos en manos y cabeza.

Las manos más antiguas que conocemos de la actual titular de la hermandad del Perdón por viejas fotografías pudieron ser originales. Podría decirse que están en una línea muy próxima a las manos que vemos en imágenes de dolorosas salidas de los talleres jerezanos de la primera mitad del siglo XVIII, de manera especial aquellas que han sido vinculadas a Diego Roldán, artista que hemos visto que mantuvo cierta amistad con Felices de Molina, por lo que se podría decir que los dos pertenecieron a un mismo círculo artístico. Si comparamos estas manos con las de la Virgen de las Angustias, observamos también ciertas afinidades. En primer lugar, el detalle de la unión de los dedos corazón y anular. Y en segundo lugar, un modelado similar, algo sumario.

---

52 AHDJ, Fondo Colegial, Actas Capitulares, libro 3, f. 162.

Más llamativos son los paralelismos en sendas cabezas, perceptibles, incluso en el estado actual de nuestra dolorosa, en sus zonas menos intervenidas, como es la mitad inferior del rostro (**fig. 4**). De este modo, vemos un modelado de la nariz muy parecido, con sus pequeñas fosas nasales, el triangular surco nasolabial, la boca entreabierta con los dientes de arriba insinuados, las comisuras muy marcadas, el labio superior bastante plano, formando una característica "M" extendida y el inferior de más suave y curvilíneo modelado, así como una barbilla ancha y muy redondeada (**fig. 5**).



Fig. 4



Fig. 5

En cuanto a la mitad superior de la cabeza, las fotografías antiguas demuestran que el dibujo de las cejas era similar, más recto, largo y caído que el que muestra hoy día la Virgen del Perpetuo Socorro tras todas sus sucesivas transformaciones.

Para finalizar, diremos que el hecho de que las dos esculturas sean de barro, la elección de unas dimensiones algo inferiores al natural o el acabado desenfadado de algunas partes anatómicas, como las orejas, nos pueden hablar de un escultor aficionado, no profesional, como de hecho debió de ser el escultor y sacerdote Diego Manuel Felices de Molina.

En definitiva, pensamos que existen argumentos técnicos y formales como para proponer una autoría común para ambas obras y para fechar a María Santísima del Perpetuo Socorro en torno al primer tercio del siglo XVI-II y desde luego en una fecha anterior a la muerte de Felices en 1737.

Es posible que una parte importante del trabajo del escultor tuviera como destino inicial la devoción doméstica, como podría haber ocurrido con la imagen que acabamos de comentar. De ahí que tengamos tan escasos testimonios de su obra. En este sentido, tenemos conocimiento de varias piezas en colecciones particulares de la ciudad que podrían relacionarse con el artista. Se trata de piezas de terracota y de pequeño tamaño, que resultan cercanas formalmente a la Virgen de las Angustias de San Dionisio.

La primera de ellas es un **Ecce-Homo, perteneciente a la colección particular de D. Francisco Garrido Arcas**<sup>53</sup>. Con una altura de 35 cm. de altura, presenta a Cristo de medio cuerpo (**fig. 6**). Una clámide de amplios y sinuosos pliegues cubre el torso dejando desnudo uno de los hombros. Los brazos se cruzan sobre el pecho, portando la mano derecha la caña<sup>54</sup>, mientras la izquierda sostiene púdicamente uno de los extremos de la tela. La mano izquierda posee una expresión tensa de los dedos y unión de dedos anular y corazón que recuerda a la que vemos en la diestra de la imagen de la Virgen de las Angustias. Con el Cristo de este grupo escultórico comparte semejante tratamiento anatómico, con cierta acentuación de la delgadez. Semejante es asimismo el modo de componer el cabello y la barba, que parece que parte aquí con claridad de los modelos de José de Arce, que pudo estudiar directamente a través de la producción que el flamenco dejó en la parroquia de

---

53 Agradecemos a D. Francisco su amabilidad y la información y fotografías que incluimos en este artículo.

54 Parte del brazo derecho se había perdido, siendo el actual una reconstrucción acometida por Luis Álvarez Duarte hace unas dos décadas, según nos informa su actual propietario. Dicho imaginero actuó en la policromía, eliminado los burdos repintes que poseía.

San Miguel (**fig. 7**). El rostro, de dulcificada expresión de dolor, posee en el modelado de la nariz y de la boca llamativos paralelismos con la dolorosa de San Dionisio, como el tratamiento muy plano del labio superior (**fig. 8**). Como esta, posee ojos de cristal. El giro de cabeza hacia el lado izquierdo y el plegado de la clámide aportan dinamismo a una obra que, en su disposición de brazos cruzados sobre el pecho y movimiento de la cabeza, parece basarse en un modelo grabado creado por Alberto Durero, fechado en 1509, que gozaría de cierta difusión<sup>55</sup>.



Fig. 6



Fig. 7

Nos parece interesante igualmente mencionar aquí, aunque con no pocas dudas, **dos pequeñas terracotas con el tema de “la Piedad”** que reproducen el mismo esquema compositivo de la reiterada Virgen de las Angustias.

<sup>55</sup> La estampa parecen conocerla los granadinos Miguel y Jerónimo García, artistas que, por cierto y salvando las distancias, muestran curiosos paralelismos con Felices de Molina, como son la especialidad en el uso del barro y la condición eclesiástica de uno de ellos. La referida estampa la emplean en composiciones muy similares a la que acabamos de ver a través de algunos de sus célebres Ecce Homo, como se defiende en: García Luque, 2013, p. 202.



Fig. 8

El material y la llamativa repetición de gestos, y hasta de detalles, nos llevan a tenerlas en cuenta dentro de una hipotética producción de nuestro escultor, si bien el hecho de que también muestren variaciones entre ellas nos hace ser cautos y no descartar que se traten de versiones de un mismo modelo por parte de distintos autores. En este sentido, de las dos, una se conserva en una colección particular jerezana (**fig. 9**), mientras que la otra ha sido puesta a la venta por una casa de subastas alemana en 2012, habiendo sido catalogada como obra siciliana del siglo XVIII<sup>56</sup>. Pese a la incógnita sobre su procedencia, esta última pieza manifiesta una estética asimilable a la barroca sevillana, incluida su interesante peana (**fig. 10**). Dejamos, por ello, planteada la cuestión para futuras investigaciones.



Fig. 9



Fig. 10

56 Puede verse esta obra en: <https://www.hampel-auctions.com/a/Pieta.html?a=91&s=317&id=510575> (Consultado el 11/5/2020)

Por último, señalamos otra imagen problemática, aunque con conexiones formales con Felices de Molina. Nos referimos a una **Dolorosa de medio cuerpo que se encuentra en el convento de la Merced de Jerez**. En este caso se hace uso de la madera y las telas encoladas. A lo singular de los materiales se une el hecho de que presente un estofado que parece situarla en la segunda mitad del siglo XVIII. No obstante, los rasgos faciales son muy cercanos a los vistos en las imágenes de las Angustias de San Dionisio y del Perpetuo Socorro por lo que es posible, en caso de ser de nuestro artista, que fuera alterado su primitivo aspecto décadas después de su realización (figs. 11 y 12).



Fig. 11



Fig. 12

## BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ, L. y HERRERA GARCIA, F. J. (1992), "Francisco López y la difusión del barroco estípite en el retablo bajo-andaluz", *Archivo Hispalense*, 230, pp. 120-150.
- CABALLERO RAGEL, J. (1996), "Notas documentales sobre cuatro esculturas existentes en Jerez de la Frontera", *Trivium*, 8, pp. 400-402.
- ESTEVE GUERRERO, M. (1952), *Jerez de la Frontera. Guía oficial de Arte*, Editorial Jerez Gráfico, Jerez de la Fra.

- GARCÍA LUQUE, M. (2013), "Fuentes grabadas y modelos europeos en la escultura andaluza (1600-1650)", en Gila Medina, L. (coord.), *La consolidación del Barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*, Universidad de Granada, Granada, pp. 179-256.
- GARCÍA ROMERO, F. A. y VEGA GEÁN, E. J. (2003), *Flagelación y Amargura de Jerez de la Frontera*, Hermandad de la Flagelación, Jerez de la Fra.
- MORENO ARANA, J. M. (2010), *La Policromía en Jerez de la Frontera durante el siglo XVIII*, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, Sevilla.
- MORENO ARANA, J. M. (2014a), "La escultura en el retablo jerezano del siglo XVIII: autores y obras", *Laboratorio de Arte*, 26, pp. 223-246.
- MORENO ARANA, J. M. (2014b), *El Retablo en Jerez de la Frontera durante el siglo XVIII*, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, Sevilla.
- MORENO ARANA, J. M. (2018), "Ignacio López y las cofradías jerezanas", en MORENO ARANA, J. M. (coord.): *El escultor Ignacio López y su época (1658-1718)*, Hermandades del Mayor Dolor, Nazareno, Desconsuelo y Piedad y Excmo. Ayuntamiento de Jerez de la Frontera, Jerez de la Frontera, pp. 191-232.
- MORENO ARANA, J. M. y MORENO ARANA, J. A. (2018), "Coleccionismo artístico en el setecientos jerezano", en HOLGUERA CABRERA, A., PRIETO USTIO, E. y URIONDO LOZANO M. (coords.), *Coleccionismo, Mecenazgo y Mercado Artístico: su proyección en Europa y América*, Universidad de Sevilla, Sevilla, pp. 159-174.
- MUÑOZ ESPINOSA, M. (1892), "La capilla del Arco del Algarve", *Revista Religiosa*, 150, pp. 318-320.
- REPETTO BETES, J. L. (1978), *La obra del templo de la Colegial de Jerez de la Frontera*. Diputación Provincial de Cádiz, Cádiz.
- REPETTO BETES, J. L. (1988), "La Historia", en ROMERO MENSAQUE, C. J. (coord.): *Semana Santa en las diócesis de Cádiz y Jerez*, tomo I, Gemisa, Sevilla.
- ROSA MATEOS, A. de la (2012), *Imaginería procesional en la Semana Santa de Jerez*. Remedios 9, Jerez de la Fra.