

JOSÉ DE ARCE, ALFONSO MARTÍNEZ Y SUS CONTRIBUCIONES A LA ICONOGRAFÍA DEL NIÑO JESÚS Y SAN JUANITO EN LA ESCULTURA SEVILLANA DEL SIGLO XVII. REVISIÓN Y NUEVAS ATRIBUCIONES

FRANCISCO JOSÉ MARTÍN LÓPEZ | UNIVERSIDAD DE SEVILLA

ORCID: 0000-0001-8913-8089

Fecha de recepción: 21/08/2023

Fecha aceptación final: 27/10/2023

RESUMEN

En el presente artículo se pone en valor el papel jugado por el escultor José de Arce y su seguidor Alfonso Martínez en la evolución del prototipo iconográfico y escultórico del Niño Jesús y San Juanito de la segunda mitad del siglo XVII. Se hace una revisión de imágenes identificadas como *del círculo de los Ribas* y se proponen nuevas atribuciones de piezas sevillanas y gaditanas.

PALABRAS CLAVE

Siglo XVII, Niño Jesús, San Juanito, José de Arce, Alfonso Martínez

JOSÉ DE ARCE, ALFONSO MARTÍNEZ AND THEIR CONTRIBUTIONS TO THE ICONOGRAPHY OF THE CHILD JESUS AND SAN JUANITO IN THE SEVILLE-NA SCULPTURE OF THE 17TH CENTURY. REVIEW AND NEW ATTRIBUTIONS

ABSTRACT

This article values the role played by the sculptor José de Arce and his follower Alfonso Martínez in the evolution of the iconographic and sculptural prototype of the Child Jesus and Saint John of the second half of the 17th century. A review of images identified as *from the circle of the Ribas* is made and new attributions of sevilian and Cadiz pieces are proposed.

KEYWORDS

17th century, Child Jesus, Child Saint John, José de Arce, Alfonso Martínez

Cómo citar: Francisco José Martín López, «José de Arce, Alfonso Martínez y sus contribuciones a la iconografía del Niño Jesús y San Juanito en la escultura sevillana del siglo XVII. Revisión y nuevas atribuciones», *Trocaero. Revista del Departamento de Historia Moderna, Contemporánea, de América y del Arte*, 35, 2023, pp. 101-129, DOI: <https://doi.org/10.25267/Trocaero.2023.i35.05>

1. INTRODUCCIÓN

Desde que Carlos Gálvez diera a conocer en 1927 un documento que vinculaba a Felipe de Ribas con el *Niño Jesús* del retablo mayor de la iglesia de San Juan de la Palma de Sevilla, algunos autores de la historiografía artística andaluza acuñaron el término *del círculo de los Ribas* para designar otras piezas similares¹. Sin embargo, consideramos que es una cuestión que requiere una revisión, habida cuenta de la desconexión estilística de estas efigies con otras obras de Felipe y Francisco Dionisio de Ribas. Por otro lado, el hallazgo de la autoría de José de Arce sobre el *Niño Jesús* de la Hermandad del Nazareno de Carmona (1657) ha reforzado esta necesidad, y es conveniente valorar el papel jugado por este escultor y por su seguidor Alfonso Martínez en la definición del modelo iconográfico del Niño Jesús en la escuela sevillana de la segunda mitad del siglo XVII. Además, proponemos algunas tallas catalogadas como *del círculo de los Ribas* que se ajustan a la producción de Arce y Martínez, como el *Niño Jesús* y el *San Juanito* de la iglesia de San Juan de la Palma de Sevilla, el *Niño Jesús* del Museo de Bellas Artes de Sevilla y el de la parroquia de Santo Domingo de Bornos, así como las imágenes de *San Juanito* de la Colección Bellver y el de la iglesia hispalense de Santa Catalina.

2. EL NIÑO JESÚS EN SEVILLA: DESDE JERÓNIMO HERNÁNDEZ HASTA JOSÉ DE ARCE

El tema del Niño Jesús, como imagen individual, tuvo su eclosión tras el concilio de Trento, siendo durante el Renacimiento y el Barroco cuando se consagró su prototipo figurativo². No obstante, en las ciudades de Malinas y Florencia ya contaba con gran desarrollo escultórico antes del citado concilio. Durante los siglos XV y XVI, la ciudad belga fue un importante centro de producción de imágenes de Niños Jesús. Estas eran pequeñas figurillas de madera que no sobrepasaban los 30 cm de altura, representando a Cristo niño de pie, desnudo, soste-

¹ GÁLVEZ, Carlos. Documentos varios. En *Documentos para la historia del arte en Andalucía*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1927, vol. I, p. 79.

² Sobre la historia y el culto al Niño Jesús véase DOLZ, Michele. *El Niño Jesús. Historia e imagen de la devoción del Niño Divino*. Córdoba: Almuzara, 2010.

niendo un orbe y bendiciendo con la mano derecha³. Su popularidad facilitó su producción en serie, conservándose numerosos ejemplos en colecciones europeas.

Por otro lado, hallamos a dos artistas en la escuela de escultura florentina del siglo XV que abordaron esta iconografía: Desiderio da Settignano y Francesco di Simone Ferrucci. Del primero resalta la figura del Niño Jesús del ático del *Altar del Sagrario* de la basílica de San Lorenzo de Florencia, datado hacia 1461⁴. El infante, desnudo, en pie y bendiciendo, se alza sobre un cáliz y sostiene con su mano izquierda una corona de espinas. Del segundo escultor sobresale la imagen del *Niño bendiciendo* de la Sala del Púlpito del Museo de la Opera del Duomo de Florencia, realizado hacia 1486⁵. Si bien la escultura parte del modelo anterior, lo concibe como figura exenta, advirtiendo cierta autonomía del tema iconográfico ya en la segunda mitad del *Cinquecento* florentino.

La representación escultórica del Niño Jesús maduró en Sevilla en el último tercio del siglo XVI, coincidiendo con la llegada de la primera generación de escultores romanistas, y animada por la influencia de los grabados de la familia Wierix, que tantas composiciones dedicó a este tema⁶. Su éxito también se debió a la promoción del culto eucarístico y al auge de las hermandades sacramentales⁷. Este modelo iconográfico unifica al Jesús humano, resucitado por el Padre, y al Jesús divino, presente en la Eucaristía. Dado esto, las hermandades sacramentales cultivaron la devoción al Niño Jesús resucitado, representándolo como Cristo triunfante sobre la muerte, bendiciendo con su derecha y sosteniendo una cruz con la opuesta⁸.

³ Para profundizar en esto: MANRIQUE FIGUEROA, César. Tres casos de difusión y presencia de esculturas flamencas fuera de Europa continental. *Atrio*. 2007-2008, 13-14, pp. 71-82. SERCK, Luc. Notas sobre el niño Jesús en los antiguos Países Bajos meridionales. En RAMOS SOSA, Rafael coord. *Actas del coloquio internacional El Niño Jesús y la infancia en las artes plásticas, siglos XV al XVII. IV centenario del Niño Jesús del Sagrario, 1606-2006*. Sevilla: Archicofradía Sacramental del Sagrario de Sevilla, 2010, pp. 129-131. DELPHINE STEYAERT, Fanny Cayron. *Made in Malines. Les Statuettes Malinoises Ou Popupees de Malines de 1500-1540: Etude Materielle et Typologique*. Bruselas: Institut royal du Patrimoine artistique, 2019.

⁴ GENTILINI, Giancarlo. Decorative sculpture and Stone furnishings. En VV. AA. *Desiderio da Settignano. Sculptor of Renaissance Florence*. París: Museo del Louvre, 2007, pp. 228-236.

⁵ FILARDI, Rita, VERDON, Timothy. *Guida breve al nuovo Museo dell'Opera del Duomo di Firenze*. Florencia: Polistampa, 2016, p. 107.

⁶ ESCUREDO BARRADO, Elena. A propósito de la influencia de las fuentes grabadas en la escultura barroca sevillana: las estampas de los Wierix. *Archivo Hispalense*. 2016, 300-302, pp. 343-366.

⁷ RODA PEÑA, José. *Hermandades Sacramentales de Sevilla*. Sevilla: Ed. Guadalquivir, 1996.

⁸ ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, Jesús. Escultura e iconografía del Resucitado en los Niños Jesús de la Colección Bellver: siglos XVII-XX. En HOLGUERA CABRERA, Antonio et al. coords. *Coleccionismo, mecenazgo y mercado artístico en España e Iberoamérica*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2017, p. 176.

Aunque pudo haber algún ejemplo anterior⁹, se considera que la imagen pintada por Pedro de Villegas Marmolejo en el *Retablo de la Visitación* de la catedral de Sevilla (1566)¹⁰ es la más cercana a la talla que realizó Jerónimo Hernández para la Hermandad del Dulce Nombre de Jesús de Sevilla (h. 1582)¹¹. La efigie de Hernández fue la pionera en el campo escultórico hispalense, siendo imitada por otros maestros locales como Diego de Velasco en el atribuido *Niño Jesús* de la parroquia de Sanlúcar de Barrameda (fin. s. XVI)¹², o Juan de Oviedo el Joven en el atribuido de la iglesia de San Sebastián de Marchena (h. 1600)¹³. Pero fue Juan Martínez Montañés quien asentó las características del modelo clásico sevillano en la imagen que realizó para la Sacramental del Sagrario en 1606¹⁴. A partir de ella, otros maestros hicieron sus versiones, como Juan de Mesa en el atribuido *Niño Jesús* del Museo de Bellas Artes de Córdoba (primer cuarto del siglo XVII)¹⁵, Francisco de Ocampo en el atribuido *Dulce Nombre de Jesús* de la Hermandad del Nazareno de Salteras (1610)¹⁶, Alonso Cano en el atribuido del Museo Nacional de Valladolid (h. 1630)¹⁷, o Francisco de Fonseca en el de la parroquia de Sanlúcar la Mayor (1638)¹⁸.

⁹ MARCHENA HIDALGO, Rosario. El Niño Jesús del retablo de la Virgen de Belén de la iglesia de la Anunciación de Sevilla. *Laboratorio de Arte*. 2018, 30, p. 71.

¹⁰ ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, Jesús. La Visitación. Pedro de Villegas Marmolejo. 1566. En GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel, ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, Jesús coords. *Misericordiae vultus: el rostro de la misericordia*. Sevilla: Cabildo Catedral de Sevilla, 2016, pp. 120-121.

¹¹ GÓMEZ PIÑOL, Emilio. El Niño Jesús de la Sacramental del Sagrario Hispalense: introducción al estudio de la génesis de un prototipo distintivo de la escultura sevillana. En *Actas del Coloquio Internacional El Niño Jesús y la infancia en las artes plásticas, siglo XV al XVII. IV Centenario del Niño Jesús del Sagrario, 1606-2006*. Sevilla: Archicofradía Sacramental del Sagrario, 2010, pp. 55-64. RODA PEÑA, José. La Cofradía del Dulce Nombre de Jesús de Sevilla y su patrimonio escultórico a finales del siglo XVI. En RODA PEÑA, José ed. lit. *XVII Simposio sobre Hermandades de Sevilla y su Provincia*. Sevilla: Fundación Cruzcampo, 2016, pp. 248-251.

¹² VV. AA. *Guía artística de Cádiz y su provincia*. Cádiz: Diputación Provincial de Cádiz, 2005, vol. II, p. 124.

¹³ RAMOS SUÁREZ, Manuel Antonio. De pleitos y retazos histórico-artísticos de las hermandades del Dulce Nombre de Marchena (Sevilla). En: ARANDA DONCEL, Juan coord. *Los dominicos y la advocación del Dulce Nombre de Jesús en Andalucía*. Archidona: Archicofradía del Dulce Nombre de Archidona, 2017, p. 199.

¹⁴ HERNÁNDEZ DÍAZ, José. *Juan Martínez Montañés (1568-1649)*. Sevilla: Eds. Guadalquivir, 1987, pp. 91, 118-124. Gómez Piñol. *op. cit.*, pp. 15-104. GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel. Niño Jesús. Juan Martínez Montañés. 1606-1607. En GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, Jesús coord. *Misericordiae vultus: el rostro de la misericordia*. Sevilla: Cabildo Catedral de Sevilla, 2016, pp. 56-590.

¹⁵ GARCÍA DE LA TORRE, Fuensanta. *Un Niño Jesús de Juan de Mesa en el Museo de Bellas Artes de Córdoba*. Córdoba: Museo de Bellas Artes de Córdoba, 1996, pp. 49-50.

¹⁶ GONZÁLEZ POLVILLO, Antonio. Las Hermandades de Salteras en la Edad Moderna. En RODA PEÑA, José coord. *V Simposio sobre Hermandades de Sevilla y su Provincia*. Sevilla: Fundación Cruzcampo, 2004, p. 95.

¹⁷ SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo. Lo múltiple en Alonso Cano escultor. *Archivo Español de Arte*. 2001, 296, p. 374.

¹⁸ MARTÍNEZ AMORES, Francisco. Un Niño Jesús del escultor, pintor y dorador del siglo XVII Francisco de Fonseca en Sanlúcar la Mayor (Sevilla). *Laboratorio de Arte*. 2017, 29, pp. 287-298.

En este contexto llega José de Arce a Sevilla, hacia 1636, proponiendo una interpretación personal del modelo montañésino¹⁹. Aunque no se sabe con certeza donde transcurrió su formación artística, todos coinciden en que debió conocer las formas del incipiente barroco flamenco. Esperanza de los Ríos asocia su estilo a la pintura de Rubens y a la escultura de Lucas Faydherbe, mientras que Fernando Quiles sugiere que debió dejarse llevar por la expresividad del barroco temprano de Artus Quellinus o Johannes van Mildert²⁰. Ciertamente, en su estilo se aprecia la huella de la sensibilidad flamenca en el gusto por los gestos declamatorios y la potencia expresiva. Pero no podemos entender su plástica sin la influencia italiana. Si bien no se ha podido demostrar su estancia allí, pese a que Francisco Espinosa de los Monteros asegura que así fue, en su praxis se puede advertir el influjo del Barroco romano temprano²¹. Esperanza de los Ríos asocia su hipotética estancia romana al círculo de Bernini o François Duquesnoy, tomando de ellos la pomposidad en los movimientos y la blandura de las superficies²².

Tanto en Flandes como en Roma debió impregnarse de los modelos infantiles desarrollados en ambos focos. En el flamenco se popularizó el tema del Niño Triunfante, destacando la magnífica talla del *Cristo Niño* que realizó Georg Petel en 1631 y que hoy se venera en la iglesia de los franciscanos descalzos de Augsburgo²³. La efigie es un alarde de dominio del natural, infundiéndole a la anatomía y a la disposición del cuerpo el verismo tan característico del barroco flamenco. En Roma debió sentir atracción por el modelo pueril desarrollado por Duquesnoy, que tanto predicamento tuvo en la escultura europea posterior²⁴. De él pudo tomar la blandura de las formas, la expresión tierna, la candidez de la gesticulación y el gusto por las superficies pulidas. Duquesnoy dedicó buena parte de su producción a la hechura de *puttis* en cera y bronce, siendo reclamados por numerosos coleccionistas. Hoy día continúan muchos de estos angelillos en casas de subasta de arte. Puede contemplarse, por ejemplo, el relieve de la *Bacanal de Putti* (1630) de la Galería Spada de Roma para comprender el tipo figurativo infantil de Duquesnoy.

19 RÍOS MARTÍNEZ, Esperanza de los. *José de Arce, escultor flamenco (Flandes, 1607-Sevilla, 1666)*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2007, p. 14.

20 RÍOS MARTÍNEZ, Esperanza de los. La figura de José de Arce ante la historia y la crítica (I). Los siglos XVII y XIX. *Revista de Historia de Jerez*. 2016, 19, p. 73. 1575-7129. QUILES, Fernando. De Flandes a Sevilla. El viaje sin retorno del escultor José de Arce (c. 1607-1666). *Laboratorio de Arte*. 2003, 16, p. 137.

21 ESPINOSA DE LOS MONTEROS SÁNCHEZ, Francisco. Sobre la posible estancia del escultor José de Arce en Roma. *Revista de Historia de Jerez*. 2005-2006, 14-15, pp. 337-352.

22 RÍOS MARTÍNEZ, Esperanza de los. *La figura...*, op. cit., p. 73.

23 KOCH, Gisela. *Georg Petel: 1601/02-1634*. Karlsruhe: KIT Publicaciones Científicas, 2011, pp. 122, 132, 137, 160, 164.

24 BOUCHER, Bruce. *La escultura barroca en Italia*. Barcelona: Ed. Destino, 1999, pp. 147-152.

Imagen 1

Niño Jesús. José de Arce, 1657. Hermandad del Nazareno de Carmona (Sevilla)

Fotografía: Guillermo Ramírez Torres.



José de Arce supo imbricar ambas tradiciones plásticas, la flamenca y la italiana, y las expresó con gran maestría en el *Niño Jesús* de la Hermandad del Nazareno de Carmona, realizado por el flamenco en 1657 (**Imagen 1**). A pesar de su buena factura, pocos historiadores repararon en ella²⁵. El primero en relacionarlo con la producción de José de Arce fue José Luis Romero Torres, quien lo examinó y estudió en 2008. Dicha atribución fue difundida a partir de su restauración en 2011, escribiendo el mismo historiador un artículo argumentando dicha hipótesis²⁶. La misma se fundamenta en el parecido del Niño con otras figuras infantiles del escultor, tales como los ángeles de las esculturas en piedra de la parroquia del Sagrario de Sevilla, o los ángeles pasionistas de la Hermandad de la Humildad y Paciencia

²⁵ HERNÁNDEZ DÍAZ, José. *Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1943, vol. II, p. 145.

²⁶ ROMERO TORRES, José Luis. El escultor José de Arce y el Niño Jesús de la Hermandad del Nazareno de Carmona. *Boletín de la Hermandad de Nuestro Padre Jesús Nazareno*, 2014, 33, pp. 16-21.

de Carmona (1656-1657)²⁷. Finalmente, Álvaro Dávila-Armero, en la última monografía sobre el escultor, afirma que Fernando Villa Nogales localizó el contrato de la hechura, aunque aún no ha sido publicado²⁸.

La efigie, aunque bebe del modelo de Montañés, introduce nuevos aspectos estéticos procedentes de la escultura flamenca y romana. En primer lugar, sustituye la complexión atlética montañesina por un cuerpo naturalista. La caja torácica y los hombros se estrechan mientras que la zona del vientre y las caderas se ensanchan, creando un esquema gotiforme que tuvo gran repercusión en las figuras infantiles de sus seguidores. Igualmente, añade otros caracteres identificativos como la estilización de las extremidades y el movimiento grácil del cuerpo, incrementando la sensación de delicadeza. De reminiscencias flamencas también es el peinado, provisto de numerosos caracolillos que se acumulan en la zona de las orejas. Paralelamente a lo dicho, resalta también el influjo de la plástica de Duquesnoy en la blandura anatómica. Los músculos y huesos del cuerpo están tratados como superficies redondeadas y suaves, emulando con gran efectividad la carnosidad del cuerpo infantil²⁹.

Con base en esta imagen, se le atribuyen otras tallas similares, como el *Niño Jesús* del retablo mayor de la parroquia de San Dionisio de Jerez de la Frontera (1641-1650)³⁰, el de la Hermandad del Valle de Sevilla (1650-1665)³¹ y el de la Galería Caylus de Madrid (1655-1666)³². De entre las obras de segura atribución, queremos destacar el del museo de la catedral de Sevilla, vinculada a la gubia del flamenco por Álvaro Recio³³. Lo que resalta de esta pieza es que aparece vestida con una túnica de talla y apoyada sobre una peana de nubes y querubines. Hasta el momento, las imágenes del Niño Jesús individuales solían representar-

²⁷ MIRA CABALLOS, Esteban y VILLA NOGALES, Fernando. *Carmona en la Edad Moderna. Religiosidad y arte, población y emigración a América*. Sevilla: Muñoz Moya, 1999, p. 141.

²⁸ DÁVILA-ARMERO DEL ARENAL, Álvaro. Catálogo. En VV. AA. *José de Arce*. Colección Grandes Maestros Andaluces. Sevilla: Ed. d'Arte, 2020, p. 274.

²⁹ El modelo infantil practicado por José de Arce también influyó en la obra temprana de Pedro Roldán, como atestiguan los 4 ángeles tenantes que se encuentran en el banco del retablo mayor del convento de Santa Ana de Montilla (Córdoba), fechado entre 1652-1654. DÁVILA-ARMERO DEL ARENAL, Álvaro. Retablo mayor del convento de Santa Ana de Montilla (Córdoba). 1652-1654. En VV. AA. *Pedro Roldán, Grandes Maestros Andaluces*. Sevilla: Tartessos, 2008, vol. II, pp. 18-29.

³⁰ RÍOS MARTÍNEZ, Esperanza de los. *José de Arce...*, op. cit., pp. 105-106.

³¹ FERRERAS ROMERO, Gabriel. Patrimonio devocional y escultórico. En LÓPEZ GARRIDO, M^a Isabel coord. *La Hermandad del Valle de Sevilla. Patrimonio cultural y devocional*. Sevilla: Fundación El Monte de Piedad, 2003, p. 107. DÁVILA-ARMERO DEL ARENAL. op. cit., pp. 218-221.

³² ROMERO TORRES, José Luis. El escultor..., op. cit., p. 18.

³³ RECIO MIR, Álvaro. José de Arce en la catedral de Sevilla y el triunfo del dinamismo barroco en la escultura hispanolense. *Laboratorio de Arte*. 2002, 15, p. 147.

se desnudos y sobre un cojín, siguiendo el modelo de Montañés. Aunque parece que el Niño Jesús con túnica tallada ya existía con anterioridad a la llegada del flamenco, la solución plástica del mismo definió un canon que marcó el inicio de una versión alternativa de esta iconografía en la imaginería sevillana³⁴.

3. ICONOGRAFÍA Y ESCULTURA DE SAN JUANITO EN SEVILLA

Denominamos *San Juanito* al modelo iconográfico que representa a San Juan Bautista como un niño. Este personaje fue el último profeta del Antiguo Testamento y el primer mártir por la causa de Cristo. El arte cristiano lo ha venido representando generalmente como un hombre adulto, en la edad en la que predicó la venida del Mesías. No obstante, a partir del Renacimiento, al igual que Cristo, contó con una iconografía dual, esto es, como adulto y como niño³⁵. San Juanito está asociado a la infancia de Cristo, apareciendo en la pintura italiana renacentista como compañero de juegos o como adorador en presencia de María³⁶. Algunos artistas italianos también llevaron el tema a la escultura, aunque interpretado como un adolescente, como Donatello en el *San Juan Bautista* del Museo Nacional de Bargello (1450-1455), o Miguel Ángel en el de la capilla de San Salvador de Úbeda (1495).

San Juan Bautista, como imagen individual y de bulto redondo, en la escultura sevillana es representado en la mayoría de los casos como hombre adulto. No obstante, debido a la admiración por el estilo de los genios del Renacimiento italiano, también se representó como adolescente a partir del último tercio del siglo XVI. Sin embargo, no fue hasta el siglo XVII cuando comenzó a popularizarse el tema de San Juanito, aunque contó con detractores por su falta de fundamento evangélico³⁷.

José de Arce pudo ser uno de los primeros escultores que popularizó el tema en la clientela sevillana. Sabemos por su inventario de bienes que fue un gran productor de esta iconografía, ya que aparecen en su taller más de una decena de figuras que representan al Niño

³⁴ En el documento publicado por Carlos Gálvez se refleja la entrega de 300 reales a Juan Durán para el enriquecimiento del vestido, lo que implica que el Niño Jesús donado por los Ribas en 1644 era de talla completa. Un ejemplo de este tipo de imagen es el Niño *Salvator Mundi* de la colección Mariano Bellver, atribuida al círculo de Juan Martínez Montañés y enriquecida con chapas de plata labradas. GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, Jesús. *La escultura en la colección Bellver*. Sevilla: Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla, 2014, pp. 56-64.

³⁵ RÉAU, Louis *Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*. Barcelona: Serbal, 1996, pp. 495-496.

³⁶ Véase, por ejemplo, la *Virgen de las Rocas* de Leonardo da Vinci del Museo del Louvre (1483-1486), o la *Virgen de la Cortina* de Rafael de la Pinacoteca de Múnich (1514).

³⁷ RÉAU, Louis *Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento...*, op. cit., pp. 495-496. PACHECO, Francisco. *Arte de la Pintura*. Madrid: Cátedra, 2001, p. 666.

Jesús y a San Juan Bautista³⁸. No podemos saber la apariencia de estas imágenes ya que no se conserva ninguna obra documentada al respecto, aunque Esperanza de los Ríos le atribuye el que hace pareja con el citado *Niño Jesús* del retablo mayor de la parroquia de San Dionisio de Jerez de la Frontera³⁹. De ser así, podría ser que el flamenco combinara el modelo de niño desnudo, similar al del *Niño Jesús* de Carmona, con el vestido, sustituyendo la rica túnica por un sayo de piel de camello. De este modo, su seguidor Alfonso Martínez pudo tomar como referencia el modelo de Arce y continuarlo en sus encargos. De este escultor también sabemos por su inventario de bienes que realizó numerosas imágenes de Niños Jesús, destacando la presencia de un *San Juan pastorcico* que hacía juego con otro Cristo niño⁴⁰.

4. DEL CÍRCULO DE LOS RIBAS: REVISIÓN Y NUEVAS ATRIBUCIONES

Como enunciábamos al principio, la vinculación del *Niño Jesús* de la iglesia de San Juan de la Palma con los hermanos Ribas originó la clasificación de otras piezas similares bajo el término *del círculo de los Ribas*. Pese a que la obra retablística de Felipe y Francisco Dionisio de Ribas ha sido estudiada profundamente por Teresa Dabrio y otros autores, el ámbito de la escultura aún sigue siendo confuso.

Ya José Hernández Díaz, en 1937, advertía que no toda la imaginería de los retablos contratados por los Ribas se debía a ellos, adjudicando parte de la escultura del *Retablo del Bautista* del monasterio de Santa Paula a José de Arce⁴¹. Posteriormente, Teresa Dabrio señaló otros casos, como el Crucificado del ático de la parroquia de San Julián de Sevilla y el Crucificado y los cuatro ángeles del ático del retablo mayor de la parroquia de San Lorenzo de la misma ciudad⁴². En tercer lugar, desde que se conoció el traspaso del *Crucificado de la Misericordia* de Lebrija a Felipe de Ribas se ha vinculado a él, no sin discusión, hasta finales de la centuria pasada, que se viene atribuyendo a José de Arce⁴³. Por último, Salvador Guijo, en la monogra-

38 RÍOS MARTÍNEZ, Esperanza de los. *José de Arce y la escultura jerezana de su tiempo: 1637-1650*. Cádiz: Diputación Provincial de Cádiz, 1991, p. 137.

39 RÍOS MARTÍNEZ, Esperanza de los. *José de Arce y la escultura...*, op. cit., pp. 105-106.

40 GARCÍA DE LA CONCHA DELGADO, Federico. Inventario de bienes del imaginero Alfonso Martínez. *Boletín de las Cofradías de Sevilla*. 1997, 457, p. 67.

41 HERNÁNDEZ DÍAZ, José. *Estudio iconográfico y técnico de la imaginería montañesina*. Sevilla: Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, 1937, p. 96.

42 DABRIO GONZÁLEZ, María Teresa. *Los Ribas. Un taller andaluz de escultura del siglo XVII*. Córdoba: Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1985, pp. 325, 364.

43 ROMERO TORRES, José Luis. Alonso Cano en el contexto de la escultura sevillana (1634-1638). En: *Symposium Internacional Alonso Cano y su época*. Granada: Junta de Andalucía, 2002, p. 455. RÍOS MARTÍNEZ, Esperanza de los. *José de Arce, escultor...*, op. cit., pp. 120-122.

fía dedicada al monasterio de San Leandro de Sevilla, afirmó que las imágenes del *Retablo de San Agustín* son obras de Alfonso Martínez, rescatando la atribución que en su día hizo Ceán Bermúdez en su *Diccionario*⁴⁴.

Por otro lado, aunque tanto Felipe como Francisco Dionisio firmaban como maestros ensambladores y escultores, consideramos probable que, en la mayoría de los casos, delegaron la labor escultórica a maestros cercanos a ellos. La razón que sustenta esta hipótesis es la abundancia de encargos, debiendo atender a varios retablos de manera simultánea. Se documentan más casos en los que las imágenes fueron realizadas por otros maestros, como el citado retablo mayor de la parroquia de San Julián (1640), el mayor de la basílica de Ntra. Sra. de la Merced de Jerez de la Frontera (1654-1668), el de la capilla de la Real Maestranza de Caballería (1661-1668), el de la capilla de los Vizcaínos en la Casa Grande de San Francisco, hoy el mayor de la parroquia del Sagrario (1666-1668), y el mayor de la parroquia de Villamartín (1678-1680)⁴⁵.

En consecuencia, no es descabellado hacer una revisión sobre la obra escultórica vinculada a los Ribas teniendo en cuenta los datos precedentes. Esta tarea, en el ámbito de las imágenes de los Niños Jesús, ya fue iniciada por Álvaro Recio, Álvaro Dávila-Armero del Arenal y Antonio Torrejón Díaz. Mientras que el primero adscribía el citado *Niño Jesús* de la catedral de Sevilla a José de Arce, frente a la atribución de Dabrio a los Ribas, el segundo lo hizo con el de la Hermandad del Valle, en contra de Gabriel Ferreras, que lo vinculaba a Francisco Dionisio⁴⁶. Torrejón, por su parte, sostuvo que el *Niño Jesús* y el *San Juanito* de San Juan de la Palma en realidad se aproximaban a la órbita de José de Arce⁴⁷. Independientemente de las atribuciones anteriores abordaremos otras piezas similares adscritas al círculo de los Ribas que consideramos próximas al arte de Alfonso Martínez.

⁴⁴ CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid: Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1800, vol. III, p. 69. GUIJO PÉREZ, Salvador. *El Real Monasterio de San Leandro de Sevilla. Notas histórico-artísticas del monasterio y su iglesia*. Sevilla: Real Maestranza de Caballería de Sevilla, 2022, p. 117.

⁴⁵ Algunos títulos recientes al respecto: HALCÓN, Fátima. El retablo sevillano de la primera mitad del siglo XVII. En VV. AA. *El retablo sevillano desde sus orígenes a la actualidad*. Sevilla: Fundación Real Maestranza de Caballería de Sevilla, 2009, pp. 214-217. PAREJA LÓPEZ, Enrique. Un venerable varón y eminente artífice. En VV. AA. *Pedro Roldán, Grandes Maestros Andaluces*. Sevilla: Tartessos, 2008, vol. II, pp. 62-63, 93-96. RODA PEÑA, José. La escultura sevillana del Pleno Barroco y sus protagonistas durante la segunda mitad del siglo XVII. En GILA MEDINA, Lázaro coord. *La consolidación del Barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*. Granada: Universidad de Granada, 2018, pp. 239, 242.

⁴⁶ DABRIO GONZÁLEZ, María Teresa. *op. cit.*, pp. 476-477. RECIO MIR, Álvaro. José de Arce...*op. cit.*, p. 147. FERRERAS ROMERO, Gabriel. *op. cit.*, p. 107. DÁVILA-ARMERO DEL ARENAL, Álvaro. *op. cit.*, p. 218.

⁴⁷ TORREJÓN DÍAZ, Antonio. San Juan Bautista Niño. Círculo de José de Arce. Sevilla. Iglesia de San Juan Bautista (vulgo de la Palma). En *Teatro de Grandezas*. Catálogo de la Exposición. Granada: Consejería de Cultura Junta de Andalucía, 2007, p. 262.

Imagen 2

Niño Jesús. Atribuido a Alfonso Martínez. Iglesia de San Juan de la Palma (Sevilla)

Fotografía: Archivo del autor



4.1. NIÑO JESÚS. IGLESIA DE SAN JUAN DE LA PALMA. SEVILLA

La soltura de sus formas y la belleza de su expresión la hacen una de las tallas clave dentro de la evolución iconográfica de este prototipo escultórico (Imagen 2)⁴⁸. Su valía hizo que algunos autores, desde el siglo XVIII, resaltarán su presencia cuando visitaron el templo situado en el barrio de la Feria. Félix González de León, en su *Noticia artística*, se refirió a él como *una preciosa escultura del nombrado Juan Martínez Montañés*, afirmación que repi-

⁴⁸ El *Niño Jesús* mide 1 metro desde la peana de nubes y el *San Juanito* 90 cm con la peana.

tió José Gestoso en su *Sevilla monumental y artística*⁴⁹. Sin duda, la maestría de su factura hizo que estos escritores lo consideraran como obra del más renombrado escultor de la escuela sevillana.

Sin embargo, Antonio Ponz, en su correspondencia con el conde del Águila, escrita en 1776 y publicada por Juan de Mata Carriazo en 1929, hizo mención a la imagen como obra del escultor Alfonso Martínez⁵⁰. Esta afirmación no parece algo peregrino, sino que debía ser sabido en el contexto parroquial, ya que en el inventario de la Hermandad Sacramental de 1894 se expresa la misma autoría⁵¹. A finales del siglo XIX, José Gestoso, en su *Ensayo de un diccionario*, afirmó que el autor del dorado y la policromía del Niño fue Gaspar de Ribas⁵². Finalmente, el citado Carlos Gálvez publicó un apunte del libro de mayordomía de 1644 con lo siguiente: *Rezibensele en quarenta mil y ciento y sesenta y un reales los ochocientos que pagó a Gaspar de Ribas por la hechura del niño, del dorado y estofado con urna, porque de la madera y echura del niño no costó nada porque la dio Francisco de Ribas, su hermano, de limosna*⁵³.

Según este documento, Felipe de Ribas es el autor de la imagen, y así lo sostuvo parte de la historiografía artística hispalense posterior, a excepción de José González Isidoro que mantuvo su atribución al escultor leonés⁵⁴. Más adelante, en 1985, Teresa Dabrio, secundó esta afirmación alegando que Felipe era hermano de la Sacramental y que Francisco Dionisio de Ribas realizó un retablo donde depositar la imagen⁵⁵.

En su opinión, dicho retablo era una simple hornacina donde colocar la escultura. Sin embargo, durante nuestra investigación en el archivo de la citada institución religiosa, hemos podido comprobar que no fue así. En el inventario de bienes de 1656 se registra la presencia

49 GONZÁLEZ DE LEÓN, Félix. *Noticia artística de todos los edificios públicos de esta muy noble ciudad de Sevilla*. Sevilla: Gráficas del Sur, 1973, p. 83. GESTOSO Y PÉREZ, José. *Sevilla monumental y artística*. Sevilla: El Conservador, 1890, pp. 222-223.

50 CARRIAZO, Juan de Mata. Correspondencia de D. Antonio Ponz, con el Conde del Águila. *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 1929, 14, p. 177. ISSN 0210-4180.

51 Archivo de la Hermandad Sacramental de la Amargura (AHSA). Libro de Caja e Inventarios 1894, fol. 280-281.

52 GESTOSO Y PÉREZ, José. *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla del siglo XIII al XVIII inclusive*. Sevilla: Andalucía Moderna, 1889, vol. I, p. 231.

53 El texto se encuentra en AHSA. Cuentas de Mayordomía de 1644, Libro 1, fol. 87v.

54 MEDIANERO HERNÁNDEZ, José María. El Arte desde el siglo XIII hasta nuestros días. En FLORES FERNÁNDEZ, Ana M^a. coord^a. *Sevilla y su provincia*. Sevilla: Eds. Gever, 1984, p. 274. VV. AA. *Guía artística de Sevilla y su provincia*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1989, p. 187. VV. AA. *Iglesias y conventos de Sevilla*. Sevilla: Ed. Tartessos, 2007, vol. II, pp. 136-137. GONZÁLEZ ISIDORO, José. La imaginería. En VV. AA. *Amargura: la Hermandad de San Juan de la Palma*. Sevilla: Hermandad de San Juan de la Palma, 2008, vol. II, pp. 101-102.

55 DABRIO GONZÁLEZ, María Teresa. *op. cit.*, pp. 395-397, 428.

de las imágenes del *Niño Jesús*, de *San Juan Bautista niño*, de *San Roque* y de *San Sebastián*, que estaban en el retablo de la capilla sacramental y que salían en parihuelas durante la procesión eucarística que discurría por la feligresía⁵⁶. Este dato no solo evidencia la mayor envergadura del retablo de dicha capilla, provista de, al menos, cuatro hornacinas para colocar las imágenes, sino que, además, es posible que las tallas fueran encargadas a la vez como conjunto escultórico para el retablo.

En nuestra opinión, la actual talla del *Niño Jesús* no es la misma que donaron los hermanos Ribas en 1644, sino otra posterior encargada para el retablo de la capilla sacramental. Esta hipótesis también se basa en la divergencia estilística con el arte de Felipe de Ribas, instalado en presupuestos formales diferentes a los de la imagen. Si comparamos el modelado del *Niño Jesús* con otras obras contemporáneas de su producción, como los ángeles tenantes que custodian el tabernáculo del retablo mayor del monasterio de San Clemente, o los ángeles que se sientan sobre los frontones de los relieves laterales del segundo cuerpo del retablo mayor de la parroquia de San Lorenzo de Sevilla, observamos una diferenciación técnica⁵⁷. Mientras que el cuerpo del *Niño Jesús* se caracteriza por proporciones alargadas, por una anatomía sugerida y por gestos exclamativos, los citados ángeles de los retablos son vigorosos, musculados y de gestos sobrios, en sintonía con los presupuestos escultóricos de la escuela sevillana del primer tercio del siglo XVII.

En esta tesitura, es conveniente volver a la afirmación de Antonio Ponz y valorar qué acierto es atribuir la efigie a Alfonso Martínez⁵⁸. En nuestra opinión, puede ser acertado por dos

⁵⁶ AHSA. Sección 2, Libro de Inventarios de 1656, s/f.

⁵⁷ HERNÁNDEZ DÍAZ, José. Materiales para la historia del arte español. En *Documentos para la historia del arte en Andalucía*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1930, vol. II, pp. 194-198. LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino. *Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán*. Sevilla: Rodríguez, Giménez y Compañía, 1932, pp. 133-135.

⁵⁸ Sobre este escultor resaltamos algunos títulos: RESPETO MARTÍN, Enrique. Artífices gaditanos del siglo XVII. En *Documentos para la historia del arte en Andalucía*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1946, vol. X, pp. 50-54. SANCHO, Hipólito. El escultor Alfonso Martínez en Cádiz. *Archivo español de arte*, 1948, 21, pp. 189-199. Del mismo autor: algunas noticias nuevas sobre el escultor del siglo XVII Alfonso Martínez, criado en Cádiz. *Estandarte*, nº. de 1957, pp. 11-13. SÁNCHEZ PEÑA, José Miguel. Un Crucificado de Alonso Martínez en Cádiz. *Boletín del Museo de Cádiz*, 3, 1981-1982, pp. 89-92. Del mismo autor: Nuevas atribuciones a la obra del escultor Alonso Martínez. *Anales de la Real Academia de Bellas Artes de Cádiz*, 1988, 6, pp. 55-71. CUÉLLAR CONTRERAS, Francisco de Paula. Las dos imágenes del Sto. Cristo de las Tres Caídas de la Hermandad de San Isidoro. *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, 269-270, 1982, pp. 6-8. KINKEAD, Duncan. Alonso Martínez: nuevos datos para su biografía. En VV. AA. *Juan de Mesa y la escultura andaluza de su tiempo*, 1983, pp. 3-5. HORMIGO SÁNCHEZ, Enrique. El escultor Alonso Martínez y el Cristo de la Humildad y Paciencia. *Anales de la Real Academia de Bellas Artes de Cádiz*, 6, 1988, pp. 45-53. García de la Concha, Federico. *op. cit.* RECIO MIR, Álvaro. Alfonso Martínez escultor en piedra en el Sagrario de la Catedral de Sevilla. *Archivo hispalense*, 2001, 256-257, pp. 197-210. ESPINOSA DE LOS MONTEROS SÁNCHEZ, Francisco y FRANCO HERRERO, Marisa. El escultor Alonso Martínez: nuevos datos biográficos. *Publicaciones de Institución Tello Téllez de Meneses*, 2004, 75, pp. 361-374. HALCÓN, Fátima. El escultor Alfonso Martínez y su obra en la catedral de Badajoz. *Laboratorio de arte*, 2007, 20, pp. 121-130.

motivos: su relación con los Ribas y las características de la imagen. En primer lugar, la relación profesional y personal entre Alfonso Martínez y los hermanos Ribas podría sugerir que el primero pudo actuar como colaborador escultórico en los encargos Francisco Dionisio, tal y como hizo con los ensambladores Alejandro de Saavedra, Martín Moreno y Blas de Escobar⁵⁹. Alfonso Martínez mantuvo relación con los tres hermanos Ribas durante su etapa sevillana. Actuó como prestamista de Felipe de Ribas antes de su muerte en 1648⁶⁰, con Gaspar de Ribas se le documenta una colaboración profesional en 1658⁶¹, y con Francisco Dionisio compartió consuegro: el pintor Juan de Valdés Leal⁶². Igualmente, Dionisio trabajó junto a Juan Gómez Couto en el retablo mayor de la iglesia de San Benito de la orden de Calatrava en 1659⁶³. Dicho dorador fue una figura clave en la vida personal y profesional de Alfonso Martínez⁶⁴.

Por otro lado, no se puede obviar la convergencia de la pieza con la obra del escultor en Cádiz y Sevilla. Si comparamos el Niño sevillano con el que acompaña a la imagen de *San José* del retablo mayor de la iglesia de Santiago de Cádiz observamos similitudes en la factura de la túnica y en la forma de la cabeza⁶⁵. Por otro lado, los ángeles de la peana se relacionan con los de la *Inmaculada* del retablo de la Concepción Grande de la catedral de Sevilla⁶⁶. En definitiva, por las razones que hemos expuesto, consideramos que la imagen del *Niño Jesús* de la iglesia de San Juan de la Palma de Sevilla es una talla atribuible al escultor Alfonso

⁵⁹ SANCHEZ DE SOPRANIS, Hipólito. Alejandro de Saavedra, entallador: ensayo sobre su persona y su obra. Apéndice documental. *Archivo Hispalense*. 1945, 10, p. 35. Del mismo autor: Más sobre Alejandro de Saavedra, entallador gaditano. *Archivo Hispalense*, 1966, 136, pp. 129, 146. RESPETO MARTÍN, Enrique. *op. cit.*, pp. 57-58. RUBIO MASA, Juan Carlos. *Mecenazgo artístico de la casa ducal de Feria*. Badajoz: Editora Regional de Extremadura, 2001, pp. 199-204. HORMIGO SÁNCHEZ, Enrique y SÁNCHEZ PEÑA, José Miguel. *Documentos para la historia del arte en Cádiz*. Cádiz: autor-editor, 2007, pp. 387-388. HALCÓN, Fátima. El escultor Alfonso..., *op. cit.*, pp. 121-130. FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro. El arquitecto de retablos y escultor Martín Moreno y los primeros retablos con columnas salomónicas en Sevilla. *Boletín de Arte*. 2013, 34, pp. 69-87.

⁶⁰ Aún en 1651 la deuda no estaba saldada, pues existe un compromiso de Rufina de Albornoz, viuda de Ribas, de pagarle a Martínez el dinero que le prestó a su difunto esposo. DABRIO GONZÁLEZ, María Teresa. *op. cit.*, pp. 107.

⁶¹ *Ibidem*, pp. 141-142.

⁶² GESTOSO Y PÉREZ, José. *Biografía del pintor sevillano Juan de Valdés Leal*. Sevilla: Tipografía de Juan P. Gironés, 1917, pp. 40, 175. BANDA Y VARGAS, Antonio de la. *El manuscrito de la Academia de Murillo*. Sevilla: Confederación Española de Centro de Estudios Locales, 1982.

⁶³ GESTOSO Y PÉREZ, José. *Biografía...*, *op. cit.*, pp. 58-59.

⁶⁴ KINKEAD, Duncan. *Pintores y doradores en Sevilla 1650-1699: documentos*. Bloomington: Authorhouse, 2006, pp. 216, 218, 220. RESPETO MARTÍN, Enrique. *op. cit.*, pp. 55-60.

⁶⁵ MARÍN FIDALGO, Ana. Aspectos históricos y arquitectónicos sobre el colegio de los Jesuitas de Cádiz. *Temas de estética y arte*. 2009, 23, pp. 449-494.

⁶⁶ FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro. *op. cit.*, p. 75.

Martínez. La misma pudo ser encargada al leonés como parte del conjunto escultórico para el retablo de la Hermandad Sacramental, hoy perdido, cuya arquitectura fue de Francisco Dionisio de Ribas.

4.2. SAN JUANITO. IGLESIA DE SAN JUAN DE LA PALMA. SEVILLA

Consideramos que se trata de una de las otras tres imágenes encargadas para el retablo de Francisco Dionisio de Ribas (**Imagen 3**). Por ende, y atendiendo a sus formas, la atribuimos del mismo modo a Alfonso Martínez. Gracias a los libros de inventario de la Hermandad Sacramental sabemos que la imagen se trasladó del citado retablo a la sala de cabildos de la hermandad a finales del siglo XIX, encontrándose en la capilla el *Niño Jesús* y los *Santos Roque y Sebastián*⁶⁷. Allí permaneció al menos hasta 1934, año en el que figura en el retablo neoclásico de dicha capilla tal y como se refleja en algunas fotografías del archivo de la Hermandad de la Amargura. Finalmente, en 1959, ambas imágenes se trasladaron a su emplazamiento actual, en el retablo mayor de la iglesia. Las imágenes de *San Roque* y *San Sebastián* no han llegado a la actualidad ni se tiene ningún testimonio gráfico que nos permita conocer su apariencia.

También sabemos que a finales del siglo XIX la efigie se encontraba en un estado de conservación muy deficiente, lo que determinó su retirada del altar para colocarla en la dicha sala de cabildos⁶⁸. Como consecuencia, la cofradía decidió intervenir en ella entre 1934 y 1959, añadiéndole la peana actual y eliminando la figura del *Agnus Dei*. Esta modificación se puede deber a la necesidad de equipararlo en altura al *Niño Jesús* con el objetivo de que se mostraran parejos en su nueva ubicación en el retablo mayor.

La imagen es de una belleza notable, con unas cualidades formales y expresivas cercanas a las del *Niño Jesús*. El rostro, la complexión del cuerpo y el tratamiento de los cabellos y el sayo son prácticamente idénticos a su imagen homóloga, aunque en este caso se ha intervenido añadiéndole ojos de pasta vítrea. La imagen es vinculable a la de *San Juan Bautista* del museo catedralicio de Badajoz, procedente del antiguo retablo mayor, que Pedro Castellanos adscribe con acierto a la gubia de Alfonso Martínez⁶⁹. Hemos podido documentar la intervención de Jesús Chiappi Gázquez, en 1986, en ambas imágenes infantiles, renovándose la

⁶⁷ AHSA. Inventario de bienes de 1894, fol. 280-281.

⁶⁸ AHSA. Inventario de bienes de 1894, fol. 297.

⁶⁹ CASTELLANOS, Pedro. Un San Juan Bautista de la Catedral de Badajoz, obra probable del escultor Alfonso Martínez. El desconocido retablo mayor donado por el obispo Juan Marín de Rodezno. *La Hornacina* [En línea]. 2020 [consulta: 3 de marzo de 2023]. Disponible en: <https://www.lahornacina.com/articulosbadajoz10.htm>

pedrería de sus túnicas, eliminándose los repintes anteriores y reintegrando las pérdidas de volumen y de color⁷⁰.

Imagen 3

San Juanito. Atribuido a Alfonso Martínez. Iglesia de San Juan de la Palma (Sevilla)

Fotografía: Archivo del autor



4.3. NIÑO JESÚS. MUSEO DE BELLAS ARTES DE SEVILLA

Esta imagen fue donada en 1928 a la colección del museo por Rafael González Abreu (Imagen 4)⁷¹. Tanto en las publicaciones relacionadas con la institución museística como en la sala expositiva aparece como obra de Francisco Dionisio de Ribas, fechado hacia 1650. También lo hace en el catálogo de la exposición *El Niño y el joven en las artes sevillanas*, ce-

⁷⁰ AHSA. Mayordomía, Contratos y suscripciones, Caja A. 10. 11.

⁷¹ Mide 62 cm con peana.

lebrada en 1985, y en el del museo, publicado en 1991, conforme a la noticia publicada por Carlos Gálvez con relación al Niño de San Juan de la Palma, *del quien es fiel reflejo*⁷². Por una fotografía incorporada en el catálogo de la dicha exposición, sabemos que la talla llegó a las instalaciones del museo con un avanzado deterioro e importantes mutilaciones. Afortunadamente, su equipo de restauración fue capaz de reintegrar estos desperfectos, dejando la imagen tal y como hoy se puede observar. Ni que decir tiene que sigue de cerca la versión de San Juan de la Palma, por lo que consideramos que es atribuible a Alfonso Martínez. También señalamos su parecido con la *Inmaculada* de la catedral nueva de Cádiz, sobre todo en la morfología del rostro.

Imagen 4

Niño Jesús. Atribuido a Alfonso Martínez. Museo de Bellas Artes de Sevilla.

Fotografía: Emilio Sáenz



⁷² VV. AA. *El Niño y el joven en las artes sevillanas*. Catálogo de la exposición. Sevilla: Museo de Bellas Artes de Sevilla, 1985, p. 13. VV. AA. *Museo de Bellas Artes de Sevilla*. Sevilla: Ediciones Gever, 1991, vol. I, p. 159.

4.4. NIÑO JESÚS. PARROQUIA DE SANTO DOMINGO DE GUZMÁN. BORNOS (CÁDIZ)

No tenemos noticias acerca de su hechura, aunque sí hay referencias documentales que confirman que estaba en la iglesia desde mediados del siglo XVIII (**Imagen 5**)⁷³. El retablo en el que se encuentra reza la inscripción *A devozi3n de Apolonia Peláes de Alarás*, promotora del mismo⁷⁴. Aunque no aparece la fecha de ejecuci3n, hemos localizado un poder dado en 1753 por Catalina Lucrecia Peláez de Alarás, hermana de Apolonia, para dar cumplimiento el testamento que otorgó la susodicha, por lo que puede fecharse el retablo en torno a ese año⁷⁵.

Imagen 5

Niño Jesús. Atribuido a Alfonso Martínez. Parroquia de Santo Domingo. Bornos
Fotografía: Archivo del autor.



⁷³ Mide 90 cm desde la peana de nubes.

⁷⁴ Agradecemos la colaboración de Álvaro Gutiérrez Sánchez e Ismael Rodríguez-Viciano Buzón.

⁷⁵ Archivo Histórico Provincial de Cádiz (AHPC). Protocolos notariales Bornos, notaría 1, 86, fol. 418-418v.

Sin embargo, no se hace alusión al origen del *Niño Jesús*. No sabemos si pudo pertenecer al oratorio particular de la familia Peláez, donado a la parroquia tras la muerte de Apolonia, o bien era del templo y la donante se limitó a costear el retablo para su culto y devoción⁷⁶. Lo que sí parece claro es que el retablo se hizo *ex profeso* para albergar la talla infantil, ya que el dorado del fondo de la hornacina perfila la forma de la peana, dejando a la vista la madera sin dorar en aquellos espacios tapados por la escultura.

Su presencia en la parroquia se documenta desde 1849 bajo la advocación del *Niño Perdido*⁷⁷. Desde entonces, la talla ya se encontraba en el retablo actual, pues se hace mención a que debajo de ella había una pintura de Nuestra Señora de Belén *de mérito*, que sigue hoy a sus pies⁷⁸. También sabemos por el inventario de 1849 que el Niño salía en procesión, ya que se registran *cuatro campanillas para el palio del Niño Perdido*. En cuanto a su autoría, la única que repara en ella es Teresa Dabrio, quien, basándose de nuevo en la noticia publicada por Gálvez en relación al Niño de San Juan de la Palma, la cataloga como obra atribuida a Francisco Dionisio de Ribas, siendo *una réplica de taller del Niño sevillano*⁷⁹.

En nuestra opinión, es una imagen atribuible a Alfonso Martínez, no solo porque reproduce el modelo de San Juan de la Palma, sino también porque posee grafías formales cercanas al escultor. La elegancia de movimientos y el prototipo facial infantil de los ángeles de la peana son indicativos que nos empujan a sostener esta atribución, encontrando gran semejanza con la ya mencionada *Inmaculada* de la catedral nueva de Cádiz.

4.5. SAN JUANITO. COLECCIÓN BELLVER. CASA FABIOLA. SEVILLA

Si bien en el catálogo publicado por González Gómez y Rojas-Marcos sobre la escultura en dicha colección lo describen como una obra de la segunda mitad del siglo XVII, sin mencionar autoría, lo vinculan con la referida versión de San Juan de la Palma (*Imagen 6*)⁸⁰. En efecto, dicha asociación nos parece acertada, habida cuenta de las similitudes formales que muestran. Por ende, consideramos que se trata de una escultura atribuible a Alfonso Martínez.

⁷⁶ Sabemos que Apolonia Peláez de Alarás era soltera y de una familia bien posicionada residente en Bornos. Hemos identificado a otros familiares suyos, como sus padres, Francisco Peláez y Armario y Lucía de Alarás y Torres, o sus hermanos Juan, presbítero y comisario del Santo Oficio, Francisco Dionisio, oficial mayor del Santo Oficio de Sevilla y alguacil mayor de Villamartín, Juan Ignacio, Catalina y Josefa. AHPC. Protocolos notariales Bornos, notaría 1, 1741-1749, 81, fol. 63, 119; 82, fol. 46-48; 83, fol. 137; 84, fol. 12, 18-20; 85, fol. 54-57v; 86, fol. 418.

⁷⁷ Archivo General del Arzobispado de Sevilla (AGAS). Fondo Arzobispal, sección Administración, serie Inventarios, leg. 14.561, expediente 8, fol. 2.

⁷⁸ AGAS. Fondo Arzobispal, sección Administración, serie Inventarios, leg. 14.561, expedientes 4, 6 y 7.

⁷⁹ DABRIO GONZÁLEZ, María Teresa. *op. cit.*, p. 519.

⁸⁰ GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, Jesús. *op. cit.*, pp. 106-110. Mide 71 cm sin peana. Ficha inventario nº. 13 EMD.

Hay que tener en cuenta que la policromía original ha sido sustituida por la actual, por lo que sus valores formales han variado en cierta medida⁸¹. La imagen se caracteriza por un acusado *contrapposto* que le hace apoyarse sobre el lábaro que sostiene con su mano izquierda. El sayo que viste se resuelve con agudos esbozos que sugieren la textura de la piel animal, resaltando el nudo de la sogá que ciñe la prenda a su cintura que está también presente en el ya mencionado *Niño Jesús* de Bornos. El rostro evoca a las figuras infantiles de Alfonso Martínez del retablo mayor de la parroquia de Santa Cruz de Cádiz, sobre todo en las proporciones de la cabeza, los ojos grandes, la nariz corta y los labios finos. Por otro lado, el peinado emula el del *San Servando* del mismo retablo, compuesto por mechones ondulados y movidos. Fue restaurada por Joaquín Frías Ruiz en 2003, eliminándole la suciedad, reintegrando las lagunas de color y protegiendo la pieza con barnices naturales reversibles⁸².

Imagen 6

San Juanito. Atribuido a Alfonso Martínez. Colección Bellver. Sevilla

Fotografía: Archivo del autor



⁸¹ *Ibidem*, p. 108.

⁸² *Ibidem*, p. 110.

4.6. SAN JUANITO. IGLESIA DE SANTA CATALINA. SEVILLA

Esta talla pasó a la propiedad de la Hermandad de la Exaltación tras su fusión con la Hermandad Sacramental en 1964 (**Imagen 7**)⁸³. Estaba colocada en el manifestador del retablo de la capilla sacramental del templo desde, al menos, 1923, momento en el que José María González-Nandín y Paúl lo fotografió⁸⁴. Allí estuvo hasta 2004, cuando aparece sobre una consola en el muro derecho de la capilla⁸⁵. Desde la reapertura del templo en 2018 hasta ahora se encuentra dentro de una vitrina dieciochesca en el flanco derecho de la puerta de los pies. En la actualidad se utiliza puntualmente para el ornato de los altares cultuales efímeros de la citada corporación penitencial.

Aunque algunos autores han reparado en la presencia de la efigie, nadie la ha abordado en profundidad debido a que se encontraba a gran altura y eclipsada por el magnífico aparato barroco que adorna la capilla⁸⁶. Su contemplación más cercana nos ha permitido establecer un análisis detenido, empujándonos a atribuirlo a Alfonso Martínez. Pese a una posible intervención dieciochesca que sustituyó la policromía original e incluyó la peana estilo rocalla que lo sostiene, se aprecian grafismos de este autor⁸⁷. Nuevamente, se repite la complexión alargada de los prototipos infantiles de Martínez, con una pose dinámica que le obliga a apoyarse en el lábaro que actualmente no posee. El rostro evoca otras piezas del escultor, como los ángeles del retablo mayor de Santa Cruz de Cádiz o los de la nube de la *Concepción Grande* de la catedral de Sevilla. Por otra parte, el *Agnus Dei* que reposa sobre el libro de su mano izquierda, al que mira con gesto atento, se puede poner en relación con el que tenía el *San Juanito* de San Juan de la Palma, hoy perdido.

⁸³ CARRERO RODRÍGUEZ, Juan. *Anales de las cofradías de Sevilla*. Sevilla: Castillejo, 1991, pp. 267-268. ROMERO MENSAQUE, Carlos. Pontificia, Real e Ilustre Hermandad Sacramental, Purísima Concepción, Ánimas Benditas del Purgatorio, San Sebastián Mártir y Archicofradía de nazarenos del Santísimo Cristo de la Exaltación y Nuestra Señora de las Lágrimas. En VV. AA. *Crucificados de Sevilla*. Barcelona: Tartessos, 2002, vol. II, p. 243.

⁸⁴ Las citadas fotografías se encuentran en la colección de la Fototeca de la Universidad de Sevilla con el número de registro 3-1621, 3-1622, 3-1623, 3-1624, 3-1625 y 3-1626.

⁸⁵ En la primera edición de la *Guía artística de Sevilla y su provincia*, del año 1989, aparece en el manifestador del retablo (p. 156). En la edición de 2004 ya se sitúa abajo sobre la consola (vol. I, p. 212). MORALES MARTÍNEZ, Alfredo J. La capilla sacramental de Santa Catalina: un espacio del barroco sevillano. En VV. AA. *Capilla Sacramental de la Iglesia de Santa Catalina, Sevilla*. Madrid: Fundación Argentaria, 1997, p. 28.

⁸⁶ Tan sólo José González Isidoro lo atribuye a Benito de Hita y Castillo, aunque no aporta ningún argumento que sustente dicha afirmación. GONZÁLEZ ISIDORO, José. *op. cit.*, p. 104.

⁸⁷ Mide 65 cm con peana.

Imagen 7

San Juanito. Atribuido a Alfonso Martínez. Iglesia de Santa Catalina. Sevilla

Fotografía: Archivo del autor.



5. CONCLUSIONES

La versión infantil de Jesucristo y San Juan Bautista fue uno de los motivos iconográficos más célebres de la escultura sevillana del siglo XVII. Se consolidó un prototipo escultórico de gran personalidad que fue fruto del magisterio de los grandes artífices de la imaginería. Hasta el momento, aunque la historiografía sí le concede a José de Arce la trascendencia merecida en el desarrollo de la plástica barroca sevillana, no se ha abordado su papel en la barroquización del Niño Jesús y San Juanito. El descubrimiento de la autoría del *Niño Jesús* de Carmona es trascendental para poder valorar la contribución del imaginero y hacer una revisión de la cuestión. Tras considerar todo esto, pensamos que la llegada del flamenco fue crucial en el desarrollo de los mismos, importando características que pudo aprender durante su formación fuera de España y personalizando un modelo preexistente en la capital.

Por otra parte, su seguidor más aventajado, Alfonso Martínez, es un escultor todavía desconocido e insuficientemente estudiado. Esto ha derivado en la atribución de su obra a

otros escultores, como Felipe y Francisco Dionisio de Ribas. Ante esto, y habiendo revisado la cuestión de los llamados Niños *del círculo de los Ribas*, consideramos que en algunos casos corresponden con figuras atribuibles a la gubia del leonés. En consecuencia, consideramos que Martínez, siguiendo los modelos de Arce, trabajó un tipo de Niño Jesús y de San Juanito que perduró en la imaginería posterior, siendo las cabezas de serie las que se veneran en el retablo mayor de la iglesia de San Juan de la Palma de Sevilla. Con nuestra aportación continuamos con la revisión de la producción escultórica de los Ribas iniciada por otros autores, como Hernández Díaz, Dabrio González, Recio Mir, Torrejón Díaz, Romero Torres y Dávila-Armero, y enriquecemos el catálogo de obras atribuidas de Alfonso Martínez.

6. BIBLIOGRAFÍA

BANDA Y VARGAS, Antonio de la. *El manuscrito de la Academia de Murillo*. Sevilla: Confederación Española de Centro de Estudios Locales, 1982.

BOUCHER, Bruce. *La escultura barroca en Italia*. Barcelona: Ed. Destino, 1999.

CARRERO RODRÍGUEZ, Juan. *Anales de las cofradías de Sevilla*. Sevilla: Castillejo, 1991.

CARRIAZO, Juan de Mata. Correspondencia de D. Antonio Ponz, con el Conde del Águila. *Archivo Español de Arte y Arqueología*. 1929, 14, pp. 157-183.

CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid: Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1800.

CUÉLLAR CONTRERAS, Francisco de Paula. Las dos imágenes del Sto. Cristo de las Tres Caídas de la Hermandad de San Isidoro. *Boletín de las Cofradías de Sevilla*. 1982, 269-270, pp. 6-8.

DABRIO GONZÁLEZ, María Teresa. *Los Ribas. Un taller andaluz de escultura del siglo XVII*. Córdoba: Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1985.

DÁVILA-ARMERO DEL ARENAL, Álvaro. Retablo mayor del convento de Santa Ana de Montilla (Córdoba). 1652-1654. En VV. AA. *Pedro Roldán, Grandes Maestros Andaluces*. Sevilla: Tartessos, 2008, vol. II, pp. 18-29.

DÁVILA-ARMERO DEL ARENAL, Álvaro. Catálogo. En VV. AA. *José de Arce. Colección Grandes Maestros Andaluces*. Sevilla: Ed. d'Arte, 2020, pp. 55-344.

DELPHINE STEYAERT, Fanny Cayron. *Made in Malines. Les Statuettes Malinoises Ou Popupees de Malines de 1500-1540: Etude Materielle et Typologique*. Bruselas: Institut royal du Patrimoine artistique, 2019.

DOLZ, Michele. *El Niño Jesús. Historia e imagen de la devoción del Niño Divino*. Córdoba: Almuzara, 2010.

ESCUREDO BARRADO, Elena. A propósito de la influencia de las fuentes grabadas en la escultura barroca sevillana: las estampas de los Wierix. *Archivo Hispalense*. 2016, 300-302, pp. 343-366.

ESPINOSA DE LOS MONTEROS SÁNCHEZ, Francisco. Sobre la posible estancia del escultor José de Arce en Roma. *Revista de Historia de Jerez*. 2005-2006, 14-15, pp. 337-352.

ESPINOSA DE LOS MONTEROS SÁNCHEZ, Francisco y FRANCO HERRERO, Marisa. El escultor Alonso Martínez: nuevos datos biográficos. *Publicaciones de Institución Tello Téllez de Meneses*, 2004, 75, pp. 361-374.

FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro. El arquitecto de retablos y escultor Martín Moreno y los primeros retablos con columnas salomónicas en Sevilla. *Boletín de Arte*, 2013, 34, pp. 69-87.

FERRERAS ROMERO, Gabriel. Patrimonio devocional y escultórico. En LÓPEZ GARRIDO, M^a Isabel coord^a. *La Hermandad del Valle de Sevilla. Patrimonio cultural y devocional*. Sevilla: Fundación El Monte de Piedad, 2003.

FILARDI, Rita y VERDON, Timothy. *Guida breve al nuovo Museo dell'Opera del Duomo di Firenze*. Florencia: Polistampa, 2016.

GÁLVEZ, Carlos. Documentos varios. En *Documentos para la historia del arte en Andalucía*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1927, vol. I, pp. 77-79.

GARCÍA DE LA CONCHA DELGADO, Federico. Inventario de bienes del imaginero Alfonso Martínez. *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, 1997, 457, pp. 63-65.

GARCÍA DE LA TORRE, Fuensanta. *Un Niño Jesús de Juan de Mesa en el Museo de Bellas Artes de Córdoba*. Córdoba: Museo de Bellas Artes de Córdoba, 1996.

GENTILINI, Giancarlo. Decorative sculpture and Stone furnishings. En VV. AA. *Desiderio da Settignano. Sculptor of Renaissance Florence*. París: Museo del Louvre, 2007, pp. 218-236.

GESTOSO Y PÉREZ, José. *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla del siglo XIII al XVIII inclusive*. Sevilla: Andalucía Moderna, 1889.

GESTOSO Y PÉREZ, José. *Sevilla monumental y artística*. Sevilla: El Conservador, 1890.

GESTOSO Y PÉREZ, José. *Biografía del pintor sevillano Juan de Valdés Leal*. Sevilla: Tipografía de Juan P. Gironés, 1917.

GÓMEZ PIÑOL, Emilio. El Niño Jesús de la Sacramental del Sagrario Hispalense: introducción al estudio de la génesis de un prototipo distintivo de la escultura sevillana. En *Actas del Coloquio Internacional El Niño Jesús y la infancia en las artes plásticas, siglo XV al XVII. IV Centenario del Niño Jesús del Sagrario, 1606-2006*. Sevilla: Archicofradía Sacramental del Sagrario, 2010, pp. 15-104.

GONZÁLEZ DE LEÓN, Félix. *Noticia artística de todos los edificios públicos de esta muy noble ciudad de Sevilla*. Sevilla: Gráficas del Sur, 1973.

GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel. Niño Jesús. Juan Martínez Montañés. 1606-1607. En GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel, ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, Jesús coords. *Misericordiae vultus: el rostro de la misericordia*. Sevilla: Cabildo Catedral de Sevilla, 2016, pp. 56-590.

GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, Jesús. *La escultura en la colección Bellver*. Sevilla: Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla, 2014.

GONZÁLEZ ISIDORO, José. La imaginería. En VV. AA. *Amargura: la Hermandad de San Juan de la Palma*. Sevilla: Hermandad de San Juan de la Palma, vol. II, 2008, pp. 59-117.

GONZÁLEZ POLVILLO, Antonio. Las Hermandades de Salteras en la Edad Moderna. En RODA PEÑA, José coord. *V Simposio sobre Hermandades de Sevilla y su Provincia*. Sevilla: Fundación Cruzcampo, 2004, pp. 79-110.

GUIJO PÉREZ, Salvador. *El Real Monasterio de San Leandro de Sevilla. Notas histórico-artísticas del monasterio y su iglesia*. Sevilla: Real Maestranza de Caballería de Sevilla, 2022.

HALCÓN, Fátima. El escultor Alfonso Martínez y su obra en la catedral de Badajoz. *Laboratorio de arte*. 2007, 20, pp. 121-130.

HALCÓN, Fátima. El retablo sevillano de la primera mitad del siglo XVII. En VV. AA. *El retablo sevillano desde sus orígenes a la actualidad*. Sevilla: Fundación Real Maestranza de Caballería de Sevilla, 2009, pp. 129-205.

HERNÁNDEZ DÍAZ, José. Materiales para la historia del arte español. En *Documentos para la historia del arte en Andalucía*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1930, vol. II, pp. 105-227.

HERNÁNDEZ DÍAZ, José. *Estudio iconográfico y técnico de la imaginería montañesina*. Sevilla: Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, 1937.

HERNÁNDEZ DÍAZ, José. *Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1943.

HERNÁNDEZ DÍAZ, José. *Juan Martínez Montañés (1568-1649)*. Sevilla: Eds. Guadalquivir, 1987.

HORMIGO SÁNCHEZ, Enrique. El escultor Alonso Martínez y el Cristo de la Humildad y Paciencia. *Anales de la Real Academia de Bellas Artes de Cádiz*. 6, 1988, pp. 45-53.

HORMIGO SÁNCHEZ, Enrique y SÁNCHEZ PEÑA, José Miguel. *Documentos para la historia del arte en Cádiz*. Cádiz: autor-editor, 2007.

KINKEAD, Duncan. Alonso Martínez: nuevos datos para su biografía. En VV. AA. *Juan de Mesa y la escultura andaluza de su tiempo*, 1983, pp. 3-5.

KINKEAD, Duncan. *Pintores y doradores en Sevilla 1650-1699: documentos*. Bloomington: Authorhouse, 2006.

KOCH, Gisela. *Georg Petel: 1601/02-1634*. Karlsruhe: KIT Publicaciones Científicas, 2011.

LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino. *Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán*. Sevilla: Rodríguez, Giménez y Compañía, 1932.

MANRIQUE FIGUEROA, César. Tres casos de difusión y presencia de esculturas flamencas fuera de Europa continental. *Atrio*. 2007-2008, 13-14, pp. 71-82.

MARCHENA HIDALGO, Rosario. El Niño Jesús del retablo de la Virgen de Belén de la iglesia de la Anunciación de Sevilla. *Laboratorio de Arte*. 2018, 30, pp. 65-84.

MARÍN FIDALGO, Ana. Aspectos históricos y arquitectónicos sobre el colegio de los Jesuitas de Cádiz. *Temas de estética y arte*. 2009, 23, pp. 449-494.

MARTÍNEZ AMORES, Francisco. Un Niño Jesús del escultor, pintor y dorador del siglo XVII Francisco de Fonseca en Sanlúcar la Mayor (Sevilla). *Laboratorio de Arte*. 2017, 29, pp. 287-298.

MEDIANERO HERNÁNDEZ, José María. El Arte desde el siglo XIII hasta nuestros días. En FLORES FERNÁNDEZ, Ana M^a. coord^a. *Sevilla y su provincia*. Sevilla: Eds. Gever, 1984, pp. 197-374.

MIRA CABALLOS, Esteban y VILLA NOGALES, Fernando. *Carmona en la Edad Moderna. Religiosidad y arte, población y emigración a América*. Sevilla: Muñoz Moya, 1999.

MORALES MARTÍNEZ, Alfredo J. La capilla sacramental de Santa Catalina: un espacio del barroco sevillano. En VV. AA. *Capilla Sacramental de la Iglesia de Santa Catalina, Sevilla*. Madrid: Fundación Argentaria, 1997, pp. 19-36.

PACHECO, Francisco. *Arte de la Pintura*. Madrid: Cátedra, 2001.

PAREJA LÓPEZ, Enrique. Un venerable varón y eminente artífice. En VV. AA. *Pedro Roldán, Grandes Maestros Andaluces*. Sevilla: Tartessos, 2008, vol. II, pp. 11-130.

QUILES, Fernando. De Flandes a Sevilla. El viaje sin retorno del escultor José de Arce (c. 1607-1666). *Laboratorio de Arte*. 2003, 16, pp. 135-150.

RAMOS SUÁREZ, Manuel Antonio. De pleitos y retazos histórico-artísticos de las hermandades del Dulce Nombre de Marchena (Sevilla). En: ARANDA DONCEL, Juan coord. *Los dominicos y la advocación del Dulce Nombre de Jesús en Andalucía*. Archidona: Archicofradía del Dulce Nombre de Archidona, 2017.

RÉAU, Louis. *Iconografía de la Biblia*. Antiguo Testamento. Barcelona: Serbal, 1996.

RECIO MIR, Álvaro. Alfonso Martínez escultor en piedra en el Sagrario de la Catedral de Sevilla. *Archivo hispalense*. 2001, 256-257, pp. 197-210.

RECIO MIR, Álvaro. José de Arce en la catedral de Sevilla y el triunfo del dinamismo barroco en la escultura hispalense. *Laboratorio de Arte*. 2002, 15, pp. 133-159.

RESPETO MARTÍN, Enrique. Artífices gaditanos del siglo XVII. En *Documentos para la historia del arte en Andalucía*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1946, vol. X.

RÍOS MARTÍNEZ, Esperanza de los. *José de Arce y la escultura jerezana de su tiempo: 1637-1650*. Cádiz: Diputación Provincial de Cádiz, 1991.

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

RÍOS MARTÍNEZ, Esperanza de los. La figura de José de Arce ante la historia y la crítica (I). Los siglos XVII y XIX. *Revista de Historia de Jerez*, 2016, 19, pp. 71-98.

RODA PEÑA, José. *Hermandades Sacramentales de Sevilla*. Sevilla: Ed. Guadalquivir, 1996.

RODA PEÑA, José. La Cofradía del Dulce Nombre de Jesús de Sevilla y su patrimonio escultórico a finales del siglo XVI. En: RODA PEÑA, José ed. lit. *XVII Simposio sobre Hermandades de Sevilla y su Provincia*. Sevilla: Fundación Cruzcampo, 2016, pp. 241-264.

RODA PEÑA, José. La escultura sevillana del Pleno Barroco y sus protagonistas durante la segunda mitad del siglo XVII. En GILA MEDINA, Lázaro coord. *La consolidación del Barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*. Granada: Universidad de Granada, 2018, pp. 143-178.

ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, Jesús. La Visitación. Pedro de Villegas Marmolejo. 1566. En GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, Jesús coords. *Misericordiae vultus: el rostro de la misericordia*. Sevilla: Cabildo Catedral de Sevilla, 2016, pp. 120-121.

ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, Jesús. Escultura e iconografía del Resucitado en los Niños Jesús de la Colección Bellver: siglos XVII-XX. En HOLGUERA CABRERA, Antonio et al. coords. *Coleccionismo, mecenazgo y mercado artístico en España e Iberoamérica*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2017, pp. 175-189.

ROMERO MENSAQUE, Carlos. Pontificia, Real e Ilustre Hermandad Sacramental, Purísima Concepción, Ánimas Benditas del Purgatorio, San Sebastián Mártir y Archicofradía de nazarenos del Santísimo Cristo de la Exaltación y Nuestra Señora de las Lágrimas. En VV. AA. *Crucificados de Sevilla*, vol. II. Barcelona: Tartessos, 2002, pp. 227-259.

ROMERO TORRES, José Luis. Alonso Cano en el contexto de la escultura sevillana (1634-1638). En *Symposium Internacional Alonso Cano y su época*. Granada: Junta de Andalucía, 2002, pp. 751-761.

ROMERO TORRES, José Luis. El escultor José de Arce y el Niño Jesús de la Hermandad del Nazareno de Carmona. *Boletín de la Hermandad de Nuestro Padre Jesús Nazareno*. 2014, 33, pp. 16-21.

RUBIO MASA, Juan Carlos. *Mecenazgo artístico de la casa ducal de Feria*. Badajoz: Editora Regional de Extremadura, 2001.

SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo. Lo múltiple en Alonso Cano escultor. *Archivo Español de Arte*. 2001, 296, p. 345-374.

SÁNCHEZ PEÑA, José Miguel. Un Crucificado de Alonso Martínez en Cádiz. *Boletín del Museo de Cádiz*. 1981-1982, 3, pp. 89-92.

SÁNCHEZ PEÑA, José Miguel. Nuevas atribuciones a la obra del escultor Alonso Martínez. *Anales de la Real Academia de Bellas Artes de Cádiz*. 1988, 6, pp. 55-71.

SANCHO, Hipólito. El escultor Alfonso Martínez en Cádiz. *Archivo español de arte*. 1948, 21, pp. 189-199.

SANCHO, Hipólito. Algunas noticias nuevas sobre el escultor del siglo XVII Alfonso Martínez, criado en Cádiz. *Estandarte*. 1957, pp. 11-13.

SANCHO DE SOPRANIS, Hipólito. Alejandro de Saavedra, entallador: ensayo sobre su persona y su obra. Apéndice documental. *Archivo Hispalense*. 1945, 10, pp. 3-75.

SANCHO DE SOPRANIS, Hipólito. Más sobre Alejandro de Saavedra, entallador gaditano. *Archivo Hispalense*. 1966, 136, pp. 121-149.

SERCK, Luc. Notas sobre el niño Jesús en los antiguos Países Bajos meridionales. En RAMOS SOSA, Rafael coord. *Actas del coloquio internacional El Niño Jesús y la infancia en las artes plásticas, siglos XV al XVII. IV centenario del Niño Jesús del Sagrario, 1606-2006*. Sevilla: Archicofradía Sacramental del Sagrario de Sevilla, 2010, pp. 126-142.

TORREJÓN DÍAZ, Antonio. San Juan Bautista Niño. Círculo de José de Arce. Sevilla. Iglesia de San Juan Bautista (vulgo de la Palma). En *Teatro de Grandezas*. Catálogo de la Exposición. Granada: Consejería de Cultura Junta de Andalucía, 2007, pp. 262-263.

VV. AA. *El Niño y el joven en las artes sevillanas*. Catálogo de la exposición. Sevilla: Museo de Bellas Artes de Sevilla, 1985.

VV. AA. *Guía artística de Sevilla y su provincia*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1989.

VV. AA. *Guía artística de Cádiz y su provincia*. Cádiz: Diputación Provincial de Cádiz, 2005.

VV. AA. *Museo de Bellas Artes de Sevilla*. Sevilla: Ediciones Gever, 1991.

VV. AA. *Iglesias y conventos de Sevilla*. Sevilla: Ed. Tartessos, 2007.