

Apuntes sobre la imaginería procesional tarifeña. Siglo XVIII (I)

Juan Antonio Patrón Sandoval

Francisco Espinosa de los Monteros Sánchez

En el número anterior de **ALJARANDA** dimos a conocer dos de las principales imágenes del XVII que procesionan en la Semana Santa de Tarifa. Continuando con la labor, en esta ocasión le toca el turno a otras tantas imágenes, todas del siglo XVIII, que si bien procesionaron por las calles de nuestra ciudad hoy ya no lo hacen e incluso algunas permanecen retiradas del culto expuestas a un deterioro constante y que pronto podría privarnos de ellas. Algunas, como veremos, con un valor artístico incuestionable, aunque deben ser los propios tarifeños quienes se conciencien de lo que tienen y aprendan a valorarlo y cuidarlo.

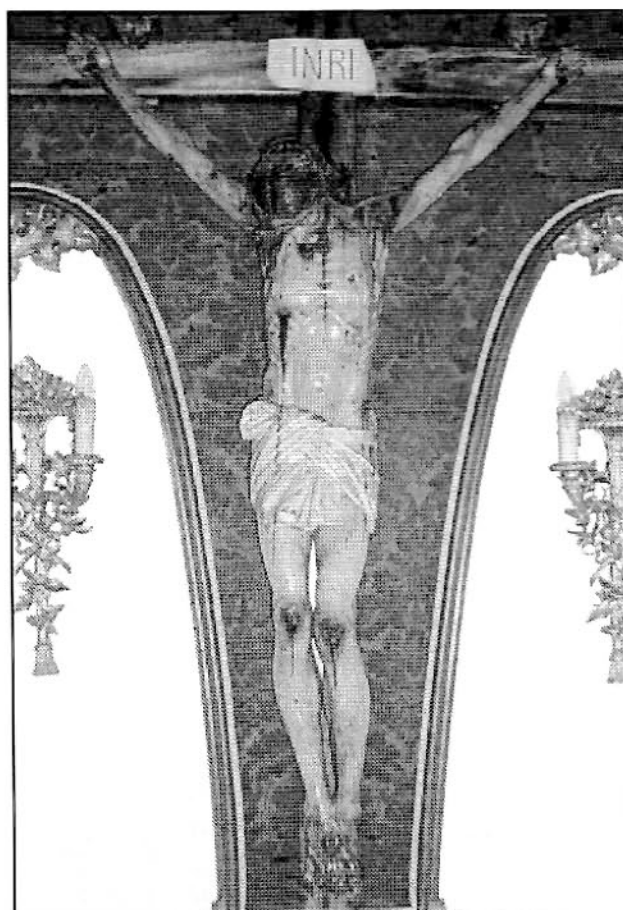
1. SANTO CRISTO DE LA CARIDAD

1.1. *Reseña Histórica*

Sobre del Santo Cristo de la Caridad se ha venido manteniendo, sin más, que la imagen es de estilo barroco y pertenece a la escuela española andaluza del siglo XVIII (1). Lo cierto es que poco más sabemos de este magnífico crucificado, que actualmente se encuentra expuesto al culto en su retablo –de una sola calle con dosel– situado en la cabecera de la nave de la Epístola de la iglesia-capilla de la Inmaculada Concepción y que incluso llegó a procesionar en nuestra Semana Santa con su advocación de Cristo de la Caridad en el primer tercio del siglo XX (2).

La imagen de este crucificado recibe su título del Hospital de la Caridad, a cuya capilla e institución pertenecía y cuyo origen en Tarifa podría remontarse según algunos hasta el siglo XIV (3). Documentalmente, la primera noticia que hemos podido localizar nos refiere la existencia de la Hermandad y Hospital de la Santa Caridad de Tarifa el 5 de agosto de 1545 (4), fecha de la escritura por la que Juan Palomino impuso ante el escribano público Pedro de Ribera un censo de dos reales a favor del Hospital de Caridad de la ciudad sobre una de sus casas en la colación de San Mateo (5).

Con todo, la existencia de una imagen de Cristo en el antiguo Hospital de la Santa Caridad –también conocido entonces como de la Santa Misericordia– la hemos podido documentar ya a comienzos del siglo XVII, cuando el vecino de Tarifa Alonso Martín de Moguel dispuso en su testamento, fechado el 7 de marzo de 1611 ante el escribano público



El Santo Cristo de la Caridad en su altar de la capilla de la Inmaculada Concepción (Tarifa). Obra que atribuimos al escultor genovés Francesco Maria Maggio hacia 1761. (Foto: Juan Antonio Patrón)

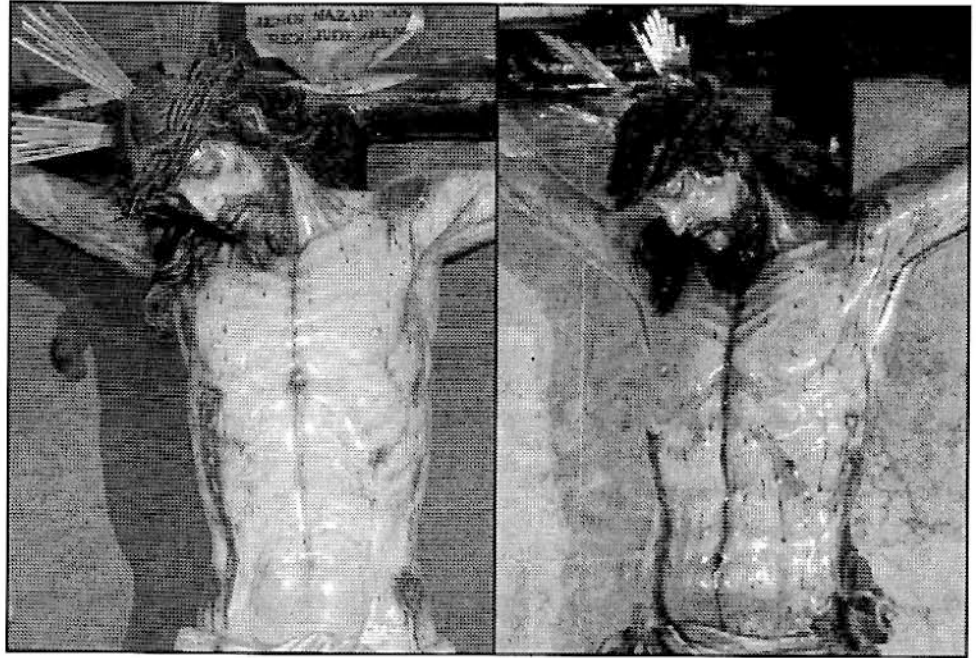
Lorente López de Estrada, una cláusula por la cual dejó al Hospital una renta de ocho ducados anuales para el reparo de los pobres, con obligación de que los hermanos del Hospital le dijeran cada año, el día de Ntra. Sra. de la Encarnación o dentro de su octava, una misa cantada por su ánima en la capilla y con tal de que el día de su entierro le acompañase "el Cristo del dicho Hospital" (6).

Parece claro, no obstante, que la actual talla del Santo Cristo de la Caridad no es esa otra imagen cuya reseña acabamos de documentar a comienzos del XVII, más aún cuando por su estilo nos encontramos, sin duda, ante un crucificado con los rasgos propios

de la escuela genovesa de la segunda mitad del siglo XVIII. Teniendo en cuenta esta apreciación y a pesar de la falta de pruebas documentales —no hemos podido encontrar referencia alguna al crucificado de la Caridad hasta 1831 (7)—, hemos de suponer que llegado el momento fue la misma Hermandad de la Caridad la que renovó la primitiva y quizás deteriorada imagen del Santo Cristo por la que hoy conocemos.

Como hemos dicho, hasta la fecha la ausencia de referencias por cuanto se refiere a la factura de la nueva imagen es total, razón por la que sólo podemos especular con que su adquisición quizás pudo haberse llevado a cabo en torno a 1761, a raíz de la refundación de la que se tituló a partir de entonces como "Muy Humilde y Venerable Hermandad de la Santa Caridad de Nuestro Señor Jesucristo" y a la que "concurrieron las principales personas del pueblo, eclesiásticos y seculares" (8).

Sin embargo, llegados a este punto, cabe tener en cuenta que si bien para aquel entonces el patrón de la Hermandad, hospital e iglesia, no era sino San Bartolomé, a quien la Hermandad de la Caridad rendía especial culto en su día y cuya nueva imagen —de estilo también italianizante— debía presidir ahora la capilla, bien es cierto que en la iglesia del titulado ya como Hospital de San Bartolomé

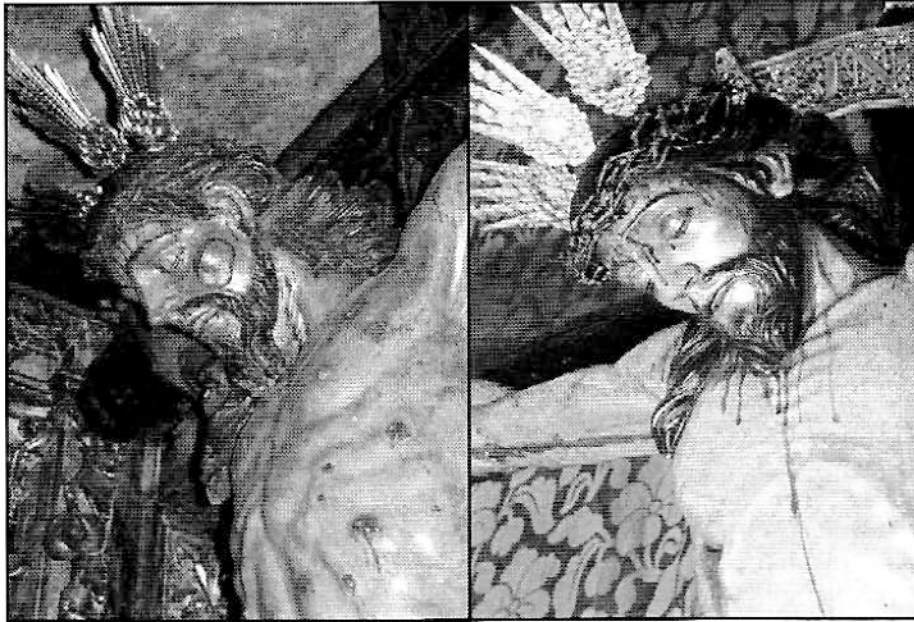


El Santísimo Cristo de la Piedad. Iglesia de Santiago (Cádiz). Obra del escultor Francesco María Maggio de 1754 (IZQUIERDA) y el Santísimo Cristo de la Misericordia. Iglesia de San Juan de Dios (Cádiz). Obra atribuida a Francesco María Maggio (DERECHA). (Fotos: Andrés Quijano de Benito)

de la Santa Caridad se debían venerar otras imágenes. En efecto, entre ellas al menos se debía contar una Virgen de María Santísima de los Dolores, adquirida en virtud de la disposición testamentaria —fecha el 16 de febrero de 1761— del que fuera teniente alcaide del castillo y fortaleza de Tarifa, Alonso de Rivera y Moreno (9), y ante la cual los hermanos de la Caridad quizás celebraban cada tres meses el rezo del rosario al que estaban igualmente obligados por los Estatutos, y, sin duda, la imagen del Crucificado, en presencia del cual posiblemente celebraban todos los viernes de Cuaresma por la noche la también obligada lectura de la Pasión, oración y disciplina en la que se entonaba el Salmo del *Miserere* y el *De Profundis*, con la oración *Respice Que Sumus Domine*, finalizando con un acto de contrición (10).

1.2. Análisis estilístico de la imagen

El Santo Cristo de la Caridad es una talla realizada en madera de cedro policromada, midiendo 1'30 metros de alto por 1'00 de ancho. El espesor del tronco es de unos 20 cm. Representa un crucificado muerto de tres clavos, con corona de espinas superpuesta, juego de potencias y llaga en el costado. Presenta un canon alargado pero sin descuidar la anatomía. El aspecto general de la imagen es aceptable en cuanto a la talla (con la salvedad que



El Santísimo Cristo de Jerusalén y Buen Viaje. Iglesia Catedral de la Merced (Huelva) (IZQUIERDA) y el Cristo de la Vera Cruz de Aznalcázar (Sevilla) (DERECHA). Ambas imágenes atribuidas recientemente a Francesco María Maggio. (Fotos: Hermandad de los Judíos de Huelva <http://www.hermandaddehuelva.com> y Juan Carlos Gallardo Ruiz en "Crucificados de Sevilla". Tomo III. Ed. Tartessos. Barcelona, 1997. p. 100).

veremos más adelante en el perizoma (11)) aunque necesita de una restauración de policromía ya que presenta algunas pérdidas.

La cabeza está tallada con gran virtuosismo. Especialmente característica es la forma en que la barba comienza separada de las patillas y perdiéndose por detrás de la oreja, el mentón queda limpio hasta el labio inferior, quedando la barba tallada a finas estrías. El bigote parece empezar justo debajo de las fosas nasales dejando de nuevo al descubierto el surco naso labial y el labio superior. La frente queda despejada, las cejas son poco arqueadas. La cabellera aparece partida en dos y surcada de innumerables estrías. Las orejas quedan sólo esbozadas tapadas por la cabellera que se recoge en el lado izquierdo, quedando el lado derecho sobre el hombro.

El torso es de canon alargado, las costillas son perfectamente visibles, formando un marcado arco en forma de V invertida alrededor del vientre. La llaga del costado queda bastante separada de los pezones los cuales están tallados en relieve. Se observa, como en general en toda la talla, una gran profusión de heridas, destacando las que aparecen a ambos lados de la cintura y otras a la altura del hombro izquierdo queriendo imitar las desolladuras de la carga de la cruz. El paño de pureza es bastante simple, usando el recurso de do-

blar la tela hacia dentro por el medio. Anotar que es aquí donde la imagen presenta más desperfectos, ya que a la falta de un trozo de la moña derecha, la del lado izquierdo fue totalmente seccionada para facilitar el uso del paño de tela que lució la imagen hasta bien entrado el siglo XX. Pero lo más realista viene cuando nos paramos a mirar la espalda del crucificado y descubrimos la crueldad de las heridas en las que el artista ha recurrido al uso del pergamino estucado para las aristas de las llagas.

Los brazos forman una gran V respecto al cuerpo, nuevamente la forma de tallar los tendones que nacen por debajo del hombro y la musculatura del antebrazo son muy características. Las piernas son también alargadas, estando bas-

tante marcada la musculatura, siendo especialmente destacable el relieve y pliegues laterales de los tendones en las pantorrillas. Los pies están de nuevo tallados con virtuosismo, marcando en relieve vasos y tendones, la zona del metatarso está hinchada por el peso del cuerpo.

Todas las características antes mencionadas nos remiten, como ya comentamos, a la escultura genovesa de la segunda mitad del siglo XVIII de la que en la provincia de Cádiz se conservan numerosos ejemplos y, en particular, al arte de uno de sus miembros más destacados, Francesco María Maggio.

1.3. Apuntes biográficos sobre los escultores Francesco María Maggio y Jácome Antonio Maggio.

Francesco María Maggio (o Mayo en la versión española del apellido) nació en Génova en 1705 y murió el 9 de marzo de 1780 en Cádiz. Parece que llegó a la capital gaditana en 1739, casándose en dicha ciudad con María Nicolasa Picasso. Se le conocen 5 hijos de los cuales destaca el segundo, Jácome Antonio María nacido el 31 de enero de 1742, también escultor como veremos más adelante. Parece que ya dos años antes de morir, Francesco María Maggio padecía de parálisis ya que no pudo firmar por esta razón en el expediente matrimonial

de su hijo Jácome, viviendo por entonces en la calle San José (12).

En cuanto a Jácome Maggio, segundo hijo de Francesco María, se casó el 30 de noviembre de 1778 con María Semeria, hija del dorador Diego de la Rosa, probable colaborador en el taller paterno. No se le conocen hijos. Murió el 19 de enero de 1793, siendo sepultado en el convento de la Candelaria posiblemente por ser hermano de la cofradía de San José (13).

El catálogo de obras de estos escultores, a pesar de su calidad y del prolongado espacio de tiempo que residieron en Cádiz es hasta el presente bastante escaso, la razón la encontramos en que en el siglo XVIII el artista deja de utilizar el protocolo notarial como método de formalizar los contratos, además creemos que sus figuras no están convenientemente estudiadas como sucede con las de la mayor parte de los imagineros italianos que laboraron en Cádiz.

Como única obra documentada de Francesco María Maggio tenemos el Crucificado de la Piedad, perteneciente a la cofradía homónima gaditana y que fue realizado –al igual que la imagen de Tarifa– en madera de cedro policromada, siendo la cruz moderna de pino. Fue encargado por Sebastián Sánchez Marín, administrador de la Hermandad del Santo Cristo de la Piedad por 3.580 reales de vellón. La policromía no fue del agrado de la cofradía, lo que hizo que ésta fuera reformada por los artistas también italianos Francesco Mortola y Pedro Laboria, maestro de escultura y encarnado, en 1759. Este último punto es importante porque no sabemos hasta donde llegó la intervención de Laboria y en qué pudo quedar alterada la imagen original de Maggio.

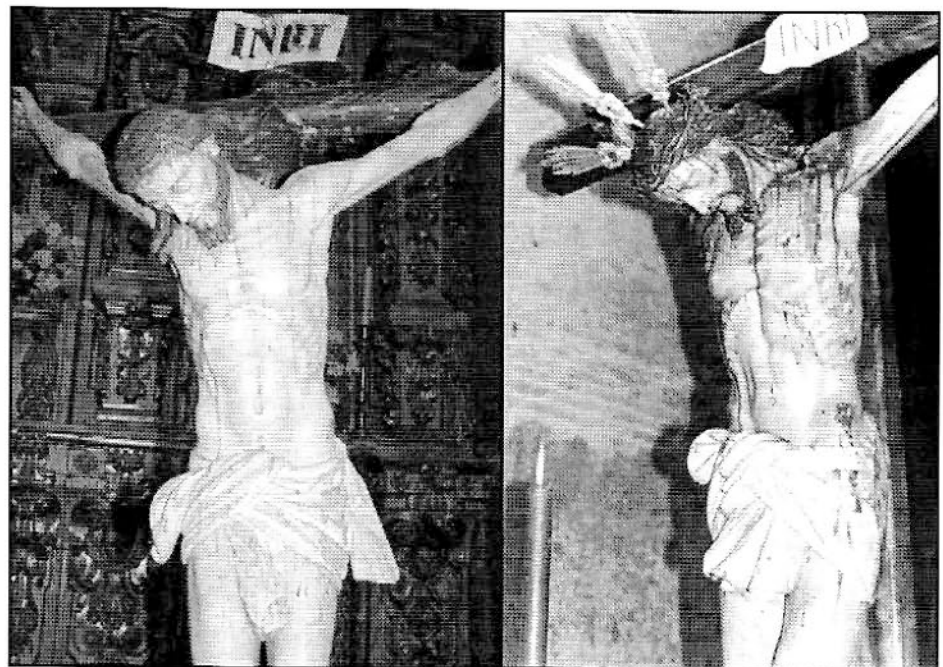
En cuanto a Jácome Maggio, su única obra documentada hasta el momento son dos sayones que forman parte del paso de misterio de la hermandad de Columna de Cádiz establecida en la iglesia parroquial de San Antonio, no estando expuestos al público. Los realizó en 1783, siendo de madera de pino policromada y con ojos de

crystal.

Numerosas son las atribuciones que tenemos de estos escultores, de las que sólo vamos a mencionar las más destacadas y acertadas según nuestro criterio. A Francesco María Maggio se le atribuye acertadamente el Crucificado de la Misericordia de la iglesia gaditana de San Juan de Dios, por el evidente parecido con el de la Piedad con el que guarda enormes analogías. Es una imagen también realizada en cedro y que conserva la cruz arbórea primitiva.

Sánchez Peña atribuye al padre una cabeza de San Juan Evangelista perteneciente a la Orden Tercera Servita de Cádiz y una imagen de Jesús Atado a la Columna de poco más de un metro que se encuentra en la capilla de la Santa Cueva de Cádiz. En nuestra opinión, no disponemos de elementos suficientes de juicio para corroborar esas atribuciones, si bien en el caso del Cristo de la Columna –que sí que guarda ciertas analogías estilísticas– el estilo nos parece algo más blando que el empleado por Francesco María, por lo que quizás pudiera ser una obra más cercana a su hijo Jácome o a algún miembro destacado del taller.

Por su parte, González Isidoro atribuye a Francesco María el crucificado de Jerusalén y Buen Viaje de la cofradía de los Judíos de Huelva (14). En



El Crucificado del Altar Mayor de la iglesia de San Jorge (Alcalá de los Gazules) (IZQUIERDA) y el Santo Cristo de la Caridad (Tarifa) (DERECHA). Sin duda ambas imágenes son obra del mismo autor en la segunda mitad del XVIII. (Fotos: Francisco Espinosa de los Monteros y Juan Antonio Patrón).

este caso estamos totalmente de acuerdo con la atribución, ya que presenta los habituales rasgos de la obra de Maggio (llagas realistas que incorporan pergamino en sus aristas, arranque de la barba separada de las patillas y perdiéndose detrás de la oreja, mentón limpio hasta el labio inferior, bigote que sale de las fosas nasales dejando libre el surco naso labial y el labio superior, cabellera surcada de innumerables estrías, uso de la sangre en relieve por medio del estuco (15), etc). Además se sabe que las imágenes fueron llevadas desde Cádiz a la iglesia de la Merced de Huelva (actual catedral y donde reside esta cofradía) cuando ésta se reconstruyó tras el terremoto de Lisboa de 1755.

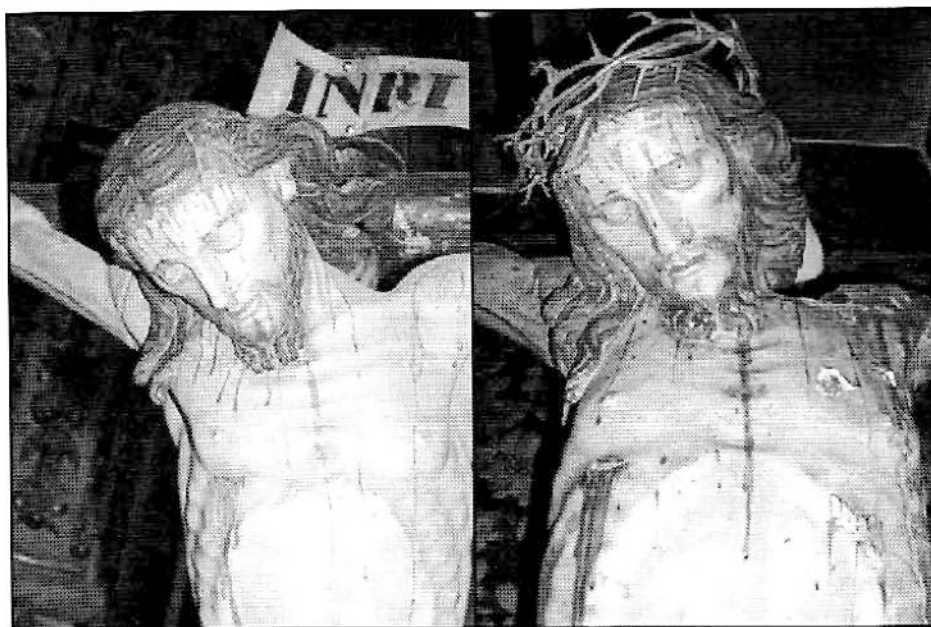
También posee esta cofradía onubense otras dos imágenes que González Isidoro atribuye igualmente a nuestros artistas. Una de ellas es la imagen de Jesús de las Cadenas, un Ecce Homo que atribuye a Jácome Mayo. Desde luego la imagen guarda similitudes con la obra de los Maggio aunque sin llegar a la calidad de los trabajos de Francesco María, por lo cual nos inclinamos igualmente a pensar que este Ecce Homo fuera realizado o bien por su hijo o quizás por algún miembro del taller paterno. La segunda de las imágenes es la Virgen de los Dolores de dicha cofradía, atribuida al padre por su supuesto gran parecido con el San Juan de la Orden Tercera Servita de Cádiz y otras obras atribuidas a Francesco María Maggio (16), algo que no nos parece tan acertado por lo dudosa que nos resulta la atribución de la cabeza del San Juan.

Más modernamente, Pina Calle atribuye a Francesco María Maggio el Cristo de la Buena Muerte de la capilla de San Juan de Letrán de Jerez (17). Sin embargo, aunque sí parece ser de escuela genovesa y guarda ciertas semejanzas con el arte de los Maggio, este crucificado adolece de la calidad y del canon alargado que Francesco María imprimía a sus imágenes. Además, detalles como la nariz y arqueado de las cejas, la falta de pergamino y de las llagas en las caderas, el tratamiento del sudario, la herida de la lanzada, los pliegues en el empuje de los pies, etc., difie-

ren notablemente de la forma de trabajar de Francesco María Maggio.

Parecido es el caso del Cristo del Amor del convento de Capuchinas de El Puerto de Santa María, atribuido también al mayor de los Maggio y en el que, pese a que el tallado menudo y disposición de la cabellera, el tratamiento del bigote, el nacimiento de la barba e incluso el modo de partir los mechones de la barbilla parecen guardar de nuevo la impronta del genovés, al margen de las excesivas y exageradas heridas sangrantes de la imagen, no logramos apreciar ningún otro rasgo formal que nos recuerde a Francesco María. Al contrario, algunos detalles en la talla limpia resultan muy alejados de su obra, como las uñas en los pies, el sudario, el tallado lateral de la barba, la altura de las orejas respecto de los ojos, los pómulos prominentes, el torso, la ausencia de pergamino encolado en las llagas, etc. Además, este crucificado tampoco responde al canon alargado de nuestro artista, por lo que nos inclinamos a pensar que si bien se trata de una obra que pudiera estar cercana no debe atribuírsele.

Con todo, recientemente algunos investigadores están haciendo nuevas aportaciones en cuanto a la obra de los Maggio. Jesús Abades atribuye a Francesco María y su entorno varias imágenes, entre ellas destacamos el crucificado de la Vera Cruz de Aznalcázar (Sevilla) (18), en el que, efectivamente, también se aprecian todos los rasgos formales característicos de la obra del mayor de los Maggio,



Detalle de los crucificados de Alcalá y Tarifa, atribuidos por nosotros a Francesco María Maggio. (Fotos: Francisco Espinosa de los Monteros y Juan Antonio Patrón).



Detalle de las heridas de la espalda del Santo Cristo de la Caridad, en la que se aprecia perfectamente el uso del pergamino estucado para las aristas de las llagas. (Foto: Juan Antonio Patrón).

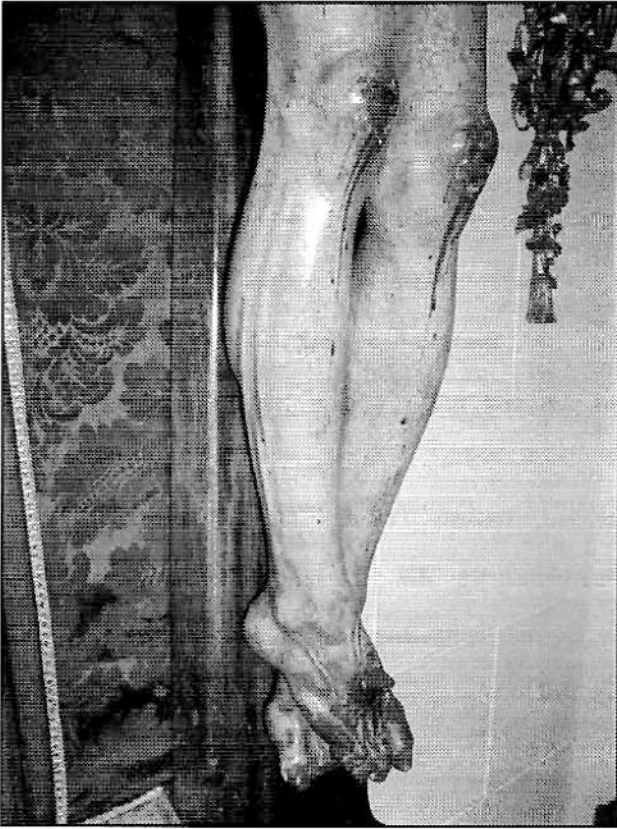
por lo que en el caso de no ser del mismo Francesco María, sin duda es del círculo más cercano a este artista. Abades atribuye también el crucificado de la Vera Cruz de San Fernando al entorno de Francesco María Maggio, aunque en este caso, si bien compartimos la filiación genovesa de esta imagen y la posible datación en la segunda mitad del siglo XVIII, no tenemos claro que la imagen pertenezca al entorno cercano de los Maggio. De todos modos, este trabajo pone en valor algunas imágenes y establece hipótesis de partida interesantes para futuras investigaciones.

Por nuestra parte, entendemos que el Cristo de la Caridad de Tarifa se puede atribuir con seguridad a la mano de Francesco María Maggio. Muestra todos los caracteres típicos de su obra antes reseñados y, además de ser un crucificado coronado de espinas y que luce juego de potencias como el resto de los mencionados, su parecido con el Cristo de la Piedad gaditano es más que evidente. Con él comparte el tratamiento de las llagas, en particular las de la espalda; el tratamiento del bigote y la barba, el tallado menudo y estriado de los mechones, la sen-

cillez del sudario, etc. Hay además determinados detalles anatómicos personales de la obra de Maggio, como el tratamiento de los tendones de brazos y pies, el abultamiento de los pies, las llagas a ambos lados de las caderas y sobre el hombro izquierdo, los pliegues laterales en las pantorrillas, en fin, toda una serie de caracteres que identifican a esta imagen con el mayor de los Maggio. Hay otros detalles muy personales del crucificado de Tarifa, tales como lo que parecen ser pequeñas llagas que salpican el torso izquierdo (19) y que aunque ausentes en los crucificados de la Piedad y de la Misericordia gaditanos, sí que se repiten en el crucificado del Buen Viaje de Huelva —acertadamente adscrito a Maggio— y que no conocemos en otros escultores. Podemos por tanto afirmar que el crucificado de la Caridad de Tarifa es obra de Francesco María Maggio datable en torno a 1761, fecha de reorganización de la hermandad.

Hay que anotar que en el altar mayor de la iglesia de San Jorge de Alcalá de los Gazules se conserva un crucifijo de altar, de algo menos de un metro de altura, que es una copia casi exacta del crucificado de la Caridad de Tarifa y que, por tanto, atribuimos también a la mano de Francesco María Maggio. En este segundo crucificado sorprende además la habilidad en el modelado de este escultor, incluso en imágenes de un formato más pequeño. Este gran parecido con el crucificado de Tarifa tiene un interés doble ya que, al estar el de Alcalá en buen estado de conservación, puede servir de base para una restauración científica del tarifeño, permitiendo en particular la reconstrucción del trozo de paño de pureza que falta en el Cristo de la Caridad, pues la hechura del de Alcalá es prácticamente la misma.

Por último, queremos hacer referencia a otra imagen sin datación —aunque sin duda de la segunda mitad del XVIII— y que también relacionamos con el taller de los Maggio. Se trata de la imagen del Cristo Cautivo de la iglesia de San José de Cádiz. Esta imagen procede, según nos comentó el erudito gaditano José Luis Ruiz-Nieto, de la capilla de la Orden Tercera de Capuchinos y era primitivamente un Nazareno, hasta que en los años 50 del siglo XX se adaptó a la iconografía del Cautivo, siendo el nuevo cuerpo, la corona de espinas y la actual policromía de Luis González Rey. Aunque estas modificaciones enmascaran en parte los rasgos y en particular la corona no se corresponde con la imagen, son fácilmente observables los rasgos de los Maggio, visibles en el tratamiento del cabello, bigote y labios. Sin embargo, la forma de tratar la



Detalle de los pliegues en las pantorrillas del Santo Cristo de la Caridad, rasgo característico del Santo Cristo de la Piedad y del resto de crucificados atribuidos a Francesco María Maggio. (Foto: Juan Antonio Patrón).

barba parece estar más cercana a la imagen del Cristo de las Cadenas de Huelva por lo que, siguiendo a González Isidoro, esta otra podría ser también una obra de Jácome Maggio o quizás del círculo cercano a los Maggio.

Esperemos que con este trabajo se ponga en valor otra de las grandes obras de arte entre las muchas que posee Tarifa, el Crucificado de la Caridad.

REFERENCIAS Y BIBLIOGRAFÍA

- (1) CRIADO ATALAYA, F.J. *El Hospital de San Bartolomé y la Hermandad de la Santa Caridad de Tarifa*. Tarifa, 2000. p. 94.
- (2) Extinguida su hermandad en la primera mitad del siglo XIX, la imagen del Santo Cristo de la Caridad no fue procesionada sino por la Archicofradía del Nazareno, cuyo titular presidía desde 1910 la antigua capilla del Hospital. Así, al menos desde 1915 y hasta 1935, el Santo Cristo de la Caridad formó parte del cortejo del Santo Entierro, e incluso por cuatro años, desde 1916 hasta 1919, protagonizó acompañado de una imagen de Ntra. Sra. de las Lágrimas también su propio desfile en la tarde del Lunes o Martes Santo. Cabe señalar que esta Virgen de las Lágrimas no debe ser sino una de aquellas antiguas Doloro-

sas de nuestra Semana Santa, una imagen de candelero que aunque catalogada "de mérito", permanecía por aquel entonces retirada del culto y depositada en las dependencias de la iglesia de San Mateo, de donde desapareció a mediados de la década de los cincuenta.

(3) CRIADO ATALAYA, F.J. *El Hospital de San Bartolomé...* *Opus cit.* p. 24.

(4) APSM. Libro 1º de Escrituras de la Santa Caridad. Escritura nº 9. *Calle de Santa Bárbara*. s/f.

(5) En el referido Libro 1º de Escrituras de la Santa Caridad existen otros censos impuestos también en el siglo XVI a favor de la Hermandad y Hospital de la Santa Misericordia y que retrasan con mucho los datos más antiguos hasta ahora conocidos, como el referido con el número 3 y que aparece fechado el 30 de octubre de 1547 o el número 5, fechado el 25 de noviembre de 1551. Cabe indicar que hasta la fecha este libro se había ignorado y cuantos investigadores han tratado sobre el particular se han limitado a usar como referencia documental un manuscrito anónimo fechado en 1819 y que describe las dependencias religiosas de Tarifa ofreciendo algunos datos como que en el libro de Protocolos de los señores curas de las iglesias de Tarifa, al folio 77, constaba una remembranza del año 1568 para el Hospital de la Santa Misericordia y otras posteriores entre ellas una de 1584.

(6) Archivo Parroquial de San Mateo (en adelante APSM). Libro 1º de Escrituras de la Santa Caridad. Fol. 188.

(7) Y aún ésta de nuevo es imprecisa, pues se desprende de una frase del Hermano Mayor quien manifestaba entonces en nombre de la junta de gobierno que "*la Hermandad de la Caridad ha jurado a los pies de Jesus-Christo defender los derechos de los pobres*", con ocasión de ciertas discusiones entre el Hospital y la Real Hacienda por el pago de la estancia de los militares en él. Véase CRIADO ATALAYA, F.J. *El Hospital de San Bartolomé...* *Opus cit.* p. 30.

(8) El 1 de septiembre fueron elegidos como rectores dos hermanos mayores, uno seglar, Bartolomé Moreno y Prado, hijo de Carlos Moreno Núñez y Prado –benefactor del Patronato de Jesús Nazareno hasta su fallecimiento– y otro eclesiástico, el mismo vicario de las iglesias de Tarifa, Luis Bermúdez de Mendoza. Solicitada la aprobación diocesana de la refundación de la antigua Hermandad, el obispo Fray Tomás del Valle emitía con fecha 10 de septiembre el Decreto de aprobación de la refundación, así como los nombramientos y acuerdos, dando licencia para "*el establecimiento de dicha Hermandad, y para que se formen las Reglas, constituciones y Estatutos en la manera en que más convenga y sea útil a dicha Hermandad*". Los nuevos Estatutos se redactaron el 25 de noviembre de 1761, siendo aprobados finalmente por Decreto de 6 de febrero de 1763. Véase CRIADO ATALAYA, F.J. *Ibidem*. pp. 57-59.

(9) Los apoderados de Alonso de Rivera y Moreno, al redactar su testamento el 16 de febrero de 1761 ante el escribano público Antonio Chico Alemán y Conejo, dejaron "*cuarenta y cuatro mil reales de vellón [...] para que se compren posesiones o se impongan a senso no bajando ninguno de sus principales de quinientos du-*

cados de vellón y sus réditos sean por el sustento y remedio de los pobres de dicho hospital y que se ponga una luz a los pobres mendigos que se recogen en la sala baja con que se puedan alumbrar a lo menos las dos horas primeras de la noche y que hayan de rezar el Rosario de María Santísima delante de su Santa Imagen que para este fin se ha de colocar en dicha sala" (APSM. Libro 17º de Testamentos de la parroquia de San Mateo (1762-1765). *Testamento de Alonso de Ribera y Moreno*, 16 de febrero de 1761. Fols. 48v-49r). La advocación de Dolores y la existencia de esta nueva imagen –hoy desaparecida– de María Santísima se confirma por el acta de finado de María Antonia Chirinos Rivera y Mesa, fallecida el 6 de diciembre de 1794 y quien fue sepultada "*en el Hospital de San Bartolomé y peana de Ntra. Sra. de los Dolores*" (APSM. Libro 8º de Entierros de la parroquia de San Mateo (1791-1813). Fol. 46v).

(10) CRIADO ATALAYA, F.J. *El Hospital de San Bartolomé...* *Opus cit.* pp. 68-69.

(11) Palabra italiana que se usa para describir el paño de pureza.

(12) ARANDA LINARES, C.; HORMIGO SÁNCHEZ, E.; SÁNCHEZ PEÑA, J.M. *Scultura lignea genovese...* *Opus cit.* pp. 86-88.

(13) ARANDA LINARES, C.; HORMIGO SÁNCHEZ, E.; SÁNCHEZ PEÑA, J.M. *Scultura lignea genovese...* *Opus cit.* pp. 88-89.

(14) GONZÁLEZ ISIDORO, J. "La imaginería barroca en Huelva". *Revista El Dintel*. Huelva. Cuaresma 1998. p. 9.

(15) ARANDA LINARES, C.; HORMIGO SÁNCHEZ, E.; SÁNCHEZ PEÑA, J.M. *Scultura lignea genovese a Cadice nel Settecento. Opere e documenti*. Génova, 1993. pp. 56-57.

(16) Tales como las imágenes del Calvario de la Santa Cueva de Cádiz o las de acompañamiento del Cristo Limpio (Santander), imágenes todas ellas que comparten la estética genovesa de la segunda mitad del siglo XVIII pero que pensamos que es muy aventurado otorgarlas a este escultor sobre la base de la poca obra documentada que se conserva en la actualidad.

(17) PINA CALLE, A. "¿Buena Muerte de San Juan Grande o Santo Crucifijo del Nazareno?". *Revista de Historia de Jerez*, 9. 2003. pp. 75-84.

(18) ABADES, J. "La obra de los imagineros genoveses y su presencia en Andalucía" (en prensa). Capítulo IV. 2005.

(19) Una de las cuales coincide con el pezón izquierdo, por lo que no hay que descartar que pudieran sólo tratarse de erosiones en la talla y que incluso descubren la madera del soporte.

NOTA DE REDACCIÓN

Debido a la limitación de espacio que contiene nuestra revista, este Consejo de Redacción se ve en la necesidad de solicitar de nuestros colaboradores, que los artículos que nos envíen no sobrepasen la extensión de 6 folios mecanografiados a doble espacio por una sola cara. En caso que por las características del artículo, su extensión sea mayor, el autor deberá indicar la forma para su publicación parcial. Por otra parte, les solicitamos también, que en la medida de lo posible, nos envíen las reproducciones que deseen que aparezcan, indicando el pie de foto que deban llevar. Asimismo, rogamos a todos nuestros colaboradores que junto con el artículo a publicar nos adjunten una pequeña sinopsis del mismo.