

HERNANDO LAMBERTO: NOVEDADES SOBRE UN ESCULTOR HOLANDÉS ACTIVO EN ANDALUCÍA ENTRE 1578 Y 1617

José Manuel Moreno Arana

morenoarana@gmail.com

Universidad de Sevilla

Antonio Romero Dorado

antonio.romero.dorado@gmail.com

Universidad de Sevilla

RESUMEN

Este estudio profundiza en el conocimiento sobre el artista Hernando Lamberto, un escultor holandés activo en Andalucía desde 1578 y fallecido en 1617. Así, a través de datos de archivo conocidos e inéditos, se identifican obras documentadas, se analiza su estilo, se aportan nuevas atribuciones, se ahonda en su biografía y relaciones artísticas y se documentan trabajos hasta ahora desconocidos. Todo ello, con el objetivo de configurar el catálogo de sus obras, incluyendo su faceta como escultor de piedra y madera, así como la de retablista.

PALABRAS CLAVE: escultura, manierismo, siglos XVI y XVII, artistas neerlandeses.

HERNANDO LAMBERTO: NEW CONTRIBUTIONS
ABOUT A DUTCH SCULPTOR ACTIVE IN
ANDALUSIA BETWEEN 1578 AND 1617

ABSTRACT

This paper deepens the knowledge about Hernando Lamberto, a Dutch sculptor who was active in Andalusia since 1578 and died in 1617. New works are identified based on published and unpublished archive data. His style is analyzed and new attributions are provided and hitherto unknown works are documented. It also delves into his biography and artistic relationships. All this is aimed at configuring the artist's catalog of works, including his facet as a stone and wood sculptor, as well as altarpiece artist.

KEYWORDS: sculpture, mannerism, 16th and 17th centuries, Dutch artists.

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.histarte.2023.05.06>

REVISTA DE HISTORIA DEL ARTE, 5; julio 2023, pp. 97-128; ISSN: e-2660-9142



El escultor holandés Hernando Lamberto alcanzó un indudable éxito en Jerez de la Frontera y su entorno en las últimas décadas del siglo XVI y las primeras del XVII. Su obra conocida se extiende en el tiempo desde 1578 hasta 1616, durante un total de 37 años. Desde el punto de vista geográfico, los encargos a su taller jerezano llegaron de diferentes comarcas del antiguo reino de Sevilla, desde Lebrija a Tarifa, en la actual provincia de Cádiz y en el sur de la de Sevilla, además de la ciudad de Huelva. De este modo, además de dichas localidades citadas y de la propia Jerez, su labor sería reclamada en Trebujena, Sanlúcar de Barrameda, El Puerto de Santa María, Chipiona, Puerto Real, Chiclana de la Frontera, Conil de la Frontera, Vejer de la Frontera, Medina Sidonia, Alcalá de los Gazules, Paterna de Rivera y Bornos.

En 2003 se publicó un importante trabajo sobre Lamberto que puso las bases documentales para el estudio de este fecundo artista (Jácome y Antón 2003, 43-73). Siguiendo esa senda, en las siguientes páginas ahondaremos en el conocimiento de este escultor, a través de nuevos documentos y del análisis estilístico de su obra¹.

1. OBRA DOCUMENTADA CONSERVADA

Hasta ahora venía aceptándose que las únicas piezas conservadas de su trayectoria documentada eran la imagen de *San Mateo* procedente del antiguo retablo de la parroquia de este evangelista en Jerez (1591), hoy en su sacristía, las de *San Juan Bautista* y *San Sebastián* del desaparecido retablo de la capilla de los Dávila de la primitiva iglesia Colegial de Jerez (1592), hoy en el retablo de la Inmaculada de la catedral (Jácome y Antón 2003, 60-65), y *dos brazos relicarios* para el retablo mayor de la basílica de Nuestra Señora de la Caridad de Sanlúcar de Barrameda, de 1612 (Cruz Isidoro 1997, 245). Los brazos relicarios poco nos aportan por su limitada naturaleza y el *San Mateo* nos plantea dudas. No lo descartamos como obra suya, teniendo en cuenta el respaldo documental, pero expresamos la dificultad para analizarla debido a su ubicación, las alteraciones que manifiesta y su pésima conservación.

Con la perspectiva que ahora nos aporta un mejor conocimiento estilístico del escultor, estamos de acuerdo en que el *San Juan* y el *San Sebastián* de la catedral son creaciones suyas seguras, además del hecho elocuente de coincidir el año grabado en sus peanas con el de la fecha del correspondiente contrato firmado por Lamberto.

Pero a partir de las numerosas noticias suministradas por Jácome González y Antón Portillo no solo es posible la identificación de estas tallas, sino de otras conservadas. Por ello, a continuación, veremos otros trabajos que parecen perdurar entre los documentados por los referidos investigadores.

Podríamos empezar con la imagen de *Nuestra Señora del Rosario*, que contrata en 1595 para la iglesia mayor de Chiclana de la Frontera (Jácome y Antón

¹ Queremos expresar nuestro profundo agradecimiento a D. Óscar Franco Cotán, por ser parte fundamental de este trabajo y por haber realizado y cedido las fotografías que lo acompañan.

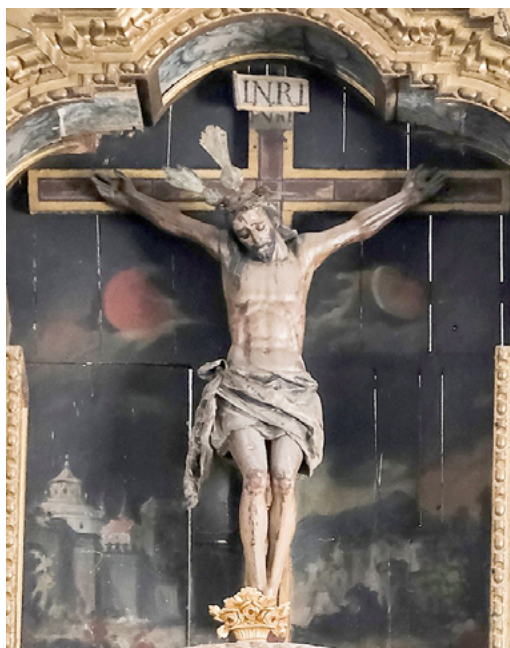


Figura 1. Hernando Lamberto, *Cristo crucificado*, 1600, iglesia de San Francisco, Jerez de la Frontera. Fuente: Oscar Franco.

2003, 54). En efecto, la imagen actual –aunque repolicromada y con un Niño del XVIII– responde a unas formas no muy distantes del estilo de Lamberto. Sin embargo, existe otro contrato de 1607 para la realización de una Virgen del Rosario con el mismo destino, con el desconocido escultor Alonso Benítez –vecino de Cádiz y estante en Chiclana–, y el pintor Juan Gómez. En él se expresa que la obra debía ser de la «satisfacción del señor Vicario y los juntados de la cofradía» (Vidal y Sánchez 2019, 14-18), lo que podría significar que la obra de Lamberto pudo no agradar a los comitentes, lo que explicaría el encargo pocos años después de una imagen nueva. La falta de datos sobre Benítez nos lleva, no obstante, a no descartar ninguna posibilidad sobre la dudosa autoría de esta obra.

En cuanto al *Crucificado* (fig. 1) que hizo para coronar la reja que cerraba la capilla mayor de la antigua iglesia de San Francisco de Jerez en 1600, realizada junto al ensamblador Hernando de Moya (Jácome y Antón 2001, 113), como veremos más adelante, dicha escultura parece la misma que remata el retablo mayor del actual templo dieciochesco, pieza que encaja con el estilo de Lamberto.

Igualmente, creemos que subsisten algunos elementos del retablo que talla en 1602 para un vecino de Lebrija, Manuel Piñero, destinado a su capilla en la iglesia del convento de San Francisco de esa localidad, dedicada a San Antonio. En su lugar hoy existe un retablo de estípites, de hacia el segundo cuarto del siglo XVIII y





Figura 2. Hernando Lamberto, *Santa Inés*, 1602, iglesia de San Francisco, Lebrija. Fuente: Óscar Franco.

relacionado con la familia Navarro. Sin embargo, en él se reaprovecharon las figuras de *Santa Clara* y *Santa Inés* (fig. 2) realizadas por Lamberto, que aparecen en el ático del actual retablo y cuya iconografía concuerda con la citada para el remate del primitivo en el contrato de la policromía firmado por Juan de Molina Resa ese mismo año (Jácome y Antón 2003, 68).

Las figuras, que no ofrecen ya el acabado policromo original, son de medio cuerpo y se asientan sobre una base de nubes, respondiendo a un modelo desarrollado por Lamberto para su trabajo en piedra –que veremos–, y del que la propia bóveda de la capilla donde se conservan estas piezas es un ejemplo representativo.

Igualmente, identificamos el *San José con el Niño Jesús* (fig. 3) que concierta en 1603 con Juana de Hinojosa y Melgarejo, monja del convento de Madre de Dios de Jerez (Jácome y Antón 2003, 59). En el contrato se habla de copiar en «tamaño y hechura» otro existente en el convento de San Francisco de la misma ciudad, que parece probable que también hubiera hecho el holandés. De hecho, podría ser «un San Josefe con el niño Jesús de la mano» que el artista concertó en 1597 para el retablo mayor de la capilla de la Concepción de dicho convento (Jácome y Antón 2003, 66). No era esa la primera vez que Lamberto abordaba dicha iconografía, pues en 1579 ya la había usado en el San José contratado para el convento jerezano de Santo Domingo, al que luego nos referiremos.



Figura 3. Hernando Lamberto, *San José con el Niño Jesús*, 1603, iglesia de Madre de Dios, Jerez de la Frontera. Fuente: Óscar Franco.

Aunque el concierto de 1603 no nos permite conocer aspectos técnicos, no nos parece descabellado identificar la imagen contratada con la que aún subsiste en uno de los retablos laterales de la iglesia del antiguo convento de Madre de Dios. Se trata de una talla de vestir que sigue el modelo de San José itinerante con el Niño de la mano, habitual en esos años. La escultura debió de ser intervenida en el siglo XVIII, cuando se le aplica la actual policromía, se añaden ojos de cristal a las dos figuras y pudo mutilarse la del santo para adaptarle un candelero de brazos articulados con el fin de vestirlo.

Pese a ello, en la imagen de San José puede percibirse la gubia del escultor en la frontalidad e inexpresividad de la cabeza, así como el tratamiento del pelo, en especial el cabello, acabado en pequeños bucles sobre la espalda, y la concepción simplificada de las orejas. El Niño, de más compleja interpretación en lo que se refiere a la autoría de Lamberto, se presenta totalmente anatomizado.

Además de Jácome y Antón, otros autores han aportado documentación sobre obras de nuestro artista, si bien estas noticias no han sido tenidas en cuenta hasta ahora para la identificación de obras conservadas. En primer lugar, hay que llamar la atención sobre el amplio conjunto escultórico en piedra que labró en 1578 para la sacristía de la parroquia de Nuestra Señora de la Oliva de Lebrija (Bellido Ahumada 1985, 222), que trataremos en su lugar con más detalle.





Figura 4. Hernando Lamberto, *San Mamerto*, 1603, basílica de la Caridad, Sanlúcar de Barrameda. Fuente: Óscar Franco.

En segundo lugar, es conocido el pago realizado a Lamberto en 1603 por la realización de cuatro imágenes de santos con destino a la capilla del Palacio Ducal de Sanlúcar. Entre ellas se encontraba un *San Mamerto* (Cruz Isidoro 2011, 68), que desde nuestro punto de vista debe de ser la imagen del *beato Mamerto* o *Manés de Guzmán* conservado en el retablo mayor de la basílica de Nuestra Señora de la Caridad de dicho municipio (fig. 4), dada la rareza de su iconografía y la coincidencia estilística con la producción del holandés. Este será un tema en el que profundizaremos más adelante, al hablar de su relación laboral con los duques de Medina Sidonia.

2. APROXIMACIÓN A SU ESTILO

Al ampliarse la nómina de obras de Lamberto, documentadas y conservadas, hemos alcanzado un mejor conocimiento de sus rasgos estilísticos. Ciertamente, muchas de estas piezas han llegado hasta nosotros con deterioros y alteraciones, siendo muy contados los casos, por ejemplo, en los que se ha mantenido la policromía original. No obstante, podemos hablar de un estilo personal.

Por lo general, estamos ante figuras de carácter un tanto arcaizante, de frecuente frontalidad, escaso movimiento y poca expresividad. Cuando las anatomías



masculinas son visibles, vemos que se conciben de una manera en cierto modo estereotipada, con cuerpos de reducida carnosidad, escualidez que hace marcar huesos, como ocurre con las piernas, donde se resaltan las tibias. En los torsos, las costillas se encuentran asimismo marcadas y el pecho está rehundido, llamando la atención dos protuberancias en el centro del mismo. No menos características resultan las orejas, muy simplificadas de modelado, de silueta muy redondeada terminada en pequeño lóbulo. En cuanto al cabello, se suele resolver mediante mechones de simplificada talla que acaban muchas veces sobre los hombros en llamativos bucles. En las barbas pueden aparecer también sendos rizos bajo la barbilla. Finalmente, el tratamiento de los paños resulta de forma habitual reposado y de limitado volumen y dinamismo.

3. OBRA ATRIBUIDA

Dentro del capítulo de atribuciones, existen varias piezas que ya han sido relacionadas con el artista. Es el caso de las tallas de *San Juan Bautista* y *San Juan Evangelista*, del coro bajo del antiguo convento de Madre de Dios de Jerez (Pomar y Mariscal 2004, 214-215), de la *Beata Lucía la Casta* que se conserva en dependencias del convento de Santo Domingo de Jerez (Pomar 2014, 248-249), del *San Sebastián* del retablo mayor de la iglesia de San Lucas de Jerez (Moreno Arana 2016, 12) y las dos imágenes de *San Diego de Alcalá*, que están en las iglesias de San Francisco de Jerez y de Sanlúcar (Moreno y Romero 2020, 36-37). Opinamos que todas estas imágenes comparten la impronta del imaginero, a excepción de la escultura del Bautista, que presenta el estilo de Roque de Balduque, como más recientemente se ha defendido (Porres Benavides 2018, 327-328).

4. NUEVAS ATRIBUCIONES

Seguidamente iremos desgranando nuevas atribuciones, pues el conocimiento alcanzado de los rasgos estilísticos de Lamberto nos permite alargar su catálogo con un buen número de obras repartidas entre Jerez y su entorno, ratificando lo que ya se infería de la documentación publicada con anterioridad: la fecunda actividad artística que desarrolló en los años que estuvo afincado en dicha ciudad. Además de por fundamentos formales, muchas de estas nuevas atribuciones se ven reforzadas por el trabajo documentado de Lamberto para ciertas fundaciones religiosas y determinadas localidades.

Claro ejemplo de ello es la actividad realizada para el jerezano convento de Madre de Dios, para el que ya vimos que en 1603 talla el aludido *San José*, además de un sepulcro para una imagen de Cristo yacente (Jácome y Antón 2003, 70). Además, la existencia del *San Juan Evangelista* del coro demostraría que los encargos desde este cenobio alcanzaron cierta intensidad. Así parecen indicarlo las tallas de la titular, *Madre de Dios*, y de *San Francisco* y *Santa Clara*, que quizás procedan de un retablo mayor anterior al actual y que fueron reaprovechadas en la estructura



barroca que hoy preside el templo, repartidos entre la hornacina o camarín central y el ático, respectivamente. Los dos santos franciscanos y la imagen mariana repiten los rasgos faciales del Evangelista del coro, compartiendo las dos esculturas masculinas el mismo modelado de las orejas, característico de Lamberto.

La figura sedente de la Virgen y el San Juan podríamos calificarlas como obras destacadas dentro de la trayectoria de su autor. Ambas recibieron una nueva policromía y ojos de cristal en el siglo XVIII, estando fechada la intervención sobre el segundo en 1721 por una inscripción situada en el libro sobre el que se asienta el águila.

La cabeza de la *Madre de Dios* se repite con pocas variaciones en la de la *Virgen con el Niño* que se emplaza actualmente en el retablo mayor de la iglesia de la Victoria de la misma ciudad, donde, por cierto, Lamberto está documentado haciendo un retablo para la capilla de Belén en 1603 (Jácome y Antón 2003, 68). Por su parte, el modelo de *San Juan Evangelista* aparece con algunas variantes en la pequeña talla del mismo santo que se encuentra en el antiguo retablo mayor de la iglesia de San Juan de los Caballeros, hoy en el muro del Evangelio².

No menos intervenidas de policromía que las anteriores pero inconfundibles resultan el *San Francisco de Paula* de la parroquia de San Marcos, de la que fue feligrés, o el *San Telmo* que recibe culto por parte de la hermandad de la Expiración en la ermita jerezana dedicada a este santo. Teniendo en cuenta que se ha dicho que la ermita se funda en 1575 y que las primeras noticias de la referida cofradía corresponden a las dos últimas décadas del siglo XVI (Romero Bejarano 2019, 300-301), sería factible que el *San Telmo* sea de esos primeros años, coincidiendo con la actividad de Hernando Lamberto, cuyo estilo se percibe con claridad en la cabeza, remitiendo a la morfología de unos santos dominicos que, como veremos, le atribuimos en Sanlúcar.

La iconografía de *San Sebastián* la trató varias veces, tres de ellas en obras documentadas, como son el que corona la portada de la sacristía de la parroquia de la Oliva de Lebrija, el de la catedral de Jerez o el desaparecido de Paterna de Rivera, que contrata en 1609 (Jácome y Antón 2003, 60). En la parroquia de la O de Rota existe otro que se le puede asignar de igual manera por la estrecha vinculación con el de la catedral, cuyo estudio anatómico en torso y piernas repite con detalle. La obra roteña ofrece, sin embargo, mayor esbeltez y dinamismo y un acabado más delicado, palpable, por ejemplo, en el diseño más elaborado del sudario, siendo una de sus obras de mayor empeño.

También creemos que el holandés debió de intervenir en un desaparecido retablo para la Prioral de El Puerto de Santa María, en concreto para la capilla de San José, actualmente presidida por una obra rococó, aunque incluye imaginería muy anterior que atribuimos a Lamberto. Nos referimos en concreto al propio santo titular y al Calvario del ático. *San José* sigue de nuevo la tipología itinerante, con-

² Agradecemos a D. Jesús Antón Portillo que nos hablara en su día sobre la posible autoría de Lamberto sobre esta imagen.

servando en este caso su carácter de talla completa. La cabeza sigue el estilo de sus piezas conocidas, mientras que la figura del Niño Jesús, lo mismo que el conservado en Madre de Dios de Jerez, nos crea dudas, en este caso por su aspecto dieciochesco. Sabemos que la hermandad de San José y Nuestra Señora de Gracia se funda en la Prioral a comienzos del siglo XVII y para ello compran una capilla propia en 1601, año en torno a la cual pudo hacerse la imagen (Sancho de Sopranis 1943, 446-447).

Volviendo a Jerez, en los batientes de la puerta de la sacristía de la parroquia de Santiago, hay dos relieves que representan a *Santiago el Mayor* y *Santiago el Menor* de indudable dependencia estilística con el artista. Además, en este caso tenemos cierto respaldo documental, ya que consta que esta puerta fue realizada, entre 1609 y 1611, junto a otras labores para la misma sacristía, por Hernando de Moya y Martín Cristiano, ensambladores que colaboran con Hernando Lamberto en otros trabajos (Jácome y Antón 2003, 71). Además, el escultor aparece evaluando el trabajo de estos maestros tras la conclusión de las obras³.

5. EL TEMA DEL CRUCIFICADO Y LA IMAGINERÍA PASIONISTA

Siguiendo con su obra realizada en madera, uno de los temas iconográficos que Lamberto repitió con más frecuencia a lo largo de su trayectoria fue el de *Cristo crucificado*. En el contrato hasta ahora inédito de uno de sus más tempranos trabajos, el retablo dedicado a San José para la iglesia de Santo Domingo de Jerez (1579), se dice que debía de ir «en lo alto del retablo en el nicho un crucifijo de bulto de el relieve entera»⁴. Ningún rastro queda, que sepamos, de esta obra.

Lo mismo ocurre con el que talla en 1585 para Pedro Bernal, vecino de Medina Sidonia y miembro de «la hermandad de Nuestra Señora de la Paz que se llama casa vieja». Así, en la correspondiente escritura, que aportamos en este artículo, se expresa que el escultor se comprometía a hacer «la hechura de un xpristo puesto en una cruz dorado y encarnado y bien fecho y acabado a cuenta de oficiales de la largura de cuerpo del xpristo de seis quartas y la cruz ha de tener la largura y cumplidura al respecto en perfección»⁵.

En 1600 lleva a cabo el *Crucificado* ya citado de San Francisco de Jerez, haciéndose alusión en el correspondiente contrato, al igual que en la escritura anterior, a «un cristo de seis cuartas de alto». Como testigo encontramos a «Jerónimo Rendón pintor», otro colaborador de Lamberto, que pudo llevar a cabo la policromía

³ Así se expresa en la escritura de finiquito, donde se asegura que se había cumplido con las condiciones a las que se obligaron en el contrato, «como lo tienen declarado Fernando Lamberto y Bartolomé Sánchez Camacho ensambladores que son de esta ciudad como terceros para ello puestos»: Archivo de Protocolos Notariales de Jerez de la Frontera (en adelante: APNJF), tomo 1150, oficio vi, escribano Diego Adame, año 1611, f. 289. Documento citado en Jácome y Antón 2003, 71.

⁴ APNJF, tomo 706, oficio vii, escribano Pedro Núñez, año 1579, f. 1778.

⁵ APNJF, tomo 807, oficio xv, escribano Pedro de Herrera, año 1585, ff. 1067v-1068.





original de la imagen⁶. Un siglo después, en 1699, se inicia el retablo barroco, cuya imaginería, fechable en las primeras décadas del siglo XVIII, es atribuible a Diego Roldán⁷. La talla, de tamaño algo menor al natural, debió de ser intervenida para ser adaptada a su nueva ubicación. Nos parece que en este momento fueron rehechos los brazos, que recuerdan de manera llamativa a la gubia de Diego Roldán, y el sudario que se encuentra en parte tapado por telas encoladas. En cualquier caso, lo que se observa debajo de este último añadido sigue la línea de someros paños de pureza que vemos en el documentado *San Sebastián* de la catedral y de los demás crucificados que incluiremos a continuación. La anatomía del torso y las piernas y el trabajo de la cabeza, con un mechón acabado en bucle sobre el hombro derecho y la barba bífida terminada en sendos rizos, nos hablan con claridad de su estilo. La cruz es plana, como en la mayoría de los casos que vamos a citar.

La altura en la que se halla y los desafortunados retoques que ha sufrido, entre los que también hay que citar la presente policromía, de acabado poco cuidado, han hecho que esta obra haya pasado desapercibida. No obstante, el estudio pormenorizado que hemos hecho de la producción del holandés permite situarla dentro de toda una serie de crucificados que se le pueden atribuir por razones formales.

Quizás el más refinado de todos los que conocemos sea el que se conserva en la capilla de los Pavón de la parroquia de San Miguel de Jerez (fig. 5). Pese a los repintes, ha llegado a nosotros menos intervenido que otras de sus obras. El estudio anatómico repite de nuevo los del San Sebastián catedralicio y el Cristo de San Francisco, con los cuales también comparte la talla del cabello, con largo mechón de terminación rizada sobre el pecho, poseyendo además también un sudario corto de sencillos pliegues y parecido diseño al del San Sebastián, aunque incorporando un extremo anudado en la cadera izquierda.

A diferencia de la imagen franciscana, mantiene intacta la configuración original de los brazos, de musculatura tensa, marcando su delgadez, y manos con una peculiar disposición de los dedos, con el índice y corazón unidos y no flexionados, en una actitud semejante a la bendición, que veremos en otros crucificados atribuibles a Lamberto. La cabeza del Cristo presenta una estimable calidad y un expresivo rostro, lo que nos habla del nivel al que el artista llega en sus mejores realizaciones. Carece de corona de espinas, como sucede en los demás crucificados que asignamos al escultor, en los que no veremos nunca la corona tallada en el mismo bloque de la cabeza.

Muy próximos a este último son otros crucificados. Dos de ellos parecen haber tenido función procesional. El primero se conserva en la clausura del convento de las Mínimas de Jerez, aunque se viene identificando con la imagen titular de la antigua cofradía de las Cinco Llagas, fundada en el convento de San Francisco, cenobio en el que está probado el trabajo de Lamberto. Aunque se ha propuesto

⁶ APNJF, tomo 807, oficio xv, escribano Pedro de Herrera, año 1600, f. 669v. Documento citado en Jácome y Antón 2001, 113.

⁷ Atribuido a Francisco de Soto (Moreno Arana 2014, 222-226).



Figura 5. Hernando Lamberto, *Cristo crucificado*, iglesia parroquial de San Miguel, Jerez de la Frontera. Fuente: Oscar Franco.

fecharlo a mediados del siglo XVI y se ha planteado la autoría de Jerónimo de Valencia (Romero Bejarano 2019, 204-205), el estilo de nuestro escultor está presente en su estudio anatómico y en diferentes pormenores, ofreciendo la cabeza claros paralelismos con el documentado del retablo de San Francisco. Como es habitual en la obra del artista, nos ha llegado muy intervenido en su acabado policromo⁸. El segundo se venera en el santuario de Nuestra Señora de Palomares de Trebujena, localidad que consta que reclamó obras del holandés (Jácome y Antón 2003, 69-70). Tradicionalmente se cree que pudo ser el Cristo de la extinta hermandad de la Veracruz. Los puntos en común con el anterior son muchos.

Más ejemplos de esta iconografía los hallamos en el Palacio Ducal de Sanlúcar, de grandes dimensiones y de procedencia desconocida, aunque quizás relacionado con la actividad artística que desarrolla Lamberto para el VII duque de Medina Sidonia; en la parroquia del Divino Salvador de Vejer de la Frontera, loca-

⁸ En este sentido, hay constancia de que, en 1715, coincidiendo con la realización de un nuevo retablo para su capilla en la iglesia franciscana, el Cristo de las Cinco Llagas fue encarnado de nuevo (Moreno Arana 2014, 221).



lidad donde sabemos que recibió encargos el escultor (Jácome y Antón 2003, 53); en el *Calvario* del ático del retablo de San José de la Prioral de El Puerto, cuya imagen titular hemos atribuido a Lamberto, al igual que la Dolorosa y el San Juan que acompañan a Cristo; en la sala de cabildos de la hermandad de la Santa Caridad en el Hospital de San Juan de Dios de Cádiz; y, de nuevo en Jerez, en el antiguo palacio de Ponce de León, sede del colegio y comedor social «El Salvador», y en el actual retablo del Cristo de la Flagelación de la parroquia de San Juan Bautista de los Descalzos de Jerez.

Finalmente, en referencia a otros temas pasionistas, hay que recordar los dos grupos escultóricos dedicados a la *Coronación de Espinas* y la *Flagelación* que hizo para el dominico fray Pablo Martín, cuyo destino no aclara el contrato, por lo que se ha interpretado que pudieron tallarse para el antiguo retablo mayor del convento de Santo Domingo de Jerez (Jácome y Antón 2003, 55-58) o bien tener un uso procesional (Romero Bejarano 2019, 311). Por desgracia, no han quedado restos de estos conjuntos.

No obstante, no podemos terminar este apartado sin mencionar otra pieza que, aunque carente de documentación, puede serle atribuida. Se trata del *Cristo de la Humildad y Paciencia* de la parroquia de San Dionisio. Aunque se perciben algunas intervenciones en la cabeza, a la que se le han añadido ojos de cristal, muy posiblemente en el siglo XVIII, el tratamiento del cabello y el estudio anatómico permiten fundamentar su atribución a Lamberto, que fue feligrés de San Dionisio. La imagen ha tenido diversas ubicaciones dentro del templo, si bien sabemos que en 1705 se encontraba en el desaparecido altar de Ánimas⁹, por lo que quizás perteneció originalmente a la hermandad de dicho nombre que radicaba en esta parroquia.

6. OBRA RETABLÍSTICA PARA CONVENTOS DOMINICOS

Uno de los aspectos más llamativos de la trayectoria profesional de Lamberto es su importante trabajo para la orden dominica. En este sentido, es significativo que la primera obra conocida del escultor, fechada un año después del más antiguo testimonio de su vecindad en Jerez, tenga como destino el convento dominico de la ciudad. Se trata de un retablo desaparecido dedicado a *San José*, hasta ahora inédito, que contrata el 14 de diciembre de 1579.

El trabajo se lo encomienda el abogado Juan Ruy López de Villalobos Tocino para una capilla propia que poseía en dicho cenobio. Se haría en madera de borne «conforme a la moldura e señal en papel que queda en su poder firmado de mí el dicho Hernando Lamberto». Tendría unas medidas de tres varas y tres cuartas de alto y dos varas y tercia de ancho. El cuerpo principal del retablo, articulado por dos columnas jónicas, llevaría en el centro la imagen del santo titular «de bulto de

⁹ Archivo General del Arzobispado de Sevilla, fondo Arzobispal, sección Gobierno, serie Libros de Visitas Pastorales, legajo 5170, f. 25v.

relieve entera que se quite e ponga», de altura de siete palmos y «que tenga el Niño Jesús de la mano». El segundo cuerpo llevaría un par de columnas corintias y un nicho con un crucifijo, todo ello rematado por un relieve de Dios Padre. Asimismo, se harían dos escudos, el de los López y el de los Villalobos. Todo ello por un precio de 34 ducados y en un plazo de tres meses¹⁰.

No nos consta que perdure ningún resto de este retablo, pero es de suponer que la imagen de San José fuera similar a la que talla décadas más tarde para el jerezano convento de Madre de Dios, que muestra la misma actitud itinerante con el Niño de la mano que expresa este contrato¹¹.

Parece muy probable que este contrato le abriera las puertas a nuevos encargos en años posteriores, por parte de los propios dominicos y de los patronos de capillas ubicadas dentro del mismo monasterio. De este modo, sabemos que en 1591 hizo otro retablo, hoy no conservado, para la capilla de Ribadeneira, abierta en el claustro mayor del convento, que incluía una representación de la Última Cena (Romero Bejarano 2003, 167). También nos planteamos que trabajara en la cubierta de esta capilla, pero el mal estado que presentan los relieves nos invita a la prudencia.

Con posterioridad, en 1596, fray Pablo Martín le encomienda la realización de dos desaparecidos «pasos» representando la *Flagelación* y la *Coronación de Espinas*, así como un relieve de *Dios Padre* para un «frontispicio», que se han interpretado como elementos del perdido retablo mayor de la iglesia, que iniciara Roque de Balduque en 1559 y que será sustituido por el actual barroco a finales del siglo XVII (Jácome y Antón 2003, 55-58)¹².

Tras completar el retablo del altar mayor del templo, la siguiente obra conocida fue la ampliación del retablo de la capilla de la Virgen de Consolación, labor de especial relevancia por pertenecer a la copatrona de Jerez, el gran referente devocional del convento. Lo concierta en 1601 (Jácome y Antón 2003, 67-68) y se trata asimismo de una obra perdida¹³.

Lamentablemente, como hemos visto, todas estas piezas han desaparecido. No obstante, nos ha llegado una muestra conservada, aunque no documentada, de su trabajo para Santo Domingo de Jerez. Nos referimos a una talla de la *beata Lucía la Casta*, que hoy perdura en dependencias del propio convento, pero de la que tenemos constancia de que poseía su propio altar en 1681. Como otras obras de Lamberto, cumple la función de relicario, ya que inserta en el pecho una reliquia

¹⁰ APNJF, tomo 706, oficio VII, escribano Pedro Núñez, año 1579, f. 1778.

¹¹ Por razones de estilo, no creemos que el grupo de la misma iconografía, que hoy se conserva en la Capilla de Gracias de la iglesia de Santo Domingo y que fue de la antigua hermandad de los carpinteros, sea la obra realizada por Lamberto.

¹² Ya dijimos que otra hipótesis es que fueran pasos procesionales, como se interpreta en Romero Bejarano 2019, 311.

¹³ Existe una pintura en una colección particular, fechable en el propio siglo XVII, que representa a esta imagen mariana dentro de un enmarque retabístico asimilable a las primeras décadas del seiscientos que cabe preguntarse si puede copiar el referido altar reformado por Lamberto.





Figura 6. Hernando Lamberto, *Retablo de la Encarnación*, hacia 1594, iglesia parroquial de Santo Domingo, Sanlúcar de Barrameda. Fuente: Óscar Franco.

de Santa Úrsula. En fechas recientes ha sido sugerida la autoría de nuestro escultor sobre ella, opinión que compartimos, como ya dijimos (Pomar 2014, 248-249).

Junto a la actividad desarrollada para el convento dominico de Jerez, proponemos atribuir a Lamberto la imaginiería de dos interesantes retablos conservados en la antigua conventual de Santo Domingo de Sanlúcar. Se trata del *Retablo de la Encarnación* y el de *San Luis de Francia*. Ambos conjuntos, fechables en el último cuarto del siglo XVI, comparten unas características muy afines en su imaginiería que invitan a considerarlos obras de un mismo artista, el cual identificamos con Lamberto.

El *retablo de la Encarnación o Anunciación* (fig. 6) ha despertado poca atención por parte de la historiografía. Su cronología aproximada la podemos suponer por el zócalo de azulejos que rodea a la capilla que preside, en el que aparece la inscripción: «ACABOSE / ESTA CAPILLA / EN ESTE AÑO / DE 1594». Por otro lado, en una lápida emplazada en el suelo aparece la fecha de 1593¹⁴. Por tanto, creemos que

¹⁴ El texto que aparece en el margen de la lápida parece haberse grabado ya en 1731 y, aunque se encuentra parcialmente perdido, permite conocer que la capilla pertenecía entonces a Dorotea

debió de instalarse en este espacio en torno a esas fechas, que corresponde con los años de terminación y decoración del templo.

En este retablo sobresale el relieve titular, quizás uno de los trabajos de mayor empeño entre los que podemos asignar al escultor. Está animado por un rico fondo estofado que simula un suntuoso interior. En el ático, *Dios Padre* posee con claridad su estilo, pudiéndose relacionar su rostro con el del *San Juan Bautista* de la catedral de Jerez. La imaginería se compone además de las imágenes de *San Francisco de Asís*, *Santo Domingo*, *San Jacinto*, otro santo de la orden de predicadores sin identificar y, en el remate, la *Virgen Dolorosa* y *San Juan*, formando un Calvario, del que parece haberse sustraído la talla del Crucificado. Esta no es la única mutilación que ha sufrido este retablo, siendo especialmente lamentable la pérdida de la mesa de altar y del banco, que presentaba figuras de santos de medio cuerpo realizadas en relieve, como sabemos gracias a una fotografía antigua.

Mayor atención han puesto otros autores en el *retablo de San Luis de Francia*, hoy presidido por una imagen de la Virgen con el Niño de cronología muy posterior. En cuanto a la iconografía, se ha perdido la imagen que presidía la hornacina central, que debió de representar al rey santo francés, habiéndose identificado el resto de las imágenes con *Santo Domingo de Guzmán* y *San Jacinto*, en el banco y a cada lado de *Santa María Magdalena*; *San Alberto Magno* y *San Dionisio*, en las calles laterales; *San Antonino de Florencia*, el *beato Juan Dominici*, *San Esteban* y el *beato Jacobo de la Vorágine*, en el ático.

Los rasgos físicos de los distintos santos masculinos, muy semejantes entre sí, ostentan una gran cercanía con los santos-relicarios realizados por Lamberto para la basílica de la Caridad, que mencionaremos en el siguiente apartado, empezando por su documentado *San Mamerto*. Aquí, no obstante, ofrecen una mayor corrección y un delicado acabado policromo que debió de aplicarse poco después de su ejecución. Mención especial merece, en este sentido, el relieve central del banco con la figura semidesnuda de la Magdalena.

Identificamos este retablo con el altar propiedad de la Cofradía de San Luis de los franceses (Velázquez-Gartzelu 1995, 215), que se menciona en los antiguos inventarios del templo, situado a los pies de la iglesia (Cruz Isidoro 2012, 553 y 556). Así, nos resulta inequívoca la presencia del escudo de la casa real de Francia, tanto en el frontón que remata el retablo como en la mesa de altar, en este último caso rodeado por el collar de la orden del Espíritu Santo, instituida por Enrique III de Francia en 1578. En esa misma dirección apunta la presencia de dos santos estrechamente relacionados con dicho país, como son San Dionisio de París y la Magdalena. Sin embargo, esta estructura ha sido erróneamente denominada «retablo de Santo Tomás de Aquino» y ha recibido atribuciones tanto a Miguel Adán (Palomero 1983, 220) como a Francisco de la Gándara, ambos documentados en la decoración de la iglesia sanluqueña, pero cuyos estilos no se corresponden con lo que vemos en él.

María Verdín de Severino y Francisco Gil de Ledesma y Sotomayor, alcalde mayor honorario y regidor de Sanlúcar. Sobre este matrimonio, véase Válgoma y Finestrat 1945, 61-62 y 413.





En el caso de Adán, se sabe que hizo el retablo mayor entre 1592 y 1594. En cuanto a De la Gándara, en 1605 realizó junto al ensamblador Martín Cristiano los sepulcros de los condes de Niebla. Ese mismo año, ambos realizaron un tabernáculo para el mismo convento (Cruz Isidoro 2001, 33-50). Aunque la documentación no aporta la iconografía ni la ubicación exacta de la pieza, ha sido propuesta su identificación con el retablo que nos ocupa. Por nuestra parte, pensamos que el referido tabernáculo debió de corresponderse con otra estructura del templo sanluqueño¹⁵ y no con el retablo que nos ocupa, cuya imaginería muestra un estilo muy diferente a las figuras orantes de los condes de Niebla y familiares.

Recordemos que este último conjunto es a día de hoy la obra más fiable para estudiar a De la Gándara y manifiesta una estética más avanzada, de evidente dependencia sevillana, concretamente de lo montañésino. Por el contrario, las esculturas que vemos en el *retablo de San Luis* poseen una estrecha conexión con la producción documentada de Lamberto y sus formas arquitectónicas resultan más asimilables al último cuarto del siglo XVI.

Además, la atribución al holandés de los retablos de la Encarnación y de San Luis queda reforzada por su actividad documentada, tanto para la orden dominica como para los duques de Medina Sidonia. Así, resulta revelador que Lamberto fuera elegido para participar en la tasación de los sepulcros de los condes de Niebla. Igualmente, está confirmado su trabajo conjunto por estos años con el ensamblador Hernando de Moya, también activo en Sanlúcar, no siendo descartable que en estas obras pudiera haberse repetido la colaboración con este y con Martín Cristiano.

Aunque el retablo de la Encarnación presenta una mayor sobriedad decorativa que el de San Luis, las imágenes de ambos están íntimamente relacionadas estilísticamente, lo que resulta especialmente evidente si confrontamos las representaciones de santos dominicos incluidas en ellos, siendo los ejemplos más importantes conservados del trabajo de Lamberto para la orden dominica.

Además de estos dos retablos, en Santo Domingo de Sanlúcar hay un *San Juan Bautista*, incorporado en el retablo rococó del Dulce Nombre, que también tiene el estilo del artista.

7. OBRA PARA LA CASA DE MEDINA SIDONIA

Además de los conventos dominicos de Jerez y Sanlúcar, el VII duque de Medina Sidonia fue asiduo cliente de Lamberto. De hecho, es posible que el vínculo profesional entre noble y escultor tuviera como nexo la orden de Santo Domingo. En este sentido, recordemos que los citados retablos de la Encarnación y de San Luis

¹⁵ Los enmarques arquitectónicos de los referidos sepulcros son también llamados, por ejemplo, «tabernáculos» en la documentación, lo que permite suponer un uso no muy estricto de este término en este contexto: AGFCMS, legajo 2836, ff. 48v-49.

están en la antigua conventual dominica de Sanlúcar, una de las principales fundaciones religiosas de la Casa Ducal en la sede de su corte.

Lo cierto es que en 1586 la tesorería ducal paga a Lamberto 12 ducados por «una virgen»¹⁶, cuyo destino era la capilla de su palacio de Sanlúcar¹⁷. En 1594 recibe 20 ducados «por la hechura de un San Antonio de madera de estatura de un hombre [...] que se puso en el altar en la Iglesia Mayor [de Sanlúcar]» y que doró Pedro Lorenzo, y al año siguiente le pagan 12 ducados por «un Niño Jesús» que hizo para la cámara de la duquesa¹⁸. En 1603 percibe 266 reales «por la hechura y escultura de cuatro imágenes de santos [...] que son las de San Pedro Mártir, la de San Mateo, la de Santa Águeda, y San Mamerto hermano de nuestro padre Santo Domingo. Las tres figuras concertadas en 200 reales y la de San Mamerto en 6 ducados». Estas imágenes fueron policromadas por Juan de Herrera, por valor de 28 ducados¹⁹.

Además, en 1605 concierta por 300 un sagrario para el convento de la Merced de Huelva, que se dora con el pan de oro comprado por el pintor Francesco Giannetti²⁰. Al año siguiente, como hemos referido anteriormente, Lamberto ve y tasa, junto al licenciado Juan Cedillo Díaz y a fray Juan Treviño, los sepulcros de los condes de Niebla, realizados en la iglesia de Santo Domingo por el escultor Francisco de la Gándara y el carpintero Martín Cristiano²¹. Ese mismo año, el tesorero ducal da al escultor 4 ducados por «la hechura de la cabeza de una virgen que se puso con reliquias» en la capilla palatina²². En 1608 Lamberto trae desde Jerez el pan de oro necesario «para dorar el retablo que se está haciendo para el altar de la Virgen Santísima de la Caridad», lo que nos indica que quizás interviniera en su realización²³. Sin duda, se trata del retablo que estaba situado en el Hospital de San Pedro de Sanlúcar, anterior a la construcción del santuario de la Caridad. Para el retablo de este último templo, realiza en 1612 cuatro brazos de madera para poner en ellos reliquias, por los que recibió 40 reales²⁴. Por entonces, o quizás antes —como sucedió con el *beato Manés de Guzmán*—, debe de realizar las imágenes de *San Roque*, *San Sebastián*, *San Ponciano*, *San Sixto II*, *San Dionisio de París*, *San Laureano* y *San Lorenzo* que, aunque se han asignado a Alonso Álvarez (Cruz Isidoro 2011, 65-66, 180-181, 186-187, 192-193, 196-201 y 208-210), atribuimos aquí a Lamberto por motivos estilísticos. Por último, aunque ignoramos su procedencia, el *Crucificado*

¹⁶ Interpretamos que no se trataba de una imagen de la Virgen María, sino de una santa mártir, posiblemente una de las Once Mil Vírgenes del cortejo de Santa Úrsula, una devoción arraigada dentro de la casa ducal (Romero Dorado 2017).

¹⁷ Archivo de la Casa de Medina Sidonia (en adelante ACMS), legajo 2700. f. 305v. Sobre la capilla del palacio, véase Romero Dorado, 2022.

¹⁸ ACMS, legajo 2736, sin foliar.

¹⁹ ACMS, legajo 2806, ff. 290v-291, f. 333. En el asiento contable de la policromía se menciona a San Alejo en lugar de a San Mateo.

²⁰ ACMS, legajo 2807, sin foliar. Sobre Francesco Giannetti, véase Lamas y Romero, 2018.

²¹ ACMS, legajo 2836, ff. 48v-49.

²² ACMS, legajo 2836, f. 215.

²³ ACMS, legajo 2855, ff. 168v-169.

²⁴ ACMS, legajo 2883, sin foliar. ACMS, legajo 2889, f. 215.



que se conserva en el Palacio Ducal de Sanlúcar, que ya hemos citado, también debe de ser parte de los encargos que el holandés recibe del duque.

8. OBRA ESCULTÓRICA EN PIEDRA

Resulta significativo que las primeras referencias que tenemos sobre Lamberto revelen su doble condición de entallador de piedra y madera. En concreto, se trata de una escritura de poder fechada en 1578 (Jácome y Antón 2003, 43), aunque hasta ahora no se había identificado ninguna obra documentada realizada en piedra. Sin embargo, podemos aportar que existe un importante conjunto pétreo suyo, documentado y conservado. Nos referimos al que labró ese mismo año para la sacristía de la parroquia de Nuestra Señora de la Oliva de Lebrija.

La noticia, que ha pasado desapercibida hasta ahora, fue aportada en su día por Bellido Ahumada, quien dio a conocer la intervención de un tal «Fernando de Albertos» en la decoración de la bóveda y de la portada de la sacristía de la parroquia, en torno a 1578-1579. En concreto, Bellido hace alusión a la labra de treinta y dos artesones de la bóveda que cubre este espacio, que «representan imágenes de la Virgen, apóstoles, evangelistas, doctores y confesores, tallados por Fernando de Albertos; así como los cuatros remates de la cornisa, y la puerta que de la antesacristía o zaguán da paso al templo» (Bellido Ahumada 1985, 222).

El dato ha pasado inadvertido porque no se ha tenido en cuenta que Fernando de Albertos no es otro que el artista más conocido como Hernando Lamberto. Para confirmar esto, debemos analizar cómo es nombrado el artista en los documentos, que citaremos pormenorizadamente en el apartado referente a su vida. Así, en el acta matrimonial de su primera boda el escultor es llamado, indistintamente, «Fernando Alberto» y «Hernando Alberto». Del mismo modo, en el contrato de aprendizaje con él de Juan Martín Amigo, fechado años después, el escribano lo registra como «Fernando Albertos», aunque firma como «Hernando Lamberto». De hecho, su nombre de pila con frecuencia es transcrito en la documentación como «Fernando» y, aunque su apellido se suele castellanizar como «Lamberto», suponemos que en estos primeros años de estancia en la zona fue algo que no se habría aún fijado, empleándose también las variantes «Albertos» o «Alberto»²⁵. Más allá de lo caprichoso de la nomenclatura, el estilo que muestra esta decoración escultórica se corresponde con su producción conocida, por lo que hay que concluir que estamos ante una obra documentada.

La sacristía lebrijana fue trazada en 1568 por Hernán Ruiz II, estando a cargo de la obra de cantería el maestro jerezano Martín Delgado, personaje del que veremos que están confirmados contactos con el propio Lamberto. No es, sin embargo, hasta

²⁵ En la propia partida matrimonial se anota al padre del artista con este mismo apellido. En cualquier caso, décadas más tarde un hijo del escultor vuelve a usarlo, siendo llamado, como su abuelo, Juan Alberto (Jácome y Antón 2003, 49).





Figura 7. Hernando Lamberto, *portada de la sacristía*, 1578, iglesia parroquial de Santa María de la Oliva, Lebríja. Fuente: Óscar Franco.

diez años más tarde cuando se decide labrar su ornamentación (Bellido Ahumada 1985, 221-222). La portada sigue modelos decorativos manieristas, incluyendo cartelas con bordes enrollados o *rollwerk*, guirnaldas, *putti*, cabezas de serafines o telamones con cabeza de sátiro. Asimismo, están representados *San Pedro* y *San Pablo* en sendas hornacinas laterales, *San Juan Bautista*, flanqueado por las virtudes de la *Templanza* y la *Fortaleza*, sobre el dintel de la puerta y *San Sebastián* en el ático. Esta riqueza decorativa y ornamental viene unida con cierta dureza de ejecución, habitual en la mayor parte de la obra conocida de Lamberto (fig. 7). Dentro de la sacristía, la bóveda semiesférica central y dos de los arcos en los que esta se apoya tienen casetones donde se alternan tarjas de cueros recortados y figuras de medio cuerpo de distintos santos, combinándose con cabezas de ángeles en la bóveda (fig. 8).

La identificación del holandés como autor de este conjunto nos permite asignarle otras piezas labradas en piedra que tienen su estilo, lo que abre una importante vía para adentrarse en el conocimiento de su obra.

Justo enfrente de la portada de la sacristía se dispone la Puerta de Santiago, que mantiene el mismo diseño y decoración con solo algunas variantes, como la sustitución de los telamones por ménsulas acabadas en cabezas de león. Las cabezas de las figuras de *San Juan Evangelista* y de *San Bartolomé* ofrecen un claro parentesco con otros trabajos documentados o atribuibles a Lamberto, por lo que no tenemos





Figura 8. Hernando Lamberto, *cubierta de la sacristía*, 1578, iglesia parroquial de Santa María de la Oliva, Lebrija. Fuente: Óscar Franco.

dudas sobre su autoría. Del mismo modo, nos parece más que probable su participación en la decoración pétreo de las bóvedas del antepresbiterio y de la capilla colateral de Santiago, esta última fechada por una inscripción en 1593, siendo además llamativo que en la obra de esta zona de la iglesia lebrijana de nuevo figure trabajando Martín Delgado por estos años (Bellido Ahumada 1985, 192). Ocupando cada uno de los casetones volvemos a ver tarjas de muy similar diseño al visto en el interior de la sacristía. En la bóveda que se levanta sobre el altar de Santiago se combinan con cartelas con cabezas humanas, de leones y sátiros que remiten a todo lo anteriormente comentado. En la del antepresbiterio llaman la atención las cabezas de león con argollas en las bocas, como en la portada de Santiago, y la imagen de medio cuerpo de la Virgen del casetón central, que sigue los modelos femeninos del artista.

Por la misma época en que se desarrollan las obras en la parroquia de Lebrija se levantaría la iglesia del convento de las Concepcionistas. De esta manera, la portada del templo y la bóveda del presbiterio están íntimamente ligadas desde el punto de vista formal con lo comentado en Nuestra Señora de la Oliva, lo que sugiere la actuación en el cenobio, en una cronología similar, de los mismos maestros, incluyendo la escultura. En la portada, el detalle de las tarjas sostenidas por ángeles o las guirnaldas de frutas parecen tomadas de dichas portadas, presentando muy similar ejecución. Por otro lado, si comparamos la decoración del friso de esta portada



con el que remata el cuerpo principal del retablo de San Luis de Sanlúcar, podemos encontrar cartelas y roleos vegetales de casi idéntico dibujo.

Sobresale del conjunto la mejor conservada escultura de la *Virgen* del remate. También en el exterior del convento, en la más pequeña y sencilla portada de la portería, volvemos a encontrarnos una representación de *María con el Niño*, afín técnicamente a lo visto en la portada de la iglesia, repitiendo incluso el modelo físico mariano, aunque la composición se anima por la movida figura infantil, que parece inspirada en la *Virgen de la Piña* de la iglesia de la Oliva, obra de Juan Bautista Vázquez el Viejo (1578).

Dentro del templo, en la bóveda que cubre el presbiterio, se localizan figuras de medio cuerpo sobre base de nubes dentro de casetones que poseen las mismas características formales que las que se ven en la cubierta de la sacristía de la parroquia. Representan a la Virgen con el Niño, San Juan Bautista, los cuatro evangelistas y distintos apóstoles. De igual modo, Lamberto pudo esculpir el altorrelieve de la portada abierta en el muro de la epístola con una custodia flanqueada por sendos ángeles turiferarios.

No menos acusados son los paralelismos con otra bóveda que Lamberto debió de labrar en fechas cercanas, también en Lebrija. Nos referimos a la de la capilla de San Antonio de Padua de la iglesia de San Francisco. En los casetones de la bóveda, se presentan escudos de Portugal y numerosos santos, de medio cuerpo sobre una base de nubes y con una marcada frontalidad, que responden con claridad a la impronta del escultor holandés. Al margen de los argumentos estilísticos, basamos esta atribución en el hecho de que está documentado el trabajo del autor en la propia capilla, para la que hace su antiguo retablo principal hacia 1602, como ya se apuntó (Jácome y Antón 2003, 68).

La especialización en la labra de piedra, confirmada desde fechas tempranas, hace que nos preguntemos si precisamente ese fue el desencadenante de la llegada de Lamberto a la zona, donde esos años se concluían algunas obras realizadas en dicho material. Así, además de las citadas en Lebrija, por ese tiempo se finalizaría en Jerez la monumental sacristía de la parroquia de San Miguel, posiblemente con la intervención del ya citado Martín Delgado, que en 1576 ostentaba el cargo de aparejador de las obras de San Miguel (Sancho de Sopranis 1964, 26) y que pudo servir de enlace para el trabajo del escultor en ambas localidades. Al margen de los llamativos paralelismos entre el diseño y decoración de la portada de la antesacristía y la correspondiente de la parroquia lebrijana, no podemos dejar de resaltar la existencia de una figura de *San Pedro* en el ático del altar que preside la sacristía jerezana, cuyos rasgos faciales remite al *San Juan Bautista* de la catedral.

Otra sacristía levantada en este tiempo y que se concluye ya a comienzos del siglo XVII es la de la parroquia jerezana de Santiago, la cual parece haberse concebido como emulación de la de San Miguel y en la que también está probada la intervención de Martín Delgado (Romero y Romero 2019, 965). Como se dijo, en ella tenemos confirmada la presencia de Hernando Lamberto en 1611 apreciando la obra de ensamblaje realizada por Hernando de Moya y Martín Cristiano para este espacio, que incluye los batientes de la puerta que da acceso a la antesacristía desde la iglesia, cuyos relieves hemos asignado a Lamberto. Esta vinculación docu-





mentada a la parroquia hace que también le atribuyamos la decoración labrada en piedra repartida entre dicha portada, la antesacristía y, muy especialmente, la propia sacristía, donde, en la misma línea de las citadas obras lebrijanas, volvemos a ver parejas de ángeles sosteniendo tarjas o relieves de santos de medio cuerpo dentro de casetones, junto a un repertorio ornamental manierista que incluye cartelas enrolladas, trabajos de herrería y gemas engarzadas.

Obra de Martín Delgado es también el antiguo refectorio del convento de la Victoria de Jerez (1594) (Romero Bejarano 2006, 485-486), en cuyas bóvedas pudo colaborar una vez más Lamberto, como vemos en los relieves de San Francisco de Paula y la Virgen con el Niño²⁶.

En Sanlúcar existen dos conjuntos que, a pesar del deterioro que evidencian, se han puesto en relación, por parte de Cruz Isidoro, con las esculturas de la portada de las Concepcionistas de Lebrija. En primer lugar, las imágenes de la portada de la portería del convento dominico de Madre de Dios. De diseño muy similar al lebrijano, aunque más avanzado en cronología, como delata su sobriedad decorativa, se ha fechado hacia 1608-1610 y atribuido su traza a Alonso de Vandelvira. En sus hornacinas aparecen representados *Santo Domingo*, *San Jacinto de Polonia* y la *Virgen*. En segundo lugar, se ha llamado la atención sobre la conexión formal existente entre la Virgen de Lebrija y la que se ubica en el ático de una de las portadas de la iglesia del convento de Regina de Sanlúcar, obras también de Vandelvira (Cruz Isidoro 2018, 490-495)²⁷. Por nuestra parte, añadimos que la mano de Lamberto se percibe en todas ellas, presentando los santos dominicos grandes afinidades con los mismos que figuran en el banco del *retablo de San Luis* de la antigua conventual sanluqueña, perteneciente a la sección masculina de la misma orden. De igual modo, su impronta se aprecia en la *Santa Clara* que ocupa el ático de la otra portada del convento de Regina y, de manera todavía más nítida, en las cuatro figuras de piedra policromada que se hallan en hornacinas situadas en el interior del templo, en el muro del coro, que representan a *San Francisco*, *Santa Clara*, *San Juan Bautista* y *San Juan Evangelista*.

Junto a estas labores para edificios religiosos, podría abordarse el trabajo de Lamberto dentro de la arquitectura civil, en concreto, para algunas casas que se construyeron durante este periodo en Jerez. El ejemplo más llamativo al respecto es la de Núñez Dávila. En este material labraría seguramente unos escudos para la casa del veinticuatro Bartolomé Núñez Dávila en 1590. Así, tras la muerte de este se confeccionan unas cuentas, por las cuales consta que «a Fernando Lamberto se le pagó ocho

²⁶ Igualmente en Jerez son cercanos a su estilo la Virgen y los doce apóstoles que decoran el presbiterio del convento del Espíritu Santo, de monjas dominicas, aunque no podemos emitir una opinión definitiva, pues fue clausurado hace unos años y solo hemos podido analizar las obras a través de fotografías de no demasiada calidad.

²⁷ En este libro se plantea una atribución de todas las esculturas citadas a Alonso Álvarez de Albarrán, artista del círculo de Juan Martínez Montañés, documentado en Sanlúcar haciendo trabajos en piedra para el santuario de la Caridad por esos años, pero cuyo estilo, más actualizado, opinamos que no concuerda con las mismas.

reales que se le restaban debiendo de la hechura de los escudos que insculpió para la casa del mayorazgo»²⁸. En la portada de la casa, fechable en esos años, se conserva un escudo heráldico que podría identificarse con uno de los citados en este documento. Esta noticia nos lleva a plantear la intervención del holandés en el resto de la fachada, de manera especial en el segundo cuerpo de la portada, donde hallamos un friso con una decoración de drapeados y frutos similar a lo visto en los trabajos anteriores, incluyéndose cabezas a manera de atlantes en las ménsulas inferiores.

9. NUEVOS DATOS BIOGRÁFICOS Y PROFESIONALES

Para finalizar este nuevo acercamiento a la figura de Hernando Lamberto, a continuación, reuniremos los datos biográficos que nos proporcionan los documentos, tanto los ya publicados como otros inéditos. Asimismo, además de las aportadas en los epígrafes anteriores, documentaremos algunas obras nuevas.

Ignoramos cuándo y por qué Lamberto se traslada a España, pero sabemos que en 1578 ya está afincado en Jerez de la Frontera, donde el 7 de julio se casa con Úrsula de Salinas, en la parroquia de San Lucas. De su suegro, Mateo Delgado de Mesa, recibió una dote que constaba de un ajuar valorado en 31 080 maravedís y dos aranzadas de viña y arboleda en el pago de Macharnudo, en Jerez (Jácome y Antón 2003, 47), cuyo recibo, firmado el 26 de julio de 1578, hemos localizado²⁹.

En el acta matrimonial se le apunta como «Hernando Alberto flamenco hijo de Juan Alberto y María de Canelas»³⁰. No obstante, poco después, el 12 de agosto el artista declara ser «Hernando Lamberto, de nación flamenco, entallador de piedra y de madera, natural de Ámsterdam y hijo legítimo y heredero que soy de Juan Lamberto y Cornieles Hernández su mujer, mis padres, vecinos que fueron de Ámsterdam, que es en Flandes, difuntos que hayan gloria y agora soy vecino de esta ciudad». Llama poderosamente la atención que el nombre de la madre sea otro y tan diferente, por lo que no descartamos que se trate de una hipotética segunda esposa de su padre y madre política del escultor. Esta noticia la aporta una escritura de 1578, concretamente un poder que Lamberto da a un flamenco afincado en Jerez, Juan Matin, para que pueda cobrar en Holanda la parte que le correspondía de las herencias de su tío y de dos de sus hermanos³¹.

²⁸ Documento protocolizado en: APNJF, tomo 2577bis, oficio xv, escribano Juan Francisco Guerrero, año 1756, f. 60v.

²⁹ APNJF, tomo 680, oficio xiv, escribano Luis de Huerta, año 1579, f. 57v. Como testigos figuran Rodrigo Alonso «empedrador», Guillermo Crespin y Bartolomé de Labres.

³⁰ Archivo Histórico Diocesano de Jerez (en adelante: AHDJ), Fondo Parroquial, Parroquia de San Lucas, Matrimonios, libro 1, f. 14. Como testigos aparecen Nicolás Riquel y Fernando Alonso.

³¹ APNJF, tomo 687, oficio XXI, escribano Rodrigo Montesinos, año 1578, ff. 461-463. Documento citado en Jácome y Antón 2003, 43. Por esta escritura sabemos que en Ámsterdam también vivía un tío, Pedro Lamberto, y que Hernando tuvo tres hermanos, llamados Juan Juanes el Viejo, Juan Juanes el Mozo y Giralda Juanes, esta última vecina de Horn o Hornes, una localidad del municipio de Leudal, en Limburgo. Nótese que solo Hernando llevaba el apellido paterno,





En la feligresía de San Lucas viviría esos primeros años junto a Úrsula de Salinas, a través de cuya familia establecería lazos con los Oliva, una estirpe jerezana vinculada a la arquitectura (Sancho de Soprani 1964, 37-43), con los que posiblemente colaboró en su faceta de escultor en piedra. De este modo, cuando en 1584 su cuñada Catalina de Mendoza se casa con Alonso del Oliva, hijo de Francisco del Oliva y Beatriz de Palacios, el artista aparece como testigo del enlace³². Esa familiaridad entre Lamberto y su conuñado justificaría que un yerno del escultor pida en 1616 ser enterrado en la sepultura que Oliva tenía en la parroquia de San Miguel (Jácome y Antón 2003, 48). Además, el hecho de que Alonso se encuentre activo en Sanlúcar ya en 1578 (Cruz Isidoro 2018, 63)³³ puede ser una de las vías por las que Hernando entra en contacto con la clientela sanluqueña, para la que llevará a cabo significativos trabajos.

Por otro lado, nos preguntamos si el suegro del artista, Mateo Delgado de Mesa, estaba emparentado con Martín Delgado, maestro destacado en la arquitectura jerezana del momento, que figura trabajando en obras como la sacristía de la parroquia de Nuestra Señora de la Oliva de Lebrija, donde Lamberto está también documentado (Bellido Ahumada 1985, 221). No en vano, Delgado también figura dirigiendo construcciones en los conventos de San Francisco y la Victoria de Jerez y en ciertos templos de Vejer o Sanlúcar (Jácome y Antón 2001, 105; Jácome y Antón 2002, 102), donde hemos sugerido la labor del holandés. De hecho, es significativo que Delgado aparezca como testigo en cierto contrato de aprendizaje firmado por el escultor en 1585, lo que demostraría que hubo trato entre ambos³⁴.

En la parroquia de San Lucas fueron bautizadas las dos primeras hijas del escultor, nacidas de la unión con Úrsula de Salinas: el 12 de julio de 1579, Isabel, siendo apadrinada por Lucas Sementerio y Nicolasa de Juanes³⁵; y el 24 de febrero de 1581, Juana, que tuvo como padrino al mercader Rodrigo Pérez³⁶. Constan además otras dos hijas de la pareja, llamadas María y Giralda (Jácome y Antón 2003, 47-50)³⁷.

mientras que sus hermanos llevaban el patronímico derivado del nombre de pila del padre. Esto nos hace suponer que Hernando pudo ser el primogénito. También es curioso que sus dos hermanos se llamaran Juan, quizás por ser hijos de distinta madre.

³² AHDJ, Fondo Parroquial, parroquia de San Lucas, Matrimonios, libro 1, f. 26.

³³ No podemos confirmar si se trata del mismo Alonso de la Oliva que contrata en 1560 la portada de la capilla de Alonso de Zárate en la parroquia sanluqueña de Nuestra Señora de la O junto a otros dos miembros de la familia, Francisco Ruíz del Oliva, quizás el padre del cuñado de Lamberto, y Diego Martín del Oliva (Romero Bejarano 2014, 625-629 y 890-897). En Sanlúcar, estos tres maestros también trabajaron ese mismo año en el Palacio Ducal, en el aposento del ayo del duque (Romero Dorado 2022, 669). También en 1561 se pagó a Diego Martín de la Oliva por un pilar de piedra rematado con un escudo ducal (Pérez Gómez 2017, 262). Este último participó en 1563 en la obra de la Aduana Ducal (Moreno Ollero 2020: 211).

³⁴ APNJF, tomo 797, oficio XVIII, escribano Gaspar Núñez, año 1585, f. 254.

³⁵ AHDJ, Fondo Parroquial, parroquia de San Lucas, Bautismos, libro 3, f. 159.

³⁶ AHDJ, Fondo Parroquial, parroquia de San Lucas, Bautismos, libro 3, f. 165v.

³⁷ Las hijas de Lamberto aparecen nombradas en los documentos con apellidos variables: María de Mendoza o de Salinas, Juana de Salinas, Giralda Juanes o de Salinas e Isabel de Salinas.

En 1585, al contratar un crucificado para Medina Sidonia, lo localizamos como vecino de San Marcos³⁸. Sin embargo, solo dos años más tarde, en 1587, vivía en la collación de San Dionisio (Jácome y Antón 2003, 44). Allí, tras enviudar, vuelve a casarse, en este caso con Catalina López, hija de Francisco Ponce y Leonor López, vecinos de dicha feligresía. La boda se produce el 18 de octubre de ese mismo año.

En esta ocasión Lamberto es citado en el acta como «flamenco hijo de Juan Lanberto y de María Canelas vecino a Sant Lucas y natural de Olanda». El 19 del mismo mes y año se celebra la velación, actuando como padrinos el ya citado Lucas Sementerio y su esposa María Escaldep³⁹. En San Dionisio recibirán el bautismo sus siguientes hijos, fruto ya de este segundo matrimonio. Así, el 13 de agosto de 1589 se apunta a Juan, apadrinado por Guillermo Arsen⁴⁰; el 17 de noviembre de 1591, Francisco, por una persona de apellido «de Cleves»⁴¹; el 4 de octubre de 1593, Fernando, por Antonio Juanes; el 16 de junio de 1596, otro llamado Francisco, por Jorge de Cleves, quizás el mismo padrino del hijo homónimo anterior⁴²; el 8 de mayo de 1603, otro Juan, por Juan Damil⁴³; y el 26 de febrero de 1606, Diego, por Andrés Juanes⁴⁴. Asimismo, tenemos referencias a otra hija llamada Isabel, de igual nombre que la habida con su primera esposa (Jácome y Antón 2003, 48-49)⁴⁵.

Los apellidos de los padrinos delatan en la mayoría de los casos un origen extranjero, aparentemente flamenco, incluido el de «Juanes», patronímico que ostentaron varios miembros de la familia de Lamberto. Esto nos habla de sus relaciones sociales y de su integración dentro de la colonia flamenca establecida en la ciudad. De este modo, recordemos el poder que dio en 1578 a su compatriota Juan Matin, para cobrar las herencias de su tío y hermanos (Jácome y Antón 2003, 43). En este sentido, un estudio realizado sobre la comunidad neerlandesa en Jerez, durante la primera mitad del siglo XVI, nos aporta que una buena parte de sus componentes eran mercaderes, cuya actividad se basaba en el intercambio de textiles nórdicos por productos de la campiña jerezana, como son el aceite, la pasa o, sobre todo, el vino. Su condición mercantil explica que muchos de ellos eligieran vivir en las collaciones de San Marcos y San Dionisio, de un marcado carácter comercial, en especial

³⁸ APNJF, tomo 807, oficio xv, escribano Pedro de Herrera, año 1585, ff. 1067v-1068.

³⁹ AHDJ, Fondo Parroquial, parroquia de San Dionisio, Matrimonios, libro 1, f. 80. Como testigos de la boda figuran los presbíteros Salvador García y Diego Martín, así como Pedro Mateos. En la velación encontramos a Rodrigo López, mayordomo de la parroquia, al citado Pedro Mateos, que era sacristán menor de la misma, a Juan Agustín y Juan Bautista Montero.

⁴⁰ AHDJ, Fondo Parroquial, parroquia de San Dionisio, Bautismos, libro 3, f. 212.

⁴¹ AHDJ, Fondo Parroquial, parroquia de San Dionisio, Bautismos, libro 3, f. 236. El nombre de pila del padrino ha desaparecido por rotura del papel.

⁴² AHDJ, Fondo Parroquial, parroquia de San Dionisio, Bautismos, libro 3, f. 295v.

⁴³ AHDJ, Fondo Parroquial, parroquia de San Dionisio, Bautismos, libro 3, f. 390.

⁴⁴ AHDJ, Fondo Parroquial, parroquia de San Dionisio, Bautismos, libro 4 (años 1604-1627), f. 14v.

⁴⁵ Es referida en los documentos como Isabel de Canelas, que sería bautizada con el mismo nombre que su medio hermana, ya fallecida.



la última (Mingorance 2014, 127-142), donde llamativamente tuvo su domicilio el propio escultor.

Junto a los lazos familiares y de amistad, merecen comentario los vínculos laborales que estableció Lamberto con ensambladores y doradores. Una de las más elocuentes colaboraciones fue con Hernando o Fernando de Moya, maestro que encontramos a caballo entre Jerez y Sanlúcar⁴⁶. Ambos coinciden en tres obras: en 1601 en la reja de la capilla mayor del convento de San Francisco, en 1611 en las puertas de la sacristía de la parroquia de Santiago y en 1612 en el retablo mayor de la iglesia de la Caridad de Sanlúcar (Jácome y Antón 2003, 70-71). Por ello, no nos parece casual la realización por parte de Moya en 1605 de unos escaños para el convento de Madre de Dios de Jerez (Jácome y Antón 2001, 103-128), cenobio para el que nuestro escultor hizo distintas obras, estando documentadas varias de ellas solo dos años antes.

En el mismo plano profesional, hay que decir que Lamberto tuvo, al menos, tres aprendices: Juan Martín Amigo, Andrés Sánchez y Francisco Benítez. El padre del primero otorga el contrato de aprendizaje el 2 de febrero de 1585. En él se informa de que el discípulo era de edad de «ocho años poco más o menos» y que estaría durante un periodo de diez aprendiendo los oficios de entallador, escultor y ensamblador⁴⁷. El 12 de marzo de 1593 Juan Sánchez Mantero, «portero del cabildo», pone a su hijo Andrés, de unos once años, a aprender el oficio de escultor con Lamberto durante también diez años. En este caso, no obstante, se apunta que el aprendizaje llevaba un par de meses ya en la casa del holandés, en concreto, desde el día de Pascua de Navidad del año anterior. Por otra parte, en el propio documento, al margen, se apunta que el 25 de agosto de 1594 fue cancelada la escritura, de manera que la formación no pudo concluirse⁴⁸. El otro, ya conocido, fue Francisco Benítez, natural de Lebrija, que entró en su taller en 1600 para aprender el oficio de escultor durante ocho años (Jácome y Antón 2003, 73).

En sus últimos años parece que Lamberto se encontraba en pleno rendimiento laboral. Un ejemplo de ello es el contrato fechado el 30 de mayo de 1615 por el que sabemos que se obliga con Pedro Beato, vecino de Chipiona, a hacer «una imagen de talla del señor San Marco con un león a los pies y un libro en una mano y en la otra una pluma de cinco cuartas de alto en pie y un jeme de peana dorado, en estofado, bien encarnando puesto en perfección de madera en precio de treinta y dos ducados», de los que el escultor había recibido 18 ducados antes del otorgamiento. La obra, no conservada, tenía que estar terminada para el mes de septiembre de ese año, momento en el que se le terminaría de pagar el resto de los referidos 32 ducados⁴⁹.

⁴⁶ En 1595 bautiza un hijo llamado Jacinto en la iglesia de San Juan de Letrán de Jerez, constando que el nombre de su mujer era Mari Gutiérrez: AHDJ, Fondo Parroquial, iglesia de San Juan de Letrán, Bautismos, libro 8, f. 45.

⁴⁷ APNJF, tomo 797, oficio XVIII, escribano Gaspar Núñez, año 1585, f. 254.

⁴⁸ APNJF, tomo 921, oficio XV, escribano Pedro de Herrera, año 1593, f. 181.

⁴⁹ APNJF, tomo 1202, oficio XV, escribano Pedro de Herrera, año 1615, ff. 243v-244.



Hasta ahora desconocíamos la fecha de la muerte del artista, pero el hallazgo de documentación inédita nos permite situarla con exactitud, además de aportarnos un buen número de datos sobre la etapa final de su vida. El 5 de marzo de 1616, estando en su casa «acostado en una cama enfermo», entrega su testamento cerrado al escribano Pedro de Herrera⁵⁰. En este documento pide, en primer lugar, ser enterrado en la parroquia de San Lucas en un sepulcro propiedad de su mujer, Catalina López. Además de señalar una serie de misas por él y sus familiares difuntos, hace constar una serie de deudas a su favor que demuestran que ejerció, al menos en sus últimos años, una actividad mercantil paralela a su trabajo artístico, quizás para diversificar su fuente de ingresos conforme avanzaba su edad y mermaban sus capacidades físicas. Por ello, suponemos que sus distintos ingresos le dieron para vivir con cierto desahogo económico. De este modo, en el testamento declara que «al presente tengo once mill reales en mi escritorio». Además, anota otros 800 reales que guardaba para gastarlos «en mi enfermedad y en mi casa».

Se constata que se dedicó a la venta de diferentes tipos de telas, sobre todo, aunque también se citan joyería o calderas de cobre, especificándose, por ejemplo, la venta en la feria de agosto de una de estas calderas a Martín Dávila Cartagena. En este sentido, entre sus deudores por la compra de este tipo de géneros aparecen personajes de la oligarquía local, mercaderes, jubeteros, carpinteros, como Andrés de Vallés⁵¹ y Manuel Terán, o un maestro de albañilería, como Antón Martín, yerno precisamente de Martín Delgado⁵², todo lo cual vuelve a incidir en la red de relaciones sociales en la que se movió.

Respecto a su profesión de escultor, informa de que le debía «Alonso de Mesa treinta y seis reales de resto de la hechura de una imagen que le hize» o el referido Martín Dávila Cartagena por «una imagen de la Magdalena y no hize concierto con él del precio de la hechura de la dicha imagen más de que yo le pedí doze ducados por ella y no me daba más de seiscientos reales por ella y está por pagar».

Con relación a los hijos que le sobrevivieron, Hernando menciona en su última voluntad a Juana de Salinas, María de Salinas y Giralda Úrsula, que nacieron de su primer matrimonio, y a Isabel de Canelas, Francisco Germán, Juan y fray Fernando de Arteaga, fraile en el convento jerezano de la Merced, estos últimos frutos de su unión con su segunda mujer. Finalmente, nombró como albaceas a su cuñado el licenciado Martín Ponce, presbítero, y a su compadre Andrés Juanes.

⁵⁰ APNJF, tomo 1235, oficio xv, escribano Pedro de Herrera, año 1617, ff. 86-91.

⁵¹ María de Salinas y el marido de esta mantenían años más tarde trato comercial con este. Seguramente sea el mismo carpintero que con el nombre de Andrés del Valle se sabe que vivía en una casa colindante a la de Lamberto (Jácome y Antón 2003, 46 y 50). Este maestro ensamblador se encuentra documentado haciendo obras de cierta entidad, como retablos (Jácome y Antón 2000, 190 y Jácome y Antón 2002, 124).

⁵² Lo identificamos con Antón Martín de Burgos, maestro que alcanzó cierta relevancia en la Jerez de aquellos años. Sobre él, véase Jácome y Antón 2001, 108 y Jácome y Antón 2002, 102 y 109-110.





Parece que pudo recuperarse de manera transitoria de su enfermedad, ya que el 28 de mayo de 1616 contrataba la que sería su última obra conocida, un tabernáculo con una imagen de la Virgen para el altar que el jurado Pedro Rodríguez Calvache tenía en la parroquia de Santiago de Jerez (Jácome y Antón 2003, 70). Pero el 29 de enero de 1617 se encontraba de nuevo enfermo y ese día decide otorgar un codicilo⁵³.

En él nos sigue informando de su actividad mercantil, la cual parece que había dejado a cargo de su hijo Francisco Germán. Así, se alude a la compra de 34 barriles cuartos de aguardiente que habían sido enviados para su venta a Ámsterdam, negocio en el que Lamberto y su hijo habían invertido 6000 reales, de los cuales 1300 reales procederían de una herencia recibida de su hermana Giralda de Juanes, vecina de la propia ciudad de Ámsterdam. Por otro lado, afirma que buena parte del dinero que citaba en el testamento lo había gastado en «labores de la casa de mi morada y madera que compré para botas de mimbrés y en el empleo de los dichos treinta e cuatro barriles cuartos de aguardiente, en gastos que he tenido muy grandes en curarme de mis enfermedades». En cualquier caso, hace constar entre sus bienes una caldera de cobre grande, 22 libras de azafrán, 200 tripitrapes blancos, 18 pares de medias de seda, 25 piezas de lienzo y 16 varas de «terciopelado de Flandes forrado de raso morado y encarnado», todo ello relacionado con su faceta de mercader.

Por desgracia, no se hace referencia al contenido de su taller y sobre sus labores artísticas solo se indica el mencionado retablo para Pedro Rodríguez Calvache, del que señala que «lo tengo en mi poder» y que dicho jurado había pagado únicamente el tercio de la cantidad total en el que fue concertado.

El 8 de febrero de 1617 la vida de Hernando Lamberto llega a su fin. Lo sabemos gracias a la protocolización de su testamento cerrado, con la correspondiente apertura del mismo, que se produce el mismo día del óbito⁵⁴. El encargado de llevar a cabo las correspondientes gestiones fue su hijo Juan, llamado en este documento Juan Ponce Germán. Aparecen declarando algunos testigos, como su cuñado el licenciado Martín Ponce o el carpintero de lo prieto Juan Vique de Lugo⁵⁵, que afirman conocer la existencia del testamento y haber constatado la muerte del escultor.

Por una carta de pago que firma su hija Giralda a favor de Juan Germán, tenemos conocimiento de que la partición de los bienes del artista entre sus herederos se comenzó ante el escribano Pedro de Herrera, en el mismo año 1617, y «se acabó y presentó» ante Pedro Gómez de la Barrera el 19 de noviembre de 1618⁵⁶. Lamentablemente, no se conserva el tomo correspondiente a dicho año y escribano,

⁵³ APNJF, tomo 1235, oficio xv, escribano Pedro de Herrera, año 1616, ff. 65-67.

⁵⁴ APNJF, tomo 1235, oficio xv, escribano Pedro de Herrera, año 1617, f. 84.

⁵⁵ Vique tenía su tienda en la propia casa de Lamberto en la calle Carpintería en 1604 (Jácome y Antón 2003, 45).

⁵⁶ APNJF, tomo 1271, oficio xi, escribano Pedro Gómez de la Barrera, año 1619, f. 841.

por lo que con él se ha perdido una información que podría haber completado los datos aquí presentados⁵⁷.

RECIBIDO: 16-1-2023; ACEPTADO: 10-4-2023



⁵⁷ Tampoco contamos con la información que nos podían haber aportado los expedientes matrimoniales del artista de 1578 y 1585, pues la búsqueda de ambos en el Archivo del Arzobispado de Sevilla ha resultado infructuosa.

BIBLIOGRAFÍA

- BELLIDO AHUMADA, J. (1985). *La patria de Nebrija (noticia histórica)*. Sevilla: M.ª del Carmen Bellido.
- CRUZ ISIDORO, F. (1997). *El Santuario de Nuestra Señora de la Caridad de Sanlúcar de Barrameda. Estudio histórico-artístico*. Córdoba: Cajasur.
- CRUZ ISIDORO, F. (2001). «Francisco de la Gándara Hermosa de Acevedo, un escultor de principios del XVII», en *Laboratorio de Arte*. Sevilla: Universidad de Sevilla, n.º 14, pp. 33-50.
- CRUZ ISIDORO, F. (2011). *El patrimonio restaurado de la Basílica de la Caridad de Sanlúcar de Barrameda*. Sanlúcar de Barrameda: ASEHA.
- CRUZ ISIDORO, F. (2012). «El patrimonio artístico desamortizado del convento de Santo Domingo de Sanlúcar de Barrameda (1835-1861)», en *Laboratorio de Arte*. Sevilla: Universidad de Sevilla, n.º 24, tomo 2, pp. 549-570.
- CRUZ ISIDORO, F. (2018). *El Monasterio de Madre de Dios. Historia y Patrimonio Artístico de las dominicas sanluqueñas. Monasterio de la Anunciación del Señor (vulgo de Madre de Dios)*. Sanlúcar de Barrameda: Monasterio de la Anunciación del Señor.
- JÁCOME GONZÁLEZ, J. y ANTÓN PORTILLO, J. (2000). «Apuntes histórico-artísticos de Jerez de la Frontera en el siglo XVII», en *Revista de Historia de Jerez*. Jerez de la Frontera: CEHJ, n.º 6, pp. 183-194.
- JÁCOME GONZÁLEZ, J. y ANTÓN PORTILLO, J. (2001). «Apuntes histórico-artísticos de Jerez de la Frontera en los siglos XVI-XVIII (2.ª serie)», en *Revista de Historia de Jerez*. Jerez de la Frontera: CEHJ, n.º 7, pp. 103-128.
- JÁCOME GONZÁLEZ, J. y ANTÓN PORTILLO, J. (2002). «Apuntes histórico-artísticos de Jerez de la Frontera en los siglos XVI-XVIII (3.ª serie)», en *Revista de Historia de Jerez*. Jerez de la Frontera: CEHJ, n.º 8, pp. 101-138.
- JÁCOME GONZÁLEZ, J. y ANTÓN PORTILLO, J. (2003). «Aproximación a la vida y obra del entallador y escultor flamenco Hernando Lamberto en Jerez de la Frontera», en *Revista de Historia de Jerez*. Jerez de la Frontera: CEHJ, n.º 9, pp. 43-73.
- LAMAS DELGADO, E. y ROMERO DORADO, A. (2018). «El pintor florentino Francisco Gineté (ca. 1575-1647). Un artista cortesano itinerante entre Madrid y Andalucía», en *Libros de la Corte*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, n.º 16, pp. 86-108.
- MINGORANCE, J.A. (2014). *La colonia extranjera en Jerez a finales de la Edad Media*. Madrid: Peripicias Libros, pp. 127-142.
- MORENO ARANA, J.M. y ROMERO DORADO, A. (2020). «Un nuevo San Diego de Alcalá atribuido a Juan Martínez Montañés», en *UCOARTE. Revista de teoría e Historia del Arte*. Córdoba: Universidad de Córdoba, n.º 9, pp. 33-43.
- MORENO ARANA, J.M. (2014). *El Retablo en Jerez de la Frontera durante el siglo XVIII*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- MORENO ARANA, J.M. (2016). «La transformación barroca de la iglesia de San Lucas de Jerez en el siglo XVIII», en Pérez Mulet, F. (dir.) y Aroca Vicenti, F. (coord.) *Nuevas aportaciones a la Historia del Arte en Jerez de la Frontera y su entorno*. Cádiz: Universidad de Cádiz, pp. 105-136.
- MORENO OLLERO, A. (2020). «La Casa de la Aduana de Sanlúcar de Barrameda», en *Cartare*. Sanlúcar de Barrameda: Centro de Estudios de la Costa Noroeste de Cádiz, n.º 10, pp. 205-215.



- PALOMERO PÁRAMO, J.M. (1983). *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.
- PÉREZ GÓMEZ, M.^a de la P. (2017). *Representación artística y poder de los Duques de Medina Sidonia en el Palacio de Sanlúcar de Barrameda*. Tesis doctoral. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- POMAR RODIL, P.J. y MARISCAL RODRÍGUEZ, M.Á. (2004). *Jerez. Guía artística y monumental*. Madrid: Sílex.
- POMAR RODIL, P.J. (2014). «Anónimo. Beata Lucía La Casta», en Jiménez López de Eguileta, J.E. y Pomar Rodil, P.J. (coords.) *Limes Fidei. 750 años de cristianismo en Jerez*. Jerez de la Fra.: Diócesis de Asidonia-Jerez, pp. 248-249.
- PORRES BENAVIDES, J. (2018). «A propósito de un nuevo San Juan Bautista atribuido a Roque Balduque», *Trocadero: Revista de historia moderna y contemporánea*. Cádiz: Universidad de Cádiz, n.º 30, pp. 317-340.
- ROMERO BEJARANO, M. (2003). «La Cartuja de Santa María de la Defensa y el patronato de Diego de Ribadeneira en el monasterio de Santo Domingo de Jerez», en Hogg, J. (ed.) *I Congreso de Historia de las cartujas valencianas y españolas*. El Puig: Ayuntamiento de El Puig y Analecta Cartusiana, tomo I, pp. 153-168.
- ROMERO BEJARANO, M. (2006). «El monasterio de La Victoria de Jerez de la Frontera entre 1543 y 1613. Génesis y desarrollo de una fundación de la Orden Mínima», en Sánchez Ramos, V. (ed.) *Los Mínimos en Andalucía. Actas del Congreso Los Mínimos de San Francisco de Paula en Andalucía*. Almería: Diputación Provincial, pp. 455-496.
- ROMERO BEJARANO, M. (2014). *Maestros y obras de ascendencia portuguesa en el tardogótico de la Baja Andalucía*. Tesis doctoral. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- ROMERO BEJARANO, M. (2019). *Los orígenes de la Semana Santa de Jerez. Historia documentada de las primeras cofradías de penitencia de Jerez de la Frontera. 1540-1589*. Jerez de la Fra.: 2019 Ediciones.
- ROMERO DORADO, A. (2017). «Las relaciones artísticas entre el Emperador Carlos V y los duques de Medina Sidonia hacia los años de la Expedición de Magallanes y Elcano: los bustos-relicario del séquito de Santa Úrsula y las Once Mil Vírgenes», en Parodi Álvarez, M.J. (coord.) *In medio orbe II: personajes y avatares de la I vuelta al mundo*. Sevilla: Junta de Andalucía, pp. 257-269.
- ROMERO DORADO, A. (2002). *La Capilla Palatina de los Duques de Medina Sidonia y la Iglesia Mayor de Sanlúcar de Barrameda: historia de una dualidad y de una hibridación*. Tesis doctoral. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- ROMERO MEDINA, R. y ROMERO BEJARANO, M. (2019). «Historia constructiva de la iglesia de Santiago de Jerez de la Frontera (1496-1603)», en Huerta Fernández, S. y Gil Crespo, I.J. (coords.) *XI Congreso Nacional de Historia de la Construcción*. Madrid: Instituto Juan de Herrera, pp. 959-968.
- SANCHO DE SOPRANIS, H. (1943). *Historia del Puerto de Santa María*. Cádiz: Diputación Provincial.
- SANCHO DE SOPRANIS, H. (1964). «La arquitectura jerezana en el siglo XVI», en *Archivo Hispalense*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, n.º 123, pp. 9-73.
- VÁLGOMA Y DÍAZ DE VARELA, D. de la y FINESTRAT, el Barón de (1945). *Real Compañía de Guardias Marinas y Colegio Naval. Catálogo de pruebas de caballeros aspirantes*, vol. 3. Madrid: Instituto Histórico de la Marina.



VELÁZQUEZ-GAZTELU, J.P. (1995). *Fundaciones de todas las iglesias, conventos y ermitas de Sanlúcar de Barrameda. 1758*. Sanlúcar de Barrameda: ASEHA.

VIDAL GONZÁLEZ, J. y SÁNCHEZ FERNÁNDEZ, A.J. (2019). *Nuestra Señora del Rosario: Historia, Arte y Restauración*. Chiclana de la Frontera: Iglesia Mayor de Chiclana de la Frontera.

