

Las obras de Jerónimo de Balbás y su difusión regional en Andalucía.



The works of Jerónimo de Balbás and their regional dissemination in Andalusia

Leonor Elena Méndez Martínez
leonor.mendez@edu.uaa.mx
Universidad Autónoma de Aguascalientes, México
ORCID: 0009-0009-7041-5571

J. Jesús López García
Jesus.lopez@edu.uaa.mx
Universidad Autónoma de Aguascalientes, México.
ORCID: 0000-0002-1416-3113

José Martín Torres Vega
jose.torres@umich.mx
Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, México.
ORCID: 0000-0001-8579-8434

ARTÍCULO

Recibido: 16 | 10 | 2025 • Aprobado: 12 | 01 | 2026

RESUMEN

Este estudio propone un enfoque relacional para analizar la retablistica andaluza del siglo XVIII, superando las lecturas exclusivamente formales al considerar la circulación de ideas, redes sociales y contextos culturales que dieron forma a estas expresiones arquitectónicas. En Andalucía, pese a la abundante documentación artística e histórica, persiste una laguna respecto a la recepción social del estilo barroco. A partir de este eje, se examinan las transferencias estilísticas del estípite e interestípite, así como los vínculos personales y eclesiásticos que facilitaron su difusión. El análisis incorpora elementos como el sincretismo religioso andaluz tras la Reconquista, las directrices del Concilio de Trento y el impacto de las reformas borbónicas, delimitando a Andalucía como una región con producción retablista distintiva. Durante el primer tercio del siglo XVIII, se observa una interacción compleja entre tradición religiosa, racionalización administrativa e influencias

artísticas transatlánticas. El estilo balbasiano, se consolidó como forma de resistencia frente al academicismo ilustrado, con Sevilla como epicentro y una red de artistas que lo difundieron en ciudades como Cádiz, Córdoba, Granada y Jerez, favorecidas por la movilidad artística y el comercio con América. Finalmente, se propone una delimitación regional de la retablística andaluza, cuyas similitudes formales y dinámicas sociales revelan cómo el barroco funcionó como vehículo de poder, identidad y continuidad cultural.

Palabras clave: Retablo; Andalucía; Barroco; Jerónimo de Balbás; Estípite

ABSTRACT

This study proposes a relational approach to analyze 18th-century Andalusian altarpiece production, moving beyond exclusively formal readings by considering the circulation of ideas, social networks, and cultural contexts that shaped these architectural expressions. In Andalusia, despite extensive artistic and historical documentation, a gap remains regarding the social reception of the Baroque style. From this perspective, the study examines stylistic transfers of the stipe and interstipe, as well as the personal and ecclesiastical connections that facilitated their diffusion. The analysis incorporates elements such as Andalusian religious syncretism following the Reconquista, the directives of the Council of Trent, and the impact of Bourbon reforms, positioning Andalusia as a region with a distinctive altarpiece tradition. During the first third of the 18th century, a complex interaction emerged between religious tradition, administrative rationalization, and transatlantic artistic influences. The Balbasian style became consolidated as a form of resistance against Enlightenment academicism, with Seville as its epicenter and a network of artists who disseminated it in cities such as Cádiz, Córdoba, Granada, and Jerez—favored by artistic mobility and trade with the Americas. Ultimately, the study proposes a regional delimitation of Andalusian altarpiece production, whose formal similarities and social dynamics reveal how Baroque functioned as a vehicle of power, identity, and cultural continuity.

Keywords: Altarpiece; Andalusia; Baroque; Jerónimo de Balbás; Stipe

Introducción

Hasta el momento se han realizado estudios sobre retablística en Andalucía con enfoque formal, artístico e histórico, sin embargo, no se han establecido las ideas que

circularon para la elaboración de esas obras en varias ciudades de la provincia, así como la representación que tenían para sus habitantes. Mediante el análisis de los avances conceptual, histórico y artístico, se establecen las relaciones sociales, culturales y económicas que impulsaron esta corriente estilística particularmente en esta región de España. De manera paralela en el territorio de la Nueva España se han definido modalidades regionales de la arquitectura novohispana por diferentes autores como la Centro Norte, Península de Yucatán, Puebla-Tlaxcala y Veracruz, así como en Oaxaca (Bargellini, 1992; Chico, 2000; Terán (coord.) et al., 2022; Tovar y de Teresa, 1981).

Por otra parte, se construye otra modalidad regional arquitectónica en el Bajío Guanajuatense que se expandió a los Altos de Jalisco y Aguascalientes. Esta arquitectura fue influenciada por Jerónimo de Balbás y su obra en la Catedral Metropolitana de la ciudad de México con el Altar de los Reyes, marcando un parteaguas en la concepción de la arquitectura a partir de la década de 1740 (Halcón, 2016, p. 137).

Así, al analizar la repercusión del trabajo de este artista en Nueva España surge la inquietud de establecer si en Andalucía existe un fenómeno similar en obras de retablística antes de su llegada a la Ciudad de México.

A partir de lo expuesto, se puede plantear otro enfoque relacional que aborde no solo las similitudes y diferencias estéticas, sino también las interacciones culturales y sociales que influyeron en la circulación y recepción de las ideas arquitectónicas y retablística entre la península y el nuevo continente.

Con base en lo señalado, cobra importancia pues abre otro marco de comparación entre las similitudes y diferencias no solo en lo artístico sino en lo cultural y social sobre las circulación y recepción de las ideas reflejadas en la arquitectura y retablística de España y el nuevo continente.

Teóricamente, se consideraron las instrucciones del Concilio de Trento referentes a la ornamentación y simbolismo religiosos, el análisis del contexto histórico y la identidad andaluza disponiendo cómo las mentalidades y representaciones culturales de esa región se reflejan en los retablos de las primeras décadas del siglo XVIII, afirmando la importancia de los efectos de la circulación de ideas que constituyen una expresión de la mentalidad religiosa en ese tiempo que pretendía reafirmar la hegemonía de la iglesia Católica en el marco de la Contrarreforma (Burke, 2013, p. 115).

Desde una perspectiva complementaria, el sincretismo religioso tras siglos de dominio musulmán que provocó la convivencia de la imaginería cristiana con símbolos y figuras árabes debida a la permanencia de éstos en esa región que la convirtió en la última en ser reconquistada por los reyes católicos, reflejando así, una mentalidad barroca popular, que interpretaba el mensaje cristiano a través de la cultura árabe, el impacto de las reformas borbónicas, la secularización y las ideas de la Ilustración (Kubler, 1959, p. 98). En este sentido, para definir la modalidad regional en la retablística se compararon las obras de la región con las de zonas vecinas y coetáneas, delimitando Andalucía como un territorio de producción particular.

Derivado de esta identificación territorial, el análisis conceptual parte del planteamiento del fenómeno de transferencia y circulación de ideas sobre el uso del estípite e interestípite entendidos como elementos formales característicos de los retablos y las portadas que configuran las modalidades regionales tanto de Andalucía en retablística como de arquitectura en el Bajío Guanajuatense (Vargaslugo, 1986, p. 35), cuyo auge inició Jerónimo de Balbás en Nueva España, particularmente con el Altar de los Reyes en la Catedral Metropolitana (Halcón, 2016, p. 137). Este estilo fue adaptado a la arquitectura por artistas como Lorenzo Rodríguez (Mejía, 2023, pp. 64-69), en la portada del Sagrario Metropolitano de la Ciudad de México, y Felipe de Ureña (Vergara, 1981, p. 40) iniciando en Guanajuato con la iglesia de la Compañía

de Jesús en esa ciudad, quien además lo expandió en el Bajío y Centro-Norte novohispano.

A partir de estas conexiones, el maestro accitano pudo haber tenido contacto con Balbás en Sevilla, a través de Pedro Duque Conejo, ensamblador en Granada. Además, ambos habrían conocido al arzobispo Juan Antonio Vizarrón y Eguiarreta antes de su viaje a América, cuando era canónigo en Sevilla (Mejía, 2023, pp. 58-63), y con Felipe de Ureña en la Ciudad de México tras contratar retablos que imitaran las características de la obra de Balbás (Vergara, 1981, p. 40).

Metodología

Las preguntas de investigación son las siguientes: ¿existió una modalidad regional andaluza previa al traslado de estos artistas a América? ¿Cómo fue la transmisión y recepción de las ideas que promovieron estos conceptos, y si otros ensambladores continuaron el estilo tras su partida a Nueva España?

En consecuencia, se sustenta la hipótesis de que en Andalucía existió una modalidad regional en retablistica impulsada por Jerónimo de Balbás, mientras que, Lorenzo Rodríguez también formó parte de ese movimiento estilístico caracterizado por elementos formales como el soporte estípite, que el primero implementó en Sevilla a partir de las influencias de Churriguera en Castilla y fue difundido primero en esa región de España, antes de trasladarlo al nuevo mundo.

Con base en lo anterior, los objetivos planteados fueron los siguientes:

Definir la existencia de dicha modalidad en ciudades como Sevilla, Granada, Osuna, Marchena, Cádiz, Córdoba, Guadix, Carmona, Puerto de Santa María y Jerez de la Frontera

Identificar el origen y evolución de las ideas innovadoras, y confirmar que artistas permanecieron en Andalucía y mantuvieron esa tradición.

La presente es una investigación cualitativa, interpretativa de carácter histórico y explicativa, por lo cual, la metodología combina trabajo de gabinete y campo, incluyendo revisión bibliográfica especializada en las bibliotecas de Historia del Arte y Arquitectura de la Universidad de Sevilla, y de documentos referentes a la Signatura de Contrataciones en el Archivo General de Indias. Así como visitas a las ciudades de Sevilla, Guadix, Granada, Córdoba y Cádiz para llevar a cabo los levantamientos fotográfico y físico de los altares tallados en madera con características similares a las implementadas por Balbás.

Derivado de este enfoque metodológico, es significativo analizar el trabajo de Jerónimo de Balbás que inició, en 1705 una modalidad retablista innovadora en Sevilla con el retablo mayor del Sagrario de la Catedral, marcando un hito dentro del arte hispano y novohispano. La obra es fundamental para comprender la evolución estilística estípite de las creaciones, ya que no solo introdujo un nuevo lenguaje formal, sino que fue un catalizador en la transformación del gusto artístico en los territorios andaluces. A través de su vida y desempeño profesional, se identificó el impacto directo que tuvieron sus propuestas, tanto en España como en América.

Jerónimo de Balbás nació en Zamora¹, iniciando su trayectoria artística en Castilla, donde se relacionó con Churriguera. Durante su primera estancia en Cádiz en 1702 trabajó en una torre del Ayuntamiento, posteriormente, se estableció en Sevilla en 1705, llevando a cabo una serie de retablos fundamentales para la evolución del estilo: el altar mayor del Sagrario de la Catedral (1706-1709), el del Oratorio de San Felipe

¹ Archivo General de Indias (AGI). ES.41091. /CONTRATACION,5624, N. 3.1f, donde solo especifica que “Don Gerónimo de Balbás vezino de esta ciudad de México, hijo lexitimo de Don Joseph de Balbás y Doña Juliana de Blanco, ambos padres y señores ya difuntos. Vezinos que fueran de la ciudad de Samora Reynos de Castilla la Vieja de donde lo son originarios”.

Neri (1711) y el de la iglesia de San Agustín en Osuna (1712), obras con las que inició la difusión del uso del soporte estípite decorativo y estructural.

Posteriormente, Balbás trasladó sus ideas a Nueva España en 1717, donde consolidó su fama con obras como el Altar del Perdón y el de los Reyes en la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México. Este último se convirtió en paradigma del arte novohispano, imponiendo un nuevo esquema que influiría profundamente en la retablística virreinal y en otras artes, incluyendo la arquitectura y la platería. Su estilo se caracterizó por la incorporación de estípites monumentales, molduras mixtilíneas, la hoja de cardo, remates cóncavos y una riqueza ornamental que favorecía el claroscuro y la teatralidad sagrada.

Además de su producción personal que incluía retablos, traza de iglesias, dirección de obras arquitectónicas y formación de discípulos quienes continuarían su legado, destacando en Nueva España, el toluqueño Felipe de Ureña, Lorenzo Rodríguez, accitano e Ildefonso de Iniesta Bejarano y sus hijos adoptivos Isidoro Vicente y Luis, en la península; tras su partida dejó seguidores como Pedro Duque Cornejo, Francisco López o José Maestre. Estos artistas extendieron su estilo por el virreinato y Andalucía respectivamente, consolidando el estípite como un símbolo de modernidad artística en el siglo XVIII.

Su legado estilístico, impulsado por el altar mayor del Sagrario Metropolitano de la Catedral de Sevilla, marcó una nueva modalidad que se distinguía además del estípite, por la hoja de cardo, la geometrización vegetal, dejando lo narrativo-descriptivo en favor de la conmemoración, y una estructura centralizada de un solo cuerpo y calle central integrada.

Dicho estilo evolucionó siendo el resultado del desgaste del modelo reticular anterior, la creatividad de artistas y la influencia de otras regiones. Introdujo elementos castellanos –como el estípite de los Churriguera, que fueron adaptados a las tradiciones locales desarrollándose otra variante enriquecida por artífices como Pedro

Duque Cornejo; esta modalidad tuvo gran difusión gracias a la movilidad de los artistas, alcanzando incluso Nueva España.

Algunos ejemplos representativos de esta transformación son los retablos de San Antonio de Padua en Sevilla y San Agustín en Osuna, realizados por Balbás entre 1710 y 1712 (Herrera, 2000, pp. 108-111), consolidando este nuevo estilo con planta recta y ausencia de curvaturas, características que se adaptaron bien a las iglesias mexicanas por sus ábsides planos, surgieron talleres en Écija y Lebrija y artistas como José Maestre y Tomás Guisado quienes expandieron variantes del uso del semi cascarón, baldaquinos y estípites pareados.

Un caso particular dentro de esta dinámica fue el de Francisco López (Alonso y Herrera, 1992, pp. 49-66), quien se formó en el estilo salomónico y luego adoptó el nuevo lenguaje balbasiano, destacando su labor en Cádiz y Cuba; su biografía sugiere formación local y posible contacto directo con Balbás, antes de que éste partiera a tierras americanas.

Otro centro difusor fundamental fue el taller de la familia Navarro de Lebrija (Herrera, 2007, pp. 49-66), fundado por Juan Santamaría del mismo apellido, y liderado después por su hijo Matías José, quien impulsó elementos clave como estípites, hoja de cardo y escenografía teatral. Trabajaron en Puerto de Santa María, Jerez de la Frontera y Rota, difundiendo el estilo balbasiano hasta bien avanzada la centuria. Obras destacadas incluyen los retablos del convento de San Agustín, La Victoria y el altar de la Ermita de la Caridad, con esculturas de Duque Cornejo.

Para comprender mejor la función dogmática de estas expresiones artísticas, resulta necesario considerar los conceptos de las instrucciones del Concilio de Trento en la retablística andaluza debido a que la Reforma protestante puso en evidencia la crisis que atravesaba la Iglesia Católica y la necesidad de una respuesta efectiva ante la expansión del protestantismo pues alejaba a los fieles de la religión. Para enfrentar esta situación, era necesaria una solución rápida y decisiva. En este contexto, Carlos

V respaldó la idea de convocar un Concilio Ecuménico, visto como un mecanismo esencial para calmar las tensiones dentro de los estamentos imperiales implicados.

Aunque la convocatoria tuvo reiterados intentos, el Concilio sufrió varios retrasos por lo que se decidió celebrarlo en Trento, una ciudad del Imperio, pero fuera del dominio directo de los Habsburgo. En 1544, la firma del acuerdo de Crépy entre Carlos V y el rey de Francia garantizó la paz, lo que allanó el camino para la reanudación de los trabajos programados para el 25 de marzo de 1545. Sin embargo, nuevos contratiempos retrasaron su inicio hasta el 13 de diciembre, cuando fue inaugurado con la presencia de 31 padres conciliares.

Su objetivo principal fue el saneamiento de la doctrina católica en aspectos cuestionados por los protestantes, como el pecado original y los sacramentos, a pesar de que el proceso se interrumpió nuevamente. Hasta la llegada del Papa Julio III, el Concilio se reanudó en 1551, con la participación de comisionados de los estados reformistas del Imperio; a pesar de ello, el avance protestante a través de los Alpes obligó a suspenderlo una vez más el 28 de abril de 1552. Finalmente, bajo el pontificado de Pío IV, se reanudó el 18 de enero de 1562, concluyendo el 4 de diciembre de 1563.

Debido a lo anterior, hacia 1562, el panorama político y religioso cambiaron considerablemente pues Carlos V abdicó, encontrándose dividido el Imperio entre Fernando I, que gobernaba España, y Felipe II, que lideraba los territorios coaligados. El protestantismo ganó terreno, Francia se hallaba bajo amenaza e Inglaterra se había distanciado aún más tras el fracaso de la restauración contra reformista; en Alemania, la Paz de Augsburgo de 1555 legalizó los ideales de la Reforma. Ante este contexto, Pío IV no intentó restaurar la unidad religiosa, sino establecer un esquema de coexistencia con otras doctrinas, manteniendo la fe católica mediante la consolidación del cuerpo doctrinal y el cambio disciplinario de la estructura eclesiástica (Tánacs, 2002, pp. 123-126).

Algunas de las reformas implementadas que se decretaron fueron la unificación del Catecismo Romano, el Breviario y el Misal, que debían ser seguidos por todos los creyentes. Se normalizaron aspectos de la vida religiosa, como la celebración de la misa, la administración de los sacramentos, la vestimenta y conducta de los fieles y los ministros; se reafirmó el uso del latín en la liturgia como lengua sagrada, y se subrayó la función mediadora de la Iglesia y el clero entre Dios y los hombres.

Uno de los decretos finales del Concilio señala la importancia de la imagen religiosa como herramienta para la enseñanza de los dogmas y la representación de episodios hagiográficos y evangélicos. Este mandato influyó decisivamente en el desarrollo del arte barroco, impulsando nuevos modelos iconográficos y orientaciones estilísticas que respondían a las necesidades didácticas y doctrinales de la Iglesia (García Arranz, 2003, p. 199).

El Concilio de Trento dio estructura y orden a la Iglesia católica tanto en el plano doctrinal como disciplinario (Tánacs, 2002, p. 119). Tras su clausura, se promovió una renovación general que retomaba las raíces judeocristianas, en contraposición al clasicismo grecorromano del Renacimiento y a las influencias de tratadistas como Vitruvio, Palladio, Serlio y Vignola. Así emergió el arte barroco, que reemplazó la tradición renacentista y se consolidó en el manierismo (González, 2006, p. 51).

En consonancia con estas directrices de renovación disciplinaria, Carlos Borromeo redactó las *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos* en 1572, que es un documento derivado de las resoluciones del Concilio de Trento, donde se manifestaba el rechazo al clasicismo y se proponían formas arquitectónicas más acordes con la tradición religiosa. De la misma manera, estipuló que las iglesias se diseñarían en forma de cruz, con un atrio al frente rodeado de pórticos. Estas construcciones, pensadas para la perpetuidad, tendrían techos abovedados y entradas en número impar, tantas como naves tuviera el edificio. Se enfatizaba que la entrada central debía destacar por su amplitud y ornamentación (Borromeo, 1985, pp. 6-18).

En cuanto al esquema interior, se determinó otra disposición relevante con respecto a la ubicación del tabernáculo del Santísimo en el centro del altar mayor, descartando su colocación en una capilla secundaria. A su vez, éste debía situarse en medio del ábside, elevado sobre una escalinata, para hacerlo visible a toda la comunidad. La planta en cruz latina adquirió un doble significado, simbólico y funcional, ya que su trazo dirigía la atención hacia el punto focal del culto, resaltando su centralidad dentro del templo.

Asimismo, estableció que el coro se ubicara frente al altar mayor, siguiendo la tradición, pero sin ocupar la nave, que se reservaba exclusivamente para la congregación, proponiéndose colocarlo sobre el acceso principal, lo que dio origen al sotocoro, un espacio de transición entre el exterior y el recinto sagrado (Rodríguez, 1992, p. 45). Simultáneamente, en Roma, el papa Gregorio XIII, fundó en 1577 la Academia de San Lucas (González, 2006, p. 51), cuyos estatutos reflejaban la intención de romper con la estética renacentista. Esta institución, promovió la iconografía didáctica, en armonía con la tradición que reconocía a los pintores.

La institucionalización artística, reforzó los programas iconográficos, su carga simbólica y la transmisión oral de los significados fueron esenciales para la difusión cultural del barroco (Gutiérrez, 2001, p. 48). Como resultado, la pintura en las iglesias (Guzmán et al., 2017, p. 526), fruto de la reforma eclesiástica y de las ideas posttridentinas sobre las imágenes, formó parte de las políticas de Benedicto XIV para fortalecer la catequesis, donde las representaciones visuales adquirieron gran protagonismo.

Por lo tanto, el Concilio de Trento influyó profundamente en el partido arquitectónico (Chartier, 2005, p. 14), promoviendo la creación de espacios religiosos que inducían a las devociones emocional y colectiva, reflejándose en el diseño monumental y simbólico de las iglesias. Las imágenes y el arte en la arquitectura religiosa no solo decoraban, sino que representaban el poder y el mensaje de la Iglesia contrarreformista. Las estructuras visuales creadas bajo las directrices tridentinas

debían ser legibles y transmitir con claridad las ideas religiosas al público, facilitando la comprensión de las creencias católicas. Los retablos, frescos y esculturas se convirtieron así en herramientas pedagógicas que influenciaron el imaginario colectivo.

De acuerdo con lo señalado, uno de los lineamientos más importantes del Concilio fue el uso de imágenes piadosas como instrumentos de evangelización y enseñanza doctrinal. En la arquitectura, este principio se materializó con la colocación de retablos, frescos y esculturas que no solo eran componentes ornamentales, sino que cumplían una función didáctica, especialmente en Europa con la adaptaciones de sus iglesias medievales, principalmente en España (Bérchez, 2009, p. 324), mientras que en Nueva España rigieron la construcción de iglesias durante todo el período virreinal (González, 2006, pp. 18-29), sin embargo, en cuanto a la retablística, siguió siendo un instrumento dogmático, si bien en el siglo XVIII, las ideas ilustradas censuraron la exuberancia en ambos, en Andalucía especialmente en la primera mitad del siglo XVIII, y en la región del Bajío Guanajuatense en Nueva España en el último cincuentenario, estas expresiones artísticas configuraron importantes representaciones de poder y riqueza, estos elementos visuales debían ser comprensibles para todos los fieles y transmitir con claridad los dogmas y enseñanzas de la Iglesia, dando lugar a la creación de discursos conmemorativos, centrados especialmente en la vida de Cristo, la Virgen María y algunos santos como los fundadores de las órdenes religiosas.

De ahí que el arte religioso se cargó de simbolismo y dramatismo emocional (García Arranz, 2003, p. 199), lo que resultó eficaz para atraer a los fieles y comunicar de manera efectiva los mensajes de la fe. En este contexto, los retablos monumentales, muy ornamentados con discursos conmemorativos, se convirtieron en una característica distintiva de las iglesias españolas, especialmente en Andalucía durante el siglo XVIII.

Desde la historia de las mentalidades, se observa como la retablística andaluza a finales del siglo XVII revela cómo las creencias colectivas influyeron en la arquitectura y el arte religioso. En plena Contrarreforma, los templos y retablos no solo manifestaban el gusto estético, sino que eran herramientas catequéticas diseñadas para emocionar y reafirmar la fe (Burke, 2006, p. 115; Kubler, 1959, p. 203). Asimismo, los edificios civiles reflejaban una sociedad jerárquica (Cañeque, 2004, p. 79), mientras que en los entornos rurales, la devoción popular encontraba formas más libres. La percepción simbólica del espacio y los efectos visuales también respondían a una visión del mundo que conectaba lo terrenal con lo divino (Jones, 2000, p. 55).

Al respecto de las representaciones de la cultura andaluza del siglo XVIII como medio de circulación de ideas; Chartier (2005, p. 34) plantea que está compuesta de elementos diversos, lo que permite entender la identidad andaluza como resultado de una fusión entre influencias mudéjares y europeas. Esta herencia generó una estética única, reinterpretada por sus receptores de acuerdo con su origen étnico y social.

En consonancia con esta visión, la teoría de la recepción, centrada en el usuario (Ball, 2008, p. 440), permite considerar las obras retablísticas y arquitectónicas como un conjunto de signos activados por el espectador. La circulación de ideas, según Guzmán Pitarch (1992, p. 143), implica una transmisión dinámica entre emisores y receptores, lo que denomina la inscripción de éstas en la inteligencia del receptor (Chartier, 2005, p. 36).

En el caso andaluz, las influencias castellanas (Churriguera a través de Jerónimo de Balbás) fueron reinterpretadas por las condiciones locales. Los tratados de arquitectura circularon entre artistas y clérigos, pero su aplicación fue adaptada a los materiales, clima y tradiciones regionales. Esta reinterpretación activó una experiencia barroca (Kubler, 1959, pp. 149-189) colectiva que apelaba tanto a las élites y a las masas, y fue impulsada por la Iglesia como herramienta de autoridad (Cañeque, 2004, p. 86).

Por último, cabe señalar que el término “barroco” conviene entenderlo dentro de las luchas ideológicas y religiosas del período, además, destacando la relevancia de Jerónimo de Balbás, cuya influencia fue decisiva antes de su partida a América (Alonso y Herrera, 1992, p. 125). La movilidad de artistas como Duque Cornejo, los Guisado y los Primo facilitó la expansión del estilo estípite por Andalucía Occidental y Central. Esta estética también fue una reacción al clasicismo francés y como expresión identitaria frente a las reformas borbónicas.

Análisis

Durante el primer tercio del siglo XVIII, el catolicismo seguía siendo dominante en Andalucía (Brading, 1993, p. 385), aunque coexistía con prácticas sincréticas influenciadas por la tradición musulmana. La arquitectura mudéjar adaptada al cristianismo, y la fusión de figuras sagradas con representaciones árabes, reflejaban esta continuidad cultural. Las reformas impulsadas por la monarquía borbónica, iniciadas con Carlos III, buscaban limitar el poder de la Iglesia (Gerbi, 2023, p. 170). Aun cuando esta seguía siendo fundamental en la vida pública, el Estado empezó a intervenir en asuntos eclesiásticos y sociales, promoviendo una administración más centralizada (Brading, 1993, p. 530).

El estilo barroco de Jerónimo de Balbás ofreció una alternativa de identidad frente al clasicismo francés (Tovar y de Teresa, 1981, p. 86), con retablos monumentales y ornamentación rebuscada, impulsados por la Iglesia Católica como forma de resistencia al academicismo. La llegada de los ideales ilustrados promovió el racionalismo y reformas sociales, aunque su penetración fue limitada y mediada por la Iglesia (Moreno, 1996, p. 524). Algunos artistas, como Balbás y Rodríguez, fueron contratados en Nueva España, donde el arte barroco también expresaba resistencia ante esas ideas.

El barroco, con el estípite como elemento renovador, impulsó la creatividad artística en Andalucía (Halcón, 2012, pp. 21-24). Aunque hacia mediados de siglo se impusieron formas más sobrias debido a la Ilustración, el estilo balbasiano persistió en retablos que ostentaban el poder económico y religioso de sus patrocinadores.

Las reformas borbónicas y la Ilustración buscaron racionalizar el régimen y la economía (Brading, 1993, p. 507), lo que generó tensiones con las costumbres locales. Andalucía se unificó bajo una intendencia (Castellano, 1984, p. 83), pese a las diferencias internas. Su riqueza —agrícola, comercial y nobiliaria— la convirtió en una región central para la Corona, aportando una tercera parte de los tributos del reino. Esta situación llevó a una expresión artística monumental como representación del poder e identidad. De igual manera, en Nueva España, las reformas borbónicas llegaron más tarde debido a la resistencia local y las dificultades logísticas (Tutino, 2016, p. 76), manteniéndose el arte barroco como manifestación de poder regional.

Para abordar estas dinámicas desde una perspectiva artística comparativa, se evalúa si existió una modalidad regional en la retablística andaluza influenciada por Jerónimo de Balbás, tomando en consideración un enfoque comparativo que permita analizar la evolución de fenómenos artísticos y sociales vinculados a diferentes contextos regionales (Bloch, 1963, p. 64).

Resultados

Con base en este enfoque metodológico, se identifican autores clave en la producción retablística, entre ellos, maestros ensambladores, canteros y arquitectos contemporáneos de Balbás, algunos que colaboraron directamente con él, mientras otros contribuyeron a la difusión de sus ideas. A partir del análisis de fuentes bibliográficas de autores como Francisco Herrera, y Josefa Caro, entre otros, se elaboró una tabla que registra a estos artistas, las obras que realizaron y las ciudades

en las que trabajaron (Tabla 1), con el propósito de detectar similitudes y diferencias formales respecto al estilo balbasiano.

El caso de Lorenzo Rodríguez, quien, aunque no ejerció como ensamblador en España, específicamente en Guadix, su ciudad natal, incorporó en sus obras arquitectónicas en la Ciudad de México elementos estilísticos que Balbás difundió previamente en ciudades andaluzas. Esto refuerza la hipótesis de una modalidad regional andaluza con proyección transatlántica.

Tabla 1.

Paralelismo entre sociedades vecinas y artistas contemporáneos.

Artistas en la producción retablística de Andalucía en el siglo XVIII (Alonso y Herrera, 1992; Caro, 1988; Herrera, 2007; Herrera, 2000)			
ARTISTA	OBRAS	LUGAR	AÑO
Jerónimo de Balbás	Reconstrucción torre del ayuntamiento	Cádiz	1702
	Altar mayor del Sagrario	Sevilla	1706-09
	Retablo mayor del Oratorio de San Felipe Neri hoy en San Antonio de Padua	Sevilla	18 de febrero de 1711
	Alar de la Iglesia de San Agustín	Osuna	4 de junio de 1712
	Retablo de cuatro cuerpos de la Virgen de la Esperanza	Sevilla	1712
	Retablos de Nuestra Señora Del Rosario y San Antonio de Padua, Antigua Casa Grande de San Francisco	Sevilla	Terminado en 1713
	Modelo en madera y ceras para la custodia de oro de la Catedral	Sevilla	1715
	Sillería del coro de la iglesia de San Juan Bautista	Marchena	1715
	Catafalco de Luis IV, capilla de San Luis Rey, Antigua Casa Grande de San Francisco	Sevilla	1715
	Altar del perdón, Catedral Metropolitana	Cd. de México	1718
	Altar de los Reyes, Catedral Metropolitana	Cd. De México	1718-1738
	Dirección de las obras del Hospital Real de indios	Cd. de México	1726
	Retablos de la capilla del Consulado o de Zuleta	Cd. de México	1726
	Lateral en el crucero de la iglesia de San Francisco	Cd. de México	1726
	Retablo mayor y colateral de San José, iglesia de la Tercera Orden	Cd. de México	1730
	Ciprés de la Catedral Metropolitana	Cd. de México	1742

	Retablo mayor de la iglesia de monjas de la Concepción	Cd. de México	1747
Vicente Acero	Sagrario de la Catedral	Granada	
	Obras de la Catedral	Guadix	1714-1719
	Maestro mayor de la Catedral	Granada	
	Retablo de Santiago de la Catedral	Granada	1707
	Púlpitos de la Catedral	Sevilla	1714
Francisco Hurtado Izquierdo	Templete de la Cartuja	Granada	
	Dirección de obras de la Catedral	Guadix	1712-1731
	Obras de la Catedral	Cádiz	1731
	Aparejador y Maestro de la Catedral	Cádiz	1759
	Esculturas para el retablo mayor del Oratorio de San Felipe Neri,	Sevilla	18 de febrero 1711
Gaspar Cayón de la Vega	Esculturas para el retablo de la capilla sacramental de San Isidoro	Sevilla	1706-1708
	Retablo de Santiago de la Catedral	Granada	1707
	Retablo de la Virgen de la Antigua en la Catedral	Granada	1716-1719
	Altar de la Ermita de la Caridad, hoy de San Juan Bautista	Rota	1736
	Sillería coral de la Catedral	Córdoba	1746-1757
	Sepulcro del Cardenal Salazar en la Sacristía de la Mezquita-Catedral	Córdoba	1708
	Esculturas de los púlpitos de la Catedral	Sevilla	1715
	Esculturas de la Inmaculada y la Magdalena en la Cartuja	Granada	1723-1728
	Retablo colateral para el Convento de la Trinidad	Sevilla	1725
	Colegio de San Telmo	Sevilla	1725, 26 y 28
	Retablo de la parroquia de Nuestra Señora de la Consolación	Umbrete	1733
	Retablos del Noviciado Jesuítico, las Santas Justa y Rufina de la Catedral	Sevilla	1729-1747

José Manuel Sánchez	Dos arbotantes y ochenta golpes de talla para el altar de San Antonio y el colateral del Convento de San Francisco	Sevilla	1713
Francisco López	Retablo de la parroquia de San Lorenzo	Cádiz	1735
	Altar de la cofradía de las Ánimas de la parroquia de Santiago	Jerez de la Frontera	1722
	Altar de las Ánimas de Santiago, de la Trinidad y el de Sn Lucas de la parroquia de San Lucas	Jerez de la Frontera	1723
	Obras no documentadas	La Habana	1735
José Maestre	Retablo mayor, templo El Salvador	Carmona	1722
	Retablo de Virgen de las Aguas del Salvador	Sevilla	1716
	Retablo mayor de San Telmo	Sevilla	1716
	Retablo mayor del Hospital de Santa Ana	Utrera	Primeras décadas del siglo XVIII
	Retablo de Santa Teresita. San José de las Teresas	Sevilla	1732
Tomás Guisado "el Viejo"	Retablo para la capilla prestamera de Santa María	Carmona	1716
	Retablo mayor de la Magdalena	Dos Hermanas	1741-42
Manuel García de Santiago	Retablo Sacramental de Santiago	Utrera	
	Las Mínimas de Triana	Sevilla	
	Higuera de la Sierra	Écija	1760-70
	Fuente de Cantos	Badajoz	1760-70
Familia Primo	Taller itinerante	Priego, Lucena, Antequera y Estepa	
Juan Santamaría Navarro	Fundó un taller familia con su hijo Matías José	Lebrija	1720-1760
Matías José Navarro	Retablo mayor del convento de San Agustín	Puerto de Santa María	
	Altar de la Ermita de la Caridad, hoy de San Juan Bautista	Rota	1736
	La Victoria, convento de la Orden Mínima	Puerto de Santa María	1711-1718
		Jerez de la Frontera	

Bernardo Navarro	Retablo dedicado a Nuestra Señora del Rosario	Rota	1755
Manuel Martínez	Retablo mayor de la parroquia de la Anunciación	Cogollos, Guadix	1711-1718

Se identificaron diecisiete maestros cuya producción retablística se desarrolló en Sevilla, Granada, Osuna, Marchena, Cádiz, Córdoba, Guadix, Carmona, Puerto de Santa María y Jerez de la Frontera. Asimismo, destacan figuras como Manuel García de Santiago, quien extendió su impronta en Utrera, Écija y Badajoz. Por su parte, la familia Primo, difundió esta modalidad en Priego, Lucena, Antequera y Estepa. De igual modo, resulta imprescindible mencionar otro taller familiar, el de los Navarro, que inició su actividad en Lebrija y posteriormente la proyectó hasta Rota. En este contexto, José Maestre y Tomás Guisado “el Viejo” realizaron intervenciones en Carmona en distintas épocas.

Ahora bien, el epicentro neurálgico fue Sevilla, puesto que, además de la obra de Jerónimo de Balbás, se documentan aportaciones de Francisco Hurtado Izquierdo, Torcuato Cayón de la Vega, Pedro Duque Cornejo, José Manuel Sánchez, José Maestre y Manuel García de Santiago.

En consecuencia, el análisis revela la intensa movilidad de los artistas, quienes no solo mantuvieron contacto directo con las creaciones de Balbás, sino que también contribuyeron a difundir la modalidad al colaborar con otros maestros que la adoptaron a partir de su influencia; algunos incluso continuaron esta labor después de la partida del zamorano hacia América.

Derivado del resultado anterior, es posible delimitar una región artística en torno a la modalidad de estudio. En este sentido, se establece una comparación (Bloch, 1963, p. 66) entre Sevilla - referente de la expresión balbasiana - y el retablo del Sagrario de su Catedral, ejecutado por Jerónimo de Balbás entre 1705 y 1709 destruido en 1824 con el fin de descargar el muro que lo sostenía, por orden del Consejo Catedralicio

(Amerlinck, 1979, p. 25). Esta obra, además de contar con las características más representativas del movimiento, constituye la base para el análisis de la expansión del estilo en este territorio. Por otra parte, en el mapa de la Figura 1 se observan las localidades donde se han documentado altares con soportes estípites con esa influencia y que establecen una región dentro de la Provincia Autónoma de Andalucía.

Figura 1

Ubicación de localidades donde se difundió la Modalidad Sevillana de retablos estípites en Andalucía²



En este sentido, al analizar las obras de los artistas mencionados en la tabla 1, se pueden observar similitudes formales y estilísticas como el carácter conmemorativo enfatizado con el uso del soporte estípite monumental, la unificación de la calle central, interestípites en las calles laterales y la hoja de cardo. El altar de los Reyes

² En archivo anexo se incluye la autorización de la Junta de Andalucía para la reproducción y edición del Mapa.

de Jerónimo de Balbás, de la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México (1718-1724) (Halcón, 2016, pp. 137-138) en la figura 2, fue el retablo con que inició la difusión del estípite e interestípite en Nueva España, precedido del trabajo que había realizado en Andalucía. Asimismo, la figura 3 presenta el altar mayor de la parroquia de San Lorenzo en Cádiz, que originalmente se atribuyó al artista mencionado, sin embargo, con las investigaciones de (Alonso y Herrera, 1992, p. 130) se estableció que es obra de Francisco López llamado también “El Sevillano” realizada entre 1727 y 1735, y quien partió hacia América, radicándose en la isla de Cuba. En ambos trabajos, el altar de los Reyes y el de San Lorenzo en Cádiz se aprecia la similitud en cuanto a su lenguaje formal como la calle central unificada, los soportes estípites monumentales, interestípites en las laterales y hoja de cardo en ornamentos; así como la influencia que Jerónimo Balbás dejó en este artista.

Figura 2.

Jerónimo de Balbás. Altar de los Reyes, Cd. De México (1718-1724)



Figura 3.

Francisco López. Altar mayor de la Parroquia de San Lorenzo en Cádiz, (1727-1735)



Con lo anterior expuesto, se colige que, en un entorno regional, durante el primer tercio del siglo XVIII, se evidencian similitudes y diferencias entre ciudades andaluzas en términos de arquitectura, economía y estructura social, considerando también sus particularidades geográficas. Sin duda, las diferencias obedecen a la situación geográfica de Andalucía, la cual se localiza al sur de la península ibérica, comunica el Atlántico y el Mediterráneo; la superficie es de 87,600.8 km² y comprende ocho provincias; el 50% del territorio es montañoso, con zonas elevadas como el Mulhacén (3,482 m) y el Veleta (3,392 m).

Geológicamente, se observan tres unidades, la Sierra Morena formada por materiales antiguos, con suelos pobres y minería representativa. El Valle del Guadalquivir es en terreno fértil y plano, ideal para la agricultura. Las Cordilleras Béticas constituyen una cadena montañosa alpina con topografía abrupta, relieve variado y cursos fluviales estacionales.

En consecuencia, su ubicación entre dos masas de agua, Atlántico y Mediterráneo, su altitud y relieve generan el clima helénico de verano cálido con evidentes contrastes internos, predominando la sequía estival, con zonas húmedas en sierras como Grazalema con un índice de hasta 2,000 mm de lluvia anual. Por ejemplo, el valle del Guadalquivir presenta características mediterráneas de verano con altas temperaturas. Las sierras muestran mayor precipitación, mientras que el sureste es árido con influencias saharianas. Las franjas costeras exhiben contrastes entre vertientes atlánticas y mediterráneas. Asimismo, Andalucía cuenta con ríos que desembocan en el Atlántico y en el Mediterráneo. Los primeros, Guadalquivir y Guadiana, son largos y generan estuarios y marismas; los segundos, son cortos y estacionales, con abanicos fluviales en sus desembocaduras.

En términos ecológicos, el 50% del territorio está cubierto por vegetación natural y forestal. Los suelos más frecuentes son Cambisoles, Regosoles, Luvisoles y Litosoles que varían según la región, en Sierra Morena son ácidos, ocupados por la minería, ganadería y bosques. Al Valle y campiñas, corresponden suelos agrícolas fértils, mientras que las Cordilleras Béticas cuentan con terreno montañosos, cuyos aprovechamientos son forestales, ganaderos y turístico. En cuanto a la flora, predomina el bosque mediterráneo con encinas, alcornoques y pinos. El olivo y almendro son especies cultivadas. En zonas húmedas crecen quejigos, y en vegas, álamos y chopos. La garriga es típica de zonas degradadas.

Respecto a la fauna, Andalucía alberga más de 400 especies de vertebrados. Su ubicación estratégica y las zonas protegidas han permitido la supervivencia del lince ibérico, el águila imperial y el fartet (Morena, 2022, pp. 2-14). Pese a esta diversidad

geográfica, Andalucía está unida por factores históricos, sociales y culturales. La movilidad laboral y artística ha sido constante, facilitando la difusión de influencias comunes en la región.

En este contexto, Cádiz, Córdoba, Granada o Jerez reflejan el influjo de Jerónimo de Balbás y de artistas como Pedro Duque Cornejo y Francisco Hurtado, quienes difundieron el estípite monumental originado en Sevilla. Lorenzo Rodríguez, también lo trasladó a la piedra en el Sagrario Metropolitano de la Catedral de la Ciudad de México.

Por otra parte, el crecimiento de puertos como Cádiz y el Puerto de Santa María, impulsó a otras ciudades andaluzas por el comercio con América. El flujo de plata y productos especialmente entre Andalucía como centro administrador del comercio con las Indias y el Bajío mexicano, centro minero de mayor importancia en América durante la segunda mitad del siglo XVIII, y por lo tanto de mayor riqueza en Nueva España, benefició la economía y fomentó el arte retablista en el sur y occidente de la región andaluza. En este sentido, Sevilla fue el centro arquitectónico del siglo XVIII, con Balbás y su retablo en el Sagrario como una gran obra. Granada y Córdoba, aunque importantes, mantuvieron un desarrollo más moderado, influido por su pasado mudéjar y el proceso de Reconquista.

A su vez, Cádiz prosperó por su conexión directa con América; Sevilla, en cambio, fue un centro administrativo con inversiones en arte por parte de las élites religiosas y nobiliarias.

Desde el punto de vista de la dinámica sociocultural, Sevilla tuvo una sociedad cosmopolita con influencia política y cultural. Granada y Córdoba, por su relevancia en el contexto posterior a la Reconquista, se convirtieron en focos de atracción para agentes artísticos, sin embargo; sus procesos se desarrollaron principalmente dentro de marcos locales, sustentados por tradiciones cotidianas y vínculos regionales.

Discusión

En definitiva, Andalucía es una región unida por la historia, la cultura y la movilidad de sus habitantes, no por la geografía ni la política. Las ciudades compartieron influencias artísticas comunes, destacando Jerónimo de Balbás y su estilo con estípite, que se propagó desde Sevilla; la economía agrícola y comercial, especialmente con América, impulsó la difusión artística; Sevilla, fue polo arquitectónico y cultural, Granada y Córdoba, desarrollaron una arquitectura más modesta, influenciada por lo mudéjar. Cádiz se enriqueció por el comercio con las Indias, mientras la ciudad hispalense fue un centro administrativo. Socialmente, fue cosmopolita, mientras que otras ciudades recibieron artistas migrantes para reconstrucciones.

En esta misma línea, se identifican obras análogas en diecinueve poblaciones andaluzas, por obra de artistas comunes y difusión de técnicas; el estilo del estípite dominó la retablística del siglo XVIII, comenzando con el retablo del Sagrario de la Catedral de Sevilla (1705), (Caro, 1988; González, 1961). Asimismo, el objeto de estudio es la modalidad andaluza como regional en el siglo XVIII: planta cóncava, o recta según la forma del ábside donde se colocaba, estípites, unificación de la calle central y remate de cascarón. Cabe destacar que, Andalucía era agrícola-comercial y clave para el Estado español aportaba el 30% de impuestos. Su cultura y religiosidad impulsaron esta modalidad artística.

La identidad andaluza y el comercio con América promovieron la retablística como símbolo de poder. El estípite y otros elementos se difundieron por movilidad artística desde Sevilla a Cádiz, el Puerto de Santa María y más, llegando hasta Nueva España.

De lo expuesto, es posible confirmar una modalidad regional iniciada en Sevilla, impulsada por la identidad, las élites, las cofradías y el clero. Aunque ha sido estudiada desde la historia del arte, un área de oportunidad se presenta a través de un análisis integral con enfoque socioeconómico. Se sugiere aplicar teorías como la circulación de ideas y mentalidades para delimitar regiones estilísticas. La escasez

de fuentes primarias limita algunos datos, pero ello no impide plantear la ampliación de esta metodología a otros territorios para identificar más modalidades.

Conclusiones

En conclusión, queda comprobada la hipótesis inicial: la llegada de Balbás a Sevilla, sus innovaciones, y la respuesta de las élites andaluzas favorecieron la consolidación de un estilo de retablística regional replicado en todo el suroeste de Andalucía.

Inicialmente, se planteó determinar la transferencia, circulación de las ideas y apropiación del fenómeno “barroco” en la retablística de Andalucía en la primera mitad del siglo XVIII, pero a pesar de ello y debido a la escasa cantidad de datos procedentes de fuentes primarias, tal como registros de Archivos de Notarías, la limitada visita a los lugares donde se desarrolló esta modalidad y el restringido acceso a los archivos eclesiásticos y otros archivos, no permitió profundizar con mayor rigor en el conocimiento del tema.

Pese a las limitaciones metodológicas, la investigación se vio favorecida por el aporte bibliográfico especializado, principalmente aquel impreso y consultado en las bibliotecas de la Universidad de Sevilla, que proporcionó información relevante para enriquecer tanto el estado del arte como el análisis desarrollado desde el enfoque propuesto.

A partir de esta base documental, al definir la modalidad regional retablística andaluza, resultó pertinente preguntarse ¿existieron otros territorios aún no estudiados, tanto desde el plano de la retablística, así como arquitectónicos; espacios que, durante el siglo XVIII estuvieron inmersos en acontecimientos sociales y políticos significativos?, permitiendo establecer los medios y agentes de transmisión de esas ideas y rastrear la circulación de los elementos formales que dieron origen a estas modalidades -a la manera de Andalucía- y comprender los ideales de los grupos

financiadores, los maestros ensambladores y constructores que las concibieron y la religiosidad de los habitantes de las comunidades donde se erigieron dichos ejemplos..

En consonancia con los objetivos planteados, se partió de la hipótesis de que: Jerónimo de Balbás fue el promotor y Lorenzo Rodríguez siendo parte activa de una modalidad regional en retablística en Andalucía caracterizada por el uso del soporte estípite, el interestípite y la calle central como un solo elemento compositivo, posteriormente lo trasladó a las portadas del territorio novohispano.

En efecto, se puede afirmar que las ideas innovadoras en retablística en Andalucía fueron adquiridas por Jerónimo de Balbás, durante su trashumancia por Castilla y desarrolladas en la región Andaluza a partir del contacto con el trabajo de los Churriguera en Madrid, lo que otorgó a sus creaciones un sello distintivo, al modificar la estructura tradicional de los retablos. De igual manera, otros artistas como Antonio Martínez, autor del retablo de la Parroquia de la Anunciación en Cogollos (Guadix) ejecutada entre 1711 y 1718 (Gómez, 2011, p. 120), desempeñaron un papel significativo.

Probablemente, fue allí donde Lorenzo Rodríguez adquirió los planteamientos que más tarde aplicaría en las portadas del Sagrario Metropolitano de la Ciudad de México, ya inspirado en las obras de Balbás en la Catedral de la capital del virreinato.

Para comprobar la hipótesis, fue necesario delimitar la región de estudio más allá de los límites políticos o religiosos establecidos en la época, dado que aún se mencionaba a Granada como un reino aparte de Andalucía. Se observó que esta porción del territorio español compartía características comunes por haber sido las últimas ciudades reconquistadas por los católicos, alcanzó gran riqueza gracias a su diversidad climática que favoreció una agricultura y ganadería variadas, y el auge del comercio con las Indias, siendo los puertos de Cádiz y de Santa María las principales puertas de entrada y salida hacia el Nuevo Mundo.

Desde esta perspectiva territorial, el planteamiento guarda relación con la concepción de Michel Foucault sobre el tránsito del poder disciplinar al de la seguridad: el primero, clausura y controla territorios, mientras que el segundo, los abre al mundo. Como sostiene Giorgio Agamben, uno promueve el mantenimiento de estructuras reguladas y la otra con la creación de redes expandidas. Este enfoque (Zusman, 2017, p. 51) se refleja en la lógica de la reconquista, cuando los españoles aplicaron tales conceptos para consolidar el orden en la región, que con el tiempo derivó en una apertura económica y cultural. Tal circunstancia permite considerar que Andalucía constituía un territorio con identidad propia, más allá de sus delimitaciones administrativas y eclesiásticas.

Así mismo, la región se consolidó mediante el enlace de mercados entre centros agrícolas, puertos y ciudades del interior, y por el hallazgo de vetas de plata en Nueva España, que permitieron el acceso al comercio mundial, y la articulación de rutas hacia otros puntos de Europa y Asia. Después de este recorrido analítico, se comprobó que, efectivamente, Andalucía conformó una región cohesionada por las relaciones comerciales, los ideales y rasgos culturales por ser pueblos que estuvieron bajo el dominio musulmán durante casi ocho siglos compartidos, lo que propició costumbres y creencias que influyeron decisivamente en el desarrollo de su arquitectura y retablistica, configuradas por las condiciones físicas, socioculturales y económicas propias de esa parte de la geografía española.

Referencias

- Alonso, L., y Herrera, F. (1992, diciembre). Francisco López y la difusión del barroco estípite en el retablo bajo-andaluz. *Archivo Hispalense*, 230, 121-165.
- Amerlinck, C. (1979). Jerónimo de Balbás, artista de vanguardia, y el retablo de la Concepción de Ciudad de México. *Boletín de Monumentos Históricos*, 2, Article 2.
- Ball, M. (2008). Cuando los pequeños aún no leen. *Artículos Arbitrados*, 42, 439-445.

- Bargellini, C. (1992). *La arquitectura de La Plata: Iglesias monumentales del centro-norte de México; 1640 - 1750*. UNAM [u. a.].
- Bérchez, J. (2009). La arquitectura barroca. En J. Hermosilla Pla (Ed.), *La ciudad de Valencia: Historia, geografía y arte de la ciudad de Valencia* (Vol. 2, pp. 324-333). Universidad de Valencia.
- Bloch, M. (1963). Por una historia comparada. *Mélanges historiques, I*, 16-40.
- Borromeo, C. (1985). *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos* (1a ed). Universidad Nacional Autónoma de México, Impr. Universitaria.
- Brading, D. (1993). *Orbe indiano: De la monarquía católica a la república criolla, 1492-1867*. Fondo de cultura económica.
- Burke, P. (2006). *Que es la Historia Cultural* (P. Hermida, Trad.; Primera). Paidos. <https://historiauniversal748.files.wordpress.com/2017/10/burke-que-es-la-historia-cultural.pdf>
- Burke, P. (2013). *Varieties of Cultural History*. Wiley.
- Cañeque, A. (2004). *The king's living image: The culture and politics of viceregal power in colonial Mexico*. Routledge.
- Caro, J. (1988). Jerónimo Balbás en Sevilla. *Atrio. Revista de Historia del Arte*, 63-91.
- Castellano, J. L. C. (1984). Andalucía y el estado en el siglo XVIII. *Chronica Nova. Revista de Historia Moderna de la Universidad de Granada*, 14(14), 71-91.
- Chartier, R. (2005). Estudios sobre historia Cultural. En *El mundo como reperesentación*. gedisa editorial. <https://jricomcursos.files.wordpress.com/2019/02/chartier-r.-el-mundo-como-representaciocc81n.pdf>
- Chico, P. (2000). *Transformaciones y evolución de la arquitectura religiosa de Yucatán durante los siglos XVII y XVIII* [Tesis doctoral]. UNAM.
- García Arranz, J. J. (2003). El Concilio De Trento Y El Uso Didáctico Doctrinal De La Imagen Religiosa En El Primer Barroco Hispano: 1600-1640. *Revista de educación*, 24, 199-225.
- Gerbi, A. (2023). *La disputa del Nuevo Mundo: Historia de una polémica, 1750-1900* (A. Alatorre, Trad.; 3a Edición). FCE - Fondo de Cultura Económica.

Gómez Román, A. M. (2011). El retablo mayor de la iglesia parroquial de Cogollos de Guadix. *Boletín Centro Pedro Suárez*, 24, 109-124.

González, M. (1961). Modalidades del barroco mexicano. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 39-68. <https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.1961.30.702>

González, M. (2006). *Trazo, proporción y símbolo en el arte virreinal: Antología personal* (M. Fernández, Ed.; 1. ed). Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas: Gobierno del Estado de Michoacán, Secretaría de Cultura.

Gutiérrez, R. (2001). Repensando el barroco americano. En *Actas III congreso internacional del barroco americano: Territorio, arte, espacio y sociedad, 2001*, pag. 46 (p. 1331). Universidad Pablo de Olavide.

Guzmán, F., Corti, P., & Pereira, M. (2017). Política eclesiástica y circulación de ideas tras las pinturas murales realizadas durante el siglo xviii en las iglesias de la Ruta de la Plata. *Historia (Santiago)*, 50(2), 525-554. <https://doi.org/10.4067/s0717-71942017000200525>

Guzmán Pitarch, J.-R. (1992). Las teorías de la recepción. Su concreción en la Didáctica de la Literatura. *La Guiniguada, Extra 3*, 1, 143-148.

Halcón, F. (2012). *Felipe de Ureña: La difusión del estípite en Nueva España*. Universidad de Sevilla.

Halcón, F. (2016). Trasvases e influencias: El retablo del siglo XVIII en el ámbito Novohispano. *O Retábulo no Espaço Ibero-Americano: forma, função e iconografia*, 1, 135-148.

Herrera, F. (2007). La familia Navarro y la expansión del retablo de estípites en Andalucía Occidental. En E. Gómez Piñol & Museo de Bellas Artes (Eds.), *Nuevas perspectivas críticas sobre historia de la escultura sevillana* (Primera, pp. 45-66). Consejería de Cultura.

Herrera García, F. J. (2000). El retablo de estípites. En *El retablo barroco sevillano* (Primera, pp. 101-172). Universidad de Sevilla : Fundación El Monte.

Jones, L. (2000). *The hermeneutics of sacred architecture: Experience, interpretation, comparison*. Distributed by Harvard University Press for Harvard University Center for the Study of World Religions.

Kubler, G. (1959). *Art and Architecture in Spain and Portugal. And their american dominions 1500 to 1800*. Penguin Books.

Mejía, E. (2023). *Lorenzo Rodríguez (1701-1774) Maestro en el Arte de Arquitectura* [Tesis doctoral]. Universidad de Granada.

Morena, S. (2022). *ANEXO 2 INFORMACIÓN TERRITORIAL* (p. 36). Junta de Andalucía. https://www.juntadeandalucia.es/sites/default/files/2022-11/Anexo%202.%20Informaci%C3%B3n%20territorial_311022.pdf

Moreno, R. (1996). Los historiadores ilustrados novohispanos. En J. Ortega & R. Camelo, *La creación de una imagen propia. La tradición española tomo 1: Historiografía civil* (1. ed, pp. 521-542). Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas.

Rodríguez, A. (1992). Liturgia, culto y arquitectura después del Concilio de Trento: La situación de México durante los siglos XVII y XVIII. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 48 y 49, 287 a 308.

Tánacs, E. (2002). El Concilio de Trento y las iglesias de la América española: La problemática de su falta de representación. *Fronteras de la historia: revista de historia colonial latinoamericana*, 7, 117-140.

Terán (coord.), J. A., Exaire, C. S., Thierry, L. de L. V., Murad, J. M. M., Velázquez, V. L. O., & Castillo, A. J. B. (2022). Itinerarios Culturales del Barroco en México. Región Puebla, Tlaxcala y Veracruz. «*PATRIMONIO: Economía Cultural y Educación para la Paz (MEC-EDUPAZ)*», 2(22), Article 22. <https://doi.org/10.22201/fpsi.20074778e.2022.2.22.77883>

Tovar y de Teresa, G. (1981). *México Barroco*. SAHOP.

Tutino, J. (2016). *Creando un nuevo mundo.pdf* (M. Zamudio, Trad.). Fondo de Cultura Económica. https://drive.google.com/file/d/1LIOdzIBNEV9vDuX2JBcgKoj3Vw-6HH13/view?usp=sharing_eip_se_dm&ts=64e379e8&usp=embed_facebook

Vargaslugo, E. (1986). *Portadas churriguerescas de la ciudad de México: Formas e iconología* (Primera edición). Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.

Vergara, J. (1981). El taller de Felipe de Ureña. *Boletín de Monumentos Históricos*, 5, Article 5.

Zusman, P. (2017). La técnica y la definición de fronteras. *Revista de Geografía Norte Grande*, 66, 49-60.

Agradecimientos

Al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología ahora (SECIHTI), por medio de la Coordinación de apoyos a becarios e investigadores. Dirección de Becas, por la beca otorgada el 19 de mayo de 2022, en la Ciudad de México a partir del 01 de enero de 2022 hasta el 31 de diciembre de 2025, para realizar los estudios de Doctorado en el programa de Doctorado en Arquitectura en la Universidad Autónoma de Aguascalientes, Centro de Ciencias del Diseño y de la Construcción.