



TESIS DOCTORAL

# Escultores septentrionales en el Renacimiento sevillano (1490-1580)

Entalladores e imagineros centroeuropeos activos en  
el foco escultórico hispalense

---

María Teresa Rodríguez Bote

---

Programa de Doctorado en Patrimonio

Conformidad del director (Deben constar nombres y apellidos)  
Florencio-Javier García Mogollón

Esta tesis cuenta con la autorización del director/a y codirector/a de la misma y de la Comisión Académica del programa. Dichas autorizaciones constan en el Servicio de la Escuela Internacional de Doctorado de la Universidad de Extremadura.

2022



Escultores septentrionales en el  
Renacimiento sevillano (1490-1580).

Entalladores e imagineros centroeuropeos activos en  
el foco escultórico hispalense

Vols. I y II

## Agradecimientos

Cuesta creer que, tras muchos avatares, haya llegado este momento. Es de bien nacido ser agradecido, dice la sabiduría popular, y yo no quisiera dejarme a nadie atrás. En primer lugar, de manera ineludible, debo expresar mi infinita gratitud al profesor Florencio-Javier García Mogollón, por sus orientaciones, su labor de lectura, revisión y crítica constructiva. Asimismo, agradezco a esta institución que me ampara cual hija adoptiva, la Universidad de Extremadura. Sería injusto obviar mi agradecimiento al sistema de Programas Propios de la Universidad de Salamanca, en especial, al Programa III, cofinanciado por el Banco Santander, cuya ayuda predoctoral ha sufragado una parte de este trabajo, así como a las infraestructuras y material bibliográfico que la *mater salmanticense* me ha prestado. No debiera olvidar al profesor José Carlos Rueda, cuyo magisterio me permitió dar mis primeros pasos desenmarañando la paleografía. Sin su generosidad no habría podido acceder al mundo de las fuentes primarias.

Quisiera manifestar mi reconocimiento a todos aquellos que hicieron posible mi estancia en el Centre d'études supérieures de la Renaissance. Debo mi agradecimiento a Javier Ibáñez, cuyo consejo y mediación resultaron decisivos. Estoy en deuda con Marion Boudon-Machuel, sin lugar a dudas, por su hospitalidad al abrirme las puertas del Centre d'Études Supérieures de la Renaissance, el interés mostrado en mi trabajo y sus pertinentes indicaciones. De igual forma, gracias a Catherine Chédeau y Jean-Marie Guillouët, por ilustrarme con sus observaciones. Igualmente, quisiera mencionar a la dirección del CESR, Benoist Pierre y Philippe Vendrix; al personal de secretaría y biblioteca, así como al Centre de Services Euraxess Tours.

Ahora sí, gracias a mi familia. No hay palabras suficientes para expresar lo que habéis significado en este camino, que a veces no resulta fácil de recorrer. Por encima de todo, gracias, Lola, por ser la mejor confidente, consejera y hermana al pie del cañón y por soportarme en los momentos más duros. Me has enseñado además qué era eso de la constancia y la disciplina en el día a día. Gracias a mis padres, Juan Diego y Silve, por ser incondicionales, por no dudar nunca de mí, por estar siempre ahí... Si no os hubiera tenido, yo habría desertado hace mucho tiempo, así que, si esta tesis ha llegado a su defensa, es por vuestra fuerza e insistencia. A Lita y a mis abuelines, Lola y Pepe. Vosotros todos sois los únicos sin los cuales ni siquiera me hubiera planteado emprender este proyecto. Gracias a mi portátil Monty II, con el que escribo estas líneas,

por acompañarme como herramienta infalible (y mira que a veces temía que petaras en algún momento).

Por último, he de dirigir unas palabras a mis entalladores e imagineros. Lo más gratificante de este trabajo ha sido aprender de estos grandes maestros de la escultura. Si ellos se desplazaban en el espacio, yo también he migrado y, siendo extranjera en el tiempo, he intentado sumergirme en su mundo, en su cultura visual, tan rica en matices y procedencias. Ahora que vengo de vuelta, espero que esta tesis esté a la altura del arte que ellos nos han legado.

«GAVACHOS, ay vnos pueblos en Francia que confinan con la provincia de Narbona : Strabon y Plinio los llaman “Gabales”. Caesar Gabalos. A estos llama Belteforestio “Gauachus”, y nosotros gauachos. Vide Abraham Ortelio, verbo “Gabales”. Esta tierra deue ser misera, porque muchos destos gauachos se vienen a España, y se ocupan en seruios baxos y viles, y se afrentan quando los llaman gauachos. Con todo esso bueluen a su tierra con muchos dineros, y para ellos son buenas Indias los Reynos de España»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Sebastián de Covarrubias Orozco, *Tesoro de la lengua castellana* (Madrid: Luis Sánchez, 1611), s.v. «gavachos».

## CAPÍTULO I. INTRODUCCIÓN

## a. Estado de la cuestión

En el último cuarto del siglo XX comenzaron los primeros estudios sobre los movimientos migratorios o de viajeros a lo largo de la Edad Moderna, tema que paulatinamente ha despertado un creciente interés. Así, en los últimos años hemos asistido al auge de la llamada “geografía del arte”, pues multitud de publicaciones recientes y encuentros dan fe de ello<sup>2</sup>. ¿A qué se debe este nuevo gusto? Quizás los avatares de la actualidad y la globalización hayan conducido a la comunidad científica a reflexionar sobre el fenómeno de la movilidad y la comunicación artística en otras épocas. Asimismo, a medida que se profundiza en la permeabilidad de las fronteras artísticas, nos percatamos de que la idea de internacionalización no es tan actual como *a priori* cabría pensar. Por estas mismas razones, surgen debates en torno a la precisión y matices semánticos de términos tales como “frontera”, “transferencia”, “intercambio” o “influencia”.

---

<sup>2</sup> Algunos de los estudios realizados desde una perspectiva teórica y abstracta sobre las migraciones a lo largo de la historia y su impacto en el arte son: Béatrice Joyeux, «Les transferts culturels. Un discours de la méthode», *Hypothèses* (2002-2003): 151-161; Thomas DaCosta Kaufmann, *Toward a Geography of Art* (Chicago: University of Chicago Press, 2004); Óscar Recio Morales, «Los extranjeros y la historiografía modernista», *Cuadernos de historia moderna* 10 (2011): 33-51; Noël Barbe y Marina Chauliac, eds., *L’immigration aux frontières du patrimoine*, *Ethnologie de la France* 28 (París: Maison des sciences de l’Homme, 2014).

Centrándose en migraciones durante la Edad Moderna, podríamos citar algunos ejemplos: Anne Morelli, *Les émigrants belges: réfugiés de guerre, émigrés économiques, réfugiés religieux, et émigrés politiques ayant quitté nos régions du XV<sup>e</sup> siècle à nos jours* (Bruxelles: EVO Asbl, 1998); Salvatore Ciriaco, «Migration, Minorities, and Technology Transfer in Early Modern Europe», *The Journal of European Economic History* 34 (2005): 43-64; Marie-Claude Chaudonneret, ed., *Les artistes étrangers à Paris: de la fin du Moyen Age aux années 1920. Actes des Journées d’études organisées par le Centre André Chastel les 15 et 16 décembre 2005* (Bern: Peter Lang, 2007); Gabriel Audisio, *L’étranger au XVI<sup>e</sup> siècle: France, Provence, Apt* (Ginebra: Droz, 2012).

No han faltado los primeros acercamientos a dicho fenómeno demográfico en la España del XVI<sup>3</sup>, incluso estudios que se han centrado tanto en Castilla<sup>4</sup> como en Andalucía<sup>5</sup>, entre los que subrayamos la aportación de diversos investigadores que han estudiado la inmigración en la Sevilla del Antiguo Régimen<sup>6</sup>. Dada la importante

<sup>3</sup> Albert Girard, «Les étrangers dans la vie économique de l'Espagne aux XVI et XVII siècles», *Annales d'histoire économique et social* (noviembre de 1933): 567-578; Antonio Domínguez Ortiz, *Los extranjeros en la vida española durante el siglo XVII y otros artículos* (Sevilla: Diputación de Sevilla, 1996); Jean-Pierre Almaric, «La visión del espacio peninsular por los viajeros extranjeros (siglos XVI-XVIII)», en *La formación del espacio histórico: Transportes y comunicaciones. Duodécimas jornadas de estudios históricos organizadas por el Departamento de Historia Medieval, Moderna y Contemporánea*, ed. Ángel Vaca Lorenzo (Salamanca: Universidad de Salamanca, 2001), 149-168; María Begoña Villar García, «Los extranjeros en la España Moderna. Un campo historiográfico en expansión», *Baetica. Estudios de arte, geografía e historia* 29 (2007): 425-441; Luis Arciniega García, *El saber encaminado. Caminos y viajeros por tierras valencianas de la Edad Media y Moderna* (Valencia: Generalitat Valenciana, Conselleria de Vivienda, Obras Públicas y Vertebración del Territorio, 2009); J. García Mercadal, *Viajes de extranjeros por España y Portugal en los siglos XV, XVI y XVII* (Valladolid: Maxtor D.L., 2010); Robert Descimon, y José Javier Ruiz Ibáñez, *Los franceses de Felipe II: el exilio católico después de 1594*, trads. Gabriela Vallejo y José Javier Ruiz Ibáñez (Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2013); Óscar Recio Morales, «Los espacios físicos de representatividad de las comunidades extranjeras en España», en *Las corporaciones de nación en la monarquía hispánica (1580-1750). Identidad, patronazgo y redes de sociabilidad* (Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2014), 13-32.

<sup>4</sup> Francisco Javier Lorenzo Pinar, «La presencia de extranjeros en la ciudad de Salamanca en la primera mitad del siglo XVII», en *La emigración castellana y leonesa en el marco de las migraciones españolas*, ed. Juan Andrés Blanco Rodríguez (Zamora: UNED-Zamora, 2011), 85-124; Francisco Javier Lorenzo Pinar, «La presencia de extranjeros en Zamora en el siglo XVII», en *La emigración castellana y leonesa en el marco de las migraciones españolas*, ed. Juan Andrés Blanco Rodríguez (Zamora: UNED-Zamora, 2011), 125-162.

<sup>5</sup> Miguel Lasso de la Vega y López de Tejada, «La nobleza andaluza de origen flamenco. Los Colarte», *Boletín de la Real Academia de la Historia* 71, nº 5 (noviembre de 1917): 369-376; H. Sancho de Sopranis, «Extranjeros en Cádiz en los siglos XVI y XVII», *Estudios de Historia Social de España* 4 (1960); Bernardino López de Coca Castañer, «Privilegios fiscales y repoblación en el reino de Granada», en *El reino de Granada en la época de los Reyes Católicos. Repoblación, comercio y frontera*, vol. 1 (Granada: Universidad de Granada, 1989); Enrique Garramiola Prieto, «Etnias y vecinos en Montilla de origen extranjero (siglos XVI-XIX)», *Ámbitos. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades de Córdoba* 7 (2002): 27-44; Juan Sanz Sampelayo, «Andalucía en el contexto migratorio de España en la Edad Moderna», en *Los extranjeros en la España Moderna. Actas del I Coloquio Internacional, celebrado en Málaga del 28 al 30 de noviembre de 2002*, ed. María Begoña Villar García y Pilar Pezzi Cristóbal, vol. 1 (Madrid: Ministerio de Ciencia e Innovación, 2003), 101-120; Albert Girard y Antonio García-Baquero González, *El comercio francés en Sevilla y Cádiz en tiempo de los Habsburgo: contribución al estudio del comercio extranjero en la España de los siglos XVI al XVIII* (Cádiz: Editorial Renacimiento, Centro de Estudios Andaluces, 2006).

<sup>6</sup> Antonio Domínguez Ortiz, «Armenios en Sevilla», *Archivo hispalense. Revista histórica, literaria y artística* 19, nº 61 (1953): 189-196; Pierre Chaunu, «Séville et la "Belgique" (1555-1648)», *Revue du Nord* 42, nº 166 (1960): 259-292, disponible en <https://doi.org/10.3406/rnord.1960.2370>; Carlos Luis de la Vega y de Luque, «Relaciones entre Sevilla y China en el siglo XVI», *Archivo hispalense. Revista histórica, literaria y artística* 56, nº 171 (1973): 301-306; Antonio Domínguez Ortiz, «Armenios en Sevilla», en *Sociedad y mentalidad en la Sevilla del Antiguo Régimen* (Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 1983), 41-54; S. de Luxán Meléndez, y M. Ronquillo Rubio,



presencia del colectivo flamenco en dicho periodo, este ha sido uno de los grupos mejor estudiados, como demuestran las numerosas publicaciones al respecto<sup>7</sup>. Haremos hincapié en la reciente tesis de Abadía Flores, puesto que se centra en los flamencos en Sevilla en los siglos XVI y XVII<sup>8</sup>. De igual forma, son destacables los numerosos trabajos sobre la presencia de franceses<sup>9</sup>, en particular sobre la presencia gala en el reino de Aragón<sup>10</sup>.

---

«Aportación al estudio de la población extranjera en Sevilla», en *Andalucía moderna. Actas del II Congreso de Historia de Andalucía* (Córdoba: Publicaciones de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía y obra social y cultural de Caja Sur, 1995); Albert Girard, y Antonio García-Baquero González, *El comercio francés en Sevilla y Cádiz en tiempo de los Habsburgo: contribución al estudio del comercio extranjero en la España de los siglos XVI al XVIII* /Cádiz: Editorial Renacimiento, Centro de Estudios Andaluces, 2006).

<sup>7</sup> Jacobo Ollero Butler, «Los flamencos en la España del siglo XVI», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* 2 (1990): 173-177; Werner Thomas, «Los flamencos en la Península Ibérica a través de los documentos inquisitoriales (siglos XVI y XVII)», *Espacio, tiempo y forma. Historia moderna* 3 (1990); Manuel Lobo Cabrera, «La diáspora flamenca en Gran Canaria durante el Quinientos», en *Vlamingen Overzee. Flamands en outre-mer. Flemings Overseas. Collectanea Maritima*, vol. 4 (Bruselas: Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, Wetenschappelijk Comité voor Maritieme Geschiedenis, 1995), 25-75; Joseph Pérez, «El modelo flamenco en Castilla», en *Encuentros en Flandes. Relaciones e intercambios hispanoflancos a inicios de la Edad Moderna*, eds. Robert A. Verdok y Werner Thomas (Soria, Lovaina: Leuven University Press, Fundación Duques de Soria, 2000), 103-115; Werner Thomas, y Eddy Stols, «La integración de Flandes en la Monarquía Hispánica», en *Encuentros en Flandes: relaciones e intercambios hispanoflancos a inicios de la Edad Moderna*, eds. Werner Thomas y Robert A. Verdonk (Soria, Lovaina: Fundación Duques de Soria, Leuven University Press, 2000), 1-88; Raymond Fagel, «En busca de fortuna. La presencia de flamencos en España», en *Los extranjeros en la España Moderna. Actas del I Coloquio Internacional, celebrado en Málaga del 28 al 30 de noviembre de 2002*, eds. María Begoña Villar García y Pilar Pezzi Cristóbal (Madrid: Ministerio de Ciencia e Innovación, 2003), 1: 325-336; José Miguel Rodríguez Yanes, «Los extranjeros en La Laguna durante el Antiguo Régimen», *Estudios Canarios. Anuario del Instituto de Estudios Canarios* 52 (2008): 89-116; Ana Viña Brito, «Los flamencos en Canarias en el siglo XVI. ¿Una comunidad extranjera? Especificidades en la isla de La Palma», *Revista de Historia Canaria* 194 (abril de 2012): 161-191; Almudena Basanta y Lieve Vanghehuchten, «¡Pongámonos flamencos! Apuntes sobre el legado lingüístico de los flamencos en la España de los siglos XVI-XVII», en *El hispanismo omnipresente. Homenaje a Robert Verdonk*, eds. Rita De Maeseneer et al. (Bruselas: University Press Antwerp, 2009), 79-88; Manuel Lobo Cabrera, «Los flamencos en Canarias en el siglo XVI», *Yakka*, 20, XXIV (2013-2014): 413-425; Manuel Lobo Cabrera, «Los flamencos en Canarias en el siglo XVI», *Vestigios de un mismo mundo* 10 (2015): 413-425.

<sup>8</sup> Carolina Abadía Flores, «Los flamencos en Sevilla en los siglos XVI-XVII (De Vlamingen in Sevilla in de 16de en 17de eeuw)» (Universidad de Gante, 2006).

<sup>9</sup> *Les Français en Espagne à l'époque moderne: XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles* (París: Centre national de la recherche scientifique, 1990); Bartolomé Bennassar, y Lucile Bennassar, *Le voyage en Espagne. Anthologie des voyageurs français et francophones du XVI<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle* (París: Robert Laffont, 1998); Jean Pierre Almaric, «Franceses en tierras de España: una presencia mediadora en el Antiguo Régimen», en *Los extranjeros en la España Moderna. Actas del I Coloquio Internacional, celebrado en Málaga del 28 al 30 de noviembre de 2002*, eds. María Begoña Villar García y Pilar Pezzi Cristóbal (Madrid: Ministerio de Ciencia e Innovación, 2003), 1: 23-38; José Antonio Salas Auséns, «Leyes de inmigración y flujos migratorios en la España Moderna», en *Los extranjeros en la España moderna*.

Sin embargo, constatamos que la mayoría de los historiadores ha preferido centrarse en el estudio general de la población extranjera, inclinándose hacia el estudio de los mercaderes o su influencia en el comercio internacional. A la hora de adentrarnos en el colectivo de artistas, solo hemos hallado algunas aproximaciones, todas ellas publicadas en los últimos años<sup>11</sup>. De nuevo, en la historiografía artística, los flamencos

---

*Actas del I Coloquio Internacional, celebrado en Málaga del 28 al 30 de noviembre de 2002*, eds. María Begoña Villar García y Pilar Pezzi Cristóbal (Madrid: Ministerio de Ciencia e Innovación, 2003), 2: 681-697; José Antonio Salas Auséns, *En busca de El Dorado. Inmigración francesa en la España de la Edad Moderna* (Lejona [Vizcaya]: Universidad del País Vasco, 2009).

<sup>10</sup> Ricardo del Arco, «Artistas extranjeros en Aragón», *Anuario del cuerpo de facultativos archiveros, bibliotecarios y arqueólogos* 1 (1934-1935): 231-244; Francisco Fuentes Pascual, «Franceses y vascos en Tudela», *Boletín de la Comisión de monumentos históricos y artísticos de Navarra* 18 (1934): 141-152; Jordi Nadal Oller y Emilio Giralt i Raventós, *La Population catalane de 1553 à 1717. L'immigration française et les autres facteurs de son développement* (París: S.E.V.P.E.N., 1961); A. Poitrineau, «La inmigración francesa en el reino de Valencia», *Moneda y crédito* 137 (1976): 103-133; José Antonio Salas Auséns, «La inmigración francesa a Barbastro en los siglos XVI y XVII», *Estudios del Departamento de Historia Moderna de la Universidad de Zaragoza* (1977): 41-84; José Antonio Salas Auséns, «La inmigración francesa a Aragón en la Edad Moderna», *Estudios del Departamento de Historia Moderna* (1985-1986): 51-77; Christine Langé, *La inmigración francesa en Aragón (siglo XVI y primera mitad del XVII)* (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1987); Christine Langé, «L'immigration française en Aragon au XVI<sup>e</sup> siècle et dans la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle», en *Les Français en Espagne à l'époque moderne (XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles) : ouvrage collectif* (París: Centre national de la recherche scientifique, 1990), 25-44; Emilio Benedicto Gimeno, «Mercaderes y artesanos franceses en el sur de Aragón. La emigración en Calamocha», en *Los extranjeros en la España Moderna. Actas del I Coloquio Internacional, celebrado en Málaga del 28 al 30 de noviembre de 2002*, ed. María Begoña Villar García y Pilar Pezzi Cristóbal, vol. 1 (Madrid: Ministerio de Ciencia e Innovación, 2003), 155-174; José Antonio Salas Auséns, «Migraciones francesas en España (ss. XVI-XIX)», en *La inmigración en España. Actas del coloquio. Santiago de Compostela, 6-7 de noviembre de 2003*, ed. Antonio Eiras Roel y Domingo L. González Lopo (Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2004), 77-102; Peio J. Monteano Sorbet, «“Vascos” y “franceses” en la Tudela de mediados del siglo XVI», *Príncipe de Viana* 234 (2005): 111-133; Joan Peytaví Deixona, *Catalans i Occitans a la Catalunya Moderna (Comtats de Roselló i Cerdanya, s. XVI-XVII)* (Barcelona: Òmnium, 2005); José Javier Ruiz Ibáñez y Bernard Vincent, *Los siglos XVI-XVII: política y sociedad* (Madrid: Síntesis, 2007); Julien Lugand y Stéphanie Doppler, «L'architecture dans les anciens comtés de Rousillon et de Cerdagne», en *La arquitectura en la Corona de Aragón entre el Gótico y el Renacimiento (1450-1550). Rasgos de unidad y diversidad*, eds. María Isabel Álvaro Zamora y Javier Ibáñez Fernández (Zaragoza: Fundación Tarazona Monumental ; Dpto. de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2009), 359-384; Patrice Poujade, *Le voisin et le migrant. Hommes et circulations dans les Pyrénées modernes (XVI<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècle)* (Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2011); María Teresa Pérez Villalba, «Los franceses en los “Llibres de avehinaments” de la ciudad de Valencia: 1500-1611», *Yakka* 20, nº 24 (2013-2014): 487-499; María Teresa Pérez Villalba, «Los franceses en los “Llibres de avehinaments” de la ciudad de Valencia: 1500-1611», *Vestigios de un mismo mundo* 10 (2015): 487-499.

<sup>11</sup> Isidro G. Bango Torviso, «Simón de Colonia y la ciudad de Burgos. Sobre la definición estilística de las segundas generaciones de familias de artistas extranjeros en los siglos XV y XVI», en *Actas del Congreso internacional sobre Gil Siloe y la escultura de su época. Burgos 13-16 octubre de 1999*, Centro Cultural «Casa del Cordón», ed. Joaquín Yarza Luaces, y Alberto C. Ibáñez Pérez (Burgos: Institución Fernán González, Academia Burgense de Historia y Bellas Artes, 2001), 51-70; Francesca Español Bertrán, «Artistas y obras en la Corona de Aragón y el Reino de Francia»,

han vuelto a cobrar cierto protagonismo respecto a otras nacionalidades<sup>12</sup>, como el ceramista Jan Floris en Plasencia<sup>13</sup>, y solo hemos hallado alguna incursión relativa a la región objeto de estudio<sup>14</sup>. En cuanto a la escultura, por nuestra parte, hemos intentado salvar parcialmente ese nicho<sup>15</sup>.

Pese a ello, ciertas personalidades artísticas sí que han despertado un enorme interés y se les ha dedicado concienzudas monografías. Se trata de artistas que en su momento hallaron éxito y posteriormente han sido considerados grandes maestros de la

en *El intercambio artístico entre los reinos hispanos y las cortes europeas en la Baja Edad Media*, eds. María C. Cosmén, María Victoria Herráez Ortega, y María Pellón Gómez-Calcerrada (León: Universidad de León, 2009), 253-294; María José Redondo Cantera, «L'apport français à la sculpture de la Renaissance en Castille. Réflexions sur le style et les matériaux», en *La sculpture française au XVI<sup>e</sup> siècle. Études et recherches*, ed. Marion Boudon-Machuel (Marsella: Le bec en l'air, Institut national d'histoire de l'art, 2011), 138-149.

<sup>12</sup> María Victoria Herráez Ortega, «Artistas flamencos en León en la segunda mitad del siglo XV y comienzos del XVI», *Estudios humanísticos. Geografía, historia y arte* 8 (1986): 191-200; Alfonso Ceballos-Escalera y Gila y Luis Ceballos-Escalera y Gila, «Noticias breves de treinta y tres artistas y artesanos flamencos que trabajaron en Segovia durante los siglos XVI y XVII», en *Annales du cinquanteaire. Anales del cincuentenario III (2007-2008)* (Madrid, Bruselas: Academia Belgo-Española de Historia, Académie Belgo-espagnole d'Histoire, 2010), 7-27; Aurelio García López, «La comunidad flamenca en la España de los Austrias: la marginación de los pintores flamencos de Pastrana (Guadalajara)», *Wad-al-Hayara: Revista de estudios de Guadalajara* 26 (1999): 155-181.

<sup>13</sup> Juan José Martín González, «El Alcázar de Madrid en el siglo XVI», *Archivo Español de Arte* 35, n<sup>o</sup> 137 (1962): 7 y 18; Ángela García Blanco, «Unos azulejos firmados y fechados en Garrovillas (Cáceres)», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 36 (1970): 173-191; Juan José Martín González, «El palacio de "El Pardo" en el siglo XVI», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, n<sup>o</sup> 36 (1970): 14; María Angeles Martín González, *El Real Sitio de Valsaín* (Madrid: Alpuerto, 1992); Florencio-Javier García Mogollón, «Los paneles de azulejería conservados en la parroquia de Cañaveral (Cáceres) y el maestro flamenco Juan Flores», *Norba-Arte* 18-19 (1998-1999): 51-65; Florencio-Javier García Mogollón, «Frontal de altar de azulejos», en *Atempora. 6000 años de cerámica en Castilla-La Mancha*, vol. 2. Del esplendor de Talavera y Puente a nuestros días (Toledo: Fundación Impulsa Castilla-La Mancha, 2018), 152-153; Florencio-Javier García Mogollón, *Cañaveral y sus agregados, Arco y Grimaldo. Historia y monumentos de un municipio cacereño al pie de la «Vía de la Plata»* (Madrid: Sínderesis, 2021), 71-85.

<sup>14</sup> Luis Rafael Méndez Rodríguez, «Una aproximación al estudio de los pintores extranjeros en la Sevilla del Siglo de Oro», en *Los extranjeros en la España moderna. Actas del I Coloquio Internacional, celebrado en Málaga del 28 al 30 de noviembre de 2002* (Madrid: Ministerio de Ciencia e Innovación, 2003) 2: 535-546.

<sup>15</sup> María Teresa Rodríguez Bote, «La corriente escultórica nórdica en la España del XVI», *Yakka* 20, n<sup>o</sup> 24 (2013-2014): 173-187; María Teresa Rodríguez Bote, «La corriente escultórica septentrional en la España del siglo XVI», en *Jóvenes investigadores 2014*, Cuadernos del INICE (Salamanca: Instituto de investigaciones científicas y ecológicas, 2014), 23-28; María Teresa Rodríguez Bote, «La corriente escultórica nórdica en la España del XVI», *Vestigios de un mismo mundo* 10 (2015): 173-187; María Teresa Rodríguez Bote, «D'imagier à ymaginero : la présence de sculpteurs septentrionaux en Espagne aux XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles», *Bulletin du Centre d'études médiévales d'Auxerre (Bucema)* 20.2 (2016), disponible en <https://doi.org/10.4000/cem.14535>.

escultura. Podemos citar los trabajos sobre Juan de Juni<sup>16</sup>, Felipe Bigarny<sup>17</sup>, Esteban Jamete<sup>18</sup>, Alejo de Vahía<sup>19</sup>, Arnao de Bruselas<sup>20</sup>, Gil de Ronza<sup>21</sup>, Nicolás de Chanterenne<sup>22</sup>, Rodrigo Alemán<sup>23</sup>, Lorenzo Mercadante<sup>24</sup>, los Beaugrant<sup>25</sup>, Jean de Ruán<sup>26</sup>... Otros artistas solo han sido objeto de algunos artículos o capítulos de libro, como Antonio de Malinas<sup>27</sup>, Huberto Alemán<sup>28</sup>, Hans de Bruselas<sup>29</sup>, León Picardo<sup>30</sup>, etc.

<sup>16</sup> Esteban García Chico, *Juan de Juni* (Valladolid: E.A.O.A., 1949); Juan José Martín González, *Juan de Juni, vida y obra* (Madrid: Patronato Nacional de Museos, 1974); Cyril Peltier, «Autour des origines, de l'itinéraire de formation et de l'œuvre du sculpteur français établi en Espagne : Juan de Juni (1507-1577)» (École doctorale Sciences de l'homme et de la société, Centre d'études supérieures de la Renaissance, 2008); María Antonia Fernández del Hoyo, *Juan de Juni, escultor* (Valladolid: Secretariado de publicaciones e intercambio editorial, Universidad de Valladolid, 2012).

<sup>17</sup> J. Domínguez Bordona, «Felipe Vigarny, resumen de los datos hasta ahora conocidos», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* 22 (1914): 269-274; Isabel del Río de la Hoz, «Felipe Bigarny: origen y formación», *Archivo español de arte* 57, n.º 225 (1984): 89-91; Isabel del Río de la Hoz, *El escultor Felipe Bigarny (h. 1490-1542)* ([Valladolid]: Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 2001).

<sup>18</sup> Jesús Domínguez Ortiz, *Proceso inquisitorial contra el escultor Esteban Jamete. Transcripción, extractos y notas preliminares* (Madrid: Blass, Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas. Centro de Estudios Históricos, 1933); André Turcat, *Étienne Jamet, alias Esteban Jamete : sculpteur français de la Renaissance en Espagne, condamné par l'Inquisition* (París: Picard, 1994).

<sup>19</sup> Julia Clementina Ara Gil, *En torno al escultor Alejo de Vahía (1440-1510)* (Valladolid: Universidad de Valladolid, 1974).

<sup>20</sup> Francisco Fernández Pardo, *La escultura en la ruta jacobea: Arnao de Bruselas* (Logroño: Fundación Bancaja, 2006).

<sup>21</sup> José Ángel Rivera de las Heras, *En torno al escultor Gil de Ronza* (Zamora: Diputación Provincial, 1998).

<sup>22</sup> P. Dias, *Nicolau Chanterene: escultor da Renascença* (Lisboa: Ciência e Vida, 1987).

<sup>23</sup> Dorothee Heim, *Rodrigo Alemán und die Toledaner Skulptur um 1500* (Kiel: Ludwig, 2006).

<sup>24</sup> Diego Angulo Íñiguez, «Esculturas de las puertas del Bautismo y Nacimiento de la catedral de Sevilla», *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte* 1. La escultura en Andalucía (1928): 1-18; Diego Angulo Íñiguez, «Sepulcro del cardenal Cervantes en la Catedral de Sevilla», *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte* 1, n.º 5. La escultura en Andalucía (1928): 44-58; Diego Angulo Íñiguez, «Bordados de estilo eyckiano del Sepulcro del Cardenal Cervantes de la Catedral de Sevilla», *Mélanges Hulin de Loo* (1931): 1-4; Francisco Reina Giráldez, «Llegada a Sevilla y primeras obras del escultor Lorenzo Mercadante de Bretaña», *Archivo hispalense. Revista histórica, literaria y artística* 215 (1987): 143-151; Miguel Ángel Martín Sánchez, *El imaginero Lorenzo Mercadante. Estudio de la obra y claves de su huella en la Virgen de las Nieves de la isla de Gran Canaria* (Tenerife: Asphodel, 2009).

<sup>25</sup> José Ángel Barrio Loza, *Los Beaugrant en el contexto de la escultura manierista vasca* (Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1984).

<sup>26</sup> Nelson Correia Borges, *João de Ruão, escultor da Renascença Coimbrã = Jean de Rouen, sculpteur de la Renaissance à Coïmbre* (Coimbra: Instituto de História da Arte, 1980).

<sup>27</sup> Felipe Pereda, «Antonio "de Malinas", un escultor de los Países Bajos en la España del Renacimiento», *Archivo Español de Arte* 77, n.º 306 (2004): 139-157.

<sup>28</sup> J. Sanpere y Miquel, «Maestro Ruberto Alemán entallador», *Revista crítica de historia y literatura españolas, portuguesas e hispanoamericanas* (mayo de 1902), 161-169; A. Gallego y Burín, «Una obra de maestre Ruberto Alemán. La Virgen de la Puerta de la Justicia, en la Alhambra de Granada», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* 7-9 (1942-1944): 109-113; Gloria Fernández Bayton,

A veces han sido obras realizadas por pequeñas cuadrillas de extranjeros (sillerías, fachadas...) las que han llamado la atención de los expertos. Sin embargo, el objeto de estudio era la obra en sí y no los artistas, por lo que de nuevo obtenemos una visión fragmentada de la aportación de este colectivo.

Así, mientras que algunos artistas u obras han hallado gran popularidad entre los estudiosos, el grueso de artífices extranjeros ha caído, cuanto menos, en el olvido. Esta indolencia quizá se deba a que durante un tiempo este fenómeno migratorio se percibía como un asunto incómodo y había cierta preferencia por ensalzar los valores patrios. Cuando las formas tardogóticas y renacentistas se consideraban una “respuesta nacional” a las artes italianas, no quedaba lugar para discutir sobre comunicaciones o transferencias a nivel de toda Europa en pie de igualdad. Baste recordar algunos comentarios vertidos por un ilustre especialista para percatarnos del sesgo:

*«Aquella remoción exaltó la vitalidad artística española, de antiguo puesta en manos extranjeras que, aun obedientes a nuestro espíritu nacional generalmente, representaban una dejación vergonzosa en las últimas etapas de goticismo. Adelantáronse a nacionalizarla, con nuevos ímpetus y con savia absorbida del italianismo, un Pedro Berruguete, un Vasco de la Zarza, un Forment, unos*

---

«Roberto Alemán, escultor de Isabel la Católica», *Archivo Español de Arte* 40, nº 157 (1967): 88-91; Rafael Domínguez Casas, «Dos artistas nórdicos activos en la corte granadina de la Reina Isabel la Católica: el maestre Ruberto Alemán, entallador, y el joyero Petrequín Picardo», en *Estudios de arte. Homenaje al profesor Martín González* (Valladolid: Secretariado de publicaciones de la Universidad de Valladolid, 1995), 315-319; Hanns Hubach, «Hubertus Alemán, „entallador“. Ein Bildhauer im Dienst Königin Isabellas der Katholischen zur Zeit der Maurenbekehrung in Granada», *Das Münster. Zeitschrift für christliche Kunst und Kunstwissenschaft* 59, nº 1 (2006): 30-37; Felipe Pereda, *Las imágenes de la discordia: política y poética de la imagen sagrada en la España del Cuatrocientos* (Madrid: Marcial Pons, 2013); Ana Soledad Crespo Guijarro y Francisco Javier Crespo Muñoz, «Nuevas noticias sobre Huberto Alemán, escultor al servicio de Isabel la Católica», *Archivo Español de Arte* 88, nº 352 (2015): 403-408.

<sup>29</sup> Antonio Rodríguez Moñino, «Hans de Bruxelles y Jerónimo de Valencia (entalladores del siglo XVI, 1554-1601)», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 9 (1942-1943): 121-156.

<sup>30</sup> L. Huidobro y Serna, «León Picardo, pintor y escultor», *Boletín Comisión de Monumentos de Burgos* 5 (1938); L. Huidobro y Serna, «Artistas burgaleses. León Picardo pintor y escultor», *Boletín de la comisión provincial de monumentos de Burgos* (1939): 189-194; Diego Angulo Íñiguez, «León Picardo», *Archivo Español de Arte* 18, nº 68 (1945): 84-96; Matías Martínez Burgos, «Sobre León Picardo», *Boletín Comisión de Monumentos de Burgos* 30, nº 115 (1951): 490-499; María Pilar Silva Maroto y Damián Luengo Pedrera, «Identificación del verdadero estilo de León Picardo», *Archivo Español de Arte* 69, nº 273 (1996): 23-44; Eloy González Martínez, «La subcontratación de la obra de arte y sus problemas en la investigación histórico-artística: el caso de León Picardo», *Philostrato. Revista de Historia y Arte* 2 (2017): 5-20, <http://dx.doi.org/10.25293/philostrato.2017.06>.

*Fernandos, que venían disputando terreno a los Bigarny, los Fancelli, Juan de Borgoña y Alejo Fernández, últimos felices importadores extranjeros del nuevo arte. [...] Y ya en lo sucesivo todos aquellos forasteros que acudían a nosotros en busca de trabajo, quedaban a merced de maestros españoles, en situación precaria y desairada, sin influjo ni gloria. Baste nombrar a los menos adocenados: Gabriel Joli, Guillén de Olanda, Roque de Bolduque, Julio y Alejandro, Sturme, Nicolao de Corte, Cornielis..., para hacernos cargo de su inferioridad; y es uno de los síntomas por los que venimos a comprobar la reacción espiritual de nuestro siglo de oro, que nos hizo señores en el terreno artístico, por contraste con la miseria de aquellos otros renacentistas venidos de afuera, esclavos de fórmulas y vacíos de inspiración»<sup>31</sup>.*

Hasta qué punto estas palabras han supuesto una losa para el desarrollo historiográfico o, simplemente, son reflejo del pensamiento de una época, no es un asunto que vayamos a dirimir. Desde luego, sí que muestran una actitud muy posicionada contra un grupo de artistas. Unas décadas más tarde, este mismo autor parecía mostrar una ligera benevolencia respecto a algún extranjero, pero seguía dirigiendo duras apreciaciones hacia el resto, a los que considera unos oportunistas de baja calidad artística:

*«Sevilla era entonces el gran mercado de las Indias, pletórico de riqueza, disfrutador y enviciado cuanto desafecto al trabajo. No hizo escuelas de arte, pero se engalanó con obras magníficas importadas y albergó a artífices selectos. El más insigne, pero casi frustrado, fue Pietro Torrigiano, el rival de Miguel Ángel, que recaló aquí desde Inglaterra, hacía [sic] 1525, atraído por la riqueza imperial; mas no obtuvo sino encargos en el más pobre de los materiales, barro pintado al natural, que era arte de abolengo en Sevilla. Recuérdense a Lorenzo Mercadante, trocado en nuestro más gran barrista; luego, a fines del siglo XV, el aflamencado*

---

<sup>31</sup> Manuel Gómez-Moreno, *Las águilas del Renacimiento español*. Ordóñez, Siloe, Machuca, Berruguete. 1517-1558. *Sobre el Renacimiento en Castilla* (Madrid: Centro Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, 1941), 12-13.

De manera un tanto contradictoria, un año después este autor le dedicaba un artículo a uno de los artistas criticados en dicho pasaje. Manuel Gómez-Moreno, «Sobre Cornielis de Holanda», *Museo de Pontevedra* 1 (1942): 76-77.

*Pedro Millán, autor de preciosas imágenes, y Jorge Fernández, alemán al parecer [...]; finalmente, desde 1517, un Miguel Perrín, francés, renacentista ya, cuya obra maestra es una Lamentación sobre el cuerpo de Cristo, en Santiago de Compostela. Lo del Torrigiano fueron una Virgen madre y un San Jerónimo penitente, tan perfecto en su modelado y anatomía como débil de expresión, pues él no llegó a penetrarse de nuestros ideales abstraído en su orgullo.*

*Siguió la racha de advenedizos: Guillén Ferrant y Roque de Bolduque, autores del retablo de Santa María en Cáceres, de aire más afectado que expresivo, con imágenes típicas por su rigidez, a la zaga del elemento español que se les sobrepuso»<sup>32</sup>.*

Además, puede que haya contribuido a la falta de interés en estos temas el hecho de que buena parte de la vasta bibliografía esté publicada en alguna lengua extranjera. Con estas observaciones no pretendemos lanzar ninguna daga, sino constatar, por tanto, que esta complejidad añadida quizás haya podido actuar como elemento disuasorio para muchos investigadores a la hora de decantarse por un tema de estudio.

---

<sup>32</sup> Manuel Gómez-Moreno y María Elena Gómez Moreno, *La gran época de la escultura española* (Barcelona: Noguer, 1964), 17.

## b. Justificación e interés del tema

Queda patente la ausencia de trabajos que ofrezcan una visión amplia, de conjunto, sobre el fenómeno de las migraciones en las artes plásticas. No solo eso, sino que además resulta necesario evaluar y ponderar dicha realidad histórica dentro unos márgenes objetivos, evitando caer en apreciaciones nacionalistas, y situando este movimiento dentro de un horizonte europeo, entendiendo todos los factores que influyeron tanto dentro como fuera de las fronteras políticas. En cuanto a los artistas, como hemos dicho, algunos han sido estudiados debidamente, pero la mayoría de los escultores septentrionales no ha gozado de la misma fortuna. Exceptuando algunos grandes maestros, el resto ha caído en el olvido, relegando su (escaso) protagonismo en la historiografía a leves menciones en un segundo plano o, peor todavía, siendo obviados por completo desde la época de los catálogos decimonónicos de artistas.

Por otro lado, en la era de la globalización y en medio de una revisión de la identidad europea, parece necesario mirar atrás y comprobar cómo la cultura y el arte han contribuido al entendimiento y cohesión de los pueblos. Un artista o fenómeno colectivo nunca puede ser investigado imponiendo unos límites locales, regionales e incluso nacionales. La cultura, el pensamiento, el arte y los avatares históricos suelen afectar más allá de unas fronteras políticas o lingüísticas. En el pleno Renacimiento, los intercambios artísticos e intelectuales adquieren una complejidad espacialmente enriquecedora, surge un cruce en el panorama cultural europeo y, en consecuencia, no pueden ser entendidos de manera local.



### c. Objetivos

Expuesto lo anterior, los objetivos que nos marcamos para nuestra investigación son los siguientes:

- ✓ Contribuir a paliar el déficit de conocimiento en dicha parcela de la Historia del Arte, a saber, el conjunto de escultores procedentes de los países septentrionales de Europa en el periodo entre 1490-1580, tomando como referencia en la actividad artística desarrollada en uno de los principales centros, Sevilla.
- ✓ Recopilar los hallazgos de los investigadores que nos han precedido en el estudio del tema, aportaciones diseminadas a lo largo de unas 2.300 publicaciones manejadas que refieren datos sobre el colectivo de escultores extranjeros.
- ✓ Ordenar, deslindar y asociar personalidades artísticas cuya biografía, trayectoria e itinerarios son confusos.
- ✓ Trazar el perfil del escultor migrante del siglo XVI, así como descubrir las demás circunstancias, motivaciones, agentes y procesos que intervinieron en su desarrollo profesional.
- ✓ Entender las comunicaciones y transferencias en la escultura, tanto entre artistas, talleres, obras, fuentes, etc., intentado establecer nexos con las artes plásticas europeas.
- ✓ Valorar el impacto que estos artistas supusieron para la escultura sevillana, ya que no solo contribuyeron al esplendor de las artes en el siglo XVI, sino que su producción sirvió de fundamento e inspiración para la siguiente generación de entalladores e imagineros.

#### d. Planteamiento y metodología

##### I. Límites espacio-temporales

Si buscamos unos precedentes a este flujo migratorio, encontraremos que durante el siglo XV apenas hay entalladores en los reinos peninsulares procedentes de los países septentrionales de Europa. No obstante, sí hemos constatado una importante presencia de canteros foráneos en las distintas fábricas abiertas en el Cuatrocientos. Por ejemplo, en el ámbito geográfico que nos atañe, podemos citar a Hanequín de Bruselas, Isambret –cuya ortografía puede variar considerablemente–, Carlín, Juan Normán, Antón Egas, etc. De ahí que hayamos decidido establecer como fecha de inicio el año de 1490, ya que con anterioridad solo hay un imaginero reseñable, Lorenzo Mercadante de Bretaña (véase Parte II, «Otros artistas»), que se adelanta en el tiempo varias décadas respecto a la gran oleada que estudiamos. Asimismo, un escultor que destacó especialmente en el siglo XV fue Egas Cueman<sup>33</sup>. De igual forma, o mejor dicho, al contrario, es digno de

---

<sup>33</sup> Germán Rubio, Isidro Acemel, y Elías Tormo y Monzó, «La escultura española en el siglo XV. El maestro Egas en Guadalupe», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* 20, nº 3 (1912): 192-229; María González Sánchez-Gabriel, «La sillería de coro de la Colegiata de Belmonte: los hermanos Egas, de Bruselas, en Cuenca», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 5 (1936): 21-34; Harold E. Wethey, «Anequin de Egas Cueman, a Fleming in Spain», *The Art Bulletin* 19, nº 3 (1937): 381-401; José María de Azcárate Ristori, «El maestro Hanequín de Bruselas», *Archivo Español de Arte* 21, nº 83 (1948): 173-188; «Análisis estilístico de las formas arquitectónicas de la Puerta de los Leones de la catedral de Toledo», en *Homenaje al Profesor Cayetano de Mergelina* (Murcia: Universidad de Murcia, 1961), 97-122; «Castilla en el tránsito al Renacimiento», en *España en las crisis del arte europeo. Coloquios celebrados en conmemoración de los XXV años de la fundación del Consejo Superior de Investigaciones Científicas* (Madrid: CSIC, 1968), 129-135; «El maestro Sebastián de Toledo y el Doncel de Sigüenza», *Wad-al-hayara* 1 (1974): 7-34; Guido Conrad von Konradsheim, «Hanequin Coeman de Bruxelles, introducteur de l'art flamand au XV s. dans la région Tolédane», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, nº 12 (1976): 127-140; Florencio-Javier García Mogollón, *Imaginería medieval extremeña. Esculturas de la Virgen María en la provincia de Cáceres* (Cáceres: Universidad de Extremadura, 1987), 101-110 y 170; Gema Palomo Fernández, «Nuevos datos documentales sobre la sillería de coro gótico de la catedral de Cuenca de Egas de Bruselas a Lorenzo Martínez», *Archivo Español de Arte* 67, nº 267 (1994): 284-291; Rafael Domínguez Casas,

mención el escultor Juan de la Huerta, aragonés que, tras varios años trabajando en España, fue llamado a la corte de Borgoña, donde su producción halló un gran éxito<sup>34</sup>. Se trata de un artista que realiza el mismo desplazamiento solo que justo a la inversa, cuando la escuela borgoñona vive su mejor momento artístico, en pleno siglo XV.

Por otro lado, en cuanto al límite cronológico final, hemos escogido la fecha de 1580, ya que aproximadamente a partir de ese momento, se constata un fortísimo descenso en la llegada de artistas inmigrantes. Las posibles causas las analizaremos en los capítulos «3. Factores geográficos» y «4. Evolución cronológica». Durante esas dos últimas décadas y el resto de la Edad Moderna, los reinos hispanos seguirán acogiendo artistas extranjeros, pero serán individualidades que no formarán parte de un movimiento global.

Asimismo, no nos hemos ceñido a los límites político-administrativos del antiguo reino de Sevilla ni de la archidiócesis, dado que uno de los rasgos del colectivo es su alta movilidad. En consecuencia, obviar este patrón de comportamiento sería desprestigiar una de las más interesantes características del grupo. Hemos tomado como referencia, por tanto, a los escultores con presencia constatada en la ciudad de Sevilla (aunque algunos de ellos desarrollaran la mayor parte de su carrera en otro foco artístico) o en sus inmediaciones más próximas, como Écija. Por lo tanto, se trata de escultores extranjeros que en algún momento hayan pasado por la ciudad o guarden algún vínculo con ella, siempre que su producción o datos conocidos se sitúen entre las fechas de 1490-1580.

---

«El entorno familiar y social del escultor Egas Cueman de Bruselas», *Archivo Español de Arte* 68, nº 272 (1995): 341-352; Dorothee Heim, y Amalia María Yuste Galán, «La torre de la catedral de Toledo y la dinastía de los Cueman. De Bruselas a Castilla», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 64 (1998): 229-253; Amalia María Yuste Galán, «El tardogótico en Castilla: el maestro Juan Alemán en la Puerta de los Leones de la catedral de Toledo», en *Actas del Congreso internacional sobre Gil Siloe y la escultura de su época. Burgos 13-16 octubre de 1999*, Centro Cultural «Casa del Cordón», ed. Joaquín Yarza Luaces y Alberto C. Ibáñez Pérez (Burgos: Institución Fernán González, Academia Burgense de Historia y Bellas Artes, 2001), 475-482; Florencio-Javier García Mogollón, «Cultura y evangelización: aproximación a la iconografía de la Pasión de Cristo en el arte extremeño», *Cauriensa* 10 (2015): 136 y 141; Ángel Fuentes Ortiz, «La capilla de Gonzalo de Illescas en el Monasterio de Guadalupe: un proyecto de Egas Cueman recuperado», *Archivo español de arte* 90, nº 358 (2017): 107-124; Florencio-Javier García Mogollón, «Un monumento para la eternidad. El sepulcro de los condes de Nieva en Valverde de la Vera (Cáceres) y el escultor flamenco Egas Cueman», *Cauriensa: revista anual de Ciencias Eclesiásticas*, nº 14 (2019): 265-310.

<sup>34</sup> Pierre Quarré, *Jean de la Huerta et la sculpture bourguignonne au milieu du XV<sup>e</sup> siècle* (Dijón: Musée de Beaux-Arts, Palais des ducs de Bretagne, 1972); Pierre Quarré, «Le retable de la Capilla de los Corporales de la Collégiale de Daroca et le sculpteur Jean de la Huerta», en *Actas del XXIII Congreso internacional de Historia del Arte*, vol. 1 (Secretariado de publicaciones de la Universidad de Granada, 1973), 455-464.

De ahí que artistas como el flamenco Artús Jordán queden excluidos, ya que las primeras noticias que nos han llegado sobre su figura arrancan en 1597, esto es, casi una veintena de años más tarde de la aparición de nuestro escultor más tardío, Luis de la Haya<sup>35</sup>.

Además, para caracterizar a este colectivo hemos tomado en cuenta exclusivamente a los nacidos en territorios extranjeros, ya que la segunda generación, a pesar de recibir formación en el taller familiar, está mucho más expuesta a los modos autóctonos hispanos. Insistimos en el hecho de que sean nacidos fuera de España, ya que en algún caso estudiaremos aprendices extranjeros en los talleres sevillanos (normalmente dirigidos por maestros foráneos, como Juan Giralte o Juan de Gante). Hemos de diferenciar, de igual manera, entre artistas que verdaderamente son extranjeros e hijos de padres foráneos, cuyos nombres a veces se prestan a confusión. Así, respecto a Juan de Bruselas, activo hacia 1590 en el taller de Juan de Oviedo el Mozo, consideramos que es el mismo artífice activo poco antes en el taller de Rodrigo Lucas y que, además, sería hijo de Hans de Bruselas<sup>36</sup>. De esta manera, a juzgar por las fechas de actividad de Hans, podemos deducir con bastante certeza que Juan debió de nacer en Badajoz y, por ende, no es ni bruselense ni extranjero siquiera. Otro tanto podemos afirmar sobre Martín de León (hijo de Nicolás de Lyon)<sup>37</sup>, quien, a pesar del apellido, tampoco era ni leonés ni lionés, sino sevillano. Precisamente una de las dificultades a las que nos hemos enfrentado radica en la complejidad para discernir extranjeros de autóctonos, puesto que a veces su nombre o apellido puede conducir a error, como explicaremos en las siguientes páginas.

Como es lógico, para nada incluiremos aquellos artistas que, si bien trabajan en exclusiva para mecenas españoles, en especial la Corona, importan sus obras desde talleres ubicados más allá de nuestras fronteras, como sería el caso de Adrián de Vries<sup>38</sup>, por ofrecer un ejemplo. Consideramos que este tipo de comunicación artística entraría

---

<sup>35</sup> Jesús Miguel Palomero Páramo, *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)* (Sevilla: Diputación Provincial, 1983), 47, figura 7 (Artús Jordán y Juan de Bruselas figuran como aprendices) y 52, cuadro II (figuran como oficiales de Juan de Oviedo el Mozo en 1596 y 1597 respectivamente).

<sup>36</sup> Véase biografía de Hans de Bruselas, Rodrigo Lucas y nota anterior.

<sup>37</sup> Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España* (Tres Cantos [Madrid]: Imprenta de la viuda de Ibarra, Istmo, 1800, 2001), 3: 10.

<sup>38</sup> José Luis Cano de Gardoqui García, «El escultor flamenco Adrián de Vries y su intervención en la obra del retablo principal del Monasterio de El Escorial», en *La escultura en el Monasterio del Escorial: actas del Simposium*, coord. Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla (Sevilla: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 1994), 315-328.

más bien en la órbita del coleccionismo o de las importaciones, pero no sería un tema demográfico propiamente dicho.

## II. Definición y funciones del escultor

La denominación de su actividad no es un aspecto que debiéramos obviar, pues se emplea una amplísima variedad de términos para designar las distintas labores dentro de un taller, a saber: ensamblador, tracista, mazonero, cantero, piedrapiquero, fustero, menucero, tornero, sillero, carpintero, retablista, etc. Dentro del taller cada uno estaba normalmente especializado en una tarea, aunque también era muy común que, según las circunstancias y necesidades, un maestro ejerciera de oficial y viceversa (véase «Capítulo 5. Aspectos sociológicos»). Acogiéndonos al léxico de la época, esta tesis incluye tallistas, entalladores, imagineros (o imaginario o estatuario), tracistas, silleros y retablistas. Quedan excluidos canteros o carpinteros cuya obra carezca de valor estético o artístico.

El entallador, *entayllador* o *entretallador* solía contratar las sillerías de coro y retablos; realizaba asimismo funciones de tracista de la obra contratada, dirigía el taller que ejecutaba la obra y tallaba los detalles ornamentales. Dentro de las actividades del entallador también figura la de ensamblador. Hasta finales del siglo XVI no parece que este cargo tuviera entidad propia, ya que antes apenas se utiliza el término. En cualquier caso, en un texto de 1595 figura equiparado al arquitecto, ya que es capaz de interpretar un diseño arquitectónico, a diferencia del carpintero. El tallista es una figura muy cercana a la de entallador, pues se encarga de la decoración lignaria en retablos, púlpitos y sillerías, tanto de su diseño como ejecución. Recordemos la existencia también de otras voces muy precisas, como la de retablista, especialista en la realización de retablos; y el sillero, persona encargada de elaborar sillas corales (no sillares) y cátedras. Muchas veces los entalladores ejercían igualmente de imagineros. Denominado también imaginario, *ymaginario* o estatuario, es subcontratado para ejecutar esculturas de bulto y relieves historiados de cierta entidad<sup>39</sup>.

---

<sup>39</sup> Palomero Páramo, *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*, 34-37; Jesús María Parrado del Olmo, *Talleres escultóricos del siglo XVI en Castilla y León: arte como idea, arte como empresa comercial* (Valladolid: Secretariado de publicaciones e intercambio editorial, Universidad de Valladolid, 2002), 97-100; Alba Rebollar Antúnez, «Ensambladores y entalladores en

Sin embargo, hemos constatado algunos ejemplos en los que la denominación no coincide con las tareas que el artista efectuaba. Este desplazamiento léxico es bastante habitual, pues muchos escultores se hacían llamar entallador o incluso ensamblador y realizaban tareas más especializadas. Tal es el caso de Huberto Alemán, quien se dice «entallador», cuando, en verdad, no se encargaba exclusivamente de ornamentación sobre madera, sino que también hacía bultos, por lo que técnicamente podemos considerarlo imaginero<sup>40</sup>. Juan Giralte se hace llamar «moldurero», vocablo habitual para referirse a los entalladores<sup>41</sup>. De igual forma, encontramos a Guillermo Borgoñón, quien, pese a autodenominarse «ensamblador», realiza funciones propias de entallador (véase biografía correspondiente). Asimismo, los diseños de Roque de Balduque y Nicolás de Lyon, como veremos en sus respectivas biografías, serán apreciados y hallarán clientela; no obstante, será Esteban Jamete el único artista estudiado que reciba el apelativo de «arquitecto»<sup>42</sup>. Por tanto, hemos optado por el término escultor, acorde con su significado y rango actual<sup>43</sup>, siendo conscientes de que dicha voz en el siglo XVI tenía un uso muy excepcional.

---

Salamanca a fines del siglo XVI. Ordenanzas para su oficio», *Boletín. Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción* 51 (2016): 17-32.

Aquí nos hemos centrado en el valor otorgado a estos términos en el siglo XVI. Sobre la definición del oficio en el siglo XV, véase Clementina Julia Ara Gil, «Escultura en Castilla y León en la época de Gil de Siloe. Estado de la cuestión», en *Actas del Congreso internacional sobre Gil Siloe y la escultura de su época*, ed. Joaquín Yarza Luaces y Alberto C. Ibáñez Pérez (Burgos: Institución Fernán González, Academia Burgense de Historia y Bellas Artes, 2001), 173; Amalia María Yuste Galán, «El tardogótico en Castilla: el maestro Juan Alemán en la Puerta de los Leones de la catedral de Toledo», en *Actas del Congreso internacional sobre Gil Siloe y la escultura de su época. Burgos 13-16 octubre de 1999, Centro Cultural «Casa del Cordón»*, ed. Joaquín Yarza Luaces y Alberto C. Ibáñez Pérez (Burgos: Institución Fernán González, Academia Burgense de Historia y Bellas Artes, 2001), esp. 477-478.

<sup>40</sup> Hanns Hubach, «Hubertus Alemán, „entallador“. Ein Bildhauer im Dienst Königin Isabellas der Katholischen zur Zeit der Maurenbekehrung in Granada», *Das Münster: Zeitschrift für christliche Kunst und Kunswissenschaft* 59, 1 (2006): 32.

<sup>41</sup> Alfredo José Morales, *La Capilla Real de Sevilla* (Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 1979), 96; Palomero Páramo, *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*, 160; Juan Antonio Gómez Sánchez, «Santiago de Pesquera y Juan Giralte en el Ayuntamiento de Sevilla (1541-1571)», *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte* 19 (2006): 73, 75 y 78.

<sup>42</sup> Jerónimo Noguerras lo definió de la siguiente manera: «es entallador o arquitecte, que por otro nombre se dice el dicho oficio». Jesús Domínguez Ortiz, *Proceso inquisitorial contra el escultor Esteban Jamete. Transcripción, extractos y notas preliminares* (Madrid: Blass, Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, Centro de Estudios Históricos, 1933), 15.

<sup>43</sup> «Escultor, -a. n. Artista que hace esculturas».

«Escultura l f. Arte de representar objetos o de crear formas bellas de bulto, con un material cualquiera, como barro, yeso, madera, piedra o bronce».

María Moliner, *Diccionario de uso del español* (Madrid: Gredos, 2008), 2 (e-o): s.v. Escultor y s.v. Escultura.

### III. Dificultades

Constatamos algunas dificultades en el estudio de este grupo migratorio. Esta complejidad se debe a varios factores: el primero, el alto número de artífices que la bonanza de los tiempos atraía. En un principio, nuestra intención era acotar todos los escultores y canteros septentrionales en los reinos de Castilla y Aragón durante los siglos XV y XVI. Sin embargo, la amplitud de los resultados desbordó nuestras estimaciones y, por ende, nos vimos obligados a delimitar nuestro marco. Estimamos que, dentro del panorama nacional, los artistas estudiados en esta tesis representan cerca de la cuarta parte de los que inicialmente deseábamos incluir. De ahí la elección tanto de los límites tanto cronológicos como geográficos. Resulta impensable tratar la movilidad de artífices sin pasar por el epicentro artístico del momento, la Sevilla del siglo XVI.

Otro factor que puede suponer una barrera es la escasez de noticias acerca de muchos artistas del grupo. Es cierto que algunos fueron destacados artífices en su momento y han recibido una enorme atención por la historiografía, tales serían los casos de Juan de Juni o Esteban Jamete. Sin embargo, muchos otros de estos entalladores, pese a su calidad artística, son mencionados únicamente en algún documento aislado y de manera indirecta. Esta es la razón por la que no descartamos la hipótesis de que, en realidad, hubiera un número todavía mayor del que actualmente tenemos constancia, sobre todo en aquellos casos en los que el artista apenas pasa tiempo en la Península o realiza idas y venidas en un lapso de tiempo reducido.

Paradójicamente, hallamos una enorme cantidad de publicaciones sobre la escultura hispana del periodo estudiado, incluyendo grandes monografías de algunos extranjeros que han resultado más atractivos, como ya referíamos. En el extremo opuesto, nos enfrentamos a mar de referencias aisladas sobre el resto de entalladores, quienes son mencionados casi por casualidad en una vasta bibliografía de unas 2.300 publicaciones manejadas. La falta de información y documentación de la época conservada chocan contra la cantidad desbordante de noticias dispersas por una miríada de referencias aisladas en la literatura científica. Por tanto, hemos intentado arañar cuanta información posible, tanto de publicaciones como de referencias en el Portal de Archivos Españoles (PARES) y otros archivos consultados.

Una tercera dificultad reside en el propio nombre del artista. La homonimia o el uso de gentilicios –a veces un tanto ambiguo, como explicaremos ampliamente en «3. Factores geográficos. A. Procedencia del colectivo»–, pueden conducir a confundirlos fácilmente entre ellos o a desdibujar el perfil del artista. Dado que en el XVI no existe el concepto actual de ortografía, se dan muchas variantes para una misma persona. Además, al transcribir sus nombres el escribiente lo anotaba de oídas o, como sucedía normalmente, lo hispanizaba. En ocasiones se puede deducir con relativa facilidad un mismo artista con nombres parecidos, tal sería el caso de Pierres (véase dicha biografía). Otras veces, encontramos artistas de idéntico nombre trabajando en distintos focos y no podemos confirmar su identidad con facilidad. En muchos casos, no nos aventuramos a establecer la asociación hasta tener mayor conocimiento biográfico o documental del artífice en cuestión. Por el contrario, respecto a nombres como Cornielis, Pedro Flamenco o Juan Picardo, hemos podido constatar que identificaban a varios artífices, algunos de los cuales tradicionalmente aparecían asociados sin fundamento.

Asimismo, otra barrera que hemos intentado superar, también relativa a cuestiones onomásticas, consiste en discernir entre artistas que son, en efecto, extranjeros y otros que solo lo parecen. Es decir, para considerar a un sujeto foráneo estimamos necesario que ese individuo presente algún rasgo que objetivamente permita caracterizarlo como tal. Normalmente el propio nombre, apellido o sobrenombre son suficientes, ya que, como veremos, suele ajustarse con la realidad. Sin embargo, cabe apuntar entalladores como Diego Guillén Ferrant, que creemos levantino, ya que el único indicio de su extranjería sería el mero parecido con el topónimo Clermont-Ferrand. De igual forma, cabe apuntar la costumbre de adoptar el apellido Alemán entre conversos andaluces, por lo que hemos de analizar individualmente cada caso –y en la medida de lo factible– para cerciorarnos del origen (sobre estos casos, véase Parte II, «Otros artistas»).

Una vez identificados los integrantes del colectivo, cuando trabajan en fábricas importantes, nos asaltan las dudas a la hora de señalar su aportación personal. Al fin y al cabo, obras de semejante magnitud requieren de la participación coordinada de todo un equipo de artistas de distinto oficio o cuadrilla de entalladores. En algunos casos la documentación sí explicita las formas de colaboración, pero muchas veces solo figuran los pagos de jornales. Dado que una parte del legado artístico de estos creadores no ha sobrevivido a los avatares del tiempo y, otras veces, su participación se funde



homogéneamente con el trabajo de sus compañeros, resulta de extrema dificultad perfilar los caracteres formales de algunos entalladores.

### **e. Contexto: la ciudad y la coyuntura histórica**

En estas páginas no nos proponemos dibujar el panorama histórico de los reinos hispanos, sino más bien intentar esbozar la realidad de una ciudad y su área metropolitana. Por lo tanto, dentro del vasto contexto de las Españas del siglo XVI vamos a asomarnos a un escenario concreto. Fue Sevilla ciudad digna de elogios, gracias a los que a su grandeza contribuyeron, mercaderes y especialmente artistas que la ennoblecieron. Como veremos, toda esa fabulosa transformación y ascenso se debió a los privilegios de su puerto, causa primera de la magnificencia, pero también de su perdición.

#### **1. Economía**

La ciudad que sirvió de escenario a la llegada masiva de artistas de buena parte de España y de Europa experimentó toda una serie de transformaciones a lo largo del siglo XVI. La razón fundamental fue el crecimiento económico, que sirvió de acicate al resto de sectores. Desde toda la Edad Media, la ciudad disfrutaba del comercio y las comunicaciones con la Europa atlántica (Lisboa, puertos del norte de la Península, Amberes...), pero, ¿por qué hubo de unificar todo el tráfico transoceánico y por qué tuvo que ser el puerto de Sevilla el elegido? ¿Qué consecuencias y evolución trajo consigo, primero, el descubrimiento en 1492 y, años después, en 1503, el establecimiento de la Casa de la Contratación?

En primer lugar, debemos aludir a la teoría económica de la época, que defendía el control, administración y monopolio de los recursos coloniales por parte del estado, a lo que cabe sumar el interés fiscal de la Corona. Para ello, una vez que Colón vuelve de su primer viaje, las autoridades planearon concentrar todo el tráfico en un solo puerto. La situación geográfica de la candidatura hispalense presentaba varias ventajas: el

Guadalquivir desemboca al Atlántico, los puertos meridionales ahorraban costes respecto a los cantábricos; se requería además de una producción agrícola que facilitara el avituallamiento de los navíos, buenas comunicaciones con el interior del país y, por supuesto, ubicarse al abrigo de posibles incursiones piráticas. De igual forma, el puerto comportaba ciertas deficiencias, que fueron las que más tarde motivaron el traslado de la Casa de la Contratación a Cádiz. Estos inconvenientes eran la distancia de 84 kilómetros de ardua navegación fluvial (imposible para barcos de más de 200 toneladas), la insuficiente capacidad cúbica del puerto y los desperdicios del lecho del río (procedentes de barcos que se veían obligados a aligerar su peso para arribar). Todo ello dificultaba las labores de fondeo, carga y descarga, además de otros inconvenientes por falta de infraestructura, a los que más adelante nos referiremos<sup>44</sup>.

A finales de la Edad Media, Sevilla tenía una economía eminentemente agrícola, no tanto por su producción sino por el flujo de las rentas de las tierras. Otras industrias locales eran la elaboración de productos de cerámica y jabón. Fue el establecimiento de la carrera de Indias, esto es, el monopolio exclusivo de su puerto y la fundación de la Casa de la Contratación, lo que permitió el paso de una economía agrícola a que el comercio ultramarino fuera el motor transformador. No obstante, al no haber una verdadera productividad, a la larga la economía se resintió a causa de la especulación<sup>45</sup>.

---

<sup>44</sup> Antonio Domínguez Ortiz, *Orto y ocaso de Sevilla* ([Sevilla]: Diputación de Sevilla, Servicio de Archivo y Publicaciones, 1974), 55-56; Marina Alfonso Mola, «El mundo del Guadalquivir», en *Sevilla, siglo XVI. El corazón de las riquezas del mundo*, ed. Carlos Martínez Shaw (Madrid: Alianza, 1993), 67-71 y 94-98.

Alfonso Mola en la página 96 recuerda que ya Chaunu anunció que la travesía atlántica ahorraba el 15% de la duración y 20% del costo si la embarcación partía del golfo de Cádiz, respecto a salir desde Galicia.

<sup>45</sup> Domínguez Ortiz, *Orto y ocaso de Sevilla*, 28; Alfonso Mola, «El mundo del Guadalquivir», 86-87 y 97-109; Antonio García-Barquero González, «Aristócratas y mercaderes», en *Sevilla, siglo XVI. El corazón de las riquezas del mundo*, ed. Carlos Martínez Shaw (Madrid: Alianza, 1993), 123; Antonio L. Rodríguez Vázquez, *Ricos y pobres: propiedad y vida privada en la Sevilla del siglo XVI* (Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 1995), 18; Antonio Domínguez Ortiz, «Sevilla a comienzos del siglo XVI», en *La Casa de la Contratación y la navegación entre España y las Indias*, ed. Antonio Acosta Rodríguez, Adolfo González Rodríguez, y Enriqueta Vila Vilar (Sevilla: Universidad de Sevilla, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2004), 3-16.

Para adentrarnos con mayor detalle en la significación del puerto para la economía sevillana, véase Pierre Chaunu, «Séville, pôle de croissance ?», en *Città Mercanti. Saggi in onore di Gino Luzzati* (Milán, 1964), 253-276; Luis Navarro García, «El puerto de Sevilla a fines del siglo XVI», *Archivo hispalense. Revista histórica, literaria y artística* 45, nº 139 (1966): 141-178; Pierre Chaunu, Rafael Sánchez Mantero, y Huguette Chaunu, *Sevilla y América, siglos XVI y XVII* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 1983); José María Oliva Melgar, «Puerto y puerta de las Indias», en *Sevilla, siglo XVI. El corazón de las riquezas del mundo*, ed. Carlos Martínez Shaw (Madrid: Alianza, 1993), 93-109.

No debemos olvidar que ya desde la Baja Edad Media este puerto había sido un importante nodo en las comunicaciones con la Europa atlántica. De hecho, este comercio mantuvo su relevancia a lo largo de la centuria que estudiamos. Sirva como ejemplo un estudio que muestra que la totalidad de los navíos que arribaban a Sevilla en 1597 procedían del norte de Europa. Muchos flamencos y alemanes se asentaron en la ciudad del Betis para ejercer labores mercantiles, actividad que no siempre estaba bien vista entre los naturales. Esta es la razón por la cual el comercio acabó en buena medida en manos extranjeras, a pesar de que el negocio indiano estaba permitido exclusivamente a los españoles<sup>46</sup>.

Los intercambios comerciales trajeron consigo un flujo continuo de riquezas, así como toda suerte de productos variopintos. Sevilla en pocos años se transformó no solo en la puerta de Indias, sino también en la gran capital del Viejo Mundo. La ciudad debió de convertirse en un desfile cotidiano de gente de casi cualquier parte del globo y sus mercados un escaparate de productos de lujo, europeo o americano. Surgieron nuevos ricos, hombres venidos a más por sus habilidades empresariales. Sin embargo, como veremos más adelante, la magnificencia y el boato de unos contrastaban con la miseria de otros<sup>47</sup>.

Por otro lado, se dieron unas circunstancias adecuadas para que se hubiera implantado un sistema precapitalista. Pese a ello, la inestabilidad del mercado y los riesgos de cualquier empresa marítima dificultaron el establecimiento de una verdadera banca, pues los negociantes tan pronto se veían colmados de riquezas como ahogados entre deudas. No obstante, la peor consecuencia de la masiva entrada de metales

---

<sup>46</sup> Domínguez Ortiz, *Orto y ocaso de Sevilla*, 56-60; Alfonso Mola, «El mundo del Guadalquivir», 96-97.

Domínguez Ortiz cita a Ernesto Schaeffer, «Una estadística de 1597 sobre la navegación extranjera en el puerto de Sevilla», *Investigación y Progreso* (septiembre de 1934).

<sup>47</sup> Domínguez Ortiz, *Orto y ocaso de Sevilla*, 22-23, 107 y 109.

A modo de ejemplo de ese carácter cosmopolita, consúltese Antonio Domínguez Ortiz, «Armenios en Sevilla», *Archivo hispalense. Revista histórica, literaria y artística* 19, nº 61 (1953): 189-196; Carlos Luis de la Vega y de Luque, «Relaciones entre Sevilla y China en el siglo XVI», *Archivo hispalense. Revista histórica, literaria y artística* 56, nº 171 (1973): 301-306; Antonio Domínguez Ortiz, «Armenios en Sevilla», en *Sociedad y mentalidad en la Sevilla del Antiguo Régimen* (Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 1983), 41-54; Luxán Meléndez, y Ronquillo Rubio, «Aportación al estudio de la población extranjera en Sevilla»; Sanz Sampelayo, «Andalucía en el contexto migratorio de España en la Edad Moderna», 1: 101-120; Abadía Flores, «Los flamencos en Sevilla en los siglos XVI-XVII (De Vlamingen in Sevilla in de 16de en 17de eeuw).

preciosos fue la inflación y la subida de precios, que afectó a los habitantes de una de las ciudades más caras del orbe y a aquellos que vivían de las rentas pagadas en metálico<sup>48</sup>.

Esta inflación obviamente se debía a la burbuja especulativa, pero, llegados a este punto, hemos de efectuar una matización. Clama la atención el hecho de que solo hubiera un 10,29 % de población activa en la ciudad, según demuestra un censo de 1561, mientras que, para la misma época, en lugares como Cáceres, Plasencia o Trujillo, el porcentaje bascula entre el 30-40%. Además, solo un 3,3% se dedicaba al sector primario (es decir, al único motor económico que era propio de la zona como ya hemos apuntado al inicio). Por todo ello, Sevilla terminó convirtiéndose en una ciudad de alto consumo, pero muy baja producción. La escasa población activa se concentraba en las collaciones de Santa María la Blanca, el Salvador, San Isidro, San Esteban, San Roque y San Pedro, donde la tasa de ocupación superaba el 25%. Las zonas menos productivas, con un 3% o menos de trabajadores, eran Santa María (catedral), San Ildefonso, San Nicolás, San Bartolomé, Santa Lucía, Ómnium Sanctórum, San Vicente, San Lorenzo, Compás de San Juan de Acre y la Magdalena<sup>49</sup>.

## II. Evolución demográfica

En un trabajo como este, dedicado al estudio de un movimiento migratorio –que vierte sus consecuencias en el arte del momento–, no podemos obviar el retrato de aquella sociedad en su conjunto. Hay dos grandes rasgos que caracterizan la población de la urbe en este siglo: el rápido crecimiento demográfico y la heterogeneidad de los individuos.

El primero, este fulgurante aumento de la población resulta hartamente complicado de cuantificar. Sí que hay un elemento en el que todos los autores coinciden y es la evolución, pues a lo largo de un siglo la ciudad multiplica su población por más del

---

<sup>48</sup> Domínguez Ortiz, *Orto y ocaso de Sevilla*, 22-23, 64-66 y 116-117. Este autor se basa en Tomás de Mercado, *Suma de tratos y contratos* (Salamanca: Matías Guast, 1569), libro IV, capítulo 3.

Sobre la banca, véanse las siguientes publicaciones: Margarita Cuartas Rivero, «Los bancos en Sevilla a finales del siglo XVI. Documentos», en *Actas del primer Congreso sobre archivos económicos de entidades privadas, 3-4 de junio 1982* (Madrid: Banco de España, 1983), 177-183; Santiago Tinoco Rubiales, «Crédito y banca en la Sevilla del siglo XVI» (Universidad de Barcelona, 1989).

<sup>49</sup> Jean Sentaurens, «Séville dans la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle: population et structures sociales. Le recensement de 1561», *Bulletin hispanique* 77, nº 3 (1975): 337, 342-343 y tabla VIII, disponible en: <https://doi.org/10.3406/hispa.1975.4183>. Cita a Jean-Paul Le Flem, «Cáceres, Plasencia y Trujillo en la segunda mitad del siglo XVI (1557-1596)», *Cuadernos de Historia de España* 45-46 (1967): 260.

doble de la cifra inicial. A comienzos de la centuria, Sevilla rondaba los 60.000-70.000 habitantes o, como calculan otras voces más prudentes, unos 55.000 habitantes para 1534. Durante este primer tercio de siglo, la población no creció en demasía a causa de las epidemias y por el flujo migratorio hacia las Indias, a juicio de Domínguez Ortiz. Por otro lado, apunta Sentaurens que este crecimiento moderado respondía más bien a una tendencia que se venía observando desde finales del siglo xv<sup>50</sup>.

Para 1565 la población ya rondaba los 100.000; para 1588, la tendencia continúa y se alcanzan los 150.000 o, estimando a la baja, 120.000. Es en esa fecha cuando este crecimiento poblacional alcanzó su cénit, pues, como Sentaurens muestra, se trata de un aumento del 136% en menos de sesenta años<sup>51</sup>. Por lo tanto, fueron los años centrales los que sirvieron de escenario a la explosión demográfica. Sirva como ejemplo paralelo la observación que extraemos en nuestras conclusiones, donde vemos que son estas mismas décadas las que reciben el grueso de nuestros artistas, notablemente flamencos. Pero no nos adelantemos.

Algunos historiadores han lanzado estimaciones de la población de otras capitales europeas de la época, lo cual es sumamente práctico a la hora de contextualizar las cifras que hemos presentado. De esta manera, Hale se une a las cifras ya comentadas para Sevilla entre 1480 y 1520 (hasta 50.000 habitantes) y ofrece datos relativos a otras ciudades europeas en dicho periodo: Nápoles era la otra gran urbe, con 200.000 residentes; seguía París, con 150.000; después, Venecia o Milán, con 100.000; otras ciudades de cierta envergadura eran Lyon, Florencia, Burgos y Toledo. Incluso para Madrid, Reims o Bourges estima entre 10 y 12.000 habitantes. A finales del siglo Roma, Londres o Amberes estarían entre los 100 y 110.000 habitantes, mientras que París

---

<sup>50</sup> Domínguez Ortiz, *Orto y ocase de Sevilla*, 71-72; Sentaurens, «Séville dans la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle»: 334; Domínguez Ortiz, «Sevilla a comienzos del siglo XVI», 3-16.

Sentaurens se basa en diversos documentos, el más prolijo un censo de 1561, que el autor desgaja minuciosamente. Resulta imprescindible la lectura tanto de su análisis como de las tablas y anexos que acompañan al artículo para comprender con datos fehacientes el fenómeno que pretendemos describir.

Otros estudios sobre la población sevillana son: Antonio Domínguez Ortiz, «La población de Sevilla en la Baja Edad Media y en los tiempos modernos», *Boletín de la Real Sociedad Geográfica*, 1941; Antonio Domínguez Ortiz, *La población de Sevilla en la Baja Edad Media y en los tiempos modernos* (Madrid: S. Aguirre, 1941).

<sup>51</sup> Domínguez Ortiz, *Orto y ocase de Sevilla*, 71-72; Sentaurens, «Séville dans la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle»: esp. 327-328, 331, 353, tablas I y IV; Tinoco Rubiales, «De Triana al Arrenal, una ciudad fluvial», 43; García-Barquero González, «Aristócratas y mercaderes», 124; Rodríguez Vázquez, *Ricos y pobres*, 18.

Los tres últimos autores citados se basan en *Orto y ocase*, pero recogemos su testimonio de igual forma.

superaba los 200.000, al igual que Nápoles y Venecia (como vemos, estas tres mantuvieron su tendencia)<sup>52</sup>.

En España, a lo largo del XVI, las principales ciudades de Castilla –atendiendo al número de su población– fueron Córdoba, Toledo y Valladolid, rondando los 40.000 habitantes en las décadas de 1520-1530. Hacia 1591, continúan estas tres y se une Madrid; entre ellas destaca de manera notable Toledo, con cerca de 66.000 personas. Con el tiempo, solo Madrid se acercó a unas cifras comparables a las sevillanas y sobrepasó los 100.000 habitantes, pero ya en el XVII<sup>53</sup>. Las razones para este crecimiento tan espectacular fueron, además de las circunstancias económicas ya explicadas, la inmigración procedente de otras regiones del país, así como del extranjero.

### III. Grupos sociales y heterogeneidad

Todo lo expuesto, unido al pasado musulmán y a las repoblaciones de la Baja Edad Media en el valle del Guadalquivir, contribuyó a crear una amalgama humana plural, cosmopolita e incluso pintoresca. Por un lado, había moriscos, judíos conversos<sup>54</sup> y cristianos (católicos romanos y alumbrados o simples erasmistas), unos de raíces andalusíes y otros hijos de castellanos; por otro, gente venida en los últimos años para probar fortuna, tanto españoles como europeos. El resultado fue una ciudad vistosa no solo por el origen y etnia de sus habitantes, sino también por el modo de vida y nivel adquisitivo de cada individuo. Martínez Shaw divide el espacio urbano en tres mundos, cada uno correspondiente con un sector de la sociedad: «el mundo del poder (la plaza de San Francisco), el mundo de la economía (las Gradass<sup>55</sup>), el mundo de la marginalidad (el Arenal)». Cada estamento tenía un estilo de vida diferente, pero, como defiende Rodríguez Vázquez, en la praxis, la riqueza sí que marcaba una calidad y nivel de vida y

---

<sup>52</sup> Domínguez Ortiz, *Orto y ocaso de Sevilla*, 73; John Rigby Hale, *Renaissance Europe. Individual and Society. 1480-1520* (Berkeley: University of California Press, 1977), 33-35.

<sup>53</sup> Sentaurens, «Séville dans la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle»: 332 y tablas V y VI. En la tabla V presenta la evolución demográfica de un puñado de ciudades, basándose en el censo de *vecinos*. Según explica el autor a lo largo de su artículo, y pese a que a veces esta ratio puede variar, calcularemos el número de personas multiplicando por seis la cifra de *vecinos* que señalen los documentos de la época.

<sup>54</sup> Claudio Guillén, «Un padrón de conversos sevillanos (1510)», *Bulletin hispanique* 65, nº 1, 2 (1963): 49-98.

<sup>55</sup> Actual avenida de la Constitución.

era el «auténtico metro que determina la posición social», ya que los gastos personales dependían en última instancia del papel social e imagen pública del individuo<sup>56</sup>.

En los estratos sociales superiores, como corresponde en el Antiguo Régimen, encontramos a la nobleza. Si bien minoritaria en nuestra ciudad, y pese a las oportunidades mercantiles y económicas para gente más humilde, mantuvo sus prerrogativas jurídicas y una posición jerárquica ventajosa. A lo largo del siglo, por la desvalorización monetaria, perdió poder adquisitivo. Sin embargo, el otro grupo social parejo, el clero, incluidos arzobispado y cabildo, sí mantuvo su capacidad económica (ya que cobraba las rentas en trigo y especie) y era numeroso a las orillas del Betis, al compararlo con otras ciudades españolas<sup>57</sup>. Estos grupos privilegiados fueron los que costearon muchas de las empresas en las que participaron nuestros entalladores<sup>58</sup>.

El tercer estado era el mayoritario y he ahí donde encontramos la diversidad a la que venimos aludiendo. Los que gozaban de un mayor prestigio eran aquellos individuos con estudios superiores y que ejercían profesiones liberales, quienes constituían solo un 1% de la población dentro de la ciudad. Letrados, abogados, colegiales, médicos y escribanos públicos eran los mejor posicionados de ese grupo. Esto no impedía que, en muchas ocasiones, malvivieran en la miseria. No era infrecuente que en este nivel encontremos antiguos sefarditas, ahora conversos, que podían verse perjudicados a la hora de ocupar cargos públicos o de funcionariado<sup>59</sup>.

---

<sup>56</sup> Domínguez Ortiz, *Orto y ocaso de Sevilla*, 27-29 y 77-80; Carlos Martínez Shaw, «Un microcosmos de oro y barro», en *Sevilla, siglo XVI. El corazón de las riquezas del mundo*, ed. Carlos Martínez Shaw (Madrid: Alianza, 1993), 16-19; Juan Eslava Galán, «Una encrucijada humana», en *Sevilla, siglo XVI. El corazón de las riquezas del mundo*, ed. Carlos Martínez Shaw (Madrid: Alianza, 1993), 31-32 y 34-35; Rodríguez Vázquez, *Ricos y pobres*, 53 y 94.

Para Domínguez Ortiz, la personalidad y vitalidad que todavía hoy asociamos al carácter sevillano se fragua sin duda en esta centuria. A modo de ejemplo, en la página 27, nos cuenta la anécdota de un contemporáneo, el polaco Juan Sobieski, a quien hacia 1609 «Andalucía le pareció una imagen de la Arcadía [...] y de seguro que nadie se extrañó de su porte extranjero, ya que entonces la concurrencia de gentes [sic] de todas las naciones en las riberas del Betis era tan grande, que rememoraba la imagen de Babel. Lo que permanecía inmutable a través del tiempo era la falta de servilismo del pueblo y el afán de los plebeyos de emular con sus galas y atavíos el esplendor de la nobleza».

<sup>57</sup> Domínguez Ortiz, *Sociedad y mentalidad en la Sevilla del Antiguo Régimen*, 91; Domínguez Ortiz, *Orto y ocaso de Sevilla*, 83 y 89-91; García-Barquero González, «Aristócratas y mercaderes», 125-128; Rodríguez Vázquez, *Ricos y pobres*, 20-22 y 84-94 (sobre la nobleza y el análisis de su riquezas), y 23-24 y 76-79 (sobre el clero).

<sup>58</sup> Véase capítulo «5. Aspectos sociológicos», apartado «f. Clientela y comitentes».

<sup>59</sup> Domínguez Ortiz, *Orto y ocaso de Sevilla*, 100; Sentaurens, «Séville dans la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle»: 345 y tabla XII; García-Barquero González, «Aristócratas y mercaderes», 135-136; Rodríguez Vázquez, *Ricos y pobres*, 27, 66-74 y 79-83.



Otro selecto grupo, también minoritario, lo constituían los grandes mercaderes; no disfrutaban de la alcurnia de los cultivados, pero eran influyentes dentro de las altas esferas y tenían un cierto poderío económico. No se caracterizaban por mostrarse humildes en la vestimenta ni en sus apariciones públicas. En el fondo anhelaban conseguir un patrimonio que les permitiera vivir como hidalgos (lo que actualmente llamamos “libertad financiera”). Dicha actitud es la que, a tenor de Domínguez Ortiz, impidió el establecimiento de una verdadera burguesía, ya que, expresado con sus palabras, «*esta clase sufría de un complejo de inferioridad que le hacía mirar las riquezas que amasaba solo como un medio de pasar del purgatorio de los negocios al paraíso de la hidalguía*». Dentro de estos mercaderes, sus orígenes eran muy dispares. Los más numerosos eran los sevillanos, algunos de ellos conversos. Les seguían en cantidad los venidos de otras regiones de España, sobre todo burgaleses y vizcaínos. En tercer puesto, los extranjeros, destacando, desde el siglo XIII, los italianos y, en particular, los genoveses. A continuación, los flamencos, que acabarán ocupando el nicho de mercado de los genoveses y, por último, portugueses. Observamos entre los mercaderes que –a pesar de que los foráneos no tenían permitido el comercio indiano– las nacionalidades más representadas numéricamente eran de confesión católica y, según en qué momento de la centuria, súbditos del mismo Emperador<sup>60</sup>.

No solo de comerciantes extranjeros se nutría Sevilla, sino también de autóctonos y foráneos con otras ocupaciones. Dentro de la jerarquía social, seguían los oficios mecánicos y artesanado, organizados por gremios, que intentaban dedicarse al comercio y a los negocios como medio de promoción social. Sus ingresos variaban mucho entre individuos. Nuestros artífices irían aquí ubicados, solo que, sobre todo a finales de siglo, lucharán por ver su trabajo mejor reconocido y, cuando hallaban oportunidad,

---

Para este último autor citado, dicho grupo de profesiones liberales constituía la verdadera clase media.

Véase Jorge Alemán y Rodrigo Alemán en el apartado «Otros artistas», del tomo segundo de este trabajo.

<sup>60</sup> Domínguez Ortiz, *Orto y ocase de Sevilla*, 77-80 y 93; Sentaurens, «Séville dans la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle»: 348; Martínez Shaw, «Un microcosmos de oro y barro», 16-19; Tinoco Rubiales, «De Triana al Arenal, una ciudad fluvial», 43; García-Barquero González, «Aristócratas y mercaderes», 133-135; Rodríguez Vázquez, *Ricos y pobres*, 74-76.

Varias monografías han tratado el estudio de los mercaderes en Sevilla: Ruth Pike, *Enterprise and adventure. The Genoese in Sevilla and the Opening of the New World* (Ithaca [NY]: Cornell University Press, 1966); Ruth Pike, *Aristocrats and traders. Sevillian Society in the Sixteenth Century* (Ithaca [NY]: Cornell University Press, 1972); Blanca Morell Peguero, «Mercaderes y artesanos en la sociedad sevillana del siglo XVI: contribución a la etnohistoria de Sevilla» (Universidad de Sevilla, 1983); Enrique Otte, *Sevilla y sus mercaderes a fines de la Edad Media* (s.p.: Fundación El Monte, 1996).

intentaban lucrarse con actividades mercantiles, como veremos en las biografías de Hans de Bruselas y de los Voisín, por ofrecer algunos ejemplos. En general, esta masa de trabajadores fueron los perjudicados de la inflación y de la especulación del suelo. Así, Juan Giralte cambiaba continuamente de domicilio y Luis de la Haya se debió de ver obligado a abandonar el casco medieval (intramuros) de la ciudad para mudarse a Triana (véanse biografías de los artistas mencionados).

En esta parada de la vida todavía hay hueco para sujetos más menesterosos. Gente sin oficio, mano de obra sin cualificar, pícaros, maleantes atraídos por las riquezas que podían sisar, oportunistas y embaucadores de diversa estofa, pero también sencillos mendigos y pedigüeños, *«esa nutrida legión de marginados que convirtieron las calles de Sevilla en retablos vivos de sus miserias»*, sobre los que caían *«todas las desventajas derivadas de vivir en la ciudad seguramente más cara de todo el viejo continente»*. Muchos de ellos solían pulular por el Arenal y por el arrabal de la Carretería. Otros habitantes de la urbe que no gozaban de grandes lujos eran los descendientes de moriscos, gitanos, esclavos de origen africano o mestizos<sup>61</sup>.

No nos dejemos llevar solo por el brillo del oro y la plata americanos, pues entre el 75 y el 80% de la población sevillana era pobre. Las causas eran múltiples. La principal, las varias hambrunas por sequías, malas cosechas o plagas de langostas. Hubo hasta seis periodos críticos, durante los cuales perecieron miles de personas. Por ejemplo, en 1521 el hambre acuciaba de tal manera que dio lugar a un motín originado en la collación del Ómnium Sanctórum a raíz del precio del pan. De hecho, en 1522 tuvo que intervenir el Emperador, sufragando alimentos. Al mal del hambre se unen las inundaciones que provocan destrucción de casas, sobre todo en Triana, así como pérdidas de bienes y mercancías portuarias. Se generaban lodazales que repercutían en la higiene y salubridad, pues se convertían en focos de nuevas infecciones. Ocurrían con cierta frecuencia, pero son reseñables las riadas de 1544 y 1545. Añadiremos la tercera causa de desgracia, que es a su vez consecuencia de las dos anteriores: la debilidad del organismo por la desnutrición, que contribuía a la propagación fácil de enfermedades, a los contagios y a aumentar la mortandad entre los ya enfermos. Como todos sabemos,

---

<sup>61</sup> Martínez Shaw, «Un microcosmos de oro y barro», 16-19; Alfonso Mola, «El mundo del Guadalquivir», 74-75; García-Barquero González, «Aristócratas y mercaderes», 135-136; Rodríguez Vázquez, *Ricos y pobres*, 45-52.

Las citas textuales proceden de García-Barquero González. Véase también Michel Cavillac, «El patio de Monipodio. La Sevilla marginal», en *Sevilla, siglo XVI. El corazón de las riquezas del mundo*, ed. Carlos Martínez Shaw (Madrid: Alianza, 1993), 139-156.

varios brotes de peste negra se sucedieron a lo largo de toda la Edad Moderna. En el caso que atañe nuestro estudio, se vio especialmente afectada Sevilla en los años 1505, 1510, 1520-1524 y 1580<sup>62</sup>.

#### IV. Urbanismo, vivienda e ingeniería civil

Como suele ocurrir, tras un rápido crecimiento de la población aumenta la demanda de inmuebles y, en una ciudad ciertamente afectada por la inflación, los precios de la vivienda igualmente subieron. Primero se ocupó el área intramuros, aprovechando los espacios verdes y huertos urbanos de época medieval y construyendo los *corrales* o *colmenas*, que acogían a varias familias (hasta 118 personas, según fuentes de la época); en 1561 dos tercios de la población hispalense vivían en estos bloques de pisos, cuya cifra ascendía hasta 71 entre todas las collaciones. Esta fiebre constructiva se desarrolló de manera un tanto caótica y a veces incluso se aprovechaba el suelo público para usos privados. A medida que avanzaba el tiempo, el hacinamiento humano también crecía. De hecho, en no pocas ocasiones se ocupaban edificaciones que podían llegar a albergar a varias familias, como las tahonas, mesones, graneros o infraestructuras públicas en general<sup>63</sup>.

---

<sup>62</sup> Domínguez Ortiz, *Orto y ocaso de Sevilla*, 107; Eslava Galán, «Una encrucijada humana», 38-39; María Teresa López Díaz, «Hambrunas, peste e inundaciones», en *Sevilla, siglo XVI. El corazón de las riquezas del mundo*, ed. Carlos Martínez Shaw (Madrid: Alianza, 1993), 157-169.

Eslava Galán nos trae dos lamentables anécdotas: «[...] aunque estuvieran confinados a dieta mayormente vegetariana, llegado el caso no desdeñaban la carne. En 1520, por ejemplo, se registra una reyerta entre ciudadanos indigentes que no se ponen de acuerdo por medios más pacíficos sobre quién vio primero el apetitoso cadáver de un famélico perro callejero que había sido atropellado por un carruaje en la vía pública. En cuanto al gato, ese doméstico exterminador de ratones que despellejado y descabezado puede pasar honradamente por liebre, su censo urbano comienza a descender alarmantemente sin que nadie se preocupe por la posible desaparición de la especie».

Otros autores consideran que la masa de la población que podemos llamar pobre se situaría en una cifra mucho menor, en torno al 20%. Rodríguez Vázquez, *Ricos y pobres*, 25-26 postula esta idea y se basa, a su vez, en el capítulo 1 de Juan Ignacio Carmona García, *El extenso mundo de la pobreza, la otra cara de la Sevilla imperial* (Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 1993).

<sup>63</sup> Domínguez Ortiz, *Orto y ocaso de Sevilla*, 74-77; Sentaurens, «Séville dans la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle»: 339-341; Francisco Morales Padrón, *Los corrales de vecinos de Sevilla* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 1974, 1991); Domínguez Ortiz, *Sociedad y mentalidad en la Sevilla del Antiguo Régimen*, 113-114; Rodríguez Vázquez, *Ricos y pobres*, 110, 113 y 117-128.

En la página 75 de Domínguez Ortiz, el autor sigue explicando anécdotas muy curiosas derivadas de la especulación sobre los alquileres de inmuebles y sobre la iniquidad de algunos caseros (ciertas estrategias son similares a las que algunos propietarios siguen aplicando a sus inquilinos estudiantes en otras ciudades).

La mayoría de las propiedades pertenecían a la Iglesia, que las alquilaba a particulares, quienes a su vez las subarrendaban. Entre el tercer estado, solo los artesanos más “adinerados” podían permitirse una vivienda en propiedad, valorada en menos de 150.000 maravedíes y que, a su vez, representaría hasta el 80% de los bienes del dueño. La mayoría de los trabajadores no podía aspirar más a que a la simple supervivencia día a día. Dentro de las 276 hectáreas de la ciudad había 26 collaciones y otras tres extramuros, cada una de distinto rango y cuyo nombre lo tomaban de la parroquia que aglutinaba al vecindario<sup>64</sup>.

Como hemos señalado al referirnos a la población activa, no todas las collaciones disfrutaban del mismo nivel de actividad. El censo de 1561 arroja más datos interesantes a este respecto. Primero, que el sector secundario se concentraba claramente en las collaciones del Salvador y Triana. Segundo, que entre los oficios que pueden ser artísticos, solo figuran seis bordadores, dos brosladores, un rejero, once silleros, seis batihojas, once doradores, cinco canteros, 68 carpinteros, un entallador, un imaginero, catorce pintores, 23 plateros y un tirador de oro<sup>65</sup>. Si bien los carpinteros están repartidos por toda la ciudad, con notable concentración en las mencionadas collaciones, es en El Salvador donde hallamos la principal concentración de artífices<sup>66</sup>.

A nuestro juicio, estos datos resultan claramente insuficientes, puesto que la producción escultórica y la información conocida sobre dicha actividad artística no pueden limitarse a dos únicos talleres abiertos en esta ciudad para la fecha dada. Señalada esta objeción, creemos que la proporción de oficios por barrios sí es reveladora. Dado que la vivienda y el taller solían ubicarse en el mismo inmueble, es comprensible que los artistas tendieran a aglutinarse en la zona comercial. No es nuestro interés detenernos en cada uno de estos distritos, por lo que remitimos al lector al capítulo «5. Aspectos sociológicos», apartado «c. Residencia y movilidad» del presente tomo, donde explicamos las áreas de residencia del colectivo estudiado.

Si bien la arquitectura de la Sevilla del XVI constituye uno de los grandes capítulos de la Historia del Arte y estas iniciativas atraían a artistas de todo el Viejo Mundo, no

---

Véase también Tinoco Rubiales, «De Triana al Arenal, una ciudad fluvial», 43-66, esp. 53-55, donde nos ofrece una panorámica general y descripción física de la ciudad, monumentos, arrabales, fincas, monasterios...

<sup>64</sup> Véase nota anterior.

<sup>65</sup> Incluimos en esta relación a los carpinteros y silleros porque en alguna ocasión este vocablo podría incluir a un entallador o imaginero, siendo conscientes de que estos profesionales se dedicarían mayoritariamente a la elaboración de mobiliario sin pretensiones artísticas.

<sup>66</sup> Sentaurens, «Séville dans la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle»: 342, tablas X y XII, y apéndice XIII.

podemos halagar de la misma forma las obras de ingeniería. Es particularmente llamativo el caso del puerto, origen de la prosperidad y riquezas de la ciudad. Carecía de muelles (pues las mercancías se descargaban en barcas) y de astilleros, pero también de un sistema de dragado o diques ante las crecidas fluviales. De hecho, la insalubridad (causada por el abandono de cualquier acondicionamiento del río o por el pésimo alcantarillado y drenaje urbanos, de época almohade) fue una lamentable característica de la ciudad. A pesar del solado de ladrillo, esto tampoco impedía que, venidas las lluvias abundantes, se formaran pestilentes lodazales. Se añade, además, el hecho de que las enfermedades infecciosas fácilmente procedían de la zona frecuentada por marinos, debido a las deplorables condiciones de los viajes en alta mar y sus costumbres poco higiénicas<sup>67</sup>.

Por otro lado, no había puente constructivo para atravesar el río de manera cómoda y segura. Este asunto no es baladí ya que, ocupado el espacio intramuros, una parte de la ciudad se expandía en la orilla occidental (Triana) y las comunicaciones por tierra hacia la Meseta (en concreto, la Vía de la Plata) no contaban con fácil acceso al casco urbano. Al parecer, debió de presentarse una primera intentona de construir un puente adecuado a finales del siglo XV, así como otro proyecto llevado al Cabildo municipal en 1585, ambos descartados por la difícil cimentación sobre el lecho del río. Así, de manera sorprendente, el Guadalquivir a su paso por Sevilla, hasta el siglo XIX, se cruzaba mediante una precaria estructura lignaria sostenida por trece barcas<sup>68</sup>.

---

<sup>67</sup> Martínez Shaw, «Un microcosmos de oro y barro», 19-20; Tinoco Rubiales, «De Triana al Arenal, una ciudad fluvial», 48 y 64; Alfonso Mola, «El mundo del Guadalquivir», 71 y 78-79; López Díaz, «Hambrunas, peste e inundaciones», 157-169.

<sup>68</sup> Véase nota anterior.

CAPÍTULO 2. LOS TALLERES DE ORIGEN.

FRANCIA, ALEMANIA Y PAÍSES BAJOS EN LOS SIGLOS XV-XVI

a. El sistema gremial

Al contrario de la imagen romántica del artista como creador ingenioso, el escultor tardomedieval se encontraba limitado por diversos agentes sociales. Al referirnos a cualquier obra escultórica en este contexto, hemos de tener en cuenta, en primer lugar, que se trata de un trabajo en grupo, una obra colectiva, realizada dentro de un equipo que, a su vez, se ciñe a las normas dictadas por un ajustado sistema gremial. Por ahora el sentido individualista del Renacimiento no ha calado demasiado en estos talleres; todavía mantienen la idea, aunque por poco tiempo, de una obra de arte colectiva. A esto cabe añadir el conjunto de reglas técnicas, dogmáticas, iconográficas, programáticas, etc. que han de cumplir y de los modelos y fuentes de los que disponen<sup>69</sup>. El primero de estos agentes que condicionan el proceso creativo será el gremio al pertenece el propio artista, que le sirve de protección, pero a la vez lo limita. Veámoslo detalladamente. Los gremios –ya fueran de escultores o cualquier otro oficio artesanal–, eran asociaciones profesionales que desarrollaban una serie de funciones de

---

<sup>69</sup> Wellede Muller, «L'art des huchiers, restreint au mobilier liturgique des choeurs (stalles, jubés, autels et retables sculptés, groupes statuariés), en pays bourguignon, flamand et rhéno-mosan, aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles», *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre* 4 (2010): 3-4.

Sobre la organización del oficio y de los talleres en España, véase Margarita Estella Marcos, «El oficio de cantero-entallador y carpintero-albañil en Madrid, durante la primera mitad del siglo XVI», en *Arquitectura popular en España*, ed. Luis Ángel Sánchez Gómez, Antonio Cea Gutiérrez, y Matilde Fernández Montes (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990), 309-20; Alba Rebollar Antúnez, «Ensambladores y entalladores en Salamanca a fines del siglo XVI. Ordenanzas para su oficio», *Boletín. Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción* 51 (2016): 17-32; María Victoria Hernández Dettona, «Estudio de los contratos de aprendizaje artístico en la merindad de Pamplona durante los siglos XVI y XVII», *Príncipe de Viana* 11, Actas del primer congreso general de historia de Navarra (1988): 249-256; Jesús María Parrado del Olmo, *Talleres escultóricos del siglo XVI en Castilla y León: arte como idea, arte como empresa comercial* (Valladolid: Secretariado de publicaciones e intercambio editorial, Universidad de Valladolid, 2002).

máxima relevancia para el artista aunque, como a lo largo de este capítulo explicaremos, a veces podían frenar la evolución y la libertad creativas. Enumeramos estas funciones a continuación: tener algún representante en el concejo local, promulgar estatutos, exigir la adherencia de todos los profesionales en ejercicio, regular el comercio y las horas de trabajo, controlar el acceso a la maestría, así como el compromiso de los aprendices y oficiales; incluso algunas veces también se encargaba de la adquisición de materiales, organización de servicios militares y religiosos de sus miembros, sepelios y administración de las pensiones de viudedad, enfermedad u orfandad. Ante todo, la principal finalidad del gremio era velar por los intereses de los trabajadores frente a los comerciantes, comitentes, etc. aunque paulatinamente fueron desviando este interés hacia la protección de los intereses del maestro frente a los oficiales (dificultando el acceso a la maestría) o marchantes<sup>70</sup>.

En Alemania, los *Bruderschäfte* (gremios) remontan su origen al siglo XII, cuando los artesanos se unieron, a imitación de los mercaderes, con el beneplácito de las autoridades civiles. Cada vez fueron adquiriendo un mayor poder, de tal manera que, por ejemplo, la ciudad de Núremberg los prohibió en el 1500, puesto que era el Ayuntamiento el órgano que dirigía la vida económica. La fusión de oficios en un mismo gremio tenía como finalidad principal reducir la competencia entre ambas cofradías y ahorrarles a los maestros el doble pago de tasas. Una sola corporación facilita la gestión administrativa y la asistencia por defunción, los compromisos religiosos, etc.<sup>71</sup>

En Bruselas, desde el siglo XIII, canteros y escultores tanto de la madera como de la piedra se agruparon de manera espontánea en un gremio, a imitación de las *Bauhütte* alemanas y de las logias de canteros franceses. A lo largo del siglo XIV se multiplican los gremios de pintores en los Países Bajos, bajo el patronazgo de san Lucas. De manera similar al desarrollo de los gremios germanos, también en los territorios borgoñones, sobre todo en Flandes, los gremios tenían una fuerte organización jerárquica y cierto peso político dentro de las ciudades. El inicio de los gremios en Francia se sitúa a finales del siglo XIV, cuando el 12 de agosto de 1390, Jean de Folleville promulga, ante 30 artistas, los estatutos de los pintores y escultores parisinos. En poco tiempo estas

---

<sup>70</sup> Michael Baxandall, *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany* (New Haven, Londres: Yale University Press, 1980), 107; Sophie Cassagnes, *D'art et d'argent. Les artistes et leurs clients dans l'Europe du Nord, XIV<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles* (Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2001), 217-219.

<sup>71</sup> Baxandall, *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, 106; Muller, «L'art des huchiers, restreint au mobilier liturgique des chœurs»: 3-4.

asociaciones acaban sometidas al poder real o municipal (al igual que en Núremberg). Así ocurre en Dijón (Borgoña), donde las corporaciones dependen del alcalde. A medida que avanza el siglo XVI, van adquiriendo una mayor autonomía<sup>72</sup>.

Como en muchas ciudades los escultores eran un número muy reducido, insuficiente como para disfrutar de un gremio propio, se asociaban a otras disciplinas próximas. La normativa de París de 1391, cuyos principios se reafirman en 1548, se aplica tanto a pintores como a escultores. También en Valenciennes la cofradía de San Lucas abarca a los pintores, bordadores y escultores desde 1462. En Troyes y en Aix-en-Provence pintores y escultores estaban sindicados conjuntamente. El gremio de Dijón agrupa a los profesionales que trabajan la piedra (*maçon, lapicide, menuisier de pierre blanche, tailleur de pierre...*). Los que tallan la madera son el *menuisier* y *tailleur d'ymages*. Nicolas LePrince, de Beauvais, por ejemplo, ejercía como imaginero y pintor de vidrieras<sup>73</sup>.

Los escultores, pintores y vidrieros de Ulm se habían unido a los zapateros en la *Krämerzunft*, con la ventaja de que se les permitía comerciar con lanas y tejidos. Los primeros formaban una sección bajo el patrocinio de san Lucas, con una normativa propia promulgada en 1496. Por otro lado, los entalladores estaban confraternados con los carpinteros y los canteros junto a los herreros. En Amiens (Picardía), hasta los estatutos del 5 de diciembre de 1491 no hubo una separación entre el oficio del iluminador, pintor, bordador y entallador. El mismo fenómeno se observa en Beauvais (Picardía). Ello se puede explicar por la cercanía y la cooperación entre los distintos

---

<sup>72</sup> Philippe Henwood, «Peintres et sculpteurs parisiens des années 1400», *Gazette des Beaux Arts* 123 (1981): 95; Cassagnes, *D'art et d'argent. Les artistes et leurs clients dans l'Europe du Nord, XIV<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles*, 216-219; José Javier Ruiz Ibáñez y Bernard Vincent, *Los siglos XVI-XVII: política y sociedad* (Madrid: Síntesis, 2007), 72.

<sup>73</sup> Cathérine Chédeau, «Notes sur l'organisation des métiers d'art à Dijon pendant la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle», *L'information historique* 56 (1994): 24-27; Catherine Chédeau, «Réflexions sur l'organisation des ateliers de sculpteurs en Bourgogne et en France aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècle : les modèles d'atelier», en *Pierre, lumière, couleur. Études d'histoire de l'art du Moyen Âge*, eds. Fabienne Joubert, y Dany Sandron (París: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1999), 488-489. Cita a René de Lespinasse, *Les métiers et corporations de la ville de Paris* (París: Imprimerie nationale, 1892), 2: 187; J. Boyer, «La peinture et la sculpture à Aix-en-Provence (1530-1700)», *Gazette des Beaux-Arts* (1971): 65-67; Monique Barbier, «La peinture à Troyes au XVI<sup>e</sup> siècle», en *Le beau XVI<sup>e</sup> siècle troyen: aspects de la vie politique, économique, artistique, littéraire et religieuse à Troyes de 1480 à 1550*, eds. Pierre-E Leroy, e Yves-Antoine Ortéga (Troyes: Centre troyen de recherches et d'études Pierre et Nicolas Pithou, 1989), 167.

Sobre el citado LePrince, véase V. Leblond, «Un artiste beauvaisian au XVI<sup>e</sup> siècle, Nicolas LePrince, verrier et tailleur d'images», *Mémoires de la Société d'histoire de Paris et d'Île-de-France* 48 (1924) : 87-109.



profesionales, ya que la escultura solía recibir una policromía. Con la división entre estos dos grupos se pretendía evitar el fraude, en otras palabras, que la pintura no sirviera para encubrir los fallos del escultor. En Amberes, escultores y pintores se agrupaban bajo el mismo gremio de San Lucas debido a que los primeros estaban perfectamente autorizados a realizar las policromías. Los imagineros de Brujas (*beeldsnijders*) estaban asociados junto a los carpinteros y organeros. Los escultores que trabajaban la piedra, por contrario, se unieron a los canteros. Prueba de ello es una carta de 1432 por la cual se limita la actividad de los *beeldsnijders* a la talla de retablos y bultos de madera. Sus colegas de Bruselas, tanto los que trabajan la piedra como la madera, están en el mismo gremio que los canteros; juntos son los llamados *steenbikeleren*. Sin embargo, en Gante el panorama es prácticamente opuesto, ya que los escultores están bajo el gremio de los pintores, vidrieros, orfebres y bordadores<sup>74</sup>.

Por el contrario, a veces surgían fricciones entre oficios muy similares pero regidos por distintos gremios. En el caso de los escultores la diferencia podía residir en el material que tallaban o en el uso de alguna herramienta concreta. La complejidad del panorama se puede entender al observar que ciertas obras, como las grandes máquinas retabísticas policromas, requerían de meros carpinteros, pero también de entalladores, imagineros, pintores de brocha fina, policromadores y doradores. De ahí que los llamados escultores en sentido moderno se unieran a los pintores, puesto que ambos añadían una dimensión intelectual al oficio, mientras que los otros eran considerados más bien artesanos. Este incipiente intento de otorgarle al oficio un carácter intelectual apenas tendrá repercusión en los alemanes que estudiamos en el presente trabajo. Sí es cierto que las primeros exámenes de estos profesionales en Sevilla se aplicarán a pintores y escultores, pero ello no tendrá lugar hasta 1573<sup>75</sup>.

En Abbeville, los *menuisiers* formaban un gremio independiente desde 1450. Los *huchiers* de París integraban una agrupación dentro del gremio de los carpinteros y se regían por las mismas normas. En Saint-Omer, se sabe de algunos *huchiers* que fueron pagados como entalladores. Por otro lado, debido a la competencia entre escultores,

---

<sup>74</sup> Baxandall, *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, 107-108; Cassagnes, *D'art et d'argent. Les artistes et leurs clients dans l'Europe du Nord, XIV<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles*, 217; Stéphanie Diane Daussy, *Sculpter à Amiens en 1500* (Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2013), 46-47.

<sup>75</sup> Baxandall, *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, 112; Jesús Miguel Palomero Páramo, *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)* (Sevilla: Diputación Provincial, 1983), 39 y 56.

pintores y menuceros, que pertenecían a distintos gremios en Bruselas, se habían redactado dos reglamentos en 1453 y 1454. Sin embargo, otra orden de 1455 imponía que las piezas más complejas de *hucherie* fueran realizadas exclusivamente a los *schrijnwerkers*, que además debían ser revisadas por los maestros del gremio. Al contrario sucedía en Angers, donde los escultores sí podían realizar las piezas propias del menucero. Esta segmentación gremial, unida a una política proteccionista por parte de dichas instituciones, suponía en muchos casos un gran impedimento para la contratación de oficiales de otra disciplina y no debemos olvidar que las grandes obras retablisticas requerían de la participación coordinada de diferentes profesionales. Poco a poco se tendía a una mayor especialización de cada gremio. De hecho, inicialmente estas asociaciones incluían también a marmoleros y a escultores especializados en tumbas (*marbriers* y *tombiers* respectivamente). Sirva de ejemplo Dijón, donde el gremio exclusivo de los pintores no se funda hasta la tardía fecha de 1605. Por el contrario, cabe hacer referencia a los estatutos de Ruán de 1507, que permitían a pintores y entalladores ejecutar obras en cualquier material, incluso asta, oro, marfil...<sup>76</sup>

Asimismo, frente al fuerte sistema de gremios y talleres, los canteros y escultores de la piedra, todavía a finales de la Edad Media, tenían la alternativa de asociarse a una logia, sujeta a otro reglamento propio. La diferencia básica que nos concierne es que, mientras el taller estaba asentado en una ciudad, la logia itineraba por las fábricas abiertas. A comienzos del siglo xv, el escultor todavía estaba vinculado a las grandes fábricas y el sistema medieval de logias todavía mantenía su vigencia. No obstante, hacia el año 1500, el ámbito de actuación era el taller<sup>77</sup>. Dado que nuestros escultores tienen un mayor grado de independencia y, una vez llegados a nuestro país, cuando visualizan la posibilidad, optan por establecer sus respectivos talleres, no creemos necesario ahondar en el entramado de las logias.

---

<sup>76</sup> Baxandall, *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, 112-114; Cassagnes, *D'art et d'argent. Les artistes et leurs clients dans l'Europe du Nord, XIVe-XVe siècles*, 217; Daussy, *Sculptor à Amiens en 1500*, 46-47, 51-52 y 54-58.

<sup>77</sup> Baxandall, *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, 95; Cassagnes, *D'art et d'argent. Les artistes et leurs clients dans l'Europe du Nord, XIVe-XVe siècles*, 234-235.

## b. Normativa aplicable a los talleres

A pesar de su aparente sencillez, el término “taller” presenta una cierta polisemia que intentaremos aclarar. Puede referirse al local donde la obra de arte se encarga, ejecuta y vende una obra de arte. También puede aludir a un conjunto de personas, organizadas de manera jerárquica, que llevan a cabo la obra en cuestión. A veces este grupo puede trabajar de manera estable en una misma ubicación, pero otras veces es itinerante, sobre todo cuando se trata de oficios como la construcción, escultura o incluso pintura mural. En ese caso, el taller residiría en la fábrica, de manera temporal<sup>78</sup>.

Por tanto, trataremos en primer lugar la acepción del taller como espacio físico que alberga una tienda o un laboratorio artístico. Así, estos locales solían agruparse en el entramado urbano según la afinidad del oficio. Ejemplos de esta tendencia los hallamos en cualquier ciudad. Por citar algunos, a finales del siglo XIV en Dijón, pintores, escultores y vidrieros se localizaban en la rue des Grands-Champs, en la parroquia de San Juan. En 1459, otro núcleo artístico se había formado en la parroquia de Saint-Médard. En París, mientras que los iluminadores vivían en la *rive gauche*, en el barrio universitario, pintores, escultores y orfebres se organizaban al otro lado del Sena, en la *rive droite*, en las parroquias de Saint-Germain l'Auxerrois, Saint-Leu y Saint-Eustache. En Bruselas los hallamos ubicados en la zona de Steinwech. El gremio actuaba de manera local, pero también hay constancia de que en varias ocasiones algunos gremios celebraban encuentros con las asociaciones homólogas de las ciudades

---

<sup>78</sup> Sophie Cassagnes-Brouquet, «Les ateliers d'artistes au Moyen Âge: entre théorie et pratiques», *Perspective 1* (2014): 83.

Esta autora expone estas reflexiones aplicándolas a los significados del *atelier* francés. Sin embargo, consideramos que el término “taller”, en lengua castellana, mantiene estas mismas acepciones. Cassagnes-Brouquet añade un tercer sentido a la palabra, que hemos decidido omitir, ya que en nuestro idioma sería sustituido por el concepto de “escuela”, referido a un conjunto de artistas que presentan ciertos rasgos estilísticos en común.

vecinas en honor a san Lucas. Así, en 1468 se reunieron en Gante, en 1470 en Ypres y en 1472 en Lille<sup>79</sup>.

Sin embargo, algunos de estos gremios también tenían otras finalidades menos solidarias, como era la protección de los intereses de los maestros más adinerados, asegurándoles el monopolio en su ciudad. Controlaban el aprovisionamiento de materia prima por parte de los talleres, pues podían bajarles el precio de sus obras, aunque esto también servía para evitar estafas. En algunas ciudades estaba completamente prohibida la introducción de obras de talleres exógenos, como ocurría en Gante. En Lovaina sí estaba permitido, pero se disuadía esta práctica mediante la imposición de tasas elevadas. No obstante, el artista siempre podía mudarse a otra ciudad y obtener la vecindad (aunque muchas veces tuviera que enfrentarse al pago de tasas mayores al gremio que los autóctonos). Si normalmente los locales contaban con ventanas o escaparates para mostrar sus obras y atraer a la clientela, éste no era el caso de Brujas, donde un pintor solo podía mantener abierto al público un establecimiento y un solo escaparate<sup>80</sup>. Son solo algunos ejemplos del poder que ejercían estas instituciones sobre sus miembros y dentro de la economía urbana. Todo ello queda plasmado en un corpus normativo, en el que cada gremio imponía unas normas vigentes en su ciudad.

En Amiens, eran los estatutos de los *menuisiers* de los más antiguos entre los distintos gremios establecidos. Estos eran más detallados que los de los entalladores, que se aprobaron casi un siglo más tarde. Aunque a lo largo del tiempo se efectuaron ligeras modificaciones y ampliaciones, ya en 1399 este corpus normativo se constituía de 23 artículos, versantes sobre la calidad del material, los procesos de elaboración, la formación, la contratación, etc.<sup>81</sup> En esta ciudad, la normativa de los escultores data de 1491, en la que siete artículos perfilaban sus competencias. Los comentamos brevemente: el primer artículo limitaba la acumulación de funciones propias de distintos oficios en una sola persona. El segundo fijaba el periodo de aprendizaje, que serían tres años; y se establecía una tarifa de ingreso de ocho *sous*<sup>82</sup>. El tercero prohibía el

<sup>79</sup> Campbell, «The Art Market in the Southern Netherlands in the Fifteenth Century»: 194-195; Cassagnes, *D'art et d'argent. Les artistes et leurs clients dans l'Europe du Nord, XIV<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles*, 218-219, 222 y 240.

<sup>80</sup> Campbell, «The Art Market in the Southern Netherlands in the Fifteenth Century»: 194-195; Cassagnes, *D'art et d'argent. Les artistes et leurs clients dans l'Europe du Nord, XIV<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles*, 217-219.

<sup>81</sup> Daussy, *Sculptor à Amiens en 1500*, 54-56 y 60.

<sup>82</sup> Un *sou* correspondía a la vigésima parte de la libra y más tarde, a la vigésima parte del franco, es decir, cinco céntimos de los antiguos francos. *Le nouveau Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et*

abandono del mancebo o que éste ejerciera el oficio antes de terminar su periodo de aprendizaje. Para superar la etapa de aprendizaje habían de abonarse cuatro libras y aportar una obra de una calidad admisible (artículo quinto). El sexto versaba sobre aquellos que habían alcanzado la maestría también estaban obligados a contribuir económicamente al mantenimiento del gremio. En último lugar, el artículo séptimo indicaba que los hijos de maestros, para poder ejercer el oficio paterno, éstos tenían que elaborar igualmente una obra maestra y pagar una entrada de 40 *sous*<sup>83</sup>.

Bien distintos eran los estatutos de la vecina Abbeville de 1450, más generales, aunque también con siete artículos (por el momento). Otra normativa se establece en 1509, más detallada y rígida que en Amiens. Presenta asimismo ciertas concomitancias con la de sus vecinos, como la duración del aprendizaje. Estaba compuesta de 29 artículos, de los cuales algunos afectaban muy directamente a los entalladores. Los artículos seis y siete de los estatutos de esta cofradía de San Lucas establecían que los entalladores realizaran las imágenes en piedra o madera (puesto que los *menuisiers* desde 1450 ya no participaban en este gremio). El artículo décimo regulaba la relación entre el cantero o alarife (*maçon*) y el escultor de piedra (*tailleur d'images*); al igual que entre carpintero (*charpentier*) y *huchier*. Cualquier obra realizada en madera tenía que ser revisada por el maestro carpintero (*maître charpentier*), y, si era pétreo, por el maestro cantero (*maître maçon*), al igual que en Amiens. Por tanto, si actuaban como jueces, se deduce que tanto canteros como carpinteros también estarían capacitados para ejecutar obras escultóricas<sup>84</sup>.

Aquí las tarifas de ingreso eran más altas, diez *sous*, y se abonaba la mitad a la cofradía y la otra mitad al maestro en cuyo taller era acogido, más otros 12 denarios mensuales. El aprendiz podía además cambiar de maestro. El artículo vigesimosegundo establecía que un mismo maestro sólo podía formar a un único aprendiz al mismo tiempo para asegurar la calidad de la formación (ya veremos que en los Países Bajos

---

*analogique de la langue française*, ed. Paul Robert, dir. Jostette Rey-Debove, Alan Rey, París: Dictionnaires Le Robert, 2006.

1 *gros* = 20 denarios; 1 *sol* = 12 denarios; 10 *sols* = 6 *gros*; 1 franco = 20 *sols* = 240 denarios. Sherry C. M. Lindquist, «A Note on the Sources», en *Agency, Visuality and Society at the Chartreuse de Champmol* (Oxford, Nueva York: Routledge, 2008, 2016), s. p.

<sup>83</sup> Chédeau, «Réflexions sur l'organisation des ateliers de sculpteurs en Bourgogne et en France aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècle : les modèles d'atelier», 488-489; Daussy, *Sculptor à Amiens en 1500*, 47.

<sup>84</sup> Daussy, *Sculptor à Amiens en 1500*, 47.

también se imponían limitaciones de este tipo)<sup>85</sup>. Este detalle es de primera relevancia, ya que los grandes talleres se apoyaban en la mano de obra barata, es decir, aceptaban aprendices, a veces en condiciones penosas, dado que salía más rentable que contratar oficiales. Además, el bajo coste de la mano de obra de los aprendices en algunas ciudades se interpretó como un tipo de competencia desleal. A esta práctica nos referiremos en capítulos sucesivos, ya que será, entre otras, una de las causas de la emigración de muchos de estos artistas ya formados.

Además, los maestros cobraban estas tasas a los padres del muchacho, sobre todo cuando el aprendiz ingresaba en un oficio especialmente lucrativo. Por lo general, se trataba de una práctica habitual pero no obligatoria. Con el fin de evitar gravámenes abusivos por parte de maestros, en 1393 el gremio de orfebres de Londres establece unos precios fijos (cinco libras para periodos de formación de diez años). Las obligaciones del maestro y aprendiz son, de una parte, proporcionarle sustento, alojamiento, vestimenta y la transmisión de conocimientos; de la otra parte, llevar un comportamiento ejemplar y trabajar como mano de obra barata. En último lugar, se observa que, por lo general, solo los maestros más exitosos acogen aprendices. En los talleres de Brujas del xv, el 36 % de los aprendices se concentra en un 5,19 % de los talleres. A lo largo de 40 años, por el taller de Riemenschneider pasaron 12 aprendices y unos 26 oficiales, unas cifras bastante representativas de un taller normal, sobre todo teniendo en cuenta que entre 1495 y 1510 se ejecutaron los retablos con mayor número de figuras (esto es, más trabajosos)<sup>86</sup>.

De nuevo en Abbeville, el acceso a la categoría de maestro difería en ciertos aspectos respecto a Amiens, especificados en el artículo vigesimosexto. Por un lado, la obra que debían presentar había de cumplir una serie de condiciones establecidas –en Amiens no se especificaba nada al respecto– tales como que estuviera valorada en 40 *sous*. Por otro, tenía que abonar los honorarios de ingreso, que ascendían a 50 *sous*, cuya mitad iba destinada a la cofradía de San Lucas<sup>87</sup>. Dado que esta normativa apenas hace referencia a la categoría del oficial, empezamos a observar algunas consecuencias: debían de contar los talleres con un número elevado de aprendices, razón por la cual el

---

<sup>85</sup> Un *denier* equivalía a la duodécima parte del *sou* y, por tanto, la doscientas cuarentava parte de la libra. Lindquist, «A Note on the Sources», s.p.; *Le nouveau Petit Robert*.

<sup>86</sup> Iris Kalden, «Anmerkungen zur Werkstatt Tilman Riemenschneiders in Würzburg», *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg* (1991): 135-143; Cassagnes, *D'art et d'argent. Les artistes et leurs clients dans l'Europe du Nord, XIV<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles*, 226-227.

<sup>87</sup> Daussy, *Sculpteur à Amiens en 1500*, 47.

gremio se ve obligado a limitar esta capacidad de formación. Una vez que el artista había completado su aprendizaje, encuentra ciertas dificultades para ejercer el oficio, como el pago de tasas extraordinarias si procede de otra ciudad, las ventajas reservadas a los hijos de maestros y, para culminar, el coste y la complejidad de superar el examen de maestría, a lo que se añadirían en último lugar las limitaciones del gremio al libre ejercicio.

En cuanto a las ciudades del Sacro Imperio Germánico, vemos que la cofradía de San Lucas en Ulm reunía a escultores, pintores y vidrieros. Sus cláusulas fueron copiadas por los artistas de Augsburgo. Las normas de Ulm eran de una rigurosidad intermedia si las comparamos con las demás ciudades. Pueden resumirse de la siguiente manera. Primero, no se admitían aprendices que fueran hijos bastardos, solo legítimos y, a su vez, no podían estar de prueba más de un mes. Esta restricción nos lleva a imaginar que en alguna ocasión se abusaría de la disponibilidad de los artistas noveles, refugiándose el maestro en un supuesto tiempo de prueba. Segundo, el periodo de aprendizaje duraba un mínimo de cuatro años y la tasa se establecía a partir de 12 florines neerlandeses. Si el contrato de aprendizaje era anual (de ser así, estaban exentos de ciertas tasas), la duración mínima entonces sería de seis años. El maestro que desee un segundo aprendiz solo podrá contratarlo una vez transcurridos los tres primeros años de aprendizaje del primero. Asimismo, el maestro escultor podía enseñar dibujo y grabado a un aprendiz a título personal, pero si en realidad le está inculcando el oficio, habrá de atenerse a las reglas del gremio o, de lo contrario, será sancionado. Observamos, de nuevo, la limitación en el número de aprendices que un maestro podía acoger. Consideramos que esta directriz estaría relacionada con la siguiente, que establecía que el maestro podía contratar tantos oficiales como quisiera<sup>88</sup>. El gremio de Múnich en 1448 limitó a dos el número de aprendices que un maestro podía contratar, de manera similar a los estatutos de Ulm de 1496. Esta ciudad también estipulaba unos requisitos mínimos de bienestar del aprendiz, como que dispusiera de cama propia<sup>89</sup>.

---

<sup>88</sup> También se establece que un oficial podrá ser despedido si el maestro descubre que ha tenido un comportamiento impío o inadecuado que deshonre el oficio. De igual forma, no se puede contratar a maestros u oficiales que no estén adheridos al gremio o que no hayan recibido formación reglada. El maestro que mantenga contratado a un oficial que incumpla cualquiera de estas observaciones, tendrá que abonar cinco chelines a beneficencia del gremio por día de trabajo.

<sup>89</sup> Baxandall, *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, 108-110 y 114.

El reglamento del gremio de Amberes está publicado en Jan Crab *Het laatgotische beeldsnijcentrum Leuven* (Lovaina: Stedelijk Museum, 1979), 423-424. Consideramos que las cláusulas comentadas

El último artículo de Ulm establecía que solo se podía adquirir material a comerciantes forasteros por valor de un florín; para compras de mayor valor, era preciso solicitar consentimiento a los maestros del gremio. De lo contrario, el artista se enfrentaba a diez chelines de multa<sup>90</sup>. En este caso, podemos suponer que, de tener estos artistas un cierto espíritu de picaresca, el individuo calcularía si un convenio era muy ventajoso y amortizaba la multa a la que podía enfrentarse. Por tanto, los comerciantes exógenos se verían obligados a rebajar sus productos para vender en Ulm cantidades mayores a un florín.

---

de las ciudades vecinas constituyen un muestrario bastante representativo que refleja el funcionamiento de los talleres septentrionales, por lo que invitamos al lector ávido a consultar las páginas referenciadas.

<sup>90</sup> Baxandall, *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, 108-110.



### c. Jerarquía dentro del taller

#### i. Aprendiz

En los talleres borgoñones del siglo xv, sin bien no había una edad estipulada de ingreso de los aprendices, en aquellos casos donde la documentación sí que informa sobre la edad, los jóvenes rondaban los 14-16 años. Cassagnes se pregunta si antes habrían recibido alguna formación básica. Jean Cousin el Joven, Germain Pilon y uno de los hijos de este último, Gervais, cursaron estudios universitarios, pero no son figuras representativas. De hecho, la librería del segundo contaba, entre otros títulos, con volúmenes de Vitrubio, De Cerceau, Alberti, De L'orme, Plutarco, Luciano, Ronsard, Ariosto, Euclides, etc.. En el inventario de Pilon de 1590 también figuran grabados de Alberto Durerro, aguafuertes, reproducciones del *Juicio Final* de Miguel Ángel, dibujos de arquitectura, anatomía, etc. La biblioteca de otro escultor, Barthélemy Prieur, contaba con unos fondos muy similares<sup>91</sup>.

Más allá de las estipulaciones esgrimidas en el epígrafe anterior, los aprendices solían permanecer más tiempo en el taller del maestro cuanto más jóvenes ingresaban y viceversa, a mayor edad, el periodo de formación tendía a acortarse. La duración oscilaba entre dos y nueve años. Esto era común a todas las disciplinas artísticas. Normalmente estos chicos procedían de familias asentadas en el medio urbano y relacionadas con algún otro oficio artístico. Por costumbre ingresarían preferentemente en el taller paterno, pero a veces optaban por otra práctica artística. Este desplazamiento profesional permitía que la siguiente generación optase por oficios que

---

<sup>91</sup> Chédeau, «Réflexions sur l'organisation des ateliers de sculpteurs en Bourgogne et en France aux xv<sup>e</sup> et xvi<sup>e</sup> siècle : les modèles d'atelier», 491. Los inventarios de sendos artistas están publicados en Ern. Coyecque, «Au domicile mortuaire de Germain Pilon», *Humanisme et Renaissance* 7 (1940): 65; N. Lamy, «L'inventaire de Barthélemy Prieur, sculpteur du roi», *Société de l'histoire du protestantisme français* (1949) : 48. Cassagnes, *D'art et d'argent. Les artistes et leurs clients dans l'Europe du Nord, xiv<sup>e</sup>-xv<sup>e</sup> siècles*, 223.

presentaran mayor demanda o mejores perspectivas de futuro. De esta manera, se ha observado que en la segunda mitad del siglo XV, en Dijón apenas se celebraron contratos de aprendizaje. Quizás se deba a la caída de la demanda local tras la desaparición de la corte ducal, lo que desmotivó a muchos padres, que prefirieron ofrecerles a sus hijos un empleo distinto al suyo<sup>92</sup>.

## II. Oficial

El siguiente escalafón en la carrera artística era la oficialía, categoría bastante dificultosa, a tenor de lo explicado en el epígrafe anterior. En Tournai (Flandes), en el periodo entre 1440 y 1480, de 70 aprendices, menos de un tercio de estos llegó finalmente a abrir taller. Del resto, algunos debieron de permanecer trabajando para algún otro maestro (y otros emigrarían). No resulta sencillo dibujar el perfil de esta figura ya que, pese a su vital importancia dentro del taller, las fuentes apenas arrojan información. No obstante, sabemos que a veces sus condiciones no variaban tanto respecto a las del aprendiz y que, además, podían ser contratados según dos procedimientos. El *valet* era un artista ya formado concertado verbalmente por jornales o por obra. El *compagnon* era, por el contrario, un asalariado, sujeto a un contrato temporal, normalmente formalizado ante escribano. Tanto en Borgoña como en Flandes, a veces un maestro podía trabajar como oficial y viceversa, según las contingencias del mercado. En cuanto a salarios, por lo general, el oficial cobraba la mitad que el maestro, como lo demuestran la contabilidad de la fábrica de la cartuja de Champmol y la documentación relativa a los talleres de Brujas durante el siglo XV<sup>93</sup>.

Al parecer, los oficiales disfrutaban de una cierta libertad, puesto que los reglamentos se afanan solo en la cuestión del acceso a la maestría. Solo en la normativa de Cracovia promulgada en 1490 se estipulaba para los oficiales un mínimo de dos años fuera de la ciudad. Pese a ello, su contratación no era barata, por lo que los maestros solo recurrirían a ellos si era estrictamente necesario, es decir, cuando tenían a su cargo grandes talleres. A ello se suman circunstancias como las de la ciudad de Basilea, que desde 1463 no permitía contratar por jornadas, sino por una duración mínima de una

<sup>92</sup> Cassagnes, *D'art et d'argent. Les artistes et leurs clients dans l'Europe du Nord, XIV<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles*, 223-224.

<sup>93</sup> Chédeau, «Réflexions sur l'organisation des ateliers de sculpteurs en Bourgogne et en France aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècle : les modèles d'atelier», 490; Cassagnes, *D'art et d'argent. Les artistes et leurs clients dans l'Europe du Nord, XIV<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles*, 221-222 y 228-229.

semana; también Praga en 1490 estableció una duración mínima de dos semanas de contrato<sup>94</sup>.

### III. Maestro

Los talleres se estructuraban de manera jerárquica, normalmente en el seno familiar. En la posición superior estaba el *maître de l'oeuvre*, que realizaba las funciones de obrero mayor o maestro de obras, pero también actuaba como contable, tesorero y pagador. Podemos ver a este respecto el caso de la sillería de Amiens (1508-1521). El encargo se les hace a dos *maîtres menuisiers entrepreneurs*, Ernoul Boulín y Alexandre Heudebourg alias Huet. Ellos son los responsables de realizar las subcontratas necesarias para la escultura, carpintería y cantería<sup>95</sup>. Por tanto, he ahí la cúspide del taller: el cabildo que actúa como promotor y la cabeza del taller, formada por dos maestros de obras.

Los gremios controlaban el ascenso en el oficio era a través de pruebas de maestría, a las que ya nos hemos referido, que el interesado había de superar tras su estancia como aprendiz en algún taller de la ciudad. Esto también se aplicaba a los artistas venidos de otras ciudades. Una vez aprobada la obra ejecutada por el artista, debía pagar ciertas tasas. Por ejemplo, el pintor Henri en 1466 pagó cuatro libras para ejercer su oficio en Dijón, una vez superado el examen. Dos de esas libras iban destinadas a las arcas municipales y las otras dos a los miembros del tribunal examinador. Hacia 1480 en Tournai era más duro el acceso. Aquí se estipulaba que los pintores tenían que trabajar como aprendices un mínimo de cuatro años, presentar su obra maestra y aportar 20 *sous*. Estos pagos que podían variar, puesto que los hijos de

<sup>94</sup> Baxandall, *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, 115.

<sup>95</sup> En la década de 1460 hay un aumento en la demanda dentro del mercado escultórico. De las once parroquias de la ciudad de Amiens desde el siglo XIII, casi todas fueron reconstruidas o ampliadas entre 1470 y 1490, al igual que el cementerio Saint-Denis y su claustro. Otras fábricas en estos años son el Hôtel-Dieu, el Hospital Saint-Julien y la Maladrerie, que fueron reformados. También participan de este espíritu renovador las obras públicas; se reforman los puentes, el consistorio (el Hôtel de Cloquiers), entre otros. Sin duda, el promotor más importante será el cabildo de la catedral de Notre-Dame: renueva entre 1490 y 1530 el mobiliario litúrgico, a lo que se suman las obras de la hermandad literaria del Puy Notre-Dame. Daussy, *Sculpter à Amiens en 1500*, 24, 26 y 33.

Por otro lado, estas fechas coinciden con la época de mayor complejidad de los retablos alemanes (hacia 1495-1510) (Iris Kalden, «Anmerkungen zur Werkstatt Tilman Riemenschneiders in Würzburg», *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg* (1991): 135-143), lo que nos hace pensar en una alta demanda de entalladores tanto en las regiones francófonas como germanas de manera coetánea.

maestros contaban con algunas exenciones ventajosas. Desde luego, el ejemplo de esta ciudad no es un caso aislado, sino más bien representativo. En Brujas, un extranjero pagaba tres libras y seis gros, un bruselense dos libras y un hijo de maestro, 26 gros. Aunque en este caso nos hayamos referido a los pintores, la situación es muy parecida en el resto de talleres y oficios del noroeste europeo. En realidad, se trata de una práctica que pretende limitar o disuadir la competencia por parte de artistas exógenos. Las excepciones en este aspecto eran las ciudades de Amberes y Núremberg, puesto que por entonces no tenían todavía sus correspondientes gremios. El último paso era la jura de fidelidad al oficio y a los estatutos del gremio<sup>96</sup>.

Para Baxandall, la prueba de maestría y las tasas obligatorias eran un mero pretexto para evitar la promoción de oficiales, opinión a la que nos sumamos. Aunque también es cierto que pocas ciudades alemanas exigían estos requisitos a los entalladores. Estas eran Múnich, desde 1461, y Cracovia desde 1490. Una vez adquirido el grado de maestría, el artista debía enfrentarse a otras barreras, pues al pago de tasas del gremio se sumaban los gastos por alquiler o compra de un local y la adquisición de herramientas. Por esta razón, en algunas ocasiones dos colegas de oficio formalizaban una pequeña sociedad, estipulaban sus condiciones por escrito y así abrían un taller entre ambos. Otros parámetros importantes eran la organización de los colegas de oficio, los sistemas de transporte, las redes de comercialización, desarrollo de servicios financieros, etc. Estos requisitos limitaron o beneficiaron el asentamiento de talleres en ciertas ciudades, entre las que, dentro de Alemania, destaca Ulm<sup>97</sup>, cuya normativa ya hemos explicado.

---

<sup>96</sup> Cassagnes, *D'art et d'argent. Les artistes et leurs clients dans l'Europe du Nord, XIV<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles*, 220-222. Cita a J. Dunkerton, *Giotto to Dürer. Early Renaissance Painting in the National Gallery* (New Haven, Londres: Yale University Press, 1991), 126.

<sup>97</sup> Baxandall, *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, 98 y 111; Cassagnes, *D'art et d'argent. Les artistes et leurs clients dans l'Europe du Nord, XIV<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles*, 230.

#### d. Nivel de vida y economía doméstica

En el capítulo 3 analizaremos las circunstancias económicas, sociales y políticas que se daban en los países de origen y que afectaban a la población en general. Bajo este epígrafe vamos a adentrarnos en el modo de vida, nivel adquisitivo y dificultades pecuniarias de los escultores de una manera más específica. La aplastante mayoría de artistas septentrionales tiene un nivel de vida bastante mediocre durante la Baja Edad Media. Así, centrándonos en los ejemplos más tardíos, vemos que en el siglo XIV, los imagineros de Brujas figuran entre los colectivos que pagaban menos impuestos. En Dijón ocurría lo mismo: de los 45 artistas en activo, 33 se ajustan al tramo inferior de cotización (y entre ellos se encontraban algunos pintores y vidrieros de cierto renombre). El asunto era más grave todavía, pues algunos de ellos tuvieron que endeudarse para adquirir productos de primera necesidad, como cereales, vino, lana o artículos de peletería. Peor si cabe era cuando un artista se veía en la miseria por causas de enfermedad, senectud o cualquier otro motivo desconocido (en esta situación acabó sus días Miguel Perín, véase biografía). Por lo tanto, encontramos el origen de la pobreza de los artistas en el desempleo, la enfermedad, la existencia de una progenie muy numerosa y el endeudamiento<sup>98</sup>.

Respecto a los precios de las obras, durante el siglo XV podían ser variables. Poco más de 22 libras percibió Robert Brown, en el Londres de 1421, por una tumba con dos yacentes rodeados de plañideros. Ralph Bowinan, escultor del rey Enrique VII de Inglaterra, ejecuta en 1510 un Cristo y un sepulcro con su Cristo yacente y cuatro caballeros (los soldados romanos), destinados al King's College londinense. El primer Cristo se le paga a 20 *sous* y el grupo de la Resurrección por 40 *sous*. En Flandes, cada figura de piedra se paga entre cinco y 32 libras. Jean de Meyere de Gante cobró 24 libras

---

<sup>98</sup> Cassagnes, *D'art et d'argent. Les artistes et leurs clients dans l'Europe du Nord, XIV<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles*, 247-250.

entre 1432-1433 por el monumento funerario de Jean de Gistel en la iglesia de Zuiddorpe<sup>99</sup>.

No obstante, algunos escasos artistas se enriquecieron considerablemente. Ciertas personalidades pasaron de ser simples *valets* (oficiales contratados por jornales) a maestros de gran prestigio. Otra estrategia de ascenso social pasaba por la asociación profesional o por el matrimonio. Estos artistas pudientes mostraban bastante interés en un reconocimiento social, también mediante donaciones a instituciones religiosas. De hecho, la fama del artista era el último criterio que definía el precio final de la obra. Así, personalidades de la talla de Jan van Eyck, Rogier van der Weyden y Thierry Bouts sí podían subir el precio de sus obras, accesibles solo a los más adinerados, nobles o burgueses enriquecidos<sup>100</sup>.

---

<sup>99</sup> J. H. Harvey, *English Medieval Architects, a Biographical Dictionary down to 1550* (Londres: Batsford, 1954), 44; Cassagnes, *D'art et d'argent. Les artistes et leurs clients dans l'Europe du Nord, XIV<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles*, 255.

<sup>100</sup> Cassagnes, *D'art et d'argent. Les artistes et leurs clients dans l'Europe du Nord, XIV<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles*, 247-250 y 255.

### e. Carácter familiar del taller y endogamia. Estatus del artífice exógeno

Los saberes del oficio se transmitían dentro de los talleres y, casi más importante, este taller solía quedar relegado al ámbito familiar, hasta el punto de dar lugar a dinastías en cada especialidad. De hecho, el local donde se ubicaba el taller estaba situado dentro del mismo domicilio familiar. Los clanes eran bastante cerrados y sólo se daba una cierta movilidad entre miembros de las dichas familias, lo cual era posible debido a la flexibilidad que les ofrece el trabajar distintos materiales con distintos grados de complejidad y capacidad para realizar distintas funciones dentro del taller. Vemos pues, cómo los entalladores que emigran no tienen por qué ser peores, sino que normalmente se le daba preferencia a un artista con vinculación familiar, es decir, al hijo o incluso yerno del maestro del taller, que heredaba los útiles, el prestigio adquirido por sus antecesores, el local y, también muchas veces, la clientela. Este sistema tan cerrado de transmisión dio lugar a un estilo definido que con el tiempo empezó a repetir fórmulas sin que hubiera posibilidad de renovación o de introducir novedades<sup>101</sup>.

---

<sup>101</sup> Sophie Cassagnes-Brouquet, «Les liens familiaux au cœur du fonctionnement des milieux artistiques en Europe du Nord-Ouest à la fin du Moyen Âge», en *Le Médiéviste et la monographie familiale: sources, méthodes et problématiques (colloque, Poitiers, 2003)*, ed. Martin Aurell (Turnhout: Brepols, 2004), 213-223; Daussy, *Sculpteur à Amiens en 1500*, 57 y 71-73.

Daussy ofrece información bastante precisa y documentada en los anexos. Además ejemplifica estas prácticas de la siguiente manera: «Ainsi, plusieurs familles de sculpteurs [à Amiens] ont accaparé le marché sur la quasi-totalité de la période 1460-1550: les Hac, entre 1480 et 1545, les Ancquier-Morel, entre 1508 et 1544, et les Tombes entre 1515 et 1549. Ces maisons illustres étaient rejointes par quelques personnalités plus isolées en tête des marchés d'art: Bazin, Granthomme, Oubée. [...] Ceci permet de supposer les sculpteurs des stalles et des clôtures de chœur de la cathédrale d'Amiens – Antoine Ancquier et Jean Hac –, mais surtout, loin de toute démarche attributive stérile, indique la prédominance de ces quelques artisans et familles sur le marché de la sculpture amiénoise et par conséquent, la prégnance de leur savoir-faire». Daussy, *Sculpteur à Amiens en 1500*, 72.

Véase también Cassagnes, *D'art et d'argent. Les artistes et leurs clients dans l'Europe du Nord, XIV<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles*, 237-240. En las páginas 239 y 240 afirma con contundencia: «La famille est considérée comme le lien social par excellence et constitue un cadre professionnel privilégié [...]. La famille demeure le lien social et professionnel le plus solide de la société urbaine, celui qui protège et limite le développement des personnalités artistiques. L'individu isolé, veuf ou célibataire, semble fragilisé [...]».

Como consecuencia de ello, por ejemplo, Amiens pierde peso como centro artístico escultórico en la segunda mitad del XVI. En dicha ciudad un artífice foráneo podía trabajar para un maestro hasta un máximo de ocho días, además de la obligación de efectuar ciertos pagos al gremio (artículo cuarto). A nuestro juicio, se trata de una sencilla estrategia para disuadir la posible competencia exógena, en otras ciudades septentrionales veremos que tenían una normativa similar en este aspecto. En esta ciudad no se conoce de ningún escultor extranjero entre 1480 y 1540. Sólo hay un anónimo que en 1544 realiza un San Jerónimo para el cementerio Saint-Denis, quien tras este encargo se marcha. Respecto a los entalladores exógenos en Abbeville, se establecía que una vez que habían superado el periodo de aprendizaje podían ejercer para los maestros locales pagando, dependiendo del lugar de origen, entre 30 denarios hasta 7 *sous* con 6 denarios (artículo vigésimo tercero). Los estatutos se centraban más en los requisitos cualitativos de las obras y del material empleado. El producto terminado sería revisado por el *maître charpentier de la ville* si la obra era en madera y, en el caso de la piedra, por el *maître maçon* (artículo décimo), por lo que vemos que el escultor o entallador, en última instancia, acababa dependiendo del carpintero o del maestro mazonero<sup>102</sup>.

Por lo general, los gremios alemanes también limitaban la práctica del oficio a sus miembros afiliados. Esto le suponía una gran desventaja al artífice exógeno, quien, si quería mudarse de ciudad, debía obtener la carta de vecindad como requisito para ingresar en el gremio y poder ejercer su oficio. En Núremberg la situación era justo la contraria, puesto que no había multas para escultores y pintores de otras ciudades, pero sí que se les instaba a solicitar la vecindad en caso de abrir taller propio. Desde 1448 en Múnich y 1456 en Estrasburgo, los escultores de la ciudad tenían derecho a solicitar la vecindad<sup>103</sup>.

Pese a estas circunstancias, la dura competencia entre artistas del mercado artístico flamenco y las dificultades para emanciparse motivan a algunos artistas a desplazarse. En el siglo XV, un tercio de los imagineros que trabajan en Brujas son inmigrantes. A modo de ejemplo, en Amiens en esta misma centuria, de doce imagineros, cuatro procedían de los Países Bajos borgoñones y del Sacro Imperio (Jean Colart, de Colonia, 1396-1404; Jean Bourguignon, 1416; Jacques Has o Hac, 1465; y

<sup>102</sup> Daussy, *Sculpter à Amiens en 1500*, 57 y 71-73.

<sup>103</sup> Baxandall, *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, III.



Simon Leureux de Arras, citado en Abbeville en 1484). En otros oficios artísticos, la situación no difiere mucho. Así, en 1456, los orfebres de Amiens intentan regular este flujo de flamencos a través de unos estatutos. Los pintores de esta ciudad no promulgan un reglamento de la profesión hasta 1491, cuando se funda su gremio, lo que había dado lugar a una gran presencia de pintores extranjeros en la ciudad. De esta manera, las poblaciones más pujantes funcionaban como polos de atracción a artistas exógenos. Asimismo, esta tendencia también se observa a la inversa. El abandono de Dijón de la corte borgoñona dio lugar a la desaparición de muchos talleres en el segundo cuarto del siglo XV, pues solo permanecieron abiertos aquellos que podían satisfacer la demanda de una clientela más modesta y local. Pocas décadas más tarde, entre 1454 y 1530, en Brujas se da una situación similar. Las dificultades a las que se enfrenta la ciudad tienen como consecuencia el estancamiento del número de maestros en el gremio de San Lucas y la disminución de nuevos aprendices. En estos momentos es Amberes la meca más cercana para los artistas, ya que experimenta un enorme crecimiento demográfico y económico. Brujas también mantiene un papel relevante, pues sus talleres son menos numerosos pero más importantes<sup>104</sup>.

Toda esta normativa a la que estaban sujetos los integrantes de los gremios, por un lado, les beneficiaba ya que protegía celosamente sus intereses frente a otros talleres o artistas exógenos. Pese a ello, el sistema resultaba excesivamente rígido: los artistas externos quedan disuadidos, alcanzar el grado de maestría resulta bastante difícil y, por ende, los únicos que pueden sacar provecho son los hijos de los propios maestros. Los talleres se sostienen sobre un entramado familiar y unas redes de amistad. No hay posibilidad de realizar carrera, de promocionarse socialmente o desarrollar un estilo individual en estos talleres. Desde el siglo XIV y durante la primera mitad del XVI mantienen la calidad y las fórmulas artísticas, debido sin duda a su funcionamiento interno y la transmisión y formación de nuevos artífices.

---

<sup>104</sup> Cassagnes, *D'art et d'argent. Les artistes et leurs clients dans l'Europe du Nord, XIV<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles*, 246-247.

f. Transmisión de saberes y técnicas

Durante siglos, las técnicas y saberes que se transferían a través de la formación del escultor quedaban reducidos a los límites del foco artístico, la tradición local y, desde luego, respondía a una serie de necesidades y exigencias. Sin embargo, esta transmisión de conocimientos requiere de todo un elenco de recursos materiales e inmateriales, técnicos y humanos... Por esta razón, resulta fundamental el peso que ejercen el entorno en general y, en particular, el taller donde se forma el artista, el sistema gremial en el que se inserta y el mercado, puesto que la demanda condiciona todo el proceso de creación.

De lo expuesto en el epígrafe anterior se deduce claramente que la formación y la transmisión de los conocimientos y adquisición de habilidades tiene lugar en un entorno familiar o, a lo sumo, entre individuos con vínculos de amistad. Es reseñable igualmente la comunicación entre talleres de distintas disciplinas, pues la transmisión y circulación de modelos se aplicaban a distintos soportes. Dicho de otro modo, si bien las fórmulas y soluciones artísticas pasaban de una generación a otra dentro de un mismo taller, no es menos cierto que en muchas ocasiones los artistas se inspiran, como es bien sabido, en grabados, pero también en modelos compositivos procedentes de esculturas (de otros talleres vecinos), tapices, vidrieras, etc. En el caso de la Champaña, ya que su escultura gozaba de una identidad bien definida desde finales de la centuria anterior, los artífices fueron capaces de integrar novedades de otros talleres de la zona o más alejados hacia el norte, especialmente alemanes. Esta comunicación y circulación de saberes también se daba en los talleres escultóricos meridionales. Por ejemplo, las puertas occidentales de la catedral del Salvador de Aix-en-Provence (Bouches-du-Rhône), « *une œuvre qui illustre de manière emblématique le passage du gothique à la Renaissance* », ejecutadas por Raymond Bolhit entre 1505-1510, siguiendo el diseño de Jean Guiramand,

cuyo padre, Guillaume, con quien debió de haberse formado en el taller familiar, había trabajado en Tours<sup>105</sup>.

---

<sup>105</sup> Véronique Boucherat, *L'art en Champagne à la fin du Moyen Âge. Productions locales et modèles étrangers (v. 1485-v. 1535)* (Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2005), 175-195 y 383-385 (anexos 1-3); Christine Gallisot-Ortuno, «Aux sources de la Renaissance provençale : étude des sibylles de la cathédrale Saint-Sauveur d'Aix-en-Provence», en *Du Gothique à la Renaissance. Architecture et décor en France 1470-1550. Actes du colloque de Viviers - 20-23 septembre 2001*, ed. Yves Esquieu, 2<sup>a</sup> ed. (Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence, 2011), 33-50; Pascal Julien, «La sculpture toulousaine de la Renaissance : des ateliers itinérants au foyer rayonnant», en *La sculpture française du XVI<sup>e</sup> siècle. Études et recherches*, ed. Marion Boudon-Machuel (Marsella: Le bec en l'air, Institut national d'histoire de l'art, 2011), 62-79; Philippe Bernardi, «Entre mobilités sociale et géographique : les pèlerinages d'un tailleur de pierre français dans la Provence du XV<sup>e</sup> siècle», en *Les transferts artistiques dans l'Europe gothique. Repenser la circulation des artistes, des œuvres, des thèmes et des savoir-faire (XII<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècle)* (Paris: Picard, 2014), 177-188.

La mencionada monografía de Boucherat resulta indispensable para el estudio de la escultura en Champaña en el periodo por el que nos interesamos, así como la relación de esta disciplina con otros oficios artísticos.

Una aproximación más general con un extenso catálogo lo encontramos en Arnold Heinz-Hermann, «Die Skulptur in Troyes und in der südlichen Champagne zwischen 1480 und 1540: stilkritische Beobachtungen zum Meister von Chaource und seinem Umkreis» (Universidad Albert-Ludwigs, 1992).

Véase también Jonathan Truillet, Christine Locatelli, y Didier Pousset, «L'apport des restaurations et des analyses des matériaux à notre connaissance de la sculpture sur bois du XVI<sup>e</sup> siècle en Champagne-Ardenne», en *La sculpture française du XVI<sup>e</sup> siècle. Études et recherches*, ed. Marion Boudon-Machuel (Marsella: Le bec en l'air, Institut national d'histoire de l'art, 2011), 104-113.

g. El mercado del arte

i. La venta directa. Ferias y mercados

Muchas veces los gremios alzaban sus reivindicaciones contra el libre mercado e incluso contra los maestros, como llegó a ocurrir con los impresores de Lyon. Empero, esta situación no era exclusiva de los impresores lioneses. De hecho, en el sur de los Países Bajos las compañías gremiales detentaban un poder considerable durante los siglos XV y XVI. Además, en este caso, era el gremio de pintores el que mantenía una hegemonía del mercado, ya que los retablos de pintura eran más apreciados por la clientela que los tallados. Recordemos que, también en España, los entalladores e imagineros tenían una dura competencia con los pintores, ya que los retablos podían ser tanto de pintura como de historias talladas. Pero volvamos a lo que ahora nos interesa. En los Países Bajos, el entallador se veía obligado a ajustarse a una encorsetada normativa gremial que le dejaba en una posición de desventaja frente a los pintores a la hora de vender sus obras prefabricadas<sup>106</sup>.

Para empezar, citaremos dos ejemplos que demuestran las tensiones que a veces se producían entre distintos artífices. Así, el 20 de junio de 1453, el gremio de pintores bruselenses interpuso una demanda contra aquellos que, sin ser miembros de la corporación, «contrataban y vendían retablos». Otras expresiones sinónimas a lo largo del documento siguen aludiendo a esta dualidad<sup>107</sup>. Para Jacobs, el texto inequívocamente se refiere a los retablos tanto comisionados como prefabricados, de ahí que se especifiquen ambos tipos. Al final resultaron vencedores los pintores, puesto que

---

<sup>106</sup> Jacobs, «The Marketing and Standardization of South Netherlandish Carved Altarpieces: Limits on the Role of the Patron»: 208 y 210; Bernard Quilliet, *La France du beau XVI<sup>e</sup> siècle (1490-1560)* (París: Fayard, 1998), 310-312.

<sup>107</sup> Traducción de la autora («...*contract for and trade altarpieces...*»).

«The phrase “undertake to make ... in order to sell” suggests production under contract to a patron, whereas “go to markets” refers to the practice of bringing ready-made art to the market». Jacobs, «The Marketing and Standardization of South Netherlandish Carved Altarpieces: Limits on the Role of the Patron»: 210.

tenían el mando de las ventas de ambos tipos de retablos. Poco después, el 8 de junio de 1454, ambas agrupaciones acordaron otorgar a los entalladores los mismos derechos en cuanto a los retablos<sup>108</sup> comisionados, pero mantenían las restricciones impuestas para los prefabricados. A continuación, desgranaremos cada una de las siete cláusulas aprobadas en 1454, ya que revelan bastante información sobre el método de trabajo<sup>109</sup>.

Los dos primeros artículos versan sobre la calidad de los materiales empleados en la escultura y policromía. Todos los elementos del retablo habían de ser revisados y, superada esta inspección por un comité del gremio, sellados. No hay ninguna especificación en cuanto al estilo, pero sí se prohíbe la colocación de figuras antiguas en retablos nuevos. Las obras comisionadas también estaban sujetas a este sello de calidad, pero su relevancia es menor, ya que los contratos aseguraban las preferencias y exigencias del promotor. En las obras prefabricadas, el sello no solo indicaba que la obra cumplía ciertos requisitos de calidad, sino que indicaba la ciudad de fabricación. En Amberes, como pintores y escultores se amparan bajo un mismo gremio, el sello no se emplea tanto para controlarse los unos a los otros, sino más bien como garantía al cliente. Tercero, los pintores pueden aceptar cualquier encargo escultórico (aunque en la práctica los trabajaran entalladores, pero era el pintor el mediador y contratante), en blanco o con policromía. Por los siguientes artículos cuarto y quinto, los entalladores podían, respectivamente, aceptar encargos de escultura en blanco o de escultura policroma, de clientes tanto de Bruselas como de fuera. En caso de que se fuera un encargo para policromar, pueden subcontratar a un pintor, pero el maestro entallador sí tiene capacidad para actuar de intermediario y contratante<sup>110</sup>.

Si bien hasta aquí parecen igualados los derechos entre pintores y entalladores, ahora presentamos la gran ventaja que se llevan los pintores. Los entalladores pueden ejecutar estatuas, retablos, tabernáculos, frontales y motivos decorativos, pero solo podrán ofertar al mercado libre los retablos que cumplan ciertas condiciones. Si una vez transcurrido un mes desde superar la inspección, el retablo no ha sido vendido, entonces podrá ser policromado por algún taller de la ciudad de Bruselas acogido al

---

<sup>108</sup> En neerlandés, el término *outaertafelen* incluye tanto a los retablos de pintura como escultóricos.

<sup>109</sup> Jacobs, «The Marketing and Standarization of South Netherlandish Carved Altarpieces: Limits on the Role of the Patron»: 210.

<sup>110</sup> Jacobs, «The Marketing and Standarization of South Netherlandish Carved Altarpieces: Limits on the Role of the Patron»: 208, 210 y 212-213.

Al sistema de sellos nos referiremos más adelante, puesto que era uno de los pasos en la producción de escultura prefabricada.

gremio. Después, tras pasar una segunda inspección, el escultor puede finalmente poner a la venta el retablo, fuera o dentro de Bruselas<sup>111</sup>. Recordemos que, en las ciudades vecinas, había gravámenes y restricciones a obras procedentes de talleres exógenos, por lo que la tarea conllevaba unas pérdidas económicas añadidas para el artista.

Todas estas regulaciones se aplicaban exclusivamente a los grandes retablos, no a piezas de reducido volumen, que podían ser comercializadas libremente por cualquier persona. Por lo tanto, el entallador solo podía subcontratar al pintor si se trataba de una obra bajo encargo. Aquí se observa cómo el meollo del asunto radicaba en la competencia por los retablos prefabricados. El escultor no podía vender una obra prefabricada policromada sin tener la pieza almacenada un mes, ya que, en un mercado dominado por retablos de pintura o de escultura policroma, vender una obra en blanco era equivalente a vender una obra sin terminar. Así, los pintores acceden *a priori* a establecer una igualdad de derechos de venta, pero mantienen una primacía en el mercado de retablos prefabricados. Ello, a su vez, nos indica que este tipo de productos representaba una importante fracción de las ganancias. Además, apunta Jacobs, los entalladores no podrían cargar unas tasas mayores al vender sus obras, de tal manera que amortizasen las pérdidas ocasionadas en concepto de almacenamiento. El propio mercado los obligaría a mantener unos precios similares a los de los pintores, ya que, de lo contrario, perderían clientela<sup>112</sup>.

En realidad, la situación y los conflictos por el control del mercado no diferían mucho respecto a las ciudades vecinas. Solo varían pequeñas puntualizaciones, pero ambos casos se mantiene la presión que soportaban los talleres escultóricos. Sin embargo, en Amberes, pintores y entalladores estaban agrupados en el mismo gremio y contaban con una misma normativa reguladora de los contratos y las ventas. Se desconoce la razón exacta por la que el gremio de pintores de Bruselas tuviera tanto poder respecto al de los escultores, ya que ambas ciudades valoraban más la obra pictórica que escultórica<sup>113</sup>.

---

<sup>111</sup> Jacobs, «The Marketing and Standardization of South Netherlandish Carved Altarpieces: Limits on the Role of the Patron»: 210-211.

El artículo séptimo revocaba la orden de 1543 (otorgada a partir de la mencionada demanda del 20 de junio de dicho año).

<sup>112</sup> Jacobs, «The Marketing and Standardization of South Netherlandish Carved Altarpieces: Limits on the Role of the Patron»: 211-212.

<sup>113</sup> Jacobs, «The Marketing and Standardization of South Netherlandish Carved Altarpieces: Limits on the Role of the Patron»: 211.

Otros documentos de compra-venta complementan perfectamente estas regulaciones y la popularidad de estos retablos prefabricados (frente a la obra bajo encargo). Por ejemplo, en 1439 Willem Knocx de Edimburgo comisionó a un marchante antuerpiense, Wouter Michiels, para que le trajera, entre otros enseres menesteres ya adquiridos, un retablo de Janne van Battele de Mechelen. Probablemente este Willem Knocx importaba la mercancía para venderla en Escocia y no para uso personal. Asimismo, Wendelmoet van der Borch, viuda del pintor bruselense Jan van der Perssen, en el verano de 1479 está vendiendo los remanentes del taller del difunto marido, a Jacob Nemery de Maasdam –que en realidad era antuerpiense– y tenía pendientes de cobro otro retablo de Adam van der Craenleyden, sacerdote en Bergen según consta en Berge-op-Zoom. Es decir, la viuda no busca artífices que asuman los compromisos pendientes del finado, sino que vende directamente las piezas restantes en el taller. En España hay casos similares. Luisa Ordóñez, viuda de Jerónimo Hernández, se asoció con su cuñado Andrés de Ocampo y creó una compañía «de escultura, talla y ensamblaje» en 1586<sup>114</sup>.

El éxito de estos talleres hizo que muy pronto surgiera un mercado artístico con pleno sentido moderno en la Europa septentrional. Ya no se trataba solo de obras concretas encargadas por comitentes *ad hoc*. Es más, desde el siglo XII gozaban de gran popularidad las ferias en los Países Bajos. Así, surge otra vía de adquisición de obras, que consistía en la venta directa a través de ferias. Si bien los artistas atendían a una clientela tanto laica como eclesiástica, muchas obras iban al mercado libre, comercializadas a través de ferias y mercaderes. En algunas de estas ferias tardomedievales los *huchiers* en ocasiones vendían piezas sueltas de retablos u obras

---

<sup>114</sup> Lorne Campbell, «The Art Market in the Southern Netherlands in the Fifteenth Century», *The Burlington Magazine* 118, nº 877 (1976): 195; Jacobs, «The Marketing and Standardization of South Netherlandish Carved Altarpieces: Limits on the Role of the Patron»: 211-212 cita a J. F. Sloomans, «Les marchands brabançons et, plus spécialement, les marchands bruxellois aux foires de Berg-op-Zoom, d'après les données des archives de Berg-op-Zoom», *Cahiers bruxellois* 8 (1963): 32; José María Sánchez, «Los obradores artísticos sevillanos del siglo XVI: adaptaciones y cambios para satisfacer los encargos del mercado americano», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 35, nº 103 (noviembre de 2013): 181.

Andrés de Ocampo estaba relacionado artísticamente con Pedro de Bruselas, hijo de Hans de Bruselas, y su cuñado Jerónimo Hernández estaba asociado a algunos de los continuadores del taller de Roque de Bolduque, como los dos Juan Vázquez, padre e hijo. Juan José Martín González, *Escultura barroca en España. 1600-1770* (Madrid: Cátedra, 1998), 124.

terminadas. Normalmente estos mercadillos tenían lugar los viernes y ahí tanto artistas de la ciudad como forasteros podían vender su mercancía<sup>115</sup>.

Amberes el principal centro a finales del xv. Sus mercados de arte eran los más espléndidos de toda Europa Occidental. De hecho, desde 1465 acogía ferias especializadas a lo largo de todo el año, a pesar de las quejas de Brujas, su competencia más directa. En primer lugar, Pentecostés (*Sinxemarkt*, desde el segundo domingo previo a Pentecostés) y después la Asunción o de San Bavón (*Bamismarkt*, desde el segundo domingo después de la Asunción). Tanto las ferias de Berg-op-Zoom (una por Pascua Florida y después otra por Todos los Santos) como las de Amberes duraban unas seis semanas y se desarrollaban en tres fases. Primero, las entradas llamadas *toot-dagen*, tiempo durante el cual se instalaban los comerciantes. Segundo, el periodo de exposición y venta. Tercero, cuando se resolvían las transacciones. De todo ello dio cuenta el andaluz Pedro Tafur, en su cuaderno de viaje de 1438. Concreta además Tafur que los imagineros y entalladores de Amberes y Bruselas se situaban en la esquina suroeste del claustro del convento antuerpiense de los dominicos<sup>116</sup>.

Tal era el éxito del mercado en este convento que fue ampliado sucesivamente en 1460 y 1479. Estas reformas no debieron de resultar suficientes para los gremios de San Lucas, que en 1480 se mudan al llamado *Onser Liever Vrouwen pand*, el mercado de Nuestra Señora. Estaba especializado en obras de arte y vino a sustituir al mercadillo que se celebraba a las puertas del convento dominicano. Desde su construcción en 1460, el *pand* (o *pandt*) de Nuestra Señora se situaba en el atrio de la iglesia de dicha advocación (que más tarde será la catedral), cuya fábrica auspició su apertura y celebración de 1468 a 1560. Desde 1484, Amberes solo permitía la venta directa de obras de arte durante las ferias desde el *pand*. Los gremios de San Lucas de Bruselas y Amberes alquilaban los puestos de los que los maestros disponían para vender. El *pand* fue adquiriendo cada vez mayor relevancia en el mercado y su actividad dejó de limitarse a los periodos feriado.

---

<sup>115</sup> Jacobs, «The Marketing and Standarization of South Netherlandish Carved Altarpieces: Limits on the Role of the Patron»: 209; Cassagnes, *D'art et d'argent. Les artistes et leurs clients dans l'Europe du Nord, XIV<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles*, 263; Muller, «L'art des huchiers, restreint au mobilier liturgique des chœurs»: 3-4.

<sup>116</sup> Tafur explica que los pintores, orfebres y joyeros también compartían este espacio, ya que los gremios de San Eloy, San Nicolás y San Lucas habían alquilado conjuntamente. Por otro lado, en la iglesia de San Juan se vendían los tapices. Jacobs, «The Marketing and Standarization of South Netherlandish Carved Altarpieces: Limits on the Role of the Patron»: 209; Cassagnes, *D'art et d'argent. Les artistes et leurs clients dans l'Europe du Nord, XIV<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles*, 263



Arquitectónicamente, tenía la planta de un claustro, rectangular o cuadrado, con la parte central a cielo abierto. El propio término de *pand* procede del francés *pan* (muro). Las *pandas* (valga la redundancia), cubiertas, eran el espacio para que los comerciantes expusieran sus mercancías de lujo<sup>117</sup>.

Con todo, otras ciudades flamencas también pujaban en el sector. Brujas celebraba su feria del 23 de abril al 22 de mayo. El *pand* de Brujas se comienza a construir en 1482 tras la petición del gremio de San Nicolás. Contaba con 187 puestos para alquilar por artistas locales o forasteros. Así hizo el escultor Cornelis de Smet, que había participado en la fábrica del ayuntamiento de esa ciudad y en la basílica de Saint-Sang, arrendando un puesto y medio. El gremio de los orfebres también era el responsable de alquilar todos los puestos para sus afiliados. Otras ferias reseñables eran la de Ypres (28 de febrero-29 de marzo), Thourout (24 de junio-24 de julio), Lille (15 de agosto-14 de septiembre) y Messines (1º de octubre-1º de noviembre). En Alemania también se organizaban encuentros similares para favorecer la venta de esculturas de menor tamaño, puesto que los grandes retablos solo se ejecutaban bajo comisión. Por poner un ejemplo anecdótico, está documentada la presencia de Veit Stoss en 1506 en la feria Whitsun de Nördlingen para exponer sus obras. Años más tarde, en 1532, el escultor fue expulsado del porche de una iglesia, así que sencillamente trasladó su puesto a otra. Estos mercados muestran claramente una nueva mentalidad moderna en lo que al arte y a su comercialización se refiere, a través de su integración en un sistema capitalista, con la ciudad de Amberes al frente. Además del escaparate de la tienda-taller al que ya nos hemos referido, a veces había lo que hoy llamaríamos una exposición temporal. En 1464, el escultor bruselense Willem Goesteline, vecino de Geraardsbergen, expone a la venta un retablo de la Natividad en la iglesia de San Nicolás de Gante<sup>118</sup>.

---

<sup>117</sup> Jacobs, «The Marketing and Standarization of South Netherlandish Carved Altarpieces: Limits on the Role of the Patron»: 209; Cassagnes, *D'art et d'argent. Les artistes et leurs clients dans l'Europe du Nord, XIV<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles*, 262-264.

Véase también Campbell, «The Art Market in the Southern Netherlands in the Fifteenth Century»; Jean C. Wilson, «The Participation of Painters in the Bruges “pandt” Market, 1512-1550», *The Burlington Magazine* 125 (1983): 476-479; Jean C. Wilson, «Marketing Paintings in Late Medieval Flanders and Brabant», en *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge. Colloque international. Centre National de la Recherche Scientifique. Université de Rennes II - Haute Bretagne. 2 - 6 mai 1983*, ed. Xavier Barral i Altet, vol. I (París: Picard, 1986), 621-627; Dan Ewing, «Marketing Art in Antwerp, 1460-1560: Our Lady's Pand», *Art Bulletin* 72, nº 4 (1990): 558-584.

<sup>118</sup> Baxandall, *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, 102; Cassagnes, *D'art et d'argent. Les artistes et leurs clients dans l'Europe du Nord, XIV<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles*, 258 y 263.

De manera paralela a estas prácticas y estrategias de los maestros, talleres y gremios, surge una nueva figura, la del marchante. Estos profesionales podían desenvolverse bien a escala local o internacional. Vendían obras tanto a los Médici -interesados sobre todo en las tablas de pintura y tapices de Brujas o Amberes- y a las iglesias castellanas, como a ciudades hanseáticas o escandinavas. En el caso de las exportaciones a Inglaterra durante el siglo XV, rara vez se efectuaban tras un encargo, sino que la mayoría de las veces, eran obras prefabricadas o de ocasión. Este comerciante podía figurar como Henri, *vendeur d'images*, en 1449, o como Baudin Elles, *marchant d'images du pays d'Alemagne* en 1457, ambos mencionados en los archivos de Amiens. Muchas veces, el propio marchante procede del mundo artístico, como el citado Goesteline<sup>119</sup>.

En Alemania, como veremos en el siguiente epígrafe, las grandes máquinas retablisticas únicamente se ejecutaban previa solicitud del comitente. Esto es, las obras prefabricadas podían ser esculturas de poco volumen, pero no grandes retablos. Además de grandes retablos, el mercado de la escultura germana también estaba condicionado por la demanda de figuras de menor tamaño, como las *Lüsterweibchen*, lámparas antropomorfas con figuras femeninas talladas. Había asimismo figuras para el culto doméstico, con Vírgenes, personajes hagiográficos o Crucificados. Si bien apenas hay documentos que atestigüen dichas transacciones, Baxandall considera que un taller tendría una cierta producción de este tipo de objetos para su posterior venta de ocasión. Estas pequeñas esculturas, producidas en grandes cantidades, entraban en competencia directa con la producción artística de sus vecinos más septentrionales. También los relieves de barro cocido del área renana eran producidos al por mayor y hoy queda un alto número de copias<sup>120</sup>.

---

<sup>119</sup> No siempre era así; por ejemplo, en el caso de los grandes tapices, debido al precio de los hilos y a su alto coste de producción, solían ser empresarios adinerados los que podían disponer del capital necesario para realizar tales transacciones con seguridad. Cassagnes, *D'art et d'argent. Les artistes et leurs clients dans l'Europe du Nord, XIV<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles*, 257-259 y 264.

Nótese asimismo la similitud entre Baudin y la transcripción que a veces se hace del apellido Voisin (Bauzin). Véanse biografías de Cristóbal y Nicolás Voisin.

Uno de los Beaugrant, durante sus primeros meses en Bilbao, también se dedicó a la venta de obras de arte hechas por terceros e importadas desde los Países Bajos. José Ángel Barrio Loza, *Los Beaugrant en el contexto de la escultura manierista vasca* (Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1984), 32.

<sup>120</sup> Baxandall, *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, 102.

## II. El contrato de obra

Pese a este libre mercado que contrasta con unas estructuras económicas todavía medievales, Alemania seguía produciendo retablos o, más concretamente, *Schnitzaltäre*, bajo demanda, como ya hemos indicado. Los objetos de menor volumen sí podrían ser prefabricados o no, pero no ocurría lo mismo con los retablos, que solo se ejecutaban previa petición de un comitente. A diferencia de la situación descrita en los Países Bajos, los talleres germanos producían los retablos mediante solicitud y con una relación contractual entre el artista y su cliente, nunca prefabricados. Aunque la mayoría de los contratos se situaban en un punto intermedio, podía darse una mayor libertad al artista, como en el caso de los talleres suabos que exportaban a las localidades alpinas, o, por el contrario, con un mayor control por parte del cliente. Para evitar ciertas prácticas, el gremio de escultores de Augsburgo prohibió en 1506 el pago de jornales a los artistas y solo permitía la venta de obras completas. Otro asunto que podía causar fricción era cuál de las dos partes se encargaba de proveer los materiales, ya que era un negocio que se prestaba a la especulación. Los entalladores preferían aportar ellos la madera, mientras que los ricos mercaderes, como los Fugger, que muchas veces detentaban monopolios, optaban por lo contrario<sup>121</sup>.

Los contratos conservados de estos talleres nórdicos a finales de la Edad Media podían presentar cierta variedad en cuanto al método de pago, pero, en líneas generales, no difieren en exceso del resto de Europa<sup>122</sup>. De hecho, compartían ciertos rasgos: especifican el tipo de obra encargada, la ubicación a la que iba destinada, las dimensiones e iconografía. Muchas veces el cliente pedía que fuera hecha a semejanza de otra obra ya existente. También, cuando se solicitaba el uso de materiales preciosos, se fija el precio y sus condiciones. Asimismo, el cliente estipula una fecha de entrega y

<sup>121</sup> Baxandall, *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, 102-105; Jacobs, «The Marketing and Standardization of South Netherlandish Carved Altarpieces: Limits on the Role of the Patron»: 208 y 212; Cassagnes, *D'art et d'argent. Les artistes et leurs clients dans l'Europe du Nord, XIV<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles*, 261.

<sup>122</sup> «The usual form of contract was the same Frankish one that had passed through Lombardy to Italy and combined “Arrha” –the deposit or earnest by the buyer which bound the seller to complete– and the “Wadiatio” –the obligation of the buyer in turn to pay up in full when the seller completed– into a single reciprocal instrument. There were many nuances within the general form: for instance, payment might be by instalments during the making; the contractor might bind himself to execute it personally with his own hands [...], though this was not usual for sculpture; or the final price or payment might be dependent on a valuation by named assessors. For crafts in which design was important –goldsmith’s work and clock-making as well as painting or sculpture– a basis for agreement was often a drawing or “Visierung”, made by the craftsman and approved by the client. The contract was a flexible form, allowing a wide range of expression within variations taken or taken up». Baxandall, *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, 102-103.

una serie de cláusulas en caso de delación o incumplimiento por parte del artista. En último lugar, las partes acuerdan un precio final y el método de pago. Cabe reseñar que dicho precio normalmente dependerá del coste de los materiales empleados. Es decir, mientras que el artista percibe una pequeña parte del precio por su trabajo, el empleo de materias primas de lujo era lo que verdaderamente encarecía el coste final. Otras cualidades de la obra también contribuían al montante, como el formato y la complejidad del asunto representado<sup>123</sup>. Como vemos, este sistema es muy parecido a las costumbres peninsulares para este tipo de contratos.

Consideramos, pues, que esta bonanza en el mercado artístico fue como un último canto de cisne, puesto que pocas décadas más tarde, en medio del furor iconoclasta, estos profesionales verán mermado su nicho de mercado. Pese a ello, en los años más prósperos, la demanda de retablos podía ser fluctuante. Baxandall ha observado que los retablos alemanes más costosos fueron ejecutados antes de 1490. En el caso de la Alta Austria, los precios comenzaron a elevarse desde 1450. Poco después, entre 1490 y 1517 tendieron a estancarse. En fechas posteriores, las iglesias y las viviendas de particulares que albergaban esculturas ya tendrían cubiertas sus necesidades escultóricas. Por lo tanto, puede decirse que el grueso del negocio tuvo lugar durante la generación previa a la Reforma. Los gremios de escultores reflejaban con claridad el sistema de gremios tardomedieval y la sociedad comercial. A partir del siglo XVI, algunos mercaderes compraban el material y contrataban a los artistas para que tallaran la obra que fuera, que posteriormente sería vendida por el comerciante. Este oligopolio fue una nueva alternativa al encorsetado sistema gremial. Poco a poco los maestros más destacados fueron adquiriendo mayor libertad para actuar como dirigentes de sus respectivos talleres (y asumir el poder tanto del potencial mercader como del antiguo gremio)<sup>124</sup>.

---

<sup>123</sup> Cassagnes, *D'art et d'argent. Les artistes et leurs clients dans l'Europe du Nord, XIV<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles*, 253-255.

<sup>124</sup> Baxandall, *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, 115-122.

## h. El proceso escultórico

### i. Retablos y esculturas prefabricados

Nos hemos referido a obras prefabricadas, especialmente retablos, frente a otras hechas bajo encargo. Ahora vamos a ver cómo cada una lleva un proceso escultórico completamente diferente según el método de venta. De alguna manera, la técnica refleja el mercado de la época y viceversa, el sector artístico y su economía se benefician de la implementación de ciertos modos de producción. Así, bajo este epígrafe nos ocuparemos de la escultura que se vendía directamente al comprador, ya terminada, en los talleres septentrionales, en las ferias flamencas y alemanas o en cualquier otra exposición improvisada. Algunas tipologías artísticas ejecutadas mediante un sistema de producción industrializado gozaban de un gran éxito desde la Edad Media<sup>125</sup>.

---

<sup>125</sup> Podemos citar como ejemplos los conocidos alabastros de Inglaterra, los retablos brabantones con forma de “T” invertida, los esmaltes de Limoges o, siglos antes, la cerámica del suroeste peninsular, etc.

Sobre estas exportaciones, remitimos a Marie-Christine Maufus, «Observations sur la production et utilisation du décor architectural en terre cuite pendant l'Antiquité tardive», en *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge. Colloque international. Centre National de la Recherche Scientifique. Université de Rennes II - Haute Bretagne. 2 - 6 mai 1983*, ed. Xavier Barral i Altet, vol. III. Fabrication et consommation de l'oeuvre (Paris: Picard, 1986), 51-64.

Respecto a los alabastros, véase Francis W. Cheetham, *English Medieval Alabasters: With a Catalogue of the Collection in the Victoria and Albert Museum* (Oxford: Phaidon-Christie's, 1984), 19.

Sobre las características formales y tipológicas de estos retablos con forma de “T”, así como su difusión, véase Lynn F. Jacobs, «The Inverted “T”-Shape in Early Netherlandish Altarpieces: Studies in the Relation between Painting and Sculpture», *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 54, nº 1 (1991): 33-65.

Otros ejemplos de obras artísticas sujetas a este sistema de fabricación y venta exitosa a nivel europeo durante la Edad Media son analizados en las siguientes publicaciones: R. Randall, «The Medieval Artist and Industrialized Art», *Apollo* 84 (1966): 434-441; Dieter Kimpel, «Le développement de la taille en série dans l'architecture médiévale et son rôle dans l'histoire économique», *Bulletin monumental* 135, nº 3 (1977): 195-222; Robert Emmerson, «Design for Mass Production: Monumental Brasses made in London ca. 1420-1485», en *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge. Colloque international. Centre National de la Recherche Scientifique. Université de Rennes II - Haute Bretagne. 2 - 6 mai 1983*, ed. Xavier Barral i Altet, vol. III. Fabrication et

También de manera coetánea, otros artífices del sur de los Países Bajos recurrían a estas estrategias, como los tapiceros, iluminadores y pintores en general<sup>126</sup>.

Así, para estas obras sería más adecuado hablar de clientela, más que de comitentes, puesto que en muchas ocasiones, los talleres creaban retablos a partir de módulos o piezas prefabricadas. Esto es, las obras ejecutadas previo encargo eran solo una parte de la producción total. Muchas de ellas se basaban en un modelo ya establecido. El cliente adquiriría la pieza ya terminada en ferias o en el propio taller, o bien encargaba una obra según un modelo prediseñado. Esto supone una gran restricción para el comprador, ya que, a lo sumo, elige una opción de un catálogo y, a lo sumo, solicita que le personalicen ciertos elementos<sup>127</sup>, que más adelante explicaremos. Respecto a las exportaciones al extranjero, como hemos visto en el caso del escocés Knocx, la serían mayoritariamente obras prefabricadas. No vamos a insistir en las importaciones de obras flamencas en los reinos hispanos, pero sí que cabe puntualizar que no eran la única clientela. Los talleres flamencos exportaban a buena parte de Europa: Alemania, Escandinavia, Polonia, Portugal, Francia e incluso, en menor medida,

---

consommation de l'oeuvre (París: Picard, 1986), 133-171; Christopher Norton, «The Production and Distribution of Medieval Floor Tiles in France and England», en *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge. Colloque international. Centre National de la Recherche Scientifique. Université de Rennes II - Haute Bretagne. 2 - 6 mai 1983*, ed. Xavier Barral i Altet, vol. III. Fabrication et consommation de l'oeuvre (París: Picard, 1986), 101-132; Patrick Périn, «Deux exemples de production en série à l'époque mérovingienne : sarcophages de plâtre moulé et plaques de bronze du Bassin parisien», en *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge. Colloque international. Centre National de la Recherche Scientifique. Université de Rennes II - Haute Bretagne. 2 - 6 mai 1983*, ed. Xavier Barral i Altet, vol. III. Fabrication et consommation de l'oeuvre (París: Picard, 1986), 9-40.

<sup>126</sup> Jacobs, «The Marketing and Standarization of South Netherlandish Carved Altarpieces: Limits on the Role of the Patron»: 225-226; Cassagnes, *D'art et d'argent. Les artistes et leurs clients dans l'Europe du Nord, XIV<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles*, 260.

<sup>127</sup> Esta es la tesis central del citado artículo de Jacobs, «The Marketing and Standarization of South Netherlandish Carved Altarpieces: Limits on the Role of the Patron».

Otros autores también sostienen que la adquisición de estas obras se basaba más en la especulación que en el encargo privado: E. Baes, «La peinture flamande et son enseignement sous le regime des confreries de St. Luc», *Mémoires couronnées et mémoires des savants étrangers* 44 (1882); Heidi Floerke, *Studien zur Niederländischen Kunst- und Kulturgeschichte - Die Formen des Kunsthandels, das Atelier und die Sammler in den Niederlanden vom 15.-18. Jahrhundert* (Múnich, Leipzig: Georg Müller, 1905); Georg F. Koch, *Die Kunstausstellung - Ihre Geschichte von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts* (Berlín: De Gruyter, 1967); Campbell, «The Art Market in the Southern Netherlands in the Fifteenth Century»: 194-196; Wilson, «The Participation of Painters in the Bruges "pandt" Market, 1512-1550»; Zirka Zaremba Filipczak, *Picturing Art in Antwerp 1550-1700* (Princeton: Princeton University Press, 1987); Ewing, «Marketing Art in Antwerp, 1460-1560: Our Lady's Pand»; Cassagnes, *D'art et d'argent. Les artistes et leurs clients dans l'Europe du Nord, XIV<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles*, 260-261.

a Italia, Inglaterra y Escocia. Sin duda alguna, las grandes ferias y mercados desempeñaron un papel relevante en la europeización del arte<sup>128</sup>.

Otras veces, aunque las obras fueran expresamente comisionadas, en realidad se formaban mediante la combinación de módulos previamente diseñados, el *patroon*. De manera similar, en otras ocasiones se proponía como modelo alguna obra expuesta en el *pand*, como hizo en 1546 el abad de Vauclair al encargarle un retablo al antuerpiense Pierre Quintin. En muchos contratos era habitual que solo se hiciera referencia a los temas de las escenas o personajes de manera muy sucinta. En todos estos casos solían nombrarse testigos que dieran fe de la similitud de la obra con el *patroon* original. Esta práctica de diseñar los retablos por módulos escogidos de un catálogo queda patente en la aparente uniformidad de los retablos conservados procedentes de Bruselas y Amberes. Si el comitente hubiera disfrutado de una mayor libertad, las obras resultantes presentarían mayor variabilidad. No podían faltar en estos talleres los cuadernos con trazas y dibujos, ya que muchas escenas y figuras presentan una semejanza asombrosa. Sin embargo, pese a tales parentescos, que revelan un origen común, no hay dos retablos iguales<sup>129</sup>.

---

<sup>128</sup> Jacobs, «The Marketing and Standardization of South Netherlandish Carved Altarpieces: Limits on the Role of the Patron»: 213-214.

Los registros del puerto de Amberes registraban al menos un retablo brabantino en cada nave que partía con destino a España en los años 1553-1554. L. van der Essen, «Contribution à l'histoire du port d'Anvers et du commerce d'exportation des Pays-Bas vers l'Espagne et le Portugal à l'époque de Charles-Quint (1553-1554)», *Bulletin de l'Académie Royale d'Archéologie de Belgique* 3 (1920): 58.

En relación a la labor de mecenazgo y coleccionismo y el interés por el arte hispanoflamenco, véase en este mismo volumen, capítulo 3. Factores geográficos, apartado a. Procedencia del colectivo, epígrafe I. Flandes y Países Bajos.

Sobre las exportaciones europeas, véase M. Voegelen, «Die Gruppenaltäre in Schwäbisch Hall und ihre Beziehungen zur Niederländischen Kunst», *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* 13 (1923): 121-160; W. Paatz, «Eine Nordwestdeutsche Gruppe von frühen Flandrischen Schnitzaltären aus der Zeit von 1360-1450», *Westfalen* 21 (1936): 49-68; J. de Borchgrave d'Altena, *Les retables brabançons conservés en Suède* (Bruselas: Imprimerie Lesigne, 1948); R. Didier, «Expansion artistique et relations économiques des Pays-Bas méridionaux au Moyen Âge», *Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique* 4 (1961): 57-65; R. Szmydki, *Retables anversois en Pologne* (Bruselas: AWLSK, 1986); Lynn F. Jacobs, *Early Netherlandish carved altarpieces (1380-1550). Medieval tastes and mass marketing* (Cambridge: Cambridge University Press, 1998).

<sup>129</sup> Jacobs, «The Marketing and Standardization of South Netherlandish Carved Altarpieces: Limits on the Role of the Patron»: 214-215, 219-220 y 222. El ejemplo de 1546 procede de F. Prims, «Altaarstudiiën (I): Antwerpsche Altaarkunst der xvde- xvde eeuw», *Antwerpiensia* 13 (1939): 284.

Véase figs. 12-14 de Jacobs, que muestran la *Resurrección* de distintos retablos, donde el esquema compositivo es idéntico y solo varían la factura de las figuras y las decoraciones que enmarcan la escena.

Los rasgos comunes que presentan son un núcleo central normalizado, rectangular con la parte central de mayor altura. En el siglo XVI se le añadirían molduras curvas. Este bloque estaba compartimentado también de manera convencional, con tres o cinco calles y un registro. A partir del 1500 comienza a ser más habitual la división en dos registros. Los temas más frecuentes eran los ciclos de la infancia de Cristo o la Pasión. De hecho, cada episodio solía ocupar la misma ubicación dentro del conjunto. Así, los retablos pasionales presentaban, en sentido de lectura, el *Camino al Calvario*, la *Crucifixión* y la *Lamentación*. La opción alternativa temática contemplaba, de izquierda a derecha, las escenas del *Matrimonio de la Virgen* o la *Anunciación*, la *Natividad* y, en tercer lugar, la *Adoración de los Magos* o la *Circuncisión*. Rara vez un retablo escultórico rompía estos esquemas<sup>130</sup>.

Otras veces, estos módulos prefabricados eran ejecutados de manera independiente al retablo al que irían destinados<sup>131</sup>. Dichas piezas podrían haber sido restos que quedaron en el taller de retablos anteriores y fueron reaprovechados. No es de extrañar tal estrategia, ya que los gremios de Bruselas (1454) y Amberes (1472) prohibieron en las fechas señaladas la incorporación de elementos más antiguos en retablos nuevos. El intento no debió de tener mucho éxito, ya que el sistema de sellos implementado en Amberes en 1494 identificaba el año de fabricación de cada elemento por separado; en Brujas y Malinas también se exigía que las piezas fueran selladas. Otro método para la obtención de piezas sueltas sería la de, en vez de producirlas en el mismo taller, adquirirlas a un proveedor especializado. No hay prueba documental de esta práctica, pero el análisis de un grupo de predelas procedentes de Amberes indica que había un taller dedicado a su producción. Es el caso de los retablos de Paffendorf (realizado en Amberes), así como los denominados Västerås III y Strängnäs III (ejecutados en Bruselas). En el último citado, se observa que el banco resulta grande para el cuerpo del retablo<sup>132</sup>.

<sup>130</sup> Jacobs, «The Marketing and Standardization of South Netherlandish Carved Altarpieces: Limits on the Role of the Patron»: 215.

<sup>131</sup> Entre otros ejemplos, el retablo de la Pasión e Infancia de Cristo de Frustuna, en el Historiska Museet de Estocolmo (fig. 6 de Jacobs) muestra cómo algunas figuras de las escenas tuvieron que ser adaptadas a la hora de montar la obra completa. También ocurre que algunos elementos de este retablo fueron policromados y dorados incluso en zonas que quedarían ocultas en la ubicación definitiva dentro del conjunto.

<sup>132</sup> Jacobs, «The Marketing and Standardization of South Netherlandish Carved Altarpieces: Limits on the Role of the Patron»: 218-219; Cassagnes, *D'art et d'argent. Les artistes et leurs clients dans l'Europe du Nord, XIV<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles*, 218.



Pese a ello, otros bancos de retablo sí eran hechos previo encargo y, al igual que las alas, permitían la adaptación de la obra resultante a los gustos o requisitos del comitente. Los expertos que han estudiado el corpus de retablos conservados han observado que normalmente las mazonerías y las escenas talladas de las cajas eran prefabricadas, mientras que las alas con tablas pintadas eran producidas bajo demanda. Estos espacios servían para representar al donante, su cónyuge, padres o santos de su onomástica. También cabe remarcar el hecho de que escudos de armas, retratos o iconografías menos habituales siempre figuran en zonas secundarias del retablo, en vez de en el cuerpo del retablo<sup>133</sup>.

En cualquier caso, podemos enumerar las ventajas de este sistema casi industrial. Primero, fueran los retablos íntegros prefabricados o por el sistema de módulos, estos métodos permitían la aceleración del tiempo de ejecución. Esta producción segmentada se apoyaba en la división del trabajo, en la contratación de mano de obra –de ahí la conveniencia del alto número de aprendices y oficiales– y en la máxima especialización. La duración del proceso escultórico se acortaba mediante la especialización de tareas: *menuisiers* o menuceros, escultores y pintores. ¿Hasta qué punto podríamos hablar de un verdadero sistema de fabricación en cadena? Segundo, el sistema permitía abordar muchas obras de gran complejidad y riqueza, mientras que a través de encargos habría resultado muy difícil o demasiado caro. Además, el resultado final era muy similar al de los retablos hechos íntegramente bajo demanda; de hecho, combinar piezas prefabricadas y ejecutar otras *ad hoc* servía para personalizar la obra final y adaptarla a las preferencias del cliente. Por si todo esto fuera poco, permitía abaratar costes de producción, lo que a su vez abría la bolsa de clientes a grupos menos adinerados que no

---

Jacobs cita a Périer d'Ieteren, *Les volets peints des retables bruxellois conservés en Suède et le rayonnement de Colyn de Coter* (Estocolmo: 1984), 106 y R. Ehmke, «Die Predella des Paffendorger Passionaltäres», *Jahrbuch der Rheinischen Denkmalpflege* 23 (1960).

Sobre el sistema de sellos de Amberes, véase Crab, *Het laatgotische beeldsnijcentrum Leuven*, 432; Hans Nieuwdorp, «De oorspronkelijke betekenis en interpretatie van de keurmerken op Brabantse retabels en beeldsnijwerk (15de-begin 16de eeuw)», *Archivum Artis Lovaniense* Bijdragen tot de geschiedenis van de kunst der Nederlanden opgedragen aan Prof. Em. Dr J.K. Stepe (1981): 94.

<sup>133</sup> Jacobs, «The Marketing and Standarization of South Netherlandish Carved Altarpieces: Limits on the Role of the Patron»: 222 y 224.

podieran permitirse retablos bajo encargo. De esta manera, los talleres pueden satisfacer a una clientela más amplia y modesta<sup>134</sup>.

No obstante, hemos de observar también ciertos inconvenientes. Fácil es de imaginar que la mezcla de elementos nuevos y otros anteriores a veces podía comprometer la cohesión del resultado final. De igual forma, los acabados podían ser de peor calidad (pese a lo cual la talla sigue manteniendo una tremenda atención al detalle). Este sistema fomentaba un estilo retardatario, ya que apenas dejaba lugar para la creatividad del artista o gustos del comitente. Hay que considerar, por otro lado, que esto no tenía por qué ser algo negativo, ya que a finales de la Edad Media este conservadurismo estilístico para muchos comitentes era bien visto. Asimismo, las políticas implementadas por los gremios solían contribuir a esta homogeneización. Ello quizás también se vio favorecido por la proximidad de las ciudades flamencas y por las reuniones periódicas que mantenían sus correspondientes gremios en la segunda mitad del siglo XV. Esta escultura tan detallada, pero retardataria y falta de creatividad, se ha denominado «escultura de gremio» (*guild sculpture*)<sup>135</sup>.

Para el siglo XV, también en Alemania, los gremios se habían convertido en unas instituciones que promovían un cierto conservadurismo, puesto que se resistían a integrar un nuevo tipo de economía y se aferraban a la tradición comercial medieval mediante la aplicación de una escrupulosa normativa<sup>136</sup>. Así vemos cómo el sistema gremial, su encorsetada normativa, la implementación de unos medios de producción, las características del mercado y la economía del momento están entrelazados y resulta difícil entender cualquiera de estos elementos si obviamos el resto. Estos jóvenes constituían una mano de obra formada, acostumbrada a satisfacer a un público muy amplio. Por lo tanto, no es de extrañar que muchos de esos entalladores e imagineros decidieran emigrar al toparse con un mercado laboral rígido y que apenas les ofrecía oportunidades ni perspectivas de futuro.

---

<sup>134</sup> Jacobs, «The Marketing and Standarization of South Netherlandish Carved Altarpieces: Limits on the Role of the Patron»: 215, 222, 224-225 y 227; Cassagnes, *D'art et d'argent. Les artistes et leurs clients dans l'Europe du Nord, XIV<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles*, 260-261.

<sup>135</sup> Lorne Campbell, «The Early Netherlandish Painters and their Workshops», en *Le dessin sous-jacent dans la peinture: Colloque III, 6 - 7 - 8 septembre 1979: le problème Maître de Flémalle-van der Weyden*, ed. Dominique Hollanders-Favart y Roger Van Schoute (Lovaina: Collège Érasme, 1981), 52; Baxandall, *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, 115-116; Jacobs, «The Marketing and Standarization of South Netherlandish Carved Altarpieces: Limits on the Role of the Patron»: 215 y 226-227.

<sup>136</sup> Baxandall, *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, 107.

Lo verdaderamente relevante es que el concepto subyacente de este sistema es análogo al «nuevo arte de ymaginería» de Huberto Alemán, quien empleó un sistema de talla casi industrializado. De hecho, varios expertos han analizado su obra de papelón y han llegado a la conclusión de que el imaginero había heredado este método de los talleres de Utrecht. La repentina desaparición del artista nos arroja la duda sobre el éxito del método más allá de los años 1500-1501, cuando efectuaba un encargo tras otro para la reina Isabel<sup>137</sup>.

## II. Método de talla directa

En el caso de la piedra, primero se cavaba en una zona y de ahí se extraían los bloques pétreos mediante topes de madera que se hincaban. Después, los *fendeurs* y *piqueurs* desbastaban estos bloques, que luego pasaban a los entalladores. Estos *tailleurs de pierre* o *lapicides* labraban los bloques en unas especies de cabañas. Posteriormente se transportaba los bloques resultantes, de manera preferente por vía fluvial (o marítima), ya que era más sencillo y barato que llevarlos por tierra. Su primer destino sería el taller del escultor y de ahí sí que irían después por medio terrestre al emplazamiento de la obra<sup>138</sup>.

Podemos aplicar estas operaciones igualmente a la tala de madera, aunque recordemos que incluso había entalladores que se dedicaban al comercio maderero más que a la talla (y que se enriquecieron gracias a este negocio). Además, al ser menos pesada, el transporte resultaría más sencillo y menos costoso. Por eso hay contratos en los que se especifica el origen de la misma. Se procedía a esculpir mediante la talla directa, ya que el sistema de puntos no se populariza hasta el siglo XVII y, además, en las obras que han permanecido no hay marcas que den prueba de su uso<sup>139</sup>.

---

<sup>137</sup> Véase biografía de este artista, así como Eva Villanueva Romero y Gracia Montero Saucedo, «Intervención y tratamiento de la Virgen de los Remedios de Villarrasa (Huelva)», *PH: Boletín del Instituto andaluz del patrimonio histórico* 29 (1999): 99-109; Felipe Pereda, *Las imágenes de la discordia: política y poética de la imagen sagrada en la España del Cuatrocientos* (Madrid: Marcial Pons, 2013).

<sup>138</sup> André Mussat, «La rivièrre et la carrièrre : l'exemple des Pays de la Loire», en *Les chantiers de la Renaissance. Actes des Colloques tenus à Tours en 1983-1984*, ed. Jean Guillaume (París: Picard, 1991), 11-26; Le Seac'h, *Sculpteurs sur pierre en Basse-Bretagne*, 47.

La primera publicación citada en esta nota trata sobre distintas piedras empleadas en cantería. Consideramos de gran interés la exposición sobre el transporte y los mapas con la ubicación de las canteras en la región.

<sup>139</sup> Le Seac'h, *Sculpteurs sur pierre en Basse-Bretagne*, 47-48, realiza un análisis de los instrumentos empleados en la época. Véase también P. Walker, «The Tools Available to the Medieval

Por otro lado, también cabe resaltar la importancia del dibujo e imitación de obras coetáneas o antiguas a través de estampas. De igual manera los talleres contaban con patrones y modelos que le facilitaban al maestro vigilar la homogeneidad de la producción. Así, el *pourtraict* que muchas veces se menciona en los protocolos no es otra cosa que la traza o modelo preliminar adjunto al contrato de una obra. Otros modelos utilizados que iban más allá del dibujo eran las maquetas tridimensionales, llamadas *patron* o *projet en petit volume*. Aunque apenas se conservan referencias a ellas, se sabe de su empleo gracias al análisis comparativo de diversas obras. Su uso también puede explicarse como un intento por parte de los escultores por igualarse a los arquitectos en estatus. Si bien hoy podrían ser consideradas obras de arte *per se*, entonces tenían una mera función utilitaria, pues eran un recurso más para el escultor. De ahí que rara vez se hayan conservado, pues estas figuras se conservaban solo mientras fueran de provecho en el taller. Un ejemplo es de 1474, cuando Michel Colombe ejecuta un modelo en piedra para la tumba de Luis XI que presentará ante este rey. Al igual que las viudas neerlandesas vendían directamente el remanente del taller, en este caso, la señora del difunto Firmin Cadot, imaginero de Amiens, dirigía el taller gracias a los modelos legados por el marido, que utilizaban los oficiales<sup>140</sup>.

---

Woodworker», en *Woodworking Techniques Before A.D. 1500: Papers Presented to a Symposium at Greenwich in September, 1980, together with edited discussion*, ed. Sean McGrail (Oxford: B.A.R., 1982), 349-356; Danièle Alexandre Bidon y Monique Closson, «Scènes de la vie d'artiste au Moyen Âge : outils de travail et vie professionnelle», en *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge. Colloque international. Centre National de la Recherche Scientifique. Université de Rennes II - Haute Bretagne. 2 - 6 mai 1983*, ed. Xavier Barral i Altet, vol. III. Fabrication et consommation de l'oeuvre (Paris: Picard, 1986), 557-567; Marcel Le Port, «La charpente du XI<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle. Aperçu du savoir du charpentier», en *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge. Colloque international. Centre National de la Recherche Scientifique. Université de Rennes II - Haute Bretagne. 2 - 6 mai 1983*, ed. Xavier Barral i Altet, vol. II (Paris: Picard, 1986), 365-384; José Calvo López, «Instrumentos geométricos para la labra de la piedra de sillería en la Edad Moderna», en *Actas del VI Congreso nacional de profesores de materiales de construcción de Escuelas de Arquitectura Técnica* (Sevilla: Asociación de profesores de materiales de construcción, 2001), 107-120; *Últimos fuegos góticos. Escultura alemana del Bode Museum de Berlín. The Last Gothic Flames. German Sculpture from the Bode Museum, Berlin* (Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Museo Nacional de Escultura, 2016), esp. 22-24.

<sup>140</sup> Chédeau, «Réflexions sur l'organisation des ateliers de sculpteurs en Bourgogne et en France aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècle : les modèles d'atelier», 491-493. Cita a G. Durand, «Les tailleurs d'images d'Amiens du milieu du XV<sup>e</sup> siècle au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle», *Bulletin monumental* 38, nº 91 (1932): 37; G. M. Radke, «Benedetto da Maiano and the Use of Full Scale Preparatory Models in the Quattrocento», en *Verrocchio and the Late Quattrocento Italian Sculpture*, ed. Steven Bule, Alan Phipps Darr, y Fiorella Superbi Gioffredi (Florenca: Le Lettere, 1992), 217-224.

Chédeau propone también el ejemplo del *Pozo de Moisés*, de la cartuja de Champmol, que sirvió de inspiración gracias a una copia en yeso de su *Calvario* (páginas 493-499).

Muchas de estas obras en madera solían ejecutarse por partes que se ensamblaban después. A continuación se engarzaba también con clavijas o pegaba al retablo o sillería la decoración con elementos arquitectónicos. Ejemplo de esta técnica la encontramos en Miguel Perrin, quien la aplica al barro. De nuevo en el caso de la madera, los relieves o grupos escultóricos iban fijados sobre su zócalo o contra el fondo de la caja del retablo mediante clavijas o clavos de hierro forjado, como ocurre en la *Anunciación* de Guillermo Alemán (aunque dicho grupo esté tallado en piedra)<sup>141</sup>.

A continuación se pasaba a la policromía, realizada por el *beeldverver* era el policromador, como figura Jan van der Perssen de Bruselas en varios documentos. Es posible que, muchas veces, se ocuparan de ello los *lapicides*, pues eran especialistas en la talla de la piedra y, en concreto, de inscripciones o detalles minuciosos. Sabemos que el resto de los calvarios y pórticos de catedrales francesas estaban policromados, aunque hoy hayan perdido el pigmento casi por completo, a lo que caben sumarse las sucesivas restauraciones que han sufrido a lo largo del tiempo. Sin embargo, algunos restos aislados de esta policromía se conservan en Pencran, Le Folgoët y Quimper (Bretaña)<sup>142</sup>.

<sup>141</sup> Daussy, *Sculptor à Amiens en 1500*, 99 y 109.

Véase biografía de Miguel Perin (Parte II), así como los trabajos de Concha Cirujano Gutiérrez, y Teresa Laguna Paúl, «Aproximación técnica a las esculturas renacentistas en barro cocido de Miguel Perrin», *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte* 22 (2010): 33-50; Concha Cirujano Gutiérrez, y Teresa Laguna Paúl, «Oeuvre et technique de Miguel Perrin, sculpteur français à Séville», en *La sculpture française du XVI<sup>e</sup> siècle. Études et recherches*, ed. Marion Boudon-Machuel (Marsella: Institut national d'histoire de l'art, Le bec en l'air, 2011), 150-165.

Sobre el mencionado grupo de la *Anunciación*, véase biografía de Guillermo Alemán y «Domus. Acceso a fondos - Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba», disponible en <http://www.museosdeandalucia.es/web/museoarqueologicodecordoba/acceso-a-fondos> [último acceso el 26 de diciembre de 2018].

<sup>142</sup> Jacobs, «The Marketing and Standarization of South Netherlandish Carved Altarpieces: Limits on the Role of the Patron»: 215; Le Seac'h, *Sculpteurs sur pierre en Basse-Bretagne*, 49.

Le Seac'h señala que los colores predilectos eran los siguientes, que seguían las convenciones vigentes desde la Edad Media: azul para la Virgen, hasta finales del XVII; blanco, que simbolizaba la pureza y la virginidad; dorado, que simbolizaba la luz; amarillo, que, al igual que sucedía en la Edad Media, aludía a los traidores; ocre rojizo y negro. El verde rara vez aparece, no era muy apreciado y significaba lo inestable.

Sobre una técnica de preparación de la superficie para prolongar la conservación policromía, véase biografía de Miguel Perin y en especialmente la publicación de Elena Aguado Guardiola, Ana María Muñoz Sancho, y Javier Ibáñez Fernández, «Transferts des techniques de taille et de polychromie de la sculpture en pierre bourguignonne dans la péninsule Ibérique. Apports pour leur conservation, restauration et entretien», en *Les transferts artistiques dans l'Europe gothique. Repenser la circulation des artistes, des oeuvres, des thèmes et des savoir-faire (XII<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècle)*, ed. Jacques Dubois, Jean-Marie Guillouët, y Benoît Van der Bossche (París: Picard, 2014), 91-102.

Consúltense también a este respecto *Últimos fuegos góticos. Escultura alemana del Bode Museum de Berlín*, 24-25.

## CAPÍTULO 3. FACTORES GEOGRÁFICOS

## a. Procedencia del colectivo

## I. Flandes y Países Bajos

No hemos de insistir sobre la presencia de flamencos, especialmente mercaderes, que residían en los territorios hispanos, puesto que numerosos estudios lo corroboran. Sin embargo, a la hora de adentrarnos en el colectivo de artistas y, más precisamente, entalladores e imagineros, solo hemos hallado algunas aproximaciones (véase en el capítulo introductorio, el apartado «Estado de la cuestión»). El colectivo flamenco, como veremos, será uno de los relevantes a lo largo de esta tesis, tanto por la calidad como cantidad de los artistas de dicho origen. En Sevilla, los flamencos normalmente se agrupaban en el gremio de San Andrés<sup>143</sup>.

Así pues, en primer lugar, observamos que, en muchas ocasiones especificaban sus ciudades natales. Como ejemplos, podemos citar a Nicolás de Amberes, Antonio de Arroyo –quien afirma proceder de Gante–, Roque de Balduque, Hans de Bruselas, Juan Danvers (contracción de «de Amberes») y Juan de Gante. También llevan por bandera su origen Jorge Flamenco, Pedro Flamenco, Francisco de Holanda y Martín de Holanda. De la misma manera, otros especificaban su nacionalidad de manera explícita en los contratos, como el maestro Marco<sup>144</sup> o Rodrigo Lucas<sup>145</sup>, quien, a la sazón, solía rodearse

<sup>143</sup> Jorge Bernales Ballesteros, «Esculturas del círculo de Roque de Balduque en Sevilla», en *Primer Congreso Español de Historia del Arte: Trujillo, 10-12 de junio de 1977* (Atrio, 1977), 36.

<sup>144</sup> Francisco Javier Herrera García, «Los orígenes de una afortunada creación artística: el retablo gótico en Sevilla», en *El retablo sevillano: desde sus orígenes a la actualidad*, eds. Francisco Javier Herrera García, Álvaro Recio Mir, Fátima Halcón, y Alfonso Pleguezuelo Hernández (Sevilla: Fundación Real Maestranza de Caballería de Sevilla, Obra Social de Cajasol y Diputación Provincial, 2009), 43; Miguel Ángel Martín Sánchez, *El imaginero Lorenzo Mercadante: estudio de la obra y claves de su huella en la Virgen de las Nieves de la isla canaria de La Palma* (Tenerife: Asphodel, 2009), 137; Salvador Hernández González, *La escultura en madera del Gótico final en Sevilla. La sillería del coro de la catedral de Sevilla* (Sevilla: Diputación de Sevilla, 2014), 214.

<sup>145</sup> Celestino López Martínez, *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés* (Sevilla: Rodríguez, Giménez, 1929), 63-64; Román Hernández Nieves, «Centros artísticos de escultura

que se dirigían a una clientela familiarizada con la escultura flamenca. De hecho, este origen podría actuar como garantía de calidad e incluso de estilo. Además, añadían la ventaja del ahorro en los portes, ya que trabajan en la propia fábrica o en ciudades próximas a sus comitentes.

---

*d'archéologie et d'histoire de l'art* 7 (1937): 135-137; Joaquín Yarza Luaces, «Isabel la Católica, promotora de las artes», *Reales Sitios* 110 (1991): 57-64; Fernando Checa Cremades y Rosario Díez del Corral Garnica, eds., *Reyes y mecenas. Los Reyes Católicos –Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España* (Madrid: Electa, 1992); Joaquín Yarza Luaces, «El arte de los Países Bajos en la España de los Reyes Católicos», en *Reyes y Mecenas. Los Reyes Católicos-Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España* (Madrid: Ministerio de Cultura, Electa, 1992), 133-150; Joaquín Yarza Luaces, *Los Reyes Católicos. Paisaje Artístico de una Monarquía* (Madrid: Nerea, 1993); Constanza Negrín Delgado, «El Cristo de La Laguna y su probable origen brabantón», *Archivo Español de Arte* 67, nº 267 (1994): 292; María Antonia Fernández del Hoyo, «Sobre el comercio de obras de arte en Castilla en el siglo XVI», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 61 (1995): 363-368; Juan José Martín González, «El arte flamenco en Castilla y León», en *Vlaanderen en Castilla y León. Op de drempel van Europa (Flandes y Castilla y León. En el umbral de Europa)* (Amberes: Kathedraal, Fundación Las Edades del Hombre, 1995), 95-100; Galante Gómez, *El Cristo de La Laguna: un asesinato, una escultura y un grabado*; Noelia García Pérez, «Mencia de Mendoza (1508-1554) y el patronato de las artes en Flandes y España», en *Ante el nuevo milenio: raíces culturales, proyección y actualidad del arte español. XIII Congreso Nacional de Historia del Arte* (Granada: Universidad de Granada, 2000), 2: 1069-1082; Eduard Mira, «Del mar del Norte al Mediterráneo: vínculos dinásticos, rutas comerciales y relaciones artísticas», en *El Renacimiento mediterráneo. Viajes de artistas e itinerarios de obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV*, ed. Mauro Natale (Madrid: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 2001), 117-132; María Pilar Silva Maroto, «Die Kunst der Krone - Flandern und Kastilien», en *Jan van Eyck und seine Zeit. Flämische Meister und der Süden 1430-1530*, ed. Till Holger Borchert (Stuttgart: Belser Verlag, 2002), 143-165; Joaquín Yarza Luaces, «Isabel la Católica coleccionista, ¿sensibilidad estética o devoción?», en *Arte y cultura en la época de Isabel la Católica. Ponencias presentadas al III Simposio sobre el reinado de Isabel la Católica, celebrado en las ciudades de Valladolid y Santiago de Chile en el otoño de 2002*, ed. Julio Valdeón Baroque (Valladolid: Ámbito, Instituto Universitario de Historia Simancas, 2003), 219-248; María Jesús Gómez Bárcena, «Arte y devoción en las obras importadas. Los retablos “flamencos” esculpidos tardogóticos: estado de la cuestión», *Anales de Historia del Arte* 14 (2004): 33-71; Clementina Julia Ara Gil, «El problema de la delimitación entre lo flamenco y lo hispánico en la escultura castellana del siglo XV», en *El arte en la corte de los Reyes Católicos. Rutas artísticas a principios de la Edad Moderna*, ed. Fernando Checa Cremades y Bernardo J. García García (Madrid: Fundación Carlos de Amberes, D.L., 2005), 223-246; Robert Didier, «Anvers et l'île de La Palma. Réflexions à propos de sculptures des anciens Pays-Bas au XVI<sup>e</sup> siècle», en *El arte en la corte de los Reyes Católicos. Rutas artísticas a principios de la Edad Moderna*, ed. Fernando Checa Cremades y Bernardo J. García García (Madrid: Fundación Carlos de Amberes, D.L., 2005), 207-221; Joaquín Yarza Luaces, *Isabel de Castilla. Promotora artística* (Trobajo del Camino [León]: Edilesa, D. L., 2005); Noelia García Pérez, «Entre España y Flandes: Mencia de Mendoza y el ejercicio de la promoción artística en la primera mitad de siglo», en *XV Congreso Nacional de Historia del Arte (CEHA). Modelos, intercambios y recepción artística (de las rutas marítimas a la navegación en red)* (Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears, 2008), 1: 371-382; Concepción Cosmen Alonso, María Victoria Herráez Ortega, y María Pellón Gómez-Calcerrada, eds., *El intercambio artístico entre los reinos hispanos y las cortes europeas en la Baja Edad Media* (León: Universidad de León, 2009); Francisco Galante Gómez, «Los Países Bajos en las Islas Canarias. Arte, comercio y cultura en tiempos de esplendor», *Anuario de Estudios Atlánticos* 64 (2018.): 1-40.

verdaderamente alemanes. Son solo cuatro: Guillermo Alemán, Jacobo Alemán, Juan Alemán y Miguel Alemán. El hecho que utilicen como apellido Alemán, en vez de su apellido original nos plantea ciertos problemas. El primero, que engloba todos los territorios pertenecientes al antiguo Imperio Germánico. Es decir, aquí se incluirían, por ejemplo, las actuales Alsacia y Lorena o el principado de Liechtenstein, que hoy en día no forman parte de Alemania. En segundo lugar, como demuestra el caso de Huberto Alemán, podría ser que alguno de estos fuera flamenco o incluso de alguna región más septentrional todavía. Se trataría de una estrategia de simplificación, pues para ahorrarse precisiones sobre el lugar de origen, el artista podría darse a conocer simplemente como alemán. Al igual que decíamos al referirnos a los flamencos, probablemente al comitente lo que menos le preocupara fuera de qué región concreta procediera.

La tercera y mayor dificultad que plantean estos Alemán es que su origen germano se basa en la suposición de que el apellido sea un gentilicio. Ello no deja de ser una opción con ciertos riesgos, pues hemos de tener en cuenta que podrían ser hispanos conversos encubiertos. Con la oleada de extranjeros que llegan a los reinos con el ascenso al trono de Carlos I, así como la cantidad de inmigrantes europeos de cualquier oficio (no solo entalladores), muchos conversos aprovecharon la coyuntura para ocultar sus auténticos apellidos. A todo ello se suma el hecho de que fue Sevilla una de las ciudades en las que se estableció la Inquisición más temprano. En consecuencia, desde principios del XVI, el apellido Alemán comenzó a ser bastante corriente en la cuenca del Guadalquivir. Sin ir más lejos, en el último cuarto del siglo XV en Sevilla viven otros “Juanes Alemanes”, uno de ellos judeoconverso que murió en la hoguera. Del mismo modo, artistas reconocidos como el literato Mateo Alemán o el escultor Jorge Fernández Alemán eran, en efecto, andaluces. Incluso hay algunos autores que consideran que el mismísimo Rodrigo Alemán podría ser un hispano converso<sup>154</sup>.

---

<sup>154</sup> Sobre los citados Juan Alemán, así como otros autóctonos del mismo apellido, consúltese María Luisa Rivero Rodríguez, «Escribir y prosperar en Sevilla: el notario Juan Álvarez de Alcalá (1500-1518)», *Historia. Instituciones. Documentos* 36 (2009): 333-368; María Luisa Rivero Rodríguez, «Alfonso de Valdés y el Gran Canciller Mercurino Arborio di Gattinara: el erasmismo en la Cancillería imperial (1527-1530)», *e-Spania. Revue interdisciplinaire* 13 (2012). Respecto a Mateo Alemán, véase Germán Bleiberg, «Nuevos datos biográficos de Mateo Alemán», en *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas*, ed. Norbert Polussen y Jaime Sánchez Romeralo (Nimega: Instituto Español de la Universidad de Nimega, 1967), 25; Luis Gómez Canseco, «La Sevilla odiada de Mateo Alemán», *Boletín de la Real academia sevillana de buenas letras: Minerva Baeticae* 41 (2013): 107-126.



una posición estratégica en las redes comerciales europeas, pues ubicado en el extremo meridional, era lugar de paso hacia las penínsulas Itálica e Ibérica. En esta ciudad durante el último cuarto del siglo XV ejerció Jakob Russ de Ravensburg, formado en Ulm, su profesión de entallador<sup>155</sup>.

Estos datos no constituyen ninguna causa aducible, ya que se situarían dentro de lo esperable en el contexto histórico. Sin embargo, intuimos dos posibles motivos que sí explicarían el fenómeno. El primero, que los alemanes tuvieran un nivel de vida lo suficientemente alto como para no sentir la necesidad de emigrar. Al fin y al cabo el Imperio Germánico era una fuerte potencia, que, a la sazón, compartía monarca con los reinos hispanos. Por otro lado, creemos que el auge del luteranismo y, posteriormente, la difusión de la leyenda negra, quizás sirviera para desalentar la emigración a un país que defendía el catolicismo a ultranza. Carlos I zanjó los conflictos religiosos derivados de la Reforma resignándose con la idea de «Cuius regio, eius religio» tras la Paz de Augsburgo, que les otorgaba libertad a los príncipes alemanes. Por tanto, todo aquel germano que quisiera mantenerse fiel al protestantismo, sabía que mudarse a España significaba renunciar a sus creencias.

### III. Área francófona

Nos referimos al área francófona puesto que aquí englobaremos a artistas que compartían su lengua materna y cuyos lugares de origen hoy se encuentran mayoritariamente dentro de Francia. Sin embargo, las fronteras de los reinos han variado a lo largo del tiempo. El reino de Francia, que se originó en la región actual de Isla de Francia, solo ocupaba una buena parte del centro del país actual. En el oeste atlántico, a través de una política matrimonial, se anexionó la Bretaña en 1491<sup>156</sup>. Si bien uno de los pioneros de la escuela de imaginería sevillana fue Lorenzo Mercadante de Bretaña (véase «Otros artistas» en la Parte II), en el periodo estudiado no hemos localizado ningún otro entallador bretón. Sí que abundan aquellos que toman por apellido Francés, al igual que hacían los flamencos y alemanes, como ya hemos visto. Ya

---

<sup>155</sup> Michael Baxandall, *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany* (New Haven, Londres: Yale University Press, 1980), 95-97 y 99-101.

<sup>156</sup> Mack P. Holt, *Renaissance and Reformation France: 1500-1648*, *The Short Oxford History of France* (Oxford: Oxford University Press, 2002), 140 explica el paulatino proceso de absorción de territorios colindantes por parte del reino de Francia de finales del siglo XV hasta lograr sus fronteras actuales a mediados del XVII.

Constituye un claro indicativo de que, primero, venía un alto número de inmigrantes procedentes de la Picardía y, segundo, a veces la necesidad les obligaría recurrir a estrategias quizás más cercanas a la picaresca española. Desde luego, no podemos afirmar contundentemente lo segundo, pero la observación del lingüista nos indica con claridad que los hispanohablantes así lo consideraban. Al igual que los diccionarios modernos, Covarrubias en su obra no impone un uso lingüístico, pero sí describe una realidad vista a través del idioma.

Curiosamente, entre nuestros escultores no hemos localizado ninguno procedente del llamado Mediodía francés, tanto atlántico como mediterráneo. Esto puede deberse a varias razones. La primera hipótesis se basa en que estas regiones mantenían unos vínculos más fuertes con el reino de Aragón por razones culturales, políticas y geográficas (o, en el caso provenzal, con los estados italianos). Así lo demuestran diversos estudios sobre la inmigración francesa en esta zona que comprende parte de Aragón, Cataluña, País Vasco y Navarra<sup>160</sup>. En particular, también hay algunos estudios

---

provincia de Francia, y pudo ser que en algun tiempo alguna gente pobre della viniessen a España con necesidad, y nos truxessen el nombre».

<sup>160</sup> José Javier Ruiz Ibáñez y Bernard Vincent, *Los siglos XVI-XVII: política y sociedad* (Madrid: Síntesis, 2007), 95. Los autores indican que en Cataluña y Aragón, destacaban los inmigrantes de Gascuña y Auvernia (en términos generales, es decir, no solo artistas, sino de cualquier oficio).

A los estudios de las migraciones entre el sur de Francia y Aragón dedicaron Salas Auséns y otros investigadores un gran esfuerzo, como atestigua la bibliografía que citamos a continuación: Francisco Fuentes Pascual, «Franceses y vascos en Tudela», *Boletín de la Comisión de monumentos históricos y artísticos de Navarra* 18 (1934): 141-152; Jordi Nadal Oller y Emilio Giralt i Raventós, *La Population catalane de 1553 à 1717. L'immigration française et les autres facteurs de son développement* (París: S.E.V.P.E.N., 1961); A. Poitrineau, «La inmigración francesa en el reino de Valencia», *Moneda y crédito* 137 (1976): 103-133; José Antonio Salas Auséns, «La inmigración francesa a Barbastro en los siglos XVI y XVII», *Estudios del Departamento de Historia Moderna de la Universidad de Zaragoza* (1977): 41-84; José Antonio Salas Auséns, «La inmigración francesa a Aragón en la Edad Moderna», *Estudios del Departamento de Historia Moderna* (1985-1986): 51-77; Christine Langé, *La inmigración francesa en Aragón (siglo XVI y primera mitad del XVII)* (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1987); Christine Langé, «L'immigration française en Aragon au XVI<sup>e</sup> siècle et dans la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle», en *Les Français en Espagne à l'époque moderne (XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles) : ouvrage collectif* (París: Centre national de la recherche scientifique, 1990), 25-44; Bartolomé Bennassar y Lucile Bennassar, *Le voyage en Espagne. Anthologie des voyageurs français et francophones du XVI<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle* (París: Robert Laffont, 1998); Emilio Benedicto Gimeno, «Mercaderes y artesanos franceses en el sur de Aragón. La emigración en Calamocha», en *Los extranjeros en la España Moderna. Actas del I Coloquio Internacional, celebrado en Málaga del 28 al 30 de noviembre de 2002*, eds. María Begoña Villar García y Pilar Pezzi Cristóbal (Madrid: Ministerio de Ciencia e Innovación, 2003), 1: 155-174; José Antonio Salas Auséns, «Leyes de inmigración y flujos migratorios en la España Moderna», en *Los extranjeros en la España moderna. Actas del I Coloquio Internacional, celebrado en Málaga del 28 al 30 de noviembre de 2002*, eds. María Begoña Villar García y Pilar Pezzi Cristóbal (Madrid: Ministerio de Ciencia e Innovación, 2003), 2: 681-697; José

precisamente trabajan en Navarra<sup>163</sup>. Además, en, por entonces poco poblada, estos inmigrantes (de oficio artístico u otro) contribuirían a regenerar la baja densidad demográfica. En cualquier caso, si nos referimos a estas cuestiones, observamos una disparidad demográfica entre unos territorios y otros. Mientras que Francia tenía una población aproximada de 19 millones de habitantes, Castilla se situaba entre seis o siete, cantidad similar a la suma de Borgoña, Artois (en Picardía), Flandes y Brabante, que rondaban los seis millones de habitantes. Una situación distinta se daba en el reino de Aragón, cuya población oscilaba solo un millón de residentes<sup>164</sup>.

El segundo motivo para la escasez de escultores meridionales consistiría la mayor riqueza y mercado artístico de los talleres del *Midi*, que proporcionarían a su vez una mayor clientela tanto a los artífices del lugar como a los exógenos. De esta manera, los artistas no se verían tan presionados a marcharse. Recientemente hemos podido comprobar las cifras de la inmigración recibida en las ciudades de Aviñón, Arles y Aix-en-Provence durante el siglo XV. En concreto, las relativas a los canteros provenientes del Macizo Central, que pudieran aplicarse por analogía a los entalladores y que, por otro lado, demuestran el poder de atracción de las empresas provenzales y del Languedoc-Rosellón<sup>165</sup>. No obstante, dicha situación no difería en exceso en los territorios de la Corona de Aragón y del Levante. Muchos de ellos constituían una mano de obra no cualificada, lo que da lugar, en el caso de la ciudad de Perpiñán por ejemplo, a un endurecimiento de los estatutos en 1505<sup>166</sup>. Otro centro artístico de especial

---

<sup>163</sup> Echeverría Goñi, «Protagonismo de los maestros galos de la talla en la introducción y evolución del Renacimiento en Navarra»: 526, 529 y 538.

<sup>164</sup> Salas Auséns, «La inmigración francesa a Aragón en la Edad Moderna», 51-77; John Rigby Hale, *Renaissance Europe. Individual and Society. 1480-1520* (Berkeley: University of California Press, 1977), 33-35; Salas Auséns, «La inmigración francesa a Barbastro en los siglos XVI y XVII»: 45-46.

<sup>165</sup> « Dans la Provence urbaine, le « flux revigorant de l'immigration » atteint des proportions notables. À Avignon, près de 71,5% des personnes qui testent entre 1451 et 1475 sont d'origine étrangère ; elles sont 51,2% dans le même temps, à Aix-en-Provence, et 33% à Arles. La population de constructeurs ne fait, à cet égard, pas exception ; la part des immigrés y atteignant à Aix-en-Provence, par exemple, 42,5% des bâtisseurs actifs en 1451-1475. La ville d'Arles – dont Hélicon l'Auvergnat est dit citoyen et habitant – voit arriver un grand nombre d'hommes parmi lesquels, à partir de 1450, beaucoup sont originaires du Massif central ».

Philippe Bernardi, «Entre mobilités sociale et géographique : les pèlerinages d'un tailleur de pierre français dans la Provence du XV<sup>e</sup> siècle», en *Les transferts artistiques dans l'Europe gothique. Repenser la circulation des artistes, des oeuvres, des thèmes et des savoir-faire (XIIe-XVIe siècle)* (Paris: Picard, 2014), 178.

<sup>166</sup> « Les archives révèlent un aspect intéressant concernant l'origine géographique des maçons [dans les anciens comtés de Rousillon et de Cerdagne]. La migration française dans les territoires de la couronne d'Aragón et plus largement en Espagne est un phénomène connu et étudié. Mais il prend, chez les maçons, des proportions remarquables. Quand, en 1542, 7,74% (2400) des 31.000 habitants des comtés sont étrangers ; ce sont, entre 1487 et 1521, près d'un quart (24,13%) des maçons qui le sont. Leur origine ? Française (64%), catalane

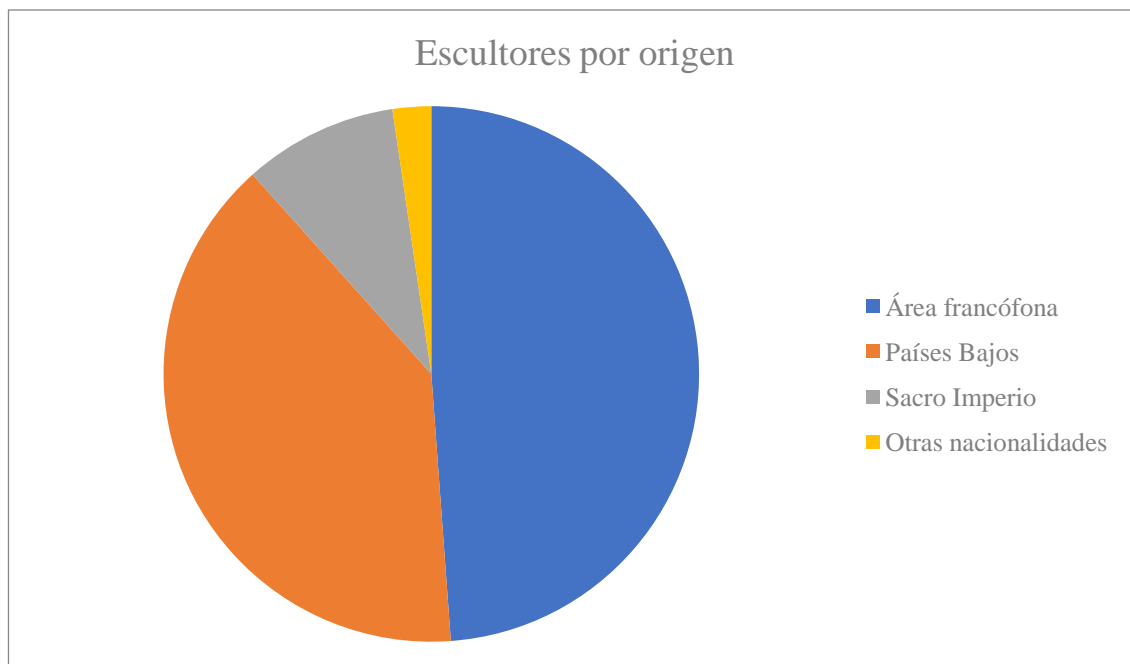


Figura 1. Número de escultores totales según su origen.

menor, los gremios y cofradías carecían de un reglamento tan rígido, a diferencia de lo que ocurría allende de nuestras fronteras. Así, en su nuevo entorno laboral les liberaba de la presión y poca flexibilidad impuestas. Los exámenes de oficialía y maestría eran poco (o nada) frecuentes en los talleres hispanos del XVI. De hecho, estas pruebas serían casi inexistentes, ya que apenas se han hallado referencias documentales<sup>171</sup>.

Un buen conocimiento de su disciplina, unido al prestigio que los talleres borgoñones y flamencos se habían labrado desde la Baja Edad Media, les servía para al menos probar suerte como oficiales en muchos talleres peninsulares. Los talleres nórdicos estaban gobernados por un sistema familiar, en el que normalmente se le daba preferencia a un artista con vinculación de parentesco, es decir, al hijo o incluso yerno del maestro del taller, que heredaba los útiles, el prestigio adquirido por sus antecesores, el local muchas veces y la clientela. En consecuencia, los entalladores que emigran no tienen por qué ser peores, sino que son excluidos de un mercado que valora la filiación en vez del mérito. Desde luego, en ningún caso contemplamos que la falta de profesionalidad o calidad sea la causa del desplazamiento. De haber sido así, muchos de ellos no hubieran podido mantenerse a la altura de las exigencias de sus nuevos clientes, cuando de hecho algunos se han convertido en verdaderos hitos de la escultura hispana. Tampoco se trata de que en las ciudades de acogida no hubiera entalladores hispanos y sean los que exclusivamente importan las novedades renacentistas. La cuestión es bastante sencilla, pues este colectivo de artistas simplemente vino a llenar un nicho en un mercado laboral en crecimiento, respondiendo a las leyes de la oferta y la demanda.

Segundo, a medida que la Reforma iba calando en el corazón de Europa<sup>172</sup> – dejando a un lado los episodios de iconoclastia –, cada vez habría una menor demanda

---

y explicaba así la emigración de franceses a España: «*Ce qui attire nos Auvergnats et Limousins en Espagne [...], c'est qu'ils gagnent au triple de ce qu'ils font en France. Car l'Espagnol, hautain, riche et paresseux, vend sa peine bien cher*».

También aluden a este hecho Yarza Luaces, *Los Reyes Católicos: paisaje artístico de una monarquía*, 374; Jean Pierre Almaric, «Franceses en tierras de España: una presencia mediadora en el Antiguo Régimen», en *Los extranjeros en la España Moderna. Actas del I Coloquio Internacional, celebrado en Málaga del 28 al 30 de noviembre de 2002*, eds. María Begoña Villar García y Pilar Pezzi Cristóbal (Madrid: Ministerio de Ciencia e Innovación, 2003), 1:28.

<sup>171</sup> Parrado del Olmo, *Talleres escultóricos del siglo XVI en Castilla y León*, 36.

<sup>172</sup> Sobre el proceso de difusión del protestantismo, véase Émile G. Léonard, *Histoire générale du protestantisme* (París: Presses Universitaires de France, 1961); Jules Michelet, *Renaissance et réforme: histoire de France au XVI<sup>e</sup> siècle* (París: Robert Laffont, 1982); Marc Venard, «La situation religieuse dans le sillon rhodanien dans la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle», ed. Yves Esquieu, *Revue du Vivarais* CVII, n<sup>o</sup> 1 (753), n<sup>o</sup> Du Gothique à la Renaissance. Actes du colloque de Viviers (20-23 septembre 2001) II. L'introduction de la Renaissance en Vivarais et Dauphiné (1520-

de otros artistas que habían empezado a venir en la centuria anterior. Cabe preguntarse sobre las fuentes que emplearan para informarse sobre las perspectivas laborales, los riesgos del trayecto, etc. antes de emprender un viaje de estas características; sobre dónde buscaban dicha información, a quién acudían para ello, si evaluaban la fiabilidad de estas fuentes... sin olvidar que muchos de estos artífices eran analfabetos, por lo que es muy factible que su único medio accesible fuera la comunicación oral. Por lo tanto, aunque fuera de manera secundaria, también podrían sentirse atraídos por vivir en un lugar más tranquilo.

Mientras, las riquezas que se movían a través de los puertos y ferias españolas, unidas a la creciente demanda de artífices que acometieran las diversas empresas artísticas del XVI, constituyen un reclamo y una oportunidad laboral. En aquellos momentos todos los metales preciosos procedentes de las Indias llegaban a Sevilla, desde donde el aparato estatal llevaba el registro. También las obras de arte que se solicitaban para las islas Canarias y los nuevos virreinos de América partían de ese mismo puerto<sup>175</sup>. Se trataba, pues, de una metrópoli situada tanto geográfica como económicamente en el epicentro del mundo hasta entonces conocido. Un destino muy prometedor para un extranjero que buscaba empezar una carrera profesional, donde encontraría oportunidades de trabajo atractivas. Además, desde el punto de vista cultural, era una ciudad a la vanguardia y las modas artísticas eran bien acogidas. A ello se suma el efecto imán que genera la urbe en relación a las ciudades de la zona. Esto es, clientes de todo el suroeste peninsular acudían a los talleres sevillanos para buscar

---

<sup>175</sup> «De 1503 a 1650, las oficinas de la Casa de la Contratación registran 16.000 toneladas de plata y 185 toneladas de oro»; «Hamilton ha evaluado las llegadas de metal precioso a Sevilla: más de 180 toneladas de oro y cerca de 17.000 toneladas de plata en ciento cincuenta años, cifras oficiales que Pierre Chaunu propone elevar a 300 y 2.500 toneladas respectivamente teniendo en cuenta el fraude y el contrabando. Incluso así rectificadas, estas cifras no representan la totalidad de la producción, porque una fracción, difícil de evaluar, se queda en las Indias: sirve para acuñar monedas y enriquecer las colecciones particulares y los lugares de culto». Joseph Pérez, *La España del siglo XVI*, trad. Mauro Armiño (Madrid: Espasa Calpe, 2001), 35 y 99.

El otro gran centro escultórico andaluz para los extranjeros será Granada, pues sus talleres cubrían la demanda de imágenes no solo de la Andalucía Oriental, sino también de las iglesias de conversos, tanto musulmanes como judíos, desde 1492. De ello se beneficiará nuestro imaginero Huberto Alemán.

A tal demanda cabe añadir una gran ventaja para los escultores: un sistema gremial apenas desarrollado. Además, a eso se suman otros beneficios, ya que Jerónimo Münzer escribía en 1494 que «a cualquier extranjero que desee avecindarse allí, le dan gratis la vivienda, el huerto, la tierra de labor y los olivos, para que pueda vivir holgadamente, con lo cual es seguro que ha de poblarse en breve».

Bernardino López de Coca Castañer, «Privilegios fiscales y repoblación en el reino de Granada», en *El reino de Granada en la época de los Reyes Católicos. Repoblación, comercio y frontera* (Granada: Universidad de Granada, 1989), I: 171-203; Pereda, *Las imágenes de la discordia*, 315-316.

### c. Itinerarios

El trayecto, las etapas del viaje, los sitios donde se alojaran supondrían un aspecto muy interesante de estudiar. Así, en este epígrafe queremos dar respuesta a cómo llegaron a la península, qué medios utilizaron y qué caminos tomaron. En este aspecto, la ausencia de referencias es acuciante. Solo podemos afirmar con total seguridad, gracias al interrogatorio al que se sometió Esteban Jamete, que él entró en el país por medios terrestres, a través de la frontera vasca de los Pirineos. La realidad es que una vez pasados los Pirineos desvían la trayectoria y se diseminan por toda la península. Este desplazamiento surge de una decisión personal e individual, y será ya en suelo español donde formen talleres y asociaciones. La excepción la encontraríamos en los Beaugrant, los Imberto o los Bolduque activos en Castilla, que parten en familia, pero ellos son ejemplos que escapan los límites de esta tesis<sup>176</sup>.

En la época recorrer una distancia media-larga conllevaba un desplazamiento que a veces duraba varias semanas. Se calcula que, por ejemplo, para ir de Bruselas a París se tardaban unos cinco días medio; de París a Toulouse, unos ocho o diez días; o de París a Marsella, casi dos semanas. En 1533 los entalladores Guillén, Jacques y Gonzalo Fernández tardan siete días y medio en recorrer la distancia entre Plasencia y Sevilla<sup>177</sup>. Suponiendo que escogieran el camino más recto y no la desviación más llana que pasa por Llerena, son poco más de 340 kilómetros. En consecuencia, si tenemos en cuenta que los caminos de la época serían más tortuosos, sobre todo al atravesar Sierra Morena, calculamos una velocidad media de casi 50 kilómetros diarios. Lo más probable es que la mayor parte del recorrido transcurriera en carro o animal alquilado, a juzgar por la

---

<sup>176</sup> Esteban García Chico, «Los Bolduque, escultores», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 5 (1939): 37-44; Mercedes Moreno Alcalde, «Noticias sobre el escultor Juan Imberto», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 47 (1981): 456-463; José Ángel Barrio Loza, *Los Beaugrant en el contexto de la escultura manierista vasca* (Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1984); Turcat, *Étienne Jamet alias Esteban Jamete*, 13-15.

<sup>177</sup> Hale, *Renaissance Europe*, 33-35; Ana Castro Santamaría, «Algunas aportaciones sobre la catedral de Plasencia (siglo XVI)», *Norba: revista de arte* 14-15 (1994-1995): 288.

#### CAPÍTULO 4. EVOLUCIÓN CRONOLÓGICA

A la hora de analizar la evolución cronológica del colectivo inmigrante, hemos comprobado la idoneidad de clasificarlos en distintos periodos que a continuación explicaremos. Por un lado, encontramos escultores activos aproximadamente durante una veintena de años y, por otro, grandes personalidades de artistas cuyas biografías se extienden a lo largo de un dilatado periodo, a partir de 25 años registrados. En este estudio hemos considerado los años de actividad, es decir, quedan excluidos los años en los que no hay constatada su presencia en España. De manera general, creemos que las últimas noticias se corresponderían en muchos casos con la fecha de defunción. En otros, simplemente la falta de noticias no nos permite conjeturar ninguna hipótesis. Sugerimos al lector que complemente la lectura de este capítulo con la consulta de las tablas en el Anexo al final de este volumen.

Comenzaremos por los periodos más breves. Distinguimos hasta cinco oleadas claramente delimitadas. Esto es, cada uno de los escultores que mencionemos estuvo activo solo dentro del lapso cronológico indicado. Hemos optado por denominar cada grupo con las fechas que comprende. Así, en primer lugar, hallamos el “Grupo 1478-1490”. Se trata de uno de los más cortos en el tiempo y su rasgo principal es el protagonismo de los alemanes. Recordemos que, como vimos en el «Capítulo 3. Factores geográficos», esta nacionalidad es una de las menos numerosas. Ahora comprobamos que se concentran en las primeras décadas del periodo estudiado en este trabajo. Pues bien, este Grupo 1478-1490 incluye a cuatro artistas, a saber, Pyeter Dancart (1478-1488), una posible incursión de Juan Alemán en 1487 (véase biografía de este artista), Guillermo Alemán (1488-1490) y Francisco de Holanda (1490).

El “Grupo 1492-1514” abarca la actividad de cinco escultores, entre los que destaca, de nuevo, una importante presencia germana. Constatamos que aquí aparece el primer francés, Claudio de la Cruz, ya que en fechas anteriores no se ha localizado a ningún artífice francófono. El conjunto está compuesto por Marco (1492-1506),



su biografía de algo más de una década, que viene a coincidir con los años 1530. Por lo tanto, aunque consideramos que hay indicios de que sean el mismo, no podemos asegurar que su llegada a Sevilla se debiera al anuncio de Riaño. Sin embargo, los artistas que llegaron en 1531 no fueron suficientes para las necesidades de las fábricas abiertas. Así, en 1533, el arquitecto volvía a emitir una noticia similar, que esta vez se dirige a los artífices de la catedral de Plasencia. A raíz de ese mensaje llega a Sevilla el maestro entallador Jacques, junto a Diego Guillén Ferrán y Gonzalo Hernández.

El “Grupo 1539-1560” presenta unas características generales similares. La diferencia básica es que hay un aumento en el número de flamencos y, en consecuencia, las dos nacionalidades mayoritarias tienden a equilibrarse o incluso podríamos afirmar que, a partir de este momento, ya serán los flamencos el principal grupo inmigrante. La plantilla queda formada por nueve escultores: Pedro Flamenco (1539-1542), Cornieles (1539 y 1547), Juan de Gante (1541-1554), Guillermo Borgoñón (1544-1560), Danvers (1548), Martín de Holanda (1550), Hunric Dubar (1551), Leonardo Borgoñón (1552) y Antonio de Arroyo (1554), que venía de Gante. Además, observamos que alrededor del año 1550 surgen los primeros escultores estudiados que trabajan en la Baja Extremadura, como Roque de Balduque, Hans de Bruselas Martín de Holanda y, más tarde, Rodrigo Lucas.

La última oleada, el “Grupo 1574-1596” solo reúne a cuatro artistas. Volvemos, por tanto, a unas cifras similares a las que se daban a comienzos de siglo. El grueso de migrantes ya ha llegado y ha tenido tiempo para establecerse (muchos de ellos incluso han fallecido para estas fechas). Suponemos que esta tendencia a la baja sería achacable al declive económico y a la política europea de la Monarquía; el país ya no parece tan atractivo para los extranjeros. En cualquier caso, podemos mencionar a Enrique de Suiste (1574-1576), Rodrigo Lucas (1575-1593), Guillermo Dorta (1578-1590) y Melchor de Pierres (1579-1596). Tras ellos, comienza una década en la que apenas se registra información relativa a la actividad artística de escultores septentrionales. La escuela sevillana continuará su trayectoria por un brillante siglo XVII, pero los protagonistas serán españoles.

A continuación veremos a los escultores que han tenido un rol determinante en la presencia foránea en la región. Son dos generaciones que parcialmente se solapan en el

general observamos que la mayor parte de los inmigrantes llega en las décadas comprendidas entre 1510 y 1559, destacando los años 1530. Además de la coyuntura socioeconómica del país, favorable, se suma la enorme cantidad y pujanza de los comitentes y las fábricas abiertas en Sevilla, Osuna, Jerez de la Frontera, Granada, etc.

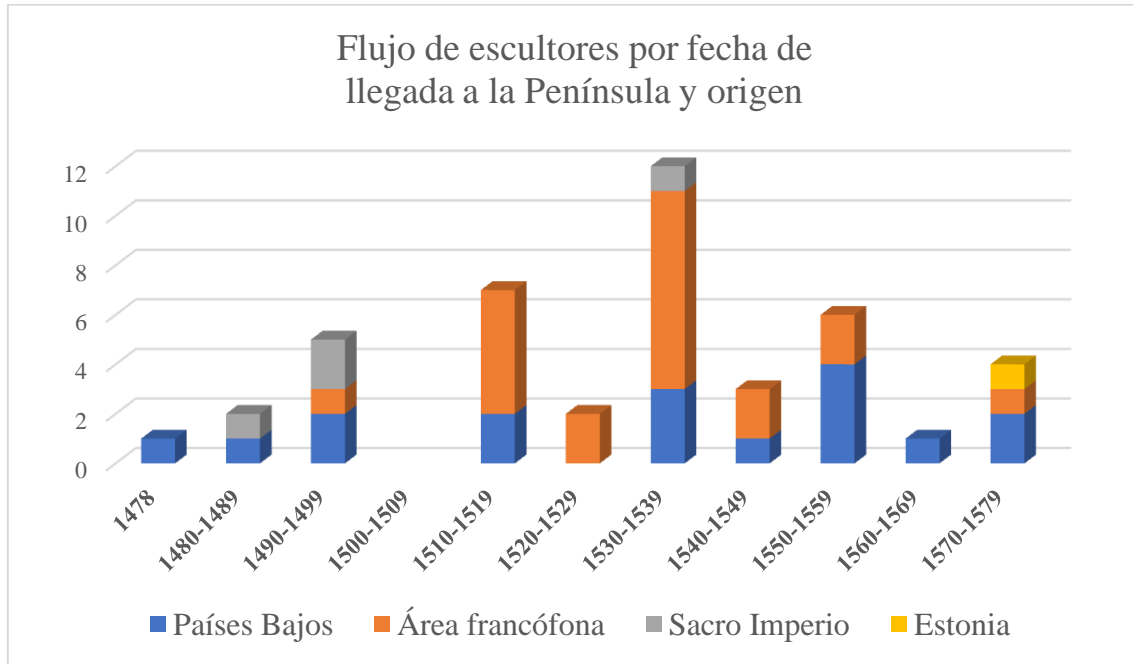


Figura 2. Flujo de escultores por fecha de llegada a la Península y origen.

repentinamente aparece en Sevilla para un concurso<sup>182</sup>, cabe la sospecha de que la noticia le llegara a través de algún intermediario entre ambas ciudades, sobre el que no nos podemos pronunciar.

Los dos artífices del barro, Claudio de la Cruz y Miguel Perin, apenas nos arrojan datos sobre el entramado entre los artistas. A pesar de ello, intuimos la probabilidad de que el uno tuviera noticias del otro y viceversa, ya que ambos trabajaban el mismo material. De todas formas, De la Cruz sí que se relacionó con Niculoso Pisano, uno de los grandes ceramistas en la Sevilla de la época. Por otro lado, sabemos que con Perin colaboró en cierta ocasión el pintor Antón Sánchez de Guadalupe, personaje estratégico, como un poco más adelante veremos<sup>183</sup>. En cualquier caso, al igual que ocurría con Guillermo Dorta, algún agente intermedio debió de transmitirle la noticia de la demanda de un profesional del barro, ya que las primeras noticias que tenemos de él en Sevilla es cuando directamente procede a firmar su contrato con la catedral.

Antes de terminar con esta enumeración de artistas sobre cuyos vínculos profesionales apenas disponemos de información, hemos de referirnos a Juan de Gante. En 1554 este maestro acoge en su taller como aprendiz a Antonio de Arroyo, con quien compartía ciudad de origen. Este joven llega a Sevilla con unos diez años de edad y sin saber el idioma<sup>184</sup>. Cabe cuestionarnos si la familia de este Antonio conociera de antemano a Juan de Gante y sabiendo del éxito de éste, mandara al niño a formarse en su taller. La otra hipótesis sería que el propio curador *ad litem* que interviene (o alguna otra autoridad civil) los pusiera en contacto, una vez llegado el niño a España.

Explicadas las circunstancias de los artífices más periféricos, a continuación entramos de lleno en el asunto de las complicadas y nutridas redes sociales y talleres que generó esta colonia de extranjeros. En este esquema, los dos focos principales se

---

<sup>182</sup> Manuel R. Zarco del Valle, *Datos documentales para la Historia del Arte español II* (Madrid: Junta para la ampliación de estudios e investigaciones científicas, 1916), I: 233; José Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive* (Sevilla, Pamplona: La Andalucía Moderna, Analecta, 1899-1908, 2001), I: 379 y 394.

<sup>183</sup> José Gestoso y Pérez, *Historia de los barros vidriados sevillanos desde sus orígenes hasta nuestros días* (Sevilla, 1904, 1995), 173-174; Heliodoro Sancho Corbacho, *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, Laboratorio de Arte (Sevilla: Universidad de Sevilla. Facultad de Filosofía y Letras, 1931), III. Arte sevillano de los siglos XVI y XVII: 22; Alfonso Pleguezuelo, «Francisco Niculoso Pisano: datos arqueológicos», *Bolletino del Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza* 3-4 (1992): 173-174.

<sup>184</sup> Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, 3: 104; Jesús Miguel Palomero Páramo, *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)* (Sevilla: Diputación Provincial, 1983), 40-41.

también fue aprendiz suyo. Aunque Ceán Bermúdez no aclara si pudiera referirse a Nicolás Tiller o de Lyon, Sauret Guerrero se decanta por la hipótesis de Tiller, dado que sus rasgos estilísticos son comparables a los de los seguidores de Fernández. De todas formas, no hemos de descartar una vinculación entre Fernández Alemán y Nicolás de Lyon, puesto que más tarde el primero avala al francés<sup>187</sup>. En tercer lugar, Marco se puede asociar con Pyeter Dancart, ya que es el continuador del retablo mayor de la catedral de Sevilla, cuya responsabilidad asumió hasta su fallecimiento en 1506, mientras que Fernández Alemán había llegado a Sevilla en 1505 para trabajar en el mismo retablo, por lo que es casi seguro que debieron de mantener alguna conversación. A su vez, Juan Alemán asumió la terminación de otro retablo en Jerez de la Frontera por el fallecimiento de Marco, siguiendo la traza original del flamenco<sup>188</sup>.

De todos estos extranjeros estudiados, quizás el más exitoso fue Nicolás de Lyon. En su taller sevillano se formaron Martín de León —su hijo—, Cristóbal Pérez y es posible que también Pedro de Moros<sup>189</sup>. Sus pintores de confianza, como hemos dicho, eran Sánchez de Guadalupe, Francisco Ledesma, Juan Ramírez y Juan Enríquez, pero también contaba con Andrés Ramírez y Hernando Sturmio, pintores de Roque Balduque (más adelante analizaremos el círculo de este escultor). Pudo haber trabajado junto a varios de ellos en la colegiata de Osuna<sup>190</sup>. En las obras del Ayuntamiento

Osuna», *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna* 12 (2010): 56; Salvador Hernández González, *La escultura en madera del Gótico final en Sevilla. La sillería del coro de la catedral de Sevilla* (Sevilla: Diputación Provincial, 2014), 36-37, 46, 50, 53-56 y 289-290.

<sup>187</sup> Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, 3: 10; Sauret Guerrero, *La Catedral de Málaga*, 37-38, 43 y 55-56; Jesús Miguel Palomero Páramo, «El entallador Jorge Fernández: las arras en Córdoba y el testamento en Sevilla», en *Alma Ars. Estudios de Arte e Historia en homenaje al Dr. Salvador Andrés Ordax*, ed. Miguel Ángel Zalama Rodríguez y Pilar Mogollón Cano-Cortés (Valladolid: Universidad de Extremadura, Universidad de Valladolid, 2013), 42.

<sup>188</sup> Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, 1: 3 y 3: 65-66; Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, 1: 172-173, 2: 69-70 y 3: 314; José Gestoso y Pérez, *Guía artística de Sevilla: historia y descripción de sus principales monumentos, religiosos y civiles y noticia de las preciosidades artístico-arqueológicas que en ellos se conservan*, 6ª ed. (Sevilla: Oficina de la Guía Oficial, 1913), 142; Hernández González, *La escultura en madera del Gótico final en Sevilla*, 235.

<sup>189</sup> Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, 3: 10; Hernández Díaz, *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, VI. Arte y artistas del Renacimiento en Sevilla: 52; José Hernández Díaz, «Nicolás de León, entallador», *Archivo Español de Arte y Arqueología* II, nº 33 (1935): 247-248; Llordén, *Escultores y entalladores malagueños. Ensayo histórico documental (siglos XV-XIX)*, 30.

<sup>190</sup> Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, 1: 188-189 y 3: 305-308; August L. Mayer, *Die Sevilaner Malerschule. Beiträge zu ihrer Geschichte* (Leipzig: Klinkhardt & Biermann, 1911), 44; Manuel Gómez-Moreno, «Sobre el

último, sabemos que otros de los contactos de Nicolás de Lyon eran el vidriero Arnao de Vergara, los arquitectos Diego de Riaño, Rodrigo Gil de Hontañón y Martín de Gaínza, así como los entalladores Juan Picardo y Andrés López del Castillo<sup>194</sup>.

Al igual que los pintores Sánchez de Guadalupe y Ledesma funcionaron como nexos de unión, algo similar ocurre con Juan Picardo. Conoció a los arquitectos Diego de Riaño, Martín de Gaínza y Miguel de Gaínza. Figuraba asimismo en el consorcio al que ya nos hemos referido en el que participaron el vidriero Arnao de Vergara, Nicolás de Lyon y Martín de Gaínza. En las obras de la catedral coincidió con Juan Danvers, Cristóbal Voisin (que enlaza con su hermano Nicolás) y Cornieles y Jerónimo de Valencia<sup>195</sup>. El citado Cornieles, sin que podamos afirmarlo categóricamente, pudo haber entrado en contacto con Guillermo Alemán quien, a su vez, se relaciona con

---

Domingo el Real y otros monumentos madrileños de la primera mitad del siglo XVI», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* 17 (1980): 41-65; Margarita Estella Marcos, «El testamento de Juan Francés, maestro de cantería. Notas sobre su vida y sus obras en la Capilla del Obispo, Navalagamella y Villamanta», *Archivo Español de Arte* 59, nº 233 (1986): 97; Agustín Bustamante García, «Forment, Bigarny y Gregorio Pardo», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar* 34 (1988): 167-172; Fernando Chueca Goitia, *La catedral de Toledo* (Madrid: Everest, 1992); André Turcat, *Étienne Jamet, alias Esteban Jamete: sculpteur français de la Renaissance en Espagne, condamné par l'Inquisition* (París: Picard, 1994), 8, 24-25, 28, 118-119, 121-122 y 386.

<sup>194</sup> Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, 3: 10; Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, I: 328; Gómez-Moreno, «Sobre el Renacimiento en Castilla. II En la Capilla Real de Granada»: 286; Sancho Corbacho, *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, III. Arte sevillano de los siglos XVI y XVII: 23; Hernández Díaz, *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, VI. Arte y artistas del Renacimiento en Sevilla: 10-11; Hernández Díaz, «Nicolás de León, entallador»: 247-249; José María de Azcárate Ristori, *Escultura del siglo XVI*, *Ars Hispaniae*. Historia universal del arte hispánico (Madrid: Plus Ultra, 1958), 117; Pedro Navascués Palacio, «Rodrigo Gil y los entalladores de la fachada de la Universidad de Alcalá», *Archivo Español de Arte* 45 (1972): 106; Alfredo José Morales Martínez, «Puntualizaciones sobre la obra escultórica de Nicolás de León», *Boletín del museo e instituto Camón Aznar* 25 (1986): 17-19; Morales Martínez, «El Ayuntamiento de Sevilla: maestros canteros, entalladores e imagineros»: 79; Gómez Sánchez, «De Arnao de Vergara a Vicente Menardo»: 53-55 y 65-66.

<sup>195</sup> Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, 4: 95; Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, I: 180 y 199; Gestoso y Pérez, *Guía artística de Sevilla*, 162; Hernández Díaz, *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, VI. Arte y artistas del Renacimiento en Sevilla: 10-11; Azcárate Ristori, *Escultura del siglo XVI*, 174; Alfredo José Morales Martínez, *La Capilla Real de Sevilla* (Sevilla: Diputación Provincial, 1979); Alfredo José Morales Martínez, *La iglesia de San Lorenzo de Sevilla* (Sevilla, 1981), 35-37; Alfredo José Morales Martínez, «El Ayuntamiento de Sevilla: maestros canteros, entalladores e imagineros», *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte* 4 (1991): 74; Alfredo José Morales Martínez, «Sobre la Capilla Real de Sevilla y algunos de sus creadores», *Archivo hispalense: Revista histórica, literaria y artística* 74, nº 227 (1991): 193; Gómez Sánchez, «De Arnao de Vergara a Vicente Menardo»: 55 y 65-66; Raúl Romero Medina y Manuel Romero Bejarano, «La obra tardogótica de la Cartuja de la Defensión de Jerez de la Frontera. Reflexiones sobre la intervención de Diego de Riaño», *De Arte* 16 (2017): 34.

Hance de Brabante y Giralte de Flugo y, por último, Miguel Adán<sup>198</sup>. Éste último nos interesa, puesto que posteriormente se trasladó a Sevilla, donde se relacionó con Juan Martínez Montañés y acogió en su taller al francés Luis de la Haya. Por último, De la Haya empleó a su hijo Diego en el taller, como continuador del oficio<sup>199</sup>.

Antes nos hemos referido a Jerónimo de Valencia a propósito de Juan Picardo. Valencia fue un escultor ligado al sur de Extremadura, pues entre otras obras, fue el maestro principal de la sillería de la catedral de Badajoz. En esta misma sillería intervino Hans de Bruselas y, en algunos de los retablos de las capillas laterales, Luis de Morales. Siguiendo el hilo, Bruselas no hizo de la escultura su principal pasión, pero en todo momento estuvo vinculado a las artes. Sus dos hijos varones continuaron la tradición familiar; Juan de Bruselas, tras asumir varios encargos como entallador en la región, se embarcó rumbo a América; Pedro de Bruselas, por el contrario, se dedicará a la pintura y colaborará en el taller de Luis de Morales<sup>200</sup>.

---

<sup>198</sup> Jesús Domínguez Ortiz, *Proceso inquisitorial contra el escultor Esteban Jamete. Transcripción, extractos y notas preliminares* (Madrid: Blass, Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas. Centro de Estudios Históricos, 1933), 385; Camón Aznar, *La escultura y la rejería españolas del siglo XVI*, 94 y 106; José Rodríguez Molina, ed., *Colección documental del Archivo Municipal de Úbeda* (Granada: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, 1990), 2 (Siglo XVI); María Dolores Campos Sánchez-Bordona, *Juan de Badajoz y la arquitectura del Renacimiento en León* (León: Universidad de León, 1993), 243 y 296-298; Turcat, *Étienne Jamet, alias Esteban Jamet*, 12, 16, 18, 24, 28-30, 37-38, 40-42, 60, 85-87, 166 y 385-386; María Concepción García Gaínza, «La escultura», en *Historia del Arte español. El siglo del Renacimiento*, ed. Ana Ávila (Madrid: Akal, 1998), 157-158; Jesús María Parrado del Olmo, *Talleres escultóricos del siglo XVI en Castilla y León: arte como idea, arte como empresa comercial* (Valladolid: Secretariado de publicaciones e intercambio editorial, Universidad de Valladolid, 2002), 37; Alfredo José Morales Martínez, «Sacristías del Renacimiento en Andalucía», en *Arquitectura religiosa del siglo XVI en España y Ultramar*, ed. María del Carmen Lacarra Ducay (Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», Diputación Provincial, 2004), 267-269; Manuel Arias Martínez, «Revisando a Juan de Juni en San Marcos de León. Fuentes y modelos», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción* 43 (2008): 11; Francisco Javier Ruiz Ramos, *La sacra capilla de El Salvador de Úbeda. Estudio histórico-artístico, iconográfico e iconológico* (Úbeda: Asociación Cultural Ubetense «Alfredo Cazabán Laguna», 2011), 88-97; Yolanda Barriocanal López, *La actividad escultórica en Ourense del Renacimiento al Barroco* (Ourense: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2016), 186.

<sup>199</sup> Palomero Páramo, *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*, 42, 46, 52, 66 y 207; *Documentos inéditos para la historia del arte en la provincia de Sevilla: siglos XVI al XVIII* (Sevilla, 1993), 97 y 223; Recio Mir, «La versatilidad del Renacimiento: variedad material, icónica, tipológica y funcional», 124.

<sup>200</sup> Antonio Rodríguez Moñino, «Hans de Bruxelles y Jerónimo de Valencia (entalladores del siglo XVI, 1554-1601)», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 9 (1942-1943): 121-156; Antonio Rodríguez Moñino, «La escultura en Badajoz durante el siglo XVI (1555-1608). Noticias de archivo sobre escultores, ensambladores, carpinteros, etc.», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 13 (1946-1947): 101-131; Carmelo Solís Rodríguez, «El arquitecto Francisco Becerra», *Revista de Estudios Extremeños* 29, nº 2 (1973): 287-384; Carmelo Solís Rodríguez,

colaborará con el entallador Pedro de Heredia y con el arquitecto Diego de Riaño. En el Ayuntamiento coincidió con Miguel Alemán, Nicolás de Lyon y Esteban Jamete, activos hacia tal fecha, cuando interviene el flamenco. Con algunos de ellos volvería a trabajar años más tarde en Osuna<sup>203</sup>.

En su madurez artística creó un círculo de profesionales y colaboradores próximos que dibujan su taller. Comenzando por el gremio de pintores, junto a Roque de Balduque trabajaron Pedro de Campaña, así como los policromadores y fiadores habituales del maestro Andrés Ramírez y Antonio de Alfián. De igual forma, trabajó junto a otros pintores como Hernando de Sturmio, Pedro de Villegas Marmolejo y el vidriero Arnao de Vergara (quien además colaboró con el mencionado Andrés Ramírez). Un tal Juan Andrés Flamenco actuó como padrino en un bautizo<sup>204</sup>. No podemos

---

*águilas del Renacimiento español: Bartolomé Ordóñez, Diego Siloé, Pedro Machuca, Alonso Berruguete (1517-1558). Sobre el Renacimiento en Castilla* (Madrid: Centro Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, 1941), 90; Hernández Díaz, «Roque de Balduque en Santa María de Cáceres»; Salvador Andrés Ordax, «Introducción a la escultura altoextremeña del Renacimiento y el Barroco», *Las Ciencias* 45, nº 4 (1980): 255; Pulido y Pulido, *Datos para la historia artística cacereña (repertorio de artistas)*, 152 y 541-543; Palomero Páramo, *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*, 116; Morales Martínez, *La sacristía mayor de la Catedral de Sevilla*, 142; Hernández Nieves, «Centros artísticos de escultura y pintura en la Baja Extremadura: siglos XVI-XVIII»: 87 y 99.

<sup>203</sup> Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, I: 324-325; Estella Marcos, «Notas sobre escultura sevillana del siglo XVI»; Morales Martínez, *La obra renacentista del Ayuntamiento de Sevilla*, 77, 83 y 85; Alfredo José Morales Martínez, «La arquitectura del Ayuntamiento de Sevilla. Resumen de la vida e historia de un edificio», *Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico* 14, nº 57 (2006): 56.

<sup>204</sup> Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, 3: 91-92 y 94; Manuel Giménez Fernández, *Documentos para la historia del arte en Andalucía* (Sevilla: Universidad de Sevilla. Facultad de Filosofía y Letras, 1927), I. Documentos varios: 55; López Martínez, *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*, 31-32 y 36; Sancho Corbacho, *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, 14-15; Antonio Muro Orejón, *Documentos para la historia del arte en Andalucía*, Laboratorio de Arte (Sevilla: Universidad de Sevilla, Facultad de Filosofía y Letras, 1932), IV. Artífices sevillanos de los siglos XVI y XVII: 105-107; Hernández Díaz, *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, VI. Arte y artistas del Renacimiento en Sevilla: 39-42; Hernández Díaz, *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, IX. Arte hispalense de los siglos XV y XVI: 31, 39 y 48-51; José Hernández Díaz, «Iconografía hispalense de la Virgen Madre en la escultura renacentista», *Archivo hispalense. Revista histórica, literaria y artística* 2, nº 3 (1944): 89-91; Juan Miguel Serrera, *Pedro de Villegas Marmolejo (1519-1596)*, *Arte Hispalense* 8 (Sevilla: Diputación Provincial, 1976); Jorge Bernales Ballesteros, «Esculturas de Roque de Balduque y su círculo en Andalucía y América», *Anuario de Estudios Americanos* 34 (1977): 356-358; José Hernández Díaz, «El templo hispalense de San Vicente», *Boletín de Bellas Artes* 5 (1977): 119; Morales Martínez, *La iglesia de San Lorenzo de Sevilla*, 43; Palomero Páramo, *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*, 135, 137, 145-148, 157-159; Gómez Sánchez, «Pedro de Villegas Marmolejo (1519-1596): nuevas obras y documentos»; Gómez Sánchez, «De Arnao de Vergara a Vicente Menardo. Nuevos documentos de artistas vidrieros del Renacimiento sevillano»: 54.

asegurar que este último fuera efectivamente vidriero, aunque los indicios apuntan en esa dirección (véase Parte II, «Otros artistas»). Observamos asimismo que dos de los pintores citados, Ramírez y Sturmio, trabajaron con Nicolás de Lyon en varias ocasiones, como ya hemos indicado.

Pasando a los entalladores e imagineros propiamente dichos, en el primer escalafón citaremos a los aprendices, que son Pedro de Paz y Alonso de Hipólito. Una vez emancipados, ellos contribuirán a difundir su estilo por Extremadura. Otros que también debieron de estudiar las obras del maestro Roque fueron Diego Ortiz de Guzmán –que después trabajará en Lima, Cuzco y Potosí, donde estableció su taller a partir de 1570–, así como el nativo americano Francisco Tito Yupanqui, discípulo, a la sazón, de citado Ortiz<sup>205</sup>. En cuanto a los oficiales o maestros que colaboraban con Balduque, hemos de referirnos a Jerónimo Hernández, relacionado profesionalmente con Andrés de Ocampo y Juan Bautista Vázquez el Mozo. Además, el propio Vázquez también actuó como fiador de Balduque<sup>206</sup>. De igual forma, mencionaremos a Francisco Isidro Aguilar y Pedro de Bruselas, que enlazan con el taller de Rodrigo Lucas; de hecho,

---

<sup>205</sup> José de Mesa y Teresa Gisbert, *Escultura virreinal en Bolivia* (La Paz: Academia Nacional de Ciencias de Bolivia, 1972); Florencio-Javier García Mogollón, «En torno al retablo de la iglesia parroquial de Arroyo de la Luz (Cáceres)» [separata], en *Estudios dedicados a Carlos Callejo Serrano* (Cáceres: La Madrila, Diputación Provincial, 1979); José de Mesa y Teresa Gisbert, «El hermano Bernardo Bitti escultor», en *Andalucía y América en el siglo XVI. II Jornadas de Andalucía y América*, ed. Bibiano Torres Ramírez y José J. Hernández Palomo (Sevilla: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, CSIC, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1983), 2: 411-428; Andrés Ordax, «Introducción a la escultura altoextremeña del Renacimiento y el Barroco»: 256; José María Torres Pérez, «Un claro seguidor de Roque Balduque: Pedro de Paz, escultor extremeño del siglo XVI», en *VI Congreso de estudios extremeños. Mérida, 1979* (Cáceres: Institución Cultural «El Brocense», 1981), 1: 301-309; Jorge Bernalles Ballesteros, «Escultores y escultoras de Sevilla en el Virreinato del Perú, siglo XVI», *Archivo hispalense: Revista histórica, literaria y artística* 72, nº 220 (1989): 276; Margarita Estella Marcos, *Juan Bautista Vázquez el Viejo en Castilla y América: Nicolás de Vergara, su colaborador* (Madrid: Centro Superior de Investigaciones Científicas, 1990), 87; Florencio-Javier García Mogollón, «Notas sobre el retablo mayor parroquial de Sierra de Fuentes y sus artífices, el escultor Pedro de Paz y el entallador Francisco Pérez», *Norba: Revista de arte* 25 (2005): 37-62; *Viaje artístico por los pueblos de la Sierra de Gata (Cáceres): catálogo monumental* (Salamanca: Universidad Pontificia, Instituto Teológico «San Pedro de Alcántara», 2009).

<sup>206</sup> Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, 3: 94; López Martínez, *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*, 32-34; Hernández Díaz, «Iconografía hispalense de la Virgen Madre en la escultura renacentista»: 102-104; Palomero Páramo, *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*, 138-139; Juan José Martín González, *Escultura barroca en España. 1600-1770* (Madrid: Cátedra, 1998), 124; José María Sánchez, «Los obradores artísticos sevillanos del siglo XVI: adaptaciones y cambios para satisfacer los encargos del mercado americano», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 35, nº 103 (noviembre de 2013): 181.



Jerónimo Hernández. Quizás en su taller estuvo empleado Melchor de Pierres quien, a su vez, cuenta con Juan de Holanda<sup>209</sup>.

Observamos, por tanto, cómo el entramado de las relaciones se caracteriza por una complejidad considerable, de la cual podemos abstraer algunas conclusiones provisionales. El primer rasgo es la endogamia, pues muchas veces los vínculos profesionales son también familiares, por medio del matrimonio, y, de igual forma, existe la tendencia a relacionarse con extranjeros. Ello no es de extrañar, ya que una buena parte de los entalladores e imagineros activos en la época eran foráneos. Es harto difícil, casi imposible, hallar entallador extranjero, o al menos nórdico, que trabaje exclusivamente con compañeros de gremio españoles, sin recurrir habitualmente a algún compatriota<sup>210</sup>.

---

<sup>209</sup> Giménez Fernández, *Documentos para la historia del arte en Andalucía*, I. Documentos varios: 91-92; Manuel R. Zarco del Valle, *Datos documentales para la Historia del Arte español II* (Madrid: Junta para la ampliación de estudios e investigaciones científicas, 1916), I: 244; Sancho Corbacho, *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, III. Arte sevillano de los siglos XVI y XVII: 23; Hernández Díaz, «Nicolás de León, entallador»: 249; Hernández Díaz, «Iconografía hispálica de la Virgen Madre en la escultura renacentista»: 102-104; Estella Marcos, *Juan Bautista Vázquez el Viejo en Castilla y América: Nicolás de Vergara, su colaborador*, 52; Cloe Cavero de Carondelet, *Una villa toledana del Quinientos: el cigarral del cardenal Quiroga* (Madrid: Auditores de Energía y Medio Ambiente S.A. (AUDEMA), Universidad Autónoma de Madrid, Real Fundación de Toledo, 2014, 29-30.

<sup>210</sup> Este tipo de vínculos también se da entre los escultores nórdicos que trabajan en el resto de Castilla. De esta manera, en la fachada de la Universidad de Alcalá de Henares también encontramos una importante presencia de extranjeros, algunos de ellos estudiados en esta investigación. Asimismo, Vigarny pudo haber trabajado en sus primeros años junto a Gil de Siloe. Más tarde, junto a Vigarny colabora como pintor León Picardo y, como aprendiz, Pierres Picart. No muy lejos, en Palencia, con frecuencia colaboran Juan de Cambray, Jerónimo de Amberes, Cobos de Flandes e incluso Jacques Bernal. Igualmente, las distintas fábricas abiertas en tierras leonesas son testigo de otras asociaciones entre escultores europeos, con protagonistas como Juan de Juni, Guillén Doncel, Juan de Angés, Jacques Bernal o Roberto de Memorancy.

Navascués Palacio, «Rodrigo Gil y los entalladores de la fachada de la Universidad de Alcalá»: 103-117; Arantzazu Oricheta García, *La sillería coral del convento de San Marcos de León* (León: Universidad de León, Secretariado de publicaciones, 1997), 74-86; Parrado del Olmo, *Talleres escultóricos del siglo XVI en Castilla y León: arte como idea, arte como empresa comercial*, 37 y 99; Isabel Fuentes Rebollo, «Vigarny, Picardo y el retablo de la Colegiata de Valpuesta (Burgos)», *Boletín del Museo Nacional de Escultura* 8 (2004): 7; María Josefa Tarifa Castilla, «Nuevas noticias documentales sobre el entallador renacentista francés Pierres Picart», *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, n.º 27 (2012): 396.

seguridad jurídica, sobre todo si tenemos en cuenta dos aspectos: en primer lugar, que casi todos llegan a la Península siendo muy jóvenes y solteros, con la intención de establecerse; segundo –y tal vez más importante–, que ya desde época del rey Fernando el Católico se promulgaron varias órdenes de expulsión. Dicha normativa era de difícil aplicación en la práctica y, además, contaban con cláusulas que observaban excepciones beneficiosas para muchos de ellos. Será en el siglo XVII cuando la Monarquía, ya fuera por temor a un posible foco reformista o como medida proteccionista, comience a implementar medidas más drásticas (prohibiciones, expulsiones, embargo y confiscación de bienes, etc.). Pero el siglo XVII queda fuera de los límites de esta investigación. A esto hemos de añadir, como ya hemos visto, que a partir de 1560 la tendencia apunta una fuerte disminución de nuevos artistas foráneos, sobre todo francófonos<sup>212</sup>.

Otro aspecto digno de ser mencionado en cuanto a integración es la convivencia pacífica de la mayoría de ellos. Solo Esteban Jamete fue duramente interpelado por la Inquisición<sup>213</sup>. En cuanto a penas de menor repercusión, Huberto Alemán, Guillermo Dorta, Juan Giralte y Hans de Bruselas tuvieron encuentros con la justicia civil. En el caso de Alemán, fue llevado a prisión por diferencias con el adelantado de Andalucía y en el caso de los otros tres, sus problemas se debían al incumplimiento de contrato, ya que solían asumir más compromisos laborales de los que podían acometer en la realidad. La situación descrita no era excepcional, sino que se trataba de una práctica bastante extendida, cuya finalidad era asegurarse el funcionamiento continuo del taller<sup>214</sup>.

---

<sup>212</sup> Véase capítulo «4. Evolución cronológica».

Jordi Nadal Oller y Emilio Giralt i Raventós, *La Population catalane de 1553 à 1717. L'immigration française et les autres facteurs de son développement* (París: S.E.V.P.E.N., 1961), 69 y 90-91; José Antonio Salas Auséns, «Leyes de inmigración y flujos migratorios en la España Moderna», en *Los extranjeros en la España moderna. Actas del I Coloquio Internacional, celebrado en Málaga del 28 al 30 de noviembre de 2002*, ed. María Begoña Villar García y Pilar Pezzi Cristóbal (Madrid: Ministerio de Ciencia e Innovación, 2003), 2: 682 y 687-688.

<sup>213</sup> Véase biografía de Esteban Jamete, así como los trabajos de Domínguez Ortiz, *Proceso inquisitorial contra el escultor Esteban Jamete*; Turcat, *Étienne Jamet, alias Esteban Jamete*.

<sup>214</sup> Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, 3: 3; Rodríguez Moñino, «Hans de Bruxelles y Jerónimo de Valencia (entalladores del siglo XVI, 1554-1601)»: 126 y 144-145; Llordén, *Escultores y entalladores malagueños. Ensayo histórico documental (siglos XV-XIX)*, 40; Palomero Páramo, *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*, 160; Solís Rodríguez, «Escultura y pintura del siglo XVI», 585; Jacobo Ollero Butler, «Los flamencos en la España del siglo XVI», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* 2 (1990): 173; Hernández Nieves, *Retablistica de la Baja Extremadura (siglos*

### c. Residencia y movilidad. Área de influencia y exportaciones

A lo largo de las biografías de los escultores veremos cómo la movilidad es uno de los rasgos de la vida del artista. Incluso cuando consigue establecerse en una ciudad y reside de manera continuada durante largos periodos, las circunstancias de la vida lo obligan a mudarse con cierta asiduidad. De esta manera, presentaremos tres tipos de perfil según el grado de itinerancia que el artista llevó a lo largo de su biografía documentada. Antes de nada, debemos advertir que, en este apartado, sobre algunos de los escultores analizados apenas podemos detenernos, ya que solo conocemos un pequeño fragmento de su vida. Por lo tanto, respecto a los que no mencionamos debido a su fugaz aparición, cabe suponer que se adaptarían a patrones similares al resto. En cualquier caso, en este apartado hemos decidido omitirlos al no disponer de información suficiente<sup>216</sup>.

Así, en primer lugar, nos centraremos en los itinerantes por excelencia. Son aquellos escultores que mayor distancia recorrieron desde su llegada a los reinos peninsulares o que se desplazaban con mayor frecuencia. Aquí hemos recogido a los que residen en al menos cuatro ciudades distintas. En este aspecto, destaca con diferencia Esteban Jamete. Debía de ser nuestro francés un artífice oficioso y trabajador, que no dudó en mudarse allá donde fuera requerido. Recorrió las ciudades principales del país, como León, Valladolid, Burgos, Salamanca, Toledo, Sevilla, Marchena, Úbeda, Baeza..., hasta que por fin vislumbró la posibilidad de asentarse en Cuenca, aunque más tarde marchó a Sigüenza. Nicolás de Lyon, tras una estancia en Granada, se muda a Sevilla de manera casi definitiva, puesto que todavía tendrá que realizar algunos viajes breves a Jerez de la Frontera, Málaga, Tavira (Portugal) y Alcalá de Henares. Otro artista que

---

<sup>216</sup> Estos artistas son: Guillermo Alemán, Jacobo Alemán, Miguel Alemán, Antonio de Arroyo, Leonardo de Borgoñón, Juan Danvers, Hunric Dubar, Jorge Flamenco, Pedro Flamenco, Didier Francés, Gil Francés, Guzmán/Germán Francés, Tomás Francés y Enrique de Suiste.

Varios escultores guardan relación con Toledo: además de Esteban Jamete, en la ciudad del Tajo hemos encontrado, por orden cronológico, a Claudio de la Cruz, Guillermo Borgoñón y Melchor de Pierres. Asimismo, hemos de indicar que la catedral Primada sirvió para dar a conocer el estilo de Felipe Vigarny entre sus compatriotas. Jamete se hospeda en la casa del borgoñón en Burgos en 1535 (el tiempo que está libre de la cárcel), mientras realiza unos modelos para la sillería toledana, siguiendo las pautas del maestro. Pocos años después seguirán colaborando en la misma sillería, ya con el taller *in situ*, hasta aproximadamente 1541, cuando sus caminos se separan. Además, en 1544, Guillarme ensamblador (Guillermo Borgoñón) realiza unos aderezos para una silla de Vigarny en Toledo<sup>220</sup>. El Toledo del siglo xv, recordamos, también fue un centro atractivo para los artífices extranjeros, entre los que destacamos a Egas Cueman, si bien no fue el único<sup>221</sup>.

Antes hemos citado Córdoba, lugar donde habitaron durante un tiempo el mencionado Cornieles, Francisco de Holanda y Guillermo Dorta. Estos dos últimos escultores guardan relación con otras ciudades andaluzas, de manera respectiva, Granada y Málaga<sup>222</sup>.

---

fachada de la Universidad de Alcalá»: 106; John D. Hoag, *Rodrigo Gil de Hontañón: Gótico y Renacimiento en la arquitectura española del siglo XVI* (Madrid: Xarait, 1985), 107; Antonio Casaseca Casaseca, *Rodrigo Gil de Hontañón (Rascafría 1500 - Segovia 1577)* (Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Bienestar Social, 1988), 248; Ana Castro Santamaría, «Algunas aportaciones sobre la Catedral de Plasencia», *Norba-Arte* 14-15 (1995 de 1994): 288; Luis Vasallo Toranzo, «La sillería del coro del monasterio toresano de Sancti Spíritus», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA* 62 (1996): 297-298 y 300.

<sup>220</sup> Pérez Sedano, *Datos documentales inéditos para la historia del arte español*, I. Notas del archivo de la catedral de Toledo: 59 y 136-137; Zarco del Valle, *Datos documentales para la Historia del Arte español* II, I: 233, 241 y 244; Giménez Fernández, *Documentos para la historia del arte en Andalucía*, I. Documentos varios: 91-92; Domínguez Ortiz, *Proceso inquisitorial contra el escultor Esteban Jamete*, 385; Camón Aznar, *La escultura y la rejería españolas del siglo XVI*, 94 y 106; Milagros I. Rodríguez Quintana, «El retablo de Santa Marina de Magán (Toledo)», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA* 51 (1985): 368-369; Estella Marcos, *Juan Bautista Vázquez el Viejo en Castilla y América: Nicolás de Vergara, su colaborador*, 52; Josefa Vivar-Sánchez Merino-Pérez, «Documentos sobre arte y artistas en el archivo de la obra y fábrica de la catedral de Toledo 1500-1549» (Universidad Complutense, 1990); Fernando Chueca Goitia, *La catedral de Toledo* (Madrid: Everest, 1992); Turcat, *Étienne Jamet, alias Esteban Jamete*, 8, 24-32, 118-121 y 386; García Gaínza, «La escultura»: 157-158; Cavero de Carondelet, *Una villa toledana del Quinientos: el cigarral del cardenal Quiroga*, 29-30.

<sup>221</sup> Véase nota al pie 33 de este mismo volumen.

<sup>222</sup> Consúltense biografías de Holanda y Dorta.

Miguel Ángel Orti Belmonte, *La sillería del coro de la catedral de Córdoba* (Madrid: Imprenta de Bernardo Rodríguez, 1919); José Martín Ribes, Carlos Fernández-Martos y Bermúdez-Cañete, y José Hernández Díaz, *Sillería de coro de la catedral de Córdoba* (Córdoba: Caja Provincial de

El maestro Huberto también se mueve por distintos puntos de la provincia de Cádiz, entre los que se menciona Bornos, así como Sevilla y Granada, ciudad en la que estableció su taller hacia el 1500<sup>223</sup>. Estos lugares no son aleatorios. Primero, a raíz de unas deudas sabemos que mantenía negocios, por lo que residir en una zona de proximidad portuaria podía resultarle muy conveniente. Más tarde, el artista se mueve entre Sevilla y Granada, con una clara preferencia por la segunda, ya que su principal cliente es la reina Isabel. Durante los años de actividad de Alemán, la Corte pasaba la temporada de primera-verano en Granada y en invierno se trasladaba a Sevilla, por lo que las ciudades por las que transita Alemán no son fortuitas. Precisamente Granada resulta ser uno de los focos de mayor comunicación artística con Sevilla. Si bien la antigua capital nazarí contaba con una colonia de artistas extranjeros más o menos asentados, que no es objeto de este trabajo, algunos de estos sirven de puente entre ambas ciudades andaluzas.

Años más tarde, entre 1524 y 1531, también residió en Granada Nicolás de Lyon — que posiblemente se ausentara un breve lapso hacia 1525 para ir a Málaga, puesto que allí residía Francisco de Ledesma, pintor asociado, y además acomete encargos para

---

Ahorros, 1981), 41; Enrique Pareja López, *El arte de la Reconquista cristiana*, ed. Enrique Pareja López (Sevilla: Gevers, 1990), 3. Historia del Arte en Andalucía: 369-371; Llordén, *Escultores y entalladores malagueños. Ensayo histórico documental (siglos XV-XIX)*, 36; Luis Vasallo Toranzo, «La sillería del coro del monasterio toresano de Sancti Spíritus», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA* 62 (1996): 297-298 y 300; Diana Olivares Martínez, *Alonso de Burgos y la arquitectura castellana en el siglo XV: los obispos y la promoción artística en la Baja Edad Media* (Madrid: La Ergástula, 2013), 90.

<sup>223</sup> Francisco de Paula Valladar, «La escultura granadina», *La Alhambra: Revista Quincenal de Artes y Letras* 5 (1902): 822-826 y 849-851; J. Sanpere y Miquel, «Maestro Ruberto Alemán entallador», *Revista crítica de historia y literatura españolas, portuguesas e hispanoamericanas* (mayo de 1902): 161-169; Antonio Gallego y Burín, «Una obra de maestre Ruberto Alemán. La Virgen de la Puerta de la Justicia, en la Alhambra de Granada», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* 7-9 (1942-1944): 110; Gloria Fernández Bayton, «Roberto Alemán, escultor de Isabel la Católica», *Archivo Español de Arte* 40, nº 157 (1967): 89; José María de Azcárate Ristori, *Colección de documentos para la historia del arte en España* (Madrid, Zaragoza: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Museo e Instituto de Humanidades “Camón Aznar”, Obra Social de la Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1982), II. Datos histórico-artísticos de fines del siglo XV y principios del XVI: 377, 386-381; Rafael Domínguez Casas, «Dos artistas nórdicos activos en la corte granadina de la Reina Isabel la Católica: el maestre Ruberto Alemán, entallador, y el joyero Petrequín Picardo», en *Estudios de arte. Homenaje al profesor Martín González* (Valladolid: Secretariado de publicaciones de la Universidad de Valladolid, 1995), 315-319; Hanns Hubach, «Hubertus Alemán, „entallador“. Ein Bildhauer im Dienst Königin Isabellas der Katholischen zur Zeit der Maurenbekehrung in Granada», *Das Münster: Zeitschrift für christliche Kunst und Kunstwissenschaft* 59, nº 1 (2006): 30-31 y 37; Pereda, *Las imágenes de la discordia*, 296-302, 306-308, 377-381, 382-385 y 388-394; Crespo Guijarro y Crespo Muñoz, «Nuevas noticias sobre Huberto Alemán, escultor al servicio de Isabel la Católica»: 405-407.

Coín y Vélez-Málaga<sup>224</sup>. Lyon debió de coincidir con Pierres, que hacia 1528 trabajaba en la catedral granadina hasta 1533 (justo a continuación Pierres se va a Sevilla, poco después de marchar Lyon). Entre mayo y julio de 1529 hay un Jaques Paillart, carpintero y ensamblador en la catedral, que pudiera ser el mismo Jaques Françés, entallador en dicha fábrica activo en 1539. Es posible que el intervalo entre ambas fechas se corresponda con la actividad del homónimo de Sevilla. Por último, Pierres reaparece en Granada en 1539<sup>225</sup>.

De nuevo en Cádiz, hallamos a Cristóbal Voisin, que se desplaza continuamente entre Sevilla y Jerez de la Frontera. En la primera ciudad trabaja para la catedral, de hecho, estaba vecindado en la ciudad del Betis y seguramente captara clientes, mientras que en la segunda tendría establecido su taller<sup>226</sup>. Por último, mencionaremos a Pyeter Dancart, que, durante la fase final de la construcción de la sillería catedralicia,

---

<sup>224</sup> José Gestoso y Pérez, *Sevilla monumental y artística. Historia y descripción de todos los edificios notables, religiosos y civiles, que existen actualmente en esta ciudad y noticia de las preciosidades artísticas y arqueológicas que en ellos se conservan* (Sevilla: La Andalucía moderna, 1892), 3: 132; Gómez-Moreno, «Sobre el Renacimiento en Castilla. II En la Capilla Real de Granada»: 285-286; Gómez-Moreno, *La escultura del Renacimiento en España*, 46; Manuel Gómez-Moreno, «Sobre Cornielis de Holanda», *Museo de Pontevedra* 1 (1942): 92 y 97-98; Azcárate Ristori, *Escultura del siglo XVI*, 117; Llordén, *Escultores y entalladores malagueños. Ensayo histórico documental (siglos XV-XIX). Datos inéditos del Archivo de Protocolos para la Historia del Arte en la ciudad de Málaga*, 19 y 30; Sauret Guerrero, *La Catedral de Málaga*, 64.

<sup>225</sup> Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, I: 199 y 325; Gómez-Moreno, *Diego Siloe. Homenaje en el IV centenario de su muerte*, 83-85 y 90-93; Morales Martínez, *La obra renacentista del Ayuntamiento de Sevilla*, 72.

<sup>226</sup> Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, 3: 91 y 117; Pelayo Quintero Atauri, *Sillerías de coro en las iglesias españolas* (Madrid: Voluntad, 1928), 118; Gómez-Moreno, *La escultura del Renacimiento en España*, 73; Manuel Esteve Guerrero, *Jerez de la Frontera. Guía oficial de arte*, facsímil (Jerez de la Frontera, Valladolid: Maxtor, 1933), 31, 35, 39 y 163-165; Rodríguez Moñino, «Hans de Bruxelles y Jerónimo de Valencia (entalladores del siglo XVI, 1554-1601)»: 149; José Hernández Díaz, «Iconografía hispalense de la Virgen Madre en la escultura renacentista», *Archivo hispalense. Revista histórica, literaria y artística* 2, nº 3 (1944): 94; Azcárate Ristori, *Escultura del siglo XVI*, 254; Julia López Campuzano, «La portada de entrecoros de la Cartuja de Jerez de la Frontera», *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte* 4 (1991): 308; Julia López Campuzano, «Noticias de entalladores Jerónimo de Valencia y Cristóbal Voisin», *Archivo Español de Arte* 69, nº 275 (1996): 334-338; Manuel Romero Bejarano, «El Abrazo de san Joaquín y santa Ana», en *Inmaculada*, ed. Clementina Julia Ara Gil, Francisco Javier de la Plaza Santiago, y María Meléndez Alonso (Salamanca: Fundación Las Edades del Hombre, 2005), 120-122; David Caramazana Malia y Manuel Romero Bejarano, «La sillería de coro de padres de la Cartuja de Santa María de la Defensa de Jerez de la Frontera, una obra clave de la escultura manierista del sur del arzobispado hispalense», en *Choir Stalls in Architecture and Architecture in Choir Stalls*, ed. Fernando Villaseñor Sebastián (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2015), 295.

En la localidad gaditana de Jerez debieron de coincidir con Cristóbal Voisin, quien, como indicábamos en la página anterior, vive a caballo entre esta ciudad y Sevilla, así como con su hermano Nicolás Voisin. Un homónimo de este último, Nicolás Tiller, vive en Málaga y se desplaza en una ocasión a Écija, estancia que será determinante en la evolución de su estilo hacia formas más renacentistas<sup>229</sup>. De igual forma, Luis de la Haya se encuentra la mayor parte de su vida en Sevilla, aunque atiende numerosos encargos de comitentes de Marchena y, al menos en dos ocasiones, debió de vivir en Carmona. Otros desplazamientos puntuales que realiza son Montilla, Rota y Morón de la Frontera<sup>230</sup>.

Por su parte, Hans de Bruselas, después de una supuesta estancia en Sevilla recién arribado, donde estableció ciertos contactos que más adelante le servirán en su carrera, se establece en Badajoz. Seguramente hizo breves desplazamientos por las localidades de Valverde de Leganés, Alconchel, Torre de Miguel Sesmero, Zafra, Valencia de Alcántara, Guadalcanal, Barcarrota, Palma del Río y Brozas. En Llerena residían

---

Pesquera y Juan Giralte en el Ayuntamiento de Sevilla (1541-1571)»: 73-78; Antonio Joaquín Santos Márquez, «Un retablo del entallador Juan Giralte y el pintor Juan de Zamora», *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte* 20 (2007): 81-94; Escudero Barrado, «Juan de Zamora, “pintor de ymaginería”: nuevos datos sobre sus relaciones profesionales y familiares»: 61.

En el caso de Juan Picardo, su participación en la colegiata de Osuna ha sido discutida. A favor de esta postura están Alfredo José Morales Martínez, *La sacristía mayor de la Catedral de Sevilla* (Sevilla: Diputación Provincial, 1984), 35; María Fernanda Morón de Castro, «La Puerta del Sol de la colegiata de Osuna», *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna* 6 (2004): 27-30; Gómez Sánchez, «De Arnao de Vergara a Vicente Menardo. Nuevos documentos de artistas vidrieros del Renacimiento sevillano»: 56, mientras que contra esta opinión se ha mostrado Manuel Rodríguez-Buzón Calle, *La colegiata de Osuna* (Sevilla: Diputación Provincial, 1982), 13.

<sup>229</sup> Llordén, *Escultores y entalladores malagueños. Ensayo histórico documental (siglos XV-XIX)*, 14; Lorenzo Pérez del Campo, «Nicolás Tiller y el retablo de Santa Bárbara en la Catedral de Málaga», *Baetica. Estudios de arte, geografía e historia* 8 (1985): 78; Sauret Guerrero, *La Catedral de Málaga*, 43 y 65.

<sup>230</sup> Celestino López Martínez, *Arquitectos, escultores y pintores vecinos de Sevilla* (Sevilla: Rodríguez, Giménez y C<sup>a</sup>, 1928), 211; López Martínez, *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*, 221; López Martínez, *Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán*, 46, 49 y 52, 125; Eduardo Martín y Hipólito Sancho de Soprani, *Documentos para la historia artística de Cádiz y su región* (Jerez de la Frontera: Ayuntamiento, 1939), 22-24; Enrique Garramiola Prieto, *Montilla. Guía histórica, artística y cultural* (Córdoba: El Almendro D.L., 1982), 73; Palomero Páramo, *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*, 42, 46 y 66, 242 y 255; Juan Luis Ravé Prieto, *Arte religioso en Marchena (siglos XV al XIX)* (Marchena: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, 1986), 53; *Documentos inéditos para la historia del arte en la provincia de Sevilla: siglos XVI al XVIII* (Sevilla, 1993), 9, 97-98 y 223; Enrique Garramiola Prieto, «Antiguo retablo del siglo XVI restaurado en Montilla», *Arte, Arqueología e Historia* 6 (1999): 14-19; Enrique Garramiola Prieto, «Etnias y vecinos en Montilla de origen extranjero (siglos XVI-XIX)», *Ámbitos. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades de Córdoba* 7 (2002): 28.

Rodrigo Lucas y Martín de Holanda, donde cubren la demanda de poblaciones cercanas y de Tierra de Barros. Es probable que Nicolás de Amberes viviera también en Llerena, aunque no podemos descartar que estuviera establecido en Zafra, el otro foco artístico del sur de Extremadura<sup>231</sup>. Sea una localidad u otra, a juzgar por las obras documentadas, realizarían desplazamientos frecuentes de muy corta distancia.

Centrándonos en los que estaban asentados en la metrópoli, veamos cuáles eran las zonas predilectas para vivir<sup>232</sup>. Si hay una colación popular entre los entalladores e imagineros, esa es la de Santa María Magdalena, presidida por el patronazgo de la Virgen del Amparo que precisamente talló uno de sus vecinos, Roque Balduque<sup>233</sup>. Juan Picardo está allí afincado en 1534. Ese año Nicolás de Lyon vive en la Raveta (actual calle Moratín) y en 1536 solo afirma residir en la Magdalena, aunque podría referirse al mismo domicilio. Roque de Balduque lo hará desde 1554 y, a su vuelta de Cáceres, de nuevo durante 1556-1557, cuando alquila en calle de la Muela (O'Donnell); en esta colación seguirá varios años más. En 1576 llega al barrio de la Magdalena Enrique de Suiste y, mucho más tarde, se establece Luis de la Haya, entre 1582-1585<sup>234</sup>.

<sup>231</sup> Rodríguez Moñino, «Hans de Bruxelles y Jerónimo de Valencia (entalladores del siglo XVI, 1554-1601)»; Banda y Vargas, «Huellas artísticas andaluzas en la Baja Extremadura», 19; Solís Rodríguez, «Escultura y pintura del siglo XVI», 609, 616 y 661; Hernández Nieves, «Centros artísticos de escultura y pintura en la Baja Extremadura: siglos XVI-XVIII»: 103-104 y 109-110; Hernández Nieves, *Retablistica de la Baja Extremadura (siglos XVI-XVIII)*, 1ª ed., 402-403, 433, 438-439, 524, 529 y 532; Marcos Álvarez, «Nuevos datos sobre escultores y pintores extremeños del siglo XVI»: 30; Hernández Nieves, *Retablistica de la Baja Extremadura (Siglos XVI-XVIII)*, 2ª ed., 102-107 y 112-134.

<sup>232</sup> Una acertada panorámica sobre las collaciones de la Sevilla del XVI la encontramos en Santiago Tinoco Rubiales, «De Triana al Arenal, una ciudad fluvial», en *Sevilla, siglo XVI. El corazón de las riquezas del mundo*, ed. Carlos Martínez Shaw (Madrid: Alianza, 1993), 43-66, esp. 53-55.

<sup>233</sup> Hernández Díaz, «Iconografía hispalense de la Virgen Madre en la escultura renacentista»: 91-92; Hernández Díaz, *Imaginería hispalense del Bajo Renacimiento*, 12; José Hernández Díaz, *La parroquia sevillana de Santa María Magdalena- Templo del extinguido convento de los Dominicos de San Pablo* (Sevilla: Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, 1980), 220-221; José Hernández Díaz, *La iconografía mariana en la escultura hispalense de los Siglos de Oro* (Madrid: Fundación Universitaria Española, 1986), 21; José Roda Peña, «Estudio preliminar», en *Noticias sevillanas del siglo XVIII. La Virgen del Amparo y el terremoto de Lisboa de 1755*, ed. Antonio González Cantero (Sevilla: Área de Fiestas Mayores, 2005), 20-24; José Roda Peña, «La imagen y la Hermandad de Nuestra Señora del Amparo antes del terremoto de Lisboa de 1755», en *X Simposio sobre Hermandades de Sevilla y su provincia*, ed. José Roda Peña (Sevilla: Fundación Cruzcampo, 2009), 264-265.

<sup>234</sup> Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, 1: 328, 3: 76 y 92; Giménez Fernández, *Documentos para la historia del arte en Andalucía*, I. Documentos varios: 55; López Martínez, *Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán*, 49, 52 y 125; Hernández Díaz, *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, VI. Arte y artistas del Renacimiento en Sevilla: 38-39, 42 y 48; Hernández Díaz, «Nicolás de León, entallador»: 248;



Probablemente las calles Francos y Alemanes deban sus nombres a sus compatriotas (quizás de otros oficios, ya que, como hemos visto, no eran calles especialmente populares entre los escultores). Si con anterioridad mencionábamos la calle Carpinteros, cuyo nombre parece evocar la profesión de sus residentes, no podemos pasar por alto la antigua plazuela de los Entalladores, actual calle Mateos Gago. Más allá de la denominación del lugar, sabemos que allí moraron el cantero Martín Gonzalo en 1545 y Andrés López del Castillo, colaborador de algunos de nuestros escultores<sup>239</sup>.

A pesar de que casi todos los domicilios citados se hallan en la mitad norte de lo que hoy es el centro histórico de la ciudad, cabe preguntarnos por las razones de esta movilidad interurbana. Palomero Páramo observó unas prácticas similares entre los retablistas españoles afincados en Sevilla, sobre todo a finales del siglo XVI y comienzos del XVII. Los motivos que apunta este autor son varios. Aunque durante la primera mitad de la centuria la población disminuía considerablemente debido a la emigración a las Indias, desde 1561 los padrones municipales indican un crecimiento demográfico que se mantiene hasta finales de siglo. Así, en 1571 la ciudad tenía una población de 126.024 habitantes y para 1588 alcanza los 155.316. Sin embargo, solo tres años más tarde hay un brusco descenso, hasta 138.996 residentes. Otras ciudades relevantes de la zona, a juzgar por su población hacia 1588, son Jerez de la Frontera (alrededor de 37.000 habitantes) y Écija (más de 41.000). Las razones de este crecimiento fueron el desarrollo industrial, la estabilidad política, el comercio americano y las expulsiones de moriscos granadinos, de las cuales se benefició la ciudad<sup>240</sup>. Por lo tanto, tenemos un rápido crecimiento demográfico, al cual nuestros escultores, así como extranjeros de otros oficios, debieron de contribuir.

Otros motivos de los cambios continuos de residencia que señala el mencionado investigador, además del aumento de población en la ciudad, son la dificultad para

---

<sup>239</sup> Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, I: 192; Hernández Díaz, *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, VI. Arte y artistas del Renacimiento en Sevilla: 55 y 58.

Los documentos de Andrés López del Castillo reproducidos por Hernández Díaz nos arrojan luz sobre la vida de dicha plaza. El artista arrendó en 1527 dos inmuebles, uno de ellos era una tienda para el entallador Francisco García «que lindaba con las casas del otorgante y con otras donde moraba Rodrigo Navarro, entallador». Años más tarde, en 1557, cuando suscribe el retablo de la capilla de F. Núñez en la iglesia de San Pedro de Sevilla, López del Castillo se «entallador vezino de esta ciudad de sevilla en la collacion de santa maria en la plaçuela de los entalladores».

<sup>240</sup> Palomero Páramo, *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*, 9-10.

### Áreas de influencia

No olvidemos que muchas veces no es el artista quien se traslada, sino el comitente y la obra terminada. Es el caso de los encargos menos voluminosos, normalmente imaginería, o retablos que podían transportados por piezas y después se ensamblarían en su ubicación definitiva. De esta manera, a la relación de ciudades que precede estas líneas, hemos de añadir otros puntos de la geografía cuya demanda artística cubren los escultores septentrionales.

Los núcleos principales que mantienen una comunicación artística más estrecha son Jerez de la Frontera y Granada. También hay envíos a plazas con las que Sevilla tradicionalmente guarda un vínculo por razones históricas o logísticas, como las islas Canarias y las colonias americanas. Hemos observado igualmente que, en muchas ocasiones, los encargos destinados a poblaciones de Huelva y Cádiz se ejecutan en Sevilla y luego se envían. Creemos que la opción más adecuada sería por vía fluvial, aprovechando las comunicaciones a través del Guadalquivir<sup>243</sup>. Este fenómeno también se aplica a las exportaciones a las Indias, por obvias razones. En el caso de las poblaciones sevillanas, malagueñas y extremeñas o las ciudades de Córdoba y Granada, es el artista el que suele desplazarse. Como hemos anunciado, esta tendencia se debería a que para Cádiz, Huelva y América se podía embarcar las obras, con más facilidad y menor coste, mientras que los demás sitios requieren forzosamente un transporte por tierra. En cualquier caso, vemos claramente que la obra de los escultores septentrionales relacionados con el foco sevillano se ubica en un cuadrante geográfico bastante bien definido.

De esta manera, la obra de Huberto Alemán se dispersó por toda la diócesis de Granada. También algunas de sus esculturas fueron llevadas a Lucena (Córdoba) y Villarrasa (Huelva). La producción de Roque Balduque se reparte igualmente por las

---

<sup>243</sup> De hecho, hasta la época de los Reyes Católicos los caminos habían estado bastante desatendidos. A ello se añade el elevado coste del transporte por tierra, que en el siglo XV era justo el doble que por barco.

José Jurado Sánchez, *Caminos y pueblos de Andalucía (s. XVIII)* (Sevilla: Editoriales Andaluzas Unidas, S.A., 1989), *s.p.*; José Ignacio Uriol Salcedo, *Historia de los caminos de España* (Madrid: Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, 1990), 1. Hasta el siglo XIX: 95; Antonio Collantes de Terán Sánchez, «Fiscalidad de Estado y concejos en el reino de Sevilla durante el reinado de los Reyes Católicos (1474-1504)», en *Fiscalidad de Estado y fiscalidad municipal en los reinos hispánicos medievales*, ed. Denis Menjot y Manuel Sánchez Martínez, Collection de la Casa de Velázquez 92 (Madrid: Casa de Velázquez, 2006), 113-134; Alfonso Jiménez Martín, *Anatomía de la catedral de Sevilla* (Sevilla: Diputación Provincial, 2013), 123.

Sin menoscabar lo dicho, otros escultores también se aventuraron en el comercio de obras de arte con el continente americano. Así hicieron Jacobo Alemán en 1512 y Jorge Flamenco en 1519, cuando exportan sus tallas a isla La Española (República Dominicana). No sabemos si el envío fue por iniciativa de los artistas, como será bastante habitual en el siglo XVII o previo encargo. Miguel Perin sí fue comisionado para realizar una Virgen con Niño similar a la del Reposo en 1526. Destinada a las Indias, se ha querido asociar a la escultura conservada en León de este mismo escultor<sup>247</sup>.

Como vemos, normalmente el radio de acción e influencia de estos escultores, ya sea por traslado del artista o a través del transporte de la obra, se centra en ciertas zonas del país. Los artistas se suelen desplazar por el centro y sur de la Península, donde destacan las ciudades de Granada, Málaga, Jerez de la Frontera y Osuna. También hemos de insistir que este fenómeno se observa sobre todo en la mitad oeste, aunque la atracción que genera la catedral de Toledo es digna de mención. Por otro lado, a partir de la segunda mitad del XVI se refuerzan los contactos con Extremadura, sobre todo a partir de la construcción del retablo de Santa María de Cáceres, y de manera más acentuada en la mitad meridional de la actual provincia de Badajoz (comarcas de Tierra de Barros, Campiña Sur y Sierra Suroeste). Intuimos que, durante la primera mitad del siglo, una cierta preferencia por parte de los comitentes al retablo con tablas pintadas e

---

Jesús Miguel Palomero Páramo, «Retablos y esculturas en América», en *Andalucía y América en el siglo XVI. II Jornadas de Andalucía y América*, ed. Bibiano Torres Ramírez y José J. Hernández Palomo (Sevilla: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, CSIC, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1983), 2: 429-435; Bernalles Ballesteros, «Escultores y escultoras de Sevilla en el Virreinato del Perú, siglo XVI»: 270-271 y 276; Estella Marcos, *Juan Bautista Vázquez el Viejo en Castilla y América: Nicolás de Vergara, su colaborador*, 85 y 87; Maya Stanfield-Mazzi, *Object and Apparition: Envisioning the Christian Divine in the Colonial Andes* (Tucson: The University of Arizona Press, 2013), 69.

<sup>247</sup> Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, I: 394; José Torre Revello, «Obras de arte enviadas al Nuevo Mundo en los siglos XVI y XVII», *Anales del Instituto de arte americano e investigaciones estéticas* I (1948): 89; José Castro Seoane, «Aviamiento y catálogo de las misiones que en el siglo XVI pasaron de España a las Indias y Filipinas según los libros de Contratación», *Missionalia hispánica* 37, nº 13 (1956): 100 y 113; Emilio Rodríguez Demorizi, Juan Contreras, y López de Ayala Lozoya, *España y los comienzos de la pintura y escultura en América* (Madrid: Gráficas reunidas, 1966), 31; Martín Morales, «Aproximación al estudio del mercado de cuadros en la Sevilla barroca 1600-1670»; Laguna Paúl, «Miguel Perin en las portadas de la Catedral de Sevilla. Maestre Miguel o la fortuna artística de un imaginero de barro», 743-744; Laguna Paúl, «Miguel Perrin, imaginero en barro al servicio de la Catedral de Sevilla», 100; Miguel Ángel Ladero Quesada, *Las Indias de Castilla en sus primeros años. Cuentas de la Casa de la Contratación (1503-1521)* (Madrid: Dykinson, 2008), 483; Hernández González, *La escultura en madera del Gótico final en Sevilla. La sillería del coro de la catedral de Sevilla*, 312-315; Joaquín García Nistal, «Miguel Perin en la escultura del Renacimiento español: la "Virgen del Oratorio" de la Catedral de León», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* 21 (2009): 69.

#### d. Economía

A la hora de estudiar los flujos económicos de los escultores o, de manera más específica, sus ingresos monetarios, hemos de señalar algunas dificultades. La primera alude a la diferencia cronológica entre las obras, pues el ejemplo más temprano es del 1478 y el último, de 1627, cuando fallece el más tardío de los artistas. A lo largo de casi siglo y medio, la economía del país y las circunstancias del mundo artístico varían, por lo que hemos de ser prudentes y tener en cuenta el valor de la divisa y el coste de vida en cada momento. Segundo, de muchas obras directamente se desconoce el precio.

De todas formas, el principal escollo radica en la variedad entre materiales utilizados, técnicas empleadas, tipologías escultóricas, la finalidad de cada obra de arte o el sistema de pago. Es decir, sería poco objetiva la comparación de las obras de Huberto Alemán con las figuras de Miguel Perin. Mientras que las primeras fueron ejecutadas mediante un sistema semi-industrial, con materiales de bajo coste y vendidas casi al por mayor e incluso eran prefabricadas, mediante venta directa en el taller, las esculturas de Perin estaban hechas en barro cocido, eran de dimensiones mucho mayores, cada una estaba diseñada para una ubicación específica y realizada bajo encargo. Por poner otro ejemplo, el coste de la escultura monumental de Perin no es comparable con el trabajo realizado en las casas consistoriales, donde el material es la piedra y se paga a los artistas un sueldo semanal. Otro parámetro que habría que tener en cuenta es el grado de especialización del escultor. Por esta razón cabe esperar que no obtuvieran igual remuneración los entalladores de la sacristía que Nicolás de Lyon en las capillas de San Gregorio y de la Virgen de la Estrella, a pesar de realizar funciones similares y siendo un mismo pagador, la fábrica de la catedral de Sevilla. El motivo es que la talla del alabastro requiere de un dominio técnico que no todos los artistas tenían, de ahí que Riaño buscara un especialista concreto.

pedra más costosas serían la capilla Mendoza, en Cuenca, por la que Jamete percibió 460 ducados –pero ahí se trata de obras de cantería y diseño arquitectónico, no escultura propiamente dicha– y, en segundo puesto, el escudo de armas de la ciudad de Vélez-Málaga, en mármol de Mijas, por las que el Consistorio abonó 250 ducados a Guillermo Dorta<sup>254</sup>. Al igual que ocurría con el alabastro, el dominio de la talla de un material caro y delicado aumentaba el coste final.

Desde luego, las imágenes de papelón del maestro Huberto resultaban precios muy asequibles. La Virgen de los Remedios para la catedral de Granada costó 1.550 maravedíes. Compartiendo escultor y destinatario, la Virgen de la Antigua, en madera tallada, elevaba su precio a 4.750 maravedíes. Esta comparación demuestra de manera patente la diferencia de precio que suponía el material y la técnica<sup>255</sup>.

Sin embargo, el papelón no distaba tanto de la escultura en barro. Un precio muy similar a la Virgen de los Remedios fueron los 1.500 maravedíes de cada figura del crucero de Miguel Perin. El asunto no termina ahí. Este imaginero vio cómo, a lo largo de pocos años, su escultura se devaluaba. Así observamos que, mientras que dichas figuras del crucero, que se corresponden con su producción más temprana, costaban 1.500 maravedíes, las que años después realiza para el trasaltar, le valen 850 maravedíes. Hemos de puntualizar que estas últimas eran más pequeñas, lo que explicaría (en parte) la diferencia de precio; cabe incluso que el artista recibiera pagos no conservados. Sin embargo, los relieves del maestro Perin también iban abaratándose. Mientras que el primero que ejecuta, la *Expulsión de los mercaderes*, cuesta 36.750 maravedíes, el último, la *Entrada en Jerusalén* descende su precio hasta 25.000. Esta diferencia a la baja es bastante acusada, sobre todo teniendo en cuenta que hay una diferencia de menos de una década entre ambas obras<sup>256</sup>.

---

Brasas Egado, «55.-La Capilla Dorada. 1513-1525. Catedral Nueva. Salamanca», 118; Pereda, «Antonio “de Malinas”, un escultor de los Países Bajos en la España del Renacimiento»: 142.

<sup>254</sup> Llordén, *Escultores y entalladores malagueños. Ensayo histórico documental (siglos XV-XIX)*, 40; María Luz Rokiski Lázaro, «Proceso de Alexandre Francés y noticias sobre artistas que trabajaron en Cuenca», *Archivo Español de Arte* 46, nº 184 (1973): 443.

<sup>255</sup> Domínguez Casas, «Dos artistas nórdicos activos en la corte granadina de la Reina Isabel la Católica: el maestre Ruberto Alemán, entallador, y el joyero Petrequín Picardo»: 315; Hubach, «Hubertus Alemán, „entallador”. Ein Bildhauer im Dienst Königin Isabellas der Katholischen zur Zeit der Maurenbekehrung in Granada»: 31; Pereda, *Las imágenes de la discordia*, 383-384 y 388.

<sup>256</sup> Respecto a las características de cada una de estas obras de Perin y sus contratos, transcritos y analizados de manera individual, véase Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, I: 325; Manuel Giménez Fernández, *Documentos para la historia del arte en Andalucía* (Sevilla: Universidad de Sevilla. Facultad de

policromía y, terminada la figura, el precio ascendía a 41 ducados. Una cantidad similar cobraba su discípulo Giralte, pues por un Crucificado recibe 30 ducados y por el antiguo Cristo de las Cigarreras, 36. Estos precios son cercanos a los 400 reales que costó una figura de san Antonio de Luis de la Haya. Casi el doble, 24.000 maravedíes, se importó el Cristo Resucitado con andas de Giralte<sup>259</sup>. Consideramos que este aumento tan acusado podría deberse a que la obra fue ejecutada en 1609, fechas en las que el coste de la vida en Sevilla se había disparado y comenzaba el declive económico del país, a lo que se sumaba la desvalorización de la moneda<sup>260</sup>.

Hasta aquí podemos afirmar que los maestros más cotizados son Giralte y Balduque, pero debiéramos añadir un tercero, Dancart. Mientras que su sucesor Juan Alemán cobra 1,16 ducados por silla catedralicia, el flamenco recibía 16.000 maravedíes por ese mismo trabajo. Si bien Dancart ocupaba el cargo de maestro mayor, por ello ya percibía otros ingresos y aquí tomamos exclusivamente el precio de cada estalo<sup>261</sup>.

---

<sup>259</sup> López Martínez, *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*, 212; López Martínez, *Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán*, 46, 49 y 52; Celestino López Martínez, «Materiales constructivos en imágenes en talleres sevillanos del siglo dieciséis», *Calvario*, 1951; Antonio Hernández Parrales, «Real e Ilustre Hermandad y Cofradía de Nazarenos de Nuestro Señor Jesucristo atado a la columna y María Santísima de la Victoria», *Boletín de las cofradías de Sevilla*, noviembre de 1965, 21; Palomero Páramo, *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*, 135-136; Ravé Prieto, *Arte religioso en Marchena (siglos XV al XIX)*, 53; *Documentos inéditos para la Historia del Arte en la provincia de Sevilla: siglos XVI al XVIII*, 97 y 223; José Roda Peña, «Antiguas imágenes titulares de las cofradías sevillanas», en *Las cofradías de Sevilla en el siglo de la crisis*, ed. León Carlos Álvarez Santalo et al., 2ª ed. (Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de publicaciones, 1999), 197-200; Gómez Sánchez, «Santiago de Pesquera y Juan Giralte en el Ayuntamiento de Sevilla (1541-1571)»: 75-77; José Bermejo y Carballo y Rafael Jiménez Sampredo, *Glorias religiosas de Sevilla: noticia histórica-artística de todas las cofradías de penitencia, sangre y luz fundadas en la ciudad de Sevilla* (Sevilla: Abec, 2013), 155.

<sup>260</sup> Palomero Páramo, *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*, 80-82 y esp. cuadro 15; Joseph Pérez, «Edad Moderna», en *Historia de España* (Barcelona: Espasa Calpe, 2015), 295.

Además de las razones políticas, económicas y demográficas que perjudicaron al país habitualmente aludidas, este autor señala otra dificultad, un brote de peste especialmente virulento entre 1598 y 1608. Pérez, «Edad Moderna», 298.

<sup>261</sup> Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, 2: 1; Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Descripción artística de la Catedral de Sevilla* (Sevilla: Librería Renacimiento, 1804, 1981), 32; Gestoso y Pérez, *Sevilla monumental y artística*, 2: 239-240; Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, 3: 87; Pelayo Quintero de Aauri, «Sillería de coro de la catedral de Sevilla», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* 9, nº 100 (1901): 124-125; Gestoso y Pérez, *Guía artística de Sevilla: historia y descripción de sus principales monumentos, religiosos y civiles y noticia de las preciosidades artístico-arqueológicas que en ellos se conservan*, 146-147; Pelayo Quintero de Aauri, «Sillería de coro de la catedral de Sevilla», *Bética* 4 (1916); Dorothy Kraus y Henry Kraus, *Las sillerías góticas españolas* (Madrid: Alianza, 1984), 163 y 165-166; Dorothee Heim, «Tardogótico "internacional" o

fuera, no podemos esperar el mismo grado de desarrollo y complejidad del sistema que en los Países Bajos. Si los escultores septentrionales intentaron implementar esta estrategia comercial, sería una parte minoritaria de la producción artística y, por ende, un pequeño porcentaje de sus ingresos totales.

Por otro lado, los pagos se efectuaban en metálico, pero hemos visto al menos una ocasión donde se explicita el cobro a través de una sociedad bancaria. Aunque incipiente, la normalización en el uso de productos bancarios nos permite imaginar sobre la suscripción de una cuenta personal (o de la empresa, en el caso de los maestros) por parte de alguno de los artistas más adinerados. Por el contrario, solo hay dos menciones a pagos en especie y no podemos considerarlos ejemplos representativos. El primero tiene lugar en Irache, cuando Pitijan recibe por su intervención en un coro 6.090 maravedíes y pagos en trigo. El otro caso fue cuando Nicolás Tiller vende una segunda vivienda en Málaga, que previamente había estado alquilando, por 4.000 maravedíes, 4 gallinas y un censo anual perpetuo<sup>263</sup>.

Suponemos que la mayoría de ellos tendría una existencia bastante humilde. Sin ir más lejos, tanto Juan Alemán como Hunric Dubar compartían alquiler con otros artistas, el primero con el imaginero Juan Pérez en 1514 y el segundo con el cantero Nicolás Pinón en 1551. Aunque desconocemos las circunstancias personales de cada uno de estos, cabría interpretar esta diferencia temporal como un dato homogeneizador en relación al nivel adquisitivo del escultor. Dicho con otras palabras, a pesar del transcurso del tiempo, las dificultades económicas a las que se enfrenta el artista se mantienen. Otro ejemplo similar es Juan Giralte, quien durante un tiempo vive en un inmueble de su suegro, hasta que dos años más tarde consigue emanciparse y se muda del barrio de San Juan de la Palma a la colación del Salvador<sup>264</sup>.

---

<sup>263</sup> Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, 3: 91-92; Pellejero Soteras, «El claustro de Irache»: 32-33; Llordén, *Escultores y entalladores malagueños. Ensayo histórico documental (siglos XV-XIX)*, 14-15; Bernal Ballesteros, «Esculturas de Roque de Balduque y su círculo en Andalucía y América»: 356-358; Palomero Páramo, *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*, 137.

<sup>264</sup> Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, 3: 100 y 118; *Documentos para la historia del arte en Andalucía*, II. Documentos varios: 108; López Martínez, *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*, 35-37 y 47; Palomero Páramo, *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*, 160 y 162; Gómez Sánchez, «Santiago de Pesquera y Juan Giralte en el Ayuntamiento de Sevilla (1541-1571)»: 75; Escudero Barrado, «Juan de Zamora, “pintor de ymaginería”: nuevos datos sobre sus relaciones profesionales y familiares»: 57; Hernández González, *La escultura en madera del Gótico final en Sevilla. La sillería del coro de la catedral de Sevilla*, 35.

desconocemos si también el detonante de sus diferencias con el adelantado de Andalucía. Además, vemos que en los primeros años de su biografía conocida en España, reside en zonas de Cádiz, donde fácilmente tenía acceso a los puertos atlánticos que comunicaban con el norte de Europa. Rodrigo Lucas abandonó su actividad escultórica para administrar una mina de mercurio en Almadén de la Plata. Un tercer emprendedor fue Cristóbal Voisin, que 1548 formó una empresa junto al entallador Pedro del Campo y el mercader Hernán Vázquez, en la que él era el principal accionista. Se trataba de una sociedad de exportación de productos a Colombia<sup>268</sup>. Consideramos que es muy probable que la mercancía fueran esculturas ejecutadas por los socios y después Vázquez actuara de intermediario.

---

<sup>268</sup> Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, 3: 122; Germán Bleiberg, «Nuevos datos biográficos de Mateo Alemán», en *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas*, ed. Norbert Polussen y Jaime Sánchez Romeralo (Nimega: Instituto Español de la Universidad de Nimega, 1967), 25-50; Crespo Guijarro y Crespo Muñoz, «Nuevas noticias sobre Huberto Alemán, escultor al servicio de Isabel la Católica».



### e. Rol del gremio y estatus dentro del taller

Se demuestra, pues, que el escultor del siglo XVI, al menos el extranjero, empieza a desligarse de algunos rasgos del sistema medieval de gremios, como era el establecimiento de la vivienda en una calle concreta. Sin embargo, hemos observado ciertas tendencias en cuanto a colaciones de residencia, como hemos analizado en el epígrafe anterior. Tradicionalmente se habrían agrupado en las calles Carpintería Vieja, Carpinteros, Carpintero de lo prieto, Castro y Plaza de los Entalladores<sup>270</sup>.

Por otro lado, el artista podrá considerar su obra como una actividad intelectual (o no), pero, ante todo, se trata de una forma de generar ingresos que le permitan la supervivencia. Además, los artistas eran libres de trabajar bajo un maestro o atender directamente las necesidades del cliente. De ahí se desprende la alta movilidad. La ventaja de este sistema es que permitía al artista una gran flexibilidad para adaptarse a la demanda del mercado; también, se prestaba a generar una cierta competitividad entre talleres y maestros a la hora de hacerse con encargos (como muestra la pugna entre Nicolás de Lyon y Bartolomé de Ortega)<sup>271</sup>.

Estas prácticas nos informan, de entrada, sobre el limitado papel que desempeñaría el gremio, al contrario de lo que sucedía en los países de origen. De hecho, hasta 1527 no se promulga la *Recopilación de las ordenanças de la muy noble y muy leal cibdad de*

<sup>270</sup> Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, 1: 192; Hernández Díaz, *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, VI. Arte y artistas del Renacimiento en Sevilla: 55 y 58; Palomero Páramo, *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*, 29; Gómez Sánchez, «Santiago de Pesquera y Juan Giralte en el Ayuntamiento de Sevilla (1541-1571)»: 75.

<sup>271</sup> Hernández Díaz, *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, VI. Arte y artistas del Renacimiento en Sevilla: 61; Hernández Díaz, «Nicolás de León, entallador»: 248; Romero Bejarano, «El escultor Nicolás de León en Jerez (II)»; Manuel Romero Bejarano, «El escultor Nicolás de León en Jerez (y III)», *Diario de Jerez*, 31 de marzo de 2013, edición en línea, <https://www.diariodejerez.es/ocio/escultor-Nicolas-Leon-Jerez-III-0-684231880.html> (último acceso 18/10/2018).

nacional sin verse limitado por medidas proteccionistas como las de los municipios de los Países Bajos.

Dicho esto, es fácilmente deducible, en primer lugar, que, aunque la estructura jerárquica del taller tanto en Castilla como en Andalucía<sup>274</sup> es muy similar al resto de Europa, las oportunidades de promoción son mucho más asequibles por todas las razones aducidas. En segundo lugar, salvando a los aprendices Antonio de Arroyo y Luis de la Haya, el resto de los escultores estudiados accede directamente al rango de oficial/maestro. Para ejercer el oficio, podían actuar como maestro si eran capaces de conseguir un encargo ellos mismos. A la vez, podrían unirse a otro colega y colaborar como oficial o suscribir el contrato en calidad de fiador, lo que en no pocas ocasiones dio lugar a traspasos de obras a su favor (como ocurre entre Balduque, Giralte y Bautista Vázquez, por ejemplo). Una tercera opción era trabajar a destajo o por jornales en alguna fábrica abierta, pero observamos que esta alternativa no era bastante atractiva, ya que a medida que avanzan los años, entalladores y escultores intentan independizarse y abrir taller propio. Como tampoco había restricciones de ningún tipo, una cuarta salida era compaginar la labor artística con otros negocios más lucrativos, a los que ya nos hemos referido.

En definitiva, hasta qué punto se trataba de un mercado más orientado hacia el capitalismo o si lo que operaba en el fondo era un concepto distinto de la obra de arte es una pregunta de difícil respuesta. Consideramos, por tanto, que los artistas de las décadas estudiadas se encontraban en un tiempo de transición entre dos modelos de producción. Por un lado, la gran masa de artífices formados en talleres septentrionales se topó, primero, con las rígidas estipulaciones del sistema gremial, que dificultaba la competencia y favorecía a ciertos maestros establecidos. Después, el advenimiento de la Reforma supondría un duro golpe para los artistas plásticos, puesto que la aplastante mayoría de imágenes que realizaban era de carácter religioso. Por el contrario, en España se daba una serie de circunstancias beneficiosas: la bonanza económica, la existencia de un público ávido de imágenes, sobre todo en las tierras recién conquistadas, tanto en el reino de Granada como en las Indias, y la escasa tradición gremial entre los escultores. Todas estas condiciones se aunaron para crear un contexto propicio para el desplazamiento de un elevado número de artistas.

---

<sup>274</sup> (véase Palomero Páramo 1983a, 40-56; Parrado del Olmo 2002, 30-58)

educado como segundón de su familia, abocado a sumarse a las filas eclesiásticas, y sus principales intereses se centraban en la teología y en el arte. Sin embargo, de manera sorpresiva, a los 37 años de edad, recibe el condado. Entonces todo su ímpetu irá encaminado a la defensa del catolicismo y, para ello, convierte la Osuna medieval en una nueva villa celestial, capital de las artes. En el corazón de sus empresas estará la colegiata de Santa María de la Asunción, cuya cripta guarda un relieve de Roque de Bolduque. De igual manera, funda en 1548 la Universidad de la Santa Concepción en esta misma ciudad, a la que iba destinado un retablo de Nicolás de Lyon. Era voluntad del conde que esta institución siguiera la pauta de universidades como la de Bolonia, Alcalá de Henares o Salamanca. Asimismo, su función sería la de defender el catolicismo contra los ataques reformistas<sup>276</sup>.

Sin duda, el conde de Ureña fue un generoso comitente. Otros patronos de alta alcurnia fueron, por orden jerárquico, la reina Isabel, así como Francisco Enríquez de Ribera, quinto adelantado mayor de Andalucía, segundo conde de Los Molares y señor de Alcalá de los Gazules, Bornos y Espera –aunque la relación de este último con el maestro Huberto no sea exactamente la de comitente/artista–. Fue Esteban Jamete el que más éxito tuvo entre la nobleza, pues trabajó en Úbeda para Francisco de los Cobos, conocido por ser el secretario de Carlos V, aunque también acumuló otros cargos y títulos; el duque de Arcos (en Marchena), el marqués de Villena (en sus propiedades de Alarcón, Castillo de Garcimuñoz y Belmonte), el conde Luna (en León) y un capitán sin identificar en Valladolid<sup>277</sup>.

En relación con las Américas, Francisca Pizarro, la hija del conquistador extremeño, comisionó el retablo original de la Virgen de la Evangelización, probablemente encargada por ella también para la sepultura de su padre en el altar mayor de la catedral de Lima. Asimismo, los indianos don Juan García y doña Leonor de

---

<sup>276</sup> Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, 3: 305-306; August L. Mayer, *Die Sevillaner Malerschule. Beiträge zu ihrer Geschichte* (Leipzig: Klinkhardt & Biermann, 1911), 44; Gómez-Moreno, «Sobre el Renacimiento en Castilla. II En la Capilla Real de Granada»: 181; Hernández Díaz, «Nicolás de León, entallador»: 248; María Soledad Rubio Sánchez, *El Colegio-Universidad de Osuna (1548-1824)* (Osuna: Biblioteca Amigos de los Museos de Osuna, 2006), 77; Antonio Joaquín Santos Márquez, «Patrocinio y mecenazgo de Don Juan Téllez Girón, IV Conde de Ureña, en Osuna», en *Congreso Internacional de Imagen y Apariencia. Universidad de Murcia. 19 noviembre, 2008 – 21 noviembre, 2008* (Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de publicaciones, 2009), 1-2 y 7-9.

<sup>277</sup> Turcat, *Étienne Jamet, alias Esteban Jamete*, 16, 18, 21-23, 46, 48, 103, 167-168 y 385-386; Crespo Guijarro y Crespo Muñoz, «Nuevas noticias sobre Huberto Alemán, escultor al servicio de Isabel la Católica», 405 y 407.

Si por un lado hemos visto el comitente como individuo, ahora nos referiremos al comitente como institución. Comenzando por las autoridades civiles, la primera que hemos de volver a mencionar es la reina Isabel, que adquiría las obras al por mayor, algunas para sus palacios y otras para las nuevas diócesis. Esta estrategia de imposición de la nueva religión oficial la llevó a cabo junto a fray Hernando de Talavera, el primer arzobispo de Granada<sup>281</sup>. De igual forma, serán los ayuntamientos otros comitentes relevantes para los escultores extranjeros. En primer lugar, el cabildo municipal de Sevilla, pero no es el único. También contratan a extranjeros los consistorios de Cuenca, Villanueva de los Escuderos y Villanueva de Alcorón, así como el de Vélez-Málaga. Otras entidades civiles, aunque ejercen una menor relevancia en esta tesis son las universidades, como la de Alcalá de Henares y Osuna, sobre la que ya nos hemos pronunciado<sup>282</sup>.

---

de la primera mitad del siglo XVI», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* 17 (1980): 41-65; María Luz Rokiski Lázaro, *Arquitectura del siglo XVI en Cuenca: arquitectos, canteros y carpinteros* (Cuenca: Diputación Provincial, 1985); Agustín Bustamante García, «Forment, Bigarny y Gregorio Pardo», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar* 34 (1988): 167-172; Turcat, *Étienne Jamet, alias Esteban Jamete*, 16, 18, 24, 28, 57-59, 65-67, 121-122 y 385-387.

<sup>281</sup> Vicente Amo Hernández y Manuel Titos Martínez, *Nuevos paseos por Granada y sus contornos* (Granada: Caja General de Ahorros de Granada, 1992), 306; Alonso Fernández de Madrid, *Vida de fray Fernando de Talavera. Primer arzobispo de Granada*, ed. Félix G. Olmedo (Granada: Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1992); Rafael Domínguez Casas, *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos. Artistas, residencias, jardines y bosques* (Madrid: Alpuerto, 1993), III; M[anuel] S[errano] R[uiz] y J[uan] M[anuel] M[artín] R[obles], «Crucifijo de fray Hernando de Talavera», en *Los Reyes Católicos y Granada. Hospital Real (Granada), 27 de noviembre de 2004-20 de enero de 2005* (Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004), 272-273; Quintín Aldea Vaquero, «Hernando de Talavera, primer arzobispo de Granada (Talavera de la Reina [Toledo] c. 1430 † Granada 14-V-1507)», en *Política y religión en los albores de la Edad Moderna* (Madrid: Real Academia de la Historia, 1999), 277-327; Borja Franco Llopis, «Aproximación al carácter polisémico e intercultural de las representaciones marianas en el imaginario valenciano del siglo XVI», en *Imatge, devoció i identitat a l'època moderna (segles XVI-XVIII)*, ed. Sílvia Canalda i Llobet y Cristina Fontcuberta i Famadas (Barcelona: Universitat de Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2013), 101-106; Pereda, *Las imágenes de la discordia*, 301-302; Jesús Ángel Sánchez Rivera, «La Iglesia monacal de la Madre de Dios de Granada», en *Nuevas perspectivas sobre el Barroco andaluz. Arte, tradición, ornato y símbolo*, ed. María del Amor Rodríguez Miranda (Córdoba: Asociación para la investigación de la Historia del Arte y el Patrimonio Cultural «Hurtado Izquierdo», 2015), 479; Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz, «Identidad, hierofanía y contradicción en la escultura religiosa de los albores de la Edad Moderna. A propósito de las imágenes “aparecidas” en Andalucía oriental», en *Estudios de escultura en Europa. Materiales del Congreso Internacional de Escultura Religiosa «La luz de Dios y su imagen». Crevillent, 17-20 de noviembre de 2016*, ed. Alejandro Cañestro Donoso (Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, Gobierno Provincial de Alicante, 2017), 375-404.

<sup>282</sup> Llordén, *Escultores y entalladores malagueños. Ensayo histórico documental (siglos XV-XIX)*, 39-40; Morales Martínez, *La Capilla Real de Sevilla*; Alfredo José Morales Martínez, *El Ayuntamiento de Sevilla. Arquitectura y simbología* (Sevilla, 1981); Morales Martínez, *La obra renacentista del*

## CAPÍTULO 6. ASPECTOS FORMALES

### a. Tipologías

#### I. Imaginería

En este apartado incluimos bultos que han sido concebidos como imágenes independientes, es decir procesionales o de altar, aunque algunos después hayan sido colocados en retablos-tabernáculo. Es decir, imágenes que no estuvieran ideadas para ser un elemento decorativo dentro de un conjunto arquitectónico (fachada o retablo). Muchos de los retablos contratados contenían esculturas exentas, pero las consideramos parte de una obra mayor, no obra de imaginería completamente independiente.

De esta manera, aquellos artífices que, independientemente de cómo se hicieran llamar, ejercen de imagineros son: Guillermo Alemán, Huberto Alemán (la mayoría son figuras de molde pero hay varios ejemplos de talla directa), Roque de Bolduque, Hans de Bruselas, Guillermo Dorta, Jorge Flamenco, Juan de Gante, Juan Giralte, Luis de la Haya, Esteban Jamete (una pequeña proporción dentro de toda su obra), Nicolás de Lyon, Miguel Perrin, Melchor de Pierres y Cristóbal Voisin. Los más prolíficos serán Miguel Perin y Roque de Bolduque.

Los temas son escogidos normalmente por el comitente. Sin embargo, hemos creído conveniente y revelador analizar de manera cuantitativa qué temas fueron cultivados en la escultura de bulto. Observamos que uno de los más populares son los personajes hagiográficos, pues su número se eleva a 53. Entre ellos, los más comunes son san Juan (es encargado hasta en seis ocasiones), santa Bárbara, santa Catalina y san Sebastián (cuatro veces cada uno), san Pedro y Santiago (tres cada uno), san Pablo y santa Ana (dos veces cada uno), así como santos relacionados con la ciudad de Sevilla (Fernando, Justa, Rufina, Hermenegildo, Isidoro y Leandro, una vez cada uno). El resto lo constituyen 17 figuras, santos que solo se encargan en una ocasión, entre los que se

encuentra casi todo el apostolado. Cabe indicar también la limpieza de una santa Catalina, pero no la hemos tenido en cuenta para este cómputo, ya que son labores de conservación o mantenimiento, no ejecución.

Un segundo conjunto temático de cierta entidad son los temas marianos, con un total de 38 representaciones. La tipología más habitual es la Virgen con Niño o Virgen Madre, pues suman 30 figuras. Hernández Díaz dedicó varios estudios a caracterizar esta tipología, donde describe las características de estas obras<sup>285</sup>.

En el corpus de *Theotokos* ejecutadas por imagineros septentrionales, las advocaciones más repetidas son la Virgen de la Antigua, Virgen de los Remedios y Virgen del Rosario, cada una con dos ejemplos. Seguidamente, en número destacan cuatro Anunciaciones (con sus correspondientes ángeles). De estas quisiéramos destacar los ejemplos de Esteban Jamete y Guillermo Alemán, puesto que, si normalmente este tema se representa en relieves o pinturas, estos escultores lo hacen como bultos independientes (véase biografía de Esteban Jamete y especialmente, en este mismo volumen, el apartado «6. C. II. Las artes plásticas como inspiración»). Igualmente, hemos hallado dos Inmaculadas, una Asunción y una Piedad. Por tanto, estas cifras delatan claramente la preponderancia de la faceta maternal de María. Al parecer, aunque una parte de ellas son ejecutadas en la segunda mitad del siglo XVI, todavía no ha calado el fervor inmaculista que se verá en la escultura posterior.

En tercer lugar, los temas más recurrentes son episodios de la vida de Cristo, sobre todo relativos a la Pasión y Resurrección, pero también escenas de la infancia. Destacamos los cuatro Crucificados y tres representaciones de *Calvarios*. Algunas de estas escenas requerían de varias figuras, como ocurre en la *Epifanía* de Huberto Alemán, que constaba de seis figuras independientes. En total, son quince pasajes plasmados en escultura.

Localizamos otros temas religiosos, muy abundantes en cuanto a número pero que hemos querido relegar por la menor relevancia de su contenido. Contamos hasta 35 ángeles como figuras independientes (los ángeles de las Anunciación y del Anuncio a

---

<sup>285</sup> Hernández Díaz, «Iconografía hispalense de la Virgen Madre en la escultura renacentista»: 41-55; Hernández Díaz, «Iconografía hispalense de la Virgen Madre en la escultura renacentista»: 85-113; José Hernández Díaz, *La iconografía mariana en la escultura hispalense de los Siglos de Oro* (Madrid: Fundación Universitaria Española, 1986). La cita procede de «Iconografía hispalense de la Virgen Madre en la escultura renacentista»: 44 y 48.

pastores no los hemos vuelto a contabilizar, porque entendemos que forman parte del episodio bíblico en cuestión). Asimismo, en la imaginería del maestro Perin en la catedral hispalense, hay 14 profetas y diez reyes de Judá. En este grupo la única excepción sería el único Dios Padre, obra de Hans de Bruselas. Por último, los temas paganos o seculares apenas adquieren protagonismo, pues hay varios animales cuyo número las fuentes no especifican y siete clérigos, procedentes de la escultura funeraria.

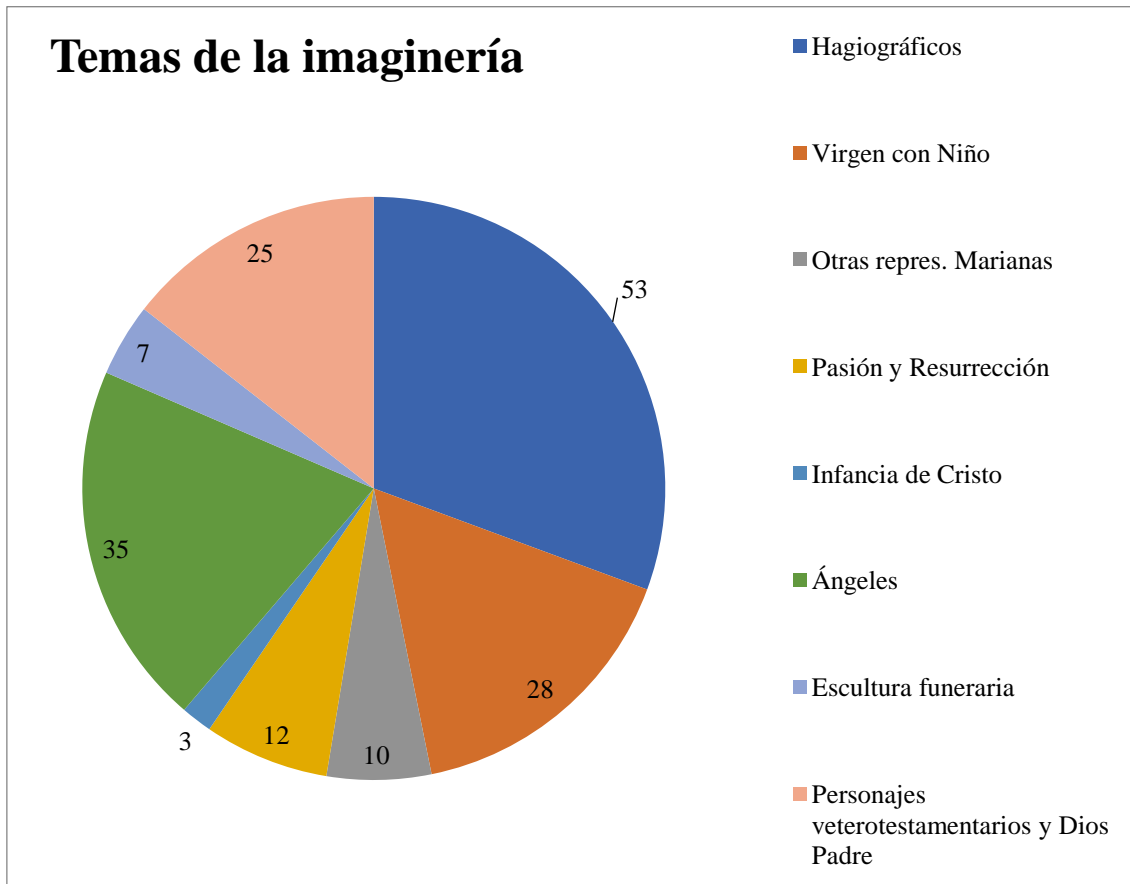


Figura 3. Temas representados en la imaginería

En cuanto al estilo, son más goticistas las obras de Guillermo Alemán y las esculturas talladas de Huberto Alemán. No es de extrañar, dadas las fechas en las que todas son ejecutadas (antes de 1501). Asimismo, es remarcable el hecho de que el maestro Huberto combinara dos tendencias estilísticas, pues sus obras de talla son más retardatarias, mientras que sus moldes son figuras más dinámicas e incorporan elementos renacentistas. Aunque hemos de tener en cuenta que estaban ligadas a una imagen de autoridad de las nuevas élites granadinas, observamos que estas formas que continúan lo gótico se ubican en centros periféricos y, en el caso de Granada, recién

conquistados por los cristianos. Sirvan de ejemplo las Virgencitas de Huberto Alemán, algunas de las cuales son exportables a localidades de Córdoba y Huelva, mientras que las estatuas más góticas permanecen en el antiguo reino de Granada. Por tanto, quizás haya que pensar en un consciente empleo estilístico. Es decir, se recurre a las formas góticas como imagen de la nueva religión y de los nuevos reyes que se imponen en la región. Las imágenes plenamente renacentistas ubican en las zonas donde el cristianismo estaba plenamente asentado desde la primera mitad del siglo XVI. Más adelante veremos cómo esta elección estilística se aplica a otras tipologías artísticas, especialmente arquitecturas retablisticas, a nuestro juicio, por idénticas razones.

## II. Relieves

Hemos dividido este tipo de actividad escultórica en dos grandes bloques: historias y decoraciones. Ambos servirán de ornamento para grandes arquitecturas, pero también los hallamos en puertas, cajonerías y mobiliario en general. En cuanto a los relieves presentes en las sillerías, principalmente respaldos, misericordias y brazales, de ello nos ocuparemos en el siguiente apartado. Aunque en algunos casos podrían considerarse ciertos altorrelieves como esculturas exentas, el hecho de que haber sido concebidas como elementos de un conjunto mayor ha sido el criterio que hemos esgrimido a la hora de clasificarlas en este apartado. De esta manera, en cuanto a las historias, casi siempre son neotestamentarios (las excepciones serían una *Imposición de la casulla a san Ildefonso*, en Córdoba, y el *Abrazo de san Joaquín y santa Ana*, en Jerez de la Frontera). En algunas ocasiones no se especifica el asunto, pero inferimos que se trataría de pasajes bíblicos sin lugar a dudas. Al igual que indicábamos respecto a la imaginería, la temática sería una elección tomada por el comitente, en la que el entallador pocas veces intervendría.

Respecto a las decoraciones, consideramos que es un aspecto difícil de cuantificar por su naturaleza. Además, muchas veces la documentación solo indica un número de jornales o la cantidad percibida; en esos casos, será la obra en su conjunto la que nos revele el contenido de las representaciones. Podemos mencionar las principales fábricas constructivas donde se concentra la mayor parte de esta escultura monumental. Por un lado, la arquitectura civil: las casas consistoriales de Sevilla y de Vélez-Málaga, los Reales Alcázares, el colegio alcalaíno de San Ildefonso, la antigua universidad en Osuna, las casa del Duque de Arcos y algunas obras en el recinto de la Alhambra. En la



arquitectura religiosa citaremos, en primer lugar, la catedral de Sevilla (especialmente las fachadas de los muros perimetrales norte y sur, sacristía y Capilla Real), la colegiata de Osuna, la catedral de Toledo y, en menor medida, las de Salamanca, Plasencia Málaga y Granada.

En las obras analizadas el repertorio manejado por los artistas es típicamente renacentista: héroes mitológicos o de la Antigüedad, algunos retratos de comitentes, medallones, motivos *a candelieri*, grutescos, soportes historiados, frisos, balaustres, motivos vegetales, frutas, *putti*, casetones... No faltan tampoco representaciones hagiográficas ni temas heráldicos (como escudos de armas municipales, cruces de Borgoña o armas del linaje del comitente). Dentro de estas decoraciones con motivos renacentistas, ocupa un lugar destacado Esteban Jamete, pues los motivos paganos o inspirados en el mundo clásico fueron una constante en su producción escultórica. En efecto, entre todos los escultores estudiados, es el único que inserta personajes mitológicos, soportes historiados, salvajes, sirenas, etc. No obstante, a pesar de la profusión de medallones en la arquitectura francesa del siglo XVI, no podemos afirmar que haya sido este artista el introductor de este motivo escultórico. Nos inclinamos a pensar que su introducción se debe a la circulación de libros de medallas y de biografías impresos, y a la popularidad que empiezan a alcanzar en los círculos más eruditos; de ello nos encargaremos en el apartado «6. C. Fuentes. III. Los libros de biografías y medallas, origen del medallón como motivo decorativo».

De nuevo hemos de referirnos a Huberto Alemán, ya que sus trabajos forzados en distintos puntos de la geografía gaditana se corresponderían con decoraciones de arquitecturas residenciales. Se desconoce por completo qué esculpió en Alcalá de los Gazules, pero en Bornos el artista declaró haber tallado florones. Dada la versatilidad estilística que este artista ha demostrado en la imaginería, podemos preguntarnos sobre qué opciones escultóricas se vio obligado a ejecutar.

### III. Sillerías

Como ya hemos defendido en distintas publicaciones<sup>286</sup>, una de las grandes aportaciones del colectivo de entalladores septentrionales en toda la península Ibérica

---

<sup>286</sup> María Teresa Rodríguez Bote, «The Role of Choirs Stalls made by Foreign Craftsmen in Spanish Renaissance Sculpture», en *Choir Stalls and their Workshops. Proceedings of the Misericordia*

reside en el protagonismo que adquieren estos maestros dentro de los coros de la época. Aquí nos ceñiremos a revisar su impronta en las sillerías propiamente dichas. Para ello, hemos dividido este apartado en dos bloques. El primero, donde estudiaremos aquellas sillerías dirigidas por maestros extranjeros o en las que estos han desempeñado un papel muy relevante. En segundo lugar, reuniremos todas aquellas obras en las que ha participado alguno de nuestros artistas, en mayor o menor medida. Las sillerías están ordenadas según fecha de inicio de construcción o, en su defecto, por la fecha de intervención del entallador que nos incumbe.

Respecto a cuestiones iconográficas, fuentes e interpretaciones, remitimos a la bibliografía aportada al final de este volumen, ya que otros investigadores han dedicado profundos estudios a tales asuntos, especialmente los Kraus, Mateo Gómez y Teijeria Pablos. En cuanto al estilo de cada entallador, dada la heterogeneidad e idiosincrasia, siempre que exista la posibilidad (cuando la obra se conserve o la documentación nos ofrece información pertinente), lo analizamos en la biografía de cada entallador, en la Parte II.

### Sillerías dirigidas por maestros foráneos

#### Sillería de la catedral de Sevilla (véanse figuras 4, 5 y 50, Parte II)

Esta obra es el principal ejemplo dentro de las sillerías estudiadas en el presente trabajo. En ella desempeñan un papel destacado dos maestros extranjeros: Pyeter Dancart y Juan Alemán. Antiguamente se consideraba que el principal artífice de la actual sillería –si bien nos llega a la actualidad muy restaurada por sendas intervenciones en los siglos XVI y XIX– era Bartolomé Sánchez. En efecto, este artista, padre de Nufro Sánchez, fue su iniciador hacia 1433-1434. Posteriores investigaciones han demostrado que el grueso de la sillería actual se debe al hijo del mencionado entallador, Nufro Sánchez, así como a su colega Pyeter Dancart. Bartolomé Sánchez se

---

*International Colloquium 2016*, eds. Anja Seliger y Willy Piron (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2017), 166-178; María Teresa Rodríguez Bote, «La aportación de los entalladores septentrionales a los coros españoles de finales del Gótico y comienzos del Renacimiento», *digitAR - Revista Digital de Arqueología, Arquitectura e Artes* 2, nº A Europa (quase) toda em Coimbra. Regra e hibridismo na produção escultórica de João de Ruão (2020): 57-71.

encargó de la sillería anterior, que fue sustituida en el último cuarto del siglo xv por la que hoy conocemos<sup>287</sup>.

En cualquier caso, desde comienzos de 1478 nuestro artífice ya estaría en contacto con el cabildo catedralicio sevillano, puesto que a partir de febrero se inician los primeros pagos. En la biografía de este artista hemos detallado los pormenores de todas estas transacciones, pero destacamos el precio de cada silla establecido en 16.000 maravedíes. Así, se suceden los pagos a lo largo de todo ese año. Para el 13 de noviembre había terminado Dancart la silla del prelado y las dos de los asistentes, porque ese día se manda que sean colocadas en su ubicación<sup>288</sup>.

---

<sup>287</sup> Antonio Martín Pradas, *Sillerías de coro de Sevilla. Análisis y evolución* (Sevilla: Ediciones Guadalquivir, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2004), 62 y 84; Hernández González, *La escultura en madera del Gótico final en Sevilla*, 62-63; Salvador Hernández González, «La sillería del coro de la catedral de Sevilla, simbiosis del Gótico y el Mudéjar: diseño arquitectónico y ornamental», en *Choir Stalls in Architecture and Architecture in Choir Stalls*, ed. Fernando Villaseñor Sebastián (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2015), 204-205.

<sup>288</sup> Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España* (Tres Cantos [Madrid]: Imprenta de la viuda de Ibarra, Istmo, 1800, 2001), 2: 1; Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Descripción artística de la catedral de Sevilla* (Sevilla: Librería Renacimiento, 1804, 1981), 32; José Gestoso y Pérez, *Sevilla monumental y artística. Historia y descripción de todos los edificios notables, religiosos y civiles, que existen actualmente en esta ciudad y noticia de las preciosidades artísticas y arqueológicas que en ellos se conservan* (Sevilla: Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla, 1889-1892, 1984), 2: 239-240; Pelayo Quintero Atauri, «Sillería de coro de la catedral de Sevilla», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* 9, nº 100 (1901): 124-125; José Gestoso y Pérez, *Guía artística de Sevilla: historia y descripción de sus principales monumentos, religiosos y civiles y noticia de las preciosidades artístico-arqueológicas que en ellos se conservan* (Sevilla: Oficina de la Guía Oficial, 1913), 146-147; Pelayo Quintero Atauri, «Sillería de coro de la catedral de Sevilla», *Bética* 4 (1916); Dorothy Kraus, y Henry Kraus, *Las sillerías góticas españolas* (Madrid: Alianza, 1984), 163 y 165-166; María Dolores Teijeira Pablos, *Juan de Bruselas y la sillería coral de la catedral de Zamora* (Zamora: Instituto de estudios zamoranos «Florián de Ocampo» [CSIC], 1996), 15; Dorothee Heim, «Tardogótico “internacional” o hispanoflamenco: las corrientes artísticas del Alto Rin en el foco toledano», en *El arte foráneo en España. Presencia e influencia*, ed. Miguel Cabañas Bravo (Madrid: Departamento de Historia del Arte, Instituto de Historia, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2005), 48; Hernández González, *La escultura en madera del Gótico final en Sevilla*, 63 y 67-70.

Esta reciente publicación que acabamos de citar en último lugar es la fuente principal para el conocimiento de la sillería de hispalense, única obra de Dancart de la que hasta ahora tengamos noticia. Ahí Hernández González recoge los pagos de la manera más completa y actualizada. Dichos pagos, así como la información esencial sobre el desarrollo de la obra, figuran resumidos en Hernández González, «La sillería del coro de la catedral de Sevilla, simbiosis del Gótico y el Mudéjar: diseño arquitectónico y ornamental», esp. 209-210. El resto de autores citados recoge lo publicado novedosamente por Ceán Bermúdez y, sobre todo, por Gestoso y Pérez, hasta la actualización de Salvador Hernández González.

Por otro lado, respecto a la fecha de inicio de la sillería, la mayoría de los autores indica 1475, mientras que los Kraus apuntan a 1464. Sea cual fuera, nuestro interés se limita a la intervención de Dancart entre los años 1478-1480.

Al año siguiente Dancart y su taller continúan las obras. La silla del deán estuvo hecha para el 10 de noviembre, aunque siguieron trabajando durante diciembre. El 19 de abril de 1480, Nufro Sánchez renunciaba a su cargo de maestro mayor de carpintería de la fábrica y se procede a emitir el último pago por la sillería (aunque, al parecer, Nufro no llegó a cobrarlo hasta unos meses más tarde). Debía de estar el conjunto listo para usarse, puesto que durante estos meses en las sesiones del cabildo se debatió sobre la venta de la sillería anterior. Respecto a Dancart, dejó este artífice hechos unos «ciertos costados de sillas», entre ellos, uno para la silla del deán. Hernández González identifica estos costados con los flancos de las sillas a los lados de los accesos que conducen al trascoro. Debido a sus dimensiones, la silla del deán se colocó en el lado contrario (el del arcediano)<sup>289</sup>.

Como hemos indicado, no solo la silla del deán es atribuible a Dancart, sino también la del prelado. No obstante, hemos de tener en cuenta las posteriores modificaciones que ha sufrido la pieza. Según Hernández González, se han añadido los tableros, misericordias y mamparas, que parecen más bien del siglo XVI, basándose en los angelitos renacentistas que decoran estos elementos. Asimismo, las ornamentaciones de los dorsales, los doseletes y las agujas parecen responder a alguna intervención del XIX, aunque quizás se reaprovecharon algunos componentes originales en el caso de los doseletes y agujas. Además, se ha podido confirmar la participación de Dancart en otros elementos de la sillería en este periodo de 1478-1480, como los cabeceros de la sillería baja, a pesar de su restauración en el siglo XIX. De igual forma, nuestro artífice no se limitó a los relieves de los respaldos, sino que también participó directamente de la talla de muchas de las misericordias, tanto de la sillería alta como baja<sup>290</sup>.

La importancia de Nufro Sánchez y Pyeter Dancart en este coro reside en que su obra sirvió de inspiración a toda una serie de sillerías posteriores. Insistimos en que, en este caso, nos referimos exclusivamente a la talla del siglo XV, ya que las obras que se acometen en el siglo XVI –entre las que figura Juan Alemán, otro de nuestros

---

<sup>289</sup> Salvador Hernández indica que Ceán Bermúdez y Gestoso publicaron el pago del 13 de junio equivocadamente como día 5 del mismo mes. Hernández González, *La escultura en madera del Gótico final en Sevilla*, 67-70.

<sup>290</sup> Hernández González, *La escultura en madera del Gótico final en Sevilla*, 92, 100-101, 136-138, 152-153, 161-162, 194-196 y 206-209. Al igual que citábamos al tratar el asunto de los pagos, esta misma información relativa a las atribuciones de los elementos de la sillería puede consultarse, de manera resumida, en Hernández González, «La sillería del coro de la catedral de Sevilla, simbiosis del Gótico y el Mudéjar: diseño arquitectónico y ornamental», 209-210 y 228.

entalladores- son anteriores a la supuesta visita de Rodrigo Alemán. El conjunto de sillerías ejecutadas por el mencionado artista, además de la hispalense, se ha denominado “grupo de Sevilla” o “de Rodrigo Alemán” e incluye las sillerías catedralicias de Toledo (solo la sillería baja, 1489-1495), Plasencia (1497-1503), Ciudad Rodrigo (1498-1503), así como la del monasterio jerónimo de Cuacos de Yuste (1498-1506)<sup>291</sup>.

A excepción de la sevillana, Rodrigo Alemán dirigió o intervino en el resto de sillerías señaladas. Carecemos de constancia o noticias de la presencia del citado entallador en Sevilla, sin embargo, los estudiosos que han analizado su obra constatan un influjo directo. En líneas generales, la decoración se basa en ornamentos geométricos imbuidos de la estética mudéjar, escenas tanto veterotestamentarias como novotestamentarias, así como episodios tomados de la historia o de temática pagana. He ahí la diferencia básica de estas sillerías respecto a las del grupo leonés: las de Sevilla y sus hermanas de Rodrigo Alemán presentan paneles de los respaldos con escenas, mientras que las del grupo leonés contienen personajes. También bebe este grupo de la tradición europea y, en concreto, flamenca, en lo relativo a la talla figurativa organizada en torno a un programa iconográfico. Teijeira Pablos propone como ejemplo la sillería de la iglesia agustina de Saint-Gertrude, en Lovaina, una de las pocas conservadas<sup>292</sup>.

De manera más específica, podemos detallar más algunos de los aspectos que aparecen en la sillería sevillana que después se repetirán en Plasencia, el primer conjunto realizado íntegramente por Rodrigo Alemán (ver apartado «Otros artistas»).

<sup>291</sup> Héctor Luis Arena, «Las sillerías de coro del maestro Rodrigo Alemán»: 115-166; Teijeira Pablos, *Las sillerías de coro en la escultura tardogótica española. El grupo leonés*, 63 descartan la autoría de Rodrigo Alemán de la sillería del monasterio de Yuste.

<sup>292</sup> Florencio-Javier García Mogollón, *Viaje artístico por los pueblos de la Vera (Cáceres): catálogo monumental* (Madrid: Pedro Cid, 1988); Kraus, y Kraus, *Las sillerías góticas españolas*, 107-108 y 142; María Dolores Teijeira Pablos, «Les stalles du groupe de León. Typologie et programme iconographique dans la sculpture gothique tardive espagnole», *Revue de l'Art* 114 (1996): 57; María Dolores Teijeira Pablos, *Las sillerías de coro en la escultura tardogótica española. El grupo leonés* (León: Universidad de León, 1999), 61 y 124; María Teresa Rodríguez Bote, «The Role of Choirs Stalls made by Foreign Craftsmen in Spanish Renaissance Sculpture», en *Choir Stalls and their Workshops. Proceedings of the Misericordia International Colloquium 2016*, ed. Anja Seliger y Willy Piron (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2017), 166-178; «La aportación de los entalladores septentrionales a los coros españoles de finales del Gótico y comienzos del Renacimiento», *digitAR - Revista Digital de Arqueología, Arquitectura e Artes* 2, n.º A Europa (quase) toda em Coimbra. Regra e hibridismo na produção escultórica de João de Ruão (2020): 57-71. El otro grupo será el de León, compuesto por las sillerías de las catedrales de León (que ofrece el modelo para las otras), Oviedo, Astorga y Zamora, en las que intervino una amplia nómina de artífices europeos. La división de estos grupos fue señalada por los Kraus (véase *supra*, en esta misma nota).

Estos elementos comunes son: los arcos de la crestería salediza; las columnas enmarcando los siales, decoradas con figuras de pie; el cuadrante en curva bajo el voladizo, en cuya parte inferior hay una banda de follaje; los arcos conopiales superiores del entablado con pequeñas lancetas entrelazadas; la técnica de marquetería en los paneles, por encima de los respaldos (si bien en Plasencia los grandes santos y profetas se acercan al modelo leonés). Otros elementos comunes también son las partes bajas de los paneles, talladas con escenas narrativas en relieve; la presencia de iconografías profanas; la inclusión de un segundo friso con relieves narrativos enmarcados por divisores en las estalos bajos (mientras que en León los respaldos se decoran con bustos); apoyamanos figurativos; brazos de los asientos con un diseños característico de tres acanaladuras rebajadas<sup>293</sup>.

Respecto a la temática, también encontramos ciertas convergencias. Así, en la sillería alta (ejecutada por Nufro Sánchez) solo hay temas paganos, entre los que destacan las escenas de violencia en general, ya sean batallas de la Reconquista, crítica a judíos, escenas de juegos, contra animales e incluso tauromaquia (como en Yuste y Plasencia), luchas entre el Bien y el Mal, demonios arrastrando a pecadores, vicios, caballeros armados, torneos, justas...). Por el contrario, la sillería baja es la que tiene temas religiosos: temas marianos, como la *Anunciación*, el *Árbol de Jesé*, la infancia de la Virgen y temas veterotestamentarios asociados, así como el ciclo de la vida y Pasión de Jesucristo<sup>294</sup>. Asimismo, podemos encontrar ciertos ecos de esta sillería en el Nuevo Mundo. Así ocurre en Puebla (México), pues su sillería (1719-1722) muestra concomitancias en cuanto a la decoración geométrica de estética mudéjar<sup>295</sup>.

En otra fase posterior, interviene de manera destacable Juan Alemán. De esta manera, en el cabildo del 26 de febrero de 1512 se acordó pagarle 60 ducados de oro por las sillas y coro nuevo (de la catedral) mientras se reconstruía el cimborrio. Recordemos que las cubiertas del crucero se habían derrumbado en 1511 y, como consecuencia, la

---

<sup>293</sup> Kraus, y Kraus, *Las sillerías góticas españolas*, 149 y 152-156.

<sup>294</sup> Kraus, y Kraus, *Las sillerías góticas españolas*, 158-161, 163; Teijeira Pablos, *Las sillerías de coro en la escultura tardogótica española*, 124. De manera más específica, véase Isabel Mateo Gómez, «Temas profanos en la sillería del coro de la catedral de Sevilla», *Boletín de Bellas Artes* 4 (1976): 151-180; Isabel Mateo Gómez, «La sillería del coro de la catedral de Sevilla», en *La catedral de Sevilla* (Sevilla: Guadalquivir, 1991).

<sup>295</sup> Patricia Díaz Cayeros, «De cómo se “entrelazaron” las sillerías de coro de las catedrales de Puebla y Sevilla», en *Actas del III Congreso Internacional del Barroco americano: Territorio, arte, espacio y sociedad. Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, 8 al 12 de octubre de 2001* (Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, 2001), 445-456.

sillería debió de sufrir ciertos daños. El 25 de abril de 1512 el artista recibe el pago por las sillas ejecutadas para el coro nuevo de la catedral. El 12 de marzo de 1513 le encargan la talla de dos atriles para este coro y recibe el pago de seis jornales por su trabajo en la sillería propiamente dicha. El 19 de junio de 1514, siendo vecino en la Magdalena (en unas casas de la cartuja de Santa María de las Cuevas), cobró 20 ducados en concepto de la madera adquirida para las sillas del coro de la catedral de Sevilla, al igual que el 18 de agosto, cuando le pagan otros 21 ducados por 18 sillas. Participó en un buen número de relieves de los respaldos, tanto de la sillería alta como baja, aunque a veces surgen dificultades para su identificación precisa<sup>296</sup>.

### Primitiva sillería de la mezquita-catedral de Córdoba

Guillermo Alemán y Francisco de Holanda figuran trabajando el 25 de febrero de 1490 en la antigua sillería de la mezquita de Córdoba, que ya desempeñaba funciones de catedral<sup>297</sup>. Suponemos que estos dos artistas ejercerían un papel protagonista en el desarrollo de dicha sillería. No tenemos noticia de que haya sobrevivido ningún elemento, ya que fue suplantada por otra en el siglo XVIII, que es la que se mantiene en la actualidad.

---

<sup>296</sup> Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, 1:11; Nicolás de la Cruz y Bahamonde, *Viaje de España* (Cádiz, 1813), 14: 308; Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, 1: 172-173 y 3: 86-87; *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía* (Sevilla: Universidad de Sevilla. Facultad de Filosofía y Letras, 1927), 1: 21; Emilio Orduña Viguera, *La talla ornamental en madera* (Madrid, Valladolid: Compañía ibero-americana de publicaciones, Máxtor, 1930, 2003), 54; Jesús María Caamaño Martínez, «Los tableros de la sillería baja del coro de la Catedral de Sevilla. Estudio iconográfico», *Revista de la Universidad Complutense* 85 (1973): 7-25; Isabel Mateo Gómez, «Temas profanos en la sillería de coro de la Catedral de Sevilla», *Boletín de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría* 4 (1976): 151-180; Hernández González, *La escultura en madera del Gótico final en Sevilla*, 45, 50, 72-73, 101-102, 198-202, 206, 209 y 289-290.

<sup>297</sup> Miguel Ángel Ortí Belmonte, *La sillería del coro de la Catedral de Córdoba* (Madrid: Imprenta de Bernardo Rodríguez, 1919); José Martín Ribes, Carlos Fernández-Martos y Bermúdez-Cañete, y José Hernández Díaz, *Sillería de coro de la catedral de Córdoba* (Córdoba: Caja Provincial de Ahorros, 1981), 41; Enrique Pareja López, *El arte de la Reconquista cristiana*, ed. Enrique Pareja López (Sevilla: Gever, 1990), 3: 369-371; Luis Vasallo Toranzo, «La sillería del coro del monasterio toresano de Sancti Spíritus», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA* 62 (1996): 298; Diana Olivares Martínez, *Alonso de Burgos y la arquitectura castellana en el siglo XV: los obispos y la promoción artística en la Baja Edad Media* (Madrid: La Ergástula, 2013), 90.

Sillería del monasterio de Santa Inés del Valle, Écija

Juan Alemán, a quien ya hemos visto trabajando en la sillería de la catedral, fue un artista muy fructífero en esta tipología. Así, el 21 de febrero de 1511 contrataba con el mayordomo del convento de Santa Clara de Sevilla, en representación de la abadesa del monasterio de Santa Inés del Valle de la Orden de Santa Clara de Écija, un coro de 43 sillas con sus antepechos. Esta sillería no se conserva porque se quemó en un incendio del 25 de julio de 1622<sup>298</sup>.

Sillería del monasterio de San Francisco, Arcos de la Frontera

De nuevo, Juan Alemán y el mismo mayordomo de Santa Clara al que nos hemos referido en el párrafo anterior, se reúnen el 25 de abril de 1512 para la contratación de 27 sillas para el monasterio de San Francisco, de Arcos de la Frontera. Aunque esta obra no se ha llegado a nuestros días, sabemos que se le exigió que se asemejara al modelo catedralicio. Las siguientes noticias son del 7 de septiembre de 1513, cuando el entallador otorgó una carta de pago a favor de Diego de Montoro para que cobrara en su nombre por el trabajo realizado en esta obra<sup>299</sup>.

Sillería de frailes de la cartuja de Santa María de la Defensión, Jerez de la Frontera

Obra comenzada por Nicolás Voisin en 1535, desde donde se veía la llamada Portada de Entrecoros. Dicha portada, ejecutada entre 1538 y 1552 aproximadamente, se atribuye a Cristóbal Voisin y Jerónimo de Valencia –posterior autor de la sillería de coro de la catedral de Badajoz en 1555–. Esta fachada, cuyo nombre desvela su función, separaba ambos coros y, a través de ella, se accedía al coro de monjes o padres (distinto

---

<sup>298</sup> Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, 3: 86; Antonio Martín Pradas, *Sillerías de coro de Sevilla: Análisis y evolución* (Sevilla: Guadalquivir, Centro de documentación musical de Andalucía, 2004), 55; Martín Pradas, «Sillería y facistol del coro bajo del convento de Santa Inés del Valle de Écija procedente de Osuna», *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna* 12 (2010): 56; Hernández González, *La escultura en madera del Gótico final en Sevilla*, 36-37, 46, 50, 53-56 y 289-290.

La noticia del incendio procede de Antonio Martín Pradas, «Nuevos datos sobre la sillería de coro del convento de Santa Inés del Valle de la Orden de Clarisas Franciscanas de Écija», en *Actas de las III y IV Jornadas de protección del patrimonio histórico* (Écija: Asociación de amigos de Écija, 2006), 295-296, quien también analiza pormenorizadamente contrato y obra.

<sup>299</sup> Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, 3: 86-87; Hernández González, *La escultura en madera del Gótico final en Sevilla*, 45, 50, 72 y 289.



del de los frailes). También servía de respaldo para esta segunda sillería. Por esta razón, se especifica en el contrato que los retablos que la decoraban, contratados aparte, han de tener la misma altura que los siales de los monjes<sup>300</sup>.

#### Sillería de padres de la cartuja de Santa María de la Defensión, Jerez de la Frontera

Fue contratada en Sevilla por Cristóbal Voisin el 22 de septiembre de 1547. Esta sillería, ejecutada junto al maestro Jerónimo, durante un tiempo estuvo alojada en la iglesia de Santiago en Jerez de la Frontera, recientemente restaurada (2005-2017). En el zócalo de piedra que cimentaba la sillería reza “AÑO DE 1550”, que se ha tomado como la fecha de terminación la obra; este sillar posteriormente ha sido trasladado a la sacristía cartujana, donde forma parte de un armario con puertas<sup>301</sup>.

#### Participación de entalladores extranjeros en sillerías

##### Sillería de la catedral de Toledo

Esta soberbia obra de arte fue iniciada a finales del siglo XV por Rodrigo Alemán, artista al que ya nos hemos referido por su inspiración en la sillería de la catedral de

---

<sup>300</sup> Julia López Campuzano, «La portada de entrecoros de la Cartuja de Jerez de la Frontera», *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte* 4 (1991): 308; Julia López Campuzano, «Noticias de entalladores Jerónimo de Valencia y Cristóbal Voisin», *Archivo Español de Arte* 69, nº 275 (1996): 309 y 334-335.

<sup>301</sup> Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario de artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, 3: 117; Pelayo Quintero Atauri, *Sillerías de coro en las iglesias españolas* (Madrid: Voluntad, 1928), 118 nos muestra una fotografía con la disposición que tuvo en la iglesia de Santiago; Manuel Gómez-Moreno, *La escultura del Renacimiento en España* (Florenia, Barcelona: Pantheon, Gustavo Gili, 1931), 73; Manuel Esteve Guerrero, *Jerez de la Frontera. Guía oficial de arte* (Jerez de la Frontera, Valladolid: Maxtor, 1933), 31, 35, 39 y 163-165; Antonio Rodríguez Moñino, «Hans de Bruxelles y Jerónimo de Valencia (entalladores del siglo XVI. 1554-1601)», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología* 9 (1942-1943), 149; José Azcárate Ristori, *Escultura del siglo XVI* (Madrid: Plus Ultra, 1958), 254; López Campuzano, «Noticias de entalladores Jerónimo de Valencia y Cristóbal Voisin»: 334-339; Manuel Romero Bejarano, y David Caramazana Malía, «La sillería de coro de padres de la Cartuja de Santa María de la Defensión de Jerez de la Frontera, una obra clave de la escultura manierista del sur del arzobispado hispalense», en *Choir Stalls in Architecture and Architecture in Choir Stalls*, ed. Fernando Villaseñor (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2015), 295.

Para más detalles sobre los trabajos de restauración, véase Ángeles Álvarez Luna, José María Guerrero Vega, y Manuel Romero Bejarano, «Los problemas estructurales de la Parroquia de Santiago de Jerez de la Frontera: los sistemas de construcción aplicados a la restauración monumental», en *Actas del Cuarto Congreso Nacional de Historia de la Construcción, Cádiz, 27-29 enero 2005*, ed. S. Huerta (Madrid: Juan de Herrera, SEDHC, Arquitectos de Cádiz, COAAT Cádiz, 2005), 1: 35-48.

Sevilla. Algunas décadas más tarde, dos artistas incluidos en el corpus de biografías trabajaron en ella. El primero fue Esteban Jamete, quien, tras una breve estancia en Santiago de Compostela, llega a Burgos todavía en 1535. Aquí Jamete realiza para Vigarny un modelo en madera de las sillas para la catedral de Toledo, hospedado en el domicilio burgalés del maestro. Después, entre 1539 y 1541, estuvo Jamete en Toledo unos ocho meses. Durante este tiempo, se ocupó de ayudar a Vigarny realizando ciertas obras en alabastro para la sillería alta de la catedral. Teniendo en cuenta las fechas en las que Jamete se encontraba en Toledo, Turcat propone que su participación debe buscarse en las primeras sillas, a la entrada del coro, en el lado de Vigarny (norte). Dado que discernir estilísticamente qué se podría atribuir a Jamete podría resultar una tarea muy compleja, este autor se basa en los años inscritos en algunas de las sillas. De esta manera, son estas primeras sillas, hasta la vigesimoséptima, en las que habría intervenido nuestro artífice; puesto que para 1541 ya estaban terminadas y en esta fecha nuestro escultor ya estaba en Chinchilla (Albacete). Dentro de los elementos que componen estas sillas, lo que presenta mayor concomitancia con el estilo de Jamete son las decoraciones (grutescos, frutas, etc.). Por esta razón, quizás sean estos ornamentos los que respondan a la intervención personal de Jamete como ayudante de Vigarny<sup>302</sup>.

Por otro lado, nuestro Guillermo Borgoñón probablemente sea el mismo Guillarme que recibe 850 maravedís en 5 de febrero de 1544 en Toledo para labrar un tondo y «paños en que se puso la ystoria». Estos adornos irían colocados en el respaldo de una silla tallada por Vigarny y para ello contaba el artista con un plazo de diez días. Tres años más tarde, el 14 de mayo de 1547, contrata el asiento de la cátedra arzobispal y dos misericordias en el coro de la Primada<sup>303</sup>.

---

<sup>302</sup> Jesús Domínguez Ortiz, *Proceso inquisitorial contra el escultor Esteban Jamete. Transcripción, extractos y notas preliminares* (Madrid: Blass, Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas. Centro de Estudios Históricos, 1933), 24-25; José Camón Aznar, *La escultura y la rejería españolas del siglo XVI* (Madrid: Espasa-Calpe, 1981), 94 y 106; André Turcat, *Étienne Jamet, alias Esteban Jamete : sculpteur français de la Renaissance en Espagne, condamné par l'Inquisition* (París: Picard, 1994), 16, 18, 20-21, 24, 28-30, 32, 119-121 y 385; María Concepción García Gáinza, «La escultura», en *Historia del Arte español. El siglo del Renacimiento*, ed. Ana Ávila (Madrid: Akal, 1998), 157-158.

<sup>303</sup> Manuel R. Zarco del Valle, *Datos documentales para la Historia del Arte español II* (Madrid: Junta para la ampliación de estudios e investigaciones científicas, 1916), I: 233 y 241.

Sillería del monasterio dominicano de *Sancti Spiritus*, Toro, hacia 1505-1506

Las noticias que tenemos de él son bastante parcas. Un Cornyeles, imaginero que posteriormente se avecindará en Córdoba, es subcontratado, junto al entallador Ángelo de Flandes, para trabajar en la sillería del coro del monasterio dominicano de *Sancti Spiritus* en Toro. Esta intervención se llevó a cabo hacia 1505-1506 y cobraron 121 reales cada uno de los entalladores. Antes de partir hacia Córdoba, el 10 de octubre de 1506, Cornieles traspasa su parte a Ángelo<sup>304</sup>.

Sillería del monasterio de Irache (Navarra)

Figuran ciertos pagos a favor de Fierres entallador (cuyo nombre real creemos que sería Pierres) el 28 de junio de 1535. A continuación, a través de ese mismo documento, contrata unas sillas que faltaban en el frente del coro; en concreto, talló los brazales, respaldos y asientos. Colaboraron con él Pitiján en 1536 y un aprendiz de Pierres. Este coro no se conserva<sup>305</sup>.

Sillería del monasterio de San Marcos, León

Oricheta García señala una posible participación de Esteban Jamete en la sillería del monasterio de San Marcos de León<sup>306</sup>. Aunque es difícil precisar una fecha, calculamos que podría haber sido en torno a 1535.

---

<sup>304</sup> Luis Vasallo Toranzo, «La sillería del coro del monasterio toresano de *Sancti Spiritus*», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*: BSAA 62 (1996): 297-298 y 300.

<sup>305</sup> Pellejero Soteras, «El claustro de Irache»: 32-33; Echeverría Goñi, «Protagonismo de los maestros galos de la talla en la introducción y evolución del Renacimiento en Navarra»: 542. Pellejero opina que «sería todavía de estilo gótico y que los respaldos estarían remontados por doseletes o capillas» (Pellejero Soteras, «El claustro de Irache»: 33).

<sup>306</sup> Aránzazu Oricheta García, *La sillería coral del convento de San Marcos de León* (León: Universidad de León, Secretariado de publicaciones, 1997), 47 y 86. Esta autora afirma en la página 47 de la citada obra la participación de Jamete en dicha sillería y, más adelante, en la 86 detalla que los autores de la sillería son, en efecto, Juan de Juni, Guillén Doncel y Juan de Angés, además de otros dos, entre los cuales podría encontrarse Esteban Jamete, Juan de Miao, Antonio de Remesal, Roberto Memorancy o Pedro del Camino. Los dos últimos se encargarían especialmente de relieves de menor talla y algunos respaldos. Por lo tanto, no queda asegurada la intervención de Jamete.

Sillería del antiguo monasterio jerónimo de Nuestra Señora del Rosario, Bornos

En esta localidad gaditana se encuentra lo que queda de esta fábrica del siglo xv, cuyas ruinas han sido objeto de una restauración preventiva hace años<sup>307</sup>. La primitiva sillería, no conservada, fue obra de Cristóbal Voisin y Jerónimo de Valencia por 1552<sup>308</sup>.

Sillería de la catedral de San Juan Bautista, Badajoz

El cabildo pacense le encarga a Hans de Bruselas en 1554, entre otras piezas de distinta índole, la viga del coro para colocar un crucifijo. Este coro sería posteriormente ejecutado por Jerónimo de Valencia<sup>309</sup>, al que hemos mencionado a raíz de las sillerías de los Voisin en Jerez de la Frontera.

Primitiva sillería de San Sebastián y Santa María de la Mota, Marchena

Luis de la Haya emite el 4 de enero de 1617 una carta de pago por haber tallado la parte escultórica de la antigua sillería de San Sebastián y Santa María de la Mota de Marchena. Este encargo lo acometió ayudado por su hijo Diego y por desgracia fue sustituida por otra en el siglo xviii<sup>310</sup>.

---

<sup>307</sup> Arq. Monasterio de los Jerónimos. Disponible en: <http://www.arqpatrimonio.com/proyecto-1/> (último acceso el 08/12/2020).

<sup>308</sup> David Caramazana Malia y Manuel Romero Bejarano, «Un retablo que hemos de hazer para la dicha yglesia a lo romano. Valencia y Voisín, creadores del retablo mayor de Medina Sidonia (Cádiz)», *Archivo Español de Arte* 93, nº 371 (septiembre de 2020): 207-208.

<sup>309</sup> Rodríguez Moñino, «Hans de Bruxelles y Jerónimo de Valencia (entalladores del siglo xvi. 1554-1601)»: 121 y 138 (véanse documentos I-III).

<sup>310</sup> *Documentos inéditos para la Historia del Arte en la provincia de Sevilla: siglos xvi al xviii*, eds. de la Villa Nogales, y Mira Caballos, 9 y 97-98; Manuel Antonio Ramos Suárez, «Arquitecturas para la música: Las cajas de órgano de la parroquia matriz de San Juan Bautista de Marchena (Sevilla)», *Archivo Español de Arte* 86, 343 (2013): 182.

Llegados a este punto cronológico, hemos de efectuar una aclaración: se trata de la sillería baja de la Concatedral de Cáceres. Si bien se encuentra anidada al retablo y ofrece una sensación de uniformidad estética, esta sillería neorrenacentista data de la segunda mita del XX y, por tanto, no forma parte del retablo original de Roque Balduque y Diego Guillén Ferrant<sup>311</sup>.

---

<sup>311</sup> Esta sillería fue ejecutada por Fernando de la Cruz Solís en 1959 y después intervino en 1990 el taller de Antonio Martínez, de Horche (Guadalajara). Florencio-Javier García Mogollón, *Santa María la Mayor de parroquia a concatedral. Cincuenta aniversario* (Cáceres: Fundación Mercedes Calles y Carlos Ballesteros, 2008), 213.

#### IV. Arquitecturas

Dentro de las estructuras arquitectónicas, destaca sin lugar a dudas la tipología del retablo, siendo la madera el material más habitual (borne, nogal...). Hay algunos ejemplos, a los que enseguida nos referiremos, en piedra. Suman 84 retablos que fueron contratados por maestros septentrionales. El número total en realidad sería mayor, pero contamos solo con aquellos de los que se tiene noticia y atribución constatada. Los maestros retablistas fueron Guillermo Alemán, Huberto Alemán, Juan Alemán, Nicolás de Amberes, Roque de Balduque, Hans de Bruselas, Guillermo Dorta, Juan Giralte, Enrique de Suiste (por traspaso del citado Giralte), Luis de la Haya, Martín de Holanda, Esteban Jamete, Nicolás de Lyon, Marco, Pierres, Rodrigo Lucas, Nicolás Tiller y Cristóbal Voisin<sup>312</sup>. Algunos de ellos, como Guillermo Alemán, Tiller o el maestro Marco estaban plenamente imbuidos de un gusto tardogótico. El resto son escultores plenamente renacentistas y, en los casos de Balduque y Giralte, con ciertos rasgos manieristas<sup>313</sup>.

Entre todos estos retablistas, destaca sin duda Roque Balduque, tanto por la cantidad de sus retablos como por el impacto que causaron. Su diseño encontró rápidamente éxito entre los comitentes e incluso algunas de sus obras fueron exportadas a Perú. El flamenco interviene en 27 retablos (excluyendo el de Fregenal de la Sierra), casi todos dirigidos por él mismo o con una participación importante, como ocurre en Medina Sidonia o en Cáceres. Es decir, casi un tercio (32,14%) de los retablos incluidos en este trabajo llevan su nombre, ya sea por la concepción de la obra o ejecución de las arquitecturas, imaginerías o relieves.

El tipo de retablo balduquiano y su evolución son aspectos analizados por Palomero Páramo, a cuyas observaciones nos remitimos. Este autor clasifica los retablos cultivados por el maestro de la siguiente manera: retablos mayores en el arzobispado

---

<sup>312</sup> A la nómina de retablos de éste último mencionado, se puede sumar la Portada de Entrecoros de la cartuja jerezana, ya que, en efecto, se trata de un retablo que, como su nombre indica, sirve de separación entre dos espacios corales.

<sup>313</sup> Sobre esta tipología hemos de citar la monografía de Palomero Páramo (1983), a la que nos referimos constantemente a lo largo de esta tesis. Sin embargo, mientras los criterios de dicho trabajo son, por un lado, los límites de la archidiócesis y, desde el punto de vista artístico, el retablo renacentista, nuestros resultados en algunos aspectos difieren ligeramente. Esto se debe a que, por un lado, incluimos obras tardogóticas y localizadas fuera de la archidiócesis, aunque filiadas con el foco artístico sevillano (Fregenal, Llerena, Málaga, etc.) y, por otro, nos centramos en los maestros venidos de los países del norte de Europa, por lo que los maestros españoles e intervenciones de italianos quedan excluidos. En cualquier caso, consideramos que sendos resultados son complementarios entre sí.

sevillano y diócesis sufragánea de Cádiz, retablos tabernáculos para las parroquias sevillanas, un relieve de altar y estructuras arquitectónicas destinadas a contener tableros de imaginería pictórica. Todos ellos fueron realizados aproximadamente en la década de 1550. En los grandes retablos mayores en el arzobispado sevillano y diócesis sufragánea de Cádiz, la estructura se inspira en los retablos mayores de Santa Ana de Triana y Santa María de Cáceres. Estos constan de tres cuerpos y tres calles. Se emplean distintos elementos como soportes en cada cuerpo, de abajo arriba, columnas retalladas, balaustres y pilastras. Las cajas se enmarcan en arcos carpaneles o arcos geminados con pinjantes en las claves<sup>314</sup>. Respecto a los balaustres, se considera a este escultor el introductor de elemento sustentante en los retablos en Extremadura. En este apartado se incluiría el retablo de la iglesia de Santa Ana de Fregenal de la Sierra, mal atribuido a Roque Balduque, así como el ya mencionado retablo de la concatedral de Cáceres que sirve de modelo<sup>315</sup>.

Un escueto grupo lo forma el relieve de altar, con un sencillo marco arquitectónico y tema único. Como ejemplo principal está el retablo del *Entierro de Cristo* de la cripta del Panteón Ducal en la colegiata de Osuna. Asimismo, nos referiremos a las estructuras arquitectónicas destinadas a contener tableros de imaginería pictórica (retablos pictóricos). Estos retablos con pinturas constaban de banco, cuerpo de tres calles y ático. Su precio estaba fijado en 50 ducados y normalmente era Antonio de Arfián el pintor que trabaja con nuestro entallador. El conjunto más numeroso es el de los retablos-tabernáculo para las parroquias sevillanas, serie que comienza desde diciembre de 1554. La mayoría de ellos era de carácter mariano, aunque, como veremos, también hay temas cristológicos o hagiográficos. Gozaron de un enorme éxito; prueba de ello es la ingente cantidad de tabernáculos vendidos en un periodo de poco más o menos cinco o seis años. De hecho, otros entalladores de la diócesis comenzaron a

---

<sup>314</sup> Palomero Páramo, *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*, 123-125 y 135-136.

<sup>315</sup> Antonio de la Banda y Vargas, «Huellas artísticas andaluzas en la Baja Extremadura», en *Estudios de arte español* (Sevilla: Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Patronato «José María Quadrado» del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1974), 17-19; Trinidad Giles Martín, «Arte religioso en Fregenal de la Sierra», *Revista de Estudios Extremeños* 44, nº 1 (1988): 86; Hernández Nieves, «Centros artísticos de escultura y pintura en la Baja Extremadura: siglos XVI-XVIII»: 99-100; Román Hernández Nieves, *Retablistica de la Baja Extremadura (siglos XVI-XVIII)*, 1ª ed. (Mérida: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1991), 48, 344 y 433.

imitarlos. Dentro de este tipo de tabernáculo mariano hay dos subtipos: el sencillo artesón articulado por dos balaustres y el retablo de tres calles<sup>316</sup>.

Antonio de Arfián o Andrés Ramírez, pintores de confianza, solían actuar como fiadores y policromadores. El precio se establecía en 57 ducados, de los cuales 34 correspondían al tabernáculo y 23 a la imagen. Casi ninguno de estos retablos ha llegado a nuestros días, mientras que muchas de las tallas marianas, sí (a ellas les dedicamos un epígrafe en esta biografía). Respecto a la traza, en los contratos no se hacía alusión al diseño –de hecho, normalmente se ponía como modelo otro retablo del mismo Balduque ya hecho–. Palomero Páramo señala que se emplearía el balaustre como soporte y los retablos contarían con banco, cuerpo de una sola calle y ático con un Padre (similar a los retablos de pintura)<sup>317</sup>.

A partir de 1557, los retablos pasan a tener tres calles: en la central se colocaba a la Virgen titular y en las laterales los personajes de la *Encarnación*. Esto ocurre en el tabernáculo de Alcalá del Río, retablo de la Inmaculada (traslado a Guernica, Vizcaya) y San Miguel de Sevilla. En otros retablos con distinta advocación se colocaban otros temas relacionados con la figura principal, como ocurría en el del hospital de la Misericordia (1557-1558), el de Pedro de Morga (inicialmente contratado por el maestro en 1560), San Miguel de Sevilla (1560), el del Cristo de los Martirios de Carmona (c.1550)<sup>318</sup> y el de la catedral de Tunja (Colombia)<sup>319</sup>.

---

<sup>316</sup> Palomero Páramo, *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*, 135-136.

<sup>317</sup> El precio del dorado del retablo rondaba los 34 ó 40 ducados y 18 ducados la policromía de la Virgen.

Palomero Páramo, *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*, 135-136.

<sup>318</sup> Hans Stegmann, y Diego Angulo Íñiguez, *La escultura en Occidente* (Barcelona, Madrid, Buenos Aires, Río de Janeiro: Labor, 1926), 215 (este autor lo consideraba obra de Miguel Perrín); José Hernández Díaz, «Una obra de maestre Miguel en la catedral de Santiago», *Archivo Español de Arte y Arqueología* 8 (1932): 149; José Hernández Díaz, Antonio Sancho Corbacho, y Francisco Collantes de Terán y Delorme, *Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla* (Sevilla, 1939), I: 129; Azcárate Ristori, *Escultura del siglo XVI*, 117; Hernández Díaz, «Roque de Balduque en Santa María de Cáceres»: 382; Palomero Páramo, *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*, 135-136, 153-154 y figura 29.

<sup>319</sup> Santiago Sebastián, *Itinerarios artísticos de Nueva Granada* (Cali: Imprenta Departamental, 1965), 50 y 84; Palomero Páramo, *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*, 154 y figura 30; Jesús Miguel Palomero Páramo, «Retablos y esculturas en América», en *Andalucía y América en el siglo XVI. II Jornadas de Andalucía y América*, ed. Bibiano Torres Ramírez y José J. Hernández Palomo, vol. 2 (Sevilla: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, CSIC, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1983), 429-435; Estella Marcos y Arias Anglés, «Sobre escultura española en América y Filipinas y algunos otros temas», 87.



Otro gran maestro retablista fue Esteban Jamete. Como vemos, fue un artista muy completo que destacó en todas las tipologías cultivadas. Es responsable de nueve retablos y el único que ejecuta algunos en piedra. No podemos pasar por alto el zaguán del claustro de la catedral de Cuenca, donde el francés emula un espacio similar al transepto de la iglesia de Solesmes, a través de la colocación de retablos pétreos imbuidos en los muros, entre los cuales se establece una comunicación artística. Genera un espacio donde la escultura y la arquitectura forman un todo homogéneo.

Por otro lado, nos referiremos igualmente a otras tres intervenciones en máquinas retablísticas, que hemos excluido del cómputo por las razones que explicaremos a continuación. En primer lugar, su participación en Medina de Rioseco, obra dirigida por Juan de Juni. Esta vez, Jamete actúa como ayudante, al igual que Miguel de Espinosa. Sin embargo, el interés radica en que, de manera excepcional, se trata de un retablo en piedra, que constituye un precedente directo de su gran obra posterior en Cuenca. Los otros dos ejemplos son añadidos a retablos preexistentes, el de los Apóstoles y el de San Bartolomé, ambos en la catedral de Cuenca. Su participación está documentada pero desconocemos el alcance de esta intervención. Hemos de agregar una hipotética colaboración en los retablos pétreos de Baeza. Nuestra postura se inclina a considerar que, en efecto, Esteban Jamete debió de ejercer algún rol en su concepción y desarrollo, pero hemos de mantenernos prudentes. Por otro lado, nos referiremos a la tumba de Juan Bautista Carlevar, en Cuenca, dado que incluía un arco y altar con pintura, estructura que, hasta cierto punto, podría considerarse retablística.

Seguidamente pasamos a Nicolás de Lyon. A pesar de ejecutar once retablos, su impronta ha sido más moderada que la del artista anterior, de ahí que hayamos otorgado una prioridad a Jamete en nuestra exposición. Centrándonos en Lyon, consideramos que su gran mérito reside en que, a la hora de competir por clientes, en vez de jugar en las subastas a la baja de la época, “contraataca” aportando trazas que resulten atractivas a sus potenciales comitentes (en este caso, la cofradía de la Virgen del Rosario de Jerez de la Frontera). En vez de rebajar sus precios, el artista intenta superarse mediante una actividad plenamente intelectual, como es el diseño. Ello es signo inequívoco de una nueva concepción del artista.

Con cinco retablos cada uno en su haber, a continuación citaremos a Nicolás Tiller y Hans de Bruselas. Siendo Tiller uno de los pocos que se mantiene fiel a los postulados tardogóticos, a raíz de su estancia en Écija, donde con bastante probabilidad

participó en el retablo de Santiago, evolucionó a unas formas más novedosas. Observamos que los artistas que mantienen un estilo más tardogótico, como Tiller –y probablemente también el maestro Huberto–, encuentran una buena aceptación cuando el destinatario son conversos recientes, mientras que para los cristianos viejos, las autoridades religiosas se decantaban por lo renacentista. Por eso tanto uno como otro, conociendo las novedades, siguen empleando algunos rasgos retardatarios, pues saben que su clientela, en Granada y Málaga respectivamente, lo acepta de buena manera. Esta tendencia sería también extrapolable a la imaginería, como ya hemos explicado. En la ciudad de Sevilla y poblaciones inmediatas, las novedades son apreciadas desde un primer momento y, aproximadamente desde 1530, ya no se produce escultura tardogótica.

A continuación nos referiremos a Juan Giralte, quien contrata cuatro retablos, excluyendo los proyectos que recibe tras la defunción de su mentor Roque Balduque. En último lugar, no podemos obviar a los maestros que dirigieron las obras del retablo mayor de la catedral de Sevilla, entre los que se hallan Pyeter Dancart, como inspirador del retablo primitivo (que no llegó a construirse) y el maestro Marco, fallecido prematuramente, pero que inició las obras de la gran máquina actual.



Figura 4. Número de retablos contratados por maestros septentrionales.

De igual forma e íntimamente relacionado con la ejecución del retablo, está su posterior ensamblaje. Casi siempre es el maestro retablista quien se encarga de esta función, no obstante, hemos hallado dos casos en los que se contrata el ensamblaje por separado. Insistimos en este aspecto, ya que, sobre todo a finales del siglo XVI, esta actividad se consideraba de carácter liberal. Mientras que un carpintero no estaba capacitado para interpretar un diseño y transportarlo al espacio tridimensional, el ensamblador sí tenía los conocimientos y habilidades necesarias. Se le consideraba un profesional comparable al arquitecto<sup>320</sup>. De esta manera, son dos los entalladores llamados expresamente para montar retablos: Guillermo Dorta y Luis de la Haya.

En cuanto a las obras en piedra, hallamos obras de cantería sin determinar y talla de sillares, dovelas, nervios o capiteles. En apartados anteriores nos hemos referido a la labra de piezas de carácter ornamental en piedra, pero aquí estudiaremos elementos con función tectónica. A pesar de ello, anotamos que, en cierta medida, los nervios y capiteles cumplen igualmente una función decorativa a la par que estructural. En cualquier caso, la mayoría de las veces no se define el elemento tallado. Los únicos que realizan labores de cantería son Miguel Alemán, Esteban Jamete y Pierres. Una vez más, hemos de volver a señalar a Jamete, que ejerció como maestro cantero (y posiblemente diera las trazas, aunque no podamos afirmarlo tajantemente) de las obras de la capilla de Santa Elena en la catedral de Cuenca y una arcada en la antigua iglesia de San Pedro, en Huete (Cuenca). Asimismo, es Pierres el único caso en el que se usa la madera como material constructivo, al realizar unos «arbolantes» lignarios para el cimborrio de la catedral de Granada.

Por último, otras obras realizadas en madera de menor calado son:

- Estructuras procesionales (andas), ejecutadas por Huberto Alemán, Juan de Gante y Juan Giralte;
- Custodias talladas por Huberto Alemán, Roque de Bolduque, Hans de Bruselas, Juan Giralte, Marco y Pierres.

---

<sup>320</sup> Palomero Páramo, *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*, 34-37.

- Rejas de madera, por Pierres. A las rejas de Esteban Jamete nos referiremos en el siguiente apartado, ya que no es él quien las ejecuta, sino quien las diseña.
- Construcción de una tribuna, por Luis de la Haya.
- Esteban Jamete ejecuta diversos muebles, puertas, pilas bautismales y un púlpito.
- Otros enseres, como los coches de Enrique de Suiste y el sinfín de piezas litúrgicas de Huberto Alemán (arquetas, cruces, crucifijos, atriles, etc.).

Quedarían ya solo otros trabajos sin especificar en la documentación. En esta enumeración hemos decidido excluir las sillerías, ya que adquieren una identidad notable, razón por la cual tienen su propio apartado, así como muebles o cajoneras y puertas, ya que entendemos que son piezas realizadas por un carpintero y decoradas por el entallador, por lo que hemos encuadrado su análisis en el apartado dedicado a los relieves.

#### v. Trazas y modelos

Además de las trazas necesarias para la ejecución de todas las obras mencionadas, hemos detectado algunos casos en los que el propio diseño adquiere un valor *per se*. Suponemos que realizarían dibujos y modelos para el funcionamiento interno del taller, pero hay una serie de ejemplos que adquieren una relevancia especial por sí mismos. Aunque no todos gozaran de una consideración intelectual, muchos de ellos, además de gestionar sus talleres como verdaderas empresas, llevaron a cabo actividades de carácter puramente intelectual.

Esteban Jamete vuelve a ser el artista más destacado. Como vemos en su biografía, a lo largo de su trayectoria paulatinamente asume responsabilidades de mayor rango. De esta manera, desde su llegada a la ciudad de Cuenca, diseña y dirige varios proyectos arquitectónicos y de ingeniería: distintos arcos en Belmonte y Cuenca, entre los que se incluye el famoso Arco de Jamete, que da acceso al zaguán del claustro catedralicio, espacio al que ya nos hemos referido, bóvedas casetonadas, dos púlpitos en Chinchilla (que serán hechos en hierro), el puente sobre el río Huécar, la maqueta de unas

arquitecturas efímeras, el asesoramiento para una canalización de agua... En especial, cabe remarcar sus trazas para rejas de capillas<sup>321</sup>, ejecutadas por Hernando de Arenas.

Entre los artistas con mayor presencia en Sevilla, citaremos primeramente a Juan Picardo, maestro cantero, aparejador y mano derecha de Diego de Riaño en las obras consistoriales. Asimismo, otro cargo relevante desempeñó Pyeter Dancart, maestro mayor carpintero de la catedral y artífice de la traza del retablo mayor, que no llegó a ejecutarse. Asimismo, Roque Balduque debió de diseñar el crucero de Santiponce, que llevó a cabo su taller. Además, en 1559 vendió un modelo para unos ángeles que serían ejecutados por el platero Hernando de Ballesteros. Por último, fue llamado para realizar la tasación de uno de los relieves de Pedro de Heredia, *Los cinco panes*, en el retablo mayor catedralicio. Nos referimos a estas tasaciones, ya que más allá de las filias entre compañeros, denota una autoridad dentro del oficio.

Otros artistas remarcables son, por ejemplo, Guillermo Borgoñón, quien en un concurso de 1544, fue premiado por aportar tres trazas (una, de artesones cuadrados y redondos, historiados; la segunda, un artesón ochavado de pergamino; y un tercer artesón ovalado). También citaremos a Nicolás de Lyon, quien contra Bartolomé de Ortega aportando trazas nuevas para convencer al comitente, como hemos explicado al referirnos a los maestro retablistas. Cuando la cofradía de la Virgen del Rosario de Jerez de la Frontera se interesa por la traza aportada por Bartolomé de Ortega, en vez de rebajar el precio de su trabajo, recurre al ingenio y les aporta una nueva traza que considera más atractiva. De hecho, gracias a esta estrategia consigue asegurarse el encargo del retablo. Rodrigo Lucas también fue otro retablista quien proporcionó la traza del antiguo retablo de Azuaga, junto a Francisco Isidro de Aguilar. Dicho retablo, por diversos motivos, acabaría siendo ejecutado por otros entalladores.

Por último, Luis de la Haya se denominaba arquitecto, aunque propiamente dicho fuera retablista. Sin embargo, que su actividad se encuadre en las últimas décadas del siglo XVI y comienzos del XVII hace que este artista disfrute de una mayor consideración social, lo cual refleja la evolución en la mentalidad de la época y el respeto hacia la actividad artística. Asimismo, en 1629 realizó una tasación de un retablo de Jerónimo Velázquez.

---

<sup>321</sup> En Belmonte, la capilla de Santiago o de los Espinosa, la capilla de la Anunciación o de los León y la capilla de la Purificación o de don Jerónimo Guedeja. Posteriormente en Cuenca, dibujó las trazas de las capillas de don Francisco de Mendoza, de Barreda o de la Asunción, y la de Santa Elena. Por último, también se le atribuye otra reja en Sigüenza.

## b. Técnicas y materiales

Casi toda la escultura se hace mediante talla directa en madera, en el caso de las imágenes exentas o mobiliario, o en piedra para las decoraciones monumentales. Consideramos que la elección del tipo de madera o piedra concretas dependía de factores externos al escultor, esto es, a las preferencias del comitente, al material constructivo de los elementos tectónicos del edificio o, sencillamente, a la disponibilidad.

Señalamos asimismo que algunos de los escultores estudiados se decantaron o especializaron en un material concreto, pero otros combinaron la talla en distintos soportes durante toda su carrera. Por ejemplo, Guillermo Alemán trabajó tanto la madera como la piedra. Roque Balduque comenzó su carrera empleando la piedra, pero, a medida que disfrutaba de una mayor libertad y estatus, su obra fue exclusivamente lignaria. Nicolás de Lyon ingresa en la fábrica de la catedral de Sevilla como especialista del alabastro, aunque a lo largo de su trayectoria esculpió también en madera. Hans de Bruselas participó en obras hechas en madera, pero su fama posterior lo recuerda como escultor lapiscida. El resto tendió a preferir el uso de un material único. La cuadrilla que trabaja en las casas consistoriales hispalenses, entre ellos Esteban Jamete –y señalando la excepción de Juan Giralte, que talló unas puertas lignarias– seguirá trabajando la piedra. Gracias al empleo exclusivo de un material concreto y al análisis cronológico, hemos podido discernir dos perfiles artísticos bajo un mismo nombre, Juan Picardo, que antes se suponía una sola persona.

Ahora bien, hemos de referirnos de manera especial a dos artistas del grupo: Huberto Alemán y Miguel Perin. Respecto al primero, en su biografía hemos visto la técnica de papelón que él mismo denominaba «el arte nueva de imaginería»<sup>322</sup>. Utilizaba

---

<sup>322</sup> Véase epígrafe homónimo, en la biografía de Huberto o Ruberto Alemán, así como Eva Villanueva Romero, y Gracia Montero Saucedo, «Intervención y tratamiento de la Virgen de los Remedios de Villarrasa (Huelva)», *PH: Boletín del Instituto andaluz del patrimonio histórico* 29 (1999):

moldes de barro cocido para crear imágenes exentas de lino y otros materiales sujetos a una sencilla estructura de madera. Una vez sacada la figura, manualmente se perfilaban los detalles más delicados y se procedía a la policromía. Este procedimiento se utilizaba en los talleres de Utrecht y, como hemos visto en el capítulo 2, respondía a la necesidad de generar obras de manera casi industrializada de los talleres neerlandeses. Huberto Alemán, al llegar a los reinos peninsulares, se debió de percatar –y asombrar– de que los talleres hispanos no utilizaran una técnica tan lucrativa. Dado que estuvo trabajando en distintos puntos de la actual provincia de Cádiz, incluso ingresó en prisión en Sevilla y, además, mantenía relaciones comerciales, probablemente en esos círculos se informó del estado del mercado artístico, lo que le llevó a Granada. Allí, el deseo evangelizador de la reina Isabel requería de una producción de imágenes en grandes cantidades. Eran las circunstancias ideales para que Alemán implementara el proceso escultórico por moldes.

Entonces cabe formularnos la siguiente pregunta: dado el auge del comercio con las Indias y la demanda de imágenes para las nuevas fundaciones, ¿por qué en los talleres sevillanos no llegó a cuajar la idea de Huberto Alemán? De igual manera, ¿por qué ninguno de los flamencos allí asentados recurrió a la idea de vender obras prefabricadas o por módulos como habrían conocido en sus talleres de origen? Vamos a intentar responder por partes. Primeramente, cabe indicar que la mayoría de las obras analizadas en este trabajo son ejecutadas *ad hoc*, no prefabricadas. El cliente que acudía a los talleres de nuestros maestros se ajustaba a la relación contractual más tradicional. Esto es, establecía los requisitos de la obra y todos sus pormenores hasta el mínimo detalle, tanto estilístico, formal, iconográfico, etc. como las propias dimensiones de la obra, ya que iba destinada a una ubicación concreta. En estos casos, no había cabida para vender obras prefabricadas.

Sin embargo, de cara a satisfacer la demanda americana, la tendencia inicial de los talleres hispalenses fue, al igual que hacían sus colegas europeos, contratar a un mayor número de oficiales y aprendices, como hicieron, entre otros, los Ortega. De esta manera, muchos maestros prefirieron trabajar como oficiales para talleres regentados por terceros antes que dirigir su propio negocio. Otra opción era la fundación de compañías entre dos o más artífices, sujetas a ciertas cláusulas estipuladas de antemano.

---

99-109; Felipe Pereda, *Las imágenes de la discordia: política y poética de la imagen sagrada en la España del Cuatrocientos* (Madrid: Marcial Pons, 2013), 308-310 y 382-383.

Estas solían referirse tanto a la ejecución compartida de las obras contratadas por la sociedad, como a la gestión mancomunada de los gastos e ingresos, también en caso de enfermedad de alguno de los artistas que suscribían la asociación. En muchas ocasiones los intervinientes eran familia política, como Juan Giralte y su suegro, Juan de Zamora<sup>323</sup>.

Por otro lado, sí que había un mercado de venta libre, tanto dentro de la ciudad, como exportaciones al Nuevo Mundo. Este segundo destino es el que más nos interesa. A veces era el artista quien de manera espontánea embarcaba obras prefabricadas y se acordaba con algún mercader o miembro de la tripulación que las vendiera una vez arribadas<sup>324</sup>. Este tipo de ventas sí que permitiría a los artistas implementar un sistema de producción similar al de los talleres septentrionales que hemos comentado en el capítulo 2. Quizás alguna de estas transacciones fue practicada por Roque Balduque, cuando en su testamento se refiere a ciertas obras enviadas a las Indias y que faltaban de cobrar. Asimismo, uno de los Voisin, Cristóbal, participó en una compañía de este tipo, para exportar ciertas mercancías (que bien podrían ser obras de arte) a las Indias<sup>325</sup>.

Estos métodos de producción seriada, empero, no se ajustaban del todo a las demandas de la clientela sevillana. En muchas ocasiones –y hay quien afirma que sería la mayor parte de la producción de los talleres– eran los propios mercaderes quienes encargaban grandes lotes de obras. Este tipo de ventas presentaba unas ciertas particularidades. La primera, como hemos dicho, se trataba de encargos que incluían un gran número de obras, las cuales, a su vez, tenían que estar acabadas en unos plazos de

<sup>323</sup> José María Sánchez, «Los obradores artísticos sevillanos del siglo XVI: adaptaciones y cambios para satisfacer los encargos del mercado americano», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 35, nº 103 (noviembre de 2013): 178-182.

Respecto a los Ortega, véase biografía de Nicolás de Lyon, puesto que en varias ocasiones pujó por contratos contra Bartolomé de Ortega.

Sobre las relaciones profesionales entre Giralte y Zamora, véase Antonio Joaquín Santos Márquez, «Un retablo del entallador Juan Giralte y el pintor Juan de Zamora», *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte* 20 (2007): 81-94; Elena Escudero Barrado, «Juan de Zamora, “pintor de ymaginería”: nuevos datos sobre sus relaciones profesionales y familiares», *BSAA Arte* 82 (2016): 51-64.

<sup>324</sup> Sánchez, «Los obradores artísticos sevillanos del siglo XVI»: 186 y 189-190.

Este autor señala el crecimiento de este mercado interno que se extiende hasta el siglo XVII. Cita a Francisco Manuel Martín Morales, «Aproximación al estudio del mercado de cuadros en la Sevilla barroca 1600-1670», *Archivo Hispalense. Revista histórica, literaria y artística* 69, nº 210 (1986): 154-160.

<sup>325</sup> José Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario de artifices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive* (Sevilla, Pamplona: La Andalucía Moderna, Analecta, 1899-1908, 2001), 3: 94-95 y 122.

Véase biografía de Roque Balduque, epígrafe apartado «Testamento».



tiempo muy ajustados. La siguiente característica era el bajo precio de la obra, ya que al ser vendida en su lugar de destino había que sumar los gastos ocasionados por el transporte, otro tanto que amortizara las posibles pérdidas en el negocio y, por supuesto, el beneficio para el marchante. El precio se calculaba en base al tamaño, la temática y el número de obras por encargo. Por último, a diferencia de las obras comisionadas para el mercado nacional, la calidad dejaba de ser un parámetro relevante. Normalmente, como ocurría con las obras de pintura, solo se requería que fueran obras devotas<sup>326</sup>.

Por tanto, en estos casos, se recurría a ciertas estrategias. Una de ellas era que todas las obras de un lote fueran de una misma iconografía y formato, para acelerar el proceso de ejecución. También se tendía a representar temas o personajes de una sola figura. La ejecución corría a cargo de oficiales y aprendices, mientras que el maestro solo corregiría detalles finales o daba el visto bueno. Eran auténticas obras de taller; de hecho, no iban ni firmadas ni fechadas, pues eran cuestiones que a sus futuros compradores no les interesaban. Esta gestión comercial difiere bastante de los talleres neerlandeses, donde incluso un sistema de sellos servía para controlar la calidad del material y la fecha de ejecución con el fin de evitar posibles fraudes al comprador<sup>327</sup>. Otra diferencia es la inexistencia de un mercadillo especializado o *pandt*, aunque estas transacciones podrían negociarse en los mentideros de la ciudad, en los talleres o en el propio puerto.

Conviene no mezclar este tipo de encargos al por mayor con las obras comisionadas por un comitente quien fuera, pero destinadas a fundaciones americanas. Estas obras se ejecutarían siguiendo unas pautas contractuales establecidas por el cliente y su calidad no debía ser inferior. Dicho de otra forma, el destino de la obra no implica necesariamente que la pieza se ejecutase o comercializase de una manera concreta<sup>328</sup>.

---

<sup>326</sup> Sánchez, «Los obradores artísticos sevillanos del siglo XVI»: 183-184.

<sup>327</sup> Lynn F. Jacobs, «The Marketing and Standardization of South Netherlandish Carved Altarpieces: Limits on the Role of the Patron», *The Art Bulletin* 71, nº 2 (1989): 218; Sophie Cassagnes, *D'art et d'argent. Les artistes et leurs clients dans l'Europe du Nord, XIV<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles* (Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2001), 218; Sánchez, «Los obradores artísticos sevillanos del siglo XVI»: 184-186.

<sup>328</sup> Siendo Roque Balduque uno de los escultores más populares entre la clientela indiana, nos remitimos al epígrafe «Comitentes, exportaciones y área de influencia» de su biografía.

Respecto al mencionado Miguel Perin, cuyas técnicas concretas hemos analizado en su biografía, se distingue del resto de imagineros estudiados en su utilización preferente del barro cocido. Si bien este material no era la opción mayoritaria, tanto dentro como fuera de nuestras fronteras, hemos de indicar ciertos precedentes en su empleo. De esta manera, en la escultura francesa, su uso era poco habitual, pero podemos citar algunos ejemplos donde sí se emplea. De entrada, en las posibles obras que él pudo haber ejecutado en Bar-le-Duc. Posteriormente Ligier Richier empleará este mismo material en el casetonado de la techumbre de su vivienda de Saint-Mihiel. En el resto de Francia y Países Bajos, hay algunos otros ejemplos del empleo del barro cocido, como varios estudios han demostrado<sup>329</sup>.

Centrándonos en el caso que nos concierne, el uso del barro cocido y de la cerámica no era novedoso en el área sevillana, como explicábamos de manera más amplia en la biografía de Perin. Tampoco es nuestro imaginero el único extranjero que lo utiliza, puesto que, más allá de ceramistas como los Floris, antuerpienses asentados en Plasencia<sup>330</sup>, o Frans Andriès en Sevilla<sup>331</sup>, podemos citar a Lorenzo Mercadante en el

---

<sup>329</sup> J. Pérez Rodríguez, C. Maqueda, y A. Justo, «A Scientific Study of the Terracotta Sculptures from the Porticos of Seville Cathedral», *Studies in Conservation* 30, nº 1 (1985): 31-38; J. L. Pérez Rodríguez, C. Maqueda, A. Justo, E. Morillo, y M. C. Jiménez de Haro, «Characterization of Decay Ceramic Sculptures decorating the Pardon Portico of Seville Cathedral, Spain», *Applied Clay Science* 9 (1994): 211-223; Mohamed Oujja, Esther Rebollar, Marta Castillejo, Concepción Domingo, Concha Cirujano, y Fernando Guerra-Librero, «Laser Cleaning of Terracotta Decorations of the Portal of Palos of the Cathedral of Seville», *Journal of Cultural Heritage* 6 (2005): 321-327; Concha Cirujano Gutiérrez y Teresa Laguna Paúl, «Aproximación técnica a las esculturas renacentistas en barro cocido de Miguel Perrin», *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte* 22 (2010): 33-50; Concha Cirujano y Teresa Laguna Paúl, «Oeuvre et technique de Miguel Perrin, sculpteur français à Séville», en *La sculpture française du XVIe siècle. Études et recherches*, ed. Marion Boudon-Machuel (Marsella: Institut national d'histoire de l'art, Le bec en l'air, 2011), 150-165.

El origen de Perrin no ha podido ser esclarecido de manera definitiva, por lo que remitimos a la biografía de este imaginero, epígrafe «Regiones de origen».

Sobre otros ejemplos del empleo del barro en la escultura francesa, citaremos a Thierry Crépin-Leblond, «L'emploi de la terre cuite et de la céramique dans le décor monumental en France au XVI<sup>e</sup> siècle», en *La sculpture française du XVI<sup>e</sup> siècle. Études et recherches*, ed. Marion Boudon-Machuel (Marsella: Institut national d'histoire de l'art, Le bec en l'air, 2011), 56-61.

Sobre el uso del barro cocido en talleres neerlandeses, véase Ángela Franco Mata, «Escultura gótica en cerámica policromada de la escuela de Utrecht en España», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional* 14 (1996): 119-129; Jaap Leeuwenberg, «Een nieuw fact aan de Utrechtse beeldhouwkunst v», *Oud Holland* 77 (1962): 79-99; y sobre la difusión de estos retablos, Agnès Cascio y Juliette Lévy, «Étude technologique des retables en terre cuite», en *Retables en terre cuite des Pays Bas (XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècle). Études stylistique et technologique*, eds. Catheline Périer-D'Ieteren y Annick Born (Bruselas: Université Libre de Bruxelles, 1992).

<sup>330</sup> Claire Dumortier, *Céramique de la Renaissance à Anvers: de Venise à Delft* (Bruselas, París: Racine, Amateur, 2002), 51; Alfonso Pleguezuelo, «Jan Floris, c. 1520-1567, a Flemish tile maker in

siglo xv (véase el epígrafe «Otros artistas», Parte II) y, más cercanos en el tiempo, Pietro Torrigiano, Claudio de la Cruz (véase biografía correspondiente), así como el maestro Odart, activo en Coimbra<sup>332</sup>.

Por último, hemos observado en algunas de las figuras del maestro Perrin, en concreto, en sus *Profetas* (figuras 117-119, Parte II), realizados entre 1522 y 1523 y ubicados en la Puerta de la Campanilla, una técnica similar a la de la capilla de los Corporales de la colegiata de Daroca (Zaragoza), así como en el enterramiento del canciller Villaespesa, en la catedral de Tudela (Navarra). Estas obras, del siglo xv, presentan acanaladuras en su superficie, que contribuyen a una mayor durabilidad a la policromía y se obtienen mediante la incisión a gradina antes de pasar a la policromía. Esta técnica procede originalmente de los talleres que trabajaron la Gran Cruz de la cartuja de Champmol, en Dijón (Borgoña)<sup>333</sup>.

---

Spain», en *Majolica and Glass from Italy to Antwerp and beyond. The Transfer of Technology in the 16<sup>th</sup> and Early 17<sup>th</sup> Century. Majolica en glas van Italie naar Antwerpen en verder : de overdracht van technologie in de 16de-begin 17de eeuw. Majolique et verre de l'Italie à Anvers et au-delà : la diffusion de la technologie au XVI<sup>e</sup> et au début du XVII<sup>e</sup> siècle*, ed. Johan Veeckman y Sarah Jennings (Amberes: Stadtsbestuur, 2002), 123-144.

<sup>331</sup> Claire Dumortier, «Frans Andries, ceramista de Amberes en Sevilla», *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte* 8 (1995): 51-60.

<sup>332</sup> Pedro Dias, «Odart Françes ymaginario: dúvidas e certezas acerca de um escultor do Renascimento ibérico», en *Actas do VII Simpósio hispano-português de História da Arte* (Cáceres: CEEXCI, 1995), 31-41.

<sup>333</sup> Elena Aguado Guardiola, Ana María Muñoz Sancho, y Javier Ibáñez Fernández, «Transferts des techniques de taille et de polychromie de la sculpture en pierre bourguignonne dans la péninsule Ibérique. Apports pour leur conservation, restauration et entretien», en *Les transferts artistiques dans l'Europe gothique. Repenser la circulation des artistes, des oeuvres, des thèmes et des savoir-faire (XII<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècle)*, eds. Jacques Dubois, Jean-Marie Guillouët, y Benoît Van der Bossche (París: Picard, 2014), 91-102, esp. 96-97.

### c. Fuentes

#### 1. Grabados. La circulación de la imagen impresa

Como cabría esperar, uno de los recursos más populares entre los artistas plásticos eran los grabados de Alberto Durero. Comenzamos por el relieve de la *Epifanía* de Miguel Perrin (figura 108, Parte II), que se ha relacionado con la representación de ese mismo tema procedente de la serie de la *Vida de la Virgen*. La *Expulsión de los mercaderes* de la Puerta del Perdón “vieja” parece haberse inspirado en el grabado de la *Presentación* de Alberto Durero. También algún parentesco guarda la composición del *Lamento ante el Cristo muerto* de la capilla de Juan Ibáñez de Mondragón en Santiago de Compostela (La Coruña) no solo con modelos de Durero, sino también del primer Renacimiento francés y Lucas Cranach el Viejo<sup>334</sup>.

---

<sup>334</sup> Véronique Boucherat, «Catalogue. Oeuvres inspirées de modèles. La sculpture», en *L'art en Champagne à la fin du Moyen Âge. Productions locales et modèles étrangers (v. 1485-v. 1535)* (Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2005), 205-320, esp. 243, figs. 67-68; Teresa Laguna Paúl, «Miguel Perin en las portadas de la Catedral de Sevilla. Maestre Miguel o la fortuna artística de un imaginero de barro», en *Archivos de la iglesia de Sevilla. Homenaje al archivero don Pedro Rubio Merino*, ed. Carmen Álvarez Márquez y Manuel Romero Tallafigo (Córdoba: Publicaciones Obra Social y Cultural Cajasur, 2006), 738-741; Teresa Laguna Paúl, «Miguel Perrin, imaginero en barro al servicio de la Catedral de Sevilla», en *Nuevas perspectivas críticas sobre historia de la escultura sevillana*, ed. Emilio Gómez-Piñol y Ignacio Cano (Sevilla: Junta de Andalucía, Conserjería de cultura, 2007), 88-90 y 92-94; Concha Cirujano y Teresa Laguna Paúl, «Œuvre et technique de Miguel Perrin, sculpteur français à Séville», en *La sculpture française du XVI<sup>e</sup> siècle. Études et recherches*, ed. Marion Boudon-Machuel (Marsella: Institut national d'histoire de l'art, Le bec en l'air, 2011), 154; Teresa Laguna Paúl, «Cultura visual y promoción artística del escultor Miguel Perrin en la catedral de Sevilla (1517-1552)», en *Les échanges artistiques entre la France et l'Espagne (XV<sup>e</sup>-fin XIX<sup>e</sup> siècles)*, ed. Julien Lugand (Perpiñán: Presses universitaires de Perpignan, 2012), 150-153. La mayoría de las obras citadas por Laguna están reproducidas en el citado estudio de Boucherat, donde dicha investigadora analiza la aplicación de fuentes comunes en diversas disciplinas artísticas.

## CAPÍTULO 7. RESUMEN Y CONCLUSIONES

**El papel de los gremios septentrionales**

Tras el análisis del contexto de origen de los escultores procedentes de los países del norte de Europa, destacan ciertas prácticas o características del funcionamiento que consideramos relevantes para explicar los motivos de la emigración. La primera son las propias funciones del gremio y organización. Los gremios solían agrupar a profesionales de disciplinas cercanas, lo que a veces suponía que entraran en liza sus afiliados, ya que sus necesidades y preocupaciones eran distintas. En este sentido, quizás haya que destacar las fricciones entre pintores y entalladores, sobre todo en Bruselas, puesto que para acatar la ejecución de un retablo se necesitan ambos profesionales y, por otro lado, competían por los clientes, que podían elegir entre retablos pintados o escultóricos. Otro motivo de disputa surgía cuando no se especificaba bien de qué tipo de obra o tarea se encargaba cada uno o de qué podía ejercer un artista.

En segundo lugar, llegamos a una de las razones fundamentales que explicaría este movimiento migratorio. Se trata del marco regulador y la política proteccionista hacia el comercio artístico local y que, ante todo, favorecía a los maestros más reputados. El número de aprendices era elevado en estos talleres flamencos, alemanes y franceses, lo cual desembocará en una gran masa de artífices ya formados. Por otro lado, había fuertes reticencias para la contratación de oficiales, puesto que constituían una mano de obra más cara que los aprendices. En último lugar, alcanzar el rango de maestro no resultaba tarea fácil, puesto que, además de superar un examen, el artista debía tener la solvencia necesaria para abonar tasas (más caras para los que no son hijos de maestros y para los que proceden de otra ciudad), montar el taller y abrir tienda, en un entorno donde muchos artistas pertenecían a las capas más humildes de la sociedad. De esta manera, salvando algunas excepciones, por lo general estos artífices tenían un nivel adquisitivo muy bajo si los comparamos con el resto de la población. Las razones de esta situación eran varias: desempleo, pobreza, enfermedad, endeudamiento... En el

## BIBLIOGRAFÍA

## Bibliografía general (Parte I)

- Abadía Flores, Carolina. «Los flamencos en Sevilla en los siglos XVI-XVII (De Vlamingen in Sevilla in de 16de en 17de eeuw)». Universidad de Gante, 2006.
- Aballéa, Sylvie. *Les saints sépulchres monumentaux du Rhin supérieur et de la Souabe (1340-1400)*. Estrasburgo: Presses Universitaires de Strasbourg, 2003.
- Acerete Tejero, José Miguel. «La sillería de coro de la iglesia de San Martín de Uncastillo». *Suessetania* 14 (1994-1995): 32-49.
- . «La sillería del coro de la iglesia de San Martín de Tours de Uncastillo». *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza* 6-7 (1989-1990): 444-448.
- Acosta Nieto, Gabriel Ignacio. «El coleccionismo numismático: colecciones del Museo de la Casa de la Moneda». Universidad Complutense de Madrid, 2013.
- Aguado Guardiola, Elena, Ana María Muñoz Sancho, y Javier Ibáñez Fernández. «Transferts des techniques de taille et de polychromie de la sculpture en pierre bourguignonne dans la péninsule Ibérique. Apports pour leur conservation, restauration et entretien». En *Les transferts artistiques dans l'Europe gothique. Repenser la circulation des artistes, des oeuvres, des thèmes et des savoir-faire (XII<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècle)*, editado por Jacques Dubois, Jean-Marie Guillouët, y Benoît Van der Bossche, 91-102. París: Picard, 2014.
- Aguilar García, María Dolores. «La mezquita mayor de Málaga y la iglesia vieja». *Boletín de Arte* 7 (1986): 49-67.
- Aguiló Alonso, María Paz. «Imágenes y textos: la transmisión de la Antigüedad clásica a mediados del siglo XV». En *XV Congreso nacional de Historia del Arte. Modelos, intercambios y recepción artística (de las rutas marítimas a la navegación en red)*. Palma de Mallorca, 20-23 de octubre de 2004, 1:29-36. Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears, 2008.
- Albrecht Dürer. *Oeuvre gravée. Les musées de la Ville de Paris, Musée du Petit Palais, 4 avril 21 juillet 1996*. París: Paris Musées, 1996.

- Albrecht, Uwe. «L'influence des traités et des ordres sur le vocabulaire décoratif de l'architecture de la Renaissance : le cas des pays nordiques». En *Théorie des arts et création artistique dans l'Europe du Nord du XVI<sup>e</sup> au début du XVIII<sup>e</sup> siècle*, editado por Michèle-Caroline Heck, Frédérique Lemerle, e Yves Pauwels, 33-53. Villeneuve d'Ascq: Université Charles-de-Gaulle Lille 3, 2002.
- Alcolea Gil, Santiago. «Vitalidad artística del Camino de Santiago en el siglo XVI». *Príncipe de Viana* 25, nº 96 (1964): 201-212.
- Aldea Vaquero, Quintín. «Hernando de Talavera, primer arzobispo de Granada (Talavera de la Reina [Toledo] c. 1430 † Granada 14-V-1507)». En *Política y religión en los albores de la Edad Moderna*, 277-327. Madrid: Real Academia de la Historia, 1999.
- Alexandre Bidon, Danièle, y Monique Closson. «Scènes de la vie d'artiste au Moyen Âge : outils de travail et vie professionnelle». En *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge. Colloque international. Centre National de la Recherche Scientifique. Université de Rennes II - Haute Bretagne. 2 - 6 mai 1983*, editado por Xavier Barral i Altet, III. Fabrication et consommation de l'oeuvre:557-567. París: Picard, 1986.
- Alfonso Mola, Marina. «El mundo del Guadalquivir». En *Sevilla, siglo XVI. El corazón de las riquezas del mundo*, editado por Carlos Martínez Shaw, 67-90. Madrid: Alianza, 1993.
- Alix, Clément, y Anne Embs. «Médaillons et têtes sculptées dans les habitations d'Orléans au 16<sup>e</sup> siècle». En *Orléans, une ville de la Renaissance*, editado por Marie-Luce Demonet, David Rivaud, y Philippe Vendrix, 114-19. Orléans: Ville d'Orléans, 2009.
- Alix, Clément, y Frédéric Épaul, eds. *La construction en pan de bois au Moyen Âge et à la Renaissance*. Tours: Presses Universitaires François-Rabelais, Presses Universitaires de Rennes, 2013.
- Allinne, Maurice. «Note sur un médaillon en marbre provenant du château de Gaillon. Note sur un plat du Musée des antiquités de la Seine-Inférieure, datant de l'époque des invasions des Barbares en Gaule». *Bulletin de la Société libre d'Émulation du commerce et de l'industrie de la Seine-Inférieure* (1933): 1-11.

- Almansa Moreno, José Manuel, Arsenio Moreno Mendoza, y Vicente Miguel Ruiz Fuentes. *Úbeda en el siglo XVI*. Úbeda: El Olivo, D. L., 2002.
- Almaric, Jean Pierre. «Franceses en tierras de España: una presencia mediadora en el Antiguo Régimen». En *Los extranjeros en la España Moderna. Actas del I Coloquio Internacional, celebrado en Málaga del 28 al 30 de noviembre de 2002*, editado por María Begoña Villar García y Pilar Pezzi Cristóbal, 1: 23-38. Madrid: Ministerio de Ciencia e Innovación, 2003.
- Almaric, Jean-Pierre. «La visión del espacio peninsular por los viajeros extranjeros (siglos XVI-XVIII)». En *La formación del espacio histórico: Transportes y comunicaciones. Duodécimas jornadas de estudios históricos organizadas por el Departamento de Historia Medieval, Moderna y Contemporánea*, editado por Ángel Vaca Lorenzo, 149-168. Acta salmanticensia. Estudios históricos y geográficos. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2001.
- Alonso Álvarez, Raquel. «La capilla de los Argüelle en San Francisco de Oviedo. Un nuevo taller septentrional en la Edad Media asturiana». En *Sulcum sevit: Homenaje a Eloy Benito Ruano*, 2: 591-609. Oviedo: Facultad de Geografía e Historia, Universidad de Oviedo, 2004.
- Álvarez Luna, Ángeles, José María Guerrero Vega, y Manuel Romero Bejarano. «Los problemas estructurales de la parroquia de Santiago de Jerez de la Frontera: los sistemas de construcción aplicados a la restauración monumental». En *Actas del Cuarto Congreso Nacional de Historia de la Construcción, Cádiz, 27-29 enero 2005*, editado por S. Huerta, Vol. 1. Madrid: Juan de Herrera, SEDHC, Arquitectos de Cádiz, COAAT Cádiz, 2005.
- Álvarez, Maritere. «Artistic Enterprise and Spanish Patronage: The Art Market during the Reign of Isabel of Castile (1474-1504)». En *Art Markets in Europe 1400-1800*, editado por Michael North y David Ormrod, 45-60. Londres, Nueva York: Routledge, 2016.
- Amo Hernández, Vicente, y Manuel Titos Martínez. *Nuevos paseos por Granada y sus contornos*. Granada: Caja General de Ahorros de Granada, 1992.



- Andrés Ordax, Salvador. «Introducción a la escultura altoextremeña del Renacimiento y el Barroco». En *VI Congreso de estudios extremeños. Mérida, 1979*, 1: 11-21. Cáceres: Institución Cultural «El Brocense», 1981.
- . «Introducción a la escultura altoextremeña del Renacimiento y el Barroco». *Las Ciencias* 45, nº 4 (1980): 253-263.
- Angulo Íñiguez, Diego. «Bordados de estilo eyckiano del sepulcro del cardenal Cervantes de la catedral de Sevilla». *Mélanges Hulin de Loo* (1931): 1-4.
- . «Esculturas de las puertas del Bautismo y Nacimiento de la catedral de Sevilla». *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte* 1. La escultura en Andalucía (1928): 1-18.
- . «Gallego y Schongauer». *Archivo Español de Arte y Arqueología* 6, nº 16 (1930): 74-75.
- . *Historia del Arte*. Madrid: E.I.S.A., 1969.
- . «La Virgen de la iglesia de la Merced de Arequipa». *Archivo Español de Arte* 37, nº 145 (1964): 75.
- . «León Picardo». *Archivo Español de Arte* (1945): 84-96.
- . «León Picardo, pintor y escultor». *Boletín Comisión de Monumentos de Burgos* 5 (1938).
- . «Sepulcro del cardenal Cervantes en la catedral de Sevilla». *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte* 1, nº 5. La escultura en Andalucía (1928): 44-58.
- Ara Gil, Clementina Julia. «El problema de la delimitación entre lo flamenco y lo hispánico en la escultura castellana del siglo XV». En *El arte en la corte de los Reyes Católicos. Rutas artísticas a principios de la Edad Moderna*, editado por Fernando Checa Cremades y Bernardo J. García García, 223-246. Madrid: Fundación Carlos de Amberes, D.L., 2005.
- . *En torno al escultor Alejo de Vahía (1440-1510)*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1974.

- . «Escultura en Castilla y León en la época de Gil de Siloe. Estado de la cuestión». En *Actas del Congreso internacional sobre Gil Siloe y la escultura de su época*, editado por Joaquín Yarza Luaces y Alberto C. Ibáñez Pérez, 145-188. Burgos: Institución Fernán González, Academia Burgense de Historia y Bellas Artes, 2001.
- Araújo, F. *Historia de la escultura en España desde principios del siglo XVI hasta fines del XVIII y causas de su decadencia*. 1885.
- Arciniega García, Luis. *El saber encaminado. Caminos y viajeros por tierras valencianas de la Edad Media y Moderna*. Valencia: Generalitat Valenciana, Conselleria de Vivienda, Obras Públicas y Vertebración del Territorio, 2009.
- Arco, Ricardo del. «Artistas extranjeros en Aragón». *Anuario del cuerpo de facultativos archiveros, bibliotecarios y arqueólogos* 1 (1934-1935): 231-244.
- Arco y Garay, Ricardo. «El coro de la catedral zaragozana del Pilar». *Boletín de la Sociedad española de excursiones* 33, nº 2 (1925): 161-165.
- Areford, D. «Multiplying the Sacred. The Fifteenth-Century Woodcut as Reproduction, Surrogate, Simulation». En *The Woodcut in the Fifteenth-Century Europe*, editado por P. Parshall, 119-153. Washington: National Gallery of Art, 2009.
- Arena, Héctor Luis. «Las sillerías de coro del maestro Rodrigo Alemán». *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 32 (1966): 89-123.
- Arias Martínez, Manuel. «A propósito de Juan de Juni y las estampas de Baccio Bandinelli». *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción* 48 (2013): 27-34.
- . «Alonso Berruguete y la asimilación del mundo clásico como ejemplo de circulación artística». En *El taller europeo. Intercambios, influjos y préstamos en la escultura moderna europea. I Encuentro de museos con colecciones de escultura*, 127-144. Valladolid: Museo Nacional de Escultura, 2012.
- . «Madera pura. Escultura alemana del Renacimiento». *Descubrir el arte* 211 (2016): 38-43.
- . «Revisando a Juan de Juni en San Marcos de León. Fuentes y modelos». *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción* 43 (2008): 9-34.

Arq. Monasterio de los Jerónimos. Disponible en: <http://www.arqpatrimonio.com/proyecto-1/> (último acceso el 08/12/2020).

Association des amis de la bibliothèque bénédictine de Saint-Mihiel. *Ligier Richier : un sculpteur lorrain de la Renaissance*. Nancy: Place Stanislas, 2008.

Aubert, Marcel. *La sculpture française du Moyen Age et de la Renaissance*. París: Librairie Nationale d'Art et d'Histoire, 1926.

Audisio, Gabriel. *L'étranger au XVI<sup>e</sup> siècle: France, Provence, Apt.* Ginebra: Droz, 2012.

Augé, Sylvie. *Saint-Bertrand-de-Comminges, le chœur de la Renaissance ; Saint-Just de Valcabrière, l'église romane*. Graulhet: Odyssee, 2005.

Avery, Charles. *Sculpture from Troyes in the Victoria and Albert Museum*. Londres: Victoria and Albert Museum, 1974.

Ávila, Ana, ed. *Historia del Arte español. El siglo del Renacimiento*. Madrid: Akal, 1998.

———. «Influencia de Rafael en la pintura y escultura españolas del siglo XVI a través de estampas». *Archivo Español de Arte* 57, nº 225 (1984): 58-88.

Avril, François. «La iluminación francesa del siglo XV y el mundo mediterráneo». En *El Renacimiento mediterráneo: viajes de artistas e itinerarios de obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV*, editado por Mauro Natale, 63-78. Madrid: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 2001.

Azcárate Ristori, José María de. «Análisis estilístico de las formas arquitectónicas de la Puerta de los Leones de la catedral de Toledo». En *Homenaje al Profesor Cayetano de Mergelina*, 97-122. Murcia: Universidad de Murcia, 1961.

———. *Arte gótico en España*. Madrid: Cátedra, 1996.

———. «Castilla en el tránsito al Renacimiento». En *España en las crisis del arte europeo. Coloquios celebrados en conmemoración de los XXV años de la fundación del Consejo Superior de Investigaciones Científicas*, 129-135. Madrid: CSIC, 1968.

———. *Colección de documentos para la historia del arte en España*. Vol. II. Datos histórico-artísticos de fines del siglo XV y principios del XVI. Madrid, Zaragoza: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Museo e Instituto de Humanidades

- “Camón Aznar”, Obra Social de la Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1982.
- . «El maestro Hanequín de Bruselas». *Archivo Español de Arte* 21, nº 83 (1948): 173-188.
- . «El maestro Sebastián de Toledo y el Doncel de Sigüenza». *Wad-al-hayara* 1 (1974): 7-34.
- . *Escultura del siglo XVI*. Vol. 13. *Ars Hispaniae*. Historia universal del arte hispánico. Madrid: Plus Ultra, 1958.
- . «La influencia miguelangelesca en la escultura española». *Goya* 74-75 (1966-1967): 104-121.
- . «Sobre el Arco de Jamete en la catedral de Cuenca». *Archivo Español de Arte* 18 (1945): 178-180.
- Babelon, Jean. *La médaille en France*. París: Larousse, 1948.
- Baes, Edgar. *La peinture flamande et son enseignement sous le regime des confreries de St. Luc*. Bruselas: F. Hayez, 1882.
- Balagna, Christophe. «L'apparition des formes de la Renaissance dans l'architecture religieuse de la Gascogne centrale». En *Du Gothique à la Renaissance. Architecture et décor en France 1470-1550. Actes du colloque de Viviers - 20-23 septembre 2001*, editado por Yves Esquieu, 2ª ed., 145-162. Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence, 2011.
- Baltrusaitis, Jurgis. *Le Moyen Âge fantastique. Antiquités et exotismes dans l'art gothique*. París: Flammarion, 1981.
- Banda y Vargas, Antonio de la. *El arquitecto andaluz Hernán Ruiz II*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1974.
- . «Huellas artísticas andaluzas en la Baja Extremadura». En *Estudios de arte español*, 11-34. Sevilla: Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Patronato «José María Quadrado» del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1974.
- Bango Torviso, Isidro G. «Simón de Colonia y la ciudad de Burgos. Sobre la definición estilística de las segundas generaciones de familias de artistas extranjeros en los

siglos XV y XVI». En *Actas del Congreso internacional sobre Gil Siloe y la escultura de su época. Burgos 13-16 octubre de 1999, Centro Cultural «Casa del Cordón»*, editado por Joaquín Yarza Luaces y Alberto C. Ibáñez Pérez, 51-70. Burgos: Institución Fernán González, Academia Burgense de Historia y Bellas Artes, 2001.

Barbe, Noël, y Marina Chauviac, eds. *L'immigration aux frontières du patrimoine. Ethnologie de la France* 28. París: Maison des sciences de l'Homme, 2014.

Barbier, Monique. «La peinture à Troyes au XVI<sup>e</sup> siècle». En *Le beau XVI<sup>e</sup> siècle troyen: aspects de la vie politique, économique, artistique, littéraire et religieuse à Troyes de 1480 à 1550*, editado por Pierre-E Leroy y Yves-Antoine Ortéga. Troyes: Centre troyen de recherches et d'études Pierre et Nicolas Pithou, 1989.

Bardati, Flaminia. «Croisements franco-italiens autour de 1500: la chapelle de la Bourgonnière». En *La France et l'Europe autour de 1500. Croisement et échanges artistiques*, editado por Geneviève Bresc-Bautier, Thierry Crépin-Leblond, y E. Taburet-Delahaye, 289-302. *Rencontres de l'école du Louvre* 37. París: École du Louvre, 2015.

———. «Italian “forms” and local masonry in early French Renaissance: the stone coffered ceilings called “voûtes-plates”, from the castle of Gaillon to the Bouton Chapel in Beaune». En *Proceedings of the 1st International Congress on Construction History*, editado por Santiago Huerta, I: 313-323. Madrid, 2003.

———. «Reflets et citations de la culture romaine dans les commandes d'architecture des cardinaux français (1530-1560)». *Seizième siècle* II (2015): 175-196.

Bardati, Flaminia, y T. Mozzati. «Des collines florentines à Tours: Antoine Juste et sa famille». En *La sculpture française au XVI<sup>e</sup> siècle. Études et recherches*, editado por Marion Boudon-Machuel, 166-181. Marsella: Institut national d'histoire de l'art, Le bec en l'air, 2011.

———. «Jérôme Pacherot et Antoine Juste: artistes italiens à la cour de France». *Studiolo* 9 (2012): 208-254.

Barkan, Leonard. *Unearthing the Past: Archaeology and Aesthetics in the Making of Renaissance Culture*. New Haven, Londres: Yale University Press, 2001.

- Barker, Emma, Nick Webb, y Kim Woods, eds. *The Changing Status of the Artist*. New Haven: Yale University Press, 1999.
- Baron. «Mort et résurrection du jubé de la cathédrale d'Amiens». *Revue de l'art* 87 (1990): 29-41.
- Barrio Loza, José Ángel. *Los Beaugrant en el contexto de la escultura manierista vasca*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1984.
- Barriocanal López, Yolanda. *La actividad escultórica en Ourense del Renacimiento al Barroco*. Orense: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2016.
- Barrón García, Aurelio. «Los escultores Rodrigo y Martín de la Haya». *Boletín del museo e instituto Camón Aznar* 66 (1996): 5-66.
- Basanta, Almudena, y Lieve Vangehuchten. «¡Pongámonos flamencos! Apuntes sobre el legado lingüístico de los flamencos en la España de los siglos XVI-XVII». En *El hispanismo omnipresente. Homenaje a Robert Verdonk*, editado por Rita De Maeseneer, Ingeborg Jongbloet, Lieve Vangehuchte, An Van Hecke, y Jasper Vervaeke, 79-88. Bruselas: University Press Antwerp, 2009.
- Bassoli, Ferdinando. *Antiquarian Books on Coins and Medals: from the Fifteenth to the Nineteenth Century*. Traducido por Elisabeth Saville. Londres, Crestline: Spink & Son, Kolbe, 2001.
- Baudoin, Jacques. *La sculpture flamboyante en Auvergne, Bourbonnais, Forez*. Nonette: Créer, 1998.
- . *La sculpture flamboyante en Bourgogne et Franche-Compté*. Nonette: Créer, 1996.
- . *La sculpture flamboyante en Champagne-Lorraine. Sculpteurs et imagiers*. Nonette: Créer, 1991.
- . *La sculpture flamboyante en Normandie et Île-de-France*. Nonette: Créer, 1992.
- . *La sculpture flamboyante en Rouverge, Languedoc*. Nonette: Créer, 2003.
- Baxandall, Michael. *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*. New Haven, Londres: Yale University Press, 1980.
- Beaulieu, Michèle. *Description raisonnée des sculptures du Musée du Louvre*. París: Editions de la Réunion des musées nationaux, 1978.

- . «La Déploration sur le corps du Christ par Germain Pilon et ses répétitions». En *Germain Pilon et les sculpteurs français de la Renaissance. Actes du colloque organisé au musée du Louvre par le service culturel les 26 et 27 octobre 1990*, editado por Geneviève Bresc-Bautier, 255-271. París: La Documentation française, 1993.
- Beaulieu, Michèle, y Victor Beyer. *Dictionnaire des sculpteurs français du Moyen Âge*. París: Picard, 1992.
- Beck, Herbert, y Horst Bredekamp. «Die Mittelrheinische Kunst um 1400». En *Kunst um 1400 am Mittelrhein. Ein Teil der Wirklichkeit. Ausstellung im Liebieghaus Museum alter Plastik, Frankfurt am Main - vom 10. Dezember 1975 bis zum 15. Februar 1976*, 82-86. Fráncfurt del Meno: Liebieghaus, 1975.
- Béguerie-de Paepe, Pantxika. *La sculpture picarde à Abbeville vers 1500 : autour du retable de Thuison*. Tournai: La Renaissance du livre, 2001.
- Belda Navarro, Cristóbal. «Sibilas virgilianas en el Renacimiento español: la sibila de Cumas en El Salvador de Úbeda (Jaén)». *Imafronte* 1 (1985): 5-21.
- Belting, Hans. *L'image et son public au Moyen Âge*. Traducido por Fortunato Israel. París: Gérard Monfort, 1988.
- Beltrán Martínez, Antonio. *Repertorio iconográfico de los emperadores romanos a través de las monedas (27 a.C. - 476 d.C.)*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1984.
- Benedict, Philip T. «The wars of religion, 1562-1598». En *Renaissance and Reformation France. 1500-1648*, editado por Mack P. Holt, 147-175. The Short Oxford History of France. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- Benedicto Gimeno, Emilio. «La emigración francesa en Calamocha (1530-1791)». *Xiloca* 29 (2002): 13-60.
- . «Mercaderes y artesanos franceses en el sur de Aragón. La emigración en Calamocha». En *Los extranjeros en la España Moderna. Actas del I Coloquio Internacional, celebrado en Málaga del 28 al 30 de noviembre de 2002*, editado por María Begoña Villar García y Pilar Pezzi Cristóbal, 1: 155-174. Madrid: Ministerio de Ciencia e Innovación, 2003.
- Bennassar, Bartolomé, y Lucile Bennassar. *Le voyage en Espagne. Anthologie des voyageurs français et francophones du XVI<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle*. París: Robert Laffont, 1998.

- Benoît Ecolan, Guilaine. *La sculpture de la Renaissance dans le Vexin français*. París: Réunion des musées nationaux, 2005.
- Berjano Escobar, Daniel. «El arte en Cáceres en el siglo XVI: Retablo de Santa María». *Revista de Extremadura* 6, nº 62 (1904): 337-343.
- . «El arte en Cáceres en el siglo XVI: Retablo de Santa María (conclusión)». *Revista de Extremadura* 6, nº 64 (1904): 452-458.
- Berliner, Rudolf. *Modelos ornamentales de los siglos XV a XVIII*. 2 vols. Madrid, Barcelona: Labor, 1928.
- Bermejo Vega, Virgilio. «Sobre la “recuperación de la antigüedad”. La numismática clásica en la medallística de época moderna». *Boletín de arte* 15 (1994): 57-68.
- Bermejo y Carballo, José, y Rafael Jiménez Sampedro. *Glorias religiosas de Sevilla: noticia histórica-artística de todas las cofradías de penitencia, sangre y luz fundadas en la ciudad de Sevilla*. Sevilla: Abec, 2013.
- Bernales Ballesteros, Jorge. «Escultores y escultoras de Sevilla en el Virreinato del Perú, siglo XVI». *Archivo hispalense: Revista histórica, literaria y artística* 72, nº 220 (1989): 261-282.
- . «Esculturas de Roque de Balduque y su círculo en Andalucía y América». *Anuario de Estudios Americanos* 34 (1977): 349-371.
- . «Esculturas del círculo de Roque de Balduque en Sevilla». En *Primer Congreso Español de Historia del Arte: Trujillo, 10-12 de junio de 1977*, 35-39. Atrio, 1977.
- Bernardi, Philippe. «Entre mobilités sociale et géographique : les pèlerinages d'un tailleur de pierre français dans la Provence du XV<sup>e</sup> siècle». En *Les transferts artistiques dans l'Europe gothique. Repenser la circulation des artistes, des oeuvres, des thèmes et des savoir-faire (XII<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècle)*, editado por Jacques Dubois, Jean-Marie Guillouët, y Benoît Van der Bossche, 177-88. París: Picard, 2014.
- Bertrand, Sylvaine. *Contribution à l'étude de la sculpture au XV<sup>e</sup> siècle : l'élaboration des oeuvres dans les ateliers bourguignons*. Lille: ANRT, 1997.
- Bibolet, Françoise, Michel Besnier, Béatrice Hoare, y Brigitte Baumgärtner. *Chefs-d'oeuvre de l'Aube : sculptures et vitraux du XVI<sup>e</sup> siècle*. París: Bonneton, 1995.



- Blázquez Cerrato, Cruces. «Los “libros de medallas” renacentistas como referentes sociales y artísticos». En *Patrimonio numismático y museos. XV Congreso Nacional de Numismática, Madrid, 28-30 de octubre de 2014*, editado por Paula Grañeda Miñón, 1217-30. Madrid: Museo Casa de la Moneda, 2016.
- . «Los valores del rey: el uso de las antiguas monedas en la configuración de la imagen de Carlos V». En *Imagen y documento: materiales para conocer y construir una historia cultural*, editado por Joaquín García Nistal, 15-36. León: El Forastero S.L., Ediciones del Lobo Sapiens, 2014.
- Bleiberg, Germán. «Nuevos datos biográficos de Mateo Alemán». En *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas*, editado por Norbert Polussen y Jaime Sánchez Romeralo, 25-50. Nimega: Instituto Español de la Universidad de Nimega, 1967.
- Block, Elaine C. *Corpus of Medieval Misericords*. Turnhout: Brepols, 2003.
- . «La Chapelle et les stalles du château de Gaillon : leurs secrets». En *Château et société castrale au Moyen Âge*, editado por Jean-Marc Pastré, 107-125. Ruán: Publications de l'Université de Rouen, 1998.
- . *Les stalles de la cathédrale de Rouen : histoire et iconographie*. Ruán: Publications de l'Université de Rouen, 2003.
- Blunt, Anthony. *Art and Architecture in France 1500 to 1570*. New Haven: Yale University Press, 1999.
- Bober, Phyllis Pray, Ruth Rubinstein, y Susan Woodford. *Renaissance Artists and Antique Sculpture: a Handbook of Sources*. Londres, Oxford: Oxford University Press, 1986.
- Bonnefont, Jean-Claude. «Parcourir la France au temps de la Renaissance». *Annales de l'Est* 1, nº Regards croisés sur la Lorraine et le monde à la Renaissance: actes du Colloque de l'Académie de Stanislas vendredi 17 et samedi 18 mai 2013 (2014): 205-221.
- Borchgrave d'Altena, J. de. *Les retables brabançons conservés en Suède*. Bruselas: Imprimerie Lesigne, 1948.
- Borchgrave D'Altena, Joseph de. «De la place des ateliers malinois dans l'histoire de la sculpture en Belgique». *B.C.A.L.A.M.* 74 (1975): 69-80.

- . «De la place des ateliers malinois dans l'histoire de la sculpture en Belgique». *Studia Mechliniensia*, 1976, 69-80.
- Borchgrave d'Altena, Joseph de. *Des caractères de la sculpture brabançonne vers 1500*. Bruselas: Imp. Ch. Peeters (Léau), 1934.
- . «Des caractères de la sculpture brabançonne vers 1500». *Annales de la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles* 38 (1934): 11-14.
- Boschère, Jean de. *La sculpture anversoise au XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles*. Bruxelles: G. van Oest & Cie, 1909.
- Bottineau, Yves. «La décoration des tombeaux des cardinaux d'Amboise à la cathédrale de Rouen: Arnoult de Nimegue ou Nicolas Castille». *Gazette des Beaux-Arts*, 1982, 191-200.
- . «La sculpture de la première renaissance en Normandie : innovation-tradition». Université Paris IV-Sorbonne, 1990.
- Bottineau-Fuchs, Yves. «Georges I<sup>er</sup> d'Amboise et la Renaissance en Normandie». En *Du Gothique à la Renaissance. Architecture et décor en France 1470-1550. Actes du colloque de Viviers - 20-23 septembre 2001*, editado por Yves Esquieu, 2<sup>a</sup> ed., 89-104. Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence, 2011.
- . «La sculpture ornementale en Haute-Normandie au début du XVI<sup>e</sup> siècle». En *L'art en Normandie. Actes du XXVI<sup>e</sup> Congrès des sociétés historiques et archéologiques de Normandie*, editado por Béatrice Poulle, 1: 119-136. Caén: Conseil général du Calvados, Archives départementales, 1992.
- . «La statuaire de la Première Renaissance en Haute-Normandie». *Annales de Normandie* 42, n<sup>o</sup> 4 (1992): 365-393.
- Boucherat, Véronique. *L'art en Champagne à la fin du Moyen Âge. Productions locales et modèles étrangers (v. 1485-v. 1535)*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2005.
- . «Recherches sur le rôle des modèles dans la production artistique en Champagne méridionale à la fin du Moyen Âge (v. 1485-v.1535)». Université Paris-Sorbonne, 2003.

- Boudon-Machuel, Marion. «Antoine, Jean et André Juste à Tours». En *Tours 1500. Capitale des arts*, editado por Béatrice de Chancel-Bardelot, Pascale Charron, Pierre-Gilles Girault, y Jean-Marie Guillouët, 197-199. París, Tours: Somogy Éditions d'art; Musée des Beaux-Arts, Tours, 2012.
- . *Des âmes drapées de pierre. Sculpture en Champagne*. Tours, Rennes: Presses Universitaires François-Rabelais, Presses Universitaires de Rennes, 2017.
- . «La sculpture champenoise de la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle: bilan historiographique et nouvelles problématiques». En *¿Renaissance en France, renaissance française?*, editado por Henri Zerner y Marc Bayard, 79-95. París: Somogy Rome, Académie de France à Rome, 2008.
- , ed. *La sculpture française du XVI<sup>e</sup> siècle. Études et recherches*. Marsella: Institut national d'histoire de l'art, Le bec en l'air, 2011.
- . «Vingt ans de recherches sur la sculpture française des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles». *Histoire de l'art* 57 (2005): 3-13.
- Boudon-Machuel, Marion, y Geneviève Bresc-Bautier. «Enjeux d'une exposition: "Le beau XVI<sup>e</sup> siècle. Chefs d'oeuvre de la sculpture troyenne"». En *La sculpture française du XVI<sup>e</sup> siècle. Études et recherches*, 92-103. Marsella: Le bec en l'air, Institut national d'histoire de l'art, 2011.
- Bouza, Fernando. *Palabra e imagen en la Corte. Cultura oral y visual de la nobleza en el Siglo de Oro*. Madrid: Abada, 2003.
- Brans, Jan V. L. *Isabel la Católica y el arte hispanoflamenco*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1952.
- Bresc-Bautier, Geneviève. «Les médaillons de marbre provenant du château de Gaillon, début du XVI<sup>e</sup> siècle.» *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France*, 2007-2009, 160-178.
- . «Les sculptures européennes au département des sculptures du Louvre. Les lacunes d'une politique d'acquisition». En *El taller europeo. Intercambios, influjos y préstamos en la escultura moderna europea. I Encuentro de museos con colecciones de escultura*, 51-54. Valladolid: Museo Nacional de Escultura, 2012.

- . «Profils et médaillons de marbre au Musée d'Amiens». En *Vases, bronzes, marbres et autres antiques, dépôts du Musée du Louvre en 1875*, editado por Chantal Orgogozo y Yannick Lintz, 206-231. Montreuil, París: Gourcuff Gradenigo, Musée du Louvre, 2007.
- Bresc-Bautier, Geneviève, Jean-René Gaborit, Maxence Hermant, y Chrystelle Laurent. *Le beau XVI<sup>e</sup> siècle. Chefs-d'œuvre de la sculpture en Champagne*. [París]: Hazan, 2009.
- Burke, Peter. *El Renacimiento europeo. Centros y periferias*. Traducido por Magdalena Chocano Mena. Barcelona: Crítica, 2000.
- . *The Renaissance sense of the past*. Londres: Edward Arnold, 1969.
- Bury, J. B. «The Stylistic Term “Plateresque”». *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 39 (1976): 199-230.
- Bury, Michael. «Los retratos en estampa en la Europa del Renacimiento». En *El retrato del Renacimiento*, editado por Miguel Falomir, 147-163. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2008.
- Bustamante García, Agustín. «El pensamiento artístico y la Universidad de Alcalá de Henares». En *La Universidad Complutense y las artes. Congreso Nacional, celebrado en la Facultad de Geografía e Historia, los días 30 de noviembre, 1, 2 y 3 de diciembre de 1993*, editado por Jesús Hernández Perera y Virginia Tovar Martín, 149-154, 1995.
- . «Forment, Bigarny y Gregorio Pardo». *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar* 34 (1988): 167-172.
- Butsch, Albert Fidelis. *Die Bücher-Ornamentik der Renaissance*. Leipzig, Múnich: Hirsh, 1878.
- Buyle, Marjan, y Christine Vanthillo. «Retables flamands du 15<sup>e</sup> et 16<sup>e</sup> siècles. Ateliers et centres de production, iconographie, exportation et conservation/restauration». En *Ao modo da Flandres. Disponibilidade, inovação e mercado de arte na época dos descobrimentos (1415-1580)*, editado por Bernardo J. García García y Fernando Grilo, 233-246. Madrid: Fundación Carlos de Amberes, Cabildo insular de La Palma y Universidad de Lisboa, 2005.
- . *Retables flamands et brabançons dans les monuments belges*. Bruselas: Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap, 2000.

- Caamaño Martínez, Jesús María. «Los medallones salmantinos». En *Salamanca: geografía, historia, arte, cultura*, 17: 443-476. Salamanca: Ayuntamiento de Salamanca, 1986.
- . «Los tableros de la sillería baja del coro de la Catedral de Sevilla. Estudio iconográfico». *Revista de la Universidad Complutense* 85 (1973): 7-25.
- Cabannes, Elia. *Basilique Sainte Marie d'Auch. Hauts dossiers des stalles du choeur*. Auch: Cathédrale Sainte-Marie d'Auch, 1979.
- Cabañas Bravo, Miguel, ed. *El arte foráneo en España. Presencia e influencia*. Madrid: Departamento de Historia del Arte, Instituto de Historia, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2005.
- Calvet, Albert Frederick. *Sculpture in Spain*. Londres, Nueva York: John Lane Company, Hardpress Ltd, 1912.
- Calvo López, José. «Instrumentos geométricos para la labra de la piedra de sillería en la Edad Moderna». En *Actas del VI Congreso nacional de profesores de materiales de construcción de Escuelas de Arquitectura Técnica*, 107-120. Sevilla: Asociación de profesores de materiales de construcción, 2001.
- Camón Aznar, José. *La arquitectura y la orfebrería españolas del siglo XVI*. Vol. 17. Summa Artis. Madrid: Espasa-Calpe, 1982.
- . *La escultura y la rejería españolas del siglo XVI*. Vol. 18. Summa Artis. Madrid: Espasa-Calpe, 1981.
- Camp, Pierre. «Les imageurs bourguignons de la fin du Moyen Âge». *Cahiers du Vieux Dijon* 17-18 (1990).
- Campbell, Lorne. «L'organisation de l'atelier». En *Les Primitifs flamands et leur temps*, editado por Maryan Ainsworth, Brigitte de Patoul, y Roger van Schoute, 88-99. Wesmael, 1994.
- . «The Art Market in the Southern Netherlands in the Fifteenth Century». *The Burlington Magazine* 118, nº 877 (1976): 188-198.
- . «The Early Netherlandish Painters and their Workshops». En *Le dessin sous-jacent dans la peinture. Colloque III, 6 - 7 - 8 septembre 1979 : le problème Maître de Flémalle-*

*van der Weyden*, editado por Dominique Hollanders-Favart y Roger Van Schoute, 42-61. Lovaina: Collège Érasme, 1981.

Campos Sánchez-Bordona, María Dolores. *Juan de Badajoz y la arquitectura del Renacimiento en León*. León: Universidad de León, 1993.

———. «Pasión por la Antiquaria: monedas, medallas y medallones». En *Otras épocas, otros mundos, un continuum. Tradición clásica y humanística (ss. XVI-XVIII)*, editado por María Isabel Viforcós Marinas y María Dolores Campos Sánchez-Bordona, 283-309. Madrid: Tecnos, 2010.

Caramazana Malia, David, y Manuel Romero Bejarano. «La sillería de coro de padres de la Cartuja de Santa María de la Defensa de Jerez de la Frontera, una obra clave de la escultura manierista del sur del arzobispado hispalense». En *Choir Stalls in Architecture and Architecture in Choir Stalls*, editado por Fernando Villaseñor Sebastián, 295-310. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2015.

———. «Un retablo que hemos de hazer para la dicha yglesia a lo romano. Valencia y Voisín, creadores del retablo mayor de Medina Sidonia (Cádiz)». *Archivo Español de Arte* 93, nº 371 (septiembre de 2020): 205-220.

Carlat, Michel. «La Renaissance au château de Tournon sous Claude de La Tour-Tourenn (1535-1591)». Editado por Yves Esquieu. *Revue du Vivarais* CVII, nº 1 (753), Du Gothique à la Renaissance. Actes du colloque de Viviers (20-23 septembre 2001) II. L'introduction de la Renaissance en Vivarais et Dauphiné (1520-1550) (marzo de 2003): 123-142.

Carmona García, Juan Ignacio. *El extenso mundo de la pobreza, la otra cara de la Sevilla imperial*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 1993.

Carpentier, Jean, François Lebrun, y Jacques Le Goff. *Histoire de France*. París: Seuil, 1992.

Carradice, I. A., ed. *Proceedings of the 10th International Congress of Numismatics = Actes du 10ème congrès international de numismatique (1986, London)*. Londres: International Association of Professional Numismatists, 1986.

Cartier, Étienne. *Les sculptures de Solesmes*. París: Palmé, 1877.

Casa de Velázquez. *Livre et lecture en Espagne et en France sous l'Ancien Régime*. París: A.D.P.F., 1981.

- Casaseca Casaseca, Antonio. *Las Catedrales de Salamanca*. León: Edilesa, 1993.
- . *Rodrigo Gil de Hontañón (Rascafría 1500 - Segovia 1577)*. Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Bienestar Social, 1988.
- Cascio, Agnès, y Juliette Lévy. «Étude technologique des retables en terre cuite». En *Retables en terre cuite des Pays Bas (XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècle)*. Études stylistique et technologique, editado por Catheline Périer-D'Ieteren y Annick Born. Bruselas: Université libre de Bruxelles, 1992.
- Cassagnes, Sophie. *D'art et d'argent. Les artistes et leurs clients dans l'Europe du Nord, XIV<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2001.
- Cassagnes-Brouquet, Sophie. *L'art en famille : les milieux artistiques à Londres à la fin du Moyen Âge*. Turnhout: Brepols, 2005.
- . «Le statut des artistes et l'activité des ateliers». En *Les Princes des fleurs de lis : l'art à la cour de Bourgogne : le mécénat de Philippe le Hardi et de Jean sans Peur (1364-1419)*, 282-287. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2004.
- . «Les ateliers d'artistes au Moyen Âge : entre théorie et pratiques». *Perspective 1* (2014): 83-98. <https://doi.org/10.4000/perspective.4391>.
- . «Les liens familiaux au coeur du fonctionnement des milieux artistiques en Europe du Nord-Ouest à la fin du Moyen Âge». En *Le Médiéviste et la monographie familiale : sources, méthodes et problématiques (colloque, Poitiers, 2003)*, editado por Martin Aurell, 213-223. Turnhout: Brepols, 2004.
- Cassanelli, Roberto, y Sylvie Béguin. *Ateliers de la Renaissance*. Saint-Léger-Vauban, París: Zodiaque, Desclée de Brouwer, 1998.
- Cassina, G. «Anatomie et construction des stalles». En *Stalles de la Savoie médiévale*, editado por Claude Lapaire, Sylvie Aballéa, y Philippe Broillet, 49-56. Ginebra: Editions de l'Unicorne, 1991.
- Castro Santamaría, Ana. «Algunas aportaciones sobre la Catedral de Plasencia». *Norba-Arte 14-15* (1994-1995): 287-296.
- Castro Santamaría, Ana, y José Carlos Brasas Egido. «55.-La Capilla Dorada. 1513-1525. Catedral Nueva. Salamanca». En *Las Edades del Hombre. El contrapunto y su morada*,

editado por Las diócesis de Castilla y León, 117-122. Salamanca: Diócesis de Castilla y León, 1993.

Castro Seoane, José. «Aviamiento y catálogo de las misiones que en el siglo xvi pasaron de España a las Indias y Filipinas según los libros de Contratación». *Misionalia hispánica* 37, nº 13 (1956): 67-153.

Cavero de Carondelet, Cloe. *Una villa toledana del Quinientos: el cigarral del cardenal Quiroga*. Madrid: Auditores de Energía y Medio Ambiente S.A. (AUDEMA), Universidad Autónoma de Madrid, Real Fundación de Toledo, 2014.

Cavillac, Michel. «El patio de Monipodio. La Sevilla marginal». En *Sevilla, siglo XVI. El corazón de las riquezas del mundo*, editado por Carlos Martínez Shaw, 139-156. Madrid: Alianza, 1993.

Ceán Bermúdez, Juan Agustín. *Descripción artística de la Catedral de Sevilla*. Sevilla: Librería Renacimiento, 1804.

———. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Vols. 1-6. Tres Cantos (Madrid): Imprenta de la viuda de Ibarra, Istmo, 1800, 2001.

Ceballos-Escalera y Gila, Alfonso, y Luis Ceballos-Escalera y Gila. «Noticias breves de treinta y tres artistas y artesanos flamencos que trabajaron en Segovia durante los siglos XVI y XVII». En *Annales du cinquanteenaire. Anales del cincuentenario III (2007-2008)*, 7-27. Madrid, Bruselas: Academia Belgo-Española de Historia, Académie Belgo-espagnole d'Histoire, 2010.

Chamorro, Víctor. *La sillería de coro de la Catedral de Plasencia*. Plasencia: Destino Extremadura, 2005.

Chancel-Bardelot, Béatrice de, ed. *France 1500: entre Moyen Âge et Renaissance. Album de l'exposition*. París: Réunion des musées nationaux, 2010.

———. «L' " école de Tours " ou l' " école du Val de Loire " en question». En *Tours 1500. Capitale des arts*, editado por Pascale Charron, Pierre-Gilles Girault, y Jean-Marie Guillouët, 37-48. París, Tours: Somogy Éditions d'art; Musée des Beaux-Arts, Tours, 2012.



- . «La Vierge de Pitié». En *Tours 1500. Capitale des arts*, editado por Béatrice de Chancel-Bardelot, Pascale Charron, Pierre-Gilles Girault, y Jean-Marie Guillouët, 138-139. París, Tours: Somogy Éditions d'art; Musée des Beaux-Arts, Tours, 2012.
- Chancel-Bardelot, Béatrice de, Pascale Charron, Pierre-Gilles Girault, y Jean-Marie Guillouët, eds. «Échanges, circulation et diffusion de l'italianisme». En *Tours 1500. Capitale des arts*, 338-371. París, Tours: Somogy Éditions d'art; Musée des Beaux-Arts, Tours, 2012.
- Chancel-Bardelot, Béatrice de, y Jean-Marie Guillouët. «La sculpture à Tours à la fin du Moyen Âge». En *Tours 1500. Capitale des arts*, editado por Béatrice de Chancel-Bardelot, Pascale Charron, Pierre-Gilles Girault, y Jean-Marie Guillouët, 177-185. París, Tours: Somogy Éditions d'art; Musée des Beaux-Arts, Tours, 2012.
- Chanfón, C. «Présence des Flandres dans l'architecture du xvi<sup>e</sup> au Mexique». *Artes de México* 150 (1972): 119-121.
- Chapuis, Julien. «La carrière et l'activité des artistes exogènes à Cologne : l'exemple de Stefan Lochner». En *Les transferts artistiques dans l'Europe gothique. Repenser la circulation des artistes, des oeuvres, des thèmes et des savoir-faire (XII<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècle)*, editado por Jacques Dubois, Jean-Marie Guillouët, y Benoît Van der Bossche, 225-236. París: Picard, 2014.
- . «La Virgen con Niño. Virgin and Child». En *Últimos fuegos góticos. Escultura alemana del Bode Museum de Berlín/The Last Gothic Flames. German Sculpture from the Bode Museum, Berlin*, 102-103. Madrid: Secretaría General Técnica, Subdirección General de Documentación y Publicaciones, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2016.
- Charron, Pascale, y Pierre-Gilles Girault. «Les images du Christ bénissant et de la Vierge en oraison : étude sur la genèse d'un motif». En *Tours 1500. Capitale des arts*, editado por Béatrice de Chancel-Bardelot, Pascale Charron, Pierre-Gilles Girault, y Jean-Marie Guillouët, 154-159. París, Tours: Somogy Éditions d'art; Musée des Beaux-Arts, Tours, 2012.
- Chastel, André. *La crise de la Renaissance : 1520-1600*. Ginebra: Albert Skira, 1968.
- . *L'art français. Temps modernes : 1430-1620*. Vol. 2. París: Flammarion, 1994.

———. *Mythe et crise de la Renaissance*. Ginebra: Albert Skira, 1989.

Chatenet, Monique, Jean Guillaume, y Claude Mignot. «Le “ Génie du Lieu ”. La réception du langage classique en Europe (1540-1650) : sélection, interprétation, invention». En *L'architecture religieuse européenne au temps des réformes : héritage de la Renaissance et nouvelles problématiques. Actes des deuxièmes rencontres d'architecture européenne, Château de Maisons-sur-Seine, 8-11 juin 2005*, editado por Monique Chatenet y Claude Mignot. París: Picard, 2009.

Chaudonneret, Marie-Claude, ed. *Les artistes étrangers à Paris: de la fin du Moyen Age aux années 1920. Actes des Journées d'études organisées par le Centre André Chastel les 15 et 16 décembre 2005*. Berna: Peter Lang, 2007.

Chaunu, Pierre. «Séville et la “ Belgique ” (1555-1648)». *Revue du Nord* 42, nº 166 (1960): 259-92. <https://doi.org/10.3406/rnord.1960.2370>.

———. «Séville, pôle de croissance ?» En *Città Mercanti. Saggi in onore di Gino Luzzati*, 253-276. Milán, 1964.

Chaunu, Pierre, Rafael Sánchez Mantero, y Huguette Chaunu. *Sevilla y América, siglos XVI y XVII*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1983.

Checa Cremades, Fernando. *Carlos V: la imagen del poder en el Renacimiento*. Madrid: El Viso, 1999.

———. *Pintura y escultura del Renacimiento en España, 1450-1600*. Madrid: Cátedra, 1988.

———. «Poder y piedad: patronos y mecenas en la introducción del Renacimiento en España». En *Reyes y Mecenas. Los Reyes Católicos-Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España*, 21-54. Madrid: Ministerio de Cultura, 1992.

Checa Cremades, Fernando, y Rosario Díez del Corral Garnica, eds. *Reyes y mecenas. Los Reyes Católicos –Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España*. Madrid: Electa, D.L., 1992.

Checa Cremades, Fernando, y Bernardo José García García, eds. *El arte en la corte de los Reyes Católicos. Rutas artísticas a principios de la Edad Moderna*. Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2005.

Chédeau, Catherine. «La sculpture flamboyante». *Annales de Bourgogne*, 1998, 299-300.

- Chédeau, Cathérine. *Les arts à Dijon au XVI<sup>e</sup> siècle : les débuts de la Renaissance (1494-1551)*. Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence, 1999.
- Chédeau, Catherine. «Notes sur l'organisation des métiers d'art à Dijon pendant la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle». *L'information historique* 56 (1994): 24-27.
- . «Réflexions sur l'organisation des ateliers de sculpteurs en Bourgogne et en France aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècle : les modèles d'atelier». En *Pierre, lumière, couleur. Études d'histoire de l'art du Moyen Âge*, editado por Fabienne Joubert y Dany Sandron, 487-499. París: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1999.
- Cheetham, Francis W. *English Medieval Alabasters: With a Catalogue of the Collection in the Victoria and Albert Museum*. Oxford: Phaidon-Christie's, 1984.
- Chevalier, Bernard. «Tours en 1500, une capitale inachevée». En *Tours 1500. Capitale des arts*, editado por Béatrice de Chancel-Bardelot, Pascale Charron, Pierre-Gilles Girault, y Jean-Marie Guillouët, 21-36. París, Tours: Somogy Éditions d'art; Musée des Beaux-Arts, Tours, 2012.
- Choné, Paulette. «Ligier Richier, du tailler d'images au sculpteur». En *Ligier Richier. La Mise au tombeau de Saint-Mihiel*, 51-63. Bar-le-Duc: Thionville, S. Domini, Conseil général de la Meuse, 1999.
- C[honé], P[aulette]. «58 [Le Squelette]». En *Ligier Richier et la sculpture en Lorraine au XVI<sup>e</sup> siècle. Musée de Bar-le-Duc, 10 octobre – 31 décembre 1985*, 67-68. Bar-le-Duc: Musée de Bar-le-Duc, 1985.
- Chueca, Fernando. *La catedral nueva de Salamanca. Historia documental de su construcción*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1951.
- Chueca Goitia, Fernando. *Arquitectura del siglo XVI*. Vol. II. Ars Hispaniae. Madrid: Plus Ultra, 1953.
- . *El plateresco. Imagen de una España en tensión*. Ávila: Fundación Cultural Santa Teresa, 1998.
- . *La catedral de Toledo*. Madrid: Everest, 1992.
- Ciriacono, S. «Migration, Minorities, and Technology Transfer in Early Modern Europe». *The Journal of European Economic History* 34 (2005): 43-64.

- Cirujano Gutiérrez, Concha, y Teresa Laguna Paúl. «Aproximación técnica a las esculturas renacentistas en barro cocido de Miguel Perrin». *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte* 22 (2010): 33-50.
- . «Oeuvre et technique de Miguel Perrin, sculpteur français à Séville». En *La sculpture française du XVIe siècle. Études et recherches*, editado por Marion Boudon-Machuel, 150-65. Marsella: Institut national d'histoire de l'art, Le bec en l'air, 2011.
- Citron, Suzanne. *L'histoire de France autrement*. París: Les Éditions Ouvrières, 1992.
- Civil, Pierre. «Culture et histoire : galerie de portraits et " hommes illustres " dans l'Espagne de la deuxième moitié du XVI siècle». *Mélanges de la Casa de Velázquez* 26, nº 2 (1990): 5-32.
- Claudin, Anatole. *Histoire de l'imprimerie en France au XV<sup>e</sup> et au XVI<sup>e</sup> siècle*. París: Imprimerie nationale, 1900.
- Clavijo García, Agustín. «La pintura del Renacimiento y del Barroco». En *Málaga. Arte*, Vol. 3. Málaga: Anel, 1984.
- . «Las pinturas de la Catedral de Málaga». Universidad de Granada, 1971.
- Cloulas-Brousseau, Annie. «Le jubé de la cathédrale de Limoges». *Bulletin de la Société archéologique et historique du Limousin* 90 (1963): 101-188.
- Coldstream, Nicole, y Celia-Anne Adeline. *Les artisans du Moyen Âge : les maçons et les sculpteurs*. París: Brepols, 1992.
- Cole, Bruce. *The Renaissance Artist at Work: From Pisano to Titian*. Nueva York: Routledge, 2018.
- Collantes de Terán Sánchez, Antonio. «Fiscalidad de Estado y concejos en el reino de Sevilla durante el reinado de los Reyes Católicos (1474-1504)». En *Fiscalidad de Estado y fiscalidad municipal en los reinos hispánicos medievales*, editado por Denis Menjot y Manuel Sánchez Martínez, 113-134. Collection de la Casa de Velázquez 92. Madrid: Casa de Velázquez, 2006.
- . *Sevilla en la Baja Edad Media, la ciudad y sus hombres*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 1977.

- Colombier, Pierre Du. *Les chantiers des cathédrales: ouvriers, architectes, sculpteurs*. París: Picard, 1973.
- Colombier, Pierre du. «Les jubés des Cordeliers et de Saint-Germain-l'Auxerrois». *Gazette des Beaux Arts* 2 (1934): 144-147.
- Cómez Ramos, Rafael. «Alemanes hispanizados o hispanos conversos: una aproximación a la criptohistoria del arte español». En *Dejar hablar a los textos: homenaje a Francisco Márquez Villanueva*, editado por Pedro M. Piñero Ramírez, 2: 705-724. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2005.
- Congrès international de numismatique, Paris, 6-11 juillet, 1953*. París: Commission internationale de numismatique, 1953.
- Coninks, Hyacinthe. *Artistes malinois à l'étranger*. Amberes: Imprimerie Van Hille-De Backer, 1913.
- Corbet, Patrick, Pierre Sesmat, Jean Fusier, Jean-Luc Liez, Sandrine Derson, Dorothy W. Gillerman, y Baillieul Elise. *Corpus de la statuaire médiévale et Renaissance de Champagne méridionale*. 8 vols. Langres, Nancy: Guéniot, Éditions universitaires de Lorraine, 2003.
- Cordellier, Dominique. *Primitice. Maître de Fontainebleau*. París: Réunion des musées nationaux, 2004.
- Correia Borges, Nelson. *João de Ruão, escultor da Renascença Coimbrã = Jean de Rouen, sculpteur de la Renaissance à Coimbre*. Coimbra: Instituto de História da Arte, 1980.
- Cortés Vázquez, Luis. *50 Medallones Salmantinos*. 2ª ed. Salamanca: Ayuntamiento de Salamanca, 1971.
- Cosmen Alonso, Concepción, María Victoria Herráez Ortega, y María Pellón Gómez-Calcerrada, eds. *El intercambio artístico entre los reinos hispanos y las cortes europeas en la Baja Edad Media*. León: Universidad de León, 2009.
- Courtens, A. «Les stalles sculptées du XIV au XVI siècle». *Gazette des Beaux Arts* 60 (1962): 317-326.
- Coyecque, Ern. «Au domicile mortuaire de Germain Pilon (10 février au 13 mars 1590)». *Humanisme et Renaissance* 7, nº 1 (1940): 45-101.

- Crab, Jan. *Het laatgotische beeldsnijcentrum Leuven*. Lovaina: Stedelijk Museum, 1979.
- Crépin-Leblond, Thierry. «L'emploi de la terre cuite et de la céramique dans le décor monumental en France au XVI<sup>e</sup> siècle». En *La sculpture française du XVI<sup>e</sup> siècle. Études et recherches*, editado por Marion Boudon-Machuel, 56-61. Marsella: Institut national d'histoire de l'art, Le bec en l'air, 2011.
- Crespo Guijarro, Ana Soledad, y Francisco Javier Crespo Muñoz. «Nuevas noticias sobre Huberto Alemán, escultor al servicio de Isabel la Católica». *Archivo Español de Arte* 88, n<sup>o</sup> 352 (2015): 403-408.
- Cruz y Bahamonde, Nicolás de la. *Viaje de España*. Vol. 14. Cádiz, 1813.
- Cuartas Rivero, Margarita. «Los bancos en Sevilla a finales del siglo XVI. Documentos». En *Actas del primer Congreso sobre archivos económicos de entidades privadas, 3-4 de junio 1982*, 177-183. Madrid: Banco de España, 1983.
- Cunnally, John. «Ancient Coins as Gifts and Tokens of Friendship during Renaissance». *Journal of the History of Collections* 6, n<sup>o</sup> 2 (1994): 129-143.
- . *Images of the illustrious. The Numismatic Presence in the Renaissance*. Princeton: Princeton University Press, 1999.
- DaCosta Kaufmann, T. *Toward a Geography of Art*. Londres, Chicago: The University of Chicago Press, 2004.
- DaCosta Kaufmann, Thomas. *L'art flamand et hollandais : Belgique et Pays-Bas, 1520-1914*. París: Citadelles & Mazenod, 2002.
- Daly, César. *Motifs historiques d'architecture et de sculpture d'ornement. Pour la composition et la décoration extérieure des édifices publics et privés*. París: Ducher et Cie, 1870.
- Dargent Chamot, Eduardo. *Presencia flamenca en la Sudamérica colonial*. Lima: Universidad San Martín de Porres, Escuela Profesional de Turismo y Hotelería, 2001.
- Daussy, Stéphanie Diane. «L'affirmation du métier de sculpteur à Amiens dans la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle». En *La sculpture française du XVI<sup>e</sup> siècle. Études et recherches*, 46-55. Marsella: Le bec en l'air, Institut national d'histoire de l'art, 2011.
- . *Sculptor à Amiens en 1500*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2013.

- Daussy, Stéphanie Diane, y Timbert Arnaud, eds. *Architecture et sculpture gothiques. Renouveau des méthodes et des regards. Actes du II<sup>e</sup> colloque international de Noyon, 19-20 juin 2009*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2012.
- Daussy-Turpain, Stéphanie Diane. «Autour des stalles, des clôtures de chœur et des reliefs sculptés du transept de la cathédrale d'Amiens : les sculpteurs amiénois à la fin du Moyen Âge (1490-1530)». Université Charles-de-Gaulle-Lille 3, 2007.
- David, Henri. *De Sluter à Sambin, essai critique sur la sculpture et le décor monumental en Bourgogne au XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles*. Paris: Librairie Ernest Leroux, 1933.
- De Smet, Rudolf, y Alexandre Vanautgaerden, eds. «Les humanistes et leur bibliothèque. Actes du Colloque international = Humanists and their libraries. Proceedings of the International Conference. Bruxelles, 26-28 août 1999». Travaux de l'Institut Interuniversitaire pour l'Étude de la Renaissance et de l'Humanisme 13. Lovaina: Peeters, 2002.
- Debrie, Christine. *Les Mises au tombeau du département de la Somme*. Amiens: C.R.D.P., 1979.
- Debuiche, Colin. «Un édifice toulousain de la Renaissance entre France et Espagne : l'hôtel de Bernuy». En *Les échanges artistiques entre la France et l'Espagne (XV<sup>e</sup> - fin XIX<sup>e</sup> siècles)*, 35-54. Perpignan: Presses Universitaires de Perpignan, 2012.
- Denis, Jean Pierre, y Pascal Piskiewicz. *Histoires de chœur. Saint-Bertrand de Comminges, les stalles et l'orgue*. Toulouse: Le pérégrinateur, 1995.
- Deschamps, Jeanne. *Les confréries au Moyen Age*. Burdeos: Impr. Bière, 1958.
- Deschamps-Bourgeon, Marie-Laure, y Guy-Michel Leproux. «La " Mise au tombeau " de Saint-Étienne-du-Mont et la sculpture en terre à Paris dans la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle». *Bulletin municipal officiel de la Ville*. 15 de diciembre de 2000, Supplément edición, sec. Commission du Vieux Paris. Procès verbal de la séance du 4 avril 2000.
- Descimon, Robert, y José Javier Ruiz Ibáñez. *Los franceses de Felipe II: el exilio católico después de 1594*. Traducido por Gabriela Vallejo y José Javier Ruiz Ibáñez. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2013.
- D'Hainaut-Zvény, Brigitte. *Les retables d'autel gothiques sculptés dans les anciens Pays-Bas. Raisons, formes et usages*. Bruselas: Académie Royale de Belgique, 2008.

- Dias, Pedro. *Nicolau Chanterene: escultor da Renascença*. Lisboa: Ciência e Vida, 1987.
- . «Odart Framçes ymaginario: dúvidas e certezas acerca de um escultor do Renascimento ibérico». En *Actas do VII Simpósio hispano-português de História da Arte*, 31-41. Cáceres: CEXECI, 1995.
- Díaz Cayeros, Patricia. «De cómo se “entrelazaron” las sillerías de coro de las catedrales de Puebla y Sevilla». En *Actas del III Congreso Internacional del Barroco americano: Territorio, arte, espacio y sociedad. Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, 8 al 12 de octubre de 2001*, 445-456. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, 2001.
- Didier, R. «Expansion artistique et relations économiques des Pays-Bas méridionaux au Moyen Âge». *Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique* 4 (1961): 57-65.
- Didier, Robert. «Anvers et l'île de La Palma. Réflexions à propos de sculptures des anciens Pays-Bas au XVI<sup>e</sup> siècle». En *El arte en la corte de los Reyes Católicos. Rutas artísticas a principios de la Edad Moderna*, editado por Fernando Checa Cremades y Bernardo J. García García, 207-221. Madrid: Fundación Carlos de Amberes, D.L., 2005.
- . «La sculpture. Le milieu, la société, les hommes et les oeuvres. L'élaboration du style gothique tardif». En *L'art flamand et hollandais : le siècle des primitifs 1380-1520*, editado por Christian Heck, 1: 453-539. *L'art et les grandes civilisations* 33. París: Citadelles & Mazenod, D.L., 2003.
- . «L'art hispano-flamand. Reflexions critiques. Considerations concernant des sculptures espagnoles et brabanconnes». En *Actas del Congreso internacional sobre Gil Siloe y la escultura de su época. Burgos 13-16 octubre de 1999, Centro Cultural «Casa del Cordón»*, editado por Joaquín Yarza Luaces y Alberto C. Ibáñez Pérez, 113-144. Burgos: Institución Fernán González, Academia Burgense de Historia y Bellas Artes, 2001.
- . «Sculptures et retables des anciens Pays-Bas méridionaux des années 1430-1460. Traditions et innovations pour le Haut-Rhin et l'Allemagne du Sud». En *Le retable d'Issenheim et la sculpture au nord des Alpes à la fin du Moyen Âge. Actes du colloque de Colmar (2-3 novembre 1987)*, editado por Christian Heck, 49-79. Colmar: Musée d'Unterlinden, 1989.



- Diefendorf, Barbara, y Virginia Reinburg. «Catholic Reform and religious coexistence». En *Renaissance and Reformation France. 1500-1648*, editado por Mack P. Holt, 176-201. The Short Oxford History of France. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- Dieulafoy, Marcel. *La statuaire polychrome en Espagne*. París: Hachette & Cie, 1908.
- Documentos inéditos para la historia del arte en la provincia de Sevilla: siglos XVI al XVIII*. Sevilla, 1993.
- Documentos para la historia del arte en Andalucía*. Vol. II. Documentos varios. Laboratorio de Arte. Sevilla: Universidad de Sevilla. Facultad de Filosofía y Letras, 1928.
- Domenge i Mesquida, Joan. «Circulation d'objets, d'orfèvres et de techniques : l'émail à ronde-bosse en Espagne autour de 1400». En *Les transferts artistiques dans l'Europe gothique. Repenser la circulation des artistes, des oeuvres, des thèmes et des savoir-faire (XII<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècle)*, editado por Jacques Dubois, Jean-Marie Guillouët, y Benoît Van der Bossche, 141-176. París: Picard, 2014.
- Domínguez Bordona, J. «Felipe Vigarny, resumen de los datos hasta ahora conocidos». *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* 22 (1914): 269-274.
- Domínguez Casas, Rafael. *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos. Artistas, residencias, jardines y bosques*. Madrid: Alpuerto, 1993.
- . «Dos artistas nórdicos activos en la corte granadina de la Reina Isabel la Católica: el maestro Ruberto Alemán, entallador, y el joyero Petrequín Picardo». En *Estudios de arte. Homenaje al profesor Martín González*, 315-319. Valladolid: Secretariado de publicaciones de la Universidad de Valladolid, 1995.
- . «El entorno familiar y social del escultor Egas Cueman de Bruselas». *Archivo Español de Arte* 68, nº 272 (1995): 341-352.
- Domínguez Ortiz, Antonio. «Armenios en Sevilla». *Archivo hispalense. Revista histórica, literaria y artística* 19, nº 61 (1953): 189-196.
- . «Armenios en Sevilla». En *Sociedad y mentalidad en la Sevilla del Antiguo Régimen*, 41-54. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 1983.
- . «Documentos para la historia de Sevilla (xv y xvi)». *Archivo hispalense. Revista histórica, literaria y artística* 41, nº 126 (1964): 153-156.

- . *El Antiguo Régimen. Los Reyes Católicos y los Austrias*. Historia de España 3. Madrid: Alianza, 1999.
- . «El Tesoro Chorographico de Diego Cuelbis y su descripción de Sevilla». *Anales de la Universidad Hispalense*, nº 3 (1942): 5-30.
- . *Historia de Sevilla. La Sevilla del siglo XVII*. [Sevilla]: Universidad de Sevilla, 2006.
- . *La población de Sevilla en la Baja Edad Media y en los tiempos modernos*. Madrid: S. Aguirre, 1941.
- . «La población de Sevilla en la Baja Edad Media y en los tiempos modernos». *Boletín de la Real Sociedad Geográfica*, 1941.
- . *La Sevilla del siglo XVII*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad, 1984.
- . *Los extranjeros en la vida española durante el siglo XVII y otros artículos*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 1996.
- . *Orto y ocaso de Sevilla*. [Sevilla]: Diputación de Sevilla, Servicio de Archivo y Publicaciones, 1974.
- . «Señores y vasallos en el Reino de Sevilla (siglos XVI y XVII)». En *Osuna entre los tiempos medievales y modernos (siglos XIII-XVIII)*, 213-224. Universidad de Sevilla, 1995.
- . «Sevilla a comienzos del siglo XVI». En *La Casa de la Contratación y la navegación entre España y las Indias*, editado por Antonio Acosta Rodríguez, Adolfo González Rodríguez, y Enriqueta Vila Vilar, 3-16. Sevilla: Universidad de Sevilla, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2004.
- . «Sevilla y la Hacienda de los Austrias: el encabezamiento de alcabalas». *Hacienda Pública Española / Review of Public Economics*, nº 69 (1981): 67-75.
- . *Sociedad y mentalidad en la Sevilla del Antiguo Régimen*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 1983.
- Domínguez Ortiz, Jesús. *Proceso inquisitorial contra el escultor Esteban Jamete. Transcripción, extractos y notas preliminares*. Madrid: Blass, Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas. Centro de Estudios Históricos, 1933.

- Domínguez Riba, Javier. «El grabado en España durante el siglo XVI». Universidad de Salamanca, Facultad de Traducción y Documentación, 1995.
- Du Gothique à la Renaissance. Architecture et décor en France 1470-1550*. Vol. I. Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence, 2003.
- Dubois, Jacques, Jean-Marie Guillouët, y Benoît van den Bossche. «Le " déplacement " comme problème : les transferts artistiques à l'époque gothique». En *Les transferts artistiques dans l'Europe gothique. Repenser la circulation des artistes, des oeuvres, des thèmes et des savoir-faire (XII<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècle)*, editado por Jacques Dubois, Jean-Marie Guillouët, y Benoît Van den Bossche, 9-36. París: Picard, 2014.
- , eds. *Les transferts artistiques dans l'Europe gothique. Repenser la circulation des artistes, des oeuvres, des thèmes et des savoir-faire (XII<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècle)*. París: Picard, 2014.
- Duby, Georges. *Histoire de la France*. París: Larousse, 1977.
- Duby, Georges, y Robert Mandrou. *Histoire de la civilisation française*. Vol. I. Moyen Âge-XVII<sup>e</sup> siècle. París: Armand Colin, 1992.
- Dumortier, Claire. *Céramique de la Renaissance à Anvers: de Venise à Delft*. Bruselas, París: Racine, Amateur, 2002.
- . «Données historiques sur les métiers intervenant dans la production de retables anversois». En *Retables brabançons des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles*, editado por Sophie Guillot de Suduiraut, 377-401. París: Musée du Louvre, La Documentation française, 2002.
- . «Frans Andriès, ceramista de Amberes en Sevilla». *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte* 8 (1995): 51-60.
- Dunkerton, J. *Giotto to Dürer. Early Renaissance Painting in the National Gallery*. New Haven, Londres: Yale University Press, 1991.
- Duprat, Clémence-Paul. «L'influence espagnole sur le décor sculpté des hôtels toulousains de la Renaissance». *Annales du Midi* 66, nº 26 (1954): 129-142.
- Durán Sanpere, Agustín, y Juan de Ainaud Lasarte. *Escultura gótica*. Vol. 8. *Ars Hispaniae*. Historia universal del arte hispánico. Madrid: Plus Ultra, 1956.

- Durand, G. «Les tailleurs d'images d'Amiens du milieu du xv<sup>e</sup> siècle au milieu du xvi<sup>e</sup> siècle». *Bulletin monumental* 38, nº 91 (1932): 5-37.
- Dwyer, Eugene. «André Thevet and Fulvio Orsini: The Beginnings of the Modern Tradition of Classical Portrait Iconography in France». *The Art Bulletin* 75, nº 3 (1993): 467-480.
- Echeverría Goñi, Pedro Luis. «Presencia de Rafael, Miguel Ángel y otros maestros renacentistas en la catedral de Pamplona a través del grabado y la copia». En *Estudios sobre la catedral de Pamplona in memoriam Jesús M<sup>a</sup> Omeñaca*, editado por María COncepción García Gaínza y Ricardo Fernández Gracia, Vol. I. Pamplona: Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, Universidad de Navarra, 2006.
- . «Protagonismo de los maestros galos de la talla en la introducción y evolución del Renacimiento en Navarra». *Príncipe de Viana* 73, nº 256 (agosto de 2012): 515-548.
- Egbert, Virginia Wylie. *The Medieval Artist at Work*. Princeton: Princeton University, 1967.
- Ehmke, R. «Die Predella des Paffendorger Passionaltäres». *Jahrbuch der Rheinischen Denkmalpflege* 23 (1960).
- Embs, Anne. «Ensemble de médaillons provenant de maisons orléanaises». En *Catalogue du Musée historique et archéologique de l'Orléanais : sculptures de la fin du Moyen Âge et de la Renaissance*, 73-84. Orléans: Société archéologique et historique de l'Orléanais, 2007.
- Emmerson, Robert. «Design for Mass Production: Monumental Brasses made in London ca. 1420-1485». En *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge. Colloque international. Centre National de la Recherche Scientifique. Université de Rennes II - Haute Bretagne. 2 - 6 mai 1983*, editado por Xavier Barral i Altet, III. Fabrication et consommation de l'oeuvre: 133-171. París: Picard, 1986.
- Erasmus en España. La recepción del humanismo en el primer Renacimiento español. Escuelas Menores de la Universidad de Salamanca, 26 de septiembre de 2002-6 de enero de 2003*. Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, D.L., 2002.
- Erlande-Brandenburg, Alain. «Observations sur la technique de la sculpture». En *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge. Colloque international. Centre*

*National de la Recherche Scientifique. Université de Rennes II - Haute Bretagne. 2 - 6 mai 1983*, editado por Xavier Barral i Altet, III. Fabrication et consommation de l'oeuvre: 265-267. París: Picard, 1986.

Escudero Barrado, Elena. «Juan de Zamora, “pintor de ymaginería”: nuevos datos sobre sus relaciones profesionales y familiares». *BSAA Arte* 82 (2016): 51-64.

Eslava Galán, Juan. «Una encrucijada humana». En *Sevilla, siglo XVI. El corazón de las riquezas del mundo*, editado por Carlos Martínez Shaw, 27-42. Madrid: Alianza, 1993.

Español Bertrán, Francesca. «Artistas y obras en la Corona de Aragón y el Reino de Francia». En *El intercambio artístico entre los reinos hispanos y las cortes europeas en la Baja Edad Media*, editado por María C. Cosmén, María Victoria Herráez Ortega, y María Pellón Gómez-Calcerrada, 253-294. León: Universidad de León, 2009.

———. «La escultura tardogótica en la Corona de Aragón». En *Actas del Congreso internacional sobre Gil Siloe y la escultura de su época. Burgos 13-16 octubre de 1999, Centro Cultural «Casa del Cordón»*, editado por Joaquín Yarza Luaces y Alberto C. Ibáñez Pérez, 287-334. Burgos: Institución Fernán González, Academia Burgense de Historia y Bellas Artes, 2001.

Essen, L. van der. «Contribution à l'histoire du port d'Anvers et du commerce d'exportation des Pays-Bas vers l'Espagne et le Portugal à l'époque de Charles-Quint (1553-1554)». *Bulletin de l'Académie Royale d'Archéologie de Belgique* 3 (1920): 39-64.

Estella Marcos, Margarita. «Apuntes para el estudio de los entierros del siglo XVI». *Príncipe de Viana* II, nº Actas del primer congreso general de historia de Navarra (1988): 109-128.

———. «El oficio de cantero-entallador y carpintero-albañil en Madrid, durante la primera mitad del siglo XVI». En *Arquitectura popular en España*, editado por Luis Ángel Sánchez Gómez, Antonio Cea Gutiérrez, y Matilde Fernández Montes, 309-320. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990.

———. «El testamento de Juan Francés, maestro de cantería. Notas sobre su vida y sus obras en la Capilla del Obispo, Navalagamella y Villamanta». *Archivo Español de Arte* 59, nº 233 (1986): 96-106.

- . *Juan Bautista Vázquez el Viejo en Castilla y América: Nicolás de Vergara, su colaborador*. Madrid: Centro Superior de Investigaciones Científicas, 1990.
- . «Los artistas de las obras realizadas en Santo Domingo el Real y otros monumentos madrileños de la primera mitad del siglo XVI». *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* 17 (1980): 41-65.
- . «Notas sobre escultura sevillana del siglo XVI». *Archivo Español de Arte* 48, nº 190 (1975): 225-242.
- . «Sobre escultura española en América y Filipinas y algunos otros temas». En *Relaciones artísticas entre España y América*, editado por Enrique Arias Anglés, 73-106. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990.
- Esteve Guerrero, Manuel. *Jerez de la Frontera. Guía oficial de arte*. Facsímil. Jerez de la Frontera, Valladolid: Maxtor, 1933.
- Ettinghausen, Richard, Oleg Grabar, y Marilyn Jenkins. *Islamic Art and Architecture 650-1250*. 2ª ed. Yale University Press, 2003.
- Ewing, Dan. «Marketing Art in Antwerp, 1460-1560: Our Lady's Pand». *The Art Bulletin* 72, nº 4 (diciembre de 1990): 558-584.
- Extremadura*. La España gótica. Madrid: Ediciones Encuentro, Editorial Regional de Extremadura, Junta de Extremadura, 1995.
- Fagel, Raymond. «En busca de fortuna. La presencia de flamencos en España». En *Los extranjeros en la España Moderna. Actas del I Coloquio Internacional, celebrado en Málaga del 28 al 30 de noviembre de 2002*, editado por María Begoña Villar García y Pilar Pezzi Cristóbal, 1: 325-336. Madrid: Ministerio de Ciencia e Innovación, 2003.
- Faucherre, Nicolas, y Jean-Marie Guillouët, eds. *Nantes flamboyante (1380-1530). Actes du colloque organisé par la Société archéologique et historique de Nantes et de Loire-Atlantique au Château des ducs de Bretagne, Nantes 24-26 novembre 2011*. Nantes: Société archéologique et historique de Nantes et de Loire-Atlantique, 2014.
- Fédou, René. *Imprimerie et culture. La vie intellectuelle à Lyon avant l'apparition du livre*. Ginebra, París: Skira, 1966.

- Fernández Bayton, Gloria. «Roberto Alemán, escultor de Isabel la Católica». *Archivo Español de Arte* 40, nº 157 (1967): 88-91.
- Fernández de Madrid, Alonso. *Vida de fray Fernando de Talavera. Primer arzobispo de Granada*. Editado por Félix G. Olmedo. Granada: Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1992.
- Fernández del Hoyo, María Antonia. *Juan de Juni, escultor*. Valladolid: Secretariado de publicaciones e intercambio editorial, Universidad de Valladolid, 2012.
- . «Sobre el comercio de obras de arte en Castilla en el siglo XVI». *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 61 (1995): 363-368.
- Fernández, E. «Hernando de Arenas y sus rejas de la catedral de Cuenca». *Archivo Español de Arte* 30, nº 120 (1957): 287-293.
- Fernández Gil, Luis. *Panorama social del humanismo español 1500-1800*. Madrid: Tecnos, 1997.
- Fernández Gómez, Margarita. *Los grutescos en la arquitectura española del protorrenacimiento*. Valencia: Conselleria d'Obres Públiques, Urbanisme i Transports, 1987.
- Fernández Pardo, Francisco. *Antología del grabado europeo de Durero a Goya*. [Alcalá de Henares]: Instituto Cervantes, 2001.
- . *La escultura en la ruta jacobea: Arnao de Bruselas*. Logroño: Fundación Bancaja, 2006.
- Filipczak, Zirka Zaremba. *Picturing Art in Antwerp 1550-1700*. Princeton: Princeton University Press, 1987.
- Fiz Fuertes, Irune. «Les échanges entre la France et la Castille dans la peinture des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> s.» En *Les échanges artistiques entre la France et l'Espagne (XV<sup>e</sup>-fin XIX<sup>e</sup> siècles)*, 237-246. Perpignan: Presses Universitaires de Perpignan, 2012.
- Fletcher, Jennifer. «El retrato renacentista: funciones, usos y exhibición». En *El retrato del Renacimiento*, editado por Miguel Falomir, 71-89. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2008.
- Fliegel, S. N., S. Jugie, y V. Barthélémy, eds. *L'art à la court de Bourgogne. Le mécénat de Philippe le Hardi et de Jean sans Peur (1364-1419)*. París: Réunion des musées nationaux, 2004.
- Fligny, Laurence. *Le mobilier en Picardie 1200-1700*. París: Picard, 1992.

- Floerke, Heidi. *Studien zur Niederländischen Kunst- und Kulturgeschichte - Die Formen des Kunsthandels, das Atelier und die Sammler in den Niederlanden vom 15.-18. Jahrhundert*. München, Leipzig: Georg Müller, 1905.
- Floriano Cumbreño, Antonio Cristino. «El retablo de Santa María la Mayor de Cáceres». *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 7 (1940-1941): 85-95.
- . *Norba. Revista del Archivo Municipal de Cáceres* 2 (marzo de 1929).
- Forsyth, William H. *The Entombment of Christ. French Sculptures of the Fifteenth and Sixteenth Centuries*. Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press, 1970.
- . *The Pietà in French Late Gothic Sculpture. Regional Variations*. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, 1995.
- Franco Llopis, Borja. «Aproximación al carácter polisémico e intercultural de las representaciones marianas en el imaginario valenciano del siglo XVI». En *Imatge, devoció i identitat a l'època moderna (segles XVI-XVIII)*, editado por Sílvia Canalda i Llobet y Cristina Fontcuberta i Famadas, 101-115. Barcelona: Universitat de Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2013.
- Franco Mata, Ángela. «Escultura gótica en cerámica policromada de la escuela de Utrecht en España». *Boletín del Museo Arqueológico Nacional* 14 (1996): 119-129.
- Friedländer, Max J. *Martin Schongauer*. Bibliothek der Kunstgeschichte 42. Leipzig: E. A. Seemann, 1922.
- Fuentes Ortiz, Ángel. «La capilla de Gonzalo de Illescas en el Monasterio de Guadalupe: un proyecto de Egas Cueman recuperado». *Archivo español de arte* 90, nº 358 (2017): 107-124.
- Fuentes Pascual, Francisco. «Franceses y vascos en Tudela». *Boletín de la Comisión de monumentos históricos y artísticos de Navarra* 18 (1934): 141-152.
- Fuentes Rebollo, Isabel. «Vigarny, Picardo y el retablo de la Colegiata de Valpuesta (Burgos)». *Boletín del Museo Nacional de Escultura* 8 (2004): 7-14.
- Gabardón de la Banda, José F. «Iconografía de la Piedad en los programas ornamentales de los espacios funerarios. El caso hispalense. El sentido escatológico del motivo iconográfico de la Piedad. Su inclusión en la escenografía de la muerte de las



- capillas funerarias». En *El mundo de los difuntos: culto, cofradías y tradiciones*, 479-492. San Lorenzo del Escorial: Ediciones Escorialenses, 2014.
- Galante Gómez, Francisco. «Los Países Bajos en las Islas Canarias. Arte, comercio y cultura en tiempos de esplendor». *Anuario de Estudios Atlánticos* 64 (2018): 1-40.
- Galante Gómez, Francisco J. *El Cristo de La Laguna: un asesinato, una escultura y un grabado*. San Cristóbal de La Laguna: Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna, 1999.
- Galera Andreu, Pedro. *Andalucía gótica*. Madrid: Encuentro, 1992.
- Galera Mendoza, Esther. «Espacios religiosos en la Alhambra en los siglos XVI y XVII». En *Docta Minerva. Homenaje a la profesora Luz de Ulierte Vázquez*, editado por Felipe Serrano Estrella, 191-213. Universidad de Jaén, 2011.
- . «Luis Machuca, arquitecto e ingeniero militar». En *Pvlchrvm: scripta varia in honorem M<sup>a</sup> Concepción García Gainza*, 328-340. Pamplona: Institución Príncipe de Viana, Universidad de Navarra, 2011.
- Gallego y Burín, Antonio. «Una obra de maestro Ruberto Alemán. La Virgen de la Puerta de la Justicia, en la Alhambra de Granada». *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* 7-9 (1942-944): 109-113.
- Gallisot-Ortuno, Christine. «Aux sources de la Renaissance provençale: étude des sibylles de la cathédrale Saint-Sauveur d'Aix-en-Provence». En *Du Gothique à la Renaissance. Architecture et décor en France 1470-1550. Actes du colloque de Viviers - 20-23 septembre 2001*, editado por Yves Esquieu, 2<sup>a</sup> ed., 33-50. Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence, 2011.
- García Blanco, Ángela. «Unos azulejos firmados y fechados en Garrovillas (Cáceres)». *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 36 (1970): 173-191.
- García Boiza, Antonio. *Medallones salmantinos: nueva serie*. Salamanca: Calatrava, 1926.
- García Chico, Esteban. *Documentos para el estudio del arte en Castilla. Escultores*. Vol. 2. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1941.
- . *Juan de Juni*. Valladolid: E.A.O.A., 1949.
- . «Los Bolduque, escultores». *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 5 (1939): 37-44.

- García Gaínza, María Concepción. «La escultura». En *Historia del Arte español. El siglo del Renacimiento*, editado por Ana Ávila, 139-191. Madrid: Akal, 1998.
- García López, Aurelio. «La comunidad flamenca en la España de los Austrias: la marginación de los pintores flamencos de Pastrana (Guadalajara)». *Wad-al-Hayara: Revista de estudios de Guadalajara* 26 (1999): 155-181.
- García Mercadal, J. *Viajes de extranjeros por España y Portugal en los siglos XV, XVI y XVII*. Valladolid: Maxtor D.L., 2010.
- García Mogollón, Florencio-Javier. *Cañaverál y sus agregados, Arco y Grimaldo. Historia y monumentos de un municipio cacereño al pie de la «Vía de la Plata»*. Madrid: Sindéresis, 2021.
- . *Concatedral de Cáceres. Santa María la Mayor*. León: Edilesa, 1993.
- . «Cultura y evangelización: aproximación a la iconografía de la Pasión de Cristo en el arte extremeño». *Cauriensia* 10 (2015): 113-161.
- . «El pintor Luis de Morales y los obispos don Francisco de Navarra y Hualde y don Juan Enríquez de Ribera y de los Pinelos». En *Luis de Morales: Exposición MUBA, 2 de octubre-14 de noviembre 2018*, editado por María Teresa Rodríguez Prieto, 51-71. Badajoz: Museo de Bellas Artes de Badajoz, Diputación de Badajoz, 2018.
- . «En torno al retablo de la iglesia parroquial de Arroyo de la Luz (Cáceres)». En *Estudios dedicados a Carlos Callejo Serrano [separata]*. Cáceres: La Madrila, Diputación Provincial, 1979.
- . «Frontal de altar de azulejos». En *Atempora. 6000 años de cerámica en Castilla-La Mancha*, 2. Del esplendor de Talavera y Puente a nuestros días: 152-153. Toledo: Fundación Impulsa Castilla-La Mancha, 2018.
- . *Imaginería medieval extremeña. Esculturas de la Virgen María en la provincia de Cáceres*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 1987.
- . *La orfebrería religiosa de la diócesis de Coria (siglos XIII-XIX)*. Vol. 2. Cáceres: Caja de Ahorros y Monte de Piedad, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, 1987.

- . «Los paneles de azulejería conservados en la parroquia de Cañaveral (Cáceres) y el maestro flamenco Juan Flores». *Norba-Arte* 18-19 (1998-1999): 51-65.
- . «Notas sobre el retablo mayor parroquial de Sierra de Fuentes y sus artífices, el escultor Pedro de Paz y el entallador Francisco Pérez». *Norba: Revista de arte* 25 (2005): 37-62.
- . *Santa María la Mayor de parroquia a concatedral. Cincuenta aniversario*. Cáceres: Fundación Mercedes Calles y Carlos Ballesteros, 2008.
- . «Un monumento para la eternidad. El sepulcro de los condes de Nieva en Valverde de la Vera (Cáceres) y el escultor flamenco Egas Cueman». *Cauriensia: revista anual de Ciencias Eclesiásticas*, nº 14 (2019): 265-310.
- . *Viaje artístico por los pueblos de la Sierra de Gata (Cáceres): catálogo monumental*. Madrid, Cáceres: Instituto Teológico «San Pedro de Alcántara», 1988, 2009.
- . *Viaje artístico por los pueblos de la Vera (Cáceres). Catálogo Monumental*. Madrid: Pedro Cid, 1988.
- García Nistal, Joaquín. «Imagen y memoria: el papel de la bibliografía numismática y medallística». En *Otras épocas, otros mundos, un continuum. Tradición clásica y humanística (ss. XVI-XVIII)*, editado por María Isabel Viforcós Marinas y María Dolores Campos Sánchez-Bordona, 268-282. Madrid: Tecnos, 2010.
- . «Miguel Perin en la escultura del Renacimiento español: la “Virgen del Oratorio” de la Catedral de León». *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* 21 (2009): 69-80.
- García Oro, José, y María José Portela Silva. *La Monarquía y los libros en el Siglo de Oro*. Alcalá de Henares: Centro Internacional de Estudios Históricos «Cisneros», 2000.
- García Pérez, Noelia. «Entre España y Flandes: Mencía de Mendoza y el ejercicio de la promoción artística en la primera mitad de siglo». En *XV Congreso Nacional de Historia del Arte (CEHA). Modelos, intercambios y recepción artística (de las rutas marítimas a la navegación en red)*, 1: 371-382. Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears, 2008.
- . «Mencía de Mendoza (1508-1554) y el patronato de las artes en Flandes y España». En *Ante el nuevo milenio: raíces culturales, proyección y actualidad del arte español*.

XIII Congreso Nacional de Historia del Arte, 2: 1069-1082. Granada: Universidad de Granada, 2000.

García Vega, Blanca. *El grabado del libro español. Siglos XV, XVI, XVII. Aportación a su estudio con los fondos de las bibliotecas de Valladolid*. Valladolid: Institución Cultural Simancas, Diputación Provincial de Valladolid, 1984.

García-Baquero López, Gregorio. «Abastecimiento y regulación del mercado en la Sevilla del siglo XVI». Universidad de Sevilla, 2001.

García-Barquero González, Antonio. «Aristócratas y mercaderes». En *Sevilla, siglo XVI. El corazón de las riquezas del mundo*, editado por Carlos Martínez Shaw, 123-136. Madrid: Alianza, 1993.

Gardner, Julien. «Importation, hybridation ou innovation? Le tombeau du pape Jean XXII à Avignon dans son contexte européen». En *Les transferts artistiques dans l'Europe gothique. Repenser la circulation des artistes, des oeuvres, des thèmes et des savoir-faire (XII<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècle)*, editado por Jacques Dubois, Jean-Marie Guillouët, y Benoît Vander Bossche, 337-352. París: Picard, 2014.

Garramiola Prieto, Enrique. «Antiguo retablo del siglo XVI restaurado en Montilla». *Arte, Arqueología e Historia* 6 (1999): 14-19.

———. «Etnias y vecinos en Montilla de origen extranjero (siglos XVI-XIX)». *Ámbitos. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades de Córdoba* 7 (2002): 27-44.

———. *Montilla. Guía histórica, artística y cultural*. Córdoba: El Almendro D.L., 1982.

Garrido Santiago, Manuel. «Aproximación a la pintura gótica en Extremadura». *Norba-Arte* 14-15 (1994-1995): 15-40.

———. *Arquitectura religiosa del siglo XVI en Tierra de Barros (Badajoz)*. Badajoz: Institución Cultural Pedro de Valencia, 1983.

Garriga i Riera, Joaquim. *Renacimiento en Europa*. Barcelona: Gustavo Gili, 1983.

Gavelle, Émile. «Les stalles de Saint-Bertrand-de-Comminges, nouvelles observations». *Revue de Comminges* 2 (1938): 55-60.

- Germain Pilon et les sculpteurs français de la Renaissance. Actes du colloque organisé au musée du Louvre par le service culturel les 26 et 27 octobre 1990.* París: La Documentation française, 1993.
- Gestoso Pérez, José. *Historia de los barro vidriados sevillanos desde sus orígenes hasta nuestros días.* Sevilla, 1904.
- Gestoso y Pérez, José. *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive.* Facsímil. 3 vols. Sevilla, Pamplona: La Andalucía Moderna, Analecta, 1899-1908, 2001.
- . *Guía artística de Sevilla: historia y descripción de sus principales monumentos, religiosos y civiles y noticia de las preciosidades artístico-arqueológicas que en ellos se conservan.* 6<sup>a</sup> ed. Sevilla: Oficina de la Guía Oficial, 1913.
- . *Sevilla monumental y artística. Historia y descripción de todos los edificios notables, religiosos y civiles, que existen actualmente en esta ciudad y noticia de las preciosidades artísticas y arqueológicas que en ellos se conservan.* Vol. 2. Sevilla: Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla, 1889.
- . *Sevilla monumental y artística. Historia y descripción de todos los edificios notables, religiosos y civiles, que existen actualmente en esta ciudad y noticia de las preciosidades artísticas y arqueológicas que en ellos se conservan.* Vol. 3. Sevilla: La Andalucía moderna, 1892.
- Giles Martín, Trinidad. «Arte religioso en Fregenal de la Sierra». *Revista de Estudios Extremeños* 44, nº 1 (1988): 67-104.
- Gilman Proske, Beatrice. *Castilian sculpture. Gothic to Renaissance.* Nueva York: The Hispanic Society of America, 1951.
- Giménez Fernández, Manuel. *Documentos para la historia del arte en Andalucía.* Vol. 1. Documentos varios. Sevilla: Universidad de Sevilla. Facultad de Filosofía y Letras, 1927.
- Girard, Alain. «Les plafonds des salles d'apparat de la maison des chevaliers de Pont-Saint-Esprit, exemple précoce d'un goût nouveau». En *Du Gothique à la Renaissance. Architecture et décor en France 1470-1550. Actes du colloque de Viviers - 20-23 septembre 2001,*

editado por Yves Esquieu, 2<sup>a</sup> ed., 229-240. Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence, 2011.

Girard, Albert. «Les étrangers dans la vie économique de l'Espagne aux XVI et XVII siècles». *Annales d'histoire économique et social*, noviembre de 1933, 567-578.

Girard, Albert, y Antonio García-Baquero González. *El comercio francés en Sevilla y Cádiz en tiempo de los Habsburgo: contribución al estudio del comercio extranjero en la España de los siglos XVI al XVIII*. Cádiz: Editorial Renacimiento, Centro de Estudios Andaluces, 2006.

Girault, Pierre-Gilles. «Organisation professionnelle et réseaux d'artistes à Tours vers 1500 : l'exemple du métier des peintres». En *Tours 1500. Capitale des arts*, editado por Béatrice de Chancel-Bardelot, Pascale Charron, Pierre-Gilles Girault, y Jean-Marie Guillouët, 121-32. París, Tours: Somogy Éditions d'art; Musée des Beaux-Arts, Tours, 2012.

Glowa, Josef. «The Role of Art in the Cultural Competition between Germans and Italians in the Sixteenth Century: Johann Fischart's response to Vasari's *Vite* (1568)». *Simiolus: Netherlands quarterly for the history of art* 37, nº 3-4 (2013-2014): 187-203.

Glück, Gustav, Ramón Iglesias, José Camón Aznar, y Andrés Calzada Echevarría. *Arte del Renacimiento fuera de Italia*. Historia del Arte Labor 10. Barcelona: Labor, 1936.

Gómez Bárcena, María Jesús. «Arte y devoción en las obras importadas. Los retablos "flamencos" esculpidos tardogóticos: estado de la cuestión». *Anales de Historia del Arte* 14 (2004): 33-71.

Gómez Canseco, Luis. «La Sevilla odiada de Mateo Alemán». *Boletín de la Real academia sevillana de buenas letras: Minerva Baeticae* 41 (2013): 107-126.

Gómez Martínez, Javier. «El Renacimiento a la francesa en la obra de los Corral de Villalpando». En *Cultura y arte en Tierra de Campos. I Jornadas de Medina de Rioseco en su historia*, 131-151. Valladolid: Diputación Provincial, 2001.

Gómez Moreno, Ángel. «XIV. La biografía y las galerías de hombres ilustres». En *España y la Italia de los humanistas: primeros ecos*, 227-241. Madrid: Gredos, 1994.

- Gómez Sánchez, Juan Antonio. «De Arnao de Vergara a Vicente Menardo. Nuevos documentos de artistas vidrieros del Renacimiento sevillano». *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte* 22 (2010): 51-71.
- . «Pedro de Villegas Marmolejo (1519-1596): nuevas obras y documentos». *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte* 20 (2007): 55-80.
- . «Santiago de Pesquera y Juan Giralte en el Ayuntamiento de Sevilla (1541-1571)». *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, nº 19 (2006): 67-84.
- Gómez-Moreno, Manuel. *Diego Siloe. Homenaje en el IV centenario de su muerte*. Granada: Universidad de Granada, 1963.
- . *La escultura del Renacimiento en España*. Florencia, Barcelona: Pantheon, Gustavo Gili, 1931.
- . *Las águilas del Renacimiento español: Bartolomé Ordóñez, Diego Siloée, Pedro Machuca, Alonso Berruguete (1517-1558). Sobre el Renacimiento en Castilla*. Madrid: Centro Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, 1941.
- . *Las águilas del Renacimiento español: Bartolomé Ordóñez, Diego Siloée, Pedro Machuca, Alonso Berruguete (1517-1558). Sobre el Renacimiento en Castilla*. Madrid: Xarait, 1983.
- . «Sobre Cornelis de Holanda». *Museo de Pontevedra* 1 (1942): 76-77.
- . «Sobre el Renacimiento en Castilla. II En la Capilla Real de Granada». *Archivo Español de Arte y Arqueología* 1, nº 3 (1925): 245-87.
- Gómez-Moreno, Manuel, y María Elena Gómez Moreno. *La gran época de la escultura española*. Barcelona: Noguer, 1964.
- Gómez-Moreno, María Elena. *Breve historia de la escultura española*. Madrid, Jaén: Universidad de Jaén, 1951.
- . *La policromía en la escultura española*. Publicaciones de la Escuela de artes y oficios artísticos de Madrid. Madrid: Blass, 1943.
- González de Zárate, Jesús María. *Artistas grabadores en la Edad del Humanismo*. Pamplona: Liber Ediciones, 1999.

- . *El «ruinismo» clásico a través del grabado en los siglos XVI al XVIII. Una difusión de la iconografía antigua en la estampa del Humanismo*. Vol. 1. Temas iconográficos en el gabinete de estampas del Instituto Ephiante. Vitoria-Gasteiz: Instituto Municipal de Estudios Iconográficos Ephiante, 1994.
- González García, Juan Luis, Beatriz Blasco Esquivias, Fernando Checa Cremades, José Miguel Morán Turina, y María Ángeles Toajas Roger. *El viaje del artista en la Edad Moderna*. Madrid: Editorial Complutense, 2007.
- González Gómez, Juan Miguel, y Manuel Carrasco Terriza. *Escultura mariana onubense: historia, arte, iconografía*. Huelva: Diputación Provincial, 1992.
- González González, Enrique. *Hacia una definición del término humanismo*. Valencia: Universitat de València, Servei de Publicacions, 1989.
- González Martínez, Eloy. «La subcontratación de la obra de arte y sus problemas en la investigación histórico-artística: el caso de León Picardo». *Philostrato. Revista de Historia y Arte* 2 (2017): 5-20. <http://dx.doi.org/10.25293/philostrato.2017.06> .
- González Ramos, Roberto. *La Universidad de Alcalá de Henares y las artes. El patronazgo artístico de un centro del saber. Siglos XVI-XIX*. Madrid: Instituto de Estudios Latinoamericanos, Universidad de Alcalá, Servicio de Publicaciones, 2007.
- González Sánchez-Gabriel, María. «La sillería de coro de la Colegiata de Belmonte: los hermanos Egas, de Bruselas, en Cuenca». *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 5 (1936): 21-34.
- González-Sánchez, Carlos-Alberto. *Sevilla, Felipe II y la monarquía hispánica*. Ayuntamiento de Sevilla, 1999.
- Gourcy, Sophie de. «Sur le tombeau des ducs de Bretagne François II et Marguerite de Foix, commandé par Anne de Bretagne à Michel Colombe. Trois portraits inédits : le commanditaire, le roi et l'artiste». *Les cahiers d'histoire de l'art* 12 (2014): 14-22.
- Grafton, Anthony. «Numismatics in the Renaissance». En *The Rebirth of Antiquity: Numismatics, Archaeology and Classical Studies in the Culture of the Renaissance*, editado por Alan M. Stahl. Princeton: Princeton University Library, 2009.



- Graveurs en taille-douce des Anciens Pays-Bas 1430/1440-1555 dans la Collection Edmond de Rothschild*. París: Réunion des musées nationaux, 1997.
- Griffin, Clive. *Los Cromberger: la historia de una imprenta del siglo XVI en Sevilla y Méjico*. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica, 1991.
- Güell y López del Piélago Güell, Juan Antonio. *La sculpture polychrome religieuse espagnole*. París: Établissements Dujardin, 1925.
- Guidot, Bernard. «Regards croisés sur la Lorraine et le monde à la Renaissance. Actes du colloque de l'Académie de Stanislas, vendredi 17 et samedi 18 mai 2013, Grand Salon de l'Hôtel de Ville, Nancy». *Annales de l'Est* 1 (2014).
- Guillaume, Jean. «La Galerie des Cerfs de Nancy : restitution d'un système décoratif». *Revue de l'Art* 75 (1987): 43-48.
- . «La première Renaissance». En *Le château en France*, editado por Jean-Pierre Babelon. París, Berger-Levrault: Caisse nationale des monuments historiques et des sites, 1986.
- . «Le bâtiment et le parti décoratif». En *La galerie d'Ulysse à Fontainebleau*, 7-64. París: Presses Universitaires de France, 1985.
- . «Le candélabre en Normandie : les métamorphoses d'un ornement de 1500 à 1540». En *L'architecture de la Renaissance en Normandie*, 1: 83-98. Caén, Condé-sur-Noireau: Presses Universitaires de Caen, Éditions Charles Corlet, 2003.
- . «Le plafond en France : la réaction aux modèles italiens du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle». En *Soffitti lignei: convegno internazionale di studi*, editado por L. Giordano, 1: 177-88. Pisa: Edizioni ETS, 2005.
- . «L'invention de la Renaissance française». En *De l'Italie à Chambord. François Ie et la chevauchée des princes français*, 41-51. París: Somogy, 2004.
- . «L'ornement italien en France. Position du problème et méthode d'analyse». En *La scultura decorativa del Primo Rinascimento. Atti del I Convegno Internazionale di Studi, Pavia 1980*, 207-212. Roma: Viella, 1983.
- Guillemain, Jean. «Les débuts de la numismatique grecque (années 1550)». Institut National d'Histoire de l'Art, 2014.

[https://www.academia.edu/6361572/Les débuts de la numismatique grecque au nées 1550](https://www.academia.edu/6361572/Les_débuts_de_la_numismatique_grecque_au_nées_1550) .

- . «L'exposition chez Guillaume du Choul». En *Le théâtre de la curiosité*, 167-182. Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2008.
- . «L'invention de la numismatique : des arts décoratifs aux sciences auxiliaires de l'histoire». *Anabases* 17 (2013): 69-83.
- Guillén, Claudio. «Un padrón de conversos sevillanos (1510)». *Bulletin hispanique* 65, n° 1, 2 (1963): 49-98.
- Guillot de Suduiraut. «Les retables français de la fin du Moyen Âge et leurs modèles des anciens Pays-Bas : quelques exemples en Picardie, Champagne et Normandie». En *L'Europe des retables. Actes du colloque du Mans (13-16 octobre 2004)*, editado por Françoise Michaud-Fréjaville, 1. xv<sup>e</sup>-xvi<sup>e</sup> siècles:109-39. Châtillon-sur-Indre: Rencontre avec le Patrimoine religieux, 2007.
- Guillot de Suduiraut, Sophie. «Commandes de retables en France à la fin du Moyen Âge. Diversité des commanditaires et de leurs choix artistiques». En *L'artiste et le clerc. La commande artistique des grands ecclésiastiques à la fin du Moyen Âge (XIV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles)*, 179-94. Paris: Fabienne Joubert, 2006.
- . «La Vierge allaitant l'enfant». En *Nouvelles Acquisitions du Département de Sculptures, 1988-1991*. Paris: Réunion des musées nationaux, 1992.
- Guillouët, Jean-Marie. «Circulations, échanges et transferts artistiques entre la France et la Péninsule Ibérique au xv<sup>e</sup> siècle : les enjeux d'une nouvelle attribution». En *Les échanges artistiques entre la France et l'Espagne (XV<sup>e</sup>-fin XIX<sup>e</sup> siècles)*, 121-37. Perpignan: Presses Universitaires de Perpignan, 2012.
- . «Famille et réseaux Colombe». En *Tours 1500. Capitale des arts*, editado por Béatrice de Chancel-Bardelot, Pascale Charron, Pierre-Gilles Girault, y Jean-Marie Guillouët, 133-135. Paris, Tours: Somogy Éditions d'art; Musée des Beaux-Arts, Tours, 2012.
- . «La sculpture de la façade de la cathédrale de Nantes : état des sources, état de la question». En *Michel Colombe et son temps : actes du 124<sup>e</sup> Congrès national des sociétés historiques et scientifiques, section histoire de l'art et archéologie, Nantes, 19-26 avril 1999*,

- editado por Jean-René Gaborit, 51-63. París: Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, 2001.
- . «La sculpture du Val de Loire au XV<sup>e</sup> siècle : une école introuvable ?» *303 arts, recherches, créations* 75 (2003): 250-259.
- . «La sculpture en France (vers 1440-vers 1520)». En *L'art du Moyen Âge en France*, editado por Philippe Plagnieux y Thierry Crépin-Leblond, 471-500. París: Citadelles & Mazenod, 2010.
- . «Le statut de sculpteur à la fin du Moyen Âge. Une tentative de problématisation». En *Poètes et artistes : la figure du créateur en Europe du Moyen Âge à la Renaissance. Colloque international, Faculté des lettres et sciences humaines de Limoges*, editado por Sophie Cassagnes-Brouquet, Geneviève Nore, y Martine Yvernault, 25-35. Limoges: Pulim, 2007.
- . «Michel Colombe». En *Tours 1500. Capitale des arts*, editado por Béatrice de Chancel-Bardelot, Pascale Charron, Pierre-Gilles Girault, y Jean-Marie Guillouët, 186-191. París, Tours: Somogy Éditions d'art; Musée des Beaux-Arts, Tours, 2012.
- Guinard, Paul. «Miguel Ángel en el arte francés. Presencia de Miguel Ángel en Francia». *Goya* 74-75 (1966-1967): 136-155.
- Hackenbroch, Yvonne. «Two Portrait Medallions of Charles v. World Domination and Humility». En *Scritti di storia d'art in onore di Federico Zeri*, editado por Silvia Cassani, Daniela Campanelli, y Raffaello Causa, Vol. 1. Nápoles: Electa Napoli, 1988.
- Hale, John Rigby. *Renaissance Europe. Individual and Society. 1480-1520*. Berkeley: University of California Press, 1977.
- . *The Civilization of Europe in the Renaissance*. Londres: Fontana, 1994.
- Hamon, Étienne, Françoise Gatouillat, y Henri de Rohan-Csermak. *Saint-Étienne-du-Mont. Un chef d'oeuvre parisien de la Renaissance*. París: Picard, 2016.
- Harvey, J. H. *English Medieval Architects, a Biographical Dictionary down to 1550*. Londres: Batsford, 1954.
- Hasbach Lugo, Bárbara, y Juan Carlos Hernández Núñez. «La restauración del retablo de Santa Bárbara de la Catedral de Málaga». *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte* 10 (1997): 81-103.

- Haskell, Francis. *History and its Images. Art and Interpretation of the Past*. 3ª ed. New Haven, Londres: Yale University Press, 1995.
- . *History and its Images: Art and the Interpretation of the Past*. New Haven: Yale University Press, 1993.
- Haskell, Francis, Nicholas Penny, y François Lissarrague. *Pour l'amour de l'antique. La statuaire gréco-romaine et le goût européen. 1500-1900*. París: Hachette, 1998.
- Heim, Dorothee. «An International Entrepreneur in Spain around 1500: The Carver Rodrigo Alemán and his Choir Stalls». En *Choir Stalls and their Workshops. Proceedings of the Misericordia International Colloquium 2016*, editado por Anja Seliger y Willy Piron, 179-210. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2017.
- . «El entallador Rodrigo Alemán: su origen y su taller». *Archivo Español de Arte* 68, nº 270 (1995): 131-144.
- . *La sillería coral de la catedral de Ciudad Rodrigo*. Valladolid: Fundación Patrimonio Histórico de Castilla y León, D.L., 2008.
- . «La sillería del coro de la catedral de Toledo y la recepción de los modelos del maestro del Hausbuch e Israel van Meckenem». *BSAA Arte* 71, nº 2 (2005): 65-87.
- . *Rodrigo Alemán und die Toledaner Skulptur um 1500*. Kiel: Ludwig, 2006.
- . «Tardogótico “internacional” o hispanoflamenco: las corrientes artísticas del Alto Rin en el foco toledano». En *El arte foráneo en España. Presencia e influencia*, editado por Miguel Cabañas Bravo, 37-50. Madrid: Departamento de Historia del Arte, Instituto de Historia, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2005.
- Heim, Dorothee, y Amalia María Yuste Galán. «La torre de la catedral de Toledo y la dinastía de los Cueman. De Bruselas a Castilla». *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 64 (1998): 229-253.
- Heinich, Nathalie. *Être artiste : la transformation du statut des peintres et des sculpteurs*. París: Klincksieck, 2012.
- Heinz-Hermann, Arnold. «Die Skulptur in Troyes und in der südlichen Champagne zwischen 1480 und 1540: stilkritische Beobachtungen zum Meister von Chaource und seinem Umkreis». Universidad Albert-Ludwigs, 1992.

- Hellal, Salima. «Les “ bois sculptés de l'école lyonnaise ” au Musée des Beaux-Arts de Lyon». En *Lyon Renaissance: arts et humanisme*, editado por Ludmila Virassamynaïken, 266-273. [Lyon]: Musée des Beaux-Arts de Lyon, Somogy Éditions d'art, 2015.
- Henri, David. *De Sluter à Sambin. Essai critique sur la sculpture et le décor monumental en Bourgogne au XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècle. La fin du Moyen Âge*. Fontenay-aux-Roses, París: Presses universitaires de France, Ernest Leroux, 1933.
- Henwood, Philippe. «Peintres et sculpteurs parisiens des années 1400». *Gazette des Beaux Arts* 123 (1981): 95-102.
- Hernández, Bernardo. «Monedas y medidas». En *Don Quijote de la Mancha*, editado por Francisco Rico, Instituto Cervantes. Barcelona: Crítica, 1998.
- Hernández Dettona, María Victoria. «Estudio de los contratos de aprendizaje artístico en la merindad de Pamplona durante los siglos XVI y XVII». *Príncipe de Viana* 11, n<sup>o</sup> Actas del primer congreso general de historia de Navarra (1988): 249-56.
- Hernández Díaz, José. *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*. Vol. VI. Arte y artistas del Renacimiento en Sevilla. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1933.
- . *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*. Vol. IX. Arte hispalense de los siglos XV y XVI. Sevilla: Universidad de Sevilla, Facultad de Filosofía y Letras, Laboratorio de Arte, 1937.
- . «El templo hispalense de San Vicente». *Boletín de Bellas Artes* 5 (1977): 113-124.
- . «Iconografía hispalense de la Virgen Madre en la escultura renacentista». *Archivo hispalense. Revista histórica, literaria y artística* 2, n<sup>o</sup> 3 (1944): 41-55.
- . «Iconografía hispalense de la Virgen Madre en la escultura renacentista». *Archivo hispalense. Revista histórica, literaria y artística* 2, n<sup>o</sup> 3 (1944): 85-113.
- . *Imaginería hispalense del Bajo Renacimiento*. Sevilla: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto «Diego Velázquez», 1951.
- . *La iconografía mariana en la escultura hispalense de los Siglos de Oro*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1986.

- . *La parroquia sevillana de Santa María Magdalena- Templo del extinguido convento de los Dominicos de San Pablo*. Sevilla: Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, 1980.
- . «Nicolás de León, entallador». *Archivo Español de Arte y Arqueología* 11, nº 33 (1935): 247-258.
- . «Retablos y esculturas». En *La Catedral de Sevilla*, 221-319. Sevilla: Ediciones Guadalquivir, 1984.
- . «Roque de Balduque en Santa María de Cáceres». *Archivo Español de Arte* 43, nº 172 (1970): 375-384.
- . «Una obra de maestre Miguel en la catedral de Santiago». *Archivo Español de Arte y Arqueología* 8 (1932): 149-155.
- Hernández Díaz, José, Antonio Sancho Corbacho, y Francisco Collantes de Terán y Delorme. *Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla*. Vol. 1. Sevilla, 1939.
- Hernández González, Salvador. *La escultura en madera del Gótico final en Sevilla. La sillería del coro de la catedral de Sevilla*. Sevilla: Diputación Provincial, 2014.
- . «La sillería del coro de la catedral de Sevilla, simbiosis del Gótico y el Mudéjar: diseño arquitectónico y ornamental». En *Choir Stalls in Architecture and Architecture in Choir Stalls*, editado por Fernando Villaseñor Sebastián, 204-233. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2015.
- . «Nuestra Señora de la Luz de Lucena del Puerto (Huelva): historia, arte y devoción de un monasterio jerónimo (ss. XV-XIX)». En *Lux Mundi: la religiosidad popular en torno a la Luz. Actas del 1er Congreso Nacional de Advocaciones de la Luz, Dalías, octubre de 2006*, I: 453-470. Instituto de Estudios Almerienses, 2007.
- Hernández Nieves, Román. «Catálogo de portadas platerescas de Extremadura». *Revista de Estudios Extremeños* 53, nº 3 (1997): 767-838.
- . «Centros artísticos de escultura y pintura en la Baja Extremadura: siglos XVI-XVIII». *Espacio, tiempo y forma. Serie VII. Historia del Arte* 3 (1990): 87-122.
- . «El desaparecido retablo mayor de la parroquia de Nuestra Señora de la Consolación de Azuaga (Badajoz)». *Norba. Revista de arte* 8 (1988): 59-68.

- . «Evolución del retablo bajoextremeño». *Norba: Revista de arte*, nº 10 (1990): 123-136.
- . «Fachadas y portadas de edificios religiosos en Extremadura». *Revista de Estudios Extremeños* 52, nº 2 (1996): 553-592.
- . *Los retablos de Extremadura*. Mérida: Editora Regional de Extremadura, 2008.
- . *Retablística de la Baja Extremadura (siglos XVI-XVIII)*. 1ª ed. Mérida: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1991.
- . *Retablística de la Baja Extremadura (Siglos XVI-XVIII)*. 2ª ed. Badajoz: Diputación Provincial, 2004.
- Hernández Parrales, Antonio. «Real e Ilustre Hermandad y Cofradía de Nazarenos de Nuestro Señor Jesucristo atado a la columna y María Santísima de la Victoria». *Boletín de las cofradías de Sevilla*, noviembre de 1965.
- Hernández Redondo, José Ignacio, y Manuel Arias Martínez. «La silla de Rodrigo Alemán en el Museo Nacional de Escultura». En *Homenaje al profesor Martín González*, editado por Juan José Martín González, 373-380. Valladolid: Secretariado de publicaciones de la Universidad de Valladolid, 1995.
- Herráez Ortega, María Victoria. «Artistas flamencos en León en la segunda mitad del siglo XV y comienzos del XVI». *Estudios humanísticos. Geografía, historia y arte* 8 (1986): 191-200.
- Herrera García, Francisco Javier. «Escultura sevillana en la isla de La Palma. A propósito de Cayetano de Acosta». *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte* 19 (2006): 263-285.
- . «Los orígenes de una afortunada creación artística: el retablo gótico en Sevilla». En *El retablo sevillano: desde sus orígenes a la actualidad*, editado por Francisco Javier Herrera García, Álvaro Recio Mir, Fátima Halcón, y Alfonso Pleguezuelo Hernández, 15-68. Sevilla: Fundación Real Maestranza de Caballería de Sevilla, Obra Social de Cajasol y Diputación Provincial, 2009.
- Hespers, Simone. «Échanges artistiques ou transferts culturels? Quelques réflexions terminologiques et historiographiques en histoire de l'art». En *Les transferts artistiques dans l'Europe gothique. Repenser la circulation des artistes, des oeuvres, des thèmes et*

*des savoir-faire (XII<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècle)*, editado por Jacques Dubois, Jean-Marie Guillouët, y Benoît Van der Bossche, 37-44. París: Picard, 2014.

Hesse, Philippe-Jean. «Artistes, artisans et sécurité sociale au Moyen Âge». En *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge. Colloque international. Centre National de la Recherche Scientifique. Université de Rennes II - Haute Bretagne. 2 - 6 mai 1983*, editado por Xavier Barral i Altet, 1: 85-91. París: Picard, 1986.

Hoag, John D. *Rodrigo Gil de Hontañón: Gótico y Renacimiento en la arquitectura española del siglo XVI*. Madrid: Xarait, 1985.

Hoffman, Philip T. «Rural, urban, and global economies». En *Renaissance and Reformation France. 1500-1648*, editado por Mack P. Holt, 62-98. The Short Oxford History of France. Oxford: Oxford University Press, 2002.

Höfler, Janez. «Das Kultbild zwischen Formel und visueller Faszination: zur Skulptur um 1400 in Zentraleuropa». En *Art and architecture around 1400. Global and regional perspectives = Umetnost okrog 1400. Globalni in regionalni pogledi*, editado por Marjeta Ciglencéki y Polona Vidmar, 15-28. Máribor: Faculty of Arts, University of Maribor, 2012.

Holt, Mack P. *Renaissance and Reformation France. 1500-1648*. The Short Oxford History of France. Oxford: Oxford University Press, 2002.

Horcajo Palomero, Natalia. «Influencias foráneas en la joyería española del siglo xv». En *El arte foráneo en España: presencia e influencia*, editado por Miguel Cabañas Bravo, 515-23. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2005.

Hoyos Alonso, Julián. «La formación del artista en la Castilla interior durante el siglo XVI. Una aproximación a su estudio a través de las cartas de aprendizaje y de los pleitos». En *La formación artística: creadores-historiadores-espectadores*, editado por Begoña Alonso Ruiz, Julio J. Polo Sánchez, Luis Sazatornil Ruiz, y Fernando Villaseñor Sebastián, 1: 133-145. Santander: Editorial Universidad de Cantabria, 2018.

Hubach, Hanns. «Hubertus Alemán, „entallador“. Ein Bildhauer im Dienst Königin Isabellas der Katholischen zur Zeit der Maurenbekehrung in Granada». *Das Münster: Zeitschrift für christliche Kunst und Kunstwissenschaft* 59, nº 1 (2006): 30-37.



- Huidobro, Concha. *Diez grabadores alemanes del siglo XVI en la Biblioteca Nacional*. Madrid: Biblioteca Nacional de España, 1987.
- . *Durero y la Edad de Oro del grabado alemán (s. XV-XVI)*. Madrid: Electa, Biblioteca Nacional, 1997.
- Huidobro, Concha, e Irene González Negro. *El arte del grabado flamenco y holandés de Lucas van Leyden a Martin de Vos*. Madrid: Electa, 2001.
- Huidobro y Serna, L. «Artistas burgaleses. León Picardo pintor y escultor». *Boletín de la comisión provincial de monumentos de Burgos* 18, nº 68 (1939): 189-194.
- Hulftegger, Adeline. «Inicios del Renacimiento fuera de Italia II. Reticencias de Alemania ante el Renacimiento». En *El arte y el hombre*, editado por René Huyghe, 2: 424-427. Barcelona: Planeta, 1965.
- Huysmans, Antoinette, C. van de Velde, y Musées royaux d'art et d'histoire, eds. *La sculpture des Pays-Bas méridionaux et de la Principauté de Liège. XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles*. Barcelona, Bruselas: Fundación La Caixa, Services fédéraux des affaires scientifiques, techniques et culturelles, 2000.
- Ibáñez Fernández, Javier. «Renacimiento a la francesa en el Quinientos aragonés». *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza* 22 (2007): 473-511.
- . «Renaissance à la française dans le Quinientos aragonais». En *Les échanges artistiques entre la France et l'Espagne (XV<sup>e</sup>-fin XIX<sup>e</sup> siècles)*, editado por Julien Lugand, 55-81. Perpignan: Presses Universitaires de Perpignan, 2012.
- . «Sculpteurs français en Aragón au XVI<sup>e</sup> siècle : Gabriel Joly, Esteban de Obray et Pierres del Fuego». En *La sculpture française du XVI<sup>e</sup> siècle. Études et recherches*, editado por Marion Boudon-Machuel, 126-137. Marsella: Le bec en l'air, Institut national d'histoire de l'art, 2011.
- Jacob, Marie. *Dans l'atelier des Colombe (Bourges 1470-1500). La représentation de l'Antiquité en France à la fin du XV<sup>e</sup> siècle*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2012.
- Jacobs, Lynn F. *Early Netherlandish carved altarpieces (1380-1550). Medieval tastes and mass marketing*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

- . «The Inverted “T”-Shape in Early Netherlandish Altarpieces: Studies in the Relation between Painting and Sculpture». *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 54, nº 1 (1991): 33-65.
- . «The Marketing and Standardization of South Netherlandish Carved Altarpieces: Limits on the Role of the Patron». *The Art Bulletin* 71, nº 2 (1989): 208-229.
- Jestaz, Bertrand. *L'art de la Renaissance*. París: Citadelles et Mazenod, 1984.
- Jiménez Martín, Alfonso. *Anatomía de la catedral de Sevilla*. Sevilla: Diputación Provincial, 2013.
- Jones, Mark. *El arte de la medalla*. Cuadernos Arte Cátedra. Vol. 24. Madrid: Cátedra, 1988.
- Joyeux, Béatrice. «Les transferts culturels. Un discours de la méthode». *Hypothèses*, 2003 de 2002, 151-161.
- Julien, Pascal. «La sculpture toulousaine de la Renaissance : des ateliers itinérants au foyer rayonnant». En *La sculpture française du XVI<sup>e</sup> siècle. Études et recherches*, editado por Marion Boudon-Machuel, 62-79. Marsella: Le bec en l'air, Institut national d'histoire de l'art, 2011.
- . «Les figures en niche : un motif entre peinture et sculpture dans la Renaissance méridionale». En *Sainte-Cécile d'Albi et le décor peint à la première Renaissance. Actes du colloque d'Albi (juin 2009)*, editado por Jean-Louis Biget. Portet-sur-Garonne: Éditions Midi-Pyrénéennes, D.L., 2015.
- Julien, Pascal, y Dominique Watin-Grandchamp. «Travaux à Saint-Sernin de Toulouse dans la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle». *Mémoires de la Société archéologique du Midi de la France* 50 (1990): 135-161.
- Jurado Sánchez, José. *Caminos y pueblos de Andalucía (s. XVIII)*. Sevilla: Editoriales Andaluzas Unidas, S.A., 1989.
- Justicia Segovia, Juan José. «Virgen de la Antigua». En *Jesucristo y el emperador cristiano. Catálogo de la exposición celebrada en la catedral de Granada con motivo del año jubilar de la encarnación de Jesucristo y del V centenario del nacimiento del emperador Carlos*, editado por

Francisco Javier Martínez Medina. Córdoba: Publicaciones Obra Social y Cultural CajaSur, 2000.

Kahsnitz, Rainer, y Achim Bunz. *Carved splendor: late Gothic Altarpieces in Southern Germany, Austria and South Tirol*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2006.

Kalden, Iris. «Anmerkungen zur Werkstatt Tilman Riemenschneiders in Würzburg». *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg*, 1991, 135-143.

Kammel, Frank Matthias. *Das Mittelalterliche Chorgestühl. Ein Bildtraktat von der Allgegenwart des Bösen*. Berlín: Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung, 1991.

Karsallah, Elsa. «Mises au tombeau du Christ réalisées pour les dignitaires religieux : particularités et fonctions». En *L'artiste et le clerc. La commande artistique des grands ecclésiastiques à la fin du Moyen Âge (XIV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles)*. París: Fabienne Joubert, 2006.

———. «Mises au tombeau monumentales du Christ en France (XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles) : enjeux iconographique, funéraire et dévotionnel». Université Paris-Sorbonne, École doctorale Histoire de l'art et archéologie, Centre André Chastel, 2009.

Kavaler, Ethan Matt. «Renaissance Gothic in the Netherlands: The Uses of Ornament». *The Art Bulletin* 82, nº 2 (2000): 226- 51. <https://doi.org/10.2307/3051375>.

Keniston, Hayward. *Francisco de los Cobos, secretario de Carlos V*. Madrid: Castalia, D.L., 1980.

Kimpel, Dieter. «Le développement de la taille en série dans l'architecture médiévale et son rôle dans l'histoire économique». *Bulletin monumental* 135, nº 3 (1977): 195-222.

Klein, Peter. «Some aspects of the utilization of different wood species in certain European workshops». Editado por Roy Smith. *Studies in Conservation* 43, nº 1 (1998): 112-114.

Kleinclausz, Arthur. *Claus Sluter et la sculpture bourguignone au XV<sup>e</sup> siècle*. París: Librairie de l'Art ancien et moderne, 1905.

Knappe, Karl-Adolf. *Dürer gravures, oeuvre complet*. París: Arts et métiers graphiques, 1964.

Knighton, Tess. «Northern influence on cultural developments in the Iberian Peninsula during the fifteenth century». *Renaissance Studies* 1, nº 2 (1987): 221-223.

- Koch, Georg F. *Die Kunstausstellung - Ihre Geschichte von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts*. Berlín: De Gruyter, 1967.
- Koechelin, Raymond, y Jean-Joseph Marquet de Vasselot. *La sculpture à Troyes et dans la Champagne méridionale au seizième siècle*. París: Armand Colin et Cie., 1990.
- Konradsheim, Guido Conrad von. «Hanequin Coeman de Bruxelles, introducteur de l'art flamand au xv s. dans la région Tolédane». *Mélanges de la Casa de Velázquez*, nº 12 (1976): 127-140.
- Kraus, Dorothy, y Henry Kraus. *Las sillerías góticas españolas*. Madrid: Alianza, 1984.
- . *Le monde caché des miséricordes : suivi du répertoire de 400 stalles d'église en France*. París: Les Éditions de l'Amateur, 1986.
- . «Les miséricordes et leurs maîtres artisans». *Monuments Historiques* 153 (1987): 70-74.
- Krönig, Wolfgang. «Rheinische Vesperbilder aus Leder und ihr Umkreis». *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 24 (1962): 97-192.
- Kurmann, Peter. «Mobilités des artistes ou mobilité des modèles ? À propos de l'atelier des sculpteurs rémois au XIII<sup>e</sup> siècle». *Revue de l'Art* 120 (1998): 23-34.
- Kurth, Willy. *The Complete Woodcuts of Albrecht Dürer*. Nueva York: Crown Publishers, 1946.
- L. M. G. «73 [Le Sépulchre de Saint-Mihiel]». En *Ligier Richier et la sculpture en Lorraine au XVI<sup>e</sup> siècle. Musée de Bar-le-Duc, 10 octobre – 31 décembre 1985*, 76-79. Bar-le-Duc: Musée de Bar-le-Duc, 1985.
- La Fons-Mélicocq, Alexandre. *Les artistes et les ouvriers du Nord de la France et du Midi de la Belgique aux XIV<sup>e</sup>, XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles*. Béthune: Typographie de Savary, 1848.
- «La galerie François I<sup>er</sup> au château de Fontainebleau». *Numéro spécial de la Revue de l'art* (1972).
- Labra González, Carmen María. «Las formas europeas en la arquitectura castellana a finales de la Edad Media». En *La multiculturalidad en las artes y en la arquitectura. XVI Congreso Nacional de Historia del Arte*, editado por María de los Ángeles Delisau

- Jorge, Marta Rodríguez Padilla, Francisco Javier Pueyo Abril, y María de los Reyes Hernández Socorro, I: 311-320. Las Palmas de Gran Canaria: Anroart, 2006.
- Lacarra Ducay, María del Carmen. «Huella de Martín Schongauer en los primitivos aragoneses». *Archivo Español de Arte* 52, nº 207 (1979): 347-349.
- . «Intercambios artísticos entre Navarra y Aragón durante el siglo XV». *Príncipe de Viana* 11, nº Actas del Primer Congreso General de Historia de Navarra (1988): 279-296.
- Ladero Quesada, Miguel Ángel. *Las Indias de Castilla en sus primeros años. Cuentas de la Casa de la Contratación (1503-1521)*. Madrid: Dykinson, 2008.
- Lafond, Paul. *La sculpture espagnole*. París: Alcide Picard, 1905.
- Laguna Paúl, Teresa. «Cultura visual y promoción artística del escultor Miguel Perrin en la catedral de Sevilla (1517-1552)». En *Les échanges artistiques entre la France et l'Espagne (XV<sup>e</sup>-fin XIX<sup>e</sup> siècles)*, editado por Julien Lugand, 143-164. Perpignan: Presses universitaires de Perpignan, 2012.
- . «Miguel Perin en las portadas de la Catedral de Sevilla. Maestre Miguel o la fortuna artística de un imaginero de barro». En *Archivos de la iglesia de Sevilla. Homenaje al archivero don Pedro Rubio Merino*, editado por Carmen Álvarez Márquez y Manuel Romero Tallafigo, 723-751. Córdoba: Publicaciones Obra Social y Cultural Cajasur, 2006.
- . «Miguel Perrin, imaginero en barro al servicio de la Catedral de Sevilla». En *Nuevas perspectivas críticas sobre historia de la escultura sevillana*, editado por Emilio Gómez-Piñol y Ignacio Cano, 82-105. Sevilla: Junta de Andalucía, Conserjería de cultura, 2007.
- Lamy, N. «L'inventaire de Barthélemy Prieur, sculpteur du roi». *Société de l'histoire du protestantisme français* 48 (1949): 41-68.
- Landau, David, y Peter W. Parshall. *The Renaissance Print 1470-1550*. New Haven, Londres: Yale University Press, 1994.
- Langé, Christine. *La inmigración francesa en Aragón (siglo XVI y primera mitad del XVII)*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1987.

- . «L'immigration française en Aragon au XVI<sup>e</sup> siècle et dans la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle». En *Les Français en Espagne à l'époque moderne (XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles) : ouvrage collectif*, 25-44. París: Centre national de la recherche scientifique, 1990.
- Lardin, Philippe. «Le chantier des stalles de la cathédrale de Rouen (1457-1471)». En *Les stalles de la cathédrale de Rouen : histoire et iconographie*, editado por Frédéric Billiet y Elaine C. Block, 33-71. Profane Arts of the Middle Ages 10. Publications de l'Université de Rouen, 2001.
- Lasso de la Vega y López de Tejada, Miguel. «La nobleza andaluza de origen flamenco. Los Colarte». *Boletín de la Real Academia de la Historia* 71, nº 5 (noviembre de 1917): 369-376.
- Laurenti, Joseph L., y Alberto Porqueras Mayo. «La colección de Antonio Agustín (1517-1586), antiguo obispo de Lérida (1561-1576) en la Universidad de Illinois: ediciones de los siglos XVI y XVII». *Estudios Románicos* 5 (1989): 694-707.
- Le Boeuf, François. «Les sculptures de la Chapelle-d'Aligné (Sarthe): un écho du sépulchre de Solesmes entre Sarthe et Loir ?» En *Michel Colombe et son temps : actes du 124<sup>e</sup> Congrès national des sociétés historiques et scientifiques, section histoire de l'art et archéologie, Nantes, 19-26 avril 1999*, editado por Jean-René Gaborit, 65-72. París: Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, 2001.
- Le Flem, Jean-Paul. «Cáceres, Plasencia y Trujillo en la segunda mitad del siglo XVI (1557-1596)». *Cuadernos de Historia de España* 45-46 (1967): 248-299.
- Le Musée de Bar-le-Duc, ed. *Ligier Richier et la sculpture en Lorraine au XVI<sup>e</sup> siècle. Musée de Bar-le-Duc, 10 octobre – 31 décembre 1985*. Bar-le-Duc: Musée de Bar-le-Duc, 1985.
- Le Port, Marcel. «La charpente du XI<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle. Aperçu du savoir du charpentier». En *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge. Colloque international. Centre National de la Recherche Scientifique. Université de Rennes II - Haute Bretagne. 2 - 6 mai 1983*, editado por Xavier Barral i Altet, 2: 365-384. París: Picard, 1986.
- Le Seac'h, Emmanuelle. *Sculpteurs sur pierre en Basse-Bretagne. Les ateliers du XV<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2014.
- Leblond, V. *L'art et les artistes en Île-de-France au XVI<sup>e</sup> siècle (Beauvais et Beauvaisis) d'après les minutes notariales*. París: E. Champion, 1921.

- . «Un artiste beauvaisian au XVI<sup>e</sup> siècle, Nicolas LePrince, verrier et tailleur d'images». *Mémoires de la Société d'histoire de Paris et d'Île-de-France* 48 (1924): 87-109.
- Leboeuf, François, y Joël Perrin. *Les saints de Solesmes, Sarthe*. Vol. 69. Images du patrimoine. Nantes: Association pour le développement de l'inventaire des Pays de la Loire, 1990.
- Leeuwenberg, Jaap. «Die Ausstrahlung Utrechter Tonplastik». En *Studien zur Geschichte der Europäischen Plastik. Festschrift Theodor Müller*, 151-166. Múnich: München Hirmer, 1965.
- . «Een nieuw fact aan de Utrechtse beeldhouwkunst v». *Oud Hollland* 77 (1962): 79-99.
- Legner, Anton. *Der Artifex*. Colonia: Greven Verlag, 2009.
- Leloup, Daniel. «L'introduction des formules de la Renaissance avant les années 1540 en Bretagne». En *Du Gothique à la Renaissance. Architecture et décor en France 1470-1550. Actes du colloque de Viviers - 20-23 septembre 2001*, editado por Yves Esquieu, 2<sup>a</sup> ed., 163-178. Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence, 2011.
- Lemé-Hebuterne, Kristiane. «La Renaissance à travers les stalles gothiques de la cathédrale d'Amiens». En *Du Gothique à la Renaissance. Architecture et décor en France 1470-1550. Actes du colloque de Viviers - 20-23 septembre 2001*, editado por Yves Esquieu, 2<sup>a</sup> ed., 241-258. Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence, 2011.
- . *Les stalles de la cathédral de Notre Dame d'Amiens : histoire, iconographie*. París: Picard, 2007.
- Lemerle, Frédérique. *La Renaissance et les antiquités de la Gaule : l'architecture galloromaine vue par les architectes, antiquaires et voyageurs des guerres d'Italie à la Fronde*. Turnhout: Brepols, 2005.
- . «La Vallée du Rhône vue par les architectes, antiquaires et voyageurs de la Renaissance». Editado por Yves Esquieu. *Revue du Vivarais* CVII, nº 1 (753), *Du Gothique à la Renaissance. Actes du colloque de Viviers (20-23 septembre 2001) II. L'introduction de la Renaissance en Vivarais et Dauphiné (1520-1550) (marzo de 2003)*: 9-22.

- Léonard, Émile G. *Histoire générale du protestantisme*. París: Presses Universitaires de France, 1961.
- Leproux, Guy-Michel. «Jean Goujon et la sculpture funéraire». En *Renaissance en France, renaissance française?*, editado por Henri Zerner y Marc Bayard, 117-131. París: Somogy Rome, Académie de France à Rome, 2008.
- Leroy, Pierre-Eugène. *Sculptures en Champagne au XVI<sup>e</sup> siècle. 300 chefs-d'oeuvre de la statuaire en Champagne méridionale*. Dijón: Éditions Faton, 2009.
- Les Français en Espagne à l'époque moderne : XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles*. París: Centre national de la recherche scientifique, 1990.
- Leutrat, Estelle. «L'estampe religieuse à Lyon à la veille des premières guerres de religion». En *Renaissance en France, renaissance française?*, editado por Henri Zerner y Marc Bayard, 161-171. París: Somogy Rome, Académie de France à Rome, 2008.
- Lieure, Jules. *La gravure en France au XVI<sup>e</sup> siècle dans le livre et l'ornement*. Bruselas, París: Vanoest, 1927.
- Lindley, Philip. «Gothic Sculpture. Studio and Workshop Practices». En *Making Medieval Art*, 54-80. Donington: Shaun Tyas, 2003.
- Lindquist, Sherry C. M. «A Note on the Sources». En *Agency, Visuality and Society at the Chartreuse de Champmol*. Oxford, Nueva York: Routledge, 2008.
- L'invention de la Renaissance : la réception des formes «à l'antique» au début de la Renaissance : actes du colloque tenu à Tours du 1er au 4 juin 1994*. París: Picard, 2003.
- Lizárraga, Reginaldo. *Descripción y población de las Indias*. Lima: Imprenta Americana, 1908.
- Llamazares Rodríguez, Fernando. «Sobre el concepto bíblico del *initium et finis mortis* en el claustro de San Marcos de León». *Liño: Revista anual de Historia del Arte* 21 (2015): 9-20.
- Lleó Cañal, Vicente. «La "Nueva Roma"». En *Sevilla, siglo XVI. El corazón de las riquezas del mundo*, editado por Carlos Martínez Shaw, 185-196. Madrid: Alianza, 1993.
- Llordén, Andrés. *Escultores y entalladores malagueños. Ensayo histórico documental (siglos XV-XIX). Datos inéditos del Archivo de Protocolos para la Historia del Arte en la ciudad de Málaga*. Ávila: Real Monasterio de El Escorial, 1960.



- Lobo Cabrera, Manuel. «La diáspora flamenca en Gran Canaria durante el Quinientos». En *Vlamingen Overzee. Flamands en outre-mer. Flemings Overseas. Collectanea Maritima*, 4: 25-75. Bruselas: Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, Wetenschappelijk Comité voor Maritieme Geschiedenis, 1995.
- . «Los flamencos en Canarias en el siglo XVI». *Yakka* 20, nº 24 (2013-2014): 413-425.
- . «Los flamencos en Canarias en el siglo XVI». *Vestigios de un mismo mundo* 10 (2015): 413-425.
- López Campuzano, Julia. «La fachada de la casa Riquelme de Jerez de la Frontera». *Anales de historia del arte* 4 (1993-1994): 147-154.
- . «La portada de entrecoros de la Cartuja de Jerez de la Frontera». *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte* 4 (1991): 307-316.
- . «La portada de la casa de los Riquelme en Jerez». *Cuadernos de arte e iconografía* 6, nº 11 (1993): 526-534.
- . «Noticias de entalladores Jerónimo de Valencia y Cristóbal Voisin». *Archivo Español de Arte* 69, nº 275 (1996): 334-338.
- López de Coca Castañer, Bernardino. «Privilegios fiscales y repoblación en el reino de Granada». En *El reino de Granada en la época de los Reyes Católicos. Repoblación, comercio y frontera*, Vol. 1. Granada: Universidad de Granada, 1989.
- López Díaz, María Teresa. «Hambrunas, peste e inundaciones». En *Sevilla, siglo XVI. El corazón de las riquezas del mundo*, editado por Carlos Martínez Shaw, 157-169. Madrid: Alianza, 1993.
- López Estrada, Francisco. «Sobre la imprenta en Sevilla en el siglo XVI». *Archivo hispalense: Revista histórica, literaria y artística* 28, nº 57 (1953): 37-48.
- López Fernández, Juan Fernando. «Sociología de la vivienda pública y privada malagueña en el s. XVIII». Universidad de Málaga, 2015.
- López Martínez, Celestino. *Arquitectos, escultores y pintores vecinos de Sevilla*. Sevilla: Rodríguez, Giménez y C<sup>a</sup>, 1928.

- . *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*. Sevilla: Rodríguez, Giménez, 1929.
- . *Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán*. Sevilla: Rodríguez, Giménez, 1932.
- . «La Hermandad de la Sagrada Columna y Azotes de Nuestro Señor Jesucristo». *Calvario* 12 (1951): 9-16.
- . «Materiales constructivos en imágenes en talleres sevillanos del siglo dieciséis». *Calvario*, 1951.
- . «Orígenes de la Cofradía de Nuestro Padre Jesús atado a la columna». *Calvario*, 1951.
- . *Retablos y esculturas de traza sevillana*. Sevilla: Rodríguez, Giménez, 1928.
- López Román, Jesús. «La portada sur de El Salvador de Úbeda: elementos paganos greco-latinos en un mensaje de renovación cristiana». *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses* 203 (2011): 263-306.
- López Sánchez-Mora, Manuel. *La sillería de coro de la Catedral de Plasencia, itallistas judíos?* Plasencia: Imprenta La Victoria, 1970.
- López Torrijos, Rosa. «Las medallas y la visión del mundo clásico en el siglo XVI español». En *La visión del mundo clásico en el arte español. Actas de las VI Jornadas de Arte*, 93-104. Madrid: CSIC-Editorial Alpuerto, 1993.
- López-Guadalupe Muñoz, Juan Jesús. «Identidad, hierofanía y contradicción en la escultura religiosa de los albores de la Edad Moderna. A propósito de las imágenes “aparecidas” en Andalucía oriental». En *Estudios de escultura en Europa. Materiales del Congreso Internacional de Escultura Religiosa «La luz de Dios y su imagen». Crevillent, 17-20 de noviembre de 2016*, editado por Alejandro Cañestro Donoso, 375-404. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, Gobierno Provincial de Alicante, 2017.
- Lorenzo Pinar, Francisco Javier. «La presencia de extranjeros en Zamora en el siglo XVII». En *La emigración castellana y leonesa en el marco de las migraciones españolas*, editado por Juan Andrés Blanco Rodríguez, 125-162. Zamora: UNED-Zamora, 2011.

- . «La presencia de extranjeros en la ciudad de Salamanca en la primera mitad del siglo XVII». En *La emigración castellana y leonesa en el marco de las migraciones españolas*, editado por Juan Andrés Blanco Rodríguez, 85-124. Zamora: UNED-Zamora, 2011.
- Lowenthal, David. «“European Identity”: An Emerging Concept». *Australian Journal of Politics and History* 46, nº 3 (2000): 314-321.
- Lozano Bartolozzi, María del Mar, y Javier Cano Ramos. «El patrimonio retablistico en Extremadura y algunos criterios de las últimas intervenciones». En *El retablo. Tipología, iconografía y restauración. Actas del IX Simposio hispano-portugués de Historia del Arte. Ourense, 29-30 de septiembre, 1-2 de octubre de 1999*, editado por María Dolores Vila Jato, 149-164. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2002.
- Lucas Hidalgo, Paloma. «El medallón en la arquitectura salmantina del siglo XVI». Universidad de Salamanca, Departamento de Historia del Arte-Bellas Artes, 2007.
- Lugand, Julien, ed. *Les échanges artistiques entre la France et l’Espagne (XV<sup>e</sup>-fin XIX<sup>e</sup> siècles)*. Perpignan: Presses Universitaires de Perpignan, 2012.
- Lugand, Julien, y Stéphanie Doppler. «L’architecture dans les anciens comtés de Roussillon et de Cerdagne». En *La arquitectura en la Corona de Aragón entre el Gótico y el Renacimiento (1450-1550). Rasgos de unidad y diversidad*, editado por María Isabel Álvaro Zamora y Javier Ibáñez Fernández, 359-384. Zaragoza: Fundación Tarazona Monumental; Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2009.
- Luxán Meléndez, S. de, y M. Ronquillo Rubio. «Aportación al estudio de la población extranjera en Sevilla». En *Andalucía moderna. Actas del II Congreso de Historia de Andalucía*. Córdoba: Publicaciones de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía y obra social y cultural de Caja Sur, 1995.
- Macé de Lespinasse, René. *Les métiers et corporations de la ville de Paris*. Vol. 2. París: Imprimerie nationale, 1892.
- Macqueron, H. «Les charpentes en bois sculpté dans les églises du XVI<sup>e</sup> siècle». En *Congrès archéologique de France. LX<sup>e</sup> session, Séances générales tenues à Abbeville en 1893*, 367-374. París, Caén: A. Picard, Delesques, 1895.

- Maeterlinck, L. *Le genre satirique, fantastique et licencieux dans la sculpture flamande et wallonne dans la peinture flamande : les miséricordes de stalles (art et folklore)*. París, 1910.
- Mandrou, Robert. *Introduction à la France moderne. Essai de psychologie historique. 1500-1640*. París: Albin Michel, 1961.
- Maravall, José Antonio. «La diversificación de modelos del Renacimiento: Renacimiento Francés y Renacimiento español». *Cuadernos Hispanoamericanos* 390 (1982): 551-615.
- Marcos Álvarez, Fernando. «Nuevos datos sobre escultores y pintores extremeños del siglo XVI». *Norba-Arte* 22-23 (2002-2003): 29-43.
- Marcucci, Lætitia. «Le rôle méconnu de la physiognomonie dans les théories et les pratiques artistiques de la Renaissance à l'Âge classique». *Nouvelle revue d'esthétique* 15, nº 1 (2015): 123-133. <https://doi.org/10.3917/nre.015.0123>.
- Marez, Guillaume Des. *L'organisation du travail à Bruxelles au XV<sup>e</sup> siècle*. Bruselas: Hayez, 1904.
- Marías, Fernando. «El problema de los artistas conversos en el Siglo de Oro». En *Temas y formas hispánicas; arte, cultura y sociedad*, editado por Carlos Mata Induráin y Anna Morózova, 241-262. Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2015.
- Martens, Didier. «Les retables flamands sculptés du Bas Moyen Âge. À propos d'un ouvrage récent». *Revue belge de Philologie et d'Histoire* 79, nº 2 (2001): 679-686. <https://doi.org/10.3406/rbph.2001.4540>.
- Martín, Eduardo, e Hipólito Sancho de Sopranis. *Documentos para la historia artística de Cádiz y su región*. Jerez de la Frontera: Ayuntamiento, 1939.
- Martín González, Juan José. «Camón y la escultura española del siglo XVI». *Revista de Ideas Estéticas* 146 (1979): 57-62.
- . «Centros artísticos de la provincia de Cáceres (siglos XVI al XVIII)». En *Actas del VII Congreso de estudios extremeños*, I: 9-22. Cáceres, Badajoz: Institución Cultural «El Brocense», Institución Cultural «Pedro de Valencia», 1983.
- . «El Alcázar de Madrid en el siglo XVI». *Archivo Español de Arte* 35, nº 137 (1962): 1-20.

- . «El arte flamenco en Castilla y León». En *Vlaanderen en Castilla y León. Op de drempel van Europa (Flandes y Castilla y León. En el umbral de Europa)*, 95-100. Amberes: Kathedraal, Fundación Las Edades del Hombre, 1995.
- . «El Laoconte y la escultura española». *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 56 (1990): 459-469.
- . «El manierismo en la escultura española». *Revista de Ideas Estéticas* 72 (1960): 11-22.
- . «El palacio de “El Pardo” en el siglo XVI». *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, nº 36 (1970): 5-44.
- . *Escultura barroca en España. 1600-1770*. Madrid: Cátedra, 1998.
- . *Historia de la escultura*. Madrid: Gredos, 1970.
- . *Juan de Juni, vida y obra*. Madrid: Patronato Nacional de Museos, 1974.
- . «La policromía en la escultura castellana». *Archivo Español de Arte* 26, nº 104 (1953): 295-312.
- . «La vida de los artistas en Castilla la Vieja y León durante el Siglo de Oro». *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* 67, nº 1 (1959): 391-439.
- . «Los ideales artísticos en la imaginería castellana». *Revista de Ideas Estéticas* 48 (1954): 319.
- . «Tipología e iconografía del retablo español del Renacimiento». *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 30 (1964): 5-66.
- Martín González, María Angeles. *El Real Sitio de Valsain*. Madrid: Alpuerto, 1992.
- Martin, Michel. *La statuaire de la mise au tombeau de Christ des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles en Europe Occidentale*. París: Picard, 1997.
- Martín Morales, Francisco Manuel. «Aproximación al estudio del mercado de cuadros en la Sevilla barroca 1600-1670». *Archivo hispalense. Revista histórica, literaria y artística* 69, nº 210 (1986): 154-160.
- Martín Pradas, Antonio. «Nuevos datos sobre la sillería de coro del convento de Santa Inés del Valle de la Orden de Clarisas Franciscanas de Écija». En *Jornadas de*

- protección del patrimonio histórico (3ª y 4ª, 2004-2005)*, 295-307. Écija: Asociación de amigos de Écija, 2006.
- . «Sillería y facistol del coro bajo del convento de Santa Inés del Valle de Écija procedente de Osuna». *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna* 12 (2010): 56-58.
- . *Sillerías de coro de Sevilla. Análisis y evolución*. Sevilla: Guadalquivir, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2004.
- Martín Ribes, José, Carlos Fernández-Martos y Bermúdez-Cañete, y José Hernández Díaz. *Sillería de coro de la catedral de Córdoba*. Córdoba: Caja Provincial de Ahorros, 1981.
- Martín Sánchez, Miguel Ángel. *El imaginero Lorenzo Mercadante. Estudio de la obra y claves de su huella en la Virgen de las Nieves de la isla de Gran Canaria*. Tenerife: Asphodel, 2009.
- Martin Schongauer. *Das Kupferstichwerk. Ausstellung zum 500. Todesjahr, Staatliche Graphische Sammlung München. 11. September - 10. November 1991*. Múnich: Staatliche Graphische Sammlung, 1991.
- Martínez Burgos, Matías. «Sobre León Picardo». *Boletín Comisión de Monumentos de Burgos* 30, nº 115 (1951): 490-499.
- Martínez Shaw, Carlos. «Un microcosmos de oro y barro». En *Sevilla, siglo XVI. El corazón de las riquezas del mundo*, editado por Carlos Martínez Shaw, 15-23. Madrid: Alianza, 1993.
- Martínez Vega. «Valoración histórica del coro de la catedral primada de Toledo». *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de Toledo* 42-43 (1930): 1-63.
- Mateo Gómez, Isabel. «Alegorías de los conversos o alboraiques y del amor en Sevilla y Barcelona». *Archivo Español de Arte* 50, nº 199 (1977): 316-323.
- . «Algunos temas iconográficos interpretados por el Maestro Rodrigo Alemán en la sillería de la catedral de Toledo». *Goya* 105 (1971): 158-163.
- . «Algunos temas profanos en las sillerías de coro góticas españolas». *Archivo Español de Arte* 43, nº 170 (1970): 181-192.

- . «El Roman de Renard y otros temas literarios tallados en las sillerías de coro góticas españolas». *Archivo Español de Arte* 45, nº 180 (1972): 387.
- . «Eros y Vanitas en el mensaje moralizador de las sillerías de coro europeas». *Archivo Español de Arte* 265 (1994): 11-26.
- . «Fábulas, refranes y emblemas en las sillerías de coro góticas españolas». *Archivo Español de Arte* 49, nº 194 (1976): 145.
- . «“La Celestina” como ejemplo de moral y como fuente de arte». En *El jardín de Melibea. Monasterio de San Juan, Burgos, 18 de abril 20 de junio de 2000*, editado por Juan Carlos Elorza Guinea, 143-158. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.
- . «La crítica de costumbres en las sillerías góticas españolas». *Traza y baza: cuadernos hispanos de simbología, arte y literatura* 4 (1974): 43-50.
- . «La sillería del coro de la catedral de Sevilla». En *La catedral de Sevilla*. Sevilla: Guadalquivir, 1991.
- . *La sillería del coro de la Catedral de Toledo*. Toledo: Instituto provincial de investigaciones y estudios toledanos, Diputación Provincial, 1980.
- . «Los refranes en la sillería del coro de la catedral de León». *Revista de dialectología y tradiciones populares* 43 (1988): 411-428.
- . «Los trabajos de Hércules en las sillerías de coro góticas españolas». *Archivo Español de Arte* 48, nº 189 (1975): 43.
- . «Sillería del coro. Escenario para el oficio divino». En *La Catedral de León: mil años de historia*, editado por Antonio Vilaplana, Joaquín Yarza Luaces, y Norberto Cabezas Quintanilla, 169-194. Trabajo del Camino [León]: Edilesa, 2002.
- . *Temas profanos en la escultura gótica española. Las sillerías de coro*. Madrid: Instituto Diego Velázquez, 1979.
- . «Temas profanos en la sillería del coro de la Catedral de Sevilla». *Boletín de Bellas Artes* 4 (1976): 151-180.

- . «Una curiosa representación de la soberbia en la sillería del coro de la Catedral de Zamora». En *Actas del XXIII Congreso internacional de Historia del Arte*, 2: 361-364. Granada: Secretariado de publicaciones, 1973.
- Maufus, Marie-Christine. «Observations sur la production et utilisation du décor architectural en terre cuite pendant l'Antiquité tardive». En *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge. Colloque international. Centre National de la Recherche Scientifique. Université de Rennes II - Haute Bretagne. 2 - 6 mai 1983*, editado por Xavier Barral i Altet, III. Fabrication et consommation de l'oeuvre: 51-64. París: Picard, 1986.
- Mayer, August L. *Die Sevillaner Malerschule. Beiträge zu ihrer Geschichte*. Leipzig: Klinkhardt & Biermann, 1911.
- . *Historia de la pintura española*. Madrid: Espasa-Calpe, 1928.
- Mélanges offerts au docteur J.-B. Colbert de Beaulieu, directeur de recherche honoraire au Centre national de la recherche scientifique*. París: Léopard d'or, 1987.
- Méndez Rodríguez, Luis Rafael. «Una aproximación al estudio de los pintores extranjeros en la Sevilla del Siglo de Oro». En *Los extranjeros en la España moderna. Actas del I Coloquio Internacional, celebrado en Málaga del 28 al 30 de noviembre de 2002*, 2: 535-546. Madrid: Ministerio de Ciencia e Innovación, 2003.
- Mesa, José de, y Teresa Gisbert. «El hermano Bernardo Bitti escultor». En *Andalucía y América en el siglo XVI. II Jornadas de Andalucía y América*, editado por Bibiano Torres Ramírez y José J. Hernández Palomo, 2: 411-428. Sevilla: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, CSIC, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1983.
- . *Escultura virreinal en Bolivia*. La Paz: Academia Nacional de Ciencias de Bolivia, 1972.
- Meyer, Franz Sales. *Manual de ornamentación*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.
- Michelet, Jules. *Renaissance et réforme : histoire de France au XVI<sup>e</sup> siècle*. París: Robert Laffont, 1982.
- Mira, Eduard. «Del Mar del Norte al Mediterráneo: vínculos dinásticos, rutas comerciales y relaciones artísticas». En *El Renacimiento mediterráneo. Viajes de artistas*



*e itinerarios de obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV*, editado por Mauro Natale, 117-132. Madrid: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 2001.

Mognetti, Élisabeth. «Italianisme(s) dans la sculpture avignonnaise de Francesco Laurana à Imbert Boachon». En *Du Gothique à la Renaissance. Architecture et décor en France 1470-1550. Actes du colloque de Viviers - 20-23 septembre 2001*, editado por Yves Esquieu, 2<sup>a</sup> ed., 17-32. Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence, 2011.

Mogollón Cano-Cortés, Pilar, y Francisco Javier Pizarro Gómez. *La sillería de coro de la Catedral de Plasencia*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 1992.

Molina Figueras, Joan. «Rutas artísticas y cultura visual en Cataluña». En *El arte en la Corte de los Reyes Católicos. Rutas artísticas a principios de la Edad Moderna*, editado por Fernando Checa y Bernardo J. García García, 115-43. Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2005.

Molinié-Bertrand, Annie, y Pierre Chaunu. *Au Siècle d'or l'Espagne et ses hommes : la population du Royaume de Castille au XVI<sup>e</sup> siècle*. París: Economica, 1994.

Montané, Raymond. *Stalles et vitraux de la cathédrale d'Auch*. Auch: Paroisse de la cathédrale d'Auch, 1996.

Monteano Sorbet, Peio J. «“Vascos” y “franceses” en la Tudela de mediados del siglo XVI». *Príncipe de Viana* 234 (2005): 111-133.

Montes Romero-Camacho, Isabel. «La huida de judeoconversos sevillanos a Portugal como consecuencia del establecimiento de la Inquisición». En *Estudos em Homenagem ao Professor Doutor José Marques*, 2: 263-289. Oporto: Universidade do Porto, 2006.

Montoto, Santiago. *La catedral y el alcázar de Sevilla*. Madrid: Plus Ultra, 1951.

———. «Las calles de Sevilla». *ABC*. 1 de marzo de 1978.

Mora Rodríguez, Gloria. «La escultura clásica y los estudios sobre la antigüedad en España en el siglo XVI. Colecciones, tratados y libros de diseños». En *El coleccionismo de la escultura clásica en España*, editado por M. Mancini, 115-141. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2001.

- Moralejo, Serafín. *Formas elocuentes. Reflexiones sobre la teoría de la representación*. Tres Cantos (Madrid): Akal, 2004.
- Morales Martínez, Alfredo José. «Datos acerca de la intervención de Roque de Balduque en el Ayuntamiento de Sevilla». *Archivo hispalense. Revista histórica, literaria y artística* 61, nº 186 (1978): 179-182.
- . *El Ayuntamiento de Sevilla. Arquitectura y simbología*. Sevilla, 1981.
- . «El Ayuntamiento de Sevilla: maestros canteros, entalladores e imagineros». *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte* 4 (1991): 61-82.
- . *Hernán Ruiz “el Joven”*. Madrid: Akal, 1996.
- . «La arquitectura del Ayuntamiento de Sevilla. Resumen de la vida e historia de un edificio». *Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico* 14, nº 57 (2006): 56-57.
- . *La Capilla Real de Sevilla*. Sevilla: Diputación Provincial, 1979.
- . *La iglesia de San Lorenzo de Sevilla*. Sevilla, 1981.
- . «La sillería de coro del convento de Santa Inés de Sevilla». *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte* 1 (1988): 87-96.
- . *La obra renacentista del Ayuntamiento de Sevilla*. Sevilla: Servicio de Publicaciones del Excmo. Ayuntamiento, 1981.
- . *La sacristía mayor de la Catedral de Sevilla*. Sevilla: Diputación Provincial, 1984.
- . «Puntualizaciones sobre la obra escultórica de Nicolás de León». *Boletín del museo e instituto Camón Aznar* 25 (1986): 17-22.
- . «Sacristías del Renacimiento en Andalucía». En *Arquitectura religiosa del siglo XVI en España y Ultramar*, editado por María del Carmen Lacarra Ducay, 265-280. Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», Diputación Provincial, 2004.
- . «Sobre la Capilla Real de Sevilla y algunos de sus creadores». *Archivo hispalense: Revista histórica, literaria y artística* 74, nº 227 (1991): 185-196.
- Morales Padrón, Francisco. *La ciudad del Quinientos*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1977.
- . *Los corrales de vecinos de Sevilla*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1974.

- Morand, Kathleen, y David Finn. *Claus Sluter, Artist of the Court of Burgundy*. Austin: University of Texas Press, 1991.
- Morell Peguero, Blanca. «Mercaderes y artesanos en la sociedad sevillana del siglo XVI: contribución a la etnohistoria de Sevilla». Universidad de Sevilla, 1983.
- Morelli, Anne. *Les émigrants belges: réfugiés de guerre, émigrés économiques, réfugiés religieux, et émigrés politiques ayant quitté nos régions du XVI<sup>e</sup> siècle à nos jours*. Bruxelles: EVO Asbl, 1998.
- Moreno Alcalde, Mercedes. «Noticias sobre el escultor Juan Imberto». *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 47 (1981): 456-463.
- Moreno Mendoza, Arsenio. *La Úbeda de Vandelvira*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2005.
- Morón de Castro, María Fernanda. «Análisis histórico estilístico de las escenas del retablo mayor de la catedral de Sevilla». En *El retablo mayor de la catedral de Sevilla*, 121-172. Sevilla: Monte de Piedad de Sevilla, 1981.
- . «La Puerta del Sol de la colegiata de Osuna». *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna* 6 (2004): 27-30.
- Mouchebouez-Guiorgadze, Claire. «Les chapiteaux de Chambord. Recherches sur la stylistique ornementale de la première Renaissance française». *Revue d'art* 124, nº 2 (1999): 33-42.
- Müller, Theodor. *Sculpture in the Netherlands, Germany, France, and Spain*. The Pelican History of Art. Harmondsworth: Penguin, 1966.
- Muller, Welleda. «L'art des huchiers, restreint au mobilier liturgique des choeurs (stalles, jubés, autels et retables sculptés, groupes statuaires), en pays bourguignon, flamand et rhéno-mosan, aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles». *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre* 4 (2010). <https://doi.org/10.4000/cem.11619>.
- . *Les stalles, siège du corps dans les choeurs liturgiques du Grand duché de Bourgogne*. París: L'Harmattan, 2015.
- . «The Representation of Architecture in French and Burgundian Choir Stalls». En *Choir Stalls in Architecture and Architecture in Choir Stalls*, editado por Fernando

Villaseñor Sebastián, 158-168. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2015.

Munoz, Sarah. «Architecture et figure sculptée dans la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle : les têtes en médaille dans les monuments toulousains». En *La sculpture française du XVI<sup>e</sup> siècle. Études et recherches*, editado por Marion Boudon-Machuel, 80-91. Marsella: Le bec en l'air, Institut national d'histoire de l'art, 2011.

———. «Célébrer et paraître : évolution du portrait en médaillon sculpté à la Renaissance en France et en Espagne». Université Toulouse-Jean Jaurès, 2016.

———. «Écriture du mur, écriture de soi : les têtes en médaillon sculptées en France au XVI<sup>e</sup> siècle». En *Questions d'ornements. XV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles*, editado por Ralph Dekoninck, Caroline Heering, Pierre-Yves Kairis, Michel Lefftz, y Group for Early Modern Cultural Analysis, 302-313. Bruselas: Turnhout, Brepols, 2012.

———. «Le portrait royal sculpté en médaillon en France aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles : de François I<sup>er</sup> à Louis XIV». *Les Cahiers de FRAMESPA* 11 (2012). <https://doi.org/10.4000/framespa.1953>.

———. «Les têtes en médaillon dans le décor sculpté de la Renaissance : typologie et diffusion d'un ornement á travers la France méridionale et l'Espagne». En *Les échanges artistiques entre la France et l'Espagne*, editado por Julien Lugand, 165-182. Perpignan: Presses Universitaires de Perpignan, 2012.

Muñoz y Manzano, Cipriano. *Adiciones al Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España de Juan Agustín Ceán Bermúdez*. Vol. 2. Madrid: Tipografía de los Huérfanos, 1889.

Muro Orejón, Antonio. *Documentos para la historia del arte en Andalucía*. Vol. IV. Artífices sevillanos de los siglos XVI y XVII. Laboratorio de Arte. Sevilla: Universidad de Sevilla, Facultad de Filosofía y Letras, 1932.

Musée de Dijon. *Antoine le Moiturier, le dernier des grands imagiers des ducs de Bourgogne*. [Dijón]: Musée de Dijon, Palais des ducs de Bretagne, 1973.

Musée départemental d'art religieux. *Vierges ornaïses. Exposition, 1991*. Musée départemental d'art religieux de Sées. Sées: Musée départemental d'art religieux, 1992.

- Museo Nacional de Escultura. *Colección/Collection*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Museo Nacional de Escultura, 2015.
- Mussat, André. «La rivière et la carrière : l'exemple des Pays de la Loire». En *Les chantiers de la Renaissance. Actes des Colloques tenus à Tours en 1983-1984*, editado por Jean Guillaume, II-26. París: Picard, 1991.
- Nadal Oller, Jordi, y Emilio Giralt i Raventós. *La Population catalane de 1553 à 1717. L'immigration française et les autres facteurs de son développement*. París: S.E.V.P.E.N., 1961.
- Nash, Susie. *Northern Renaissance Art*. Oxford History of Art. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- Navañero Mateos, Antonio, y Francisco M. Sánchez Lomba. «Vizcaínos, trasmeranos y otros artistas norteños en la Extremadura del siglo XVI». *Norba-Arte* 9 (1989): 7-13.
- Navarro García, Luis. «El puerto de Sevilla a fines del siglo XVI». *Archivo hispalense. Revista histórica, literaria y artística* 45, nº 139 (1966): 141-178.
- Navascués Palacio, Pedro. *Los coros catedralicios españoles*. Madrid: E.T.S. Arquitectura (UPM), 2001.
- . «Rodrigo Gil y los entalladores de la fachada de la Universidad de Alcalá». *Archivo Español de Arte* 45 (1972): 103-117.
- . *El libro de arquitectura de Hernán Ruiz el Joven*. Madrid: Escuela Técnica Superior de Arquitectura, 1974.
- Negrín Delgado, Constanza. «El Cristo de La Laguna y su probable origen brabantón». *Archivo Español de Arte* 67, nº 267 (1994): 292.
- Nieuwdorp, Hans. «De oorspronkelijke betekenis en interpretatie van de keurmerken op Brabantse retabels en beeldsnijwerk (15de-begin 16de eeuw)». *Archivum Artis Lovaniense* Bijdragen tot de geschiedenis van de kunst der Nederlanden opgedragen aan Prof. Em. Dr J.K. Steppe (1981): 85-98.
- , ed. *Les retables anversois XV-XVI siècles = Antwerpse retabels 15de-16de eeuw*. 2 vols. Amberes: Museum voor Religieuze Kunst, 1993.

- Nieva Soto, Pilar. «El retablo roteño de Nuestra Señora de la O y la participación en él del pintor Pablo Legot». *Anales de la Universidad de Cádiz* 11 (1996): 163-174.
- Ninane, L. «Un retable sculpté flamand aux îles Canaries». *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art* 7 (1937): 135-137.
- Noble, Marty. *Renaissance Ornaments and Designs*. Mineola: Dover Publications, 2002.
- Noblet, Julien. «L'introduction des éléments de la première Renaissance dans l'architecture religieuse en Touraine». Université François Rabelais, Centre d'études supérieures de la Renaissance, 2000.
- . «L'introduction des éléments de la première Renaissance dans l'architecture religieuse en Touraine». *Art Sacré* 14 (2001): 16-33.
- Norton, Christopher. «The Production and Distribution of Medieval Floor Tiles in France and England». En *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge. Colloque international. Centre National de la Recherche Scientifique. Université de Rennes II - Haute Bretagne. 2 - 6 mai 1983*, editado por Xavier Barral i Altet, III. Fabrication et consommation de l'oeuvre: 101-132. París: Picard, 1986.
- Oliva Melgar, José María. «Puerto y puerta de las Indias». En *Sevilla, siglo XVI. El corazón de las riquezas del mundo*, editado por Carlos Martínez Shaw, 93-109. Madrid: Alianza, 1993.
- Olivares Martínez, Diana. *Alonso de Burgos y la arquitectura castellana en el siglo XV: los obispos y la promoción artística en la Baja Edad Media*. Madrid: La Ergástula, 2013.
- Ollero Butler, Jacobo. «Los flamencos en la España del siglo XVI». *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* 2 (1990): 173-177.
- Orduña Viguera, Emilio. *La talla ornamental en madera*. Facsímil. Madrid, Valladolid: Compañía ibero-americana de publicaciones, Máxtor, 1930.
- Oricheta García, Arántzazu. «La influencia de las sillerías corales francesas del siglo XVI en el conjunto coral de San Marcos de León». *Boletín del museo e instituto Camón Aznar* 62 (1995): 115-127.
- Oricheta García, Arantzazu. *La sillería coral del convento de San Marcos de León*. León: Universidad de León, Secretariado de publicaciones, 1997.

- Orti Belmonte, Miguel Ángel. *La sillería del coro de la catedral de Córdoba*. Madrid: Imprenta de Bernardo Rodríguez, 1919.
- Osten, Gert von der, y Horst Vey. *Painting and Sculpture in Germany and the Netherlands, 1500 to 1600*. The Pelican History of Art. Harmondsworth: Penguin Books, 1969.
- Otte, Enrique. *Sevilla y sus mercaderes a fines de la Edad Media*. S.p.: Fundación El Monte, 1996.
- Oujja, Mohamed, Esther Rebollar, Marta Castillejo, Concepción Domingo, Concha Cirujano Gutiérrez, y Fernando Guerra-Librero. «Laser cleaning of terracotta decorations of the portal of Palos of the Cathedral of Seville». *Journal of Cultural Heritage* 6 (2005): 321-327.
- Oxea, José Ramón, y Fernando Oxea. «Reliquias de Yuste». *Archivo Español de Arte* 20 (1947): 26-59.
- Paatz, W. «Eine Nordwestdeutsche Gruppe von frühen Flandrischen Schnitzaltären aus der Zeit von 1360-1450». *Westfalen* 21 (1936): 49-68.
- Palomero Páramo, Jesús Miguel. «El entallador Jorge Fernández: las arras en Córdoba y el testamento en Sevilla». En *Alma Ars. Estudios de Arte e Historia en homenaje al Dr. Salvador Andrés Ordax*, editado por Miguel Ángel Zalama Rodríguez y Pilar Mogollón Cano-Cortés, 41-45. Valladolid: Universidad de Extremadura, Universidad de Valladolid, 2013.
- . «El manierismo romanista en la escultura sevillana». En *Tercer Congreso Español de Historia del Arte: Sevilla, 8-12 de diciembre de 1980*, 87. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1980.
- . *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*. Sevilla: Diputación Provincial, 1983.
- . «Retablos y esculturas en América». En *Andalucía y América en el siglo XVI. II Jornadas de Andalucía y América*, editado por Bibiano Torres Ramírez y José J. Hernández Palomo, 2: 429-435. Sevilla: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, CSIC, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1983.

- Palomo Fernández, Gema. «Nuevos datos documentales sobre la sillería de coro gótico de la catedral de Cuenca de Egas de Bruselas a Lorenzo Martínez». *Archivo Español de Arte* 67, nº 267 (1994): 284-291.
- Palustre, Léon. *La Renaissance en France*. París: Imprimerie de H. Lutier, 1886.
- Panofsky, Erwin. *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*. Madrid: Alianza, 1975.
- Pareja López, Enrique. *El arte de la Reconquista cristiana*. Editado por Enrique Pareja López. Vol. 3. Historia del Arte en Andalucía. Sevilla: Gever, 1990.
- Parrado del Olmo, Jesús María. «A propósito de la escenografía del retablo español del siglo XVI». En *El retablo. Tipología, iconografía y restauración. Actas del IX Simposio hispano-portugués de Historia del Arte. Ourense, 29-30 de septiembre, 1-2 de octubre de 1999*, editado por María Dolores Vila Jato, 219-238. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2002.
- . *Talleres escultóricos del siglo XVI en Castilla y León: arte como idea, arte como empresa comercial*. Valladolid: Secretariado de publicaciones e intercambio editorial, Universidad de Valladolid, 2002.
- Paula Rodríguez de Antonio, Francisco de. «El palacio del marqués del Arco: la madurez del plateresco segoviano». En *X Congreso Internacional de Expresión Gráfica aplicada a la Edificación: Nuevas líneas de investigación en Ingeniería de Edificación*, 589-600. Alicante: Universidad de Alicante, 2010.
- . «El palacio del marqués del Arco: la madurez del plateresco segoviano». *EGA: Revista de expresión gráfica arquitectónica* 17 (2011): 230-241.
- Paula Valladar, Francisco de. «La escultura granadina». *La Alhambra: Revista Quincenal de Artes y Letras* 5 (1902): 822-826 y 849-851.
- Pauwels, Yves. «À propos de la Maison des Chevaliers à Viviers : l'ordre et la baie». Editado por Yves Esquieu. *Revue du Vivarais* CVII, nº 1 (753), Du Gothique à la Renaissance. Actes du colloque de Viviers (20-23 septembre 2001) II. L'introduction de la Renaissance en Vivarais et Dauphiné (1520-1550) (marzo de 2003): 193-202.



- . «Il se rendit en Italie"... ou en Espagne? Le voyage architectural à la Renaissance». En *Le goût du voyage à la Renaissance*, editado por Thierry Verdier. Bournazel, 2014.
- . «L'architecture de la " Belle Chapelle " à Solesmes : une origine espagnole ?» *Gazette des Beaux-Arts* 134 (1999): 85-92.
- Peeters, Natasja, y Maximiliaan P. J. Martens. «A cutting edge? Wood carvers and their Workshops in Antwerp, 1450-1550». En *Constructing Wooden Images: Proceedings of the Symposium on the Organization of Labour and Working Practices of the Late Gothic Carved Altarpieces in the Low Countries, Brussels, 25-26 October 2002*, editado por Carl van de Velde, Hans Beeckman, Joris van Acker, y Frans Verhaeghe, 75-92. Bruselas: VUB Brussels University Press, 2005.
- Pellejero Soteras, Cristóbal. «El claustro de Irache». *Príncipe de Viana* 2, nº 5 (1941): 16-35.
- Peltier, Cyril. «Autour des origines, de l'itinéraire de formation et de l'œuvre du sculpteur français établi en Espagne : Juan de Juni (1507-1577)». École doctorale Sciences de l'homme et de la société, Centre d'études supérieures de la Renaissance, 2008.
- . «Les Saints de Solesmes : des résurgences dans la statuaire espagnole du Siècle d'Or ?» *Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest* 4, nº 123-124 (2016): 35-39.
- Peña Velasco, María Concepción de la. «El valor de la palabra en el retablo español. De finales del Gótico a comienzos del Neoclasicismo». *Revista Electrónica de Estudios Filológicos* 4 (2002). <http://hdl.handle.net/10201/50933>.
- Père, André. «Les sibylles de la cathédrale d'Auch». *Bulletin de la Société archéologique et historique du Gers* 88, nº 2 (1987): 125.
- Pereda, Felipe. «Antonio "de Malinas", un escultor de los Países Bajos en la España del Renacimiento». *Archivo Español de Arte* 77, nº 306 (2004): 139-157.
- . *Las imágenes de la discordia: política y poética de la imagen sagrada en la España del Cuatrocientos*. Madrid: Marcial Pons, 2013.
- Pérez Chinarro, José María. «Un dibujo para la fachada de San Marcos de León». *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 51 (1985): 494-496.

- Pérez del Campo, Lorenzo. «Nicolás Tiller y el retablo de Santa Bárbara en la Catedral de Málaga». *Baetica. Estudios de arte, geografía e historia* 8 (1985): 77-84.
- Pérez del Campo, Lorenzo, y J. L. Romero Torres. *La catedral de Málaga*. León: Everest, 1986.
- Pérez, Joseph. «Edad Moderna». En *Historia de España*. Barcelona: Espasa Calpe, 2015.
- . «El modelo flamenco en Castilla». En *Encuentros en Flandes. Relaciones e intercambios hispanoflámencos a inicios de la Edad Moderna*, editado por Robert A. Verdok y Werner Thomas, 103-115. Soria, Lovaina: Leuven University Press, Fundación Duques de Soria, 2000.
- . *La España del siglo XVI*. Traducido por Mauro Armiño. Madrid: Espasa Calpe, 2001.
- Pérez, Liliane, y Catherine Verna. «Dissemination of Technical Knowledge in the Middle Ages and the Early Modern Era: New Approaches and Methodological Issues». *Technology and Culture* 47, nº 3 (2006): 536-565.
- . «La circulation des savoirs techniques du Moyen Âge à l'époque moderne. Nouvelles approches et enjeux méthodologiques». *Tracés. Revue de sciences humaines* 16 (2009): 25-61.
- Pérez Rodríguez, José Luis, C. Maqueda, y A. Justo. «A scientific study of the Terracotta Sculptures from the Porticos of Seville Cathedral». *Studies in Conservation* 30, nº 1 (1985): 31-38.
- Pérez Rodríguez, José Luis, C. Maqueda, A. Justo, E. Morillo, y M. C. Jiménez de Haro. «Characterization of Decay Ceramic Sculptures decorating the Pardon Portico of Seville Cathedral, Spain». *Applied Clay Science* 9 (1994): 221-223.
- Pérez Sedano, Francisco. *Datos documentales inéditos para la historia del arte español*. Vol. I. Notas del archivo de la catedral de Toledo. Madrid: Centro de Estudios Históricos, 1914.
- Pérez Villalba, María Teresa. «Los franceses en los “Llibres de avehinaments” de la ciudad de Valencia: 1500-1611». *Yakka* 20, nº 24 (2013-2014): 487-499.
- . «Los franceses en los “Llibres de avehinaments” de la ciudad de Valencia: 1500-1611». *Vestigios de un mismo mundo* 10 (2015): 487-499.

- Périer-d'Ieteren, Catheline. «Le marché d'exportation et l'organisation du travail dans les ateliers brabançons aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles. Apports de l'examen technologique des retables». En *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge. Colloque international. Centre National de la Recherche Scientifique. Université de Rennes II - Haute Bretagne. 2 - 6 mai 1983*, editado por Xavier Barral i Altet, III. Fabrication et consommation de l'oeuvre:629-45. París: Picard, 1986.
- . *Les volets peints des retables bruxellois conservés en Suède et le rayonnement de Colyn de Coter*. Estocolmo: Kungliga Vitterhets Historie och Antikvitets Akademien, Almqvist & Wiksell International, 1984.
- Périn, Patrick. «Deux exemples de production en série à l'époque mérovingienne : sarcophages de plâtre moulé et plaques de bronze du Bassin parisien». En *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge. Colloque international. Centre National de la Recherche Scientifique. Université de Rennes II - Haute Bretagne. 2 - 6 mai 1983*, editado por Xavier Barral i Altet, III. Fabrication et consommation de l'oeuvre:9-40. París: Picard, 1986.
- Perspectives on the Renaissance Medal*. Nueva York: Garland, American Numismatic Society, 2000.
- Peytaví Deixona, Joan. *Catalans i Occitans à la Catalunya Moderna (Comtats de Roselló i Cerdanya, s.XVI-XVII)*. Barcelona: Òmnium, 2005.
- Pijoán, José. *El arte del Renacimiento en el norte y centro de Europa*. Summa Artis 15. Madrid: Espasa Calpe, 1969.
- Pike, Ruth. *Aristocrats and traders. Sevillian Society in the Sixteenth Century*. Ithaca (NY): Cornell University Press, 1972.
- . *Enterprise and adventure. The Genoese in Sevilla and the Opening of the New World*. Ithaca (NY): Cornell University Press, 1966.
- Pizarro Gómez, Francisco Javier, y Román Hernández Nieves. «Peculiaridades iconográficas del retablo extremeño». En *El retablo. Tipología, iconografía y restauración. Actas del IX Simposio hispano-portugués de Historia del Arte. Ourense, 29-30 de septiembre, 1-2 de octubre de 1999*, editado por María Dolores Vila Jato, 259-272. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2002.

- Planet, François. «L'art de la médaille à Lyon : une Renaissance tardive mais profonde». En *Lyon Renaissance : arts et humanisme*, editado por Ludmila Virassamynaiken, 154-159. [Lyon]: Musée des Beaux-Arts de Lyon, Somogy Éditions d'art, 2015.
- Pleguezuelo, Alfonso. «Francisco Niculoso Pisano: datos arqueológicos». *Bolletino del Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza* 3-4 (1992): 171-191.
- . «Jan Floris, c. 1520-1567, a Flemish Tile Maker in Spain». En *Majolica and Glass from Italy to Antwerp and beyond. The Transfer of Technology in the 16<sup>th</sup> and Early 17<sup>th</sup> Century*. *Majolica en glas van Italie naar Antwerpen en verder : de overdracht van technologie in de 16de-begin 17de eeuw*. *Majolique et verre de l'Italie à Anvers et au-delà : la diffusion de la technologie au XVI<sup>e</sup> et au début du XVII<sup>e</sup> siècle*, editado por Johan Veeckman y Sarah Jennings, 123-144. Amberes: Stadtsbestuur, 2002.
- Poitrineau, A. «La inmigración francesa en el reino de Valencia». *Moneda y crédito* 137 (1976): 103-133.
- Pollar, John Graham. *Renaissance Medals*. Vol. 2. France, Germany, The Netherlands, and England. Washington: National Gallery of Art, Oxford University Press, 2007.
- Polvorinos, A., y J. Castaing. «Lustre Decorated Ceramics from a 15<sup>th</sup>-16<sup>th</sup> Century Production in Seville». *Archaeometry* 52, nº 1 (2010): 83-98.
- Portela Sandoval, Francisco José. «Un grabado de Marcantonio Raimondi y su reflejo en el arte español del siglo XVI». *Archivo Español de Arte* 217, nº 55 (1982): 80-83.
- Poujade, Patrice. *Le voisin et le migrant. Hommes et circulations dans les Pyrénées modernes (XVI<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècle)*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2011.
- Pradel, Pierre. «Inicios del Renacimiento fuera de Italia I. Francia, Flandes, Inglaterra». En *El arte y el hombre*, editado por René Huyghe, 2: 421-423. Barcelona: Planeta, 1965.
- . *Michel Colombe : le dernier imagier gothique*. París: Plon, 1953.
- Prentice, Andrew Noble. *Renaissance Architecture and Ornament in Spain. A Series of Examples Selected from the Purest Works Executed between the years 1500-1560*. Nueva York: P. Wenzel & M. Krakow, 1890.

- Prims, F. «Altaarstudiin (1): Antwerpsche Altaarkunst der xvde- xvide eeuw». *Antwerpiensia* 13 (1939): 278-285.
- Proske, Beatrice Gilman. *Castilian Sculpture. Gothic to Renaissance*. Nueva York: Hispanic Society of America, 1951.
- Prouté, Paul. *Dessins originaux anciens et modernes. Estampes anciennes du XV<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècles*. París: Paul Prouté, 1984.
- Provence, Jacky. *Art et artistes à Troyes et en Champagne méridionale (fin XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècle)*. Poligny: Centre troyen de recherches et d'études Pierre et Nicholas Pithou, 2016.
- Pulido y Pulido, Tomás. *Datos para la historia artística cacereña (repertorio de artistas)*. Cáceres: Institución Cultural «El Brocense», Diputación Provincial, 1980.
- Quarré, Pierre. *Claus de Werve et la sculpture bourguignonne dans le premier tiers du 15<sup>e</sup> siècle*. Dijón: Musée des Beaux-Arts, 1976.
- . *Jean de la Huerta et la sculpture bourguignonne au milieu du XV<sup>e</sup> siècle*. Dijón: Musée de Beaux-Arts, Palais des ducs de Bretagne, 1972.
- . *La sculpture bourguignonne à la fin du Moyen Âge*. París, 1978.
- . *La sculpture bourguignonne en Auxois et en Autunois à la fin du XV<sup>e</sup> siècle*. [Dijón]: Musée des Beaux-Arts de Dijon, Palais des Ducs de Bourgogne, 1974.
- . «Le Christ au Mise au tombeau de Langres». *Revue de l'art* 13 (1971): 68-71.
- . «Le retable de la Capilla de los Corporales de la Collégiale de Daroca et le sculpteur Jean de la Huerta». En *Actas del XXIII Congreso internacional de Historia del Arte*, I: 455-464. Secretariado de publicaciones de la Universidad de Granada, 1973.
- . «L'influence de Simone Martini sur la sculpture bourguignonne». *Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France*, 1960-1962, 53-55.
- Quarré, Pierre, y Léo Hilber. *La sculpture en Bourgogne à la fin du Moyen Âge*. Friburgo, París: Office du Livre, Vilo, 1978.
- Quilliet, Bernard. *La France du beau XVI<sup>e</sup> siècle (1490-1560)*. París: Fayard, 1998.

- Quintero Atauri, Pelayo. *Sillas de coro. Noticias de los más notables que se conservan en España*. Madrid: Hauser y Menet, 1908.
- . *Sillerías de coro en las iglesias españolas*. Madrid: Voluntad, 1928.
- Quintero de Atauri, Pelayo. «Sillería de coro de la catedral de Sevilla». *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* 9, nº 100 (1901): 89-94, 110-119 y 122-126.
- . «Sillería de coro de la catedral de Sevilla». *Bética* 4 (1916).
- Radke, G. M. «Benedetto da Maiano and the Use of Full Scale Preparatory Models in the Quattrocento». En *Verrocchio and the Late Quattrocento Italian Sculpture*, editado por Steven Bule, Alan Phipps Darr, y Fiorella Superbi Gioffredi, 217-224. Florencia: Le Lettere, 1992.
- Ramírez Domínguez, Juan Antonio. «Notas para una estimación de la sátira religiosa en las misericordias de algunas sillerías de coro». *Revista de Ideas Estéticas* 33, nº 130 (1975): 108-121.
- Ramiro Ramírez, Sergio. «Francisco de los Cobos y la fama: promoción arquitectónica y literatura cortesana de oposición». *Anales de Historia del Arte* 23 (2013): 71-88.
- Ramos Berrocoso, Juan Manuel. «Importancia de los programas y grupos iconográficos en el estudio de la sillería de Plasencia: las misericordias». *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción* 48 (2013): 9-23.
- . «La sillería coral de la catedral de Plasencia: datos sobre su autoría y su cronología». *Norba. Revista de arte* 36 (2016): 43-97.
- Ramos Suárez, Manuel Antonio. «Arquitecturas para la música: Las cajas de órgano de la parroquia matriz de San Juan Bautista de Marchena (Sevilla)». *Archivo Español de Arte* 86, nº 343 (2013): 181-200.
- Ranc, Robert, Henri Hours, Henri-Jean Martin, Maurice Audin, y Jean Toulet. *Le siècle d'or de l'imprimerie lyonnaise*. París: Éditions du Chêne, 1972.
- Randall, R. «The Medieval Artist and Industrialized Art». *Apollo* 84 (1966): 434-441.
- Ravé Prieto, Juan Luis. *Arte religioso en Marchena (siglos XV al XIX)*. Marchena: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, 1986.

- Rebollar Antúnez, Alba. «Ensambladores y entalladores en Salamanca a fines del siglo XVI. Ordenanzas para su oficio». *Boletín. Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción* 51 (2016): 17-32.
- Recht, Roland. *Nicolas de Leyde et la sculpture à Strasbourg (1460-1525)*. Estrasburgo: Presses universitaires de Strasbourg, 1988.
- Recio Mir, Álvaro. «La versatilidad del Renacimiento: variedad material, icónica, tipológica y funcional». En *El retablo sevillano desde sus orígenes hasta la actualidad*, editado por Francisco Javier Herrera García, Álvaro Recio Mir, Fátima Halcón, y Alfonso Pleguezuelo Hernández, 72-126. Sevilla: Diputación Provincial, Fundación Real Maestranza de Caballería de Sevilla, Fundación Cajasol, 2009.
- Recio Morales, Óscar. «Los espacios físicos de representatividad de las comunidades extranjeras en España». En *Las corporaciones de nación en la monarquía hispánica (1580-1750). Identidad, patronazgo y redes de sociabilidad*, 13-32. Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2014.
- . «Los extranjeros y la historiografía modernista». *Cuadernos de historia moderna* 10 (2011): 33-51.
- Redondo Cantera, María José. «L'apport français à la sculpture de la Renaissance en Castille. Réflexions sur le style et les matériaux». En *La sculpture française au XVI<sup>e</sup> siècle. Études et recherches*, editado por Marion Boudon-Machuel, 138-149. Marsella: Le bec en l'air, Institut national d'histoire de l'art, 2011.
- Redondo Cantera, María José, y Nicole Dacos. *El modelo italiano en las artes plásticas de la Península Ibérica durante el Renacimiento*. Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2004.
- Reina Giráldez, Francisco. «Llegada a Sevilla y primeras obras del escultor Lorenzo Mercadante de Bretaña». *Archivo hispalense. Revista histórica, literaria y artística* 215 (1987): 143-151.
- Relaciones hispano-francesas a través del tiempo. Coloquio de Madrid, 1965*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Inst. «Jerónimo Zurita», 1980.
- Reveyron, Nicolas. «Le portail renaissance de l'ancienne collégiale Saint-Nizier de Lyon». En *Du Gothique à la Renaissance. Architecture et décor en France 1470-1550. Actes du*

*colloque de Viviers - 20 -23 septembre 2001*, editado por Yves Esquieu, 2<sup>a</sup> ed., 271-313. Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence, 2011.

Río de la Hoz, Isabel del. *El escultor Felipe Bigarny (h. 1470-1542)*. Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 2001.

———. «El papel de Borgoña en el primer Renacimiento portugués y español». En *As relações artísticas entre Portugal e Espanha na época dos descobrimentos*, editado por Pedro Dias, 113-122. Coimbra: Instituto de História da Arte (Universidade de Coimbra), Livraria Minerva, 1987.

———. «Felipe de Bigarny: origen y formación». *Archivo Español de Arte* 57, nº 225 (1984): 89-92.

Rivera de las Heras, José Ángel. *En torno al escultor Gil de Ronza*. Zamora: Diputación Provincial, 1998.

Rivero Rodríguez, María Luisa. «Alfonso de Valdés y el Gran Canciller Mercurino Arborio di Gattinara: el erasmismo en la Cancillería imperial (1527-1530)». *e-Spania. Revue interdisciplinaire* 13 (2012). <https://doi.org/10.4000/e-spania.21322>.

———. «Escribir y prosperar en Sevilla: el notario Juan Álvarez de Alcalá (1500-1518)». *Historia. Instituciones. Documentos* 36 (2009): 333-368.

Robinson, Cynthia. *Imagining the Passion in a Multiconfessional Castile: the Virgin, Christ, Devotions, and Images in the Fourteenth and Fifteenth Centuries*. University Park: The Pennsylvania State University Press, 2013.

Rochat, Blandine. «Lyon en 1494 : panorama artistique à la veille de la première expédition de Charles VIII en Italie». En *Du Gothique à la Renaissance. Architecture et décor en France 1470-1550. Actes du colloque de Viviers - 20-23 septembre 2001*, editado por Yves Esquieu, 2<sup>a</sup> ed., 71-88. Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence, 2011.

Roda Peña, José. «Antiguas imágenes titulares de las cofradías sevillanas». En *Las cofradías de Sevilla en el siglo de la crisis*, editado por León Carlos Álvarez Santalo, José Sánchez Herrero, José Enrique Ayarra Jarne, Juan Miguel González Gómez, y José Roda Peña, 2<sup>a</sup> ed. Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de publicaciones, 1999.



- . «Estudio preliminar». En *Noticias sevillanas del siglo XVIII. La Virgen del Amparo y el terremoto de Lisboa de 1755*, editado por Antonio González Cantero, 20-24. Sevilla: Área de Fiestas Mayores, 2005.
- . «La imagen y la Hermandad de Nuestra Señora del Amparo antes del terremoto de Lisboa de 1755». En *X Simposio sobre Hermandades de Sevilla y su provincia*, editado por José Roda Peña, 263-300. Sevilla: Fundación Cruzcampo, 2009.
- Rodríguez Bote, María Teresa. «D’imagier à ymaginero : la présence de sculpteurs septentrionaux en Espagne aux xv<sup>e</sup>-xvi<sup>e</sup> siècles». *Bulletin du Centre d’études médiévales d’Auxerre (Bucema)* 20.2 (2016). <https://doi.org/10.4000/cem.14535>.
- . «La aportación de los entalladores septentrionales a los coros españoles de finales del Gótico y comienzos del Renacimiento». *digitAR - Revista Digital de Arqueología, Arquitectura e Artes* 2, nº A Europa (quase) toda em Coimbra. Regra e hibridismo na produção escultórica de João de Ruão (2020): 57-71.
- . «La corriente escultórica nórdica en la España del XVI». *Yakka* 20, nº 24 (2013-2014): 173-187.
- . «La corriente escultórica nórdica en la España del XVI». *Vestigios de un mismo mundo* 10 (2015): 173-187.
- . «La corriente escultórica septentrional en la España del siglo XVI». En *Jóvenes investigadores 2014*, 23-28. Cuadernos del INICE. Salamanca: Instituto de investigaciones científicas y ecológicas, 2014.
- . «La formación del artista en los talleres nórdicos». En *La formación artística: creadores-historiadores-espectadores*, editado por Begoña Alonso Ruiz, Julio J. Polo Sánchez, Luis Sazatornil Ruiz, y Fernando Villaseñor Sebastián, 1: 82-93. Santander: Editorial Universidad de Cantabria, 2018.
- . «The Role of Choirs Stalls made by Foreign Craftsmen in Spanish Renaissance Sculpture». En *Choir Stalls and their Workshops. Proceedings of the Misericordia International Colloquium 2016*, editado por Anja Seliger y Willy Piron, 166-178. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2017.
- Rodríguez Demorizi, Emilio, Juan Contreras, y López de Ayala Lozoya. *España y los comienzos de la pintura y escultura en América*. Madrid: Gráficas reunidas, 1966.

- Rodríguez G. de Ceballos, Alfonso. «Motivos ornamentales en la arquitectura de la Península Ibérica entre Manierismo y Barroco». En *Actas del XXIII Congreso internacional de Historia del Arte*, 2: 553-559. Secretariado de publicaciones de la Universidad de Granada, 1973.
- Rodríguez Molina, José, ed. *Colección documental del Archivo Municipal de Úbeda*. Vol. 2 (Siglo XVI). Granada: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, 1990.
- Rodríguez Moñino, Antonio. «Hans de Bruxelles y Jerónimo de Valencia (entalladores del siglo XVI, 1554-1601)». *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 9 (1942-1943): 121-156.
- . «La escultura en Badajoz durante el siglo XVI (1555-1608). Noticias de archivo sobre escultores, ensambladores, carpinteros, etc.» *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 13 (1946-1947): 101-131.
- Rodríguez Morales, Carlos. «La Virgen de la Luz de la catedral de La Laguna (Tenerife) en el arte sevillano del siglo XVI». *Anuario de Estudios Atlánticos* 45 (2000): 531-551.
- Rodríguez Pantín, Alberto. «Aportación documental sobre la actividad artística compostelana de la primera mitad del siglo XVI». Universidad de Santiago de Compostela, 1988.
- Rodríguez Quintana, Milagros I. «El retablo de Santa Marina de Magán (Toledo)». *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA* 51 (1985): 367-386.
- Rodríguez Vázquez, Antonio L. *Ricos y pobres: propiedad y vida privada en la Sevilla del siglo XVI*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 1995.
- Rodríguez Yanes, José Miguel. «Los extranjeros en La Laguna durante el Antiguo Régimen». *Estudios Canarios. Anuario del Instituto de Estudios Canarios* 52 (2008): 89-116.
- Rodríguez-Buzón Calle, Manuel. *La colegiata de Osuna*. Sevilla: Diputación Provincial, 1982.
- Rodríguez-San Pedro Bezares, Luis Enrique. «Libros de arte-filosofía en la librería de la Universidad de Salamanca en el siglo XVI. Inventario de 1610». *Studia Historica. Historia Moderna* 3, nº 3 (1985): 107-118.

- Rokiski Lázaro, María Luz. *Arquitectura del siglo XVI en Cuenca: arquitectos, canteros y carpinteros*. Cuenca: Diputación Provincial, 1985.
- . «En torno a la escultura del primer tercio del siglo XVI en Cuenca». *Archivo Español de Arte* 69, nº 273 (1996): 113-118.
- . «Proceso de Alexandre Francés y noticias sobre artistas que trabajaron en Cuenca». *Archivo Español de Arte* 46, nº 184 (1973): 440-448.
- Romero Bejarano, Manuel. «De vanidad e infortunio. Historia de la construcción del palacio Riquelme de Jerez de la Frontera (1542-1543)». *Atrio: revista de historia del arte*, nº 22 (2016): 60-71.
- . «El Abrazo de san Joaquín y santa Ana». En *Inmaculada*, editado por Clementina Julia Ara Gil, Francisco Javier de la Plaza Santiago, y María Meléndez Alonso, 120-122. Salamanca: Fundación Las Edades del Hombre, 2005.
- . «El escultor Nicolás de León en Jerez (I)». *Diario de Jerez*. 10 de marzo de 2013, edición en línea. <https://www.diariodejerez.es/ocio/escultor-Nicolas-Leon-Jerez-0-677932736.html>.
- . «El escultor Nicolás de León en Jerez (II)». *Diario de Jerez*. 25 de marzo de 2013, edición en línea. <https://www.diariodejerez.es/ocio/escultor-Nicolas-Leon-Jerez-II-0-682431984.html>.
- . «El escultor Nicolás de León en Jerez (y III)». *Diario de Jerez*. 31 de marzo de 2013, edición en línea. <https://www.diariodejerez.es/ocio/escultor-Nicolas-Leon-Jerez-III-0-684231880.html>.
- Romero Medina, Raúl, y Manuel Romero Bejarano. «La obra tardogótica de la Cartuja de la Defensión de Jerez de la Frontera. Reflexiones sobre la intervención de Diego de Riaño». *De Arte* 16 (2017): 31-48.
- Romero Torres, José Luis. «Orfebrería y escultura (aproximación al estudio de sus relaciones)». En *Tipologías, talleres y punzones de la orfebrería española: actas [del] IV Congreso Nacional de Historia del arte, Zaragoza, 4-8 de diciembre de 1982*, 329-346. Zaragoza: Comité Español de Historia del Arte, 1984.
- Ronot, Henry. «Une statue provenant vraisemblablement de l'ancien "sépulchre" de Langres (1470)». *Bulletin de la société de l'art français* (1953): 15-17.

- Rosser, Gervase. *The Art of Solidarity in the Middle Ages: Guilds in England 1250-1550*. Oxford: Oxford University Press, 2015.
- Roudié, Paul. *L'activité artistique à Bordeaux, en Bordelais et en Bazadais de 1453 à 1550*. Burdeos, 1972.
- . *L'activité artistique à Bordeaux, en Bordelais et en Bazadais de 1453 à 1550*. Burdeos: Société bordelaise de diffusion des travaux de lettres et sciences humaines, 1975.
- Roy, Maud. «La Renaissance au château de Rapetour, dans le Lyonnais». En *Du Gothique à la Renaissance. Architecture et décor en France 1470-1550. Actes du colloque de Viviers - 20-23 septembre 2001*, editado por Yves Esquieu, 2<sup>a</sup> ed., 201-210. Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence, 2011.
- Rubio, Germán, Isidro Acemel, y Elías Tormo y Monzó. «La escultura española en el siglo xv. El maestro Egas en Guadalupe». *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* 20, nº 3 (1912): 192-229.
- Rubio Sánchez, María Soledad. *El Colegio-Universidad de Osuna (1548-1824)*. Osuna: Biblioteca Amigos de los Museos de Osuna, 2006.
- Ruiz Ibáñez, José Javier, y Bernard Vincent. *Los siglos XVI-XVII: política y sociedad*. Madrid: Síntesis, 2007.
- Ruiz Navarro, Julián. «Diego Ruiz y Pierres de París». *Berceo* 100 (1981): 227-262.
- Ruiz Prieto, Miguel, Alfredo Cazabán Laguna, y Adela Tarifa Fernández. *Historia de Úbeda*. Vol. 2. Úbeda, Granada: Ayuntamiento de Úbeda, Universidad de Granada, 1906.
- Ruiz Ramos, Francisco Javier. *La sacra capilla de El Salvador de Úbeda. Estudio histórico-artístico, iconográfico e iconológico*. Úbeda: Asociación Cultural Ubetense «Alfredo Cazabán Laguna», 2011.
- Runnals, Graham A. «La Passion d'Amiens en 1500». En *Les mystères dans les provinces françaises (en Savoie et en Poitou, à Amiens et à Reims)*. Bibliothèque du xv<sup>e</sup> siècle 66. París: Champion, 2003.
- Sadler, Donna L. *Stone, Flesh, Spirit: The Entombment of Christ in Late Medieval Burgundy and Champagne*. Leyden, Boston: Brill, 2015.

- Salamagne, Alain. «Des formes gothiques aux formes renaissantes dans les anciens Pays-Bas méridionaux». En *Du Gothique à la Renaissance. Architecture et décor en France 1470-1550. Actes du colloque de Viviers - 20-23 septembre 2001*, editado por Yves Esquieu, 2<sup>a</sup> ed., 125-144. Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence, 2011.
- . «Tours, ville royale vers 1500». En *Tours 1500. Capitale des arts*, editado por Béatrice de Chancel-Bardelot, Pascale Charron, Pierre-Gilles Girault, y Jean-Marie Guillouët, 111-114. París, Tours: Somogy Éditions d'art; Musée des Beaux-Arts, Tours, 2012.
- Salas Auséns, José Antonio. *En busca de El Dorado. Inmigración francesa en la España de la Edad Moderna*. Lejona [Vizcaya]: Universidad del País Vasco, 2009.
- . «La inmigración francesa a Aragón en la Edad Moderna». *Estudios del Departamento de Historia Moderna* (1985-1986): 51-77.
- . «La inmigración francesa a Barbastro en los siglos XVI y XVII». *Estudios del Departamento de Historia Moderna de la Universidad de Zaragoza* (1977): 41-84.
- . «Leyes de inmigración y flujos migratorios en la España Moderna». En *Los extranjeros en la España moderna. Actas del I Coloquio Internacional, celebrado en Málaga del 28 al 30 de noviembre de 2002*, editado por María Begoña Villar García y Pilar Pezzi Cristóbal, 2: 681-697. Madrid: Ministerio de Ciencia e Innovación, 2003.
- . «Migraciones francesas en España (ss. XVI-XIX)». En *La inmigración en España. Actas del coloquio. Santiago de Compostela, 6-7 de noviembre de 2003*, editado por Antonio Eiras Roel y Domingo L. González Lopo, 77-102. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2004.
- San Vicente González de Aspuru, José Ignacio. *Monedas romanas en los grabados de Enea Vico: análisis histórico y numismático, facsímil y traducción de «Le imagini con tutti riversi trovati de gli Imperatori tratte dalle medaglie et dalle Historie de gli Antichi» de Enea Vico y Antonio Zantani*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 2017.
- Sánchez Castañer, J. «La Virgen de la Misericordia, obra de Roque de Balduque». *El Correo de Andalucía*. 7 de marzo de 1929.
- Sánchez del Barrio, Antonio. «La compraventa de libros impresos en las ferias de Medina del Campo». En *El comercio del libro entre los Países Bajos y España durante los*

siglos XVI y XVII, editado por Antonio Sánchez del Barrio, 47-66. Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid: Cátedra Simón Ruiz, 2016.

Sánchez, José María. «Los obradores artísticos sevillanos del siglo XVI: adaptaciones y cambios para satisfacer los encargos del mercado americano». *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 35, nº 103 (noviembre de 2013): 176-196.

Sánchez Rivera, Jesús Ángel. «La Iglesia monacal de la Madre de Dios de Granada». En *Nuevas perspectivas sobre el Barroco andaluz. Arte, tradición, ornato y símbolo*, editado por María del Amor Rodríguez Miranda, 472-487. Córdoba: Asociación para la investigación de la Historia del Arte y el Patrimonio Cultural «Hurtado Izquierdo», 2015.

Sancho Corbacho, Heliodoro. *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*. Vol. III. Arte sevillano de los siglos XVI y XVII. Laboratorio de Arte. Sevilla: Universidad de Sevilla. Facultad de Filosofía y Letras, 1931.

Sancho de Sopranis, H. «Extranjeros en Cádiz en los siglos XVI y XVII». *Estudios de Historia Social de España* 4 (1960).

Sanpere y Miquel, J. «Maestro Ruberto Alemán entallador». *Revista crítica de historia y literatura españolas, portuguesas e hispanoamericanas* (mayo de 1902): 161-169.

Santos Márquez, Antonio Joaquín. «Patrocinio y mecenazgo de Don Juan Téllez Girón, IV Conde de Ureña, en Osuna». En *Congreso Internacional de Imagen y Apariencia. Universidad de Murcia. 19 noviembre, 2008 – 21 noviembre, 2008*. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de publicaciones, 2009.

———. «Un retablo del entallador Juan Giralte y el pintor Juan de Zamora». *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte* 20 (2007): 81-94.

Sanz Sampelayo, Juan. «Andalucía en el contexto migratorio de España en la Edad Moderna». En *Los extranjeros en la España Moderna. Actas del I Coloquio Internacional, celebrado en Málaga del 28 al 30 de noviembre de 2002*, editado por María Begoña Villar García y Pilar Pezzi Cristóbal, 1: 101-120. Madrid: Ministerio de Ciencia e Innovación, 2003.

Sapin, Christian. «Les marbres sculptés du Haut Moyen Âge en Bourgogne. Problèmes de production et de circulation». En *Artistes, artisans et production artistique au Moyen*

Âge. *Colloque international. Centre National de la Recherche Scientifique. Université de Rennes II - Haute Bretagne. 2 - 6 mai 1983*, editado por Xavier Barral i Altet, 2: 559-570. París: Picard, 1986.

Sarrailh, Jean. «Note sur Clément Marot et l'Inquisition espagnole». *Revista de Filología Española* 21 (1934): 62-65, 169-70.

Sauret Guerrero, Teresa. «Consideraciones en torno al fenómeno de la plástica en Málaga durante la Edad Moderna». En *Patrimonio cultural de Málaga y su provincia. Málaga, la Edad Moderna, las artes plásticas*, editado por Teresa Sauret Guerrero, 3: 14-29. Málaga: Diputación Provincial-CEDMA, 2001.

———. *La Catedral de Málaga*. Málaga: Diputación Provincial, 2003.

Schaeffer, Ernesto. «Una estadística de 1597 sobre la navegación extranjera en el puerto de Sevilla». *Investigación y Progreso*, septiembre de 1934.

Schenone, Héctor H. «Esculturas españolas en el Perú». *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas* 14 (1961): 65-91.

Scher, Stephen K. «An Introduction to the Renaissance Portrait Medal». En *Perspectives on the Renaissance Medal*, editado por Stephen K. Scher, 1-25. Nueva York: Garland, American Numismatic Society, 2000.

———. «Germain Pilon et l'art de la médaille». En *Germain Pilon et les sculpteurs français de la Renaissance. Actes du colloque organisé au musée du Louvre par le service culturel les 26 et 27 octobre 1990*, editado por Geneviève Bresc-Bautier, 131-160. París: La Documentation française, 1993.

Schröder, Stephan. «Las series de los Doce Emperadores». En *El coleccionismo de escultura clásica en España. Actas del simposio. 21 y 22 de mayo de 2001*, 43-60. Madrid: Museo del Prado, 2001.

Sebastián López, Santiago. «Interpretación iconológica de El Salvador de Úbeda». *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 43 (1977): 189-206.

———. «La decoración llamada plateresca y el mundo hispánico». *Boletín del Centro de investigaciones históricas y estéticas* 6 (1966): 42-85.

- . «Las fuentes inspiradoras de los grutescos del Plateresco». *Príncipe de Viana* 27, nº 104-105 (1966): 229-234.
- Sebastián López, Santiago, María Concepción García Gaínza, y Rogelio Buendía. *El Renacimiento*. Historia del Arte Hispánico 3. Madrid: Alhambra, 1980.
- Sebastián, Santiago. *Itinerarios artísticos de Nueva Granada*. Cali: Imprenta Departamental, 1965.
- Seidel, Christine. «Le cycle de l'Ancien Testament sculpté de la cathédrale de Nantes et les rapports avec l'enluminure bretonne et d'ailleurs». En *Nantes flamboyante (1380-1530)*. Actes du colloque organisé par la Société archéologique et historique de Nantes et de Loire-Atlantique au Château des ducs de Bretagne, Nantes 24-26 novembre 2011, editado por Nicolas Faucherre y Jean-Marie Guillouët, 141-53. Nantes: Société archéologique et historique de Nantes et de Loire-Atlantique, 2014.
- Seliger, Anja. «General Remarks on Choir Stalls in a Chancel with Ambulatory». En *Choir Stalls in Architecture and Architecture in Choir Stalls*, editado por Fernando Villaseñor Sebastián, 65-71. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2015.
- Sentaurens, Jean. «El Parnaso sevillano». En *Sevilla, siglo XVI. El corazón de las riquezas del mundo*, editado por Carlos Martínez Shaw, 216-231. Madrid: Alianza, 1993.
- . «Séville dans la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle : population et structures sociales. Le recensement de 1561». *Bulletin hispanique* 77, nº 3 (1975): 321-390. <https://doi.org/10.3406/hispa.1975.4183>.
- Serrano Fatigati, E. «Sillería de la Catedral de León». *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* 10 (1902): 179-182.
- Serrano, R., L. Minana, A. Hernansanz, F. Sarria, y R. Calvo. «Gabriel Joly y la corriente escultórica francesa». En *Actas V Coloquio de Arte Aragonés*, 113-128. Zaragoza: Diputación General de Aragón, Departamento de Cultura y Educación, 1989.
- S[errano] R[uíz], M[anuel], y J[uan] M[anuel] M[artín] R[obles]. «Crucifijo de fray Hernando de Talavera». En *Los Reyes Católicos y Granada. Hospital Real (Granada)*, 27 de noviembre de 2004-20 de enero de 2005, 272-273. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004.



- Serrera, Juan Miguel. *Pedro de Villegas Marmolejo (1519-1596)*. Arte Hispalense 8. Sevilla: Diputación Provincial, 1976.
- Shestak, A. *Master E.S. Five Hundredth Anniversary Exhibition*. Filadelfia: Philadelphia Museum of Art, 1967.
- Shoemaker, Innis H., y Elizabeth Broun. *The Engravings of Marcantonio Raimondi*. Kansas: Lawrence Spencer Museum of Art, University of Kansas, 1981.
- Silva Maroto, María Pilar. «Die Kunst der Krone - Flandern und Kastilien». En *Jan van Eyck und seine Zeit. Flämische Meister und der Süden 1430-1530*, editado por Till Holger Borchert, 143-165. Stuttgart: Belser Verlag, 2002.
- . «Influencia de los grabados nórdicos en la pintura hispanoflamenca». *Archivo Español de Arte* 61, nº 243 (1988): 271-290.
- Silva Maroto, María Pilar, y Damián Luengo Pedrera. «Identificación del verdadero estilo de León Picardo». *Archivo Español de Arte* 69, nº 273 (1996): 23-44.
- Sladeczek, Franz-Josef. *Erhart Küng, Bildhauer und Baumeister am Münster zu Bern (um 1420-1507). Untersuchungen zur Person, zum Werk um zum Wirkungskreis eines Westfälischen Künstler der Spätgotik*. Berna: Paul Haupt, 1990.
- Sleptzoff, Lola. «Los medallones esculpidos con cabezas o bustos». *Cuadernos internacionales de historia psicosocial del arte* 1 (1982).
- Slootmans, Cornelis Johannes Franciscus. «Les marchands brabançons et, plus spécialement, les marchands bruxellois aux foires de Berg-op-Zoom, d'après les données des archives de Berg-op-Zoom». *Cahiers bruxellois* 8 (1963): 13-64.
- Society and Culture in Early Modern France: Eight Essays*. Londres, Cambridge: Duckworth, UK Polity Press, 1976.
- Solís Rodríguez, Carmelo. «Antón de Madrid y Estacio de Bruselas, pintores del siglo XVI en la Baja Extremadura». En *Primer Congreso Español de Historia del Arte: Trujillo, 10-12 de junio de 1977*, 41-43. Granada: Atrio, 1977.
- . «Artistas trujillanos en América. Siglos XVI y XVII». *Norba-Arte* 5 (1984): 117-140.
- . «Dos estéticas encontradas en la Baja Extremadura a mediados del siglo XVI. Estacio de Bruselas y Luis de Morales». En *Los clasicismos en el arte español. Actas del X*

- Congreso del CEHA*, 311-316. Madrid: UNED, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Departamento de Historia del Arte, 1994.
- . «El arquitecto Francisco Becerra». *Revista de Estudios Extremeños* 29, nº 2 (1973): 287-384.
- . «Escultura y pintura del siglo XVI». En *Historia de la Baja Extremadura*, editado por Manuel Terrón Albarrán, 2. De la época de los Austrias a 1936: 571-679. Badajoz: Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes, 1986.
- . «La pintura del siglo XVI en la Baja Extremadura». *Las Ciencias* XLV, nº 4 (1980): 281-291.
- Solís, Rosa María. «Los Mendoza de los siglos XV y XVI a través de sus medallas». *Numisma* 50 (2000): 115-127.
- Sosson, Jean-Pierre. «À propos des aspects socio-économiques des métiers d'art aux anciens Pays-Bas méridionaux (XIV<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup>)». *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art* 51 (1982): 17-25.
- . «Structures associatives et réalités socio-économiques dans l'artisanat d'art et du bâtiment aux Pays-Bas (XIV<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles)». En *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge. Colloque international. Centre National de la Recherche Scientifique. Université de Rennes II - Haute Bretagne. 2 - 6 mai 1983*, editado por Xavier Barral i Altet, 1: 111-121. París: Picard, 1986.
- Stahl, Alan M. «Of Mauss and (Renaissance) Men: Numismatics, Prestation, and the Genesis of Visual Literacy». En *The Rebirth of Antiquity: Numismatics, Archaeology and Classical Studies in the Culture of the Renaissance*, editado por Alan M. Stahl. Princeton: Princeton University Library, 2009.
- Stanfield-Mazzi, Maya. *Object and Apparition: Envisioning the Christian Divine in the Colonial Andes*. Tucson: The University of Arizona Press, 2013.
- Stegmann, Hans, y Diego Angulo Íñiguez. *La escultura en Occidente*. Barcelona, Madrid, Buenos Aires, Río de Janeiro: Labor, 1926.
- Stenhouse, William. «Antonio Agustín and the numismatists». En *The Rebirth of Antiquity: Numismatics, Archaeology and Classical Studies in the Culture of the Renaissance*, editado por Alan M. Stahl, 48-65. Princeton: Princeton University Library, 2009.

- Steyaert, J. W. «La sculpture du gothique tardif en Artois (1430-1530)». En *Fragments d'une splendeur. Arras à la fin du Moyen Âge*, 105-133. Arras: Musée des Beaux-Arts, 2000.
- Steyaert, John W. «Sculpture in Tournai c. 1400-1480». En *Late Gothic Sculpture. The Burgundian Netherlands*, editado por John William Steyaert y Monique Tahon-Vanroose, 51-65. Gante, Nueva York: Museum voor Schone Kunsten, Ludion Press, H.N. Abrams, 1994.
- Stouff, Louis. *Arles à la fin du Moyen Âge*. Aix-en-Provence: Publications de l'université de Provence, 1986.
- Suau, Jean-Pierre. «Les voies de la création iconographique profane en Comminges : les pseudo-Preux des douze médaillons de marqueterie de la clôture sud du chœur de Saint-Bertrand-de-Comminges». *Revue du Comminges et des Pyrénées Centrales* 116 (2000): 669-712.
- Szmydki, R. *Retables anversoises en Pologne. contribution à l'étude des rapports artistiques entre les anciens Pays-Bas Méridionaux et la région de Gdańsk au début du XVI<sup>e</sup> siècle*. Bruselas: AWLSK, 1986.
- Tarifa Castilla, María Josefa. «Nuevas noticias documentales sobre el entallador renacentista francés Pierres Picart». *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, nº 27 (2012): 395-423.
- Tartarin, Jean-Luc, y Bernard Noël. «Ligier Richier. La Mise au tombeau de Saint-Mihiel». En *Ligier Richier. La Mise au tombeau de Saint-Mihiel*, 9-50. Bar-le-Duc: Thionville, S. Domini, Conseil général de la Meuse, 1999.
- Teijeira Pablos, María Dolores. *Juan de Bruselas y la sillería coral de la Catedral de Zamora*. Zamora: Instituto de estudios zamoranos «Florián de Ocampo» (CSIC), 1996.
- . «La sillería coral de Rodrigo Alemán en la catedral de Ciudad Rodrigo». En *La Catedral de Ciudad Rodrigo a través de los siglos: visiones y revisiones*, editado por Eduardo Azofra Agustín y Joaquín Yarza Luaces. [Salamanca]: Diputación Provincial, Caja Duero Obra Social, Diócesis de Ciudad Rodrigo, 2006.
- . *Las sillerías de coro en la escultura tardogótica española. El grupo leonés*. León: Universidad de León, 1999.

- . «Les stalles de la cathédrale de Rouen : histoire et iconographie». *De arte: revista de historia del arte* 2 (2003): 233-234.
- . «Les stalles du groupe de León. Typologie et programme iconographique dans la sculpture gothique tardive espagnole». *Revue de l'Art* 114 (1996): 57-62.
- . «Notas para un glosario sobre sillerías de coro, las fuentes documentales leonesas». *Estudios humanísticos. Geografía, historia y arte* 22 (2001): 201-210.
- . «Nuevos sistemas de organización del proceso artístico en la sillería catedralicia de Santo Domingo de la Calzada». *BSAA Arte* 79 (2013): 19-34.
- . «Zorros y cigüeñas en el coro: Representaciones de la fábula en las sillerías del tardogótico hispano». *Reinardus. Yearbook of the International Reynard Society* 25, nº 1 (2013): 161-174.
- Tejada Vizueté, Francisco. «La escultura exenta del siglo XVI en el Provisorato de Llerena (catalogación y estudio)». En *Memorias de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes*, Vol. 2. Trujillo: Memorias de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes, 1994.
- The Currency of Fame: Portrait Medals of the Renaissance*. Nueva York: H.N. Abrams, The Frick Collection, 1994.
- The Rebirth of Antiquity: Numismatics, Archaeology and Classical Studies in the Culture of the Renaissance*. Princeton: Princeton University Library, 2009.
- Thirion, Jacques, y Daniel Alcouffe. *Le mobilier du Moyen-Âge et de la Renaissance française*. Dijón: Éditions Fatón, 1998.
- Thomas, Évelyne. «La chapelle de la Madeleine et le tombeau de Guillaume Guéguen à la cathédrale de Nantes». En *Nantes flamboyante (1380-1530). Actes du colloque organisé par la Société archéologique et historique de Nantes et de Loire-Atlantique au Château des ducs de Bretagne, Nantes 24-26 novembre 2011*, editado por Nicolas Faucherre y Jean-Marie Guillouët, 189-201. Nantes: Société archéologique et historique de Nantes et de Loire-Atlantique, 2014.
- . *Le système ornemental de la première Renaissance française*. Lille: Atelier national de reproduction de thèses, 2000.

- . «Quand l'architecture se fait ornement». En *Tours 1500. Capitale des arts*, editado por Béatrice de Chancel-Bardelot, Pascale Charron, Pierre-Gilles Girault, y Jean-Marie Guillouët, 105-110. París, Tours: Somogy Éditions d'art; Musée des Beaux-Arts, Tours, 2012.
- Thomas, Werner. «Los flamencos en la Península Ibérica a través de los documentos inquisitoriales (siglos XVI y XVII)». *Espacio, tiempo y forma. Historia moderna* 3 (1990): 167-196.
- Thomas, Werner, y Eddy Stols. «La integración de Flandes en la Monarquía Hispánica». En *Encuentros en Flandes: relaciones e intercambios hispanoflamencos a inicios de la Edad Moderna*, editado por Werner Thomas y Robert A. Verdonk, 1-88. Soria, Lovaina: Fundación Duques de Soria, Leuven University Press, 2000.
- Tinoco Rubiales, Santiago. «Crédito y banca en la Sevilla del Siglo XVI». Universidad de Barcelona, 1989.
- . «De Triana al Arenal, una ciudad fluvial». En *Sevilla, siglo XVI. El corazón de las riquezas del mundo*, editado por Carlos Martínez Shaw, 43-66. Madrid: Alianza, 1993.
- Todorov, Tzvetan. *Elogio del individuo. Ensayo sobre la pintura flamenca del Renacimiento*. Traducido por Noemí Sobregués. Barcelona: Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 2006.
- . *Le jardin imparfait. La pensée humaniste en France*. París: Bernard Grasset, 1998.
- Tollon, Bruno. «La Renaissance à Toulouse». *Midi-Pyrénées patrimoine* 8 (diciembre de 2006): 31-39.
- . «Nicolas Bachelier et la sculpture à Toulouse au XVI<sup>e</sup> siècle : context, jeux de références et enjeux». En *¿Renaissance en France, renaissance française?*, editado por Henri Zerner y Marc Bayard, 99-115. París: Somogy Rome, Académie de France à Rome, 2008.
- . «Nicolas Bachelier et la sculpture toulousaine au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle». En *Germain Pilon et les sculpteurs français de la Renaissance. Actes du colloque organisé au musée du Louvre par le service culturel les 26 et 27 octobre 1990*, editado por Geneviève Bresc-Bautier, 339-363. París: La Documentation française, 1993.

- . «Toulouse ville “plateresque”? Note sur le problème des échanges artistiques avec l'Espagne au XVI<sup>e</sup> siècle». En *Las influencias mutuas entre España y Europa a partir del siglo XVI. Actes du colloque tenu les 5 au 7 novembre 1985*, 139-152. Wolfenbüttel: Herzog August Bibliothek, 1988.
- Torre Revello, José. «Obras de arte enviadas al Nuevo Mundo en los siglos XVI y XVII». *Anales del Instituto de arte americano e investigaciones estéticas* 1 (1948): 87-96.
- Torres Pérez, José María. «Algo más sobre escultura del siglo XVI en la Alta Extremadura». *Alcántara. Revista del Seminario de Estudios Cacerreños* 10 (abril de 1987): 71-76.
- . «Un claro seguidor de Roque Balduque: Pedro de Paz, escultor extremeño del siglo XVI». En *VI Congreso de estudios extremeños. Mérida, 1979*, 1: 301-309. Cáceres: Institución Cultural «El Brocense», 1981.
- Truillet, Jonathan, Christine Locatelli, y Didier Pousset. «L'apport des restaurations et des analyses des matériaux à notre connaissance de la sculpture sur bois du XVI<sup>e</sup> siècle en Champagne-Ardenne». En *La sculpture française du XVI<sup>e</sup> siècle. Études et recherches*, editado por Marion Boudon-Machuel, 104-113. Marsella: Le bec en l'air, Institut national d'histoire de l'art, 2011.
- Trunk, Markus. «La colección de esculturas antiguas del primer duque de Alcalá de la Casa de Pilatos en Sevilla». En *El coleccionismo de escultura clásica en España. Actas del simposio. 21 y 22 de mayo de 2001*, 89-100. Madrid: Museo del Prado, 2001.
- Turcat, André. *Étienne Jamet, alias Esteban Jamete: sculpteur français de la Renaissance en Espagne, condamné par l'Inquisition*. París: Picard, 1994.
- Últimos fuegos góticos. *Escultura alemana del Bode Museum de Berlín. The Last Gothic Flames. German Sculpture from the Bode Museum, Berlin*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Museo Nacional de Escultura, 2016.
- Uriol Salcedo, José Ignacio. *Historia de los caminos de España*. Vol. 1. Hasta el siglo XIX. Madrid: Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, 1990.
- Vandale, M. «L'art à Lille du XIV<sup>e</sup> à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle». *Bulletin du Comité flamand en France* 14 (1951): 91-124.

- Vandevivere, Ignace, y Catheline Périer-d'Ieteren. *Belgique Renaissance. Architecture, art monumental*. Bruselas: Bruxelles Vokaer, 1973.
- Vasallo Toranzo, Luis. «El cabildo de la catedral de Ciudad Rodrigo contra Rodrigo Alemán». *Archivo Español de Arte* 72, nº 286 (1999): 199-204.
- . «La sillería del coro del monasterio toresano de Sancti Spíritus». *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA* 62 (1996): 295-302.
- Vasselin, Martine. «La façade de la Maison des Chevaliers à Viviers». Editado por Yves Esquieu. *Revue du Vivarais* CVII, nº 1 (753), Du Gothique à la Renaissance. Actes du colloque de Viviers (20-23 septembre 2001) II. L'introduction de la Renaissance en Vivarais et Dauphiné (1520-1550) (marzo de 2003): 181-192.
- . «Les têtes en médaillon dans le décor architectural : l'acclimatation du motif dans le Sud-Est de la France au XVII<sup>e</sup> siècle». En *Du Gothique à la Renaissance. Architecture et décor en France 1470-1550. Actes du colloque de Viviers - 20-23 septembre 2001*, editado por Yves Esquieu, 2<sup>a</sup> ed., 259-270. Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence, 2011.
- Vega y de Luque, Carlos Luis de la. «Relaciones entre Sevilla y China en el siglo XVI». *Archivo hispalense. Revista histórica, literaria y artística* 56, nº 171 (1973): 301-306.
- Velde, Carl van de, Hans Beeckman, Joris van Acker, y Frans Verhaeghe, eds. *Constructing Wooden Images: Proceedings of the Symposium on the Organization of Labour and Working Practices of the Late Gothic Carved Altarpieces in the Low Countries, Brussels, 25-26 October 2002*. Bruselas: VUB Brussels Univ. Press, 2005.
- Venard, Marc. «La situation religieuse dans le sillon rhodanien dans la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle». Editado por Yves Esquieu. *Revue du Vivarais* CVII, nº 1 (753), Du Gothique à la Renaissance. Actes du colloque de Viviers (20-23 septembre 2001) II. L'introduction de la Renaissance en Vivarais et Dauphiné (1520-1550) (marzo de 2003): 23-32.
- Verdok, Robert A., y Werner Thomas. *Encuentros en Flandes. Relaciones e intercambios hispanoflancos a inicios de la Edad Moderna*. Lovaina, Soria: Leuven University Press, Fundación Duques de Soria, 2000.

- Viljoen, Madeleine Claire. «Raphael into Print: The Movement of Ideas about the Antique in Engravings by Marcantonio Raimondi and his Shop». Princeton University, 2000.
- Villanueva Romero, Eva, y Gracia Montero Saucedo. «Intervención y tratamiento de la Virgen de los Remedios de Villarrasa (Huelva)». *PH: Boletín del Instituto andaluz del patrimonio histórico* 29 (1999): 99-109.
- Villar García, María Begoña. «Los extranjeros en la España Moderna. Un campo historiográfico en expansión». *Baetica. Estudios de arte, geografía e historia* 29 (2007): 425-411.
- Villaseñor Sebastián, Fernando. «Fuentes gráficas para el estudio de la decoración tardogótica». En *1514. Arquitectos tardogóticos en la encrucijada*, editado por Begoña Alonso Ruiz y Juan Clemente Rodríguez Estévez, 427-440. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2016.
- Vingtrinier, Aimé. *Histoire de l'imprimerie à Lyon, de l'origine jusqu'à nos jours*. Lyon: Adrien Storck, 1894.
- Viña Brito, Ana. «Los flamencos en Canarias en el siglo XVI. ¿Una comunidad extranjera? Especificidades en la isla de La Palma». *Revista de Historia Canaria* 194 (abril de 2012): 161-191.
- Vitry, Paul. «Essai sur l'oeuvre des sculpteurs français au Portugal pendant la première moitié du XVI siècle». *Bulletin des études portugaises* 2 (1932): 5.
- . *Le Louvre. Sculpture de la Renaissance française*. París: S.N.E.P., 1934.
- Vivar-Sánchez Merino-Pérez, Josefa. «Documentos sobre arte y artistas en el archivo de la obra y fábrica de la catedral de Toledo 1500-1549». Universidad Complutense, 1990.
- Voegelen, M. «Die Gruppenaltäre in Schwäbisch Hall und ihre Beziehungen zur Niederländischen Kunst». *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* 13 (1923): 121-160.
- Volz, Peter. *Emblems of Eminence: German Renaissance Portrait Medals, the age of Albrecht Dürer, the Collection of an Art Connoisseur*. München: Munich Hirmer, 2008.



- Waddington, Raymond B. «Pisanello's Paragoni». En *Perspectives on the Renaissance Medal*, editado por Stephen K. Scher, 27-45. Nueva York: Garland, American Numismatic Society, 2000.
- Walker, P. «The Tools Available to the Medieval Woodworker». En *Woodworking Techniques Before A.D. 1500: Papers Presented to a Symposium at Greenwich in September, 1980, together with edited discussion*, editado por Sean McGrail, 349-356. Oxford: B.A.R., 1982.
- Weise, Georg. *Spanische Plastik aus sieben Jahrhunderten*. Vol. 3 (parte 1). Reutlingen: Gryphius, 1925.
- . *Spanische Plastik aus sieben Jahrhunderten*. Vol. 2. Reutlingen: Gryphius, 1925.
- . *Studien zur Spanischen Architektur der Spätgotik*. Tübinger Forschungen zur Archäologie und Kunstgeschichte 14. Reutlingen: Gryphius-Verlag, 1933.
- Weniger, Matthias. «“Bellas Piedades” en Castilla». En *El taller europeo. Intercambios, influjos y préstamos en la escultura moderna europea. I Encuentro de museos con colecciones de escultura*, 145-166. Valladolid: Museo Nacional de Escultura, 2012.
- . «La colección de esculturas medievales y renacentistas del Bayerisches Nationalmuseum y las colecciones en Alemania y Austria». En *El taller europeo. Intercambios, influjos y préstamos en la escultura moderna europea. I Encuentro de museos con colecciones de escultura*, 55-65. Valladolid: Museo Nacional de Escultura, 2012.
- Wethey, Harold E. «Anequin de Egas Cueman, a Fleming in Spain». *The Art Bulletin* 19, nº 3 (1937): 381-401.
- Wilm, Hubert. *Gotische Tonplastik in Deutschland*. Augsburg: Benno Fischer Verlag, 1929.
- Wilson, Jean C. «Marketing Paintings in Late Medieval Flanders and Brabant». En *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge. Colloque international. Centre National de la Recherche Scientifique. Université de Rennes II - Haute Bretagne. 2 - 6 mai 1983*, editado por Xavier Barral i Altet, I: 621-627. París: Picard, 1986.
- . «The Participation of Painters in the Bruges “pandt” Market, 1512-1550». *The Burlington Magazine* 125 (1983): 476-479.

- Woods-Marsden, Joanna. «Visual Constructions of the Art of War: Images for Machiavelli's "Prince"». En *Perspectives on the Renaissance Medal*, editado por Stephen K. Scher, 47-73. Nueva York: Garland, American Numismatic Society, 2000.
- Yáñez Polo, Miguel Ángel. «Cien fotógrafos sevillanos insignes. Pedro Sebastián Vila». *ABC*. 11 de abril de 1984.
- Yarza Luaces, Joaquín. «El arte de los Países Bajos en la España de los Reyes Católicos». En *Reyes y Mecenas. Los Reyes Católicos-Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España*, 133-150. Madrid: Electa, Ministerio de Cultura, 1992.
- . *Isabel de Castilla. Promotora artística*. Trabajo del Camino (León): Edilesa, D. L., 2005.
- . «Isabel la Católica coleccionista, ¿sensibilidad estética o devoción?» En *Arte y cultura en la época de Isabel la Católica. Ponencias presentadas al III Simposio sobre el reinado de Isabel la Católica, celebrado en las ciudades de Valladolid y Santiago de Chile en el otoño de 2002*, editado por Julio Valdeón Baruque, 219-248. Valladolid: Ámbito, Instituto Universitario de Historia Simancas, 2003.
- . «Isabel la Católica, promotora de las artes». *Reales Sitios* 110 (1991): 57-64.
- . *Los Reyes Católicos. Paisaje Artístico de una Monarquía*. Madrid: Nerea, 1993.
- Ynduráin, Domingo. *Humanismo y Renacimiento en España*. Madrid: Cátedra, 1994.
- Yuste Galán, Amalia María. «El tardogótico en Castilla: el maestro Juan Alemán en la Puerta de los Leones de la catedral de Toledo». En *Actas del Congreso internacional sobre Gil Siloe y la escultura de su época. Burgos 13-16 octubre de 1999, Centro Cultural «Casa del Cordón»*, editado por Joaquín Yarza Luaces y Alberto C. Ibáñez Pérez, 475-482. Burgos: Institución Fernán González, Academia Burgense de Historia y Bellas Artes, 2001.
- Zalama, Miguel Ángel. *El Renacimiento. Artes, artistas, comitentes y teorías*. Madrid: Cátedra, 2016.
- Zanettacci, H. *Les ateliers picards de sculpture à la fin du Moyen Âge*. París: Compagnie française des arts graphiques, 1954.

- Zarco del Valle, Manuel R. *Datos documentales para la Historia del Arte español II*. Vol. 1. Madrid: Junta para la ampliación de estudios e investigaciones científicas, 1916.
- Zerner, Henri. *École de Fontainebleau. Gravures*. París: Arts et métiers graphiques, 1969.
- . *L'art de la Renaissance en France : l'invention du classicisme*. París: Flammarion, 1996.
- Zerner, Henri, y Marc Bayard. «La part de la France dans l'art de la Renaissance». En *¿Renaissance en France, renaissance française?*, editado por Henri Zerner y Marc Bayard, 9-17. París: Somogy Rome, Académie de France à Rome, 2008.
- , eds. *¿Renaissance en France, renaissance française? Actes du colloque «Les arts visuels de la Renaissance en France (XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles)»*. París, Roma: Somogy, Académie de France à Rome, 2009.
- Zöhl, Caroline. «Le rôle des gravures de Dürer dans l'art français autour de 1500». En *La France et l'Europe autour de 1500. Croisements et échanges artistiques*, editado por Geneviève Bresc-Bautier, T. Crépin-Leblond, y E. Taburet-Delahaye. Recontres de l'École du Louvre 37. París: École du Louvre, 2015.

### Obras anteriores a 1800

- Agustí i Albanell, Antoni. *Diálogos de medallas, inscripciones y otras antigüedades*. Tarragona: Juan Felipe Mey, 1587.
- Alciato, Andrea. *Emblematum Liber*. Habsburgo: Heinrich Steyner, 1531.
- Choul, Guillaume du. *Discours de la religion des anciens Romains*. Lyon: Guillaume Rouillé, 1556.
- . *Thesaurus amicorum: varijs iconibus, ijsq[ue] perelegantibus illustratum*. 2<sup>a</sup> ed. Lyon: Jean de Tournes, 1559.
- Erizzo, Sebastiano. *Discorsi sopra le medaglie degli antichi*. Venecia: Bottega Valgrisiana, 1559.
- Foresti da Bergamo, J. P. *De plurimis claris selectisque mulieribus*. Ferrara, 1497.
- Fulvio, Andrea. *Antiquaria urbis*. Roma: Iacopo Mazochi, 1513.

- . *Illustrium imagines*. Editado por Iacobum Mazochium. Roma, Portland: Iacobum Mazochium, Collegium Graphicum, 1517.
- Goltz, Hubert. *Thesaurus rei antiquariae Huberrimus; ex antiquis tam numismatum quam marmorum inscriptionibus pari diligentia qua fide conquisitus ac descriptus, & in locos communes distributus*. Amberes: Cristóbal Plantino, 1579.
- Goltzius, Hubert. *C. Iulivs Caesar Sive Historiae Imperatorvm Caesarvmqve Romanorvm Ex Antiqvis Nvmismatibvs Restitvtae Liber Primvs: Accessit C. Ivliv Caesaris Vita Et Res Gestae*. Brujas: Hubertus Goltzius, 1563.
- . *Caesar Augustus siue Historiae Imperatorum caesarumque romanorum ex antiquis numismatibus restitutae liber secundus, accessit Caesaris Augusti vita et res gestae*. Brujas: Hubertus Goltzius, 1574.
- . *Fastos magistratum et triumphorum Romanorum [...]*. Brujas: H. Goltzius, 1566.
- . *Graecia sive historia urbium et populorum Graeciae ex antiquis numismatibus restituta*. Brujas: Hubertus Goltzius, 1576.
- . *Opera omnia*. Amberes, 1644.
- . *Vivae omnium fere Imperatorum imagines, A C. Iulio Caes. usque ad Carolum V et Ferdinandum eius fratrem: ex antiquis veterum numismatis [...]*. Amberes: Aegidij Copenij Diesthenij, 1557.
- Goltzius, Hubertus. *Fastos Magistratum Et Triumphorum Romanorum Ab Urbe Condita Ad Augusti Obitum ex antiqvis tam nvmismatvm qvam marmorvm monvmentis restitvos*. Brujas: Hubertus Goltzius, 1566.
- Huttich, Johannes. *Imperatorum et Caesarum vitae, cum Imaginibus ad uiuam effigiem expressis. Libellus auctus cum elencho & Iconijs Consulvm ab Authore Ioannes Huttichius*. 4<sup>a</sup> ed. Estrasburgo: Vuolphgangus Caephalaeus, 1534.
- . *Vitae imperatorum cum imaginibus ad vivum expressis*. Estrasburgo: Wolfgang Köpfel, 1525.
- Juste, François. *Illustriu[m] ymagines*. Lyon: Antonii Blanchardi, 1524.
- Lazius, Wolfgang. *Commentarii rerum Graecarum*. Viena, 1558.

- Le Pois, Antoine. *Discours sur les medalles et graveures antiques, principalement romaines. Plus, une exposition particuliere de quelques planches ou tables estans sur la fin de ce livre, esquelles sont monstrees diverses medalles & graveures antiques, rares & exquises*. París: Mamert Patisson, 1579.
- Mártir Rizo, Juan Pablo. *Historia de la muy noble y leal ciudad de Cuenca*. Madrid: Herederos de la viuda de P<sup>o</sup> de Madrigal, 1629.
- Mercado, Tomás de. *Suma de tratos y contratos*. Salamanca: Matías Guast, 1569.
- Mexía, Pedro de. *Hystoria imperial y cesarea [...]*. Sevilla: Sebastián Trugillo, 1564.
- Occo, Adolf. *Impp. Romanorum numismata*. Augsburgo: Ad insigne pinus, 1601.
- Orsini, Fulvio. *Effigies viginti quatuor Romanorum imperatorum*, 1570.
- . *Familiae romanae*. Roma: Giuseppe degli Angeli, 1577.
- . *Imagines et elogia virorum illustrium et eruditorum*. Roma: Ant. Lafrery Formeis, 1570.
- Plinio Segundo el Viejo, Cayo. *Historia natural*, s. f.
- Ponz Piquer, Antonio. *Viage de España*. Vol. 12. Madrid: Imprenta de la viuda de Ibarra, 1783.
- Rouillé, Guillaume. *Parte II del Promptuario de las medallas de todos los hombres ilustres, la qual tiene principio del nacimiento de Christo, y dura hasta el Principe Don Carlos [...]*. Traducido por Juan Martín Cordero. Lyon: Guillermo Rouillo, 1561.
- . *Primera parte [-parte II] del promptuario de las medallas de todos los mas insignes varones que ha auido desde el principio del mundo, con sus vidas contadas breuemente*. Lyon: Guillermo Rouillio, 1561.
- . *Promptuarij iconum insigniorum à seculo hominum*. Lyon: Guillaume Rouillé, 1553.
- Sagredo, Diego de. *Medidas del romano*. Toledo: Ramón de Petras, 1526.
- Serlio Boloñés, Sebastián. *Le premier [-second] liure d'architecture de Sebastian Serlio, bolognois, mis en langue francoyse par Iehan Martin*. Traducido por Iehan Martin. París: Jean Barbé, 1545.
- . *Tercer y cuarto libro de arquitectura*. Traducido por Francisco de Villalpando. Toledo: Iván de Ayala, 1552.

- Strada, Jacobo. *Imperatorum romanorum imagines*. Zúrich: Andreas Gessner, 1559.
- Strada Mantuani, Jacopo de. *Epitome thesauri antiquitatum, hoc est, Imp. Rom. orientalium et occidentalium iconum, ex antiquis numismatibus quam fidelissime deliniatarum*. Lyon: Jean de Tournes, 1553.
- Vasari, Giorgio. *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*. Madrid: Tecnos, 1998.
- Vico, Enea. *Discorsi sopra le medaglie degli antichi*. Venecia: Gabriel Giolito de Ferrari, 1555.
- Vico Parmigiano, Enea. *Augustarum Imagines Aereis Formis Expressae: Vitae quoque earundem breviter enarratae. Signorum etiam, quae in posteriori parte numismatum efficta sunt, ratio explicata*. Venecia: Paolo Manuzio, 1558.
- . *Discorsi sopra le medaglie de gli antichi*. Venecia: Gabriel Giolito de'Ferrari, 1558.
- . *Ex libris XXIII commentariuorum in vetera imperatorum romanorum numismata*. Venecia: Paolo Manuzio, 1562.
- . *Imagini delle donne auguste intagliate in istampa di rame; con le vite, et ispositioni di Enea Vico, sopra i reversi delle loro medaglie antiche*. Vol. 1. Venecia: Enea Vico, Vincenzo Valgrisio, 1557.
- . *Le imagini con tutti i riuersi trouati et le vite de gli imperatori tratte dalle medaglie et dalle historie de gli antichi*. Editado por Antonio Zantani. Vol. 1. Antonio Zantani, 1548.
- . *Reliqua librorum*. Venecia: Francum, 1601.
- Zantani, Antonio. *Omnium Caesarum verissimae imagines ex antiquis numismatis desumptae [...]*. Venecia: Enea Vico, 1554.

### Diccionarios y obras de referencia

- Bango Torviso, Isidro G., María del Carmen Muñoz Párraga, Concepción Abad Castro, y María Teresa López de Guereño Sanz. *Diccionario de términos artísticos*. Madrid: Sílex, 2017.
- Campbell, Gordon. *The Grove Encyclopedia of Northern Renaissance Art*. 3 vols. Oxford: Oxford University Press, 2009.

- Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales. *Dictionnaire du moyen français* (1330-1500). Accedido 10 de junio de 2019. <http://www.cnrtl.fr/>.
- . *Trésor de la langue française*. Accedido 10 de junio de 2019. <http://www.cnrtl.fr/>.
- Clarke, Michael. *The Concise Oxford Dictionary of Art Terms*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- Covarrubias Orozco, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana*. Madrid: Luis Sánchez, 1611.
- «Domus. Acceso a fondos - Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba». Accedido 26 de diciembre de 2018. <http://www.museosdeandalucia.es/web/museoarqueologicodecordoba/acceso-a-fondos>.
- Fatás, Guillermo, y Gonzalo Borrás. *Diccionario de términos de Arte y elementos de Arqueología, Heráldica y Numismática*. 2ª ed. Madrid: Alianza, 2000.
- Mancho Duque, María Jesús, ed. *DICTER. Diccionario de la ciencia y de la técnica del Renacimiento*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca. Accedido 8 de febrero de 2019. <http://dicter.usal.es/>.
- Moliner, María. *Diccionario de uso del español*. 3 vols. Madrid: Gredos, 2008.
- Museo Británico. «Catálogo en línea». British Museum. Collection on-line. Accedido 12 de junio de 2019. [https://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/](https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/).
- Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. 22ª, 23ª. [versión 23.2 en línea], 2001. <https://dle.rae.es/>.
- Real Academia Española, y Asociación de Academias de la lengua española. *Ortografía de la lengua española*. Madrid: Espasa, 2010.
- Robert, Paul. *Le Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Editado por Josette Rey-Debove y Alain Rey. París: Dictionnaires Le Robert - SEJER, 2006.
- . *Le Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Editado por Josette Rey-Debove y Alain Rey. París: Dictionnaires Le Robert - SEJER, 2017.

Thieme, Ulrich, Felix Becker, y Hans Vollmer. *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*. 25 vols. Leipzig: Seemann, 1999.

Thomas, Évelyne. *Vocabulaire illustré de l'ornement : par le décor de l'architecture et des autres arts*. Paris: Eyrolles, 2016.

Viollet-le-Duc, Eugène. *Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque carlovingienne à la Renaissance*. 6 vols. Paris: Gründ et Maguet, 1858.



ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

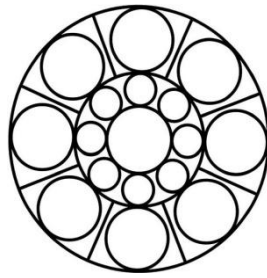
1. Número de escultores totales según su origen.
2. Flujo de escultores por fecha de llegada a la Península y origen.
3. Temas representados en la imaginería.
4. Número de retablos contratados por maestros septentrionales.
5. Alberto Durero, *Adoración de los Magos*, c. 1503.
6. Alberto Durero, *Natividad de la Virgen*, c. 1503-1504.
7. Alberto Durero, *Virgen sobre cuarto de luna, coronada de estrellas*, 1508.
8. Marcantonio Raimondi, *Coronación de Trajano* (detalle), 1518.
9. Perino del Vaga, *Estudio de San Jorge y el dragón (recto)*, c. 1535, Museo de Bellas Artes, Budapest.
10. Martin Schongauer, *San Jorge luchando contra el dragón*, segunda mitad del siglo XV.
11. Martin Schongauer, *Virgen con Niño*, c. 1475-1480.
12. Alan Du Hameel, *El sueño de Constantino* (detalle), siglo XV.
13. Philippe Galle, *Sibila*.
14. Maestro de las Ilustraciones de Boccaccio, 1476, *Marco Manlio Capitolino tirado al Tiber*.
15. Medallón de Carlos I, fachada, monasterio de San Marcos, León.
16. Medallones procedentes de la decoración de los techos, Stirling Castle, Escocia, primera mitad del siglo XVI.
17. Detalle del parteluz, pórtico sur, iglesia de Saint-Thuriau, Landivisiau, Finisterra (1554-1565).
18. Detalle de la fachada, piso inferior, casas consistoriales, Sevilla, c. 1525.

ÍNDICE GENERAL

PARTE I

Agradecimientos	5
<b>1. Introducción</b>	<b>8</b>
a. Estado de la cuestión	8
b. Justificación e interés del tema	17
c. Objetivos de la investigación	18
d. Planteamiento y metodología	19
I. Límites espacio-temporales	
II. Definición y funciones del escultor	
III. Dificultades	
e. Contexto: la ciudad y la coyuntura histórica	27
I. Economía	
II. Evolución demográfica	
III. Grupos sociales y heterogeneidad	
IV. Urbanismo, vivienda e ingeniería civil	
<b>2. Los talleres de origen. Francia, Alemania y Países Bajos en los siglos XV-XVI</b>	<b>39</b>
a. El sistema gremial	39
b. Normativa aplicable a los talleres	44
c. Jerarquía dentro del taller	50
I. Aprendiz	
II. Oficial	
III. Maestro	
d. Nivel de vida y economía doméstica	54
e. Carácter familiar del taller y endogamia. Estatus del artífice exógeno	56
f. Transmisión de saberes y técnicas	59
g. El mercado del arte	61
I. La venta directa. Ferias y mercados	
II. El contrato de obra	
h. El proceso escultórico	70
I. Retablos y esculturas prefabricados	
II. Método de talla directa	
<b>3. Factores geográficos</b>	<b>79</b>
a. Procedencia del colectivo	79
I. Flandes y Países Bajos	
II. Principados alemanes	
III. Área francófona	
IV. Otros lugares	
b. Motivos de la emigración	92
c. Itinerarios	97
<b>4. Evolución cronológica</b>	<b>99</b>

<b>5. Aspectos sociológicos</b>	<b>104</b>
a. Redes sociales y talleres	104
b. Endogamia e integración	117
c. Residencia y movilidad. Área de influencia	120
d. Economía	135
e. Rol del gremio y estatus dentro del taller	145
f. Clientela y comitentes	148
<b>6. Aspectos formales</b>	<b>153</b>
a. Tipologías	153
I. Imaginería	
II. Relieves	
III. Sillerías	
IV. Arquitecturas	
V. Trazas y modelos	
b. Técnicas y materiales	178
c. Fuentes	184
I. Grabados. La circulación de la imagen impresa	
II. Las artes plásticas como inspiración	
III. Los libros de biografías y medallas, origen del medallón como motivo decorativo	
IV. Tratados de arquitectura	
V. Fuentes paganas	
<b>7. Resumen y conclusiones</b>	<b>218</b>
<b>8. Synthèse et conclusions</b>	<b>254</b>
<b>Bibliografía</b>	<b>284</b>
a. Bibliografía general (Parte I)	284
b. Obras anteriores a 1800	385
c. Diccionarios y obras de referencia	388
<b>Anexos</b>	<b>391</b>
Entalladores activos por fecha	391
Flandes y norte de Francia en el siglo XVI	395
Centro y suroeste de España	396
<b>Índice de ilustraciones</b>	<b>397</b>
<b>Índice general</b>	<b>398</b>



Imprimiose este libro en Salamanca, cuna de las letras,  
durante los festejos en honor a su patrona.

Año de 2021.

**Guillermo ALEMÁN, entallador (activo 1488-1490)**

Como en otros tantos casos, presuponemos el origen germano basándonos en el gentilicio del artista. No deja de ser una opción con cierto riesgo, dado que Alemán era un apellido bastante corriente en la zona, que con cierta frecuencia era usado por conversos. Por ejemplo, en fechas coetáneas hemos localizado varios artífices llamados Juan Alemán, uno de ellos el entallador encargado de la sillería de la catedral de Sevilla, a cuya biografía nos remitimos. Como explicamos, no todos eran auténticamente germanos. Del mismo modo, artistas reconocidos como el literato Mateo Alemán o el escultor Jorge Fernández Alemán eran, en efecto, andaluces. Incluso hay algunos autores que consideran que el mismísimo Rodrigo Alemán podría ser un hispano converso<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Sobre otros autóctonos de apellido Alemán, además del escultor cordobés Jorge Fernández Alemán, consúltese María Luisa Rivero Rodríguez, «Escribir y prosperar en Sevilla: el notario Juan Álvarez de Alcalá (1500-1518)», *Historia. Instituciones. Documentos* 36 (2009): 333-368; María Luisa Rivero Rodríguez, «Alfonso de Valdés y el Gran Canciller Mercurino Arborio di Gattinara: el erasmismo en la Cancillería imperial (1527-1530)», *e-Spania. Revue interdisciplinaire* 13 (2012).

Respecto a Mateo Alemán, véase Germán Bleiberg, «Nuevos datos biográficos de Mateo Alemán», en *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas*, ed. Norbert Polussen y Jaime Sánchez Romeralo (Nimega: Instituto Español de la Universidad de Nimega, 1967), 25; Luis Gómez Canseco, «La Sevilla odiada de Mateo Alemán», *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras: Minerva Baeticae* 41 (2013): 107-126.

En relación a los orígenes de Fernández Alemán, es ineludible el trabajo de Jesús Miguel Palomero Páramo, «El entallador Jorge Fernández: las arras en Córdoba y el testamento en Sevilla», en *Alma Ars. Estudios de Arte e Historia en homenaje al Dr. Salvador Andrés Ordax*, ed. Miguel Ángel Zalama Rodríguez y Pilar Mogollón Cano-Cortés (Valladolid: Universidad de Extremadura, Universidad de Valladolid, 2013), 41-45.

Esta hipótesis sobre el origen de Rodrigo Alemán es defendida por Rafael Cómez Ramos, «Alemanes hispanizados o hispanos conversos: una aproximación a la criptohistoria del arte español», en *Dejar hablar a los textos: homenaje a Francisco Márquez Villanueva*, ed. Pedro M. Piñero Ramírez (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2005), 2: 705-724.

En relación a este tema, véase también Isabel Montes Romero-Camacho, «La huida de judeoconversos sevillanos a Portugal como consecuencia del establecimiento de la Inquisición», en *Estudos em Homenagem ao Professor Doutor José Marques* (Oporto: Universidade do Porto, 2006), 2: 263-289; Fernando Marías, «El problema de los artistas conversos en el Siglo de Oro», en

Sin embargo, que trabaje junto a otro artista septentrional –Francisco de Holanda, que poco tiene que ver con el erudito portugués– nos da una pista, ya que habitualmente estos artistas nórdicos solían mantener vínculos de amistad y profesionales con otros foráneos. Además, las únicas obras conservadas de este artista, una *Anunciación* compuesta de dos esculturas que presenta rasgos característicos de la escuela alemana (figuras 1 y 2).

Así pues, comenzamos en 1488, cuando el licenciado fray Antón de Córdoba contrató la pintura del retablo mayor de la iglesia del monasterio de San Agustín, en Córdoba. Les pide a los pintores Luis Fernández y Pedro Romana que se encarguen de aparejar, pintar y dorar ciertos elementos (ocho relieves, el guardapolvos y doce esculturas) de un retablo que estaba ejecutando Guillermo Alemán, una vez que éste hubiere terminado. Sin embargo, poco después se anuló el contrato suscrito entre los frailes y Alemán, que no llegó nunca a realizar esta obra. Pese a ello, los artífices que se encargaron finalmente del retablo, los carpinteros Diego Ruiz de Valencia, Diego López y Francisco Fernández, siguieron la traza original. Este segundo contrato incluye una descripción, que nos puede ofrecer cierta información sobre el diseño de Guillermo Alemán<sup>2</sup>. En este texto (reproducido parcialmente en la anterior nota al pie) se mencionan algunos de los elementos que el nuevo retablo debía contener; sin embargo, apenas hay alusión explícita a sus rasgos estilísticos. Imaginamos que la mazonería seguiría una estética tardogótica similar a la del retablo mayor de la catedral de Sevilla o

---

*Temas y formas hispánicas; arte, cultura y sociedad*, ed. Carlos Mata Induráin y Anna Morózova (Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2015), 241-262.

<sup>2</sup> Josefa Leva Cuevas, «Situación socioeconómica de los pintores cordobeses (1460-1550). Aportaciones al estudio del retablo del monasterio de San Agustín», *Ámbitos. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades de Córdoba* 14 (2005): 29.

Indica asimismo esta autora en la página referenciada «que los pilares nazcan desde la peana debajo hasta los guardapolvos altos, las dos tubas de en medio sean de cuatro paneles cada una y la de los cubos según como están señalados y el guardapolvo igual a lo dibujado salvo que ha de descender más bajo, que hagan los tableros todos de madera de nogal o de borne y la talla igual y la altura del retablo sea desde el altar hasta una vara de medir por encima del saetino de en medio y la anchura que sea de saetino a saetino y todo con su guardapolvos y la viga del altar mayor que está sobre las paredes la guarnezcan por la cara de molduras con un verdugo debajo y un desván encima y sobre éste una nacela y encima con su corona de hojas y en el costado de dicha viga de dentro que hagan otro verdugo por la esquina alta y otro por la esquina baja y en medio de ella que hagan un escudo elevado de las armas del padre licenciado y otros dos escudos que están en los guardapolvos del retablo y que hagan un San Pablo en el lado en que se dice la epístola y un águila en el otro costado donde dicen el Evangelio y un par de cirios según como el padre licenciado les mostró».

Leva Cuevas explica el término “saetino”: «No es voz que aparezca en el diccionario, tanto de la Real Academia como el de Autoridades, Cobarrubias, etc. [...]. Debe [de] referirse a las ventanas en forma de saeta que iban en las cabeceras de las iglesias».

el de la capilla catedralicia de Santa Bárbara, en Málaga, teniendo en cuenta el énfasis que se le otorga al guardapolvo, elemento indispensable en cualquier retablo gótico de esta época. Además, estas fechas son muy tempranas para esperar ningún regusto italiano y, por último, la escultura conservada que se atribuye a Guillermo Alemán sigue claramente los postulados de la escultura gótica alemana.

Poco después, el 25 de febrero de 1490, este artífice figura trabajando en la antigua sillería de la mezquita de Córdoba (que ya desempeñaba funciones de catedral). En esta obra, no conservada, participa conjuntamente Francisco de Holanda (véase biografía)<sup>3</sup>. La sillería fue suplantada por otra en el siglo XVIII, que es la que se mantiene en la actualidad. Respecto a esa obra primitiva, no tenemos noticia de que haya sobrevivido ningún elemento.

Tradicionalmente se ha atribuido a Guillermo Alemán un grupo compuesto de dos bultos representando a la *Anunciación*. Las estatuas se conservan en el Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba, procedentes de la desaparecida ermita de la Encarnación de Córdoba, demolida en 1566. Se ha especulado que estas dos figuras podrían ser obra de un escultor local de la época, Juan de Córdoba, o incluso, teniendo en cuenta la similitud estilística, Egas Cueman. No obstante, los estudiosos se inclinan a favor de su atribución a Guillermo Alemán<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> Miguel Ángel Orti Belmonte, *La sillería del coro de la Catedral de Córdoba* (Madrid: Imprenta de Bernardo Rodríguez, 1919); José Martín Ribes, Carlos Fernández-Martos y Bermúdez-Cañete, y José Hernández Díaz, *Sillería de coro de la catedral de Córdoba* (Córdoba: Caja Provincial de Ahorros, 1981), 41; Enrique Pareja López, *El arte de la Reconquista cristiana*, ed. Enrique Pareja López (Sevilla: Geve, 1990), 3: 369-371; Luis Vasallo Toranzo, «La sillería del coro del monasterio toresano de Sancti Spiritus», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA* 62 (1996): 298; Diana Olivares Martínez, *Alonso de Burgos y la arquitectura castellana en el siglo XV: los obispos y la promoción artística en la Baja Edad Media* (Madrid: La Ergástula, 2013), 90.

<sup>4</sup> Samuel de los Santos Jener, *Guía del Museo Arqueológico Provincial de Córdoba* (Madrid: Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, 1950), 115-116; «Domus. Acceso a fondos - Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba», disponible en <http://www.museosdeandalucia.es/web/museoarqueologicodecordoba/acceso-a-fondos> [último acceso el 26 de diciembre de 2018].

En este sitio se nos indica que, por razones de normativa vigente, estas dos piezas no pueden formar parte de la exposición permanente. Este catálogo actualizado en línea establece sin dudas su autoría a Guillermo Alemán –o, en su defecto, a alguno de los maestros mencionados–, pero se indica que el lugar de procedencia es Alemania. No hay ninguna prueba documental de que se trate de una importación; de hecho, el transporte de estas figuras, en piedra caliza y casi de tamaño natural, habría resultado bastante caro.



Figuras 1 y 2. Guillermo Alemán, *Anunciación*, segunda mitad del siglo XV, Museo Arqueológico de Córdoba, Córdoba. © Colecciones del Museo Arqueológico de Córdoba (<http://www.museosdeandalucia.es/web/museoarqueologicodecordoba/inicio>), Museos de Andalucía.

Estas figuras antiguamente se pensaban en torno a 1459, pero, a nuestro juicio, estas estatuas podrían haber sido talladas en cualquier momento de la segunda mitad del siglo XV. De hecho, en la ficha catalográfica de estas piezas, los expertos manejan el periodo de 1451 a 1500<sup>5</sup>. Los rasgos estilísticos nos recuerdan mucho a la escultura alemana del siglo XV, o, si queremos tomar una referencia más cercana, a la obra de Gil de Siloe o a los relieves en los respaldos de la sillería de la catedral de León. Los ropajes son amplios y angulosos, con aspecto de tejido rígido o almidonado (nótese especialmente en la caída del manto de la Virgen, sobre todo en el ángulo a la derecha del espectador), parecidos a los del maestro Tilman Riemenschneider o Veit Stoss, ambos activos en el último cuarto del siglo XV y, por tanto, coetáneos a Guillermo Alemán. En el ángel Gabriel, los cabellos a trépano y la capa se echan ligeramente hacia atrás, simulando el movimiento de avance. En ambos casos, las melenas llevan un rizo

<sup>5</sup> De los Santos Jener, *Guía del Museo Arqueológico Provincial de Córdoba*, 115-116; «Domus. Acceso a fondos - Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba», disponible en <http://www.museosdeandalucia.es/web/museoarqueologicodecordoba/acceso-a-fondos> [último acceso el 25 de diciembre de 2018].



menudo y caen sobre los hombros, los cuerpos son de proporciones esbeltas y los rostros acusan unos rasgos comunes a las representaciones de finales del Gótico: la frente amplia de la Virgen (el ángel lleva flequillo), nariz fina y alargada y ojos protuberantes.

Asimismo, ambas estatuas fueron talladas en piedra caliza y ahuecadas en la parte posterior, con la finalidad de aferrarlas al muro. Los ropajes cuentan con finas incisiones que simulan bordados y se piensa que probablemente estas figuras estarían policromadas<sup>6</sup>. También existe otra posible obra del artista: el relieve que representa la *Imposición de la casulla a san Ildefonso*. De no haber sido tallada por Alemán, podría ser obra de Egas Cueman. Se ubicaba en el trascoro de la mezquita-catedral cordobesa. Otras obras anónimas se conservan entre los fondos del Museo Arqueológico. Aunque son de la misma época y proceden de hospitales locales, su estilo resulta algo más arcaico y en alabastro policromado, según indica De los Santos Jener. Se trata de un san Bartolomé de bulto y dos relieves, con los temas de la *Circuncisión* y la *Resurrección*<sup>7</sup>. Sin embargo, carecemos de indicios para atribuirlos a Guillermo Alemán, por lo que nos limitaremos a reseñar la hipótesis.

Por último, dado que más allá de lo expuesto, desconocemos cualquier otro detalle relativo a la vida u obra de este artista, cabe plantearnos algunas preguntas. En primer lugar, con qué otros artífices llegó a coincidir en Córdoba, donde en fechas muy cercanas encontramos activos a los escultores Jorge Fernández Alemán o Cornieles (véase biografía) o a los pintores Bartolomé Bermejo y Alejo Fernández. De haber conocido al maestro Jorge Fernández, dado que la escultura de ambos muestra una lejana sintonía, ¿pudo Guillermo haber entrado a formar parte de la cuadrilla de oficiales de Jorge, sobre todo cuando éste se ausenta en sus idas y venidas a Sevilla? Segundo, en qué otras ciudades pudo haber trabajado, pues recordemos que su compañero Francisco de Holanda antes de llegar a Córdoba, participó en ciertas obras en Toro (Zamora).

---

<sup>6</sup> De los Santos Jener, *Guía del Museo Arqueológico Provincial de Córdoba*, 115-116; «Domus. Acceso a fondos - Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba», disponible en <http://www.museosdeandalucia.es/web/museoarqueologicodecordoba/acceso-a-fondos> [último acceso el 25 de diciembre de 2018].

<sup>7</sup> De los Santos Jener, *Guía del Museo Arqueológico Provincial de Córdoba*, 115-116.

## Bibliografía

- Bleiberg, Germán. «Nuevos datos biográficos de Mateo Alemán». En *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas*, editado por Norbert Polussen y Jaime Sánchez Romeralo, 25-50. Nimega: Instituto Español de la Universidad de Nimega, 1967.
- Cómez Ramos, Rafael. «Alemanes hispanizados o hispanos conversos: una aproximación a la criptohistoria del arte español». En *Dejar hablar a los textos: homenaje a Francisco Márquez Villanueva*, editado por Pedro M. Piñero Ramírez, 2: 705-724. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2005.
- «Domus. Acceso a fondos - Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba». Accedido 26 de diciembre de 2018. <http://www.museosdeandalucia.es/web/museoarqueologicodecordoba/acceso-a-fondos>.
- Gómez Canseco, Luis. «La Sevilla odiada de Mateo Alemán». *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras: Minerva Baeticae* 41 (2013): 107-126.
- Leva Cuevas, Josefa. «Situación socioeconómica de los pintores cordobeses (1460-1550). Aportaciones al estudio del retablo del monasterio de San Agustín». *Ámbitos. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades de Córdoba* 14 (2005): 21-31.
- Marías, Fernando. «El problema de los artistas conversos en el Siglo de Oro». En *Temas y formas hispánicas; arte, cultura y sociedad*, editado por Carlos Mata Induráin y Anna Morózova, 241-262. Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2015.
- Martín Ribes, José, Carlos Fernández-Martos y Bermúdez-Cañete, y José Hernández Díaz. *Sillería de coro de la catedral de Córdoba*. Córdoba: Caja Provincial de Ahorros, 1981.
- Montes Romero-Camacho, Isabel. «La huida de judeoconversos sevillanos a Portugal como consecuencia del establecimiento de la Inquisición». En *Estudos em Homenagem ao Professor Doutor José Marques*, 2: 263-289. Oporto: Universidade do Porto, 2006.
- Olivares Martínez, Diana. *Alonso de Burgos y la arquitectura castellana en el siglo XV: los obispos y la promoción artística en la Baja Edad Media*. Madrid: La Ergástula, 2013.

- Orti Belmonte, Miguel Ángel. *La sillería del coro de la catedral de Córdoba*. Madrid: Imprenta de Bernardo Rodríguez, 1919.
- Palomero Páramo, Jesús Miguel. «El entallador Jorge Fernández: las arras en Córdoba y el testamento en Sevilla». En *Alma Ars. Estudios de Arte e Historia en homenaje al Dr. Salvador Andrés Ordax*, editado por Miguel Ángel Zalama Rodríguez y Pilar Mogollón Cano-Cortés, 41-45. Valladolid: Universidad de Extremadura, Universidad de Valladolid, 2013.
- Pareja López, Enrique. *El arte de la Reconquista cristiana*. Editado por Enrique Pareja López. Vol. 3. Historia del Arte en Andalucía. Sevilla: Gever, 1990.
- Rivero Rodríguez, M. «Alfonso de Valdés y el Gran Canciller Mercurino Arborio di Gattinara: el erasmismo en la Cancillería imperial (1527-1530)». *e-Spania. Revue interdisciplinaire* 13 (2012).
- Rivero Rodríguez, María Luisa. «Escribir y prosperar en Sevilla: el notario Juan Álvarez de Alcalá (1500-1518)». *Historia. Instituciones. Documentos* 36 (2009): 333-368.
- Santos Jener, Samuel de los. *Guía del Museo Arqueológico Provincial de Córdoba*. Madrid: Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, 1950.
- Vasallo Toranzo, Luis. «La sillería del coro del monasterio toresano de Sancti Spíritus». *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA* 62 (1996): 295-302.

Huberto/Ruberto ALEMÁN, entallador, imaginero y policromador (a. 1494-1501)

A este artista se le conoce como «maestro Ruberto Alemán, entallador», a pesar de que, en realidad, su nombre era Huberto, puesto que habitualmente firmaba como Hubertus, aunque en algún documento figura asimismo como Alemany. Hasta el hallazgo de esta firma, se conjeturaba que su nombre original fuera Ruppert o Ruprecht<sup>8</sup>. A través del análisis de algunas de sus obras conservadas, se considera que se habría formado en los talleres de Utrecht (pese al epíteto de “Alemán”, pues hemos visto que estos gentilicios no siempre se usaban con exactitud en la época). Toda su producción artística documentada se fecha entre los años 1500-1501. No obstante, estaba casado con Catalina Galera, española, razón por la que Pereda deduce que llevaría un cierto tiempo en España antes del periodo de actividad indicado<sup>9</sup>. Su obra fue incluida en una exposición celebrada en 1955 en la iglesia de San Jerónimo (Granada), junto a otros grandes maestros de la escultura. Asimismo, más recientemente, se ha celebrado una exposición conmemorativa dedicada a la Puerta de la Justicia, «Bab-al Saria. Bienvenidos a la Alhambra»<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> La firma que conocemos procede del contrato del 27 de abril, conservado en la Biblioteca de la National Gallery of Art de Washington, D.C., manuscrito II, fº 2-2'. Reproducida en Hanns Hubach, «Hubertus Alemán, „entallador”. Ein Bildhauer im Dienst Königin Isabellas der Katolischen zur Zeit der Maurenbekehrung in Granada», *Das Münster: Zeitschrift für christliche Kunst und Kunswissenschaft* 59, nº 1 (2006): 30 y 37.

Rafael Domínguez Casas, «Dos artistas nórdicos activos en la corte granadina de la Reina Isabel la Católica: el maestre Ruberto Alemán, entallador, y el joyero Petrequín Picardo», en *Estudios de arte. Homenaje al profesor Martín González*, (Valladolid: Secretariado de publicaciones de la Universidad de Valladolid, 1995), 315; Felipe Pereda, *Las imágenes de la discordia: política y poética de la imagen sagrada en la España del Cuatrocientos* (Madrid: Marcial Pons, 2013), 314; Ana Soledad Crespo Guijarro y Francisco Javier Crespo Muñoz, «Nuevas noticias sobre Huberto Alemán, escultor al servicio de Isabel la Católica», *Archivo Español de Arte* 88, nº 352 (2015): 403.

<sup>9</sup> Pereda, *Las imágenes de la discordia*, 314; Crespo Guijarro y Crespo Muñoz, «Nuevas noticias sobre Huberto Alemán, escultor al servicio de Isabel la Católica»: 403.

<sup>10</sup> «Crónica». *Archivo Español de Arte* 28, nº 110 (1955): 185-187; Marta Hernández Valdivia, «Exposición Bab Al-saria. Bienvenidos a la Alhambra», *Quiroga* 13 (enero-junio 2018): 104-109;

### Inciso biográfico

Huberto debió de llegar a Andalucía con anterioridad al año 1494, puesto que se entrevista en Alcalá de los Gazules con Francisco Enríquez de Ribera, quinto adelantado mayor de Andalucía, segundo conde de Los Molares (Sevilla) y señor de Alcalá de los Gazules, Bornos y Espera (Cádiz). Es entonces cuando el adelantado lo retiene forzosamente para que trabaje en obras suyas desde el 15 de agosto al 25 de diciembre de 1494. Ese día de Navidad fue trasladado a Bornos en una acémila, encadenado, y tuvo que continuar trabajando con otros cuatro oficiales. Allí el adelantado le tomó juramento de que no se ausentaría sin su permiso y, no satisfecho con su palabra, lo encadenó por los pies. Como no le quedaba otro remedio, Huberto trabajó con los mencionados oficiales en ciertas ornamentaciones de una casa del adelantado, así talló 8.000 florones hasta el Viernes Santo del año siguiente. Por fin pudo Huberto disfrutar de su libertad, a pesar de no percibir absolutamente ningún pago por la obra hecha a lo largo de estos últimos meses<sup>11</sup>. Este suceso plantea muchos interrogantes sobre la trayectoria del escultor en España con anterioridad, sobre los que poco podemos especular debido a la falta de información al respecto. Por otro lado, ¿sería factible hallar obra de talla del maestro Huberto en estos parajes gaditanos realizada antes o durante la infeliz estancia?

Todas estas peripecias se conocen porque el 5 de abril de 1500, el artista denuncia las contingencias acaecidas con Enríquez de Ribera, el adelantado, y se dice vecino de Sevilla<sup>12</sup>. Huberto solicita, por mediación de la reina Isabel, los dineros que el adelantado le debía por estos trabajos no remunerados<sup>13</sup> y solicita amparo real. Sobre estas fechas, como veremos, el imaginero tenía una buena relación profesional con la reina. Como cabría esperar, el adelantado respondió por vía legal y aprovechó para requerirle el pago de una deuda contraída. Estos maravedís –no especificados– quizás se

---

Rafael López Guzmán, *Bab al-Saria. Bienvenidos a la Alhambra* (Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 2017).

Dicha exposición fue comisariada por Rafael López Guzmán y tuvo lugar desde finales del 2017 hasta la primavera de 2018.

<sup>11</sup> Crespo Guijarro y Crespo Muñoz, «Nuevas noticias sobre Huberto Alemán, escultor al servicio de Isabel la Católica»: 405.

Documento transcrito y publicado en Crespo Guijarro y Crespo Muñoz, «Nuevas noticias sobre Huberto Alemán, escultor al servicio de Isabel la Católica»: 407.

<sup>12</sup> En la regesta indica «vecino», sin embargo, en el texto dice «estante». Archivo General de Simancas, Registro General del Sello, legs. 150004,27 y 150004,28 (5 de abril de 1500).

<sup>13</sup> Crespo Guijarro y Crespo Muñoz, «Nuevas noticias sobre Huberto Alemán, escultor al servicio de Isabel la Católica»: 405.

deban a una carga de trigo que el artista había llevado a Flandes por mandato del adelantado. Como consecuencia de dicha reclamación, Huberto se vio encarcelado en Sevilla. Así consta en ciertos documentos fechados el 14 de agosto y el 27 de septiembre de 1500<sup>14</sup>.

Durante este tiempo, es su mujer, Catalina Galera, la que cobra por las obras que el entallador realizaba para la Corona, a las que prontamente aludiremos y, además, la que solicita a los escribanos de Bornos la carta de finiquito a favor de su marido. Catalina no obtuvo tal carta que libraría de la prisión a Huberto, por lo que de nuevo interceden los Reyes Católicos. De esta manera, el Consejo Real ordena la emisión de la carta de finiquito a los escribanos de Bornos y se dirige también a don Juan de Silva, conde de Cifuentes y asistente de la ciudad de Sevilla, para que zanje el asunto entre el adelantado y maestre Huberto<sup>15</sup>.

De hecho, debió de ser puesto en libertad poco después, sin que conozcamos más detalles sobre el proceso, por lo que nos inclinamos a pensar en la efectividad de la llamada de atención de los reyes. No cabe duda de que el entallador se tenía ganada la confianza de los monarcas y, en particular, vemos que contaba con la aprobación de la reina. Ello se deduce a raíz de un memorial emitido por el imaginero, dirigido a Isabel, en el que explica su método de talla o, mejor dicho, de reproducción industrial de imágenes. Incluye la relación de precios, proporcionales al tamaño de la figura que se pretende lograr –ya veremos más adelante cómo el mayor volumen de la estatua entrañaba una mayor dificultad para manejar los moldes–. Incluye una petición a Su Majestad, le ruega protección frente a otros artistas celosos de su éxito, así como una vivienda donde asentar el taller (ya que los moldes que utilizaba no eran fáciles de transportar) y satisfacer las necesidades escultóricas de sus reinos (esto es, controlar el monopolio de la imagería)<sup>16</sup>.

El documento está sin fechar, pero podríamos situarlo en la primavera del 1500 por dos razones. La primera es que el escultor refiere una visita de la reina el domingo de Resurrección, cuando ella volvía de la misa. La otra razón consiste en que en ese documento él establece sus precios (a la baja, pues son un 10% más bajos de lo que

<sup>14</sup> Archivo General de Simancas, Registro General del Sello, leg. 150008,161 (14 de agosto de 1500); Archivo General de Simancas, Registro General del Sello, leg. 150009,37 (27 de septiembre de 1500).

<sup>15</sup> Crespo Guijarro y Crespo Muñoz, «Nuevas noticias sobre Huberto Alemán, escultor al servicio de Isabel la Católica»: 405-406.

<sup>16</sup> Pereda, *Las imágenes de la discordia*, 382-383 (documento 6).

después cobrará en realidad. Por lo tanto, parecería lógico pensar que la reina se informara del método de trabajo de este artista y de las tasas que pedía por sus esculturas antes de efectuar pedidos. Los encargos serán una consecuencia directa de la negociación de ese día. Ante esta realidad, cabe plantearnos cómo, dónde y cuándo entraron en contacto artista y reina. El método de Huberto era imbatible, pues tenía la ventaja de poder generar muchas imágenes reduciendo los tiempos y los precios.

### Encargos efectuados por la reina Isabel

A continuación, expondremos las informaciones extraídas a partir de la documentación conservada, que vincula la actividad escultórica de Huberto con la Corona. Fue el escultor y proveedor de cabecera de la reina Isabel la Católica entre los años 1500 y 1501, cuando la Corte se encontraba en Granada. Se encargó de la escultura religiosa para las estancias y oratorios palaciegos. Prueba de ello son los numerosos pedidos que la Casa Real efectúa, como las cédulas expedidas los días 22 de marzo, 27 de abril y 15 de julio de 1501, entre otras. Las series de encargos se extienden desde el verano de 1500 hasta julio de 1501<sup>17</sup>.

En primer lugar, el 15 de agosto del año 1500 figura un lote compuesto por una Virgen para la catedral de Granada (4.750 maravedís), dos ángeles (2.600), dos crucifijos (3.700), otro crucifijo, otra Virgen y un San Juan (cada figura por 1.550 maravedís)<sup>18</sup>. El día 25 de ese mismo mes, consta un pago a Catalina Galera, mujer de

---

<sup>17</sup> J. Sanpere y Miquel, «Maestro Ruberto Alemán entallador», *Revista crítica de historia y literatura españolas, portuguesas e hispanoamericanas* (abril-mayo de 1902): 161-169; Antonio Gallego y Burín, «Una obra de Maestre Ruberto Alemán. La Virgen de la Puerta de la Justicia en la Alhambra de Granada», *Cuadernos de Arte de Granada* 7-9 (1942-1944): 110; Francisco de Paula Valladar, «La escultura granadina», *La Alhambra: Revista Quincenal de Artes y Letras* 5 (1902): 822-826 y 849-851; Gloria Fernández Bayton, «Roberto Alemán, escultor de Isabel la Católica», *Archivo Español de Arte* 40, nº 157 (1967): 89; José María de Azcárate Ristori, *Colección de documentos para la historia del arte en España* (Madrid, Zaragoza: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Museo e Instituto de Humanidades “Camón Aznar”, Obra Social de la Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1982), vol. II. Datos histórico-artísticos de fines del siglo XV y principios del XVI: 386-381 (documento 75); Domínguez y Casas, «Dos artistas nórdicos activos en la Corte granadina de la Reina Isabel la Católica», 315-319; Hubach, «Hubertus Alemán, „entallador”»: 37; Pereda, *Las imágenes de la discordia*, 296-297, 377-379 (documentos 3 y 4). Sanpere y Miquel publica los fº 256v del libro 4, fº 3, 75 y 109 del libro 5 del Archivo General de Simancas, que a su vez reproduce Valladar. Asimismo, los pagos del 27 de abril se encuentran publicados en la mencionada referencia de Hubach, quien, además y como indicábamos al comienzo, reproduce la firma del artista. El resto de la documentación relativa a estos pagos se puede hallar en la citada monografía de Pereda.

<sup>18</sup> Pereda, *Las imágenes de la discordia*, 388 (documento 12).

Huberto; ella es analfabeta y en su lugar firma Guillermo Gresen (¿podría ser alemán?). Hanns Hubach se pregunta si ese Guillermo podría corresponderse con algún Wilhem von Griesheim. Se le abonan los precios de una imagen grande de Nuestra Señora «e dos angeles que tiene ençima la corona» (4.750), dos ángeles de bulto grandes (2.600), dos crucifijos (3.550) y otra Virgen y un San Juan (3.100 las dos figuras)<sup>19</sup>. Recordemos que sobre estas fechas Huberto estaría preso en Sevilla, y los pagos se efectúan en Granada, donde residía la Corte durante aquellos meses. También a mediados de septiembre de 1500 consta otro pago a Catalina Galera, de 6.096,5 maravedíes en concepto de cuatro Vírgenes, dos Santas Bárbaras, una Santa Catalina y un Santiago<sup>20</sup>.

Durante ese otoño, debió de andar Huberto muy ajetreado, una vez liberado de la prisión sevillana, por la cantidad de imágenes que producía para satisfacer los encargos de la reina. De esta manera, el 10 de diciembre de 1500, se le abona un lote compuesto por ocho Vírgenes de distintos precios y tamaño (una de 1.650, otra de 1.125, dos por 1.830 y cuatro que suman 2.100 maravedíes), un San Sebastián (1.125), una Santa Catalina (800) y una Santa Elena (920), ésta última para la iglesia de esa misma advocación<sup>21</sup>.

El 5 de enero de 1501 se le pagan 5.500 maravedíes. Las obras abonadas son numerosas: para empezar, 121 cruces de distinto tipo («14 de palo doradas con sus crucifijos, otras 48 de latón para procesiones, algunas de ellas con decoración de latón, y otra remesa de 43 más pequeñas de latón para el altar» y otras 15 la semana siguiente). Además, cabe añadir igualmente 45 campanillas, once candeleros, siete pares de vinajeras, 36 portapaces (estos últimos en madera, vidrio o latón) y dos custodias. Todo ello iba destinado a las distintas iglesias de moriscos granadinos. Estos crucifijos, según Pereda, no serían utilizados como imágenes de culto, sino más bien para presidir

---

<sup>19</sup> Domínguez Casas, «Dos artistas nórdicos activos en la Corte granadina de la Reina Isabel la Católica», 315; Hubach, «Hubertus Alemán, „entallador“»: 31; Pereda, *Las imágenes de la discordia*, 383-384 (documento 8).

<sup>20</sup> Pereda, *Las imágenes de la discordia*, 383 (documento 7). Ahí figura el día 16, pero ese mismo pago fechado como día 17 lo menciona en las páginas 306-308 y 389 (documento 12).

<sup>21</sup> Domínguez Casas identifica a una de estas imágenes, la mayor, con Santa María de la Alhambra. Además, señala que «las formas alargadas, el ritmo sinuoso, los pliegues en ángulo y el sereno gesto de la Virgen [...] pudiendo enmarcarse su estilo dentro de lo habitual en la Renania y el Palatinado, regiones germanas colindantes con los Países Bajos».

Sanpere y Miquel, «Maestro Ruberto Alemán entallador» publica el documento del pago; Azcárate Ristori, *Colección de documentos para la historia del arte en España*, vol. II. Datos histórico-artísticos de fines del siglo XV y principios del XVI: 377 (documento 75); Domínguez Casas, «Dos artistas nórdicos activos en la corte granadina de la Reina Isabel la Católica», 316; Pereda, *Las imágenes de la discordia*, 306-308 y 390 (documento 12).



ceremonias en el altar (en el caso de los lignarios con pie metálico, normalmente de plomo) o en procesiones (de latón y estaño pintando, incluso con el Crucificado de bulto). Alguno de ellos llegó a costar hasta 730 maravedíes. El 7 de enero de 1501 tiene lugar uno de los pagos más notorios: una Virgen, una Santa Catalina, un Santiago, dos Santas Bárbaras, 14 crucifijos de palo, 48 cruces de latón para procesiones, 43 cruces de latón para altares, 45 campanillas, once candeleros, siete vinajeras y 34 portapaces de madera, vidrio y latón<sup>22</sup>. Todo esto será entregado al arzobispo de Granada, Hernando de Talavera, para que éste lo reparta por la diócesis. De hecho, en el siguiente documento hallado, del 10 de enero de ese año, la reina manda entregar diversos ornamentos litúrgicos y, entre ellos, cruces y portapaces de plata de Huberto Alemán<sup>23</sup>.

Los pagos se suceden. Así, el día 15 de ese mes, se le entregan 21.570 maravedíes a un Ruberte, desglosado de la siguiente manera: 13 cruces de distintos precios y materiales (desde 250 a 730 maravedíes); 3 crucifijos de distintas categorías (entre 300 y 730 maravedíes); un portapaz de madera con un *Cristo a la columna* (700 maravedíes), otro de plata con una *Quinta Angustia* (550 maravedíes) y dos custodias (14.000 maravedíes conjuntamente). El 22 de marzo de 1501 se le pagan cuatro imágenes «de palo» de los Santos Juanes (2.520 cada uno), San Pedro (2.800) y Santa Catalina (2.335). Días después, el 5 de abril consta el pago de 5.500 maravedíes por una custodia grande, de palo dorada, para la iglesia de Gelves (Sevilla)<sup>24</sup>.

El siguiente día 13 de abril, la reina ordenó a Sancho de Paredes, su camarero, que le entregara al arzobispo un conjunto de imágenes de la Cámara Real para que fuera repartido. Este grupo seguramente incluiría las obras de Huberto abonadas en los últimos meses, pues estaba compuesto de los objetos que enumeramos: además de un conjunto de vestimentas litúrgicas, dos Nuestras Señoras, un San Juan Evangelista y un Bautista «grandes», una cruz de latón grande, cuatro pares de candeleros para altar, dos pares de vinajeras de estaño, ocho cruces de latón pequeñas de altar, un portapaz de

<sup>22</sup> Pereda, *Las imágenes de la discordia*, 299-300, 306-308, 379-381 (documento 5), 384-385 (documento 9) y 390-391 (documento 12).

<sup>23</sup> Archivo General de Simancas, Cámara de Castilla, céd. 5,9,3 (10 de enero de 1501).

<sup>24</sup> Paula Valladar, «La escultura granadina» (pago del 5 de abril); Azcárate Ristori, *Colección de documentos para la historia del arte en España*, vol. II. Datos histórico-artísticos de fines del siglo XV y principios del XVI: 376; Domínguez Casas, «Dos artistas nórdicos activos en la corte granadina de la Reina Isabel la Católica», 316-317; Pereda, *Las imágenes de la discordia*, 306-308, 385-386 (documento 10, procedente de Archivo General de Simancas, CMC, I, 97, xl), 386-387 (documento II, procedente del Archivo General de Simancas, RGS céd. 5, fº 3v) y 391-392 (documento 12).

palo grande dorado con un *Señor amarrado a la Columna*, cuatro portapaces de palo y hueso –dos de ellos, pequeños–, un crucifijo grande, un cáliz de plata, una cruz para procesión, dos vinajeras... Y, más específicamente, «una custodia de las que compraron de maestre Huberto pintor», «un crucifijo de los qua asy mesmo recibistes de maestre Huberto», «una custodia de las que se compraron la mayor de maestre Huberto», «una custodia grande dorada de palo de las que se compraron a maestre Huberto»<sup>25</sup>. Creemos que es llamado pintor porque sus imágenes eran policromas y posiblemente se pintaran en el propio taller del escultor (incluso puede que por él mismo).

El taller (o, casi mejor dicho, la fábrica) de Huberto marchaba con plena efervescencia. A continuación, el 27 de abril de 1501, tiene lugar una de las entregas más cuantiosas. Juana de la Torre, dama de confianza de la reina Isabel, recoge una *Anunciación* de dos figuras (1.600), una *Natividad con San José* de dos figuras (1.600 maravedís), un *Anuncio a pastores*, compuesto por dos pastores y cuatro ángeles (1.800), una *Epifanía* de cinco figuras (3.200)<sup>26</sup> y un Cristo resucitado y la Magdalena (1600). De igual forma, también hay entregas y pagos para otros destinatarios: unas andas y arqueta doradas para la procesión del *Corpus Christi* (5.000); una Virgen (2.000) y un crucifijo (2.000) para la reina Isabel; para el convento santiaguista de la Madre de Dios, un crucifijo (2.000) y una custodia adornada con ángeles (7.000); siete ángeles para el monumento de Semana Santa (2.050) y unos «*Martirios de la Pasión*» (1.100 maravedís), cuyo destino desconocemos. Estos *Martirios* serían, según Hubach, un relieve representando las estaciones de la Pasión, de los que se utilizaban en la liturgia de Semana Santa<sup>27</sup>. Por último, para el monasterio franciscano de San Luis de Zubia, de fundación regia, un retablo con el tema del *Santo Entierro* (2.000) y un Crucificado. Para terminar, el día 20 de julio de 1501 se emite el último pago, 16.500 maravedíes correspondientes a ocho ángeles y unas andas para el *Corpus Christi* de la catedral de Granada<sup>28</sup>.

<sup>25</sup> Publicado en Pereda, *Las imágenes de la discordia*, 379-381 (documento 5).

<sup>26</sup> Cada figura, de dos pies, costaba 300 maravedíes, por lo que queda una demasía cuyo concepto no está especificado, quizás responda a un Niño de volumen más reducido.

<sup>27</sup> Hubach, «Hubertus Alemán, „entallador“»: 31 se refiere exactamente a „...eine Passionsfolge, möglicherweise Stationsrelief, die ebenfalls zum Gebrauch während der Osterliturgie vorgesehen waren“.

<sup>28</sup> Sanpere y Miquel, «Maestro Ruberto Alemán entallador»; Paula Valladar, «La escultura granadina»; Domínguez Casas, «Dos artistas nórdicos activos en la corte granadina de la Reina

### Análisis de las obras

Situándonos en el contexto, podemos decir que la nueva política de conversión al cristianismo implementada por la reina Isabel al terminar la Reconquista generó la necesidad de una gran cantidad de esculturas para las iglesias recientemente consagradas en los territorios malagueños y, sobre todo, granadinos. A esta política nos referiremos también en la biografía de Nicolás Tiller. De esta manera, cristianizadas todas las mezquitas andalusíes, Isabel fue encargando imágenes, ornamentos y enseres litúrgicos para las nuevas comunidades de conversos, no solo en Granada, sino también en otros municipios como Loja (Granada) o Vélez-Málaga (Málaga). Al parecer, los pagos y las indicaciones para repartir figuras y enseres siempre son emitidos por Isabel<sup>29</sup>.

Asimismo, la reina y fray Hernando de Talavera, primer arzobispo de Granada, optaron por emplear una enorme cantidad de imágenes marianas e insistir en el culto a la Virgen en estos nuevos territorios conquistados por la significación de esta figura en el Islam. Toda esta política de la imagen perseguía afianzar el cristianismo entre los moriscos de Andalucía Oriental. Al menos en el corto plazo, puede decirse que fracasó, puesto que chocaba con la tradición anicónica de los musulmanes y finalmente culminó en la revuelta de las Alpujarras, durante la cual se atacaron las iglesias y, sobre todo, sus esculturas<sup>30</sup>.

---

Isabel la Católica», 317; Hubach, «Hubertus Alemán, „entallador” »: 30; Pereda, *Las imágenes de la discordia*, 297-298, 301, 302, 306-308, 377-379 y 393-394 (documento 12).

Domínguez Casas indica que los «Misterios» iban destinados al monumento de Semana Santa junto a los siete ángeles. Por otro lado, Pereda llama a este monumento los «Martirios» y menciona también el *Santo Entierro* del monasterio de San Luis en las páginas 304-305.

El Crucificado solo es mencionado por Pereda, *Las imágenes de la discordia*, 297-298, cuando recuenta un total de tres Crucificados, dos para el convento de la Madre de Dios y este tercero para San Luis.

<sup>29</sup> Esta idea de catequesis para moriscos ya la anunciaba Hubach (Hubach, «Hubertus Alemán, „entallador”»: 30-37) y será después Pereda quien la desarrolle, sirviéndose de ejemplos de la Virgen de la Antigua de la catedral de Sevilla, así como de la producción escultórica de nuestro artista (Pereda, *Las imágenes de la discordia*, 292-295). No nos detendremos en la significación social y finalidad de esta aplastante producción escultórica, generada en un corto lapso de tiempo, pues este tema constituye el eje central del magnífico trabajo de Pereda. Asimismo, recomendamos el artículo de Mercedes García Arenal, «Religious dissent and minorities: the Morisco Age», *The Journal of Modern History* 81 (diciembre de 2009): 888-920, que se centra en los aspectos más filosóficos y teológicos del proceso de cristianización de los últimos reinos andalusíes.

<sup>30</sup> Quintín Aldea Vaquero, «Hernando de Talavera, primer arzobispo de Granada (Talavera de la Reina [Toledo] c. 1430 † Granada 14-V-1507)», en *Política y religión en los albores de la Edad Moderna* (Madrid: Real Academia de la Historia, 1999), 277-327; Borja Franco Llopis, «Aproximación al

Una vez dadas estas pinceladas generales, seguiremos la organización de Pereda en cuatro grupos de la abundante producción escultórica de Huberto, realizada en este breve periodo de poco más de un año. El primer grupo está compuesto de un conjunto de esculturas exentas para la mezquita de Granada, ahora ya con sus nuevas funciones de catedral cristiana: un *Calvario* compuesto por las tres figuras habituales, cada una de un metro aproximado de altura; un Crucifijo todavía más grande –que Pereda supone que sería destinado al altar mayor–; así como una Virgen con Niño, de casi dos metros de altura, junto a dos ángeles de unos 98 centímetros. Posiblemente se trate de la Virgen de la Antigua, de la que nos ocuparemos más adelante. El grupo segundo lo forman los cinco relieves escultóricos, con los temas de la *Anunciación*, *Natividad*, *Anuncio a pastores*, *Epifanía* y *Resurrección*. Pereda sugiere que fueran destinados a algún retablo de tamaño intermedio, puesto que las figuras más voluminosas solo alcanzan poco más de medio metro de altura<sup>31</sup>.

El grupo tercero, conformado por más de 60 esculturas de menos de medio metro de altura, para las parroquias del Albaicín y las Alpujarras. Los personajes más recurrentes son la Virgen con el Niño (más del 30% de las obras) y una plétora de figuras hagiográficas. También en el verano del 1500 y otoño de 1501, hay otro grupo de esculturas, el más numeroso, que el arzobispo repartiría entre los conventos de la Madre de Dios y de San Luis de La Zubia, así como entre ciertas iglesias: el Salvador (antigua mezquita del Albaicín), San José, San Cristóbal y San Juan, todas ellas feligresías con una importante población morisca. De hecho, estas iglesias estaban compuestas íntegramente por conversos, a excepción de San Cristóbal, que contaba con población mixta. Determinar el número de las imágenes destinadas a estas comunidades es prácticamente imposible, sin embargo, en cuanto a la temática, se trataba de santos y, sobre todo, Vírgenes<sup>32</sup>.

---

carácter polisémico e intercultural de las representaciones marianas en el imaginario valenciano del siglo XVI», en *Imatge, devoció i identitat a l'època moderna (segles XVI-XVIII)*, eds. Silvia Canalda i Llobet y Cristina Fontcuberta i Famadas (Barcelona: Universitat de Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2013), 101-115, esp. 101-106; Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz, «Identidad, hierofanía y contradicción en la escultura religiosa de los albores de la Edad Moderna. A propósito de las imágenes “aparecidas” en Andalucía oriental», en *Estudios de escultura en Europa. Materiales del Congreso Internacional de Escultura Religiosa «La luz de Dios y su imagen»*. Crevillent, 17-20 de noviembre de 2016, ed. Alejandro Cañestro Donoso (Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, Gobierno Provincial de Alicante, 2017), 375-404.

<sup>31</sup> Pereda, *Las imágenes de la discordia*, 297-298.

<sup>32</sup> Pereda, *Las imágenes de la discordia*, 305-306.

De igual forma, dentro de este grupo se incluyen cuatro Crucificados. Dos de estos iban destinados a la catedral (uno, «como centro de una espina» de algún retablo y el otro, de cuatro pies de altura). Ninguno de ellos se conserva. Los otros dos, también de cuatro pies, eran para la reina Isabel y para el convento de Comendadoras de Santiago, llamado de la Madre de Dios. Estas religiosas conservan una talla que podría ser el Crucificado de Huberto Alemán, el cual, según la tradición, perteneció al arzobispo Hernando de Talavera. Mide 110 centímetros (poco más de cuatro pies); ello encaja perfectamente con las dimensiones de la escultura que Alemán entregó el 27 de abril de 1501 por 2.000 maravedíes, coincidiendo con las gestiones previas a la fundación del cenobio (20 de septiembre de 1501). Además, estilísticamente es un Crucificado tardogótico, tampoco demasiado patético, constituía «un modelo bastante estereotipado», de «estilo algo inocuo». Debido a estas razones, Pereda considera que hay una alta probabilidad de que dicha talla sea obra del maestro Alemán<sup>33</sup>.

Añadiremos otro Crucificado más, de características similares, para el convento franciscano de San Luis de La Zubia. Asimismo, entre otras donaciones que la reina encargó para esta fundación, posiblemente con la finalidad de evangelizar a la población musulmana, se encontraba el mencionado retablo del *Santo Entierro* o del Sepulcro, cobrado por Huberto Alemán, lo que nos lleva a pensar que quizá efectuó más obras con el mismo destinatario<sup>34</sup>.

---

Sobre estos barrios y, sobre todo, el Albaicín, véase Bernard Vincent, «L'Albaicín de Grenade au XVI<sup>e</sup> siècle (1527-1587)», *Mélanges de la Casa de Velázquez* 7 (1971): 187-220; J. Martínez Ruiz, «Visita de todas las casa del Albaicín en el año 1569», *Cuadernos de la Alhambra* 15-17 (1979-1981): 255-298; 18 (1982): 239-273; 19 (1983): 247-283; Rafael López Guzmán, «El Albayzín morisco», *Cuadernos de Arte* 17 (1985-1986): 247-261.

<sup>33</sup> Vicente Amo Hernández, y Manuel Titos Martínez, *Nuevos paseos por Granada y sus contornos* (Granada: Caja General de Ahorros de Granada, 1992), 306; Rafael Domínguez Casas, *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos. Artistas, residencias, jardines y bosques* (Madrid: Alpuerto, 1993), III; M[anuel] S[errano] R[uiz] y J[uan] M[anuel] M[artín] R[obles], «Crucifijo de fray Hernando de Talavera», en *Los Reyes Católicos y Granada* (Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004), 272-273; Pereda, *Las imágenes de la discordia*, 297-298 y 301-302; Jesús Ángel Sánchez Rivera, «La Iglesia monacal de la Madre de Dios de Granada», en *Nuevas perspectivas sobre el Barroco andaluz. Arte, tradición, ornato y símbolo*, ed. María del Amor Rodríguez Miranda (Córdoba: Asociación para la investigación de la Historia del Arte y el Patrimonio Cultural «Hurtado Izquierdo», 2015), 479.

Sobre fray Hernando, véase Alonso Fernández de Madrid, *Vida de fray Fernando de Talavera. Primer arzobispo de Granada*, ed. P. Félix G. Olmedo (Granada: Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1992).

<sup>34</sup> Pereda, *Las imágenes de la discordia*, 297-298 y 304-305. Sobre el origen del convento, véase 303.

Finalmente, si bien el propio maestro ejecutó la mayor parte de las esculturas del cuarto grupo, sin duda, contó con la ayuda del taller. Este grupo es muy heterogéneo y su número es difícil de precisar, pues encontramos diversos enseres litúrgicos, como custodias, vinajeras, candeleros, campanillas, portapaces y crucifijos de madera y latón para presidir altares o procesiones<sup>35</sup>.

### Imaginería mariana

En este apartado vamos a analizar la imaginería mariana realizada en el taller de Huberto Alemán, conservada, cotejando esta producción según el método escultórico empleado. Posiblemente sea este tipo de escultura las que nos aporte las informaciones más interesantes y jugosas sobre las técnicas escultóricas.

Primeramente, en los fondos museísticos de la Fundación Rodríguez Acosta (Granada), dentro de la Colección Gómez-Moreno, se encuentra una Virgen con Niño fechada a finales del siglo XV, considerada obra probable de nuestro escultor. Se trata de una figura de 29 centímetros, en madera policromada<sup>36</sup>. La talla no destaca por una excesiva calidad en las carnaciones, por ejemplo, el muslo del Niño resulta un tanto exagerado y los rostros están poco detallados. Pese a ello, la Virgen mira directamente al espectador y su túnica azul cae con cierta naturalidad. Los pliegues no resultan tan angulosos como cabría esperar de una escuela flamenca; sin embargo, son lo más logrado de la imagen. Debido a sus reducidas dimensiones, pensamos que esta escultura se destinaría al culto privado, quizás en la línea de la religiosidad de la *devotio moderna*.

Dentro de la amplia producción de imágenes marianas de nuestro escultor, probablemente sea la más conocida la Virgen de la Justicia. Se trata de una Virgen con Niño que debe su nombre a su ubicación original, la antigua puerta principal de la Alhambra, llamada la Puerta de la Justicia o de la Xarea. También es conocida como Santa María de la Alhambra. El encargo es de 1501 y sus promotores fueron los Reyes

---

<sup>35</sup> Pereda, *Las imágenes de la discordia*, 297-298.

<sup>36</sup> Instituto Gómez-Moreno (*catálogo*) (Granada: Fundación Rodríguez-Acosta, 1992), 172; <http://www.fundacionrodriguezacosta.com/colecciones/coleccion-museistica-gomez-moreno/obra/virgen-con-el-nino-3/?L=0&cHash=89073470e48d08423baac4b34883f189> [último acceso 28/01/2019].

Católicos, quienes mandaron practicar un nicho en la entrada principal de los palacios nazaries, con un claro sentido de imposición sobre los vencidos<sup>37</sup>.

Antiguamente se tomaba como obra anónima o de José de Sangróríz, escultor florentino. Sin embargo, como veremos, tanto los rasgos estilísticos como la documentación posteriormente hallada desmienten esta atribución. Gallego y Burín es el que por vez primera repara el fallo de Velázquez de Echevarría y la atribuye a Huberto Alemán, basándose en las cédulas del Archivo de Simancas. También es Gallego y Burín quien hace referencia a la restauración de 1558, acometida por Luis de Machuca y por la que recibió 26 ducados<sup>38</sup>.

Esta imagen de madera de nogal policromada, sin ahuecar, de más de metro y medio de altura, pertenece desde 1958 al Museo de Bellas Artes de Granada. Fue restaurada durante los años 1996-1997. En estos trabajos se descubrieron distintas capas de pintura superpuestas, que quizá puedan fecharse en los años de 1558 (la primera restauración llevada a cabo por Luis de Machuca), así como de 1585 y 1958 (cuando se trasladó al museo). En esta reciente intervención, se acreditó su ejecución en España, a juzgar por el material del que está hecha y por el hecho de que no fuera ahuecada para ahorrar, ya que la madera de nogal era muy usada en escultura<sup>39</sup>.

---

<sup>37</sup> Gallego y Burín, «Una obra de maestre Ruberto Alemán. La Virgen de la Puerta de la Justicia»: 109-113; Leopoldo Torres Balbás, *La Alhambra y el Generalife* (Madrid: Plus Ultra, 1953), 20-23; Domingo Sánchez-Mesa Martín, «La infancia de Jesús en el arte granadino. La escultura», *Cuadernos de Arte e Iconografía* 1, nº 1 (1988): 46; Domínguez Casas, *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos*, 110-111; Pereda, *Las imágenes de la discordia*, 364-367; Museo de Bellas Artes de Granada, número de inventario DE009, disponible en <http://www.juntadeandalucia.es/cultura/WEBDomus/fichaCompleta.do?ninv=DE009&volver=busquedaAvanzada&k=Puerta%20de%20la%20Justicia&lng=es> [último acceso 04/08/2016].

<sup>38</sup> Juan Velázquez de Echevarría, *Paseos por Granada y sus contornos, que en forma de diálogo traslada al papel don Joseph Romero Iranzo, colegial del insigne de San Fulgencio de Murcia* (Granada: 1764), paseo XIII; Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España* (Tres Cantos [Madrid]: Imprenta de la viuda de Ibarra, Istmo, 1800, 2001), 4: 343-344 (recoge la entrada de Josef Sangronis, pero solo le atribuye los leones frente a la Chanchillería de Granada); Gallego y Burín, «Una obra de Maestre Ruberto Alemán. La Virgen de la Puerta de la Justicia en la Alhambra de Granada»; Fernández Bayton, «Roberto Alemán, escultor de Isabel la Católica»: 88-89; Esther Galera Mendoza, «Luis Machuca, arquitecto e ingeniero militar», en *Pvlchrum: scripta varia in honorem M<sup>a</sup> Concepción García Gainza* (Pamplona: Institución Príncipe de Viana, Universidad de Navarra, 2011), 338.

<sup>39</sup> Enrique Ortega y Ortega, Eva Villanueva Romero, Eugenio Fernández Ruiz, y Lourdes Martín García, «Cinco siglos a través de Santa María de la Alhambra. Investigación y tratamiento de una escultura del siglo XV», *PH: Boletín del Instituto andaluz del patrimonio histórico* 21 (1997): 59-70, esp. 70 (sobre los repintes que se le han ido aplicando a la escultura, véase páginas 64-65); Ferreras Romero, Gabriel, Reyes Ojeda Calvo, Lorenzo Pérez del Campo, y Eva Villanueva Romero. «Intervenciones del IAPH en instituciones del Patrimonio Histórico. Servicios y

Estilísticamente, se caracteriza por una marcada sensación de rigidez. Consideramos que se trata de un efecto buscado por dos razones. La primera es que las figuras de molde de Huberto Alemán –que explicaremos a continuación– son más dinámicas o, al menos, los ropajes simulan un movimiento más natural; estas imágenes se pueden inscribir en una forma oval, mientras la Virgen de la Justicia es una figura muy esbelta y elegante. Entonces, suponiendo que los moldes los hubiera creado el propio artista en España, dada la dificultad para su transporte, vemos que el mismo artista podía hacer que sus obras adoptaran un aspecto bastante diferenciado. Por un lado, las de molde, que *a priori* parecerían más renacentistas, destinadas a conventos e iglesias de nueva fundación. Por otro lado, las que talladas directamente sobre madera, como esta, que recuerdan más a la escultura tardomedieval alemana.

En cualquier caso, la ubicación a la que se iba a destinar la escultura justificaría perfectamente la conveniencia de un cierto hieratismo. Esta Virgen era la imagen de los vencedores, una soberana que ahora gobernaría la política del nuevo sistema y, más en concreto, que presidiría los palacios nazaríes, puesto que se sitúa sobre el acceso principal a los mismos. En este contexto, se presentaría no solo como una *Regina Coelis*, sino también como Reina de la Alhambra y, por extensión, de la ciudad recién conquistada. De hecho, su tez blanca marcaba una distancia respecto al morisco o campesino granadino, que imaginamos más curtido, mientras que los nuevos reyes y su séquito tendrían una piel más pálida, a tono con la policromía de la Virgen. A modo de curiosidad o del destino, Pereda recuerda que esta puerta se grabó en el 1348 con la inscripción en árabe: «Haga Dios de ella [la puerta] una potencia protectora, y la inscriba entre las acciones buenas y perdurables», máxima que perfectamente luego podrá aplicarse a la propia Virgen María como protectora de la fortaleza cristianizada<sup>40</sup>.

Esta imagen se enmarcaba dentro de una serie de reformas acometidas por los Reyes Católicos tras la toma del recinto de la Alhambra. En este caso, se aprovechó el hueco de la torre que se erige sobre la Puerta del Cuerpo de Guardia y se creó posteriormente la capilla, llamada la ermita de Nuestra Señora del Cuerpo de Guardia. Su retablo se fue contratado en 1588, por los ensambladores Diego de Navas el Mozo,

---

proyectos de conservación (1996-1998)». *PH: Boletín del Instituto andaluz del patrimonio histórico* 25 (1998): 59.

<sup>40</sup> Emilio Lafuente Alcántara, *Inscripciones árabes en Granada, precedidas de una reseña histórica y de la genealogía detallada de los reyes Alahmares* (Madrid: Imprenta Nacional, 1859), 86; Pereda, *Las imágenes de la discordia*, 366.



Pedro Salinas y el carpintero Francisco Pérez, siguiendo las trazas de Diego de Navas, que actúa como fiador. Presidía el retablo una pintura al óleo con una Virgen con Niño<sup>41</sup>.



Figura 3. Huberto Alemán, Santa María de la Alhambra, 1492, Museo de Bellas Artes de Granada, Granada. © Colecciones del Museo de Bellas Artes de Granada (<http://www.museosdeandalucia.es/web/museodebellasartesdegranada>), Museos de Andalucía.

Siglos después, Fernández Bayton denunciaba en 1967 la puesta en venta del contrato de esta figura, según constaba en el catálogo publicados por el *Bulletin*

---

<sup>41</sup> Matilde Casares López, «La ciudad palatina de la Alhambra y las obras realizadas en el siglo XVI a la luz de sus libros de cuentas», *De Computis. Revista Española de Historia de la Contabilidad. Spanish Journal of Accounting History* 10 (junio de 2009): 3-130; Esther Galera Mendoza, «Espacios religiosos en la Alhambra en los siglos XVI y XVII», en *Docta Minerva. Homenaje a la profesora Luz de Ulierte Vázquez*, ed. Felipe Serrano Estrella, (Jaén: Universidad de Jaén, 2011), 209-210.

*d'autographes à prix marqués* en París el año anterior, ya que este documento se custodiaba en el Archivo de Simancas y era conocido por los especialistas. El texto consiste en un contrato de ocho imágenes marianas y tres hagiográficas (un San Sebastián y las Santas Catalina y Elena) por 9.950 maravedíes<sup>42</sup>.

De igual forma, la Virgen de la Antigua de la catedral granadina, de casi dos metros de altura (casi siete pies) debió de ser otra escultura de Alemán para la Reina Católica. Yarza señaló, sin llegar a afirmar categóricamente, la autoría de esta Virgen con el taller de Huberto; será Pereda quien más tarde confirme la noticia. Cabe añadir que el 21 de mayo de 2018 se fundó la Hermandad de María, Madre de la Iglesia y Reina de la Creación (Virgen de la Antigua), que tiene por titular a esta imagen de nuestro escultor<sup>43</sup>.

Además de los pagos que constan en la documentación, la figura presenta ciertas concomitancias con la aludida Virgen de la Puerta de la Justicia. De estas similitudes, la más clara es la disposición del Niño, pero también en ambos casos, se trata de una figura hierática y solemne. De hecho, Pereda considera que la Virgen de la Antigua estaría inspirada no tanto en la escultura de finales del cuatrocientos, sino más bien en los modelos bizantinos de la segunda mitad del siglo XIII. Este autor añade que, a la sazón, los atributos de la Virgen no son están escogidos al azar: la corona, el cetro de plata y la granada son elementos seleccionados con un claro sentido político. Aunque la granada

---

<sup>42</sup> Fernández Bayton, «Roberto Alemán, escultor de Isabel la Católica»: 88-90 cita el catálogo «Lettres autographes et documents historiques», *Bulletin d'autographes à prix marqués* 720 (marzo de 1966), documento 30.811. Este documento había sido transcrito y publicado por José Martí y Monsó, *Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid y su provincia, basados en la investigación de diversos archivos* (Valladolid: Leonardo Miñón, 1901), 303.

<sup>43</sup> Juan José Justicia Segovia, «Virgen de la Antigua», en *Jesucristo y el emperador cristiano. Catálogo de la exposición celebrada en la catedral de Granada con motivo del año jubilar de la encarnación de Jesucristo y del V centenario del nacimiento del emperador Carlos*, ed. Francisco Javier Martínez Medina (Córdoba: Publicaciones Obra Social y Cultural Caja Sur, 2000), 473-474; Joaquín Yarza Luaces, «Isabel la Católica coleccionista, ¿sensibilidad estética o devoción?», en *Arte y cultura en la época de Isabel la Católica. Ponencias presentadas al III Simposio sobre el reinado de Isabel la Católica, celebrado en las ciudades de Valladolid y Santiago de Chile en el otoño de 2002*, ed. Julio Valdeón Barunque (Valladolid: Ámbito, 2003), 231; Pereda, *Las imágenes de la discordia*, 364.

Sobre la recién fundada hermandad, véase <https://www.archidiocesisgranada.es/index.php/noticias/nueva-hermandad-de-gloria-en-granada-con-sede-en-la-s-i-catedral-y-destinada-a-adolescentes-y-jovenes-2> [último acceso 30/04/2018].

La talla de la Virgen de la Antigua se encuentra en proceso de restauración hasta diciembre de 2019 o comienzos de 2020, razón por la que no hemos podido aportar reproducción fotográfica.

puede adquirir diversos significados desde el punto de vista religioso o alusivo a la fertilidad, aquí simbolizaría los territorios tomados a los musulmanes<sup>44</sup>.

Si comparásemos estas dos Vírgenes con cualquiera de las que más tarde realizaría Roque de Bolduque en Sevilla –tomemos como ejemplo la Virgen de la Granada de la iglesia de San Lorenzo–, veríamos cómo una misma iconografía, interpretada por sendos maestros flamencos, ambas talladas a mano en madera y destinadas a templos andaluces, resultan completamente distintas. Más allá de las diferencias estilísticas, en la de Granada queda patente el carácter político e institucional, mientras que la de San Lorenzo (figura 44) incide más en la ternura materna y en el sentido humano de la escena, expresada a través de la mirada de la Virgen hacia el pequeño que sostiene.

Una cuarta Virgen, no conservada, atribuida igualmente a Huberto Alemán, era la antigua imagen de Nuestra Señora de los Remedios de la catedral de Granada. Fue una donación de los Reyes Católicos y, en un principio, recibió culto en el altar mayor de la iglesia de San Francisco. Pereda cree que desapareció porque en algún momento, deteriorada por el paso del tiempo, fue sustituida por la actual, al igual que debió de ocurrir con el resto de la extensa producción del taller de este maestro<sup>45</sup>. Desconocemos qué técnica implementó el maestro para ejecutarla, pues, si bien los ejemplos que hasta ahora hemos tratado son figuras talladas sobre madera, veremos que no era el único método que dominaba Huberto. Tanto es así que podríamos incluir las Vírgenes de la Fundación Rodríguez Acosta, la de la Alhambra, la de la Antigua y quizás también la recién mencionada de los Remedios dentro de un mismo grupo, ateniéndonos a la técnica empleada, más “tradicional” o, al menos, la que habitualmente se usaba en los talleres hispanos de la época.

Por otro lado, gracias a las últimas restauraciones, se ha averiguado que el siguiente conjunto de imágenes fue realizado mediante moldes (a los que someramente hemos aludido con anterioridad). Se conservan solo tres figuras realizadas en el taller de Huberto, aunque ya hemos visto que su producción fue abundante (teniendo en cuenta

---

<sup>44</sup> Antonio Gallego y Burín, *La Capilla Real de Granada* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1952), 184; Joaquín Yarza Luaces, *Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una Monarquía* (Madrid: Nerea, 1993), 24; Sánchez-Mesa Martín, «La infancia de Jesús en el arte granadino. La escultura»: 46; Yarza Luaces, «Isabel la Católica coleccionista, ¿sensibilidad estética o devoción?», 231; Pereda, *Las imágenes de la discordia*, 367-371; Crespo Guijarro y Crespo Muñoz, «Nuevas noticias sobre Huberto Alemán, escultor al servicio de Isabel la Católica»: 405.

<sup>45</sup> Pereda, *Las imágenes de la discordia*, 338.

que la documentación solo refleja los pagos efectuados por Sancho de Paredes, camarero de la reina). Nos referimos a las Vírgenes de los Remedios de Villarrasa (Huelva)<sup>46</sup>, la del Puerto o de la Luz, en Lucena (Córdoba)<sup>47</sup>, y la del Socorro de Antequera (Málaga)<sup>48</sup>.

La andadura de las Vírgenes de Villarrasa y Lucena comienza en 1492, cuando se celebró en Granada un capítulo general de la Orden Jerónima, durante el cual se fundó el monasterio de La Luz, gracias a unas tierras cedidas como heredad cerca de Niebla (Huelva). Esta fundación se vio dificultada por la oposición no solo del señor de estas tierras, el duque de Medina Sidonia, sino también del arzobispo de Sevilla, Diego Hurtado de Mendoza. Ante semejantes barreras, el fraile Juan Bautista de Siruela o Siruela llega, a comienzos del 1500, a Sevilla, ciudad a la que la Corte se ha trasladado desde Granada para pasar el invierno, con la intención de solicitar la ayuda de Sus Majestades. Este religioso venía del monasterio de Guadalupe (Cáceres), que, por otra parte, era un enclave muy querido por los Reyes Católicos, vinculado a las negociaciones con Cristóbal Colón. Así, el 25 de marzo de 1500 se asientan el propio Siruela y once frailes procedentes del monasterio de Lupiana (Guadalajara). Las imágenes que nos incumben fueron probablemente obtenidas por Siruela y traídas a la localidad de Niebla en 1503, probablemente el día 2 de marzo, día en el que tuvo lugar el milagro que tradicionalmente explica el origen de las imágenes. A ello se suma el hecho de que tanto Siruela como fray Hernando de Talavera, arzobispo de Granada, fueran

---

<sup>46</sup> Juan Miguel González Gómez, y Manuel Carrasco Terriza, *Escultura mariana onubense: historia, arte, iconografía* (Huelva: Diputación Provincial, 1992), 401-404; Juan Miguel González Gómez, «Iconografía letífica y dolorosa de la Virgen de los Remedios en Huelva y Sevilla», en *Actas del Congreso Nacional sobre la advocación de Nuestra Señora de los Remedios. Historia y Arte*, ed. Juan Aranda Doncel (Córdoba, Aguilar: Diputación Provincial, Ayuntamiento de Aguilar, Cofradía de los Remedios, 1995), 38-44; Eva Villanueva Romero, y Gracia Montero Saucedo, «Intervención y tratamiento de la Virgen de los Remedios de Villarrasa (Huelva)», *PH: Boletín del Instituto andaluz del patrimonio histórico* 29 (1999): 99-109; Pereda, *Las imágenes de la discordia*, 327.

<sup>47</sup> González Gómez, y Carrasco Terriza, *Escultura mariana onubense: historia, arte, iconografía*, 371-373; Salvador Hernández González, «Nuestra Señora de la Luz de Lucena del Puerto (Huelva): historia, arte y devoción de un monasterio jerónimo (ss. XV-XIX)», en *Lux Mundi: la religiosidad popular en torno a la Luz. Actas del Ier Congreso Nacional de Advocaciones de la Luz, Dalías, octubre de 2006*, vol. 1 (Instituto de Estudios Almerienses, 2007), 453-470.

<sup>48</sup> Villanueva Romero, y Montero Saucedo, «Intervención y tratamiento de la Virgen de los Remedios de Villarrasa (Huelva)»; Pereda, *Las imágenes de la discordia*, 332-333; Eva Villanueva Romero y Valle Pérez Cano, «Existencias, pervivencias, resistencias: La experiencia en el IAPH», en *Escultura ligera* (Valencia: Ajuntament de València, Regidoria de Patrimoni Cultural i Recursos Culturals, 2017), 63.

jerónimos<sup>49</sup>. Por lo tanto, Siruela aprovecha para desplazarse desde Guadalupe (donde posiblemente habría conocido a los Reyes Católicos) a la nueva fundación, y de ahí hasta Granada, para la celebración del capítulo, y después a Sevilla, aprovechando la estancia de los reyes que habían vuelto de Granada en el invierno de 1501.

Más allá de las cuestiones histórico-documentales, las esculturas también nos proporcionan algunas pistas que confirmarían la hipótesis, en concreto, la Virgen de los Remedios de Villarrasa. Por un lado, según se ha visto en las últimas restauraciones, se concibe como un altorrelieve, ya que la parte posterior apenas está tratada. Según mostraron los análisis radiológicos, la figura se sostiene sobre un cilindro de madera de pinácea, al que se le han adherido tela de lino encolada y fibra de papel, a los que se les ha dado forma con la ayuda de un molde. Este sistema se ajustaría a la perfección al procedimiento que el escultor describía a la reina en el memorial conservado<sup>50</sup>.

En esta Virgen de Villarrasa se observan también otros rasgos delatadores. Como apunta Villanueva Romero, algunos rasgos de las vestiduras de la Virgen son habituales de las Vírgenes góticas europeas del siglo XIV, moda que a la península Ibérica llega en el XV, como, por ejemplo, el manto suelto que cae al lado izquierdo, mientras que el derecho pasa por delante de la figura y la envuelve generando pliegues, el escote cuadrado, típico del XV, o el manto sujeto por un cordón con terminaciones en broche, de moda durante la Baja Edad Media en Alemania. Dada la pasmosa similitud que mantiene esta figura con la de Lucena, y teniendo en cuenta que ambas proceden de fundaciones jerónimas, todo parece apuntar a que ambas no solo proceden del mismo taller, sino que incluso fueron extraídas del mismo molde<sup>51</sup>.

---

<sup>49</sup> Salvador Hernández González, *La escultura en madera del Gótico final en Sevilla. La sillería del coro de la catedral de Sevilla* (Sevilla: Diputación Provincial, 2014), 305; Pereda, *Las imágenes de la discordia*, 327-331.

La leyenda sobre el milagro de estas dos imágenes, sobre la que no nos detendremos, se relata en fray Felipe de Santiago, *Libro en que se trata de la antigüedad del convento de N<sup>ra</sup> S<sup>ra</sup> d la Raveda y de las maravillas y prodigios [...] 1714*, comentada por Pereda, *Las imágenes de la discordia*, 327-828 y reproducido en las páginas 395-396 (documento 13). Sobre los avatares históricos concernientes a su adquisición, cita a fray José de Sigüenza, *Historia de la Orden de San Jerónimo* (Valladolid: Junta de Castilla y León, 2000), 2: 65-68. Cabe anotar que ambas versiones presentan ciertos puntos en común.

<sup>50</sup> Villanueva Romero, y Montero Saucedo, «Intervención y tratamiento de la Virgen de los Remedios de Villarrasa (Huelva)»: 101-102; Pereda, *Las imágenes de la discordia: política y poética de la imagen sagrada en la España del Cuatrocientos*, 332.

<sup>51</sup> Carmen Bernís, «La moda y las imágenes góticas de la Virgen. Claves para su fechación», *Archivo Español de Arte* 43, nº 170 (1970): 205-206 y 211; Villanueva Romero, y Montero Saucedo, «Intervención y tratamiento de la Virgen de los Remedios de Villarrasa (Huelva)»: 100.

Es más, la tercera de las imágenes conservadas también procedería de ese molde. Se trata de Nuestra Señora del Socorro, custodiada en la capilla de Nuestra Señora de la Soledad en la iglesia de Nuestra Señora del Carmen, en Antequera (Málaga), procedente de la parroquia del Salvador. Según la tradición, fue una donación del copero del rey Juan II en la época de la Reconquista. A finales de los años 1990, se llevaron a cabo sendas restauraciones de la Virgen de los Remedios de Villarrasa (1998) y de la antequerana (1999). Fue entonces el momento idóneo para cotejar ambas figuras y, en efecto, desde el punto de vista plástico, se diferencian solo en un detalle, la inclinación de la cabeza del Niño, que podría responder al proceso de terminación hecho manualmente (y la policromía, pero eso ya no atañe a la fabricación mediante moldes). Las demás divergencias entre ambas imágenes responden a modificaciones posteriores, ya que se les ha ofrecido culto de manera ininterrumpida. Más allá de las coincidencias formales, el material es en ambos casos una pasta de papel blanquecina y rellenas de lino. Estas imágenes eran de unos tres pies de altura (teniendo en cuenta que se les ha rebajado la cabeza para ser coronadas o eliminado la peana original), de las que Huberto alemán vendía por 1.500 maravedíes la pieza. Por lo tanto, examinando las características técnicas y coincidencia espacio-temporal, no cabe duda que fueron realizadas en el taller de Huberto Alemán<sup>52</sup>.

Se suelen comparar estas imágenes con otras dos, tristemente no conservadas, pero conocidas a través de fotografías antiguas: una procedente de la iglesia de Prádanos (Burgos)<sup>53</sup> y la otra, la Virgen de la Luz, de Hornillos (Valladolid)<sup>54</sup>. Pereda

---

<sup>52</sup> Villanueva Romero, y Montero Saucedo, «Investigación y tratamiento de la Virgen de los Remedios de Villarrasa (Huelva)»: 99-109; Pereda, *Las imágenes de la discordia*, 326 y 332-335; Eva Villanueva Romero, y Valle Pérez Cano, «Existencias, pervivencias, resistencias: La experiencia en el IAPH», en *Escultura ligera* (Valencia: Ajuntament de València, Regidoria de Patrimoni Cultural i Recursos Culturals, 2017), 55-68, esp. 63.

A través de los estudios sobre la restauración de la Virgen de los Remedios, se ha podido corroborar y profundizar en el procedimiento de trabajo de Huberto Alemán.

<sup>53</sup> Georg Weise, *Spanische Plastik aus sieben Jahrhunderten* (Reutlingen: Gryphius, 1927), 2: 87 y lámina 94; Jaap Leeuwenberg, «Een nieuw fact aan de Utrechtse beeldhouwkunst v», *Oud Holland* 77 (1962): 79-99; Jaap Leeuwenberg, «Die Ausstrahlung Utrechter Tonplastik», en *Studien zur Geschichte der Europäischen Plastik. Festschrift Theodor Müller* (Múnich: München Hirmer, 1965), 151-166; Villanueva Romero, y Montero Saucedo, «Investigación y tratamiento de la Virgen de los Remedios de Villarrasa (Huelva)»: 101; Pereda, *Las imágenes de la discordia*, 321-325.

<sup>54</sup> Juan José Martín González, ed. *Inventario artístico de Valladolid y su provincia* (Valladolid: Dirección general de Bellas Artes, 1970), 143; Julia Clementina Ara Gil, *Escultura gótica en Valladolid y su provincia* (Simancas: Diputación Provincial, Institución Cultural Simancas, 1977), 389-390; José Carlos Brasas Egido, *Catálogo monumental de la provincia de Valladolid* (Valladolid: Diputación Provincial, 1977), x. Antiguo partido judicial de Olmedo: 80; ; Villanueva Romero, y

sugiere que estas dos esculturas quizás no hubieran sido importadas, sino que pudieran guardar algún vínculo con el taller de Huberto Alemán, ya que son coetáneas al establecimiento de su taller en Granada. De hecho, las vestiduras de la Virgen, la disposición del Niño y el juego de volúmenes del conjunto presentan una cierta sintonía. No descartaríamos, por tanto, que en un futuro se identificasen otras obras suyas, sobre todo de la amplia producción de moldes, en distintos puntos de Andalucía o de la península Ibérica, pues nada nos impide suponer que, además de los Reyes Católicos, maestre Huberto podría contar con otros comitentes<sup>55</sup>.

En último lugar, quisiéramos relacionar estas imágenes marianas de molde con la *Virgen con Niño* de Martin Schongauer (c. 1475-1480) (figura 11, Parte 1). Algunos rasgos en común son el escote cuadrado, postura de contraposto, perfil ovalado de la figura y el Niño en el brazo izquierdo. Características similares tendrán las Vírgenes con Niño en los grabados de Dürero, pero hemos de descartar cualquier afinidad, ya que estas series no serían difundidas por Europa hasta la década de 1510.

### El «arte nueva de imaginería»

De esta manera, queda patente la innovación que Huberto Alemán pretendía introducir en los reinos hispanos, el método que él mismo llamaba el «arte nueva de imaginería», que presentó ante la reina Isabel y contó con el beneplácito de la soberana. En cualquier caso, gracias a él o no, procedimientos escultóricos similares a este método fueron empleados en el Barroco tanto en España como en Nueva Granada (actual Colombia)<sup>56</sup>.

---

Montero Saucedo, «Investigación y tratamiento de la Virgen de los Remedios de Villarrasa (Huelva)»: 101; Pereda, *Las imágenes de la discordia*, 325.

<sup>55</sup> Las de Hornillos y Prádanos medían en torno a los 80 centímetros, mientras que las otras, unos 90. Recordemos que en algunos casos, dado que son imágenes a las que se les ha rendido culto ininterrumpidamente, han sufrido modificaciones, en concreto, a la de los Remedios de Villarrasa se le ha recortado la corona para colocarle otra de orfebrería y a la Virgen del Socorro de Antequera, se le ha eliminado su peana original.

Eva Villanueva Romero y Gracia Montero Saucedo, «Investigación y tratamiento de la Virgen de los Remedios de Villarrasa (Huelva)», *Boletín del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico* 29 (1999): 100-101; Pereda, *Las imágenes de la discordia*, 325-326 y 336.

<sup>56</sup> Miguel Ángel Marcos Villán, «Modelos compartidos: sobre el uso del plomo en la escultura barroca española», en *Copia e invención. Modelos, réplicas, series y citas en la escultura europea. II Encuentro internacional de museos y colecciones de escultura*, ed. Ana Gil Carazo (Valladolid: Museo Nacional de Escultura, 2013), 65; Pereda, *Las imágenes de la discordia*, 310; Francisco Javier Herrera García, y Lázaro Gila Medina, «Pedro de Lugo Albarracín y el desarrollo del pleno Barroco en la

El sistema implementado por Huberto Alemán en su taller se basaba en el trabajo con moldes (además de este sistema, algunas de las obras conocidas del maestro sí que fueron ejecutadas mediante la talla directa). Este mecanismo permitía generar un mayor número de esculturas en poco tiempo, pues se trataba de una producción casi industrializada. Se inspiraba en una técnica utilizada en los Países Bajos en el siglo XV, que Huberto importa a España de manera bastante novedosa. Conocemos esta información a raíz de un memorial en el propio escultor relataba la anécdota que a continuación explicaremos. El domingo de Resurrección de 1501, la reina Isabel asistió a la misa en la iglesia conventual de Santo Domingo, en Granada. A la salida, se pasó por el taller de nuestro imaginero, quien la recibió y le explicó su método (con sumo gusto, ya que después se prestó a la negociación). De esta manera, el «arte nueva de imaginería» consistía en un sistema de ejecución de bultos mediante moldes, lo que, según el entallador, las haría más ligeras y ello facilitaría su transporte. Además, otra ventaja que le indicaba el artista a la reina era que se trataba de un sistema novedoso –y, ciertamente, en Castilla y Andalucía sí que lo era– y que él lo había introducido en la ciudad de Granada. Si bien las esculturas resultantes eran fáciles de transportar por su liviandad, Huberto necesitaba de ayuda para trasladar los moldes de un taller a otro. A nuestro juicio, quizás por esa razón le insistía a la reina en la necesidad de un domicilio fijo para el taller<sup>57</sup>.

Por otro lado, respecto a los materiales empleados en este sistema, el memorial en el que Huberto relata la visita de Su Majestad, se refiere a «sicuço molido» y «engr(ud)o fuerte». Este engrudo sería una pasta similar a las denominadas esculturas de papelón<sup>58</sup>. Ya hemos visto que las esculturas consistían en una columna de madera y una masa de papel y lino, a la que se le daba forma con el molde, por tanto, los resultados de las restauraciones encajan perfectamente con las explicaciones del artista.

Asimismo, sobre los moldes que utilizaba, el escultor solo dijo que tenía un buen número de ellos, que eran muy pesados y que el precio de la obra final era proporcional

---

escultura neogranadina del siglo XVII», en *El triunfo del Barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*, ed. Francisco Javier Herrera García y Lázaro Gila Medina (Granada: Universidad de Granada, 2018), 327-328.

Estos últimos autores citan el Cristo de la Expiración, obra de Marcos Cabrera de 1575.

<sup>57</sup> Pereda, *Las imágenes de la discordia*, 308-310. El memorial se encuentra publicado en las páginas 382-383 (documento 6).

<sup>58</sup> Pereda, *Las imágenes de la discordia*, 311: el papelón «consiste básicamente en mezclar lienzos, telas y otra fibra vegetal, machacarlas con un mortero, y luego dar consistencia a esa masa con un encolado».



al tamaño de la misma. Pereda deduce de ahí que el artista, a partir de unos prototipos traídos de su taller de origen, habría hecho una gran inversión en sus moldes y que lo más probable es que fueran de barro cocido, por la resistencia que ofrece este material. De igual forma, apunta que quizá algunos escultores del XV que trabajaron el barro pudieron haber empleado moldes similares, como Pedro Millán. Sin embargo, carecemos de indicio para afirmar el empleo de esta técnica en España con anterioridad a Huberto Alemán. En efecto, a pesar de que las esculturas conservadas de este artista son talladas según el sistema tradicional, la “fábrica de moldes” halló un cierto éxito ante los ojos de la reina, prueba de ello es que un tiempo después el maestro solicitó la valoración de las figuras que tenía ya acabadas en el taller para que escogieran la “mercancía” que estimaran conveniente<sup>59</sup>.

En cualquier caso, este sistema constituye la pista para averiguar sobre la formación del artista. Primero, tengamos en cuenta que, desde la segunda mitad del siglo XV, los talleres del área antuerpiense llevan a cabo una progresiva estandarización de los retablos que producían. Realizaban las piezas de los retablos como módulos que después se podían montar y combinar según las preferencias del cliente (de manera similar a la fabricación actual de muebles) o se producía para ser exportado directamente<sup>60</sup>.

Las esculturas realizadas a partir de moldes debieron de gozar de un cierto éxito en buena parte de Europa Occidental. Otras imágenes realizadas con métodos análogos han sido localizadas en Sèvres, Normandía, Bélgica y Ámsterdam. Pese a ello, apenas se conservan algunas de estas obras, ya que tras la Reforma el negocio perdió su clientela y muchas de las esculturas fueron destruidas. Sin embargo, se han hallado algunos restos

<sup>59</sup> Pereda, *Las imágenes de la discordia*, 310-313, esp. 312.

Las tarifas establecidas, según la altura de la escultura, son las siguientes: 1 pie → 350 maravedíes; 2 pies → (450 maravedíes/pie) x 2 = 900 maravedíes; 3 pies → (500 maravedíes/pie) x 3 = 1.500 maravedíes; 4 ó 5 pies → 550 maravedíes/pie = 2.200 ó 2.750 maravedíes; 6 pies → (600 maravedíes/pie) x 6 = 3.600 maravedíes; 7 pies → (650 maravedíes/pie) x 7 = 4.750 maravedíes.

A estos precios hay que sumar en torno a un 10% de incremento que el escultor solía cobrar, con una única excepción, una Virgen de talla para la catedral (que no era de molde) de siete pies, por la que en efecto cobró los 4.750 maravedíes exactos. Para Pereda, la razón es que «Huberto Alemán estuvo trabajando desde un principio con sus moldes –lo que explicaría el incremento proporcional del tamaño– pero en el momento de poner en firme sus precios rebajó ligeramente sus tarifas con la esperanza de obtener encargos mayores todavía [...]». Véase *supra*, 313

Pereda, *Las imágenes de la discordia*, 336.

<sup>60</sup> Lynn F. Jacobs, «The Marketing and Standardization of South Netherlandish Carved Altarpieces: Limits on the Role of the Patron», *The Art Bulletin* 71, nº 2 (1989): 208-229; Pereda, *Las imágenes de la discordia*, 317.

arqueológicos en conventos. Ejemplos serían el monasterio de Santa Catalina de Utrecht o el yacimiento de Halsteren, así como la serie conservada en el museo central de Utrecht u hogares –pocas veces se han hallado en iglesias–, a modo de pequeñas imágenes devocionales domésticas, así como figuras que se exportaron. Las imágenes y moldes procedentes de talleres de Utrecht estaban hechos en su mayoría a base de arcilla blanca<sup>61</sup>, las cuales, una vez extraídas del molde, se terminaban manualmente y se rellenaban de telas. Normalmente tienen una altura de unos 12 centímetros, tamaño muy adecuado para su fácil colocación dentro de una vivienda y su uso para la devoción privada. Los temas predilectos eran las imágenes marianas y hagiográficas, dentro de las cuales destacan las santas Bárbara y Catalina. Además, estas dos advocaciones no eran precisamente las más populares en la zona, por lo que se deduce que estaban destinadas a la exportación<sup>62</sup>. Respecto a los temas más habituales en estos talleres, nótese que coinciden con mismos temas que se registran para Huberto Alemán.

De igual forma, la *Virgen con Niño* de Veit Stoss (1510-1520) del Victoria & Albert Museum<sup>63</sup> presenta también un esquema similar, sobre todo en cuanto a la disposición de la Virgen. Tanto en la de Stoss como en las del maestro Huberto, el cuerpo femenino está ligeramente inclinado hacia la izquierda del espectador y sus ropajes tienden a crear un perfil oval. La de Stoss mide 20 centímetros de altura, lo cual nos da un tamaño algo mayor, pero cercano a las de Huberto. La principal diferencia radica en la técnica, puesto que la de Stoss es, en efecto, tallada en madera de boj.

También podríamos citar la *Virgen con Niño* (c. 1460) procedente del Bode Museum de Berlín. Debió de ser ejecutada por algún artista de la zona de Estrasburgo o la región del Alto Rin. Al igual que la anterior, el Niño se coloca en el lado derecho y la Madre se balancea hacia la izquierda. En este caso, la silueta no viene definida tanto por los

---

<sup>61</sup> Pereda, *Las imágenes de la discordia*, 321-325 y 397 (documento 14). Este autor cita una obra que, al parecer, antiguamente custodiaba el Musée national de céramique, en Sèvres, así como otras procedentes de la iglesia de Notre-Dame de Hautot-le-Vatois, Pervenchères (véase Sophie Guillot de Suduiraut, «La Vierge allaitant l'enfant», en *Nouvelles Acquisitions du Département de Sculptures. 1988-1991* [París: Réunion des musées nationaux, 1992], 41-42; *Vierges ornaises. Exposition, 1991. Musée départemental d'art religieux de Sées*. Sées: Musée départemental d'art religieux, 62-63) y Brujas. Asimismo, dicho autor propone como traducción «tierra de pipa» al término original *pijpaarde* en la página 319.

Esta arcilla, también llamada de rosa blanca, es bastante apreciada en la actualidad como ingrediente cosmético.

<sup>62</sup> Pereda, *Las imágenes de la discordia*, 319-320.

<sup>63</sup> Número de inventario 646-1893. Para mayor información sobre esta imagen, consúltese Michael Baxandall, *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany* (New Haven, Londres: Yale University Press, 1981), 271-272, láminas 43-45.

ropajes sino que es el Niño el que, con un gesto muy naturalista, agarra la tela y extiende el bracito hacia fuera. La figura está tallada también en madera de boj, es decir, que, al igual que la anterior, no es de molde; además, ésta mide casi 40 centímetros<sup>64</sup>. Por lo tanto, comprobamos que el diseño que Huberto Alemán emplea para sus moldes es un tipo de Virgen con Niño que, independientemente del método escultórico empleado, debió de ser muy popular durante los siglos XV y XVI en los principados alemanes.

Para terminar, anotemos las ventajas que comportaba la introducción de este sistema en el panorama de la escultura española del momento. A pesar de la tradición y experiencia que los talleres neerlandeses habían desarrollado, en latitudes más meridionales se trataba de una novedad técnica. Asimismo, permitía abaratar costes de producción, ya que la dificultad y la inversión que suponían el empleo de estos moldes quedaban amortizadas. De hecho, Huberto vislumbró, con buen tino empresarial, un filón, pues, ante la necesidad de producir una gran cantidad de imágenes en un corto periodo de tiempo, no había maestros que le plantearan competencia. Su intención era explotar el sistema durante un tiempo en Granada (por eso le insiste a la reina en la promesa de una casa donde asentar debidamente su taller) y, después, exportar sus esculturas a otras ciudades gobernadas por esta monarca. Por último, el escultor le implora protección regio, porque intuiría que su sistema podría despertar celos, envidias o enemistades entre los demás artífices, que se verían sobrepasados por la celeridad de producción de Huberto<sup>65</sup>.

---

<sup>64</sup> Julien Chapuis, «La Virgen con Niño. Virgin and Child», en *Últimos fuegos góticos. Escultura alemana del Bode Museum de Berlín/The Last Gothic Flames. German Sculpture from the Bode Museum, Berlin* (Madrid: Secretaría General Técnica, Subdirección General de Documentación y Publicaciones, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2016), 102-103.

<sup>65</sup> Pereda, *Las imágenes de la discordia*, 313. Este autor reproduce el ruego del artista: «Asy mismo suplico a vuestra alteza mande que yo sea amparado e defendido en todos vuestros reynos e que ninguno otro de mi ofiçio me aya de dañar por malicia porque yo entiendo mediante dios dar abasto a vuestros reynos».

### Epílogo biográfico

A partir del otoño de 1501 se abre un vacío en la biografía del artista. Hubach solo indica la posibilidad de que hubiera fallecido en torno a esa fecha, pero Pereda considera que efectivamente así debió de ocurrir<sup>66</sup>. En realidad, no hay nada que confirme esta hipótesis. De hecho, a lo largo de esta tesis hemos comprobado cómo un lapso de tiempo sin noticias de una persona no significa necesariamente en el deceso del sujeto: Miguel Perin quizá sea el ejemplo más claro, pero también podemos decir lo mismo de Juan Picardo (véanse biografías de estos dos artistas). Por nuestra parte, dejaremos la puerta abierta y no nos atrevemos a decantarnos, ya que ambas opciones presentan argumentos contundentes.

Así, Gómez-Moreno localizó a un entallador de nombre Ruberto trabajando junto a Jaques Francés (véase biografía) en la decoración de la catedral de Granada; a ambos los llama «discípulos aventajados de Silóee». En la documentación no se especifica de qué se encarga cada uno ni tampoco fecha exacta, por lo que Gómez-Moreno supuso que debían de ser trabajos realizados en la década de 1530. De hecho, entre 1528 y 1532, trabajó para esta fábrica una cuadrilla de ensambladores y carpinteros franceses, a saber, Pierre Guillebert, Foursy Marloy (véase biografía de Pierres/Fierres para mayor información sobre ambos), Jaques Paillart (véase Jacques Francés), Charles Symon y Guillén Francés, además del entallador Pedro de Salamanca<sup>67</sup>.

En 1537, el mencionado Guillebert realiza junto a un Ruberto el modelo que habrían de seguir todas las ventanas del palacio de Machuca en la Alhambra. Sin embargo, el único dato sobre su ejecución es de 1546, cuando precisamente este Ruberto figura en la nómina de entalladores tallando las ventanas altas de la cripta de la capilla. De igual forma, en una ampliación de este palacio granadino proyectada por el mismo Machuca, para alojar al emperador mientras duraran las obras, intervienen los entalladores Ruberto y Martín Cano. En 1538, figura un Robres tallando unas albanegas en madera para la claraboya de la sala del Mexuar, «preciosas y de acuerdo con las

---

<sup>66</sup> Hubach, «Hubertus Alemán, „entallador” »: 30-31; Pereda, *Las imágenes de la discordia*, 296 y 314.

<sup>67</sup> Manuel Gómez-Moreno, *Las águilas del Renacimiento español. Ordóñez, Siloee, Machuca, Berruguete (1517-1558). Sobre el Renacimiento en Castilla* (Madrid: Centro Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, 1941), 75-76.

susodichas techumbres en sus grutescos»<sup>68</sup>. No dudamos en vincular este Ruberto o Robres al artifice del que hablábamos en el párrafo anterior.

### Conclusiones

De esta manera terminamos la biografía y producción artística de este escultor, activo en distintas localidades de Cádiz, posiblemente también en Sevilla, donde estuvo preso, y finalmente, en Granada, ciudad en la que dirigió un exitoso taller entre los años 1500 y 1501. Su gran aportación fue la de intentar implementar un nuevo sistema de reproducción de imágenes mediante el empleo de moldes, posiblemente de barro, ingenio que, como hemos visto, tuvo una cierta repercusión en los talleres hispanos e indios, pero de manera muy limitada. Ante la falta de noticias sobre cualquier otro evento o trayectoria el resto de su vida, comprobamos que he ahí precisamente el gran escollo que queda por resolver: qué fue de su vida antes de 1494-1500, años en los que se encontraba activo en Andalucía y qué ocurrió después de 1501.

A modo de curiosidad, hubo en fechas cercanas otro artista homónimo en la corte de la reina Isabel, el miniaturista parisino Ruperto Alexandre<sup>69</sup>. Asimismo, en estos círculos cortesanos también desarrolló desde 1492 su arte el pintor Melchor Alemán, el cual quizás tuviera una asociación profesional con Ruberto<sup>70</sup>.

---

<sup>68</sup> Gómez-Moreno, *Las águilas del Renacimiento español. Ordóñez, Siloe, Machuca, Berruguete (1517-1558)*, 132 y 135-136.

<sup>69</sup> Yarza Luaces, *Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una monarquía*, 371.

<sup>70</sup> Hubach, «Hubertus Alemán, „entallador”»: 31. Sobre Melchor Alemán, véase Jan V. L. Brans, *Isabel la Católica y el arte hispanoflamenco* (Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1952), 85; José María de Azcárate y Ristori, *Arte gótico en España* (Madrid: Cátedra, 1990, 1996), 394.

Hubach advierte que el perfil de este artista fue en su día asociado al pintor Michel Sittow por Jazeps Trina, *Michel Sittow, peintre revalais de l'école brugeoise, 1468-1525/1526, Les primitifs flamands, III. Contributions à l'étude des primitifs flamands* (Bruselas: Centre National de Recherches, 1976). No obstante, también indica que otros investigadores posteriormente han mostrado su desacuerdo: Joaquín Yarza Luaces, «Isabel la Católica, promotora de las artes», *Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional* 110 (1991): 60 (véase también Joaquín Yarza Luaces, *Isabel de Castilla. Promotora artística* (Trobajo del Camino [León]: Edilesa, D.L. 2005); Fernando Checa Cremades, y Rosario Díez del Corral Garnica, eds., *Reyes y mecenas. Los Reyes Católicos –Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España* (Madrid: Electa, D.L. 1992), 571; Yarza Luaces, *Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una monarquía*, 91.

## Bibliografía

- Albrecht Dürer. Oeuvre gravée. Les musées de la Ville de Paris, Musée du Petit Palais, 4 avril 21 juillet* 1996. París: Paris Musées, 1996.
- Aldea Vaquero, Quintín. «Hernando de Talavera, primer arzobispo de Granada (Talavera de la Reina [Toledo] c. 1430 † Granada 14-V-1507)», en *Política y religión en los albores de la Edad Moderna*, 277-327. Madrid: Real Academia de la Historia, 1999.
- Amo Hernández, Vicente, y Manuel Titos Martínez. *Nuevos paseos por Granada y sus contornos*. Granada: Caja General de Ahorros de Granada, 1992.
- Ara Gil, Julia Clementina. *La escultura gótica en Valladolid y su provincia*. Simancas: Diputación Provincial, Institución Cultural Simancas, 1977.
- Azcárate Ristori, José María de. *Arte gótico en España*. Madrid: Cátedra, 1996.
- . *Colección de documentos para la historia del arte en España*. Vol. II. Datos histórico-artísticos de fines del siglo xv y principios del xvi. Madrid, Zaragoza: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Museo e Instituto de Humanidades “Camón Aznar”, Obra Social de la Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1982.
- Baxandall, Michael. *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*. New Have, Londres: Yale University Press, 1981.
- Bernís, Carmen. «La moda y las imágenes góticas de la Virgen. Claves para su fechación». *Archivo Español de Arte* 43, nº 170 (1970): 193-218.
- Brans, Jan V. L. *Isabel la Católica y el arte hispanoflamenco*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1952.
- Brasas Egido, José Carlos. *Catálogo monumental de la provincia de Valladolid*. Vol. x. Antiguo partido judicial de Olmedo. Valladolid: Diputación Provincial, 1977.
- Casares López, Matilde. «La ciudad palatina de la Alhambra y las obras realizadas en el siglo xvi a la luz de sus libros de cuentas». *De Computis. Revista Española de Historia de la Contabilidad. Spanish Journal of Accounting History* 10 (junio de 2009): 3-130.

- Ceán Bermúdez, Juan Agustín. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Vol. 4. Tres Cantos (Madrid): Imprenta de la viuda de Ibarra, Istmo, 1800, 2001.
- Chapuis, Julien. «La Virgen con Niño. Virgin and Child». En *Últimos fuegos góticos. Escultura alemana del Bode Museum de Berlín/The Last Gothic Flames. German Sculpture from the Bode Museum, Berlin*, 102-103. Madrid: Secretaría General Técnica, Subdirección General de Documentación y Publicaciones, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2016.
- Checa Cremades, Fernando, y Rosario Díez del Corral Garnica, eds. *Reyes y mecenas. Los Reyes Católicos –Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España*. Madrid: Electa, D.L., 1992.
- Crespo Guijarro, Ana Soledad, y Francisco Javier Crespo Muñoz. «Nuevas noticias sobre Huberto Alemán, escultor al servicio de Isabel la Católica». *Archivo Español de Arte* 88, nº 352 (2015): 403-408.
- «Crónica». *Archivo Español de Arte* 28, nº 110 (1955): 185-187.
- Domínguez Casas, Rafael. *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos. Artistas, residencias, jardines y bosques*. Madrid: Alpuerto, 1993.
- . «Dos artistas nórdicos activos en la corte granadina de la Reina Isabel la Católica: el maestro Ruberto Alemán, entallador, y el joyero Petrequín Picardo». En *Estudios de arte. Homenaje al profesor Martín González*, 315-319. Valladolid: Secretariado de publicaciones de la Universidad de Valladolid, 1995.
- Fernández Bayton, Gloria. «Roberto Alemán, escultor de Isabel la Católica». *Archivo Español de Arte* 40, nº 157 (1967): 88-91.
- Fernández de Madrid, Alonso. *Vida de fray Fernando de Talavera. Primer arzobispo de Granada*. Editado por Félix G. Olmedo. Granada: Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1992.
- Ferreras Romero, Gabriel, Reyes Ojeda Calvo, Lorenzo Pérez del Campo, y Eva Villanueva Romero. «Intervenciones del IAPH en instituciones del Patrimonio Histórico. Servicios y proyectos de conservación (1996-1998)». *PH: Boletín del Instituto andaluz del patrimonio histórico* 25 (1998): 49-70.

- Franco Llopis, Borja. «Aproximación al carácter polisémico e intercultural de las representaciones marianas en el imaginario valenciano del siglo XVI». En *Imatge, devoció i identitat a l'època moderna (segles XVI-XVIII)*, editado por Sílvia Canalda i Llobet y Cristina Fontcuberta i Famadas, 101-115. Barcelona: Universitat de Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2013.
- Galera Mendoza, Esther. «Espacios religiosos en la Alhambra en los siglos XVI y XVII». En *Docta Minerva. Homenaje a la profesora Luz de Ulierte Vázquez*, editado por Felipe Serrano Estrella, 191-213. Jaén: Universidad de Jaén, 2011.
- . «Luis Machuca, arquitecto e ingeniero militar». En *Pvlchrym: scripta varia in honorem M<sup>a</sup> Concepción García Gainza*, 328-340. Pamplona: Institución Príncipe de Viana, Universidad de Navarra, 2011.
- Gallego y Burín, Antonio. *La Capilla Real de Granada*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1952.
- . «Una obra de maestro Ruberto Alemán. La Virgen de la Puerta de la Justicia, en la Alhambra de Granada». *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* 7-9 (1942-1944): 109-113.
- García Arenal, Mercedes. «Religious dissent and minorities: the Morisco Age». *The Journal of Modern History* 81 (diciembre de 2009): 888-920.
- Gómez-Moreno, Manuel. *Las águilas del Renacimiento español: Bartolomé Ordóñez, Diego Siloée, Pedro Machuca, Alonso Berruguete (1517-1558). Sobre el Renacimiento en Castilla*. Madrid: Centro Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, 1941.
- González Gómez, Juan Miguel. «Iconografía letífica y dolorosa de la Virgen de los Remedios en Huelva y Sevilla». En *Actas del Congreso Nacional sobre la advocación de Nuestra Señora de los Remedios. Historia y Arte*, editado por Juan Aranda Doncel, 38-44. Córdoba, Aguilar: Diputación Provincial, Ayuntamiento de Aguilar, Cofradía de los Remedios, 1995.
- González Gómez, Juan Miguel, y Manuel Carrasco Terriza. *Escultura mariana onubense: historia, arte, iconografía*. Huelva: Diputación Provincial, 1992.
- Guillot de Suduiraut, Sophie. «La Vierge allaitant l'enfant». En *Nouvelles Acquisitions du Département de Sculptures, 1988-1991*. París: Réunion des musées nationaux, 1992.



- Hernández González, Salvador. «Nuestra Señora de la Luz de Lucena del Puerto (Huelva): historia, arte y devoción de un monasterio jerónimo (ss. XV-XIX)». En *Lux Mundi: la religiosidad popular en torno a la Luz. Actas del Ier Congreso Nacional de Advocaciones de la Luz, Dalías, octubre de 2006*, 1:453-470. Instituto de Estudios Almerienses, 2007.
- . *La escultura en madera del Gótico final en Sevilla. La sillería del coro de la catedral de Sevilla*. Sevilla: Diputación Provincial, 2014.
- Hernández Valdivia, Marta. «Exposición Bab Al-saria. Bienvenidos a la Alhambra». *Quiroga* 13 (junio de 2018): 104-109.
- Herrera García, Francisco Javier, y Lázaro Gila Medina. «Pedro de Lugo Albarracín y el desarrollo del pleno Barroco en la escultura neogranadina del siglo XVII». En *El triunfo del Barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*, editado por Francisco Javier Herrera García y Lázaro Gila Medina, 305-362. Granada: Universidad de Granada, 2018.
- Hubach, Hanns. «Hubertus Alemán, „entallador“. Ein Bildhauer im Dienst Königin Isabellas der Katholischen zur Zeit der Maurenbekehrung in Granada». *Das Münster: Zeitschrift für christliche Kunst und Kunstwissenschaft* 59, nº 1 (2006): 30-37.
- Instituto Gómez-Moreno (catálogo)*. Granada: Fundación Rodríguez-Acosta, 1992.
- Jacobs, Lynn F. «The Marketing and Standarization of South Netherlandish Carved Altarpieces: Limits on the Role of the Patron». *The Art Bulletin* 71, nº 2 (1989): 208-229.
- Justicia Segovia, Juan José. «Virgen de la Antigua». En *Jesucristo y el emperador cristiano. Catálogo de la exposición celebrada en la catedral de Granada con motivo del año jubilar de la encarnación de Jesucristo y del V centenario del nacimiento del emperador Carlos*, editado por Francisco Javier Martínez Medina. Córdoba: Publicaciones Obra Social y Cultural Caja Sur, 2000.
- Lafuente y Alcántara, Emilio. *Inscripciones árabes en Granada, precedidas de una reseña histórica y de la genealogía detallada de los reyes Alahmares*. Madrid: Imprenta Nacional, 1859.

- Leeuwenberg, Jaap. «Die Ausstrahlung Utrechter Tonplastik». En *Studien zur Geschichte der Europäischen Plastik. Festschrift Theodor Müller*, 151-166. Múnich: München Hirmer, 1965.
- . «Een nieuw fact aan de Utrechtse beeldhouwkunst v». *Oud Holland* 77 (1962): 79-99.
- «Lettres autographes et documents historiques». *Bulletin d'autographes à prix marqués*, marzo de 1966.
- López Guzmán, Rafael. *Bab al-Saria. Bienvenidos a la Alhambra*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 2017.
- . «El Albayzín morisco». *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* 17 (1985-1986): 247-262.
- López-Guadalupe Muñoz, Juan Jesús. «Identidad, hierofanía y contradicción en la escultura religiosa de los albores de la Edad Moderna. A propósito de las imágenes “aparecidas” en Andalucía oriental». En *Estudios de escultura en Europa. Materiales del Congreso Internacional de Escultura Religiosa «La luz de Dios y su imagen»*. Crevillent, 17-20 de noviembre de 2016, editado por Alejandro Cañestro Donoso, 375-404. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, Gobierno Provincial de Alicante, 2017.
- Marcos Villán, Miguel Ángel. «Modelos compartidos: sobre el uso del plomo en la escultura barroca española». En *Copia e invención. Modelos, réplicas, series y citas en la escultura europea. II Encuentro internacional de museos y colecciones de escultura*, editado por Ana Gil Carazo, 63-86. Valladolid: Museo Nacional de Escultura, 2013.
- Martí y Monsó, José. *Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid y su provincia, basados en la investigación de diversos archivos*. Valladolid: Leonardo Miñón, 1901.
- Martín González, Juan José, ed. *Inventario artístico de Valladolid y su provincia*. Valladolid: Dirección general de Bellas Artes, 1970.
- Martínez Ruiz, J. «Visita de todas las casa del Albaicín en el año 1569». *Cuadernos de la Alhambra* 15-17 (1981): 255-298.

- . «Visita de todas las casa del Albaicín en el año 1569». *Cuadernos de la Alhambra* 18 (1982): 239-273.
- Ortega y Ortega, Enrique, Eva Villanueva Romero, Eugenio Fernández Ruiz, y Lourdes Martín García. «Cinco siglos a través de Santa María de la Alhambra. Investigación y tratamiento de una escultura del siglo XV». *PH: Boletín del Instituto andaluz del patrimonio histórico* 21 (1997): 59-70.
- Paula Valladar, Francisco de. «La escultura granadina». *La Alhambra: Revista Quincenal de Artes y Letras* 5 (1902): 822-826 y 849-851.
- Pereda, Felipe. *Las imágenes de la discordia: política y poética de la imagen sagrada en la España del Cuatrocientos*. Madrid: Marcial Pons, 2013.
- Sánchez Rivera, Jesús Ángel. «La Iglesia monacal de la Madre de Dios de Granada». En *Nuevas perspectivas sobre el Barroco andaluz. Arte, tradición, ornato y símbolo*, editado por María del Amor Rodríguez Miranda, 472-487. Córdoba: Asociación para la investigación de la Historia del Arte y el Patrimonio Cultural «Hurtado Izquierdo», 2015.
- Sánchez-Mesa Martín, Domingo. «La infancia de Jesús en el arte granadino. La escultura». *Cuadernos de Arte e Iconografía* 1, nº 1 (1988): 39-54.
- Sanpere y Miquel, J. «Maestro Ruberto Alemán entallador». *Revista crítica de historia y literatura españolas, portuguesas e hispanoamericanas*, abril-mayo de 1902, 161-169.
- S[errano] R[uiz], M[anuel], y J[uan] M[anuel] M[artín] R[obles]. «Crucifijo de fray Hernando de Talavera». En *Los Reyes Católicos y Granada. Hospital Real (Granada), 27 de noviembre de 2004-20 de enero de 2005*, 272-273. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004.
- Sigüenza, José de. *Historia de la Orden de San Jerónimo*. Vol. 2. Valladolid: Junta de Castilla y León, 2000.
- Torres Balbás, Leopoldo. *La Alhambra y el Generalife*. Los monumentos cardinales de España 7. Madrid: Plus Ultra, 1953.
- Velázquez de Echevarría, Juan. *Paseos por Granada y sus contornos, que en forma de diálogo traslada al papel don Joseph Romero Iranzo, colegial del insigne de San Fulgencio de Murcia*. Granada, 1764.

- Vierges ornaies. Exposition, 1991. Musée départemental d'art religieux de Sées. Sées: Musée départemental d'art religieux, 1992.*
- Villanueva Romero, Eva, y Gracia Montero Saucedo. «Intervención y tratamiento de la Virgen de los Remedios de Villarrasa (Huelva)». *PH: Boletín del Instituto andaluz del patrimonio histórico* 29 (1999): 99-109.
- Villanueva Romero, Eva, y Valle Pérez Cano. «Existencias, pervivencias, resistencias: La experiencia en el IAPH». En *Escultura ligera*, 55-67. Valencia: Ajuntament de València, Regidoria de Patrimoni Cultural i Recursos Culturals, 2017.
- Vincent, Bernard. «L'Albaïcin de Grenade au XVI<sup>e</sup> siècle (1527-1587)». *Mélanges de la Casa de Velázquez* 7 (1971): 187-220.
- Weise, Georg. *Spanische Plastik aus sieben Jahrhunderten*. Vol. 2. Reutlingen: Gryphius, 1925.
- Yarza Luaces, Joaquín. *Isabel de Castilla. Promotora artística*. Trabajo del Camino (León): Edilesa, D. L., 2005.
- . «Isabel la Católica coleccionista, ¿sensibilidad estética o devoción?». En *Arte y cultura en la época de Isabel la Católica. Ponencias presentadas al III Simposio sobre el reinado de Isabel la Católica, celebrado en las ciudades de Valladolid y Santiago de Chile en el otoño de 2002*, editado por Julio Valdeón Baroque, 219-248. Valladolid: Ámbito, Instituto Universitario de Historia Simancas, 2003.
- . «Isabel la Católica coleccionista, ¿sensibilidad estética o devoción?» En *Arte y cultura en la época de Isabel la Católica. Ponencias presentadas al III Simposio sobre el reinado de Isabel la Católica, celebrado en las ciudades de Valladolid y Santiago de Chile en el otoño de 2002*, editado por Julio Valdeón Baroque, 219-48. Valladolid: Ámbito, Instituto Universitario de Historia Simancas, 2003.
- . *Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una Monarquía*. Madrid: Nerea, 1993.

**Jacobo ALEMÁN, imaginero (1512)**

Apenas tenemos noticias de este imaginero, pero sabemos que exporta a las Indias varias figuras de bulto a través de la expedición de fray Alonso de Espinar, según consta con fecha de 23 de diciembre de 1512. Estas «ciertas imágenes» iban destinadas al convento de San Francisco de La Española (hoy en ruinas, en la actual República Dominicana) y por ellas recibió el escultor un ducado de oro<sup>71</sup>. El estado de conservación del convento nos lleva a suponer que estas esculturas probablemente no hayan llegado a nuestros días. Por otro lado, sobre la posibilidad de que fuera verdaderamente germano o no, véanse las biografías de Guillermo y Juan Alemán.

**Bibliografía**

- Castro Seoane, José. «Aviamento y catálogo de las misiones que en el siglo XVI pasaron de España a las Indias y Filipinas según los libros de Contratación». *Missionalia hispánica* 37, nº 13 (1956): 67-153.
- Hernández González, Salvador. *La escultura en madera del Gótico final en Sevilla. La sillería del coro de la catedral de Sevilla*. Sevilla: Diputación Provincial, 2014.
- Rodríguez Demorizi, Emilio, Juan Contreras, y López de Ayala Lozoya. *España y los comienzos de la pintura y escultura en América*. Madrid: Gráficas reunidas, 1966.

---

<sup>71</sup> José Castro Seoane, «Aviamento y catálogo de las misiones que en el siglo XVI pasaron de España a Indias y Filipinas según los libros de Contratación», *Missionalia hispánica* 37 (1956): 100; Emilio Rodríguez Demorizi, Juan Contreras, y López de Ayala Lozoya, *España y los comienzos de la pintura y escultura en América* (Madrid: Gráficas reunidas, 1966), 31; Salvador Hernández González, *La escultura en madera del Gótico final en Sevilla. La sillería del coro de la Catedral de Sevilla* (Sevilla: Diputación Provincial, 2014), 312-313.

### Juan ALEMÁN, entallador (1506-1514)

Consideramos que este entallador no guarda relación con el Juan Alemán activo en las sillerías de León y Toledo a mediados del siglo XV<sup>72</sup>, al igual que otros homónimos activos en la catedral de Lérida<sup>73</sup> y Valencia<sup>74</sup>, así como en la propia fábrica sevillana 1435<sup>75</sup>. Si bien es cierto que coinciden nombre y oficio, la distancia temporal entre ellos hace poco factible que se trate de una misma persona. Pese a ello, no podemos negar con rotundidad que cuando llegara a Sevilla fuera un hombre de edad muy avanzada. La

---

<sup>72</sup> Lo encontramos trabajando primeramente en 1457 en la sillería de la catedral de León, pues el 19 de noviembre de ese año hace testamento. Sin embargo, puede que su muerte todavía quedara lejana, o haya otro entallador homónimo en la fábrica toledana en 1462.

Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España* (Tres Cantos (Madrid): Imprenta de la viuda de Ibarra, Istmo, 1800, 2001), I: 10-11; Waldo Merino Rubio, *Arquitectura hispanoflamenca en León* ([León], 1972), 374; María Victoria Herráez Ortega, «Artistas flamencos en León en la segunda mitad del siglo XV y comienzos del XVI», *Estudios humanísticos. Geografía, historia y arte* 8 (1986): 191-200; Clementina Julia Ara Gil, «Escultura en Castilla y León en la época de Gil de Siloe. Estado de la cuestión», en *Actas del Congreso internacional sobre Gil Siloe y la escultura de su época*, ed. Joaquín Yarza Luaces y Alberto C. Ibáñez Pérez (Burgos: Institución Fernán González, Academia Burgense de Historia y Bellas Artes, 2001), 183; Amalia María Yuste Galán, «El tardogótico en Castilla: el maestro Juan Alemán en la Puerta de los Leones de la catedral de Toledo», en *Actas del Congreso internacional sobre Gil Siloe y la escultura de su época. Burgos 13-16 octubre de 1999*, Centro Cultural «Casa del Cordón», ed. Joaquín Yarza Luaces y Alberto C. Ibáñez Pérez (Burgos: Institución Fernán González, Academia Burgense de Historia y Bellas Artes, 2001), 475-482; María Teresa Rodríguez Bote, «La aportación de los entalladores septentrionales a los coros españoles de finales del Gótico y comienzos del Renacimiento», *digitAR - Revista Digital de Arqueología, Arquitectura e Artes* 2, nº A Europa (quase) toda em Coimbra. Regra e hibridismo na produção escultórica de João de Ruão (2020): 57-71.

<sup>73</sup> Francesca Español Bertrán, «La escultura tardogótica en la Corona de Aragón», en *Actas del Congreso internacional sobre Gil Siloe y la escultura de su época. Burgos 13-16 octubre de 1999*, Centro Cultural «Casa del Cordón», ed. Joaquín Yarza Luaces y Alberto C. Ibáñez Pérez (Burgos: Institución Fernán González, Academia Burgense de Historia y Bellas Artes, 2001), 301-302 habla de un Joan Alemany o Joan Frederic Alamany, ayudante de Michel Lochner en la catedral de Lérida, que a veces se ha querido identificar con Joan Kassel.

<sup>74</sup> Manuel Gómez-Moreno, *La escultura del Renacimiento en España* (Florença, Barcelona: Pantheon, Gustavo Gili, 1931), 24.

<sup>75</sup> Carmen Álvarez Márquez, «Notas para la historia de la catedral de Sevilla en el primer tercio de siglo XV», *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte* 3 (1990): 14.

duda es todavía mayor al hallar un Juan Alemán pedrero activo en Málaga, tallando piedra de artillería para la catedral de Sevilla a 10 de julio de 1487<sup>76</sup>, fecha en la que el primero sería ya anciano y el que aquí desarrollamos, muy joven (si acaso habría nacido). De igual forma, en 1506 (el mismo año que nuestro artífice aparece en Jerez de la Frontera), hay un tal Juan Alemany en la lonja de Valencia, tallando una Virgen con Niño y dos angelitos de la portada<sup>77</sup>.

Asimismo, hemos de tener en cuenta que su origen germano se basa en la suposición de que el apellido sea un gentilicio, ya que en la Sevilla de la época Alemán era un apellido bastante corriente. Sin ir más lejos, en el último cuarto del siglo XV en esta ciudad viven otros “Juanes Alemanes”, uno de ellos judeoconverso que murió en la hoguera. Del mismo modo, artistas reconocidos como el literato Mateo Alemán o el escultor Jorge Fernández Alemán eran, en efecto, andaluces. Incluso hay algunos autores que consideran que el mismísimo Rodrigo Alemán podría ser un hispano converso<sup>78</sup>.

---

<sup>76</sup> Juan Clemente Rodríguez Estévez, «Los canteros de la obra gótica de la Catedral de Sevilla (1433-1528)», *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte* 9 (1996): 53 y 61; Yuste Galán, «El tardogótico en Castilla: el maestro Juan Alemán en la Puerta de los Leones de la catedral de Toledo», 479.

<sup>77</sup> Manuel Gómez Moreno, *La escultura del Renacimiento en España* (Florenca, Barcelona: Pantheon, Gustavo Gili, 1931), 24.

<sup>78</sup> Sobre los citados Juan Alemán, así como otros autóctonos del mismo apellido, consúltese María Luisa Rivero Rodríguez, «Escribir y prosperar en Sevilla: el notario Juan Álvarez de Alcalá (1500-1518)», *Historia. Instituciones. Documentos* 36 (2009): 333-368; María Luisa Rivero Rodríguez, «Alfonso de Valdés y el Gran Canciller Mercurino Arborio di Gattinara: el erasmismo en la Cancillería imperial (1527-1530)», *e-Spania. Revue interdisciplinaire* 13 (2012).

Respecto a Mateo Alemán, véase Germán Bleiberg, «Nuevos datos biográficos de Mateo Alemán», en *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas*, ed. Norbert Polussen y Jaime Sánchez Romeralo (Nimega: Instituto Español de la Universidad de Nimega, 1967), 25; Luis Gómez Canseco, «La Sevilla odiada de Mateo Alemán», *Boletín de la Real academia sevillana de buenas letras: Minerva Baeticae* 41 (2013): 107-126.

En relación a los orígenes de Fernández Alemán, es ineludible el trabajo de Jesús Miguel Palomero Páramo, «El entallador Jorge Fernández: las arras en Córdoba y el testamento en Sevilla», en *Alma Ars. Estudios de Arte e Historia en homenaje al Dr. Salvador Andrés Ordax*, ed. Miguel Ángel Zalama Rodríguez y Pilar Mogollón Cano-Cortés (Valladolid: Universidad de Extremadura, Universidad de Valladolid, 2013), 41-45.

Esta hipótesis sobre el origen de Rodrigo Alemán es defendida por Rafael Cómez Ramos, «Alemans hispanizados o hispanos conversos: una aproximación a la criptohistoria del arte español», en *Dejar hablar a los textos: homenaje a Francisco Márquez Villanueva*, ed. Pedro M. Piñero Ramírez (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2005), 2: 705-724.

En relación a este tema, véase también Isabel Montes Romero-Camacho, «La huida de judeoconversos sevillanos a Portugal como consecuencia del establecimiento de la Inquisición», en *Estudos em Homenagem ao Professor Doutor José Marques* (Oporto: Universidade do Porto, 2006), 2: 263-289; Fernando Marías, «El problema de los artistas conversos en el Siglo de Oro», en

Se sabe que fue discípulo del mencionado Jorge Fernández Alemán<sup>79</sup>, lo que nos indica que, de ser extranjero, no se había formado en su tierra de origen o, al igual que le sucedía años antes a Lorenzo Mercadante de Bretaña, le convenía tener un visto bueno de un taller autóctono<sup>80</sup>. Sus primeras noticias datan del 3 de agosto de 1506, cuando contrata la terminación de la talla e imaginería del retablo del hospital de la Sangre de Nuestro Señor Jesucristo de Jerez de la Frontera, por el fallecimiento del maestro Marco (véase biografía correspondiente). Este retablo, que no se conserva, debió de con figuras exentas llenando los registros, a saber: imágenes de bulto del *Calvario*, diez ángeles, los apóstoles Pedro y Pablo, una *Quinta Angustia* de seis personajes, además de dos ángeles (exentos al retablo) y seguía las trazas dadas por Marco. Juan Alemán vive por estas fechas en la colación de la Magdalena<sup>81</sup>.

Para el 21 de febrero de 1511 está avecindado en Santa María (Sevilla), cuando contrata con el mayordomo del convento de Santa Clara de Sevilla, en representación de la abadesa del monasterio de Santa Inés del Valle de la Orden de Santa Clara de Écija, «la hechura de un coro de sillas de madera en que hubiese 43 sillas con sus antepechos» para la congregación de Écija. Entre sus fiadores está Jorge Fernández Alemán, quien entonces también era vecino en Santa María, al igual que nuestro entallador. Esta sillería no se conserva porque se quemó en un incendio del 25 de julio de 1622<sup>82</sup>.

---

*Temas y formas hispánicas; arte, cultura y sociedad*, ed. Carlos Mata Induráin y Anna Morózova (Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2015), 241-262.

<sup>79</sup> Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, I: 11.

<sup>80</sup> Javier Ibáñez Fernández y Diego Domínguez Montero, «Antes de Sevilla: Lorenzo Mercader (Mercadante) de Bretaña en Zaragoza (doc. 1446-1448). Transferencias e intercambios entre las Coronas de Aragón y Castilla a mediados del siglo XV», *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza* 30 (2015): 169-191.

<sup>81</sup> José Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive* (Sevilla, Pamplona: La Andalucía moderna, Analecta, 1899-1908, 2001), I: 172-173; 2: 69-70; 3: 314; Salvador Hernández González, *La escultura en madera del Gótico final en Sevilla. La sillería del coro de la Catedral de Sevilla* (Sevilla: Diputación Provincial, 2014).

<sup>82</sup> Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, 3: 86; Antonio Martín Pradas, *Sillerías de coro de Sevilla: Análisis y evolución* (Sevilla: Guadalquivir, Centro de documentación musical de Andalucía, 2004), 55; Martín Pradas, «Sillería y facistol del coro bajo del convento de Santa Inés del Valle de Écija procedente de Osuna», *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna* 12 (2010): 56; Hernández González, *La escultura en madera del Gótico final en Sevilla*, 36-37, 46, 50, 53-56 y 289-290.

La noticia del incendio procede de Antonio Martín Pradas, «Nuevos datos sobre la sillería de coro del convento de Santa Inés del Valle de la Orden de Clarisas Franciscanas de Écija», en *Actas de las III y IV Jornadas de protección del patrimonio histórico* (Écija: Asociación de amigos de Écija, 2006), 295-296, quien también analiza pormenorizadamente contrato y obra.



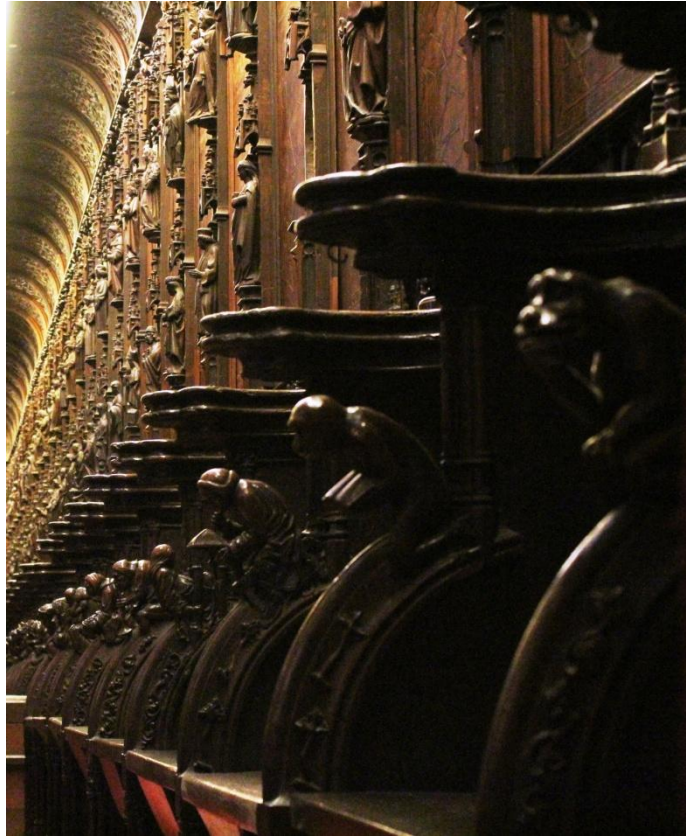


Figura 4. Juan Alemán, detalle del lado norte de la sillería alta, 1512, catedral, Sevilla.

En el cabildo del 26 de febrero de 1512 se acordó pagarle 60 ducados de oro por las sillas y coro nuevo (de la catedral) «en tanto que se face el simborio»; esta labor era continuación de la talla de Nufro Sánchez y Dancart, y en ella trabajó junto a otros artistas. Más tarde, siendo vecino de la Magdalena (Sevilla), contrata con el mismo mayordomo 27 sillas para el monasterio de San Francisco, de Arcos de la Frontera (Cádiz), el 25 de abril de 1512, y le exigen que siga el modelo catedralicio, obra que ya no se conserva en nuestros días. Ese día también recibe pago por las sillas ejecutadas para el coro nuevo de la catedral<sup>83</sup>.

El 12 de marzo de 1513 le encargan la talla de dos atriles del coro de la catedral y recibe el pago de seis jornales por trabajar en la sillería catedralicia. El 24 de mayo de ese año firma el contrato del sagrario con su predela y asiento de la máquina, para la iglesia sevillana de San Lorenzo (Sant Lloreynte), así como la talla de una puerta. Todo esto ha de estar acabado en tres meses y el entallador se compromete a realizar el

<sup>83</sup> Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, 1:11; Nicolás de la Cruz y Bahamonde, *Viaje de España* (Cádiz, 1813), 14: 308; Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, 1: 172-173, 3: 86-87; Hernández González, *La escultura en madera del Gótico final en Sevilla*, 45, 49-50, 72 y 289.

pedido entre el 1 de junio y 31 de agosto. De nuevo, nos encontramos ante otra obra no conservada del artista. En ese documento también afirma residir en la Magdalena. Unos días más tarde, el 7 de septiembre otorga una carta de pago a favor de Diego de Montoro con el fin de cobrar la sillería de San Francisco de Arcos de la Frontera<sup>84</sup>.

Del 5 de junio de de 1514 data una obligación de pago otorgada por Juan Alemán y los pintores Antón Sánchez de Guadalupe<sup>85</sup> y Alonso León, a favor de Diego Bueno, «por ciertas mercaderías que le compraron». El 19 de junio, siendo vecino en la Magdalena (en unas casas de la cartuja de Santa María de las Cuevas), cobró 20 ducados en concepto de la madera adquirida para las sillas del coro de la catedral de Sevilla, al igual que el 18 de agosto, cuando le pagan otros 21 ducados por 18 sillas. Por último, el 2 de noviembre de ese año, se muda y alquila unas casas junto al imaginero Juan Pérez donde el Hospital del Rey<sup>86</sup>, en las inmediaciones de la catedral.

---

<sup>84</sup> Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, 1:11; Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, 3: 87; *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía* (Sevilla: Universidad de Sevilla. Facultad de Filosofía y Letras, 1927), I. Documentos varios: 21; *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía* (Sevilla: Universidad de Sevilla. Facultad de Filosofía y Letras, 1928), II. Documentos varios: 118-119; Hernández González, *La escultura en madera del Gótico final en Sevilla*, 50, 54, 73 y 289-290.

<sup>85</sup> A modo de curiosidad, este Antón Sánchez de Guadalupe colaboró estrechamente con otros artistas incluidos en esta tesis. Ejemplo de ello es la Virgen con Niño encargada por Fernando de Olivares y ejecutada por Miguel Perin (véase biografía), de cuyas labores de policromía y dorado se encargó Sánchez. Véase también las biografías del maestro Marco y Nicolás de Lyon, artistas que igualmente colaboraron con el dicho Sánchez de Guadalupe.

<sup>86</sup> Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, 3: 87; *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, 2: 108-109; Hernández González, *La escultura en madera del Gótico final en Sevilla*, 35, 73 y 290. Hernández González avisa de que falta el documento del legajo 2209 del Archivo Histórico Provincial de Sevilla, sección protocolos notariales, donde Gestoso debió de encontrar el contrato de alquiler entre el escultor y la Cartuja.



Figura 5. Juan Alemán, lado sur de la sillería alta y baja, 1512, catedral, Sevilla.

A continuación enumeramos los temas adscritos a Juan Alemán en la sillería hispalense, ejecutados entre 1512 y 1514, sin contar los santos y temas hagiográficos repartidos por toda la sillería, cuya autoría es difícil de precisar, pero en los que debió de trabajar Alemán.

- Sillería baja<sup>87</sup>: *Adán y Eva cumplen su condena de ganar el pan con el sudor de la frente* (silla 7SB según ordenación de Hernández González); *Borrachera de Noé* (10SB); *Adoración del becerro de oro* (13 SB); *La recogida del maná* (15SB); *Sansón carga con las puertas de Gaza* (17SB); *Ruth recogiendo en su seroncillo las espigas del suelo* (19SB); *El sueño de Nabucodonosor* (20SB); *Anunciación* (26SB); *Nacimiento* (27SB); *Epifanía* (ochavo del lado del Evangelio); *Huida a Egipto* (30SB); *Prendimiento* (39SB); *Lavatorio* (41SB); *Bajada de Cristo a los infiernos* (49SB); y *Resurrección* (50SB).

<sup>87</sup> Hernández González, *La escultura en madera del Gótico final en Sevilla*, 101-102, 198-201 y 209. Véase también Jesús María Caamaño Martínez, «Los tableros de la sillería baja del coro de la Catedral de Sevilla. Estudio iconográfico», *Revista de la Universidad Complutense* 85 (1973): 7-25; Isabel Mateo Gómez, «Temas profanos en la sillería de coro de la Catedral de Sevilla», *Boletín de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría* 4 (1976): 151-180.

- Sillería alta: *Escena cortesana de baile* (27SA); *Decapitación de Juan Bautista* (ochavo del lado del Evangelio); *Escena campestre* (41SA). Por último, *La avaricia*, donde las figuras humanas presentan un estilo cercano a Alemán, aunque su autoría sigue siendo dudosa (tablero 64)<sup>88</sup>.

Por último, figura entre los pasajeros al Río de la Plata un tal *Tierre Artus*, que dice ser dijo de maestro Juan Alemán y de Ylisabet, natural de Colonia. El documento es de 1535 y el padre del susodicho podría ser perfectamente nuestro entallador<sup>89</sup>.

## Bibliografía

### Juan Alemán en el siglo XV

Álvarez Márquez, Carmen. «Notas para la historia de la catedral de Sevilla en el primer tercio de siglo XV». *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte* 3 (1990): 11-32.

Ara Gil, Clementina Julia. «Escultura en Castilla y León en la época de Gil de Siloe. Estado de la cuestión». En *Actas del Congreso internacional sobre Gil Siloe y la escultura de su época*, editado por Joaquín Yarza Luaces y Alberto C. Ibáñez Pérez, 145-188. Burgos: Institución Fernán González, Academia Burgense de Historia y Bellas Artes, 2001.

Ceán Bermúdez, Juan Agustín. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Vol. 1-6. Tres Cantos (Madrid): Imprenta de la viuda de Ibarra, Istmo, 1800, 2001.

Español Bertrán, Francesca. «La escultura tardogótica en la Corona de Aragón». En *Actas del Congreso internacional sobre Gil Siloe y la escultura de su época. Burgos 13-16 octubre de 1999*, Centro Cultural «Casa del Cordón», editado por Joaquín Yarza Luaces y Alberto C. Ibáñez Pérez, 287-334. Burgos: Institución Fernán González, Academia Burgense de Historia y Bellas Artes, 2001.

---

<sup>88</sup> Hernández González, *La escultura en madera del Gótico final en Sevilla*, 137, 202 y 206.

<sup>89</sup> Archivo General de Indias, Casa de la Contratación de las Indias, 5536, libro 3, fº 356(8) (2 de agosto de 1535); *Archivo General de Indias. Catálogo de pasajeros a Indias durante los siglos XVI, XVII y XVIII*, vol. 2 (Madrid: Espasa Calpe, 1930-1987, 2009).

- Gómez-Moreno, Manuel. *La escultura del Renacimiento en España*. Florencia, Barcelona: Pantheon, Gustavo Gili, 1931.
- Herráez Ortega, María Victoria. «Artistas flamencos en León en la segunda mitad del siglo XV y comienzos del XVI». *Estudios humanísticos. Geografía, historia y arte* 8 (1986): 191-200.
- Merino Rubio, Waldo. *Arquitectura hispanoflamenca en León*. [León], 1972.
- Rodríguez Bote, María Teresa. «La aportación de los entalladores septentrionales a los coros españoles de finales del Gótico y comienzos del Renacimiento». *digitAR - Revista Digital de Arqueología, Arquitectura e Artes* 2, nº A Europa (quase) toda em Coimbra. Regra e hibridismo na produção escultórica de João de Ruão (2020): 57-71.
- Rodríguez Estévez, Juan Clemente. «Los canteros de la obra gótica de la Catedral de Sevilla (1433-1528)». *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte* 9 (1996): 49-71.
- Yuste Galán, Amalia María. «El tardogótico en Castilla: el maestro Juan Alemán en la Puerta de los Leones de la catedral de Toledo». En *Actas del Congreso internacional sobre Gil Siloe y la escultura de su época. Burgos 13-16 octubre de 1999, Centro Cultural «Casa del Cordón»*, editado por Joaquín Yarza Luaces y Alberto C. Ibáñez Pérez, 475-82. Burgos: Institución Fernán González, Academia Burgense de Historia y Bellas Artes, 2001.

#### Juan Alemán en el siglo XVI

- Archivo General de Indias. Catálogo de pasajeros a Indias durante los siglos XVI, XVII y XVIII*. Vol. 2. Madrid: Espasa Calpe, 1930-1987, 2009.
- Bleiberg, Germán. «Nuevos datos biográficos de Mateo Alemán». En *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas*, editado por Norbert Polussen y Jaime Sánchez Romeralo, 25-50. Nimega: Instituto Español de la Universidad de Nimega, 1967.
- Caamaño Martínez, Jesús María. «Los tableros de la sillería baja del coro de la Catedral de Sevilla. Estudio iconográfico». *Revista de la Universidad Complutense* 85 (1973): 7-25.

- Ceán Bermúdez, Juan Agustín. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Vol. 1-6. Tres Cantos (Madrid): Imprenta de la Viuda de Ibarra, Istmo, 1800, 2001.
- Cómez Ramos, Rafael. «Alemanes hispanizados o hispanos conversos: una aproximación a la criptohistoria del arte español». En *Dejar hablar a los textos: homenaje a Francisco Márquez Villanueva*, editado por Pedro M. Piñero Ramírez, 2: 705-724. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2005.
- Cruz y Bahamonde, Nicolás de la. *Viaje de España*. Vol. 14. Cádiz, 1813.
- Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*. Vol. I. Documentos varios. Laboratorio de Arte. Sevilla: Universidad de Sevilla. Facultad de Filosofía y Letras, 1927.
- Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*. Vol. II. Documentos varios. Laboratorio de Arte. Sevilla: Universidad de Sevilla. Facultad de Filosofía y Letras, 1927.
- Gestoso y Pérez, José. *Ensayo de un diccionario de los artifices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*. Facsímil. Vol. 3 vols. Sevilla, Pamplona: La Andalucía moderna, Analecta, 1899.
- Gómez Canseco, Luis. «La Sevilla odiada de Mateo Alemán». *Boletín de la Real academia sevillana de buenas letras: Minerva Baeticae* 41 (2013): 107-126.
- Hernández González, Salvador. *La escultura en madera del Gótico final en Sevilla. La sillería del coro de la catedral de Sevilla*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 2014.
- . «La sillería del coro de la catedral de Sevilla, simbiosis del Gótico y el Mudéjar: diseño arquitectónico y ornamental». En *Choir stalls in Architecture and Architecture in Choir Stalls*, editado por Fernando Villaseñor Sebastián, 204-233. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2015.
- Ibáñez Fernández, Javier, y Diego Domínguez Montero. «Antes de Sevilla: Lorenzo Mercader (Mercadante) de Bretaña en Zaragoza (doc. 1446-1448). Transferencias e intercambios entre las Coronas de Aragón y Castilla a mediados del siglo XV». *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza* 30 (2015): 169-191.
- Marías, Fernando. «El problema de los artistas conversos en el Siglo de Oro». En *Temas y formas hispánicas; arte, cultura y sociedad*, editado por Carlos Mata Induráin y Anna

- Morózova, 241-262. Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2015.
- Martín Pradas, Antonio. «Nuevos datos sobre la sillería de coro del convento de Santa Inés del Valle de la Orden de Clarisas Franciscanas de Écija». En *Jornadas de protección del patrimonio histórico (3ª y 4ª, 2004-2005)*, 295-307. Écija: Asociación de amigos de Écija, 2006.
- . «Sillería y facistol del coro bajo del convento de Santa Inés del Valle de Écija procedente de Osuna». *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna* 12 (2010): 56-58.
- . *Sillerías de coro de Sevilla: Análisis y evolución*. Sevilla: Guadalquivir, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2004.
- Mateo Gómez, Isabel. «La sillería del coro de la catedral de Sevilla». En *La catedral de Sevilla*. Sevilla: Guadalquivir, 1991.
- . *Temas profanos en la escultura gótica española. Las sillerías de coro*. Madrid: Instituto Diego Velázquez, 1979.
- . «Temas profanos en la sillería del coro de la Catedral de Sevilla». *Boletín de Bellas Artes* 4 (1976): 151-180.
- Montes Romero-Camacho, Isabel. «La huida de judeoconversos sevillanos a Portugal como consecuencia del establecimiento de la Inquisición». En *Estudos em Homenagem ao Professor Doutor José Marques*, 2: 263-289. Oporto: Universidade do Porto, 2006.
- Morales, Alfredo José. «La sillería de coro del convento de Santa Inés de Sevilla». *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte* 1 (1988): 87-96.
- Muro Orejón, Antonio. *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*. Vol. IV. Artífices sevillanos de los siglos XVI y XVII. Laboratorio de Arte. Sevilla: Universidad de Sevilla. Facultad de Filosofía y Letras, 1932.
- Orduña Viguera, Emilio. *La talla ornamental en madera*. Facsímil. Madrid, Valladolid: Compañía ibero-americana de publicaciones, Máxtor, 1930.

- Palomero Páramo, Jesús Miguel. «El entallador Jorge Fernández: las arras en Córdoba y el testamento en Sevilla». En *Alma Ars. Estudios de Arte e Historia en homenaje al Dr. Salvador Andrés Ordax*, editado por Miguel Ángel Zalama Rodríguez y Pilar Mogollón Cano-Cortés, 41-45. Valladolid: Universidad de Extremadura, Universidad de Valladolid, 2013.
- Quintero de Atauri, P. «Sillería de coro de la catedral de Sevilla». *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1901, 89-94, 110-119 y 122-126.
- . «Sillería de coro de la catedral de Sevilla». *Bética* 4 (1916).
- Rivero Rodríguez, M. «Alfonso de Valdés y el Gran Canciller Mercurino Arborio di Gattinara: el erasmismo en la Cancillería imperial (1527-1530)». *e-Spania. Revue interdisciplinaire* 13 (2012).
- Rivero Rodríguez, María Luisa. «Escribir y prosperar en Sevilla: el notario Juan Álvarez de Alcalá (1500-1518)». *Historia. Instituciones. Documentos* 36 (2009): 333-368.
- Sancho Corbacho, Heliodoro. *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*. Vol. III. Arte sevillano de los siglos XVI y XVII. Laboratorio de Arte. Sevilla: Universidad de Sevilla. Facultad de Filosofía y Letras, 1931.



**Miguel ALEMÁN, lapidario, entallador o cantero (1533-1534)**

Como lapidario, aparece inscrito como tal en la calle de la Mar, en Sevilla, 1534. Otro Miguel entallador o cantero (sin el “Alemán”) figura en las cuentas de las Casas Capitulares de Sevilla del 30 de junio al 5 de julio 1533<sup>90</sup>. Dada la coincidencia de nombre, la cercanía de fechas y el material que trabajan, la piedra, podríamos considerarlo el mismo artífice. Por otro lado, sobre la posibilidad de que fuera verdaderamente germano o no, véanse las biografías de Guillermo y Juan Alemán.

**Bibliografía**

Gestoso y Pérez, José. *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*. Facsimil. Vol. 3. Sevilla, Pamplona: La Andalucía moderna, Analecta, 1899.

---

<sup>90</sup> José Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario de artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive* (Sevilla, Pamplona: La Andalucía Moderna, Analecta, 1899-1908, 2001), 1: 184, 193 y 333.

### Nicolás de AMBERES, entallador (c. 1570)

Sabemos de su presencia en Zafra en la década de los 1570. Adereza el retablo mayor de la iglesia de la Granada en Llerena y colabora en la ejecución del retablo mayor de Ribera del Fresno (todas estas localidades en Badajoz)<sup>91</sup>. Los retablos que actualmente ornamentan sendas iglesias son posteriores.

Hubo otro Nicolás de Amberes o Tiempers, oficial en el taller de Juni hacia 1556. Se casó con la hija de este reputado maestro, María de Montoya y abrió su propio taller en Valladolid<sup>92</sup>. Otras noticias, del que consideramos un homónimo más, se refieren a un tal «Nicolás Trenpes, entallador, vecino de Amberes», el tesorero de la difunta Ana Jagellón, reina de Hungría, le paga un tablero para jugar a las tablas, valorado en más de 400 ducados en 1559<sup>93</sup>.

---

<sup>91</sup> Román Hernández Nieves, «Centros artísticos de escultura y pintura en la Baja Extremadura: siglos XVI-XVIII», *Espacio, tiempo y forma. Serie VII. Historia del Arte* 3 (1990): 104; Román Hernández Nieves, *Retablistica de la Baja Extremadura (siglos XVI-XVIII)*, 1ª ed. (Mérida: Universidad Nacional de Educación a Distancia. Centro regional de Extremadura - Mérida, 1991), 440. Para mayor información, consúltese M.P. Peña Gómez, «La iglesia de Nuestra Señora de la Granada y la plaza mayor de Llerena» (memoria de licenciatura inédita, Universidad de Extremadura, 1985).

<sup>92</sup> Manuel Gómez-Moreno, *Las águilas del Renacimiento español. Ordóñez, Siloee, Machuca, Berruguete. 1517-1558. Sobre el Renacimiento en Castilla* (Madrid: Centro Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, 1941), 35; Esteban García Chico, *Juan de Juni* (Valladolid: E.A.O.A., 1949), II-12; Jesús María Parrado del Olmo, *Talleres escultóricos del siglo XVI en Castilla y León: arte como idea, arte como empresa comercial* (Valladolid: Secretariado de publicaciones e intercambio editorial, Universidad de Valladolid, 2002), 45; María Antonia Fernández del Hoyo, *Juan de Juni, escultor* (Valladolid: Secretariado de publicaciones e intercambio editorial, Universidad de Valladolid, 2012), 28 y 41.

<sup>93</sup> Archivo General de Simancas, Consejo Real de Castilla, leg. 743,6 (1559).

## Bibliografía

- Fernández del Hoyo, María Antonia. *Juan de Juni, escultor*. Valladolid: Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, Universidad de Valladolid, 2012.
- García Chico, Esteban. *Juan de Juni* (Valladolid: E.A.O.A., 1949).
- Hernández Nieves, Román. «Centros artísticos de escultura y pintura en la Baja Extremadura: siglos XVI-XVIII». *Espacio, tiempo y forma. Serie VII. Historia del Arte 3* (1990): 87-122.
- Parrado del Olmo, Jesús María. *Talleres escultóricos del siglo XVI en Castilla y León: arte como idea, arte como empresa comercial*. Valladolid: Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, Universidad de Valladolid, 2002.
- Peña Gómez, M. P. «La iglesia de Nuestra Señora de la Granada y la plaza mayor de Llerena». Universidad de Extremadura, Cáceres, 1985.
- Hernández Nieves, Román. *Retablistica de la Baja Extremadura (siglos XVI-XVIII)*. 1ª ed. Mérida: Universidad Nacional de Educación a Distancia. Centro regional de Extremadura - Mérida, 1991.

### Antonio de ARROYO, aprendiz (1554)

Ingresa como aprendiz de entallador en el taller de Juan de Gante el 26 de noviembre de 1554, actuando como curador *ad litem* Francisco Martínez, alcalde ordinario. De Arroyo tenía entonces diez años de edad y procedía de Gante, la misma ciudad de origen que la del maestro que lo acoge. La figura de curador *ad litem* figuraba como responsable en los contratos de aprendices huérfanos y sin tutor legal que respondiera por ellos. En este caso, desconocemos sobre la orfandad de Antonio de Arroyo, pero se trataba de un extranjero que carecía de persona de confianza en Sevilla y que, además, desconocía la lengua castellana<sup>94</sup>. Cabe cuestionarnos si la familia de este Antonio conociera de antemano a Juan de Gante y sabiendo del éxito de éste, mandara al niño a formarse directamente en su taller. Sea como fuera, no deja de resultar sorprendente la corta edad con la que llega a España, dado que resulta patente que había crecido en territorios foráneos puesto que no habla el idioma.

### Bibliografía

- Gestoso y Pérez, José. *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*. Facsímil. Vol. 3 vols. Sevilla, Pamplona: La Andalucía moderna, Analecta, 1899-1908, 2001.
- Palomero Páramo, Jesús Miguel. *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*. Sevilla: Diputación Provincial, 1983.

---

<sup>94</sup> José Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive* (Sevilla, Pamplona: La Andalucía moderna, Analecta, 1899-1908, 2001), 3: 104; Jesús Miguel Palomero Páramo, *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)* (Sevilla: Diputación Provincial, 1983), 40-41.

Roque ODEBELSO (de) BOLDUQUE o BALDUQUE<sup>95</sup>, maestro entallador e imaginero (c. 1515–1561)

### Introducción

Se trata, sin duda, de uno de los entalladores más relevantes, no solo dentro de los límites geográficos que esta investigación impone, sino también a nivel europeo e internacional, por la cantidad, calidad, difusión y repercusión de su obra<sup>96</sup>. No en vano Estella Marcos lo calificó como una

*«figura clave en la evolución de la escultura sevillana del siglo XVI [...]. El escultor es el mejor representante de los años medios de la escultura sevillana a la que incorpora los elementos heredados de los primeros años de la centuria, preparando el esplendor de sus años finales»<sup>97</sup>.*

---

<sup>95</sup> De manera menos habitual figura el topónimo escrito como Beldug, Boldoque, Balduc, Valduque...

Si bien lo lógico hubiera sido emplear en este trabajo su apellido auténtico, hemos preferido el nombre artístico más habitual en la literatura científica. Pese a la insistencia de algún investigador en la preferencia de Bolduque, corroboramos el empleo más habitual en la literatura científica de Balduque, forma que actualmente ha quedado relegada a sustantivo común. Habitualmente Bolduque se aplica exclusivamente a los homólogos que trabajan en Castilla por las mismas fechas.

<sup>96</sup> Casi todos los autores que se han referido a este artista no han dudado en elogiar la calidad de su obra. De manera representativa y con el fin de no extendernos innecesariamente, nos limitaremos a reproducir las palabras de Morales Martínez: «se considera, con razón, la figura más relevante de la imaginiería sevillana de aquel momento». Alfredo José Morales Martínez, «Datos acerca de la intervención de Roque de Balduque en el Ayuntamiento de Sevilla», *Archivo hispalense. Revista histórica, literaria y artística* 61, nº 186 (1978): 179.

<sup>97</sup> Margarita Estella Marcos y Enrique Arias Anglés, «Sobre escultura española en América y Filipinas y algunos otros temas», en *Relaciones artísticas entre España y América* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990), 85.

### Breve repaso historiográfico

Es conocido desde las primeras noticias decimonónicas publicadas por Ceán Bermúdez<sup>98</sup> y Gestoso y Pérez<sup>99</sup>. De hecho, desde entonces, se ha hallado un notable conjunto de datos y documentos alusivos al artista. Pulido y Pulido, en su obra *Datos para la historia artística cacereña (repertorio de artistas)*<sup>100</sup>, a pesar de no profundizar en exceso, nos brinda la primera monografía del maestro con una perspectiva de conjunto. Después, Floriano Cumbreño dedicó su tesis doctoral a una de sus obras más notables, el retablo de la concatedral de Santa María de Cáceres<sup>101</sup>. Sin embargo, más allá de la ingente cantidad de referencias dispersas, hasta finales del siglo pasado no ha habido intentos de ofrecer un estudio más profundo. En este sentido, Palomero Páramo ha analizado de manera concienzuda la aportación de este entallador a la retablística, una de las facetas más sobresalientes de nuestro artista<sup>102</sup>. Desde entonces, se ha publicado una miríada de pequeñas investigaciones sobre aspectos concretos de algunas de sus obras, que iremos citando pertinentemente a medida que avancemos. Por tanto, quisiéramos realizar un balance de la vida y obra de Roque de Bolduque, contemplando la retablística, imaginería y decoración monumental, que nos permitiera apreciar al artista en su conjunto.

### Orígenes, formación y delimitación con otros artistas

Roque de Bolduque fue un artista de origen flamenco, como hace constar él mismo en diversos documentos. En concreto, procede de la ciudad de Bolduque, actualmente en los Países Bajos. De hecho, este nombre deriva del topónimo francés de

---

<sup>98</sup> Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España* (Tres Cantos (Madrid): Imprenta de la viuda de Ibarra, Istmo, 1800, 2001), 1: 90. Se refiere a «unas estatuas» en el retablo mayor de la catedral de Sevilla realizadas en 1551. Ya veremos que esas estatuas en realidad son los relieves de las alas del retablo.

<sup>99</sup> José Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, facsímil (Sevilla, Pamplona: La Andalucía Moderna, Analecta, 1899-1908, 2001), 3: 91-95.

<sup>100</sup> Tomás Pulido y Pulido, *Datos para la historia artística cacereña (repertorio de artistas)* (Cáceres: Institución Cultural «El Brocense», Diputación Provincial, 1980), 79-83. A pesar de que la edición de su obra está fechada en 1980, en realidad fue escrita a principios del siglo XX.

<sup>101</sup> Las principales ideas sostenidas en dicho trabajo fueron publicadas por el mismo autor en Antonio Cristino Floriano Cumbreño, «El retablo de Santa María la Mayor de Cáceres», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 7 (1941 de 1940): 85-95.

<sup>102</sup> Jesús Miguel Palomero Páramo, *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)* (Sevilla: Diputación Provincial, 1983).

esta ciudad, Bois-le-Duc<sup>103</sup> (pues en neerlandés actual se llama ‘s-Hertogenbosch y en alemán Herzogenbusch). A modo de curiosidad, podemos comprobar la etimología del sustantivo “bolduque”, que hace referencia a la «cinta estrecha, por lo común encarnada, usada en las oficinas para atar legajos»<sup>104</sup>, ya que tradicionalmente era allí donde se fabricaban. Cabe reseñar igualmente la pertenencia del imaginero al gremio de San Andrés en Sevilla, que aglutinaba a los nativos flamencos residentes en la ciudad<sup>105</sup>.

Asimismo, hemos de recordar que, hasta la fecha, no se ha podido observar ningún vínculo de este artista con los Bolduque activos en Castilla, entalladores también. Si bien algunos autores<sup>106</sup> han sostenido la existencia de un parentesco entre Roque y los otros Bolduque castellanos, la falta de pruebas ha llevado a otros investigadores<sup>107</sup> a decantarse por postular que, en principio, no haya ningún vínculo familiar, opinión a la que nos sumamos. Además, en su testamento no hace mención a ninguno de los otros Bolduque, sino que lega a favor de otros familiares, a saber: su único hermano, Andrés Obedelso, vecino de Cambrai (Norte, Francia) y a sus sobrinos<sup>108</sup>. Precisamente es de su hermano del que tomamos el apellido original del artista, quien, si bien ha sido conocido por la historiografía como “de Bolduque”, por suerte conocemos su apellido auténtico: Obedelso.

---

<sup>103</sup> Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario de los artifices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, 3: 91; Floriano Cumbreño, «El retablo de Santa María la Mayor de Cáceres»: 87; José Hernández Díaz, «Roque de Bolduque en Santa María de Cáceres», *Archivo Español de Arte* 43, nº 172 (1970): 377; Jorge Bernales Ballesteros, «Esculturas del círculo de Roque de Bolduque en Sevilla», en *Primer Congreso Español de Historia del Arte: Trujillo, 10-12 de junio de 1977* (Atrio, 1977), 35; José Camón Aznar, *La escultura y la rejería españolas del siglo XVI* (Madrid: Espasa-Calpe, 1981), 221.

<sup>104</sup> Real Academia Española, y Asociación de Academias de la Lengua Española, *Diccionario de la Lengua Española*, 23ª ed. (2014), disponible en <http://dle.rae.es/?w=diccionario> (accedido el 14 de junio de 2017). En francés ocurre exactamente igual, ya que «bolduc» figura con el mismo significado en Paul Robert, *Le Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, eds. Josette Rey-Debove, y Alain Rey (Paris : Dictionnaires Le Robert, 2017) § Bolduc. En ambas lenguas estos términos proceden de Bois-le-Duc, al igual que el topónimo castellano Bolduque; a su vez, Bois-le-Duc es una traducción del Hertogenbosch neerlandés. Recordemos que esta ciudad es también cuna de otros grandes maestros de la Historia del Arte, como El Bosco o Vincent van Gogh.

<sup>105</sup> Bernales Ballesteros, «Esculturas del círculo de Roque de Bolduque en Sevilla», 36.

<sup>106</sup> Esteban García Chico, «Los Bolduque, escultores», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 5 (1939): 37-44; Floriano Cumbreño, «El retablo de Santa María la Mayor de Cáceres»: 87-88; Camón Aznar, *La escultura y la rejería españolas del siglo XVI*, 221.

<sup>107</sup> Algunos partidarios de esta última opción, hoy en día mayoritaria, son: José María de Azcárate Ristori, *Escultura del siglo XVI* (Madrid: Plus Ultra, 1958), 252-253; Palomero Páramo, *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*, 134.

<sup>108</sup> Azcárate Ristori, *Escultura del siglo XVI*, 253; Bernales Ballesteros, «Esculturas del círculo de Roque de Bolduque en Sevilla», 36.

Su ocupación principal es la de entallador e imaginero, trabajando sobre todo la madera, aunque en algunos documentos figure como cantero<sup>109</sup>. Por otro lado, dado el periodo que le sabemos activo (desde las primeras noticias en 1533 hasta su fallecimiento en 1561), podemos arriesgarnos a establecer su nacimiento en torno a 1510-1515. Cuando figura en las casas consistoriales hispalenses trabajando es un artista completamente formado y con gran dominio del oficio; de ahí que le calculemos por aquel entonces unos veinte años aproximadamente. De la misma manera, si muere en 1561, resultaría casi imposible que hubiera nacido antes de 1500. Por lo tanto, no cabe duda de su nacimiento antes de 1520 y, extendiendo mucho la horquilla temporal, como mínimo, después de 1500.

## CATÁLOGO DE OBRAS

### Decoración monumental

#### Casas consistoriales de Sevilla (1534-1545)

La primera semana de abril de 1534 es la fecha certera más temprana que por ahora se conoce del artista. Es entonces cuando, en primer lugar, le pagan a un tal «Roque Flamenco» tres ducados por un rey y dos obispos «de imaginería» en las casas capitulares de Sevilla y después, el día 10 del mismo mes, otros cuatro ducados. Para Morales Martínez, este primer pago infunde la sospecha de que la participación de Roque en la obra consistorial sevillana fuera más amplia de lo que hasta hoy conocemos<sup>110</sup>.

Este dato ya se conocía a través de Gestoso y Pérez, porque le pagan a «Roque Flamenco» siete ducados por un rey y dos obispos de imaginería. No obstante, a juicio del erudito, se corresponderían con tres estatuas y un escudo del vestíbulo. Estas imágenes habían sido sustituidas por otras de Vicente Hernández debido al mal estado de conservación<sup>111</sup>. Gestoso añade más detalles sobre la identificación de estas figuras:

---

<sup>109</sup> Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, 3: 91.

<sup>110</sup> Alfredo José Morales Martínez, *La obra renacentista del Ayuntamiento de Sevilla* (Sevilla: Servicio de publicaciones del Excmo. Ayuntamiento de Sevilla, 1981), 77.

<sup>111</sup> Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, 1: 324-325. Estos datos los repiten José Hernández Díaz, «Iconografía hispalense de la Virgen-Madre en la escultura renacentista», *Archivo hispalense: Revista histórica, literaria y*



podrían tratarse de igual forma de las tres estatuillas del balcón que se abre hacia la antigua calle Génova (la calle actual que lleva este nombre se localiza en el barrio de Triana). El autor enseguida descarta la hipótesis ya que supone –como después pudo Morales Martínez demostrar en su monografía sobre la construcción de este edificio– que esta sección todavía no estaría construida. De igual modo, afirma que este Roque Flamenco llegó a cobrar once ducados o siete, precio que le parece excesivo por las tres figuras del vestíbulo<sup>112</sup>.



Figura 6. Roque de Balduque, *San Leandro, San Fernando y San Isidoro*, 1534, ayuntamiento, Sevilla.

Finalmente, años más tarde, Morales Martínez rescata la prueba documental en el Archivo Municipal de Sevilla: en efecto, figuraban varios pagos por trabajos desarrollados del 30 de marzo al 4 de abril, y después, también el 10 de abril de 1534. Recibió el imaginero, como anunciábamos al comienzo de este epígrafe, tres ducados

---

*artística* 2, nº 3 (1944): 17; Bernalles Ballesteros, «Esculturas del círculo de Roque de Balduque en Sevilla», 36.

<sup>112</sup> En Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, 1: 324 indicaba el pago de siete ducados, pero en la página siguiente, once. Véase también Morales Martínez, *La obra renacentista del Ayuntamiento de Sevilla*.

por la realización de tres imágenes exentas, un rey y dos obispos, que ha asociado con los santos Fernando, Leandro e Isidoro, figuras íntimamente ligadas a la historia de la ciudad. Este investigador los identifica con las figuras del muro oeste de la sala capitular baja (en vez del vestíbulo, tesis sostenida por Gestoso), entre la cornisa y el arco de la bóveda, situados bajo nichos avenerados. Dichos bultos no solo encajan con la información documental, sino que, además, por su complejidad compositiva, se pueden adscribir perfectamente al estilo del artista<sup>113</sup>. Morales también señala concomitancias entre grifos que flanquean el edículo y los empleados por Siloe en la Escalera Dorada de la catedral de Burgos y por de Fancelli en el sepulcro de los Reyes Católicos en Granada<sup>114</sup>.



Figura 4. Diego de Siloe, *Escalera dorada*, 1519-1523, catedral, Burgos.

<sup>113</sup> «Esta complicación de líneas, el quebrantamiento de la composición y la peculiar manera de articular las masas, constituyen una de las notas genuinas del estilo del maestro». Alfredo José Morales Martínez, «Datos acerca de la intervención de Roque de Balduque en el Ayuntamiento de Sevilla»: 181.

También hace referencia a estos santos en Morales Martínez, *La obra renacentista del Ayuntamiento de Sevilla*, 77. De igual forma, este autor se refiere al gran escudo de la ciudad que labró el artista en Alfredo José Morales Martínez, «La arquitectura del Ayuntamiento de Sevilla. Resumen de la vida e historia de un edificio», *Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico* 14, n.º 57 (2006): 56.

<sup>114</sup> Morales Martínez, «Datos acerca de la intervención de Roque de Balduque en el Ayuntamiento de Sevilla»: 180.

También se le atribuye el *Calvario* de esta sala capitular baja, por comparación con el de Medina Sidonia que el escultor tallará años después, semejante sobre todo en la torsión de los cuerpos. Las decoraciones de esta sala fueron sometidas a una restauración en 2008<sup>115</sup>.

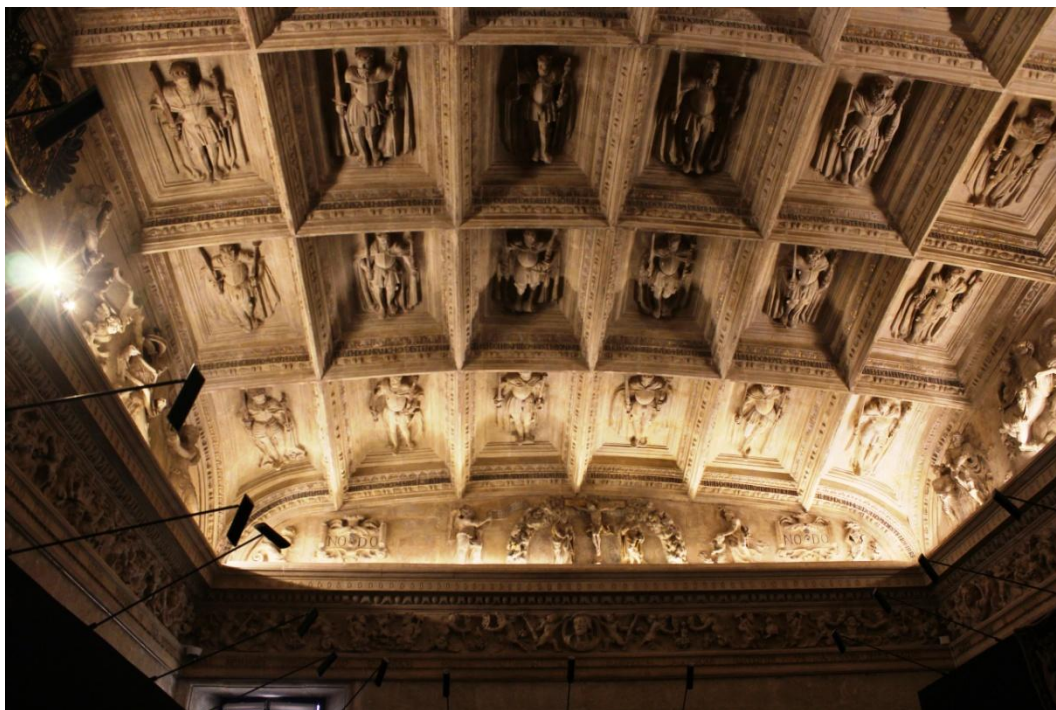


Figura 8. Diego de Riaño, vista general de la sala capitular baja, h. 1535, ayuntamiento, Sevilla.

---

<sup>115</sup> María Dolores Robador González, «Restauración de la bóveda de la sala capitular en la casa consistorial de Sevilla», *Apuntes del Alcázar de Sevilla* 10 (2009): 92-115; Antonio José Albaronedo Freire, «El *Calvario* del cabildo bajo de la Casa Consistorial de Sevilla, una obra atribuible a Roque de Balduque», *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte* 24 (2012): 793-804.

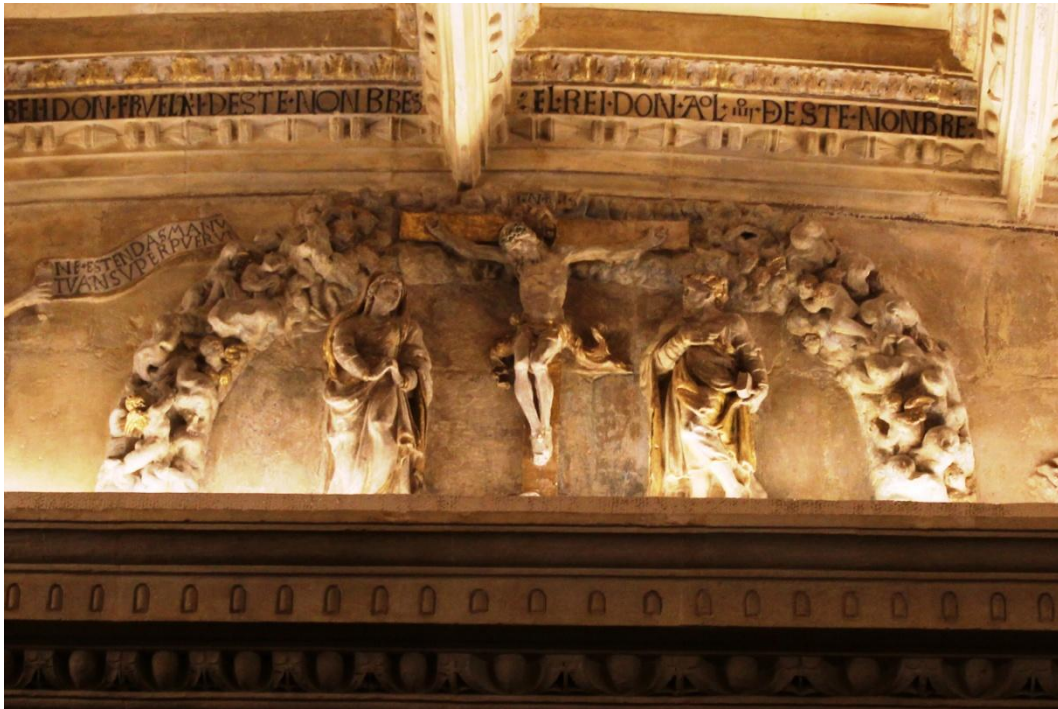


Figura 9. Roque de Bolduque, *Calvario*, sala capitular baja, h. 1535, ayuntamiento, Sevilla.

Desde julio de 1540 se está construyendo el segundo piso de la escalera de Riaño en el ayuntamiento hispalense y, ya en octubre, figuran pagos por la decoración de la cúpula. En su ornato pudo haber participado Bolduque, puesto que es citado en nóminas anteriores. Creemos que se refiere a un pago, ya publicado por Gestoso, del 17 de enero de 1541, cuando se le pagan cinco jornales, que ascienden a 1.595 maravedíes. Estas cuentas de fábrica no especifican el concepto del pago, pero Morales Martínez intuye que se han de corresponder con la ejecución de la cúpula que cubre la escalera. De esta manera, Bolduque estaría al frente de la cuadrilla de entalladores en las decoraciones de la mencionada cúpula, construida aproximadamente entre 1540 y 1545<sup>116</sup>.

<sup>116</sup> Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, 1: 325; Morales Martínez, *La obra renacentista del Ayuntamiento de Sevilla*, 83 y 85; Morales Martínez, «La arquitectura del Ayuntamiento de Sevilla. Resumen de la vida e historia de un edificio»: 56.



Figura 10. Diego de Riaño y Roque de Bolduque, cúpula de las escaleras, 1540-1545, ayuntamiento, Sevilla.

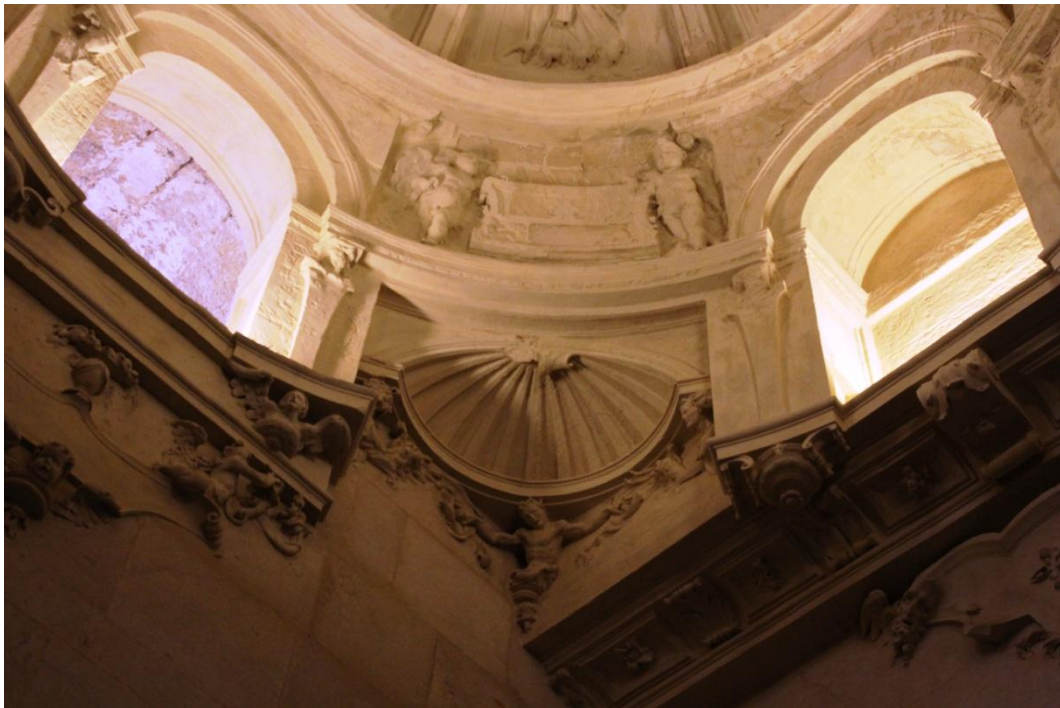


Figura 11. Decoraciones de las trompas de la cúpula de las escaleras, 1540-1545, ayuntamiento, Sevilla.

Catedral de Sevilla (h. 1535)

Posiblemente trabajara también en la decoración de la catedral metropolitana hispalense, puesto que su nombre aparece en la contabilidad de la fábrica, pero no se ha podido identificar su obra allí, dada la magnitud de la empresa y la amplia nómina de artistas que en ella trabajaron. Como apuntaba ya Gómez-Moreno, pudiera haber participado en la decoración de la sacristía mayor catedralicia. Según Morales Martínez, habría intervenido en las puertas talladas (figuras 66 y 67)<sup>117</sup>. Otro indicio que reforzaría esta hipótesis es su amistad con el entallador Diego Guillén Ferrant, artífice que trabaja precisamente aquí, con el que formará compañía poco después, como veremos justo a continuación. Ambos artistas podrían haber sido compañeros, si no en las decoraciones de la sacristía, en cualquier otro menester del que Balduque se encarga en esta catedral.



Figura 12. Diego de Riaño, sacristía mayor, h. 1535, catedral, Sevilla.

<sup>117</sup> Manuel Gómez-Moreno, *Las águilas del Renacimiento español. Ordóñez, Siloee, Machuca, Berruguete. 1517-1558. Sobre el Renacimiento en Castilla* (Madrid: Centro Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, 1941), 90; Bernalde Ballesteros, «Esculturas del círculo de Roque de Balduque en Sevilla», 36; Pulido y Pulido, *Datos para la historia artística cacereña*, 152; Alfredo José Morales Martínez, *La sacristía mayor de la Catedral de Sevilla* (Sevilla: Diputación Provincial, 1984), 142.

## Ciclo de grandes retablos

### Clasificación y características

Como Palomero Páramo<sup>118</sup> ha observado, su actividad en la retablística se limita a la década desde 1551, cuando termina el retablo de Cáceres, hasta su fallecimiento en 1561. Este autor clasifica los retablos cultivados por el maestro de la siguiente manera: retablos mayores en el arzobispado sevillano y diócesis sufragánea de Cádiz, retablos tabernáculos para las parroquias sevillanas, un relieve de altar y estructuras arquitectónicas destinadas a contener tableros de imaginería pictórica.

En los grandes retablos mayores en el arzobispado sevillano y diócesis sufragánea de Cádiz, la estructura se inspira en los retablos mayores de Santa Ana de Triana y Santa María de Cáceres. Estos constan de tres cuerpos y tres calles. Se emplean distintos elementos como soportes en cada cuerpo, de abajo arriba, columnas retalladas, balaustres y pilastras. Las cajas se enmarcan en arcos carpaneles o arcos geminados con pinjantes en las claves<sup>119</sup>. Respecto a los balaustres, se considera a este escultor el introductor de elemento sustentante en los retablos en Extremadura. En este apartado se incluiría el retablo de la concatedral de Cáceres que sirve de modelo<sup>120</sup>.

Un escueto grupo lo forma el relieve de altar, con un sencillo marco arquitectónico y tema único. Como ejemplo principal está el retablo del *Entierro de Cristo* de la cripta del Panteón Ducal en la colegiata de Osuna. Asimismo, nos referiremos a las estructuras arquitectónicas destinadas a contener tableros de imaginería pictórica (retablos pictóricos). Estos retablos con pinturas constaban de banco, cuerpo de tres calles y ático. Su precio estaba fijado en 50 ducados y normalmente era Antonio de Arfián el pintor que trabaja con nuestro entallador. El conjunto más numeroso es el de los retablos-tabernáculo para las parroquias sevillanas, serie que comienza desde diciembre de 1554. La mayoría de ellos era de carácter mariano, aunque, como veremos, también hay temas cristológicos o hagiográficos. Gozaron de un enorme éxito; prueba

<sup>118</sup> Palomero Páramo, *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*, 135-136.

<sup>119</sup> Palomero Páramo, *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*, 123-125 y 135-136.

<sup>120</sup> Antonio de la Banda y Vargas, «Huellas artísticas andaluzas en la Baja Extremadura», en *Estudios de arte español* (Sevilla: Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Patronato «José María Quadrado» del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1974), 17-19; Hernández Nieves, «Centros artísticos de escultura y pintura en la Baja Extremadura: siglos XVI-XVIII»: 99-100; Román Hernández Nieves, *Retablística de la Baja Extremadura (siglos XVI-XVIII)*, 1ª ed. (Universidad Nacional de Educación a Distancia. Centro regional de Extremadura - Mérida, 1991), 48, 344 y 433.

de ello es la ingente cantidad de tabernáculos vendidos en un periodo de poco más o menos cinco o seis años. De hecho, otros entalladores de la diócesis comenzaron a imitarlos. Dentro de este tipo de tabernáculo mariano hay dos subtipos: el sencillo artesón articulado por dos balaustres y el retablo de tres calles<sup>121</sup>.

La relación de parroquias para los que ejecutó este tipo de retablo con tallas marianas entre 1554 y 1556 es la siguiente: Ómnium Sanctórum, San Lorenzo, San Vicente, San Juan de la Palma, Santa Marina, San Román, San Nicolás y San Gil. Antonio de Arfián o Andrés Ramírez, pintores de confianza, solían actuar como fiadores y policromadores. El precio se establecía en 57 ducados, de los cuales 34 correspondían al tabernáculo y 23 a la imagen<sup>122</sup>. Casi ninguno de estos retablos ha llegado a nuestros días, mientras que muchas de las tallas marianas, sí (a ellas les dedicamos un epígrafe en esta biografía). Respecto a la traza, en los contratos no se hacía alusión al diseño –de hecho, normalmente se ponía como modelo otro retablo del mismo Bolduque ya hecho–. Palomero Páramo señala que se emplearía el balaustre como soporte y los retablos contarían con banco, cuerpo de una sola calle y ático con un Padre (similar a los retablos de pintura)<sup>123</sup>.

A partir de 1557, los retablos pasan a tener tres calles: en la central se colocaba a la Virgen titular y en las laterales los personajes de la *Encarnación*. Esto ocurre en el tabernáculo de Alcalá del Río, retablo de la Inmaculada (trasladado a Guernica, Vizcaya) y San Miguel de Sevilla. En otros retablos con distinta advocación se colocaban otros temas relacionados con la figura principal, como ocurría en el del hospital de la Misericordia (1557-1558), el de Pedro de Morga (inicialmente contratado por el maestro en 1560), San Miguel de Sevilla (1560), el del Cristo de los Martirios de Carmona (c.1550)<sup>124</sup> y el de la catedral de Tunja (Colombia)<sup>125</sup>.

<sup>121</sup> Palomero Páramo, *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*, 135-136.

<sup>122</sup> El precio del dorado del retablo rondaba los 34 ó 40 ducados y 18 ducados la policromía de la Virgen.

<sup>123</sup> Palomero Páramo, *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*, 135-136.

<sup>124</sup> Hans Stegmann, y Diego Angulo Íñiguez, *La escultura en Occidente* (Barcelona, Madrid, Buenos Aires, Río de Janeiro: Labor, 1926), 215 (este autor lo consideraba obra de Miguel Perrín); José Hernández Díaz, «Una obra de maestre Miguel en la catedral de Santiago», *Archivo Español de Arte y Arqueología* 8 (1932): 149; José Hernández Díaz, Antonio Sancho Corbacho, y Francisco Collantes de Terán y Delorme, *Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla* (Sevilla, 1939), 1: 129; Azcárate Ristori, *Escultura del siglo XVI*, 117; Hernández Díaz, «Roque de Balduque en Santa María de Cáceres»: 382; Palomero Páramo, *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*, 135-136, 153-154 y figura 29.



Catálogo de retablos

A continuación, expondremos los comentarios pertinentes sobre cada retablo, por orden cronológico. Así, el iniciador de la serie es el Tríptico de Nuestra Señora, para la iglesia de Santa María Magdalena, Sevilla (1545), con imágenes de pincel y puertas con llave y cerradura. Contratado el 3 de octubre de 1545, Antonio Arfián actuó como fiador y Juan Ramírez figura como pintor de las tablas. Cuentan con un plazo de casi tres meses. Será colocado al final de la nave, al lado de la pila del agua bendita. También especifican que tendrá que estar acabado para el día de Navidad de ese mismo año, por un precio de 30.000 maravedís. El maestro firma en esta ocasión como Roc de Baldoc<sup>126</sup>. La importancia de este retablo, que no ha podido ser identificado entre los que se conservan en dicha iglesia, reside en que marca el inicio de una serie de grandes proyectos retablisticos.

Enseguida pasamos al primer gran proyecto que consagró a Roque de Balduque y que marcó un punto de inflexión en su carrera, ya que a partir de esta obra el artista comenzó a asumir él mismo los encargos. Se trata del retablo mayor de Santa María, Cáceres (1547-1551). El retablo de la actual concatedral de Santa María la Mayor, en Cáceres, fue contratado el 20 de agosto de 1547. Lo acuerdan, de una parte, los promotores, el mayordomo don Diego de Carvajal y los diputados don Francisco Gutiérrez de Solís, don Lorenzo de Ulloa Porcallo y don Francisco de Godoy; de la otra parte, Diego Guillén Ferrant y Roque Balduque, en calidad de «entalladores e ymaginarios»<sup>127</sup>. Asimismo, García Mogollón ha desvelado la participación de los ensambladores portugueses Pedro Díaz y Francisco Hernández en este retablo<sup>128</sup>.

---

<sup>125</sup> Santiago Sebastián, *Itinerarios artísticos de Nueva Granada* (Cali: Imprenta Departamental, 1965), 50 y 84; Palomero Páramo, *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*, 154 y figura 30; Jesús Miguel Palomero Páramo, «Retablos y esculturas en América», en *Andalucía y América en el siglo XVI. II Jornadas de Andalucía y América*, ed. Bibiano Torres Ramírez y José J. Hernández Palomo, vol. 2 (Sevilla: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, CSIC, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1983), 429-435; Estella Marcos y Arias Anglés, «Sobre escultura española en América y Filipinas y algunos otros temas», 87.

<sup>126</sup> José Hernández Díaz, *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 1933), VI. Arte y artistas del Renacimiento en Sevilla: 38-39; Palomero Páramo, *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*, 156-157.

<sup>127</sup> Floriano Cumbreño, «El retablo de Santa María la Mayor de Cáceres»: 85; Hernández Díaz, «Roque de Balduque en Santa María de Cáceres»: 375-376; Bernal Ballesteros, «Esculturas del círculo de Roque de Balduque en Sevilla», 36; Salvador Andrés Ordax, «Introducción a la escultura altoextremeña del Renacimiento y el Barroco», *Las Ciencias* 45, nº 4 (1980): 255; Camón

Este grandioso retablo no consiste únicamente de una de las piezas más valiosas de la producción del artista o de entre las que vamos a analizar en esta tesis, sino que constituye una auténtica joya del Renacimiento, menos reivindicada de lo que se merece.

La traza, dada por Diego Guillén, se inspira en un retablo de El Parral (Segovia), diseño que el artista debió de conocer cuando trabajaba para la fábrica de la catedral de Sevilla. A juicio de Floriano Cumbreño, seguramente fue Diego Guillén el que entrara en contacto con los promotores, ya que con anterioridad a su estancia en Sevilla, había trabajado en Plasencia y Alcántara. El primer pago se debió de efectuar el 5 de octubre de 1547, cuando los citados diputados y mayordomo estaban obligados a abonar el primer tercio, destinado a la adquisición de la madera. Los artistas cuentan con un plazo de tres años. Sin embargo, la culminación del retablo se retrasó poco tiempo más, ya que, según figura escrito en una cartela del ático, se terminó para el 21 de febrero de 1551; la carta de pago y finiquito se emitieron el 16 de marzo siguiente. El precio de la obra ascendió (por el momento) a 1.600 ducados. Los materiales empleados fueron madera de borne para las arquitecturas, cedro para los balaustres e imaginería y pino en las molduras. Esta variedad en la selección de maderas otorga al resultado final unos efectos cromáticos sin necesidad de policromía (está íntegro en blanco). Durante este periodo en el que se desarrollaban las tareas requeridas, los artistas establecieron el taller en el palacio episcopal cacereño (justo enfrente de la iglesia)<sup>129</sup>.

---

Aznar, *La escultura y la rejería españolas del siglo XVI*, 221; Palomero Páramo, *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*, 116; Román Hernández Nieves, «Centros artísticos de escultura y pintura en la Baja Extremadura: siglos XVI-XVIII», *Espacio, tiempo y forma. Serie VII. Historia del Arte* 3 (1990): 87 y 99.

El contrato del retablo de Cáceres está reproducido en Pulido y Pulido, quien lo copia de una publicación de Berjano.

Daniel Berjano, «El arte en Cáceres en el siglo XVI», *Revista de Extremadura* 6: 452 (análisis del retablo) y 7: 340 (reproducción del contrato); Pulido y Pulido, *Datos para la historia artística cacereña (repertorio de artistas)*, 541-543.

<sup>128</sup> Florencio-Javier García Mogollón, *Concatedral de Cáceres. Santa María la Mayor* (León: Edileasa, 1993), 14; Florencio-Javier García Mogollón, *Santa María la Mayor de parroquia a concatedral. Cincuenta aniversario* (Cáceres: Fundación Mercedes Calles y Carlos Ballesteros, 2008), 20B-33B y 26D-34D; Florencio-Javier García Mogollón, «Cultura y evangelización: aproximación a la iconografía de la Pasión de Cristo en el arte extremeño», *Cauriensia* 10 (2015): 119-120. Disponible en: <http://dx.medra.org/10.17398/1886-4945.10.113> (último acceso 05/11/2020).

<sup>129</sup> Floriano Cumbreño, «El retablo de Santa María la Mayor de Cáceres»: 87-89; Palomero Páramo, *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*, 115-116; Florencio-Javier García Mogollón, *Concatedral de Cáceres. Santa María la Mayor* (León: Edileasa, 1993), 14-31; Hernández Nieves, *Retablística de la Baja Extremadura (siglos XVI-XVIII)*, 1ª ed., 529 y 551; Florencio-

Más tarde, el 22 de julio de 1548 se modifica el proyecto inicial por deseo de los promotores, que prefieren suprimir las seis tablas de pintura paralelas a la calle central y colocar en su lugar relieves («de ymagineria de bulto como todo lo demas»), de los que se encargaría Bolduque. El imaginero cobrará por cada relieve 52 ducados de demasías, que sumados ascienden a un total de 312 ducados más (117.000 maravedís). La razón por la que es Bolduque quien ejecuta estos “extras” es que, aunque ambos artífices aceptan la realización de los nuevos relieves, Diego Guillén se evade y es entonces cuando su compañero acaba responsabilizándose de los relieves<sup>130</sup>.

---

Javier García Mogollón, *Santa María la Mayor de parroquia a concatedral. Cincuenta aniversario* (Cáceres: Fundación Mercedes Calles y Carlos Ballesteros, 2008), 20B-33B y 26D-34D, esp. 27.

<sup>130</sup> Floriano Cumbreño, «El retablo de Santa María la Mayor de Cáceres»: 89; Palomero Páramo, *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*, 115-116.



Figura 13. Diego Guillén Ferrant y Roque de Balduque, retablo mayor, 1547-1551, concatedral, Cáceres<sup>131</sup>.

---

<sup>131</sup> Las imágenes que aquí se adjuntan, como el resto de las que completan el corpus visual de esta tesis, son propiedad de la autora, a excepción de aquellas en las que figure otra autoría. Hemos de avisar, no obstante, sobre otras fotografías de estos relieves, pues Hernández Díaz, «Roque de Balduque en Santa María de Cáceres»: 377-379 publicó unas magníficas capturas de estos relieves, aprovechando el ensamblaje de la sillería bajo el banco del retablo, por lo que tuvo la ocasión de fotografiarlas a corta distancia, ya que el retablo estaba desmontado a mediados del siglo XX. Hernández Díaz indica asimismo que las donó al Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla.



Figura 14. Palacio episcopal, Cáceres.

Los temas y personajes que ocupan las cajas, de izquierda a derecha, son los siguientes:

- En el ático, el Crucificado (que forma parte de un *Calvario*, compuesto todo por figuras de bulto);
- En el cuarto cuerpo, dos relieves con bustos y, sobre estos, unas figuras pequeñas y la Dolorosa del *Calvario*, a la derecha de estas figuras, un pequeño tabernáculo. En el centro, la escena de la *Coronación*, con figuras exentas. En el lado de la epístola, formando simetría con el otro lado ya descrito, un tabernáculo y, a la derecha, otros dos relieves representando bustos, que sirven casi de peana al san Juan Evangelista y a otras dos figurillas.
- En el tercer cuerpo, en primer lugar, ángeles exentos portando las *arma Christi*, los relieves de la *Flagelación* y de *Jesús con la Cruz auestas*, y el apóstol Simón, escultura de bulto, al igual que el resto del apostolado. En la calle central, sobre un arco de medio punto cobijando una venera, la Fe y la Caridad sobre nubes, figuras talladas como altorrelieves casi exentos. En medio de estas dos alegorías se adelanta una ménsula, que soporta el friso escorzado, que, a su vez, sirve de peana para la Virgen Coronada del registro superior. Después, al otro lado, santo Tomás, la escena del

*Descendimiento* y, en el mismo relieve, el *Pasmo de María*, asistida por san Juan y dos santas mujeres. La altura y la distancia de este relieve respecto al espectador pueden dificultar su observación, pero creemos que a la izquierda del Cristo se encuentra un soldado romano, suponemos que será san Longinos, ayudando a José de Arimatea y Nicodemo, situados a la derecha de la Cruz. En el extremo derecho están el relieve de la *Resurrección* y, como correspondía, otros dos ángeles exentos con *arma christi*. Todos estos relieves incluyen arcos de medio punto en la parte superior que incluyen angelitos en sus enjutas.

- En el segundo cuerpo, lado del Evangelio: Santiago el Menor, los relieves del *Nacimiento* y la *Anunciación*, san Juan; en la calle central, la *Asunción* (advocación titular de la catedral), entre columnas de angelitos que rematan en el arco de medio punto que se extiende por el piso superior; a continuación, san Pablo, la *Circuncisión* y *Epifanía*, y san Andrés.
- En el primer cuerpo, Santiago el Mayor, relieve de Santiago Matamoros en la batalla de Clavijo, el *Abrazo de santa Ana* y *san Joaquín ante la Puerta Dorada*, san Pedro; una hornacina que en la actualidad cobija un pequeño Crucifijo, bajo arco de medio punto y venera; por último, la Natividad de la Virgen, relieve de san Jorge, patrón de la ciudad, luchando contra el dragón, y san Bartolomé.
- Finalmente, en el sotabanco, evangelistas y padres de la Iglesia, a saber: san Jerónimo, san Marcos, san Juan, san Gregorio; al otro lado, san Ambrosio, san Mateo, san Lucas y san Agustín.

Respecto a qué elementos del retablo se atribuyen a uno u otro artista, si bien los expertos que de él se han ocupado coinciden en lo esencial, hay ligeras divergencias. Se muestran de acuerdo en atribuir la mazonería y estructura a Diego Guillén Ferrant y a Bolduque la mayor parte de la imaginería. Por tanto, en esta ocasión, vamos a dejar a un lado las arquitecturas del retablo, que el lector interesado hallará en la entrada correspondiente a Diego Guillén Ferrant, y nos centramos especialmente en la imaginería. Así, los especialistas se han postulado a favor de tres posibilidades de atribución:

1. Gómez-Moreno, Hernández Díaz y Palomero Páramo consideran que toda la imaginería del retablo es obra de Balduque, a excepción de las escenas del banco (además de la traza, arquitecturas y ornamentación, todo ello de Diego Guillén)<sup>132</sup>. A juzgar por la homogeneidad estilística, consideramos tarea ardua difícil separar la participación de dos manos, por lo que también optamos por considerarla obra de Balduque.
2. Mérida y Alinari atribuye a Balduque la mayor parte de la imaginería<sup>133</sup>.
3. Floriano, Camón Aznar y Azcárate Ristori<sup>134</sup> solo atribuyen a Balduque las siguientes figuras y temas:
  - a. Figuras exentas: la Virgen del *Calvario*, estatuillas pequeñas que rematan las calles laterales, la *Coronación*, la *Asunción*, san Pedro y san Juan.
  - b. Relieves, de arriba abajo y de izquierda a derecha: bustos que rematan las calles laterales, la *Flagelación*, *Jesús con la Cruz a cuestas*, la virtudes de la Fe y la Caridad, el *Descendimiento*, la *Resurrección*, el *Nacimiento de Jesús*, la *Anunciación*, la *Circuncisión*, la *Epifanía*, el *Abrazo ante la Puerta Dorada*, la *Natividad de la Virgen*, los evangelistas y los padres de la Iglesia san Gregorio y san Ambrosio.

Estos autores se basan en un criterio estilístico y distinguen las manos de cada artista. Para Azcárate Ristori, ambos demuestran una enorme maestría técnica y Balduque presenta «su carácter suave y reposado, conforme a su obra sevillana»<sup>135</sup>. Camón Aznar expresa una opinión parecida, pues mientras que Diego Guillén es «más dramático y movido, y

<sup>132</sup> Manuel Gómez-Moreno, *La escultura del Renacimiento en España* (Florencia, Barcelona: Pantheon, Gustavo Gili, 1931), 73; Hernández Díaz, «Roque de Balduque en Santa María de Cáceres»: 375-384; Palomero Páramo, *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*, 118.

Gómez-Moreno lo explica con la infeliz expresión: «[...]donde la mayor parte corresponde al segundo [Roque de Balduque], frío, atildado y con recuerdos flamencos en el atavío de sus hembras».

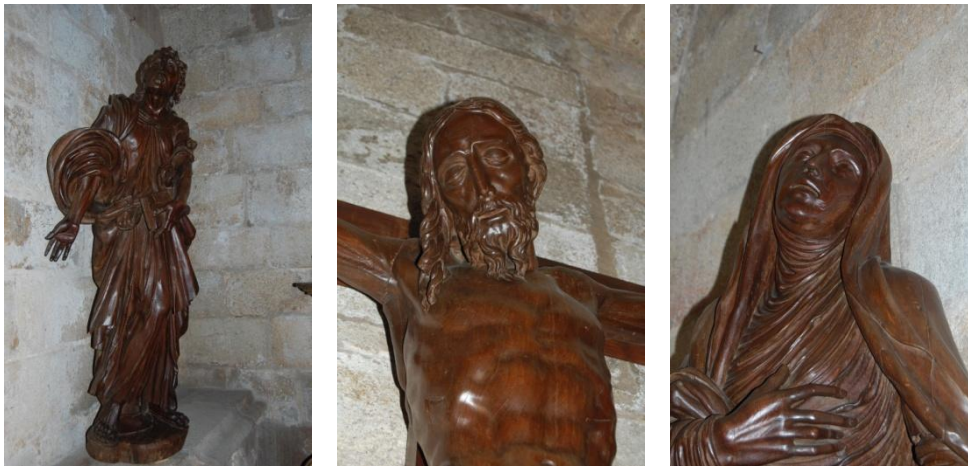
<sup>133</sup> José Ramón Mérida y Alinari, *Catálogo monumental de España. Provincia de Cáceres (1914-1916)* (Madrid: Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1924), 2: 24.

<sup>134</sup> Azcárate Ristori, *Escultura del siglo XVI*, 259; Camón Aznar, *La escultura y la rejería españolas del siglo XVI*, 221; Palomero Páramo, *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*, 118. En realidad todos ellos enumeran las de Diego Guillén, por lo que aquí presentamos aquellas a las que no hacen mención.

<sup>135</sup> Azcárate Ristori, *Escultura del siglo XVI*, 259.

de un acento más arcaico y realista», según se muestra en los relieves de san Jorge y Santiago Matamoros, así como en las figuras del apostolado de las que se encarga, con «formas y actitudes muy declamatorias», Roque de Bolduque realiza unas historias «más dulces y de un relieve más mórbido»<sup>136</sup>.

Vemos un programa iconográfico el cual no organiza los temas en un único conjunto, sino que los establece por cuerpos y calles. De esta manera, los principales temas marianos, que marcan la advocación del retablo y del templo, se sitúan en los en la calle central (segundo registro y ático) con figuras exentas. Los relieves del segundo cuerpo representan los temas de la infancia de Cristo (*Nacimiento, Anunciación, Circuncisión y Epifanía*). Por último, los relieves de las calles laterales del tercer cuerpo coinciden en los temas pasionales (*Flagelación, Jesús con la Cruz a cuestas, Descendimiento y Resurrección*) –que se complementan con los cuatro ángeles portando los *arma Christi*, de Diego Guillén–.



Figuras 16-18. Roque de Bolduque, figuras del Calvario, retablo mayor, concatedral, Cáceres. © Fernando Montes Macías.

<sup>136</sup> Camón Aznar, *La escultura y la rejería españolas del siglo XVI*, 221.



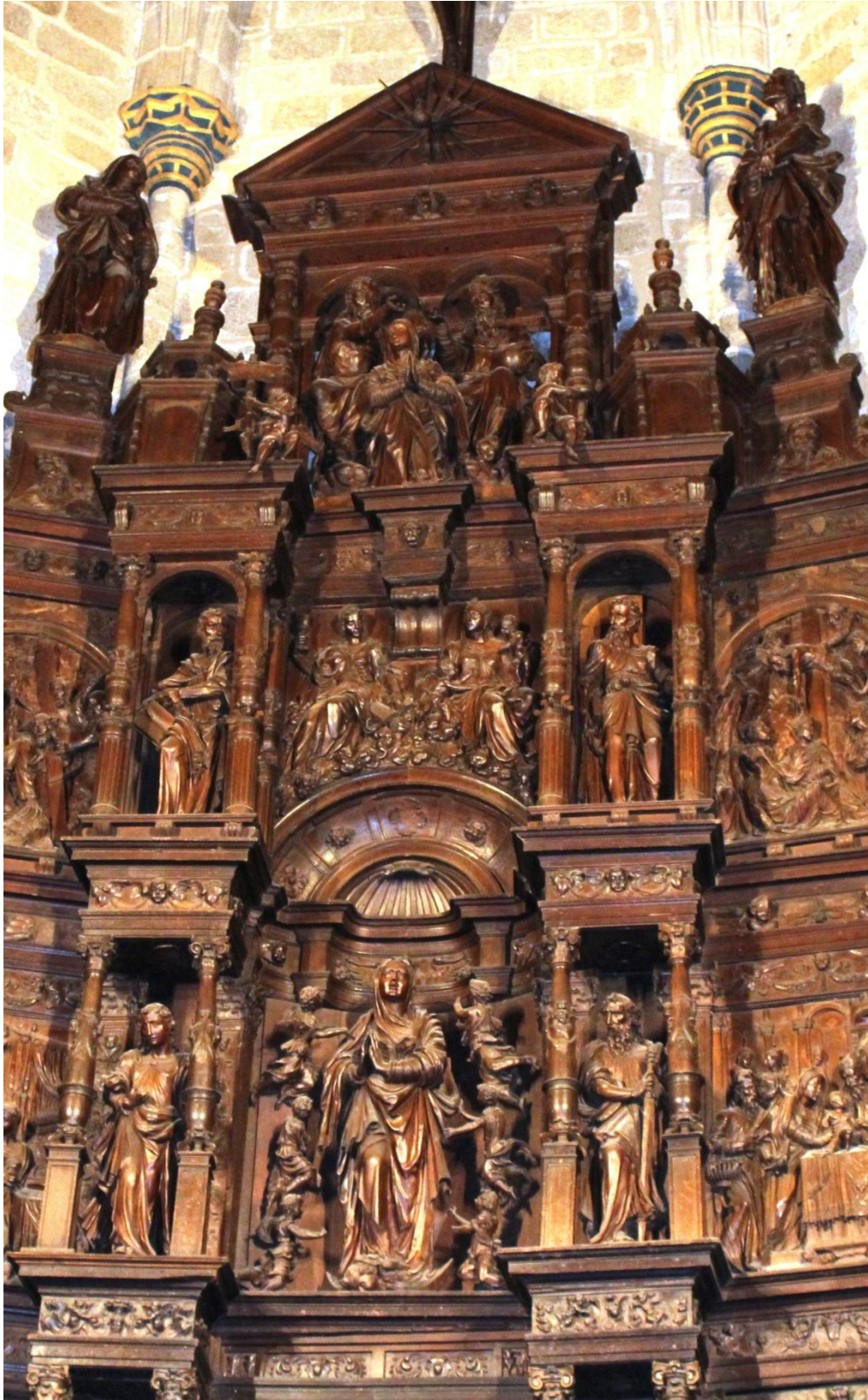


Figura 15. Diego Guillén Ferrant y Roque de Bolduque, calle central, retablo mayor, 1547-1551, concatedral, Cáceres.

Palomero Páramo indica que en 1961 se hizo bajar el Crucificado del ático para colocarlo en una capilla lateral, con la finalidad de elevar el retablo y que cupiera la nueva sillería recién tallada<sup>137</sup>. De hecho, hemos hallado fotografías donde se muestra la *deesis* completa bajo un arco como los que cobijan las capillas laterales del edificio, como mostramos (figuras 16-18). No obstante, a finales del 2016, cuando tuvimos ocasión de visitar este monumento, el retablo había vuelto a ser coronado con su *Calvario* y las capillas laterales se ocupaban con otras advocaciones; en concreto, esa capilla a la que se referiría Palomero Páramo ahora alberga un *Santiago peregrino*.



Figura 19. Santiago peregrino, capilla del Evangelio, concatedral, Cáceres.

---

<sup>137</sup> Palomero Páramo, *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*, 118.



Figura 20. Diego Guillén Ferrant y Roque de Bolduque, cuerpo superior y ático, retablo mayor, 1547-1551, concatedral, Cáceres. A modo de remate, el Crucificado del *Calvario*; en el cuarto cuerpo, de izquierda a derecha, dos relieves con bustos y, sobre estos, unas figuras pequeñas, la Dolorosa del *Calvario*, un pequeño tabernáculo. En el centro, la *Coronación*. Al otro lado, tabernáculo, otros dos relieves representando bustos, san Juan Evangelista y otras dos figurillas.

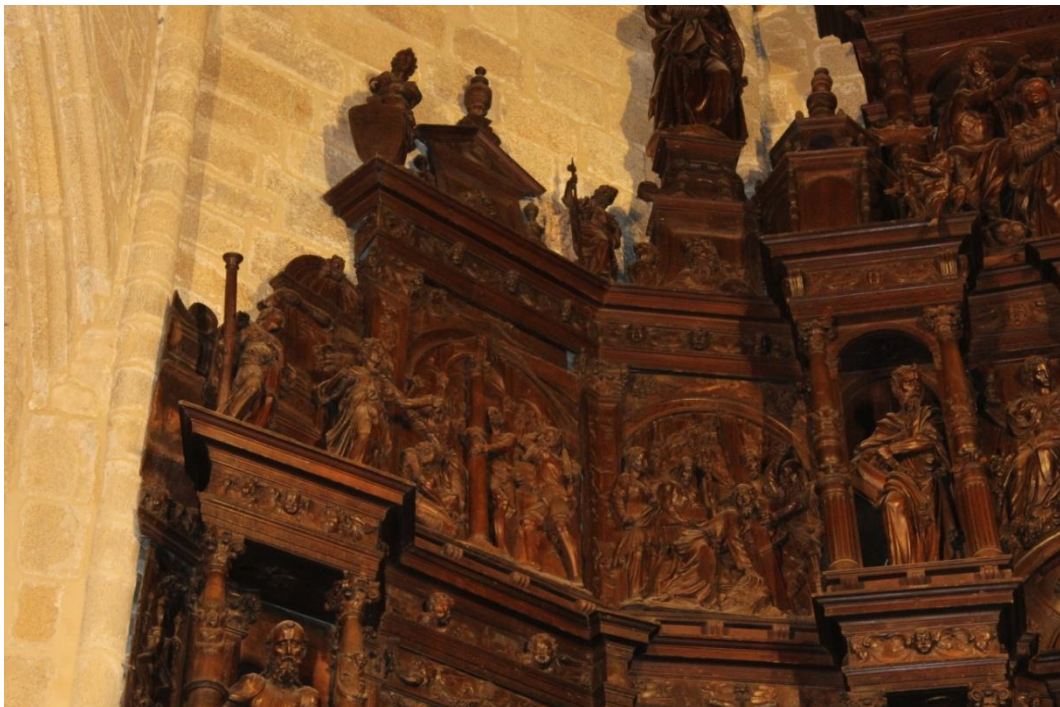


Figura 21. Diego Guillén Ferrant y Roque de Bolduque, tercer cuerpo, lado Evangelio, retablo mayor, 1547-1551, concatedral, Cáceres. De izquierda a derecha, los ángeles portando *arma Christi*, la *Flagelación*, *Cristo con la Cruz auestas* y Simón apóstol.



Figura 22. Diego Guillén Ferrant y Roque de Bolduque, alegorías de la Fe y la Caridad, retablo mayor, 1547-1551, concatedral, Cáceres.

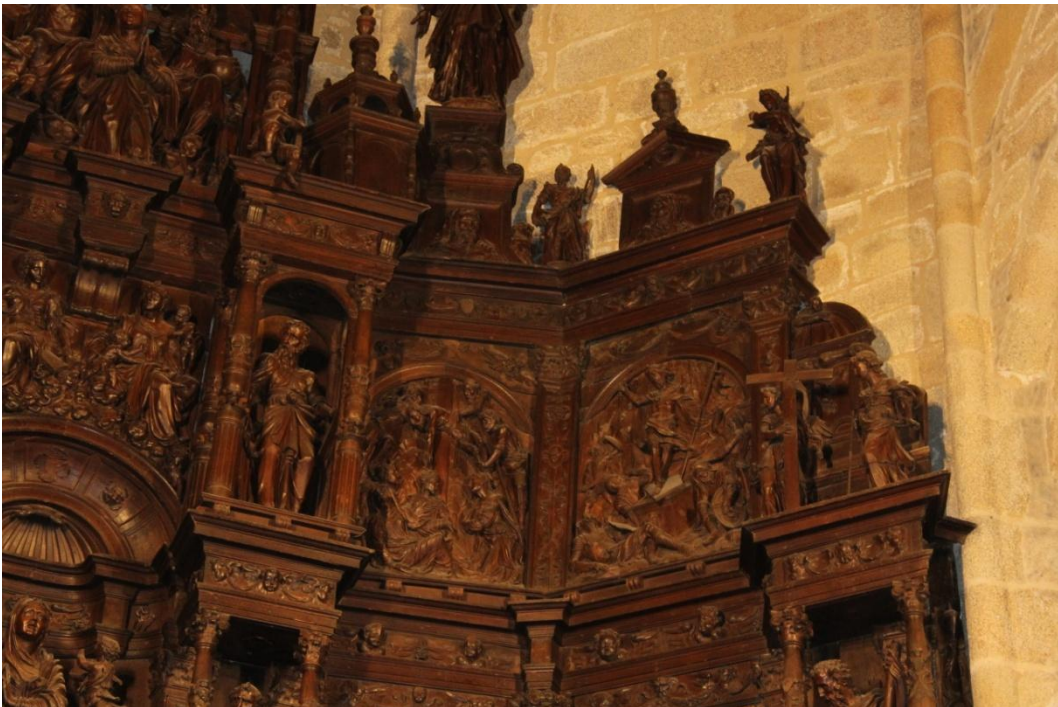


Figura 23. Diego Guillén Ferrant y Roque de Bolduque, tercer cuerpo, lado epístola, retablo mayor, 1547-1551, concatedral, Cáceres. De izquierda a derecha, santo Tomás, el Descendimiento, la Resurrección y ángeles portando *arma Christi*.



Figura 24. Diego Guillén Ferrant y Roque de Bolduque, segundo cuerpo, lado Evangelio, retablo mayor, 1547-1551, concatedral, Cáceres. De izquierda a derecha, Santiago el Menor, *Nacimiento*, *Anunciación* y san Juan. En el centro del retablo, la *Asunción*.



Figura 25. Diego Guillén Ferrant y Roque de Bolduque, segundo cuerpo, lado epístola, retablo mayor, 1547-1551, concatedral, Cáceres. De izquierda a derecha, san Pablo, *Circuncisión*, *Epifanía* y san Andrés.



Figura 26. Diego Guillén Ferrant y Roque de Bolduque, primer cuerpo, lado Evangelio, retablo mayor, 1547-1551, concatedral, Cáceres. De izquierda a derecha, *Santiago el Mayor*, *Santiago Matamoros*, *Abrazo en la Puerta Dorada* y *San Pedro*.



Figura 27. Diego Guillén Ferrant y Roque de Bolduque, primer cuerpo, lado epístola, retablo mayor, 1547-1551, concatedral, Cáceres. De izquierda a derecha, el apóstol *san Mateo*, *Natividad de la Virgen*, *San Jorge* y *San Bartolomé*.



Figura 28. Diego Guillén Ferrant y Roque de Bolduque, banco, lado Evangelio, retablo mayor, 1547-1551, concatedral, Cáceres. De izquierda a derecha, *San Jerónimo*, los evangelistas *Marcos y Juan*, y *San Gregorio Magno*.



Figura 29. Diego Guillén Ferrant y Roque de Bolduque, banco, lado epístola, retablo mayor, 1547-1551, concatedral, Cáceres. De izquierda a derecha, *San Ambrosio*, *San Mateo*, *San Lucas* y *San Agustín*.

La alegoría de la Fe (figura 22) presenta una cierta filiación con una de las sibilas de Philippe Galle (figura 13, Parte 1). Obviando el hecho de que las figuras estén invertidas, ambas presentan la cabeza girada hacia un lateral y la mirada ligeramente caída. Mientras una apunta hacia arriba, la otra, con el brazo también levantado, sostiene un cáliz. Ambas señalan con el otro brazo hacia un libro. Comparten asimismo una postura inestable, en la que una pierna se flexiona para apoyarse en unos roquedos (o podrían ser nubes celestiales en el caso de la Fe), mientras que la otra pierna se estira, lo que le da a la figura un mayor sentido estético, muy en la línea del gusto manierista.

Por otro lado, el artista debió de basarse en un grabado de Dürero de 1503 para la escena de la *Natividad de la Virgen* (figura 6, Parte 1), en el registro inferior. En concreto, con los grupos de personajes del lado derecho de la estampa, que es donde transcurre la acción principal. Por razones de espacio, el escultor ha empequeñecido el angelito con el incensario y lo ha desplazado a la derecha de tal manera que quede centrado (ya que iba a recortar el lado izquierdo del grabado). Los cortinajes, el dosel de la cama y la disposición de los personajes en el lecho al fondo son idénticos. En el plano

inmediatamente anterior, Bolduque ha omitido la anciana recostada y las tres parteras reunidas en un círculo. En primer término, mantiene el banco y convierte el cubo para lavar al bebé en una cunita.

De igual forma, algunos paralelismos con la obra grabada de Raimondi serían, por ejemplo, el relieve de san Jorge (figura 27), similar al soldado del lado derecho que aparece en la *Coronación de Trajano* (1518) (figura 8, Parte I), donde la única diferencia es la vestimenta del personaje. Pero este diseño no es exclusivo de Raimondi. El Museo de Bellas Artes de Budapest tiene en sus fondos un dibujo de Perino del Vaga, un *Estudio de San Jorge y el dragón (recto)* (figura 9, Parte I). Está basado en una pintura de fray Bartolomeo, no conservada, que Del Vaga pudo haber conocido en torno a 1522-1523, aunque el dibujo conservado es de la década posterior. Por si fuera poco, fray Bartolomeo copia la pintura del mismo tema de Rafael. No obstante, si comparamos las composiciones de Rafael y Del Vaga, observamos que nuestro relieve está más endeudado con el segundo. Por tanto, deduciríamos que Bolduque utilizó no una copia de Rafael, sino más bien una interpretación a partir de su obra, a través de la pintura perdida de fray Bartolomeo.

En cualquier caso, estos datos no son concluyentes, pues existe un grabado de Martin Schongauer ilustrando este tema hagiográfico (figura 10, Parte I), que es el que nos parece más cercano al relieve de Bolduque. Las patas traseras del caballo, alineadas en un paralelo perfecto, se apoyan con fuerza para saltar con brío en corveta. El dragón se retuerce en el extremo derecho, ante la mirada del jinete. Éste, vestido con armadura medieval, se inclina hacia adelante para atacar con una lanza que intenta clavar en la boca del monstruo con la mano derecha. Por tanto, no cabe ninguna duda de que, independientemente de la estampa que manejara Bolduque (creemos que sería la de Schongauer, ya que es la que ofrece un paralelo más directo), nos encontramos ante un caso de empleo de fuentes comunes en distintos puntos de Europa. Vemos, pues, cómo una misma imagen se va transformando formalmente a cada paso y moldea su significado para adaptarse al contexto y al fin para el que se emplea. Bolduque no copia modelos sin más, sino que demuestra una capacidad de juicio artístico.

A Schongauer volvemos a recurrir para buscar la fuente de otro relieve que forma un paralelo con este que acabamos de analizar. Se trata del Santiago Matamoros del primer registro, cuyo origen parece estar en el grabado homónimo de Martin Schongauer. La cabeza del protagonista (diseño del gorro, rostro y barbas), el



movimiento del brazo derecho sujetando el arma, mientras que el izquierdo dirige la cabalgadura, así como el caos de los enemigos caídos muestran una relación directa.

Por último, observamos en nuestro imaginero similitudes con el estilo de la Escuela de Fontainebleau en cuanto a rasgos manieristas, comunes a ambos, especialmente en posturas, ropajes, etc., sin que hayamos podido trazar ningún paralelo directo entre la obra del flamenco y los grabados. De entre todos estos, destacan por su mayor similitud los de Dumoûtier (1543-1547).

Este retablo ha servido de inspiración para otros posteriores. El primero que citaremos es el de Santa Ana de Fregenal de la Sierra, del que nos ocuparemos a continuación. No será éste el único, pues también cabe añadir el de Arroyo de la Luz (Cáceres), realizado por Alonso de Hipólito, vecino de Plasencia durante los años 1548-1555; o el sepulcro de fray Antonio Bravo, comendador de Piedrabuena, en el monasterio de San Benito, en Alcántara (1567), sobre cuya autoría incluso se han especulado los nombres del propio Diego Guillén Ferrant o Pedro de Paz, escultor próximo a Balduque<sup>138</sup>.

En definitiva, nos encontramos ante una obra que, pese a las particularidades de cada uno de los dos maestros que en él intervienen, presenta una gran coherencia y equilibrio. Marca un hito en la trayectoria del Roque de Balduque, ya que es la primera vez que participa en la construcción de un retablo. A partir de ahora, comenzará el artista a dirigir como maestro una abundante colección retablística, en la que este ejemplo de Cáceres suele postularse como referente.

El retablo del altar mayor de la parroquia de Fregenal de la Sierra, bajo la advocación de santa Ana, es construido en la segunda mitad del XVI<sup>139</sup>. Se inspira directamente en el retablo cacereño, de hecho, hasta hace poco se creía obra de alguien de su entorno<sup>140</sup> y mantiene alguna referencia hispalense. Más allá de la pertenencia de esta ciudad a la jurisdicción civil de Sevilla, observamos la inclusión de las mártires

---

<sup>138</sup> Andrés Ordax, «Introducción a la escultura altoextremeña del Renacimiento y el Barroco»: 256; José María Torres Pérez, «Un claro seguidor de Roque Balduque: Pedro de Paz, escultor extremeño del siglo XVI», En *VI Congreso de estudios extremeños. Mérida, 1979* (Cáceres: Institución Cultural «El Brocense», 1981), I: 301-309.

<sup>139</sup> Banda y Vargas, «Huellas artísticas andaluzas en la Baja Extremadura», 17-19; Giles Martín, «Arte religioso en Fregenal de la Sierra»: 86; Hernández Nieves, «Centros artísticos de escultura y pintura en la Baja Extremadura: siglos XVI-XVIII»: 99-100; Hernández Nieves, *Retablística de la Baja Extremadura (siglos XVI-XVIII)*, 1ª ed., 48 y 433.

<sup>140</sup> García Mogollón, «Cultura y evangelización»: 119.

sevillanas, las santas Justa y Rufina, en el banco del retablo frexnense. Asimismo, hemos de avisar del añadido barroco de finales del XVIII, que poco tiene que ver con la producción de Balduque<sup>141</sup>.



Figura 168. Antonio de Auñón, retablo de Santa Ana, segunda mitad del siglo XVI, parroquia de Santa Ana, Frexenal de la Sierra.

Sin embargo, pese a este incuestionable parentesco, hallamos dos razones estilísticas que ponen en duda la atribución a Balduque. En cuanto a los relieves, estos son, en efecto, de una calidad excelente, pero inferior a los de las catedrales de Cáceres y

<sup>141</sup> José Ramón Mélida y Alinari, *Catálogo monumental de España. Provincia de Badajoz (1907-1910)* (Madrid: Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1926), 228-230; Banda y Vargas, «Huellas artísticas andaluzas en la Baja Extremadura», 17; Giles Martín, «Arte religioso en Frexenal de la Sierra»: 88; Hernández Nieves, *Retablística de la Baja Extremadura (siglos XVI-XVIII)*, 1ª ed., 529; Hernández Nieves, *Retablística de la Baja Extremadura (Siglos XVI-XVIII)*, (Badajoz: Departamento de publicaciones de la Diputación de Badajoz, 2004) 2ª ed., 76-77. Este último autor citado insiste en la idea de «en ambas fluye la misma sensibilidad y espíritu artístico, en frase más prosaica, en las dos obras aparece igual canon o código estético».

Sevilla. Las figuras son mucho más planas, sus rostros menos detallados, menos verosímiles. Las imágenes de los nichos también resultan excesivamente hieráticas. Las composiciones acusan todavía más estas diferencias, puesto que carecen del dinamismo y la complejidad habituales en el maestro Bolduque. Si, por ejemplo, comparamos la *Asunción de la Virgen* frexnense con las tallas de nuestro imaginero, observamos que la Virgen comparte el contraposto y el manto pasa por debajo del brazo izquierdo, pero no hay la multiplicidad de líneas ni de paños características en el flamenco. Por otro lado, los rostros de esta Virgen, así como del resto de los personajes de los relieves, son iguales entre ellos, pero completamente distintos a los de Bolduque.

En cuanto a la estructura, el diseño general sí presenta similitudes con el retablo de la catedral de Cáceres. No obstante, en dicha obra hemos considerado que la intervención del maestro Roque se centraba en la imaginería y no en la mazonería, por lo que no procede que aquí desarrollamos tales aspectos en exceso. Nos limitaremos a destacar otra diferencia, que hallamos en los fustes, pues los de Fregenal llevan una ornamentación mucho más profusa, más barroca que plateresca. Por consiguiente, nos inclinaremos a pensar que el/los autores, entallador y tracista, responsables de este retablo con seguridad trabajaron en el taller de Balduque y Ferrant en Cáceres, dado que siguen los mismos criterios. Ahora bien, mientras que los dos mencionados volvieron a Sevilla, sus compañeros formaron otro taller independiente, cuya obra principal sería este retablo de Santa Ana.

Poco tiempo después de reflexionar y escribir estas observaciones, apareció un artículo que vino a reafirmar nuestra postura. Se trata de la reciente publicación de Caso Amador y Fornieles Álvarez, quienes atribuyen documentalmente este retablo de Santa Ana al entallador Antonio de Auñón y sitúan su compleción antes de 1577. Los autores recogen un antiguo dato sobre limosnas publicado originalmente por Tejada Vizúete y rastrean toda una serie de limosnas a favor de la parroquia durante el periodo 1567-1575. Yendo más lejos, estos investigadores han hallado una referencia explícita a la autoría del retablo, cuyo documento publican. De esta manera, además de precisar autoría y cronología, descartan cualquier sospecha sobre la intervención de Balduque en la obra<sup>142</sup>.

---

<sup>142</sup> Francisco Tejada Vizúete, «Patrimonio cultural de nuestra Iglesia. Fregenal de la Sierra (III)», *Iglesia en camino. Semanario de la Archidiócesis de Mérida-Badajoz*, enero de 2008; Rafael Caso Amador, y Juan Luis Fornieles Álvarez, «Arte y sociedad en Fregenal de la Sierra en el siglo XVI, el retablo

El retablo de San Juan Bautista, en Chiclana de la Frontera (1549-1551) es obra conocida a través de un pago del 28 de abril de 1551, correspondiente al segundo tercio del montante (420 ducados). El retablo había sido contratado dos años antes; ya estaba prácticamente terminado y se les entrega un pagaré al portador para cobrar en el banco de Crispín Leardo. Junto a Roque de Balduque figura el pintor Andrés Ramírez. Palomero Páramo piensa que el retablo habría tenido un aspecto similar al que posteriormente hizo para el Real Monasterio de Santo Domingo de Jerez de la Frontera<sup>143</sup>.

La escultura se adscribe al taller de Balduque y solo se conserva el relieve del *Descendimiento de Cristo*, basado en Marcantonio Raimondi, ubicado en la capilla del Sagrario de este mismo templo. La composición se asemeja al *Descendimiento* de Cáceres, «pero con mayor dramatismo y menor habilidad» y se diferencia también en que debió de estar estofado y policromado. Bernalles Ballesteros piensa que quizá participó en el retablo Juan Giralte, por el tratamiento de las figuras cercano a la obra de este último artista<sup>144</sup>.

El tabernáculo del Cristo de los Martirios, de la iglesia prioral de Santa María, en Carmona se basa en el diseño sobre el sepulcro del arzobispo de Burgos, don Juan Rodríguez de Fonseca, de Diego de Sagredo, publicado en las *Medidas del romano*.

---

mayor de la iglesia parroquial de Santa Ana: autoría y datación», *Revista de Estudios Extremeños* 75, nº 3 (diciembre de 2019): 1095-1137, esp. 1108-1110 y 1122.

Véase también, a propósito de este retablo, Román Hernández Nieves y Javier Cano Ramos, «Intervenciones en retablos y bienes muebles», en *Extremadura restaurada. Quince años de intervenciones en el patrimonio histórico de Extremadura* (Salamanca: Consejería de Cultura, Junta de Extremadura, 1999), 182-187.

<sup>143</sup> Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, 3: 91-92; Enrique Romero de Torres, *Catálogo monumental de España. Provincia de Cádiz (1908-1909)* (Madrid: Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1934), 1: 394-395; Jorge Bernalles Ballesteros, «Esculturas de Roque de Balduque y su círculo en Andalucía y América», *Anuario de Estudios Americanos* 34 (1977): 356-358; Palomero Páramo, *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*, 137.

<sup>144</sup> Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, 3: 91-93; Romero de Torres, *Catálogo monumental de España. Provincia de Cádiz (1908-1909)*, 1: 394-395; Hernández Díaz, «Roque de Balduque en Santa María de Cáceres»: 377 dice que es «de poco interés y mal conservado»; Bernalles Ballesteros, «Esculturas del círculo de Roque de Balduque en Sevilla», 35-39; Bernalles Ballesteros, «Esculturas de Roque de Balduque y su círculo en Andalucía y América»: 356-358; Palomero Páramo, *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*, 137.

Palomero Páramo añade que el conjunto «revela los recursos compositivos y calidades del modelado que impuso el Renacimiento, tamizados por expresivismo iconográfico y la sensibilidad flamenca». Se desconoce la fecha exacta de construcción, pero Hernández Díaz la estimaba en torno a 1550<sup>145</sup>.

En una reciente publicación se pone en duda la atribución de este retablo a Balduque. Dado que originalmente Hernández Díaz afirmó su autoría basándose en la afinidad con el relieve de la subida al Calvario de Medina Sidonia, obra ahora demostrada de Jerónimo de Valencia o Cristóbal Voisín, cabe replantearse su catalogación<sup>146</sup>. Por el momento, nos limitamos a recoger este aviso, ya que el profesor Palomero Páramo no advirtió característica estilística alguna que refutara a Hernández Díaz. Este asunto probablemente requiera de un estudio documental profundo que despeje cualquier incógnita.

#### Relieves del retablo mayor de la catedral de Sevilla (1551)

Ceán Bermúdez y Gestoso hallaron un pago recibido por maestre Roque Balduq o Balduc, imaginario, correspondiente a 1.500 maravedís en el año 1551, en concepto de las historias que estaba tallando para los nichos laterales del retablo del altar mayor de la catedral de Sevilla, según consta en el Libro de Fábrica de dicho año<sup>147</sup>. También se

<sup>145</sup> Stegmann, y Angulo Íñiguez, *La escultura en Occidente*, 215; Hernández Díaz, «Una obra de maestre Miguel en la catedral de Santiago»: 149; Hernández Díaz, Sancho Corbacho, y Collantes de Terán y Delorme, *Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla*, I: 129; Azcárate Ristori, *Escultura del siglo XVI*, 117; Hernández Díaz, «Roque de Balduque en Santa María de Cáceres»: 382; Palomero Páramo, *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*, 135-136, 153-154 y figura 29.

<sup>146</sup> David Caramazana Malia y Manuel Romero Bejarano, «Un retablo que hemos de hacer para la dicha yglesia a lo romano. Valencia y Voisín, creadores del retablo mayor de Medina Sidonia (Cádiz)», *Archivo Español de Arte* 93, nº 371 (septiembre de 2020): 218.

<sup>147</sup> Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, I: 90; Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, I: 324-325; José Gestoso y Pérez, *Guía artística de Sevilla: historia y descripción de sus principales monumentos, religiosos y civiles y noticia de las preciosidades artístico-arqueológicas que en ellos se conservan*, 6ª ed. (Sevilla: Oficina de la Guía Oficial, 1913), 143; Floriano Cumbreño, «El retablo de Santa María la Mayor de Cáceres»: 88; Camón Aznar, *La escultura y la rejería españolas del siglo XVI*, 221; María Fernanda Morón de Castro, «Análisis histórico estilístico de las escenas del retablo mayor de la catedral de Sevilla», en *El retablo mayor de la catedral de Sevilla* (Sevilla: Monte de Piedad de Sevilla, 1981), 157-167; Salvador Hernández González, *La escultura en madera del Gótico final en Sevilla. La sillería del coro de la catedral de Sevilla* (Sevilla: Diputación Provincial, 2014), 217 y 253.

mencionan en el testamento del artista, pues dice que tenía hecha una parte y que había cobrado 30 ducados, pero que se tasasen las historias para ajustar la diferencia<sup>148</sup>.

Margarita Estella apunta algunas atribuciones de los relieves no documentados de las alas del retablo mayor de la catedral de Sevilla, a través de un estudio muy cuidado del estilo de cada artista. Así, Pedro de Heredia y su taller se encargan relieve de la *Magdalena* y *Expulsión de los mercaderes*. A Roque de Bolduque cabe atribuirle *Jesús entre los doctores* y probablemente Becerril sea el autor del *Juicio Final* y la *Conversión de Saulo*. Profundizaremos a continuación en la participación de Bolduque en este retablo, es decir, nos centraremos en las tres últimas escenas mencionadas. Como hemos señalado, en 1551 recibe 1.500 maravedíes por tallar relieves de las alas del retablo. Uno de ellos podría ser *Jesús entre los doctores*, que presenta claras analogías con el resto de su producción, aunque tampoco habría que descartar la participación de otros artistas, como Becerril y Nufro Ortega, cuyo estilo desconocemos<sup>149</sup>.



Figura 32. Roque de Bolduque, *Jesús entre los doctores*, 1551, retablo mayor, catedral, Sevilla.

<sup>148</sup> Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, 3: 94.

<sup>149</sup> Margarita Estella Marcos, «Notas sobre escultura sevillana del siglo XVI», *Archivo Español de Arte* 48, nº 190 (1975): 233-237 y 239.



Figuras 30 y 31. Alas del retablo mayor (detalle), 1482-1564, catedral, Sevilla.

Estella Marcos presenta como argumento de esta atribución varias características. En el fondo hay una Virgen muy típica del escultor, en concreto, presenta unos rasgos de la escultura mariana que el imaginero realiza en torno al 1555<sup>150</sup>. También se puede relacionar a esta figura con la santa Ana del *Abrazo ante la Puerta dorada* del retablo mayor de la catedral de Cáceres (véase figura 26). De igual forma, se puede citar al Niño de la escena, similar al san Juan Evangelista del citado retablo. Lo mismo se puede afirmar de los doctores, cuyo parecido es especialmente acusado en los tocados de aire flamenco, similares a otros que aparecen en el mencionado retablo de Santa María, así como las barbas de estos doctores, que esta autora considera prototípicas del escultor: «como mechones de lana sin desbastar». El doctor a la izquierda de Jesús lleva los paños ceñidos hasta los muslos y deja caer los lienzos en ondas como en la mujer de la derecha en la *Natividad de la Virgen* de Cáceres. Las manos o, mejor dicho, los dedos del personaje a la derecha, en primer plano, son muy similares a la mano de un apóstol situado en un intercolumnio al lado de la *Natividad* del retablo de Cáceres. Ambas figuras comparten los largos dedos afilados, estando el índice y meñique separados y en tensión. Otros detalles que apuntan a la autoría de este relieve por parte de Bolduque son: los rostros afilados con pómulos hundidos; las figuras inestables y forzadas, en la línea del manierismo; los angelitos del larguero del trono del Niño Jesús, que también son hallables en el retablo de la Inmaculada Concepción para la capilla de Pedro de Morga; y los hermes sosteniendo los reposabrazos del trono (que en el de la Inmaculada son cariátides bajo capiteles jónicos). Por último, la señora anciana que aparece a la izquierda en la *Natividad* cacereña presenta unos rasgos muy acusados, como ocurre en el relieve de *Jesús entre los doctores*, en la figura del fondo a la izquierda<sup>151</sup> (figuras 24 y 32).

---

<sup>150</sup> Hernández Díaz, *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, VI. Arte y artistas del Renacimiento en Sevilla: 38-43; Hernández Díaz, «Iconografía hispalense de la Virgen-Madre en la escultura renacentista»: figs. 15-17; Estella Marcos, «Notas sobre escultura sevillana del siglo XVI»: 235-237.

<sup>151</sup> Estella Marcos, «Notas sobre escultura sevillana del siglo XVI»: 235-237.





Figura 33. Roque de Bolduque y Juan Bautista Vázquez el Viejo, *Huida a Egipto*, 1551, retablo mayor, catedral, Sevilla.

En 1551 le encargan la *Huida a Egipto*, situado bajo la escena que hemos comentado anteriormente (figura 31). No obstante, en 1560 la historia pasa a Juan Bautista Vázquez el Viejo. Al año siguiente, en 1561, se le liquidan a la viuda de Roque los 40 ducados que le correspondían por lo tallado por el artista antes de su muerte (el relieve completo estaba valorado en más de 120 ducados)<sup>152</sup>. Pese a que algunos estudiosos han considerado mínimo el trabajo de Bolduque en esta escena<sup>153</sup>, hemos de tener en cuenta el pago mencionado. Suponemos, por tanto, que Bolduque dejó hecho

<sup>152</sup> José Gestoso y Pérez, *Sevilla monumental y artística. Historia y descripción de todos los edificios notables, religiosos y civiles, que existen actualmente en esta ciudad y noticia de las preciosidades artísticas y arqueológicas que en ellos se conservan* (Sevilla: Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla, 1889), 2: 189-211; Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, 1: 324-325; Manuel Giménez Fernández, «El retablo mayor de la catedral de Sevilla», en *Documentos para la historia del arte en Andalucía* (Sevilla: Universidad de Sevilla. Facultad de Filosofía y Letras, 1927), I. Documentos varios: 29; Estella Marcos, «Notas sobre escultura sevillana del siglo XVI»: 230; Margarita Estella Marcos, *Juan Bautista Vázquez el Viejo en Castilla y América: Nicolás de Vergara, su colaborador* (Madrid: Centro Superior de Investigaciones Científicas, 1990), 12.

<sup>153</sup> Azcárate Ristori, *Escultura del siglo XVI*, 323; Estella Marcos, «Notas sobre escultura sevillana del siglo XVI»: 230-231.

aproximadamente un tercio del relieve entero, pues 40 ducados es una cantidad nada desdeñable como para considerarlo un mero gesto de generosidad.

Creemos que el maestro Bolduque debió de estar muy familiarizado con los grabados de Marcantonio Raimondi. En efecto, si bien no hemos localizado el grabado concreto intermediario, podemos enlazar algunas figuras del escultor flamenco con representaciones pictóricas de Rafaello Sanzio. Un ejemplo es el san José de la *Huida a Egipto*, en el retablo mayor de la catedral de Sevilla (figura 31, Parte II). Brazo derecho y pose nos recuerdan, en primer lugar, al Platón de *La escuela de Atenas*, así como al *San Juanito* (c. 1518).



Figuras 34 y 35. Pedro de Heredia, *Los cinco panes* y *Transfiguración*, c. 1555, retablo mayor, catedral, Sevilla.

Se encarga de tasar en 1556 la historia de *Los cinco panes*, tallada por Pedro de Heredia, en el que Estella observa cierta influencia de Bolduque, aunque «pero sin la sabiduría de modelado de rostros y talla de las figuras de éste» y sin la fuerza nerviosa del maestro. En cualquier caso, tanto este relieve como el de la *Transfiguración*, también de Heredia, recuerdan a la obra del maestro, especialmente en el plegado de los tejidos<sup>154</sup>.

Respecto al *Juicio Final* y la *Conversión de Saulo* Estella descarta la participación de Heredia, Vázquez o Juan de Palencia. Opina que son unos relieves de raigambre flamenquizante, cercanos al estilo de Bolduque y que «reflejan la mano de un buen

<sup>154</sup> Giménez Fernández, *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, I. Documentos varios: 31-32; Estella Marcos, «Notas sobre escultura sevillana del siglo XVI»: 231-233 y 242.

artífice». Añade, además, que el *Juicio Final* parece inspirado en una estampa flamenca, similar a un cuadro de Pourbus (1551, Museo Municipal de Brujas). Identifica en este *Juicio Final* algunos rasgos del artista, como el modelado, musculatura y hechura de los antebrazos de las figuras masculinas. Otras figuras de esta composición que delatan la mano de nuestro escultor es la Virgen, la cabeza que asoma del sepulcro en primer término, los pliegues de los paños –aunque representados con menor vitalidad–, así como las nubecitas bajo el Cristo, similares a las de la Fe de Cáceres. Por otro lado, las manos de todos los personajes excepto las del que se hunde en la tierra se alejan del estilo propio de Bolduque<sup>155</sup>.

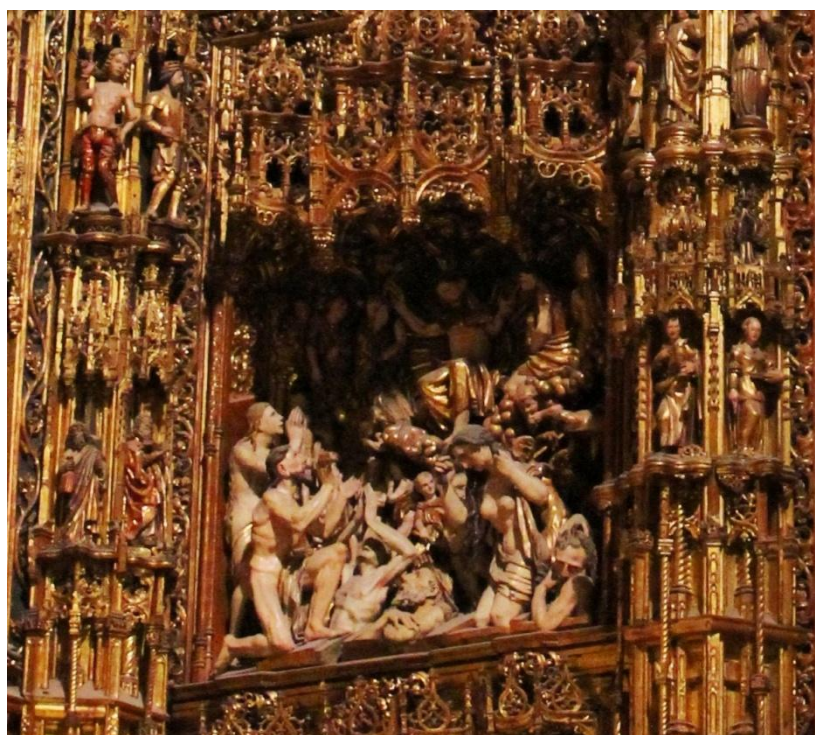


Figura 36. ¿Roque de Bolduque?, *Juicio Final*, h. 1551, retablo mayor, catedral, Sevilla.

La escena de la *Conversión de Saulo* presenta algunos rasgos balduquinos, por lo que Estella piensa que sería obra de alguien cercano al escultor, como Becerril o Nufro Ortega, pero no el propio maestro. Por ejemplo, asocia a otras escenas talladas por Bolduque las tres figuras de perfil que van andando, similares a otras en la escena del *Juicio Final*. Las cabezas de los caballos recuerdan a las de la escena de San Jorge de Cáceres; los plegados de los tejidos, otros detalles como la minuciosidad de la armadura

<sup>155</sup> Estella Marcos, «Notas sobre escultura sevillana del siglo XVI»: 237-238.

del soldado también parecen ser del maestro Roque. Las otras figuras que componen la escena parecen más torpes y rudas que lo habitual en el maestro, por lo que las considera obra de alguno de sus seguidores<sup>156</sup>.



Figura 37. Pedro Becerril o Nufro Ortega, *Conversión de Saulo*, h. 1551, retablo mayor, catedral, Sevilla.

A continuación pasamos al retablo de Santa María de la Asunción Coronada, Medina Sidonia (1551-1554). Tras un primer proyecto de Andrés López del Castillo efectuado en 1533 (que no llegó a construirse), Roque de Bolduque toma las riendas entre los años 1551 y 1554, al volver de Cáceres. En principio, se encargará del banco y los tres cuerpos inferiores. Años más tarde, sus continuadores terminarán los dos cuerpos restantes.

El soporte predilecto en todas las fases constructivas fue el balaustre, a excepción de las columnas retalladas del primer cuerpo, siguiendo la costumbre balduquiana. Guarda este retablo un estrecho parentesco con el de Santa María de Cáceres. Se puede observar en su estructura arquitectónica, remates y linternas de ático, ménsulas de las columnas del primer registro, perfil del sotobanco e iconografía del mismo (con parejas de ángeles tenantes que sostienen una cartela con los atributos de la Pasión). Por otro lado, otros elementos relacionan este retablo con las obras de las casas consistoriales, que después se reaparecerán en el retablo mayor de Santa Ana de Triana, como las

<sup>156</sup> Estella Marcos, «Notas sobre escultura sevillana del siglo XVI»: 238.

columnas y balaustres, las cajas de doble arcada y la ornamentación de los frisos. Esta suma de influencias y similitudes ha llevado a los expertos a considerar la traza obra de Roque de Balduque<sup>157</sup>.

Respecto a la imaginería, son obra de Balduque los cinco relieves del banco alto y el grupo del *Calvario* del ático, según declara el escultor en su testamento. El maestro indica que ya ha cobrado 50 ducados por estas figuras, pero manda que los albaceas reclamen si hiciera falta el dinero restante. En el banco se representan los siguientes temas: *Oración en el huerto*, *Prendimiento*, *Flagelación*, *Ecce Homo*, *Camino del Calvario* y *Jesús clavado en la Cruz*. El *Calvario* del ático también es obra suya y tiene unas dimensiones similares al de Cáceres. En realidad, el proyecto de retablo de Balduque, sin los cuerpos posteriores, sigue un esquema y proporciones similares, de ahí que este grupo siga las mismas pautas. La Virgen y San Juan han sufrido algunas modificaciones por los artistas que intervinieron después<sup>158</sup>.

Pese a poder considerarlo terminado, el provisorato decidió años después ampliar el número de cuerpos. De esta manera, en 1581 Melchor Turín, Juan Bautista Vázquez (cuñado de Inés de Zamora, casada con el discípulo Juan Giralte) y Juan Vázquez, hijo de Bautista realizan los dos registros superiores<sup>159</sup>. Asimismo, muy recientemente se ha

<sup>157</sup> Palomero Páramo, *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*, 141.

<sup>158</sup> Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario de los artifices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, I: 329 y 3: 94; Celestino López Martínez, *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés* (Sevilla: Rodríguez, Giménez, 1929), 32 y 106-107; Gómez-Moreno, *La escultura del Renacimiento en España*, 73 y 90; Heliodoro Sancho Corbacho, *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía* (Sevilla: Universidad de Sevilla. Facultad de Filosofía y Letras, 1931), III. Arte sevillano de los siglos XVI y XVII, 23-26; Hernández Díaz, *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, 6: 48; Romero de Torres, *Catálogo monumental de España. Provincia de Cádiz (1908-1909)*, I: 444-446; José Hernández Díaz, «Nicolás de León, entallador», *Archivo Español de Arte y Arqueología* II, nº 33 (1935): 248-249; José Hernández Díaz, *Imaginería hispalense del Bajo Renacimiento* (Sevilla: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto «Diego Velázquez», 1951), 34-35; Hernández Díaz, «Roque de Balduque en Santa María de Cáceres»: 377; Bernales Ballesteros, «Esculturas de Roque de Balduque y su círculo en Andalucía y América»: 359-361; Camón Aznar, *La escultura y la rejería españolas del siglo XVI*, 221; Palomero Páramo, *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*, 140-143, figs. 23 y 24.

Bernales Ballesteros, «Esculturas del círculo de Roque de Balduque en Sevilla», 38: «[...] de tamaño mayor que el natural y es quizá de lo mejor y más expresivo de su producción, tanto por el fuerte dramatismo en que está concebido como por la composición ligada con las figuras de la Virgen y San Juan, relación visible en las posturas y movimientos de los cuerpos».

<sup>159</sup> Bernales Ballesteros, «Esculturas del círculo de Roque de Balduque en Sevilla», 38; Juan Antonio Gómez Sánchez, «Santiago de Pesquera y Juan Giralte en el Ayuntamiento de Sevilla (1541-1571)», *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, nº 19 (2006): 74-76; Elena Escudero Barrado, «Juan de Zamora, "pintor de ymaginería": nuevos datos sobre sus relaciones profesionales y familiares», *BSAA Arte* 82 (2016): 51-64.

desvelado la participación de Jerónimo de Valencia y Cristóbal Voisín a la muerte de Balduque<sup>160</sup>.

Retablo de la Última Cena, para la capilla del Sagrario de la iglesia parroquial de Santa María de la Asunción Coronada, Medina Sidonia (1554-1559). El 22 de enero de 1554, Bolduque se compromete a tallar un sagrario y un retablo para la capilla del sagrario de la misma parroquia de Medina Sidonia. Se estipula como precio 110.000 maravedíes y la fecha de entrega se fija en 14 meses después, esto es, en marzo de 1555. Nicolás de Lyon (véase biografía) y López del Castillo se encargaron a la talla de los elementos arquitectónicos del retablo<sup>161</sup>.

No obstante, los avatares desembocaron en un nuevo contrato el 2 de mayo de 1559 y con un plazo de tres años. El maestro Bolduque se obligaba a hacer 14 relieves. El proceso de talla queda igualmente especificado en el acuerdo: el primer año esculpirá las cinco historias del registro inferior; en 1560, las laterales y, por último, en el tercer año, el resto. No dejan establecido precio pero recibe pago inicial de 11.378 maravedíes. Recibe ese día del mismo mayordomo de la iglesia 70 ducados por cuatro evangelistas y ocho doctores de la iglesia, que entrega ya hechos para la fábrica de la iglesia de Santa

---

Esta última publicación citada ofrece todos los pormenores de la vida familiar y personal de Juan Bautista Vázquez el Viejo.

<sup>160</sup> David Caramazana Malia y Manuel Romero Bejarano, «Un retablo que hemos de hazer para la dicha yglesia a lo romano. Valencia y Voisín, creadores del retablo mayor de Medina Sidonia (Cádiz)», *Archivo Español de Arte* 93, nº 371 (septiembre de 2020): 205-220.

Véase la biografía de Cristóbal Voisín.

<sup>161</sup> Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario de los artifices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, 3: 92; Sancho Corbacho, *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, III. Arte sevillano de los siglos XVI y XVII: 23; Romero de Torres, *Catálogo monumental de España. Provincia de Cádiz (1908-1909)*, fig. CDXXXII; Hernández Díaz, «Nicolás de León, entallador»: 249.

Floriano Cumbreño, «El retablo de Santa María la Mayor de Cáceres»: 88 hace referencia a un «retablito» en Medina Sidonia, que Bolduque acomete junto a Guillén «el de Cáceres». Al ser éste el único retablo contratado por Bolduque para esta ciudad, suponemos que se referirá a él, pero no entendemos –o desconocemos– la presencia de Diego Guillén Ferrant, si bien tampoco podemos negar categóricamente una posible participación.

Véase también Javier González Torres, «¿La primera capilla sacramental en la Andalucía del siglo XVI? La parroquia de Medina Sidonia (Cádiz) y la gestación de un proyecto pionero», *Trocadero* 30 (2018): 295-316. En las páginas 309-314 se centra en el retablo de la capilla del Sagrario de Medina Sidonia. Por lo demás, en lo relativo a Bolduque, retoma lo publicado por Palomero Páramo, *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*. Respecto al primer contrato de este retablo, publicado por Gestoso, cabe aclarar que González Torres ha buscado el documento citado por Gestoso, con escaso éxito, pues las señas que da Gestoso no se corresponden con ningún legajo.

María «a cinco ducados cada figura de que me doy por pagado a mi voluntad»<sup>162</sup>. Precisamente es en la imaginería donde cabe hallar la obra de Balduque, especialmente en los doctores de la Iglesia latina (San Ambrosio, San Agustín, San Gregorio y San Jerónimo). Posteriormente fueron trasladados al retablo barroco de Nuestra Señora de la Paz y en el siglo XVIII, los rostros y manos de estas figuras fueron modificados y repintados. Aparte del relieve de estos doctores, solo se conserva el relieve de la *Última Cena*, en la capilla bautismal de la parroquia<sup>163</sup>.

A partir de ahora se inicia la extensa serie de retablos-tabernáculo, la mayoría destinados a albergar en su nicho central un bulto mariano. De esta manera, nos referiremos en primer lugar al tabernáculo de Nuestra Señora de la Rosa (vulgo de la Cabeza), de la parroquia de San Vicente de Sevilla. Debió de comenzar a finales de 1554, puesto que, para el 1 de marzo de 1555, Andrés Ramírez y Bernardino de Ortega proceden al dorado. El tabernáculo de Nuestra Señora de Todos los Santos fue contratado el 19 de diciembre de 1554, y terminado para el siguiente 20 de junio. Entonces Andrés Ramírez, fiador de Balduque, procede a pintarlo. En el contrato se especifica que tenía que ser similar al otro anterior, el de San Vicente. También, el tabernáculo de Nuestra Señora de la Granada, para la iglesia de San Lorenzo, contratado a la par que el de la iglesia de *Ómnium Sanctorum* y a semejanza del mismo. El contrato inicial del 19 de diciembre de 1554 se actualiza el 20 de junio de 1555. La mazonería está concluida para el 4 de julio. Aunque Andrés Ramírez actúa de fiador, no se encarga él en esta ocasión del dorado, sino Hernando de Esturmio en septiembre de 1555<sup>164</sup>.

<sup>162</sup> López Martínez, *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*, 31-32.

<sup>163</sup> Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, 3: 92; López Martínez, *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*, 32 y 106; Romero de Torres, *Catálogo monumental de España. Provincia de Cádiz (1908-1909)*, 1: 446-447; Bernalles Ballesteros, «Esculturas de Roque de Balduque y su círculo en Andalucía y América»: 358-359; Bernalles Ballesteros, «Esculturas del círculo de Roque de Balduque en Sevilla», 35-39; Palomero Páramo, *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*, 137-138.

En el catálogo de Romero de Torres figuran también como obras de Balduque otras esculturas que no lo son, como constata Bernalles Ballesteros, «Esculturas del círculo de Roque de Balduque en Sevilla», 37.

<sup>164</sup> López Martínez, *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*, 36; Hernández Díaz, *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, VI. Arte y artistas del Renacimiento en Sevilla: 39-40; José Hernández Díaz, *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía* (Sevilla: Universidad de Sevilla, Facultad de Filosofía y Letras, Laboratorio de Arte, 1937), IX. Arte hispalense de los

Se intercala ahora otro encargo del que apenas se tienen noticias. Es un retablo destinado a Sanlúcar de Barrameda. El 22 de enero de 1555 otorga poder al procurador Diego de Baena, para que cobrase de maestro Juan de Colonia, ambos vecinos de la villa de Sanlúcar de Barrameda, 30 ducados de oro, por un retablo que le había tallado<sup>165</sup>.

Retomamos la serie de retablos marianos. El tabernáculo de Nuestra Señora del Rosario estaba destinado a la iglesia de San Juan de la Palma. Contratados imagen y tabernáculo el 4 de julio de 1555, Andrés Ramírez actúa de nuevo como fiador, tampoco ahora se encarga él del dorado, sino Hernando de Esturmio en noviembre de 1555. Se propone como modelo el tabernáculo de la iglesia de San Lorenzo, al que ya nos hemos referido. El taller de Roque de Bolduque había conseguido su nicho en el mercado artístico sevillano, porque se sucederán más encargos muy similares. Así, pocos meses después, el 3 de septiembre de 1555 contrata la hechura de otro tabernáculo de Nuestra Señora, para la iglesia de Santa Marina. Andrés Ramírez es fiador y como pintores, Antonio de Arfián y Andrés Morín. Estaba terminado para el 6 de enero de 1556. Dos días después de este último encargo, el 5 de septiembre de 1555 le comisionan el tabernáculo de Nuestra Señora de la Granada, para la iglesia de San Román. Las condiciones eran idénticas a las del anterior. De hecho, se estipula que debía ser igual al tabernáculo de dicha iglesia de Santa Marina. Continuamos con el tabernáculo de Nuestra Señora, para la iglesia de San Gil. Contratado el 14 de febrero de 1556, junto a Andrés Ramírez pintor, por 8.000 maravedíes pagados por tercios<sup>166</sup>.

---

siglos XV y XVI: 39 y 48-49; Hernández Díaz, «Iconografía hispalense de la Virgen Madre en la escultura renacentista»: 89-91; José Hernández Díaz, «El templo hispalense de San Vicente», *Boletín de Bellas Artes* 5 (1977): 119; Palomero Páramo, *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*, 145-146; Alfredo José Morales Martínez, *La iglesia de San Lorenzo de Sevilla* (Sevilla, 1981), 43.

<sup>165</sup> Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, 3: 92; Palomero Páramo, *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*, 157.

<sup>166</sup> Hernández Díaz, *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, VI. *Arte y artistas del Renacimiento en Sevilla*: 40-42; Hernández Díaz, *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, IX. *Arte hispalense de los siglos XV y XVI*: 50-51; Hernández Díaz, «Iconografía hispalense de la Virgen Madre en la escultura renacentista»: 89-90; Palomero Páramo, *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*, 147-148.

Si bien la actual Virgen del Carmen de esta iglesia es obra de la segunda mitad del siglo XX, cabe recordar la letra de la canción «El emigrante», de Juanito Valderrama (1949), cuando añora a



Juan Ramírez solicita el 17 de julio de 1556 el retablo de la capilla de San Ildefonso, su capilla en la parroquia de Santo Domingo, en Lepe. En esta ocasión es Antonio de Alfíán, el pintor de confianza de Roque, quien actúa como fiador del imaginero<sup>167</sup>. Otro encargo para una capilla particular es el retablo de la Anunciación, comisionado por doña Violante de Sanabria el 25 de agosto de 1556 para la capilla funeraria de su difunto marido, don Fernando de Ávila, en el monasterio de San Pablo de Sevilla. Roque Bolduque solo se encargaría de la arquitectura, ya que el retablo iría decorado con tablas de Pedro de Campaña con los evangelistas en el banco y, en el cuerpo, un *Descendimiento*, la *Anunciación* (tema central) y la *Presentación en el templo*<sup>168</sup>.

El tabernáculo de Santa Ana para la iglesia de Santa María de la Asunción, en Alcalá del Río, fue contratado el 13 de mayo de 1557. De toda la producción balduquiana de tabernáculos, es el único que se conserva<sup>169</sup>. Se ajustó a las siguientes condiciones: sería de madera de borne y castaño, estaría terminado para septiembre de ese mismo año y su precio estaba presupuestado en 57 ducados de oro. En las cajas se insertaron pinturas hispanoflamencas y, según reza en una inscripción en el tablero central del zócalo, se terminó en 1558. Por tanto, deducimos que la entrega se demoró, aunque no tenemos constancia de prórroga escrita. Este zócalo contiene tres tableros decorados con bustos de santos (san Bartolomé y otro santo con traje eclesiástico) y una vara de azucenas. Este retablo seguiría originalmente el esquema habitual del balaustre como soporte y los retablos contarían con banco, cuerpo de una sola calle y ático. Las calles

---

«aquella que está en San Gil», que posiblemente aluda a la primitiva talla, ya que el cantante pudo haberla conocido en su juventud.

<sup>167</sup> Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, 3: 92; Palomero Páramo, *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*, 157.

<sup>168</sup> Heliodoro Sancho Corbacho, *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía* (Sevilla: Universidad de Sevilla, Facultad de Filosofía y Letras, 1931), III. Arte sevillano de los siglos XVI y XVII: 14-15; Palomero Páramo, *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*, 158.

<sup>169</sup> Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*; 3: 92-93; Hernández Díaz, Sancho Corbacho, y Collantes de Terán y Delorme, *Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla*, 1: 104-105; Palomero Páramo, *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*, 149 y figura 25.

laterales son añadidos posteriores, ya que en los contratos de Bolduque se especifica el dorado, pero no se dice nada de otro tipo de pintura para el artesón o las cajas<sup>170</sup>.

A partir de 1557, los retablos pasan a tener tres calles: en la central se colocaba a la Virgen con Niño correspondiente y en las laterales los personajes de la *Encarnación*<sup>171</sup>. Así ocurre en el retablo de la Asunción de la Virgen del Real Monasterio de Santo Domingo de Jerez de la Frontera. Su promotor fue Juan de Jerez, mercader, vecino de Sevilla y dueño de la capilla a la que estaba destinado el retablo. Se desconoce el contrato inicial, pero sabemos que Antonio de Arfián suscribe la pintura el 19 de julio de 1557 (y aquí es Bolduque quien lo fía). Cuentan los artistas con un plazo de cuatro meses desde la firma y hacen constar igualmente la entrega de 90 ducados.

La estructura debía de estar compuesta de banco, un cuerpo de tres calles y ático. Las cajas llevarían las tablas de Arfián. Las historias y figuras del retablo deben ser las siguientes: una Ascensión rodeada de los 12 apóstoles y, sobre ella, la Trinidad; una Anunciación junto a san Joaquín y santa Ana; san Juan Bautista portando el *Agnus Dei*; san Gregorio; San Jerónimo y la *Última Cena*. Sin embargo, Bolduque fallece sin haberlo terminado y señala en su testamento que solo había percibido 20 ducados de los 60 estipulados, a pesar de tener hecho ya más de dos tercios del conjunto, por lo que solicita a sus albaceas que cobren la diferencia. Finalmente, se sabe que estaba terminado para el 29 de abril de 1561, cuando el mismo Arfián concierta la policromía de otro retablo, en el que se toma este como modelo<sup>172</sup>.

---

<sup>170</sup> Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, 3: 92-93. Este retablo, sin llegar a ofrecer mayor información que la publicada por Gestoso y Pérez, es mencionado también por Hernández Díaz, «Roque de Balduque en Santa María de Cáceres»: 377; Hernández Díaz, Sancho Corbacho, y Collantes de Terán, *Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla*, 1: 105 (fig. 108); Estella Marcos, «Notas sobre escultura sevillana del siglo XVI»: 227.

La hipótesis del diseño primitivo fue propuesta por Palomero Páramo, *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*, 149.

<sup>171</sup> Palomero Páramo, *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*, 136.

<sup>172</sup> Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, 3: 94; López Martínez, *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*, 31-32; Antonio Muro Orejón, *Documentos para la historia del arte en Andalucía* (Sevilla: Universidad de Sevilla, Facultad de Filosofía y Letras, 1932), IV. Artífices sevillanos de los siglos XVI y XVII: 105-107; Palomero Páramo, *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*, 159.

El último autor citado señala como destino del retablo el monasterio de Santa María la Real de Sevilla.

La cofradía del hospital de la Misericordia Nueva, según acuerdo del 1 de agosto de 1557, le encargó el tabernáculo de Nuestra Señora de la Misericordia, por 150 ducados. La diferencia de precio respecto a los tabernáculos anteriores se debe a que las calles laterales, en vez de llevar pinturas, iban con esculturas. Está terminado antes del 4 de septiembre de 1558, cuando el 2 de octubre el maestro les urge que abonen los 36.250 maravedís que quedaban por pagar porque se encontraba en necesidad; a cambio ofrece a asentarlos sin cobrarles por ello. El 21 de diciembre recibe el pago solicitado. Este es el primero de los 56.250 maravedís que se le debían por la madera y talla del retablo del citado hospital, que ya estaba hecho y pintado y sólo faltaba asentarlo<sup>173</sup>.

El 17 de marzo de 1558 firma el contrato del antiguo retablo mayor para la iglesia de San Lorenzo de Sevilla. Debe estar hecha la talla e imaginería para el 15 de agosto de 1559, por 500 ducados de oro. Andrés Ramírez actúa de nuevo como fiador junto a Pedro de Villegas Marmolejo, ambos pintores, y firma “Roque de Bordoque”. Fue sustituido por el actual de Juan Martínez Montañés (1632)<sup>174</sup>.

#### Retablo del convento de Santo Domingo, Jerez de la Frontera (1559)

Los frailes del Real Monasterio de Santo Domingo de Jerez de la Frontera confían en su saber hacer y el 21 de octubre de 1559, «Roque de Balduque flamenco entallador imaginero» concierta con el prior la hechura de un retablo y un sagrario con representaciones de la *Última Cena*, un *Calvario con san Juan y la Virgen*, la *Oración en el huerto*, además de otras escenas de la Pasión no especificadas e imágenes de los cuatro doctores de la Iglesia, los cuatro evangelistas, santo Domingo, santo Tomás de Aquino, un Dios Padre y, por último, artesonados y serafines. Se obliga a dar la obra acabada

<sup>173</sup> Palomero Páramo, *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*, 150; López Martínez, *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*, 31-32; Hernández Díaz, «Iconografía hispalense de la Virgen Madre en la escultura renacentista»: 90-91.

<sup>174</sup> Hernández Díaz, *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, VI. *Arte y artistas del Renacimiento en Sevilla*: 43; Morales Martínez, *La iglesia de San Lorenzo de Sevilla*, 17 y 35-41; Palomero Páramo, *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*, 138.

Sobre Villegas Marmolejo, véase Juan Miguel Serrera, *Pedro de Villegas Marmolejo (1519-1596)*, *Arte Hispalense* 8 (Sevilla: Diputación Provincial, 1976); Juan Antonio Gómez Sánchez, «Pedro de Villegas Marmolejo (1519-1596): nuevas obras y documentos», *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte* 20 (2007): 55-80.

para el día de san Juan de junio de 1561 por 530 ducados. Actúa en esta ocasión como fiador el pintor Juan de Zamora<sup>175</sup>.

Sin embargo, en el testamento del maestro Bolduque, celebrado en marzo de 1561, dice que tendría ejecutada la parte proporcional a unos 150 ducados (de 530 que se había acordado). Así, fue Zamora el que se encargó del retablo tras el fallecimiento de Roque. Por otro lado, a finales del siglo XVIII todavía se conservaba el relieve de la *Oración en el Huerto*, que se habría situado en la caja central del desaparecido retablo<sup>176</sup>.

Se le atribuye asimismo el tabernáculo de la Santísima Cruz de catedral de Tunja (Colombia), realizado hacia 1560<sup>177</sup>. Cercano en fechas sería el siguiente tabernáculo de Nuestra Señora destinado a la iglesia de San Miguel de Sevilla. Fue contratado el 3 de septiembre de 1560. Consistía en un tabernáculo e imagen Nuestra Señora con Niño, con ropa y corona. En el acuerdo también se le requiere que el banco sirva de apoyo a cuatro columnas y lleve dos medallones, representando a San Pedro y San Pablo, y en el centro un San Roque (sin medallón). Como Bolduque murió sin estar terminado, su ejecución se acabará dilatando en el tiempo al ser traspasado a Giralte por la viuda<sup>178</sup>.

Estella Marcos localizó a una buena reproducción fotográfica en los fondos del antiguo Instituto Diego de Velázquez, en la que identificó el retablo de la Inmaculada Concepción para la capilla de Pedro de Morga, receptor del Santo Oficio. Son atribuibles a Bolduque la Virgen con Niño, la traza general del retablo y algunos detalles decorativos, como los angelitos sobre las columnas de los extremos y los que acompañan a la Virgen. La estructura del retablo era similar a la del de Santa Ana de Alcalá del Río de 1557 y, en otros aspectos, también al de la concatedral de Cáceres, como los niños del ático. Palomero Páramo señala la evolución de los soportes respecto

<sup>175</sup> López Martínez, *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*, 32-34.

<sup>176</sup> Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, 3:94; López Martínez, *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*; Romero de Torres, *Catálogo monumental de España. Provincia de Cádiz (1908-1909)*, 1: 424; Palomero Páramo, *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*, 138-139 y figura 22.

<sup>177</sup> Sebastián, *Itinerarios artísticos de Nueva Granada*, 50 y 84; Palomero Páramo, *El retablo sevillano del Renacimiento*, 154 y figura 30; Palomero Páramo, «Retablos y esculturas en América», 429-435; Estella Marcos y Arias Anglés, «Sobre escultura española en América y Filipinas y algunos otros temas», 87.

<sup>178</sup> Palomero Páramo, *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*, 152-153 y figura 28.

al citado retablo alcalareño, puesto que de balaustres se emplean columnas en el cuerpo y cariátides en el ático. También señala el cambio de la cartela en el friso central a la triple cabecera alada, tomada de Sagredo<sup>179</sup>.

Fallecido el maestro, el 23 de mayo de 1561, Juan Giralte concierta con Pedro de Morga finalizar una imagen de una Concepción, que es la misma Virgen del maestro Bolduque, a la que Giralte en el nuevo contrato cambia de advocación, aunque debía seguir el boceto inicial pactado. De hecho, Bolduque tendría ya avanzada la talla para estos momentos, porque se le había pagado ya la mitad del precio. Fue cedido en 1573 a la catedral. Ese mismo año, fue adquirida por el tesorero Juan Martínez de Luno en 1573, aunque el documento de compra-venta que se conserva fecha de 1619. Ese año de 1573 es el que además figuraba en la peana de la Virgen. Todo el retablo fue posteriormente trasladado a Guernica (Vizcaya). Como la Historia del Arte bien ha dado cuenta de ello, los bombardeos de la Guerra Civil asolaron esta ciudad y tristemente con ella también el retablo, del que solo se conservan el rostro de la Virgen y unas columnitas decorativas<sup>180</sup>.

En su testamento de 1561, el maestro Bolduque dice tener el retablo de Rodrigo de Illescas (iglesia de San Isidoro, Sevilla) acabado. Su precio era de 60 ducados, de los que había recibido ya 40, por lo que insta a los albaceas para que procedan al cobro de lo restante<sup>181</sup>.

Por último, ya solo nos queda referirnos al retablo del Entierro de Cristo, destinado a la capilla del Santo Sepulcro, terminada de construir en 1555, situada en la cripta del Panteón Ducal de la colegiata de Osuna. Se trata de un sencillo relieve de altar con una

<sup>179</sup> Estella Marcos, «Notas sobre escultura sevillana del siglo xvi»: 227 y 229; Palomero Páramo, *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*, 150-152 y figuras 26 y 27

<sup>180</sup> López Martínez, *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*, 25 y 34-37; Francisco Sesmero Pérez, *El arte del Renacimiento en Vizcaya. El arte en Vizcaya desde finales del siglo XV hasta la época del Barroco* (Bilbao, 1954), 105, fig. 123; Javier de Ybarra y Bergé, *Catálogo de monumentos de Vizcaya* (Bilbao, 1958), 363; Estella Marcos, «Notas sobre escultura sevillana del siglo xvi»: 225-229, especialmente 226; Palomero Páramo, *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*, 150-152; Gómez Sánchez, «Santiago de Pesquera y Juan Giralte en el Ayuntamiento de Sevilla (1541-1571)»: 74-75.

<sup>181</sup> Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, 3:94; Palomero Páramo, *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*, 159.

### Imaginería. Otros temas

Al maestro Balduque y su taller se ha asociado un crucero de 1545, de cerca de dos metros de altura, hecho en mármol, que pudo haber estado ubicado en el camino que salía del monasterio de San Isidoro del Campo, en Santiponce, hacia Sevilla. Ha sufrido algunas pérdidas, como el extremo del brazo derecho y el nudo de la peana, que sí aparecía en fotos antiguas. Consta de peana, fuste y aureola en la parte superior, profusamente decorados a base de tondos, cartelas y motivos bulbosos, excepto el tronco de la cruz, arborescente y liso. Su taller debió de encargarse del Crucificado. Estilísticamente presenta ciertas concomitancias con la labor del maestro Roque, en especial, el Niño, que recuerda a los angelitos de la Caridad del muro norte y el Crucificado propiamente dicho, al Calvario del muro sur de la sala capitular baja del palacio consistorial hispalense. Sin embargo, también se hallan en este crucero algunos rasgos menos balduquianos, a saber, los excesivos plegados de los ropajes de la Virgen, así como los ojos del Cristo, más pequeños de lo que acostumbraba a tallarlos el maestro. Por ello se piensa que su autoría estaría compartida entre el maestro y el taller<sup>213</sup>.

Añadiremos a esta relación el Cristo de la Vera Cruz del retablo de la capilla de san Juan de Letrán o de la Vera Cruz, en Lebrija<sup>214</sup>. Igualmente, mencionaremos el Cristo de los Martirios, en la iglesia de Santa María de Carmona. Estima Hernández Díaz que su fecha de ejecución estaría en torno a 1550<sup>215</sup>.

También se encargó el maestro de asuntos hagiográficos. Así, en la ermita de San Sebastián de Arroyomolinos de Montánchez (Cáceres), el santo titular, patrón del

<sup>213</sup> Antonio José Albardonedo Freire, «Un crucero del taller de Roque de Balduque, procedente del Monasterio de San Isidoro del Campo en la Colección del Museo Arqueológico de Sevilla», *Laboratorio de Arte* 19 (2006): 85-99. En la página 92 este autor ofrece la traducción del texto latino inscrito: en el anverso, «He aquí la Cruz del Señor, ihuid, enemigos!» y en el reverso, «Fray Jeremías de Mortara, prior, lo erigió en el año de la salud de 1545».

<sup>214</sup> María del Castillo García Romero, «El patrimonio arquitectónico de Lebrija (Sevilla) como recurso turístico: propuesta de rutas culturales», *International Journal of Scientific Management and Tourism* 2 (2015): 145-177, esp. 167.

<sup>215</sup> Stegmann, y Angulo Íñiguez, *La escultura en Occidente*, 215; Hernández Díaz, «Una obra de maestre Miguel en la catedral de Santiago»: 149; Hernández Díaz, Sancho Corbacho, y Collantes de Terán y Delorme, *Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla*, I: 129; Azcárate Ristori, *Escultura del siglo XVI*, 117; Hernández Díaz, «Roque de Balduque en Santa María de Cáceres»: 382; Palomero Páramo, *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*, 135-136, 153-154 y figura 29.

Páramo dice que el conjunto «revela los recursos compositivos y calidades del modelado que impuso el Renacimiento, tamizados por expresivismo iconográfico y la sensibilidad flamenca».

pueblo, es una obra de Balduque<sup>216</sup>. De la misma manera, un san Lázaro obispo procedente de la sacristía de la iglesia del Real Hospital de San Lázaro en Sevilla también se ha añadido a la producción balduquiana. Tallado en torno a 1555, su atribución se basa en su similitud con la estatua de uno de los doctores del retablo del Sagrario de Medina Sidonia. Para ello, Torres Ruiz se fija en el ángulo del rostro, la expresión de la mirada, la mano sosteniendo el libro y los pliegues de los tejidos. Por detrás, al igual que ocurría con alguna de las Vírgenes, la figura no está tallada, pues el tronco está simplemente desbastado<sup>217</sup>.

### Otras tipologías cultivadas. Encargos finales

El 7 de octubre de 1557, «Roque de Baldocrin» recibe el encargo de una custodia de madera para el Puerto de Santa María, que debe estar terminada para finales de febrero siguiente; su precio se sitúa en 28.000 maravedís. El pintor Andrés Ramírez actúa como fiador. Más tarde, en 1559 la fábrica catedralicia sevillana le paga cuatro ducados, porque hizo un modelo para unos ángeles, de cuya ejecución final se encargaría el platero Hernando de Ballesteros<sup>218</sup>.

El maestro Roque recibió el encargo de cuatro relieves, que serán embarcados en 1559 junto a las pertenencias del obispo de Charcas y Chuquisaca, don Fernando González de la Cuesta, rumbo a Lima. A ellos se refiere en su testamento de 1560, cuando todavía no le habían abonado los pagos. Precisamente es el mismo año en el que fallece el citado obispo y sus bienes salen a la venta. Es muy probable que uno de estos relieves sea la *Degollación de San Juan Bautista* sito en el retablo de la Sagrada Familia, en la

---

<sup>216</sup> Floriano Cumbreño, «El retablo de Santa María la Mayor de Cáceres»: 88; José María Torres Pérez, «La ermita de los Mártires de Casar de Cáceres», *Revista de Estudios Extremeños* 39, nº 1 (1983): 381-385; Florencio-Javier García Mogollón, «Una obra no documentada de Roque de Balduque en los territorios de la Orden militar de Santiago. El San Sebastián de Arroyomolinos de Montánchez», en *El arte y las órdenes militares. Actas del simposio* (Cáceres: Comité Español de Historia del Arte, Universidad de Extremadura, 1986), 65-72; José María Torres Pérez, «Algo más sobre escultura del siglo XVI en la Alta Extremadura», *Alcántara. Revista del Seminario de Estudios Cacerenses* 10 (abril de 1987): 71-76.

<sup>217</sup> María Faustina Torre Ruiz, «Una probable obra de Roque Balduque», *Atrio* 4 (1992): 31-33.

<sup>218</sup> Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, I: 324-325; Hernández Díaz, *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, VI. *Arte y artistas del Renacimiento en Sevilla*: 42.

catedral limeña, aunque los repintes y el estado de conservación impiden afirmarlo tajantemente<sup>219</sup>.

Probablemente la noticia más tardía de la actividad del maestro sea del 13 de mayo de 1561, cuando participa en una tasación. Se trataba de imaginería del retablo mayor de la cartuja de Sevilla, que corría a cargo de de Isidro de Villoldo y ahora iba a ser contratada por Juan Bautista Vázquez. Los otros tasadores llamados fueron Pedro Becerril, entallador, Hernán Ruiz y Pedro de Campaña<sup>220</sup>.

### Obras de atribución dudosa

Hernández Díaz piensa que quizás el altorrelieve de la *Cena Sacramental*, en la capilla de los Ayllones de la parroquia de San Pedro en Arcos de la Frontera es de una técnica más avanzada que la de Nicolás de Lyon, más cercana a Roque de Bolduque y a la escultura sevillana de la segunda mitad del XVI<sup>221</sup>.

Asimismo, el Cristo del Perdón de la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción, de Alcalá del Río presenta una autoría discutida. Por un lado, el escultor responsable de su restauración en 2002, Juan Manuel Miñarro, lo atribuye a Jorge Fernández, dadas la cercanía de esta obra con el Cristo de la Amargura de Carmona. Por otro lado, Hernández González considera que, a pesar de los rasgos arcaizantes del afilado rostro, el tratamiento anatómico parece más avanzado. Además, observa que la disposición del sudario fecharía esta talla a mediados del XVI y, sobre todo, se acerca a la manera de Roque Bolduque, a cuyo entorno adscribe la obra. Otro argumento que aporta es la similitud que presenta con el Cristo de la Vera Cruz, también en Alcalá del Río<sup>222</sup>.

Otros expertos han señalado el influjo del carácter que el maestro Roque imprimía a sus obras en la escultura tanto del suroeste peninsular como en las Américas. Por ejemplo, algunas de las imágenes del retablo mayor de la parroquia de

---

<sup>219</sup> José de Mesa y Teresa Gisbert, *Escultura virreinal en Bolivia* (La Paz: Academia Nacional de Ciencias de Bolivia, 1972); Bernales Ballesteros, «Esculturas del círculo de Roque de Balduque en Sevilla», 39; Estella Marcos y Arias Anglés, «Sobre escultura española en América y Filipinas y algunos otros temas», 85.

<sup>220</sup> Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, 3: 152 y 154.

<sup>221</sup> Romero de Torres, *Catálogo monumental de España. Provincia de Cádiz (1908-1909)*, lám. CCLXXXVII; Hernández Díaz, «Nicolás de León, entallador»: 248-249 y 254.

<sup>222</sup> Hernández González, *La escultura en madera del Gótico final en Sevilla*, 260.



Almonaster la Real (Huelva) recuerdan a la obra de Balduque<sup>223</sup>. También la historiografía se ha referido a diversas obras en Panamá, Tunja, Quito y Lima, que bien pudieran considerarse producción del maestro o, a lo sumo, de su taller, aunque todavía no se han analizado convenientemente<sup>224</sup>. Algunas de estas figuras sería la Virgen de la parroquia de Tinta (Perú), Nuestra Señora de la Merced, en el convento de Belén (México)<sup>225</sup>, el Crucificado que remata el coro alto de la iglesia de San Francisco de Lima<sup>226</sup> o un relieve de la Última Cena, procedente de una colección particular limeña<sup>227</sup>. Además, en su testamento el artista afirma estar pendiente de ciertos pagos por obras destinadas a las Indias<sup>228</sup>.

Por último, una cierta similitud y una referencia casual en un documento han llevado a los historiadores a plantearse la autoría de la Virgen de la Alegría de la iglesia de San Bartolomé, en Sevilla. En el contrato de la policromía de Nuestra Señora de Santa Marina, fechado a 3 de septiembre de 1555, se alude también a otra talla mariana en la citada iglesia. Cabría imaginar que pudiera ser obra de Roque Balduque también, pero no podemos afirmarlo de manera contundente. En primer lugar, porque, al ser mutilada para hacerla vestidera, perdemos la oportunidad de analizar los pliegues, una de las señas del imaginero. Por otro lado, el rostro de la Virgen de la Alegría, aunque sigue el esquema balduquiano, adolece de la mirada ligeramente sonriente y presenta rasgos más aplanados<sup>229</sup>.

<sup>223</sup> Diego Angulo Íñiguez, «El pintor Juan de Zamora», *Archivo Español de Arte y Arqueología* 12, nº 36 (1936): 206; Teodoro Falcón Márquez, «La iglesia parroquia de Almonaster la Real (Huelva)», *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte* 2 (1989): 38.

<sup>224</sup> Bernales Ballesteros, «Esculturas del círculo de Roque de Balduque en Sevilla», 39.

<sup>225</sup> Estella Marcos y Arias Anglés, «Sobre escultura española en América y Filipinas y algunos otros temas», 87 citan a Aline Ussel.

<sup>226</sup> Schenone, «Esculturas españolas en el Perú»: 82; Bernales Ballesteros, «Escultores y escultoras de Sevilla en el Virreinato del Perú, siglo XVI»: 272.

Ciertas particulares de este Crucificado que lo vinculan a la estética balduquiana son las técnicas de ensamblaje, disposición del sudario, encarnación y policromía. Bernales Ballesteros afirma que «En alguna ocasión se ha vinculado con la producción de Gómez Hernández Galván, maestro castellano activo en Lima en el último tercio del siglo XVI, pero los rasgos que muestra la imagen no coinciden con lo que actualmente se conoce de este escultor y parecen estar más cerca de la comentada plástica “balduquiana”».

<sup>227</sup> Bernales Ballesteros, «Escultores y escultoras de Sevilla en el Virreinato del Perú, siglo XVI»: 272 señala que el penoso estado de conservación impide definir con claridad su atribución.

<sup>228</sup> Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario de los artifices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, 3: 94-95.

<sup>229</sup> Hernández Díaz, *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, VI. Arte y artistas del Renacimiento en Sevilla: 41; Hernández Díaz, *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, IX. Arte hispalense de los siglos XV y XVI, 50-51; Palomero Páramo, *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*, 147. Véase también galería de imágenes en Hermandad de la



Figura 145. ¿Roque de Bolduque?, *Virgen de la Alegría*, *ic.* 1555?, iglesia de San Bartolomé, Sevilla.

### Obras traspasadas a Juan Giralte

El 16 de julio de 1561 Juan Giralte «flamenco» se concerta con su vecino de San Juan de la Palma, el bachiller Diego de Fuentes, presbítero del monasterio de San Clemente de Sevilla la terminación de las obras, una «ystoria de san juan», previamente encargada a Bolduque. Para ese relieve ya se le habían abonado 45 de los 86 ducados convenidos, por lo que a Giralte le pagarían los 41 restantes, que se le entregarán una vez terminada la obra. Le pagan, el 19 de noviembre de ese año, 20 ducados de los 30 que había concertado Bolduque por la historia de San Juan Bautista<sup>230</sup>.

A este relieve hay que añadir el Calvario en el remate del retablo de Medina Sidonia. Tampoco descartamos la posibilidad de que algunos de los Crucificados balduquianos de la Andalucía Occidental también se le puedan adscribir<sup>231</sup>, que

---

Alegría, «María Santísima de la Alegría», accedido 16 de abril de 2019, <http://www.hermandaddelaalegría.org/virgen-de-la-alegría-1.htm>.

<sup>230</sup> López Martínez, *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*, 35-37; Gómez Sánchez, «Santiago de Pesquera y Juan Giralte en el Ayuntamiento de Sevilla (1541-1571)»: 75.

<sup>231</sup> Gómez-Moreno, *La escultura del Renacimiento en España*, 73; Gómez Sánchez, «Santiago de Pesquera y Juan Giralte en el Ayuntamiento de Sevilla (1541-1571)»: 74.

trabajaría como ayudante en el taller de Roque Bolduque o que, a la muerte de este, sería terminados por Giralte.

El 8 de noviembre de 1561, siendo Giralte vecino de San Juan de la Palma en Sevilla, contrata junto a Nicolás Sánchez tres encargos que le traspasa Francisca de Olivares, viuda de Roque de Bolduque. Primero, para la iglesia de San Vicente de Sevilla: un Crucificado del remate del retablo mayor, una Virgen y un San Juan, tasados en 30.000 maravedís, de los cuales Roque había recibido ya 20.000. Juan Giralte tendrá hecho este Calvario para la festividad de San Juan en junio de 1562. En segundo lugar, una imagen de bulto de Nuestra Señora de la O, conforme a otras similares de otras iglesias sevillanas, para la cofradía de la villa de Rota, con valor de 23 ducados, de los que Roque había recibido 15. Tiene que estar hecha también para el 25 de diciembre de 1561<sup>232</sup>.



Figura 146. Roque de Bolduque y Juan Giralte, *Calvario*, 1561, iglesia de San Vicente, Sevilla.

<sup>232</sup> López Martínez, *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*, 35-37; Pilar Nieva Soto, «El retablo roteño de Nuestra Señora de la O y la participación en él del pintor Pablo Legot», *Anales de la Universidad de Cádiz* II (1996): 163-164; Gómez Sánchez, «Santiago de Pesquera y Juan Giralte en el Ayuntamiento de Sevilla (1541-1571)»: 74-75.

Cambray. En especial menciona a su sobrina Xaquelina, a la que envía 50 ducados. Estos dineros serían pagados una vez que los albaceas hubieren cobrado las obras que el artista tenía enviadas a las Indias y pendientes de cobro<sup>239</sup>.

### Asociaciones y compañías profesionales. Miembros del taller y seguidores

Como se desprende de la amplia producción que hemos intentado acotar, no cabe duda de que Roque de Bolduque debió de dirigir un amplio taller. Asimismo, dada la uniformidad y calidad de sus creaciones, creemos que el maestro monitorizaría escrupulosamente la actividad llevada a cabo por sus oficiales y aprendices. Algunos documentos dan ciertas pistas sobre el funcionamiento, o mejor dicho, sobre la economía del taller. Así, en su testamento, el artista indica que llevaba la contabilidad de sus oficiales en un libro<sup>240</sup>. Ello es indicativo de la presencia de una cierta cantidad de personal, puesto que, si dichos oficiales fueran pocos, quizás podría retener estos pagos ayudándose de su memoria.

También hemos visto cómo, el 2 de octubre de 1558, el maestro insta a la cofradía del hospital de la Misericordia Nueva a que le paguen prontamente el tabernáculo de la Virgen de la Alegría, ya que se encontraba en una situación de necesidad. El 21 de diciembre siguiente le abonan 36.250 maravedíes, aunque todavía faltaba otro pago para completar el montante<sup>241</sup>. Desconocemos si el maestro fue buen gestor financiero, pero el mantenimiento de un taller de ciertas proporciones implicaría, sin ninguna duda, el pago periódico a sus empleados.

Ahora nos centraremos sobre estos empleados. Sus colaboradores más directos son Juan Giralte (véase biografía) y Juan Bautista Vázquez el Viejo (emparentado políticamente con Giralte). Ellos son sus seguidores más cercanos y, sobre todo Giralte, asumirán los compromisos del maestro tras su fallecimiento. A su vez, sus respectivos talleres formarán a otra generación de escultores, como Enrique de Suiste, Hans de

---

<sup>239</sup> Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, 3: 94-95.

<sup>240</sup> Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, 3: 94.

<sup>241</sup> López Martínez, *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*, 31-32; Hernández Díaz, «Iconografía hispalense de la Virgen Madre en la escultura renacentista»: 90-91; Palomero Páramo, *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*, 150.

Bruselas (véase biografías correspondientes), Jerónimo Hernández, Juan Bautista Vázquez el Joven y quizás también Melchor de Pierres (véase biografía).

No debemos pasar por alto estas filiaciones. En la diócesis de Tenerife, cuya catedral cuenta con una Virgen de Bolduque, comisionó otra talla mariana a Juan Bautista Vázquez en 1558. Esta imagen, la Virgen de la Laguna, se inspira en las Vírgenes de la Misericordia y de la Granada (San Lorenzo). También nos referiremos al escultor Jerónimo Hernández de Estrada, activo en Sevilla desde 1557 y discípulo del mismo Bautista. Jerónimo Hernández fue el autor, entre otras obras, de la Virgen de Belén de la parroquia de Villalba de Alcor (1574). Esta imagen, perdida en 1936, vestía con indumentaria de hebrea y dichas telas se disponían según las fórmulas utilizadas tantas veces por Bolduque<sup>242</sup>.

En el siguiente nivel tenemos a los aprendices Pedro de Paz y Alonso Hipólito, cuya obras posteriores demuestran el vínculo con el maestro. Pedro de Paz trabajó en Gata, Sierra de Fuentes, Torreorgaz, Aldea del Cano y en la iglesia de San Pablo de Cáceres<sup>243</sup>. Otros que también debieron de estudiar las obras del maestro Roque fueron Diego Ortiz de Guzmán –que después trabajará en Lima, Cuzco y Potosí, donde estableció su taller a partir de 1570–, así como el nativo americano Francisco Tito Yupanqui, discípulo, a la sazón, de citado Ortiz<sup>244</sup>. De igual forma, Estella Marcos ha señalado ciertos rasgos balduquianos en la obra de Pedro de Heredia, en especial en los relieves del retablo mayor de la catedral de Sevilla, donde ambos coincidieron trabajando<sup>245</sup>. Por otro lado, habituales del taller eran los pintores de imaginería

---

<sup>242</sup> Hernández Díaz, «Iconografía hispalense de la Virgen Madre en la escultura renacentista»: 102-104; Estella Marcos, *Juan Bautista Vázquez el Viejo en Castilla y América: Nicolás de Vergara, su colaborador*, 96.

<sup>243</sup> Andrés Ordax, «Introducción a la escultura alto-extremaña del Renacimiento y el Barroco»: 256; Torres Pérez, «Un claro seguidor de Roque Balduque: Pedro de Paz, escultor extremeño del siglo XVI», I: 301-309.

<sup>244</sup> Mesa, y Gisbert, *Escultura virreinal en Bolivia*; José de Mesa, y Teresa Gisbert, «El hermano Bernardo Bitti escultor», en *Andalucía y América en el siglo XVI. II Jornadas de Andalucía y América*, ed. Bibiano Torres Ramírez y José J. Hernández Palomo (Sevilla: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, CSIC, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1983), 2: 411-428; Estella Marcos y Arias Inglés, «Sobre escultura española en América y Filipinas y algunos otros temas», 87.

Bernales Ballesteros, «Escultores y escultoras de Sevilla en el Virreinato del Perú, siglo XVI»: 276 indica que Francisco Tito Yupanqui alcanzó gran fama gracias a la talla de la Virgen de Copacabana, conservada en La Paz (Bolivia). Esta imagen, «en versión y sensibilidad indígena, se inspira en las fórmulas creadas por el estilo de Balduque y los escultores de su círculo en Sevilla y América». Añade que, de toda la producción de Ortiz, la obra que remite al maestro de Bois-le-Duc con mayor claridad es la Virgen de la Candelaria de la iglesia dominica de Potosí.

<sup>245</sup> Estella Marcos, «Notas sobre escultura sevillana del siglo XVI».

Antonio Alfián, Andrés Ramírez y Pedro de Villegas Marmolejo, quienes suelen aparecer como fiadores en los contratos suscritos por Bolduque.

Respecto a otros artistas, especialmente entalladores, con los que Roque cooperó, ya nos hemos referido a Pedro de Heredia, quien intenta acercarse al estilo de Bolduque. Sin embargo, a lo largo de su carrera artística, el flamenco tuvo ocasión de trabajar codo a codo con innumerables artistas, activos en las casas consistoriales y catedral de Sevilla, así como en las obras del complejo universitario de Osuna. Entre ellos, destacaremos, por un lado, a Diego Guillén Ferrant, con el que coincidió en la sacristía catedralicia y fue su compañero en el retablo de Cáceres. Por otro lado, debió de trabajar junto a otros extranjeros, a cuyas biografías remitimos al lector, como los entalladores Miguel Alemán, Esteban Jamete, Nicolás de Lyon o el pintor Hernando de Sturmio<sup>246</sup>. También estrechó lazos de amistad con Juan Andrés Flamenco, cuyo oficio dudamos entre entallador o vidriero (véase «Otros artistas») o, posiblemente, con el vidriero Arnao de Vergara, quien además colaboró con uno de sus pintores de confianza, el mencionado Andrés Ramírez<sup>247</sup>.

En último lugar, cabe señalar que los retablos tabernáculos de Roque de Bolduque, además del éxito comercial que ya hemos constatado, fueron muy imitados por otros entalladores. No solo se encontró Roque estos imitadores de retablos, sino que en otras ocasiones el propio comitente ponía su obra como ejemplo para otros imagineros. Por ejemplo, cuando Hernando de Uceda, el 1 de diciembre de 1561, contrata en Sevilla una talla de Nuestra Señora, se le exige que fuera «conforme a una ymagen questá en la yglesia de la madalena desta ciudad de Sevilla». De la policromía se responsabilizaría Miguel Vallés, a quien se le hace la misma indicación («será dorada

---

<sup>246</sup> Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, 3: 309. Casi a modo de curiosidad, en el taller de este último artista mencionado, ingresa un aprendiz llamado Gil Balhoboque (¿podría este apellido responder a Balduque?) el 14 de octubre de 1551. No sabemos si el apellido podría referirse a la patria de nuestro entallador o incluso si compartieran parentesco. Esta segunda opción nos parece poco probable ya que, dado que el maestro Roque debía de gozar de una buena reputación en los círculos artísticos, este detalle constaría en el documento; además, en el testamento de 1561 no figura ninguna mención y, por último, se dice que el muchacho no hablaba castellano.

<sup>247</sup> Juan Antonio Gómez Sánchez, «De Arnao de Vergara a Vicente Menardo. Nuevos documentos de artistas vidrieros del Renacimiento sevillano», *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte* 22 (2010): 54.

toda la ymagen de oro bruñido y encima del oro echará sus colores y sacará sus lavores conforme a la de la madalena»). Se refiere, sin duda, a la Virgen del Amparo<sup>248</sup>.

### Comitentes, exportaciones y área de influencia

La clientela de Roque de Bolduque fue muy amplia y heterogénea. Este hecho demuestra la maestría con la que el flamenco supo equilibrar su formación nórdica, las modas renacentistas (o, más bien, manieristas) y, por supuesto, el gusto hispano. De esta manera, comienza su andadura trabajando la piedra en las casas consistoriales sevillanas y después en la catedral. En estos momentos el artista absorbía todas las influencias y así supo captar lo que el mercado artístico quería. Ya hemos visto que los talleres nórdicos entrenaban a sus aprendices para adaptarse a cualquier material. Roque de Bolduque no fue en este sentido ninguna excepción. Se sentiría más a gusto trabajando la madera, puesto que en cuanto tuvo la oportunidad, se dedicó en exclusiva a ello, a partir de la ejecución del gran retablo cacereño.

El secreto de su éxito radicó en que su obra se adapta perfectamente a las tendencias de la escuela sevillana del momento y contribuye a enriquecerla al crear unos tipos que se reproducirán a lo largo de las siguientes centurias. En consecuencia, el maestro Roque halló clientes entre la nobleza, como el IV Conde de Ureña, don Juan Téllez, pero también caló en la burguesía y gente adinerada. Por eso recibe encargos para capillas particulares, como hace el mercader Juan de Jerez, por poner un ejemplo.

Otro grupo de trabajos que acomete el artista son destinados expresamente a las iglesias y catedrales de reciente fundación, ya sea en Canarias o en las Indias. Estos comitentes residían, por lo general, en Andalucía Occidental, especialmente el área sevillana, o Extremadura, región muy vinculada a la conquista americana. Y precisamente Roque de Bolduque contribuye a estrechar más si cabe las relaciones artísticas que estas dos regiones compartían desde época medieval. De hecho, es uno de los pocos entalladores-imagineros afincados en Sevilla vinculado a distintas ciudades cacereñas (Trujillo, Cáceres y Arroyomolinos de Montánchez).

Finalmente, nos referiremos al grueso de su clientela, una amalgama de parroquias e iglesias de las diócesis de Sevilla y Cádiz (esta última sufragánea de la anterior). La

---

<sup>248</sup> Roda Peña, «La imagen y la Hermandad de Nuestra Señora del Amparo antes del terremoto de Lisboa de 1755», 266-267.

**Guillermo BORGONÓN, ensamblador, carpintero y entallador (a. 1544-1560)**

Dudamos si asociarlo al Guillarme «ensamblador» que recibe 850 maravedís en 5 de febrero de 1544 en Toledo para labrar un tondo y «paños en que se puso la ystoria». Estos adornos irían colocados en el respaldo de una silla tallada por Vigarny y para ello contaba Guillarme con un plazo de diez días<sup>249</sup>.

«Carpintero de lo blanco y entallador», que se presentó concurso convocado por las autoridades civiles el 15 de septiembre de 1544, lunes, «para el domingo en la tarde todos los carpinteros que tienen traças de obras muy primas e muy buenas para las ver para el viernes primero que viene en la posada del dho señor marques y si no las tienen fechas las dhas traças las hagan». Guillermo entallador, vecino de Sevilla en la colación de Santa Ana, presentó tres muestras con sus correspondientes monteas: una, de artesones cuadrados y redondos, historiados; la segunda, un artesón ochavado de pergamino; y un tercer artesón ovalado. El premio consistía en seis ducados; sin embargo, al no haber claro ganador, se dispuso entregar a los aspirantes cantidades menores: a Guillermo Borgoñón se le adjudicaron tres ducados<sup>250</sup>.

De nuevo el Guillarme “toledano” aparece el 14 de mayo de 1547, mencionado como ensamblador, cuando contrata el asiento de la cátedra arzobispal en el coro de la Primada, además de aderezar una venera, colocar dos misericordias y adornar dos altares para el sagrario<sup>251</sup>. Nótese que aunque figura como oficio “ensamblador”, algunas de estas tareas se corresponden más con la figura de entallador.

Finalmente, el 5 de enero de 1557, Guillermo Borgoñón entallador, vecino de Santa María en Sevilla, alquiló unas casas en la plaza de San Francisco. Fue penitenciado en

<sup>249</sup> Manuel R. Zarco del Valle, *Datos documentales para la Historia del Arte español II* (Madrid: Junta para la ampliación de estudios e investigaciones científicas, 1916), I: 233 (documento 231).

<sup>250</sup> José Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario de los artifices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive* (Sevilla, Pamplona: La Andalucía moderna, Analecta, 1899-1908, 2001), I: 379 y 394.

<sup>251</sup> Zarco del Valle, *Datos documentales para la Historia del Arte español II*, I: 241.



1559 *in bonis ad arbitrium* por luterano. Más tarde, era de nuevo vecino de Triana, cuando otorga una carta de pago el 11 de julio de 1560<sup>252</sup>.

### Bibliografía

Gestoso y Pérez, José. *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*. Facsímil. Vol. 3 vols. Sevilla, Pamplona: La Andalucía moderna, Analecta, 1899.

Mariás, Fernando. «El problema de los artistas conversos en el Siglo de Oro». En *Temas y formas hispánicas; arte, cultura y sociedad*, editado por Carlos Mata Induráin y Anna Morózova, 241-262. Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2015.

Zarco del Valle, Manuel R. *Datos documentales para la Historia del Arte español II*. Vol. 1. Madrid: Junta para la ampliación de estudios e investigaciones científicas, 1916.

---

<sup>252</sup> Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, 3:95; Fernando Mariás, «El problema de los artistas conversos en el Siglo de Oro», en *Temas y formas hispánicas; arte, cultura y sociedad*, eds. Carlos Mata Induráin y Anna Morózova (Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2015), 243.

**Leonardo de BORGONÓN, lapidario (1552)**

Alquila unas casas de Martín de Molina en Sevilla en la zona de la Tonelería, con fecha de 11 de abril de 1552<sup>253</sup>.

**Bibliografía**

Gestoso y Pérez, José. *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*. Facsímil. Vol. 3. Sevilla, Pamplona: La Andalucía moderna, Analecta, 1899.

---

<sup>253</sup> José Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive* (Sevilla, Pamplona: La Andalucía moderna, Analecta, 1899-1908, 2001), 3: 229.

### Hans de BRUSELAS o de BRUXELLES, entallador (1554-a. 1603)

Incluimos a este entallador en nuestra selección, a pesar de no tener constancia de su participación directa en obras en la capital hispalense, por varios motivos. Dejando a un lado la proximidad geográfica, ya que algunas de sus obras sí fueron destinadas a localidades del entorno sevillano, comprobamos su estrecho vínculo profesional con Jerónimo de Valencia, lo cual se refuerza por el hecho de que ambos trabajaban habitualmente para la catedral metropolitana de San Juan Bautista, en Badajoz<sup>254</sup>. Dicho escultor, con el que colaboraba Hans de Bruselas de manera recurrente, se relacionó igualmente con algunos de nuestros entalladores, como Cornieles, Cristóbal Voisin y Juan Danvers (véanse sus respectivas biografías), con los que coincide en la fábrica catedralicia en 1547. De hecho, Valencia y Voisin se mancomunaron en Sevilla el 22 de septiembre de ese mismo año para realizar la sillería de la cartuja de Santa María de la Defensa de Jerez de la Frontera (Cádiz), cuyas obras se extendieron hasta 1552<sup>255</sup>.

Por otro lado, algunos autores han lanzado la hipótesis de la llegada de Hans de Bruselas a la península Ibérica por vía marítima, a través del puerto de Sevilla<sup>256</sup>. De ser

---

<sup>254</sup> Sobre Jerónimo de Valencia, véase Antonio Rodríguez Moñino, «Hans de Bruxelles y Jerónimo de Valencia (entalladores del siglo XVI, 1554-1601)», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 9 (1942-1943): 121-156; Antonio Rodríguez Moñino, «La escultura en Badajoz durante el siglo XVI (1555-1608). Noticias de archivo sobre escultores, ensambladores, carpinteros, etc.», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 13 (1946-1947): 101-131 (esp. documentos 3, 11, 18 y 36); Román Hernández Nieves, «Centros artísticos de escultura y pintura en la Baja Extremadura: siglos XVI-XVIII», *Espacio, tiempo y forma. Serie VII. Historia del Arte* 3 (1990): 100 y 103-105; Fernando Marcos Álvarez, «Nuevos datos sobre escultores y pintores extremeños del siglo XVI», *Norba-Arte* 22-23 (2002-2003): 31.

<sup>255</sup> José Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive* (Sevilla, Pamplona: La Andalucía Moderna, Analecta, 1899-1908, 2001), 1: 199; Julia López Campuzano, «Noticias de entalladores: Jerónimo de Valencia y Cristóbal Voisin», *Archivo Español de Arte* 69, nº 275 (1996): 334-338.

<sup>256</sup> Román Hernández Nieves, *Retablística de la Baja Extremadura (siglos XVI-XVIII)*, 1ª ed. (Mérida: Universidad Nacional de Educación a Distancia. Centro regional de Extremadura - Mérida, 1991), 438-439; Román Hernández Nieves, *Retablística de la Baja Extremadura (Siglos XVI-XVIII)*, 2ª ed. (Badajoz: Diputación Provincial, 2004), 471.

así, en esta ciudad habría entrado en contacto con Jerónimo a finales de la década de los 1540 o principios de 1550, ya que en esas fechas el levantino ya estaba instalado allí y las siguientes noticias de los dos artistas en Badajoz datan de 1554. Por consiguiente, nos encontramos ante un escultor íntimamente ligado al foco escultórico principal.

En la documentación publicada figura como: Hans, Hanse, Hançe, Anze, Amze, Brusel, Bruxelles y Bruselas. Aunque su perfil pudiera asociarse al de otro entallador, Hansevilla, el cotejo de firmas de ambos entalladores disipa cualquier duda: se trata de dos personas muy distintas. Además, a través de los negocios inmobiliarios de Hans de Bruselas se constata su residencia ininterrumpida en la ciudad de Badajoz, mientras que el otro homónimo tenía su domicilio habitual desde 1549 en Salamanca<sup>257</sup>.

Se supone, a juzgar por el sobrenombre, su origen bruselense. Llevó a cabo una efervescente actividad de alquileres e inversiones inmobiliarias en la ciudad de Badajoz, sobre todo a partir de enero de 1563, cuando la documentación nos comienza a revelar su faceta de hombre de negocios y adinerado propietario de fincas urbanas. En efecto, los archivos permiten seguir el rastro de los negocios con el patrimonio inmobiliario del entallador durante el periodo estudiado, aspectos en los que no nos detendremos<sup>258</sup>. Imaginamos que llegó a reunir un cierto patrimonio gracias a su pericia como entallador, que hábilmente supo gestionar. Sin embargo, nos limitaremos a su labor artística. En la época y años después fue recordado por su maestría, sobre todo por sus laudas funerarias en el siglo XVII<sup>259</sup>.

---

<sup>257</sup> La firma de Hans de Bruselas está publicada en Rodríguez Moñino, «Hans de Bruxelles y Jerónimo de Valencia (entalladores del siglo XVI, 1554-1601)»: 140. Respecto a Hansevilla, las primeras noticias documentales que hemos hallado es un documento del 3 de abril de 1549 (AHPSa, Sección Protocolos Notariales, p<sup>o</sup> 3158 ff. 219r-220v). Asimismo, las firmas de Hansevilla que hemos utilizado para el cotejo pueden consultarse en el citado documento y en AHPSa, Sección Protocolos Notariales, p<sup>o</sup> 3480, cuadernillo 2, f<sup>o</sup> 55v (26/03/1552).

<sup>258</sup> Rodríguez Moñino, «Hans de Bruxelles y Jerónimo de Valencia (entalladores del siglo XVI, 1554-1601)»: 122, 138 (véanse extractos documentales IV al VI), 143 (documentos XIII y del XV al XVII), 144 (doc. 21), 146 (doc. 27) y 147-148 (docs. 30-37); Hernández Nieves, *Retablistica de la Baja Extremadura (siglos XVI-XVIII)*, 1<sup>a</sup> ed., 489; Hernández Nieves, *Retablistica de la Baja Extremadura (Siglos XVI-XVIII)*, 2<sup>a</sup> ed., 523; Marcos Álvarez, «Nuevos datos sobre escultores y pintores extremeños del siglo XVI»: 30-31.

Ya escribía un procurador, refiriéndose a nuestro artista: «iy dios me libre e defienda/ de bruxel entallador/ y del su procurador/ que me dio rezia contienda». Rodríguez Moñino, «Hans de Bruxelles y Jerónimo de Valencia (entalladores del siglo XVI, 1554-1601)»: 124 y 143 (véase documento XIV, p<sup>o</sup> de Marcos de Herrera, donde figuran los versos completos del escribano).

<sup>259</sup> Rodríguez Moñino, «Hans de Bruxelles y Jerónimo de Valencia (entalladores del siglo XVI, 1554-1601)»: 126-127; José María de Azcárate Ristori, *Escultura del siglo XVI* (Madrid: Plus Ultra, 1958), 347; José Camón Aznar, *La escultura y la rejería españolas del siglo XVI* (Madrid: Espasa-Calpe, 1981), 214; *Retablistica de la Baja Extremadura (siglos XVI-XVIII)*, 1<sup>a</sup> ed., 513.

De esta manera, comenzamos entre los años 1554 y 1555, cuando el cabildo pacense le encarga las puertas talladas para la caja hornacina del Santísimo Sacramento en el altar mayor; una custodia, también para el altar mayor, y la viga del coro para colocar un crucifijo (este coro sería posteriormente ejecutado por Jerónimo de Valencia). Después, el 17 de junio de 1564 concierta una figura del Dios Padre en madera, para la Cofradía de los Hortelanos de Valverde de Leganés (Badajoz), de unos cinco palmos de altura que incluyeran una peana. El entallador debía también correr a cargo de la policromía y todo ello había de entregarse a mediados del agosto siguiente. Imaginamos que sobre estas fechas es cuando talla sendos retablos del convento franciscano de Valencia de Alcántara (Cáceres) y de Guadalcanal (Sevilla)<sup>260</sup>. A este segundo retablo nos referiremos más adelante ya que dio lugar a un litigio entre los dos artistas.



Figura 46. Jerónimo de Valencia, sillería, segunda mitad del siglo XVI, catedral, Badajoz.

<sup>260</sup> Rodríguez Moñino, «Hans de Bruxelles y Jerónimo de Valencia (entalladores del siglo XVI. 1554-1601)»: 121-122 y 138-139 (véanse documentos I-III y VII); Hernández Nieves, «Centros artísticos de escultura y pintura en la Baja Extremadura: siglos XVI-XVIII»: 103-104; Hernández Nieves, *Retablistica de la Baja Extremadura (siglos XVI-XVIII)*, 1ª ed., 438-439.

En 1566, la iglesia de Alconchel (Badajoz) les encarga la ejecución del retablo mayor a Bruselas junto a otros destacados artífices. Por un lado, el afamado Luis de Morales el Divino, que se encargaba de la pintura. Por otro lado, el mencionado Jerónimo de Valencia, del ensamblaje. Se deduce de los pagos efectuados el 6 de marzo que este retablo debió de ser una obra de cierta envergadura y calidad (pues en total la suma ascendía a 1.600 ducados). Lamentablemente no se conserva nada debido a que fue destruido a mediados del siglo XVII por los portugueses. Ese mismo 6 de marzo, recibe otro encargo para la iglesia de Santa Marta de Salvaleón. Se trata de un San Antón de madera de nogal, a semejanza del que estaba en la ermita del Espíritu Santo en Torre de Miguel Sesmero (ambas localidades en Badajoz)<sup>261</sup>.

El 25 de mayo de 1568 contrata el bulto de un San Bartolomé con Francisco Gutiérrez, en nombre de Hernán Pérez. Los requisitos de la imagen eran los siguientes: la altura con la peana debía alcanzar poco más de un metro; el santo iría acompañado de un demonio a los pies y portaría una cuchilla en la mano derecha; la obra debía ser tallada en madera, estofada, pintada y encarnada; todo ello por 6,5 ducados. La fecha de entrega se fijó en el 29 de septiembre siguiente<sup>262</sup>, festividad de San Miguel, tradicionalmente celebrada en Zafra, ciudad en la que estaban avencindados los comitentes.

Poco después, el 31 de mayo de ese mismo año, el licenciado Diego Hernández, médico de Villanueva de Barcarrota (Badajoz), recurre a Bruselas para solicitarle un San Sebastián. La escultura sería en madera de nogal, debía medir metro y medio aproximadamente (7 palmos) y, al igual que la anterior, había de ser entregada ya policromada. Su destino era la ermita de los Santos Mártires de Barcarrota. El artista tenía de plazo hasta el 7 de julio siguiente y el licenciado le pagaría 12 ducados por ella<sup>263</sup>.

El 25 de enero de 1569 recibe el primer pago de los 60 ducados que cobraría por dos retablos para el monasterio de San Francisco de los Manjaretos «uno para el altar

---

<sup>261</sup> Rodríguez Moñino, «Hans de Bruxelles y Jerónimo de Valencia (entalladores del siglo XVI. 1554-1601)»: 122-123 y 139-142 (véanse documentos VIII, IX y X); Camón Aznar, *La escultura y la rejería españolas del siglo XVI*, 214; Hernández Nieves, *Retablística de la Baja Extremadura (siglos XVI-XVIII)*, 1ª ed., 529; Hernández Nieves, «Centros artísticos de escultura y pintura en la Baja Extremadura: siglos XVI-XVIII»: 109-110; Hernández Nieves, *Retablística de la Baja Extremadura (siglos XVI-XVIII)*, 2ª ed., 433 y 438-439.

<sup>262</sup> Marcos Álvarez, «Nuevos datos sobre escultores y pintores extremeños del siglo XVI»: 30.

<sup>263</sup> Marcos Álvarez, «Nuevos datos sobre escultores y pintores extremeños del siglo XVI»: 30.

mayor alto, con su custodia, con una imagen de bulto de San Francisco y otro para el altar bajo [...]». Este monasterio está situado en Palma del Río (Córdoba) y es hoy un hotel. Desde el 19 de abril hasta mediados de septiembre hace una Virgen vestidera en madera de nogal, en paradero desconocido actualmente, para Gabriel Rodríguez del Valle, vecino de Barcarrota<sup>264</sup>.

El 26 de junio de 1575, el convento de Santo Domingo de la ciudad de Badajoz le encarga el sagrario de la capilla mayor, retablo e imaginería. Esta obra debía ser entregada el día de Navidad; y sería tasada por dos oficiales, representando a sendas partes del contrato. Una curiosidad que arroja este acuerdo es el veto a Pedro de Bañares, entallador, a que actuara como tasador<sup>265</sup>.

A partir de 1577 comienza a trabajar la piedra (hasta ahora todas sus obras habían sido talladas en madera). Recordemos, una vez más, la formación polivalente que seguramente habría recibido el entallador en Flandes y que le permitía adaptarse a la demanda del mercado con mucha más flexibilidad que los entalladores autóctonos. En esta ocasión, el bachiller Melchor de Bobadilla le requiere en mármol blanco (aliox) una losa para su sepultura. Cabe añadir que el mencionado Bobadilla había sido el fundador del gremio de carpinteros en Badajoz a 16 de enero de 1566, bajo la advocación de san José. Entre los artífices asociados figura «Hançe de Bruxelles, entallador», sin fechar. Ello nos conduce a pensar con bastante seguridad que Bruselas se afilió en el momento de la fundación o poco después, ya que otros carpinteros posteriores sí figuran datados<sup>266</sup>.

---

<sup>264</sup> Rodríguez Moñino, «Hans de Bruxelles y Jerónimo de Valencia (entalladores del siglo XVI. 1554-1601)»: 123-124 y 142 (véanse documentos XI y XII); Hernández Nieves, *Retablistica de la Baja Extremadura (siglos XVI-XVIII)*, 1ª ed., 438-439.

<sup>265</sup> Rodríguez Moñino piensa que esta cláusula debió de ser impuesta por Hans de Bruselas, aunque las razones de esta animadversión se desconocen por completo. Rodríguez Moñino, «Hans de Bruxelles y Jerónimo de Valencia (entalladores del siglo XVI. 1554-1601)»: 125 y 143-144 (véase documento 19); Rodríguez Moñino, «La escultura en Badajoz durante el siglo XVI (1555-1608). Noticias de archivo sobre escultores, ensambladores, carpinteros, etc.»: 112; Hernández Nieves, *Retablistica de la Baja Extremadura (siglos XVI-XVIII)*, 1ª ed., 438-439.

<sup>266</sup> Rodríguez Moñino, «Hans de Bruxelles y Jerónimo de Valencia (entalladores del siglo XVI. 1554-1601)»: 125-126 y 144-145 (documento 22); Rodríguez Moñino, «La escultura en Badajoz durante el siglo XVI (1555-1608)»: 111; Jacobo Ollero Butler, «Los flamencos en la España del siglo XVI», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* 2 (1990): 173. Véase asimismo el capítulo 2. Los talleres de origen. Francia, Alemania y Países Bajos en los siglos XV-XVI.



Figura 47. Canteras de mármol de Vila Viçosa (Portugal), de las que frecuentemente se extraía la materia para fines escultóricos en la comarca de las Vegas Bajas.

Sin embargo, el artista acabó siendo apesado por demora, ya que el bachiller alega haberle ofrecido prórroga. Nuestro escultor fue liberado el 12 de febrero. Debía de ser una práctica habitual para muchos artífices el asegurarse cuantas obras fuera posible y, de manera especial, en el caso de Hans de Bruselas. Este escultor frecuentemente incumplía los plazos previstos (recordemos a este respecto que de los artistas estudiados en esta tesis, encontramos otro caso incluso más extremo, Juan Giralte, véase biografía). Se trata de una estrategia profesional, como indica Hernández Nieves, para mantener activo el taller constantemente. Si el tiempo se echaba encima, el artista siempre se podía negociar una prórroga, subcontratar a otro artífice o traspasar la obra. Ocurrió algo similar con el retablo al que anteriormente hemos aludido, de la iglesia de Santa Ana de Guadalcanal. El pleito se desencadenó a raíz de un incumplimiento de contrato por parte de Antonio Florentín. El zafrense era entallador y pintor y habría sido subcontratado por Bruselas en 1571. Contra la demanda interpuesta, Florentín alegó «causas de impedimentos e ocupaciones» y finalmente el asunto se zanjó con una nueva escritura de obligación<sup>267</sup>.

<sup>267</sup> Rodríguez Moñino, «Hans de Bruxelles y Jerónimo de Valencia (entalladores del siglo XVI. 1554-1601)»: 124, 126 y 143-145 (documentos 18 y 22); Ollero Butler, «Los flamencos en la España del siglo XVI»: 173; Carmelo Solís Rodríguez, «Escultura y pintura del siglo XVI», en *Historia de la Baja Extremadura*, ed. Manuel Terrón Albarrán (Badajoz: Real Academia de Extremadura de las



El 30 de junio de 1584, Íñigo de Argüello Carvajal, caballero de Santiago, le pide la labra de dos escudos, al parecer conservados en la Casa de los Argüello-Carvajal en Brozas (Cáceres). También tenemos constancia de otra losa sepulcral (de aliox procedente de Estremoz, Portugal). Este encargo fue comisionado por don Hernando de Vera Barco en 1590. Una tercera lápida funeraria fue requerida para el enterramiento de Juana Fernández de Torquemada. Esta mujer era la madre de don Juan de San Clemente, sobrino de Ambrosio Morales, antiguo canónigo del cabildo pacense y arzobispo de Santiago de Compostela. El clérigo hizo llamar al maestro Bruxelles para encargarse de la losa, de piedra de Estremoz, con sus armas de arzobispo. Este contrato se efectuó a 2 de mayo de 1591 y con fecha de entrega establecida a finales de agosto de ese mismo año. La lápida originalmente estaba ubicada entre ambos coros de la catedral de Badajoz; y más tarde fue trasladada a la capilla del Sagrario donde fue localizada a mediados del siglo XX<sup>268</sup>. Actualmente solo hay otras dos lápidas con los cordones del escudo obispal, fechadas en el XVII (figura 42), y cuya autoría dudamos en atribuir a Hans de Bruselas.

Su última obra será una imagen del obispo San Alifonso (Ildefonso), contratada a 10 de julio de 1600. A pesar de que el maestro sería ya de edad avanzada –pues en 1554 ya es un escultor formado y en activo en España–, todavía hay restos documentales en 1601. Así, el 23 de julio de ese año otorga un poder. Sin embargo, debió de fallecer en el intervalo que se extiende hasta 1603, puesto que, el 22 de septiembre de ese año, sus hijas Bárbola y María venden una finca de 4.000 cepas por 35 ducados y en ese documento ya se alude a la defunción del escultor<sup>269</sup>.

---

Letras y las Artes, 1986), 2. De la época de los Austrias a 1936: 585; Hernández Nieves, *Retablistica de la Baja Extremadura (siglos XVI-XVIII)*, 1ª ed., 403 y 525-526.

<sup>268</sup> Rodríguez Moñino, «Hans de Bruxelles y Jerónimo de Valencia (entalladores del siglo XVI. 1554-1601)»: 126-128 y 145-147 (documentos 25, 28 y 29).

<sup>269</sup> Marcos Álvarez, «Nuevos datos sobre escultores y pintores extremeños del siglo XVI»: 31. Estas 4.000 cepas de viñedo equivaldrían, en la jerga actual, a unas 8 fanegas y media, lo cual nos sugiere un precio de venta bastante barato para la extensión de terreno en cuestión.

Por otro lado, anteriormente se tomaba como referencia el 3 de enero de 1608, cuando estas mismas Bárbola y María efectúan otra transacción. Rodríguez Moñino, «Hans de Bruxelles y Jerónimo de Valencia (entalladores del siglo XVI. 1554-1601)»: 129 y 149 (documentos 38-40); Hernández Nieves, *Retablistica de la Baja Extremadura (siglos XVI-XVIII)*, 1ª ed., 438-439.



Figura 48. Vista general del pavimento de la capilla del Sagrario, catedral, Badajoz.

Figura 49. Lápida con las armas del obispado (las otras con el escudo obispal son del XVII), s. d., capilla del Sagrario, catedral, Badajoz.

Su hijo, Juan de Bruxelles, se dedica igualmente a la talla: obra suya es, por ejemplo, el tabernáculo que hizo en 1584 para la capilla de la Cofradía de Nuestra Señora del Rosario de Badajoz, ejecutado junto a Vasco Martín. De igual forma, fue autor del retablo de la capilla de Juan Ramírez en la colegiata de Zafra, hoy dedicado a la Sagrada Familia. Finalmente, marchó a las Indias, hecho que pudiera servir de

explicación a las gestiones que sus hermanas efectuaron en su ausencia<sup>270</sup>. Otro hijo, Pedro de Bruselas, se dedicará a la pintura y colaborará en el taller de Luis de Morales<sup>271</sup>.

### Bibliografía

Azcárate Ristori, José María de. *Escultura del siglo XVI*. Vol. 13. Ars Hispaniae. Historia universal del arte hispánico. Madrid: Plus Ultra, 1958.

Camón Aznar, José. *La escultura y la rejería españolas del siglo XVI*. Vol. 18. Summa Artis. Madrid: Espasa-Calpe, 1981.

Gestoso y Pérez, José. *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*. Facsímil. 3 vols. Sevilla, Pamplona: La Andalucía Moderna, Analecta, 1899-1908, 2001.

Hernández Nieves, Román. «Centros artísticos de escultura y pintura en la Baja Extremadura: siglos XVI-XVIII». *Espacio, tiempo y forma. Serie VII. Historia del Arte* 3 (1990): 87-122.

———. *Retablística de la Baja Extremadura (siglos XVI-XVIII)*. 1ª ed. Mérida: Universidad Nacional de Educación a Distancia. Centro regional de Extremadura - Mérida, 1991.

———. *Retablística de la Baja Extremadura (Siglos XVI-XVIII)*. 2ª ed. Badajoz: Diputación Provincial, 2004.

---

<sup>270</sup> Solís Rodríguez, «Escultura y pintura del siglo XVI», en *Historia de la Baja Extremadura*, 2. De la época de los Austrias a 1936: 595; Carmelo Solís Rodríguez, «El arquitecto Francisco Becerra», *Revista de Estudios Extremeños* 29, nº 2 (1973): 287-384; Carmelo Solís Rodríguez, «Artistas trujillanos en América. Siglos XVI y XVII», *Norba-Arte* 5 (1984): 117-140; Hernández Nieves, *Retablística de la Baja Extremadura (siglos XVI-XVIII)*, 1ª ed., 451; Marcos Álvarez, «Nuevos datos sobre escultores y pintores extremeños del siglo XVI»: 32-33.

Más información sobre este artista puede hallarse en el citado artículo Rodríguez Moñino, «La escultura en Badajoz durante el siglo XVI (1555-1608)»: 115 y 116 y documentos anexos 54, 57, 59 y 73-76; Hernández Nieves, «Centros artísticos de pintura y escultura en la Baja Extremadura: siglos XVI-XVIII»: 110.

Marcos Álvarez nos informa sobre unos pagos que sus hermanas Bárbola y María cobraron de la cofradía en 1594. El autor considera que, de ser cierto su viaje a las Indias, debió de dejar encargadas a las hermanas. Añade este investigador más datos biográficos sobre el susodicho Juan.

<sup>271</sup> Hernández Nieves, «Centros artísticos de pintura y escultura en la Baja Extremadura: siglos XVI-XVIII»: 110; Hernández Nieves, *Retablística de la Baja Extremadura (siglos XVI-XVIII)*, 1ª ed., 453 y 536.

- López Campuzano, Julia. «Noticias de entalladores Jerónimo de Valencia y Cristóbal Voisin». *Archivo Español de Arte* 69, nº 275 (1996): 334-338.
- Marcos Álvarez, Fernando. «Nuevos datos sobre escultores y pintores extremeños del siglo XVI». *Norba-Arte* 22-23 (2002-2003): 29-43.
- . *Repertorio de fuentes documentales para la historia de Badajoz, 1543-1700*. Badajoz: Diputación Provincial, 2012.
- Ollero Butler, Jacobo. «Los flamencos en la España del siglo XVI». *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* 2 (1990): 173-177.
- Rodríguez Moñino, Antonio. «Hans de Bruxelles y Jerónimo de Valencia (entalladores del siglo XVI, 1554-1601)». *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 9 (1942-1943): 121-156.
- . «La escultura en Badajoz durante el siglo XVI (1555-1608). Noticias de archivo sobre escultores, ensambladores, carpinteros, etc.». *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 13 (1946-1947): 101-131.
- Solís Rodríguez, Carmelo. «Artistas trujillanos en América. Siglos XVI y XVII». *Norba-Arte* 5 (1984): 117-140.
- . «El arquitecto Francisco Becerra». *Revista de Estudios Extremeños* 29, nº 2 (1973): 287-384.
- . «Escultura y pintura del siglo XVI». En *Historia de la Baja Extremadura*, editado por Manuel Terrón Albarrán, vol. 2. De la época de los Austrias a 1936. Badajoz: Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes, 1986.

### Cornieles, entallador e imaginero (1505-1506, 1539 y 1547-1548)

#### Sevilla

Ceán Bermúdez lo sitúa en 1548, a donde se habría dirigido una vez que terminó la sillería de Ávila. Gestoso, por su parte, localiza un tal Cornieles en 1539 y en 1547, trabajando en la fábrica catedralicia; menciona en este último pago, entre otros artistas, a Cristóbal Bauzin, Juan Danber y el reconocido escultor Jerónimo de Valencia (colaborador habitual de Hans de Bruxelles)<sup>272</sup>.

En estudios más recientes, se ha descubierto otro Corneyles, imaginero vecino de Córdoba. Las noticias que tenemos de él son bastante parcas. Ángel de Flandes, entallador, y Corneyles son subcontratados por el carpintero García López para trabajar en la sillería del coro del monasterio dominicano de *Sancti Spiritus* en Toro, hacia 1505-1506. Cobraron 121 reales cada uno. Según Vasallo Toranzo, estos dos artistas se encontrarían en Toro porque irían siguiendo a la corte que, en 1505, había estado en dicha localidad. En cualquier caso, el 10 de octubre de 1506, Cornieles traspasa su parte a Ángel y ese documento revela un dato interesante, pues «Corneyles ymaginero» dice ser vecino de Córdoba<sup>273</sup>.

Queremos suponer que estos homónimos serían el mismo, a pesar del salto cronológico. Si vivía en Córdoba, ciudad en la que no se le conocen obras suyas y el artista estaba dispuesto a realizar extensos desplazamientos por el país, no es de extrañar que, años más tarde, siendo ya de cierta edad, reaparezca en la Magna

---

<sup>272</sup> Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España* (Tres Cantos [Madrid]: Imprenta de la viuda de Ibarra, Istmo, 1800, 2001), I: 360-361 (sobre el contrato de la sillería abulense) y 362 (referido a su participación en Sevilla); José Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive* (Sevilla, Pamplona: La Andalucía moderna, Analecta, 1899-1908, 2001), I: 180 y 199.

Véanse también las respectivas biografías de los tres extranjeros citados.

<sup>273</sup> Luis Vasallo Toranzo, «La sillería del coro del monasterio toresano de *Sancti Spiritus*», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*: BSAA 62 (1996): 297-298 y 300.

Hispalense. Empero, no resulta tan fácil asociar esta figura con el resto de Cornieles activos en la Península, incluso dudaríamos de la afirmación de Ceán Bermúdez. A continuación vamos a repasar la trayectoria del resto de Cornieles neerlandeses.

### Ávila

El primero, al que nos acabamos de referir, debe su fama especialmente a su labor como ensamblador de la sillería de la catedral de Ávila, construida entre 1535 y 1554. Azcárate Ristori lo sitúa en Ávila desde 1520 en obras de poca envergadura. Ya Ceán Bermúdez escribía sobre de un Cornelis o Cornualis de Holanda, escultor que contrata el 7 de junio de 1535 la ejecución de dos sillas corales, con respaldos altos y en madera de nogal, que además servirían de muestra para el resto. También le exigen al artista que se asemejen a las del monasterio vallisoletano de San Benito e incluso que las supere («que fuesen como las de San Benito de Valladolid y mejores, si mejor se pudiesen hacer»). Este acuerdo fue seguido de otro el 17 de octubre, cuando se autoriza a ciertos miembros del cabildo que examinasen la sillería y, en función de sus pareceres, se convinieran con Cornelis. Después, el 6 de abril de 1536 le encomiendan a Cornelis de Holanda «ensamblador» el asentamiento de las dos sillas, según la muestra inicial. Además, le encargan la hechura de más elementos de la sillería, a saber: primero, añadir más estalos, a 18 ducados cada par de silla alta y baja; así mismo, hará las escaleras, por cada una recibirá cuatro ducados. Esta obra la comenzaría, según estipularon, a comienzos de junio de ese año, aunque finalmente no se terminó hasta 1547<sup>274</sup>.

En esta ciudad debió de residir y trabajar los años siguientes, porque continúa apareciendo en la documentación catedralicia hasta 1554, realizando obras menores. Aunque en la documentación abulense aparece mencionado como «ensamblador», Parrado del Olmo afirma sin dudas que en la práctica realiza funciones de entallador y de coordinador de imagineros. Aparte de su colaboración continua en la catedral de Ávila, en 1540, Cornieles y Juan Rodríguez, llamados entalladores, le ceden la mitad del

---

<sup>274</sup> José María de Azcárate Ristori, *Escultura del siglo XVI* (Madrid: Plus Ultra, 1958), 246; Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, I: 360-361.

ensamblaje del retablo de san Antolín en Medina del Campo (Valladolid) a Joaquín de Troya<sup>275</sup>.

Sobre el mencionado retablo dedicado a san Antolín, desconocemos a cuál de estos dos Cornieles cabría ser atribuido, puesto que este mismo autor, unas páginas antes, se refería a la cesión de la mitad de las labores de ensamblaje de «los abulenses» Juan Rodríguez y Cornelis de Holanda al «tordesillano» Joaquín de Troya. En primer lugar, entendemos que el uso tan inapropiado de estos gentilicios se refiere al lugar donde trabajan, ya que probablemente Cornelis fuera, en efecto, de origen holandés y el ensamblador “tordesillano” Joaquín de Troya, de la ciudad de Troyes (Champaña). En segundo lugar, consideramos que muy probablemente se trate del mismo, porque coinciden nombre, oficio, proximidad cronológica y geográfica. En definitiva, como García Chico opina, debía de tratarse de un maestro ensamblador «y, a lo sumo, entallador de obra decorativa»<sup>276</sup>.

### Norte de Castilla

El segundo Cornieles, al que antes hemos hecho una ligera alusión, está activo en Valladolid (1530-1532), así como en las actuales provincias de Burgos y Palencia. Este entallador es distinto del que trabaja Santiago de Compostela y, para algunos autores, se trataría del mismo de Ávila<sup>277</sup>. Sin duda alguna, el perfil del artífice activo en Galicia está perfectamente trazado y separado del de Valladolid, desde que García Chico cotejase las firmas de ambos, pero de estos asuntos ya nos ocuparemos en las siguientes páginas.

<sup>275</sup> Azcárate Ristori, *Escultura del siglo XVI*, 246; Jesús María Parrado del Olmo, *Talleres escultóricos del siglo XVI en Castilla y León: arte como idea, arte como empresa comercial* (Valladolid: Secretariado de publicaciones e intercambio editorial, Universidad de Valladolid, 2002), p. 101.

<sup>276</sup> Azcárate Ristori, *Escultura del siglo XVI*, 177 y 246.

Caso distinto es el de otro artífice, Francisco de Troya, activo en Aragón, que declaró ser natural de Sevilla. Manuel Abizanda y Broto, *Documentos para la historia artística y literaria de Aragón, procedentes del Archivo de protocolos de Zaragoza. Siglo XVI* (Zaragoza: La Editorial, 1915), 1: 91; Javier Ibáñez Fernández, «Sculpteurs français en Aragón au XVI<sup>e</sup> siècle: Gabriel Joly, Esteban de Obray et Pierres del Fuego», en *La sculpture française du XVI<sup>e</sup> siècle. Études et recherches*, ed. Marion Boudon-Machuel, Institut national d'histoire de l'art (Marsella: Le bec en l'air, 2011), 128.

<sup>277</sup> Manuel Gómez-Moreno, *La escultura del Renacimiento en España* (Florencia, Barcelona: Pantheon, Gustavo Gili, 1931), 49; Azcárate Ristori, *Escultura del siglo XVI*, 91 y 246; José Camón Aznar, *La escultura y la rejería españolas del siglo XVI* (Madrid: Espasa-Calpe, 1981), 210.

Vasallo Toranzo, «La sillería del coro del monasterio toresano de *Sancti Spiritus*»: 298 considera, al contrario que los autores anteriores, que son el mismo artífice activo en Ávila y Valladolid.

Las noticias más tempranas que tenemos del Cornieles activo en el norte de Castilla son de 1530, fecha de unos bultos en alabastro, conservados hoy en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid. García Chico atribuyó estas seis figuras a Cornelis de Holanda y a Juan de Cambray, que fueron subcontratados por Alonso Berruguete; de hecho, anteriormente se las atribuía al propio maestro palentino. En concreto, a Cornelis se le atribuyen tres de ellas: san Miguel, santa Catalina y san Gregorio, descritas por Azcárate Ristori como «rudas y feas, carentes de gracia, propias más bien de un artesano». Iban destinadas a los retablos de san Juan Bautista y san Miguel, procedentes del monasterio desamortizado de San Benito el Real y, respecto al tratamiento escultórico, Arias Martínez lo juzga con menor severidad, como una «simbiosis de aportaciones que identifica al arte español de la primera mitad del siglo XVI, con una fuerte presencia de los estereotipos centroeuropeos, intercalados con las novedades italianas». Entre ellas, sobresalen para este experto las figuras de los padres san Gregorio y san Ambrosio, puesto que se acercan a la manera berruguetesca de interpretar la figura humana. En 1532 Cornelis seguía en Valladolid<sup>278</sup>.

Consideramos que este artista es el mismo Cornieles del que interviene en el púlpito del obispo Cabeza de Vaca en el trascoro de la catedral de Palencia, realizado junto a Pedro de Flandes en 1541<sup>279</sup>. Más tarde, entre 1546 y 1547, participa en otro púlpito en Aranda de Duero, en el que, al parecer, debió de acometer la mayor parte de su talla y, además, con ciertas influencias de Berruguete, como demuestra el san Juan<sup>280</sup>.

---

<sup>278</sup> Azcárate Ristori, *Escultura del siglo XVI*, 91 y 199; E. García Chico, *Nuevos documentos para el estudio del arte en Castilla. Escultores del siglo XVI* (Valladolid, 1959), 18-20; José Camón Aznar, *La escultura y la rejería españolas del siglo XVI* (Madrid: Espasa-Calpe, 1981), 210; Manuel Arias Martínez, «Retablos de san Juan Bautista y san Miguel», ficha nº 32, en *Museo Nacional de Escultura. Colección / Collection* (Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Museo Nacional de Escultura, 2015), 120-121.

En esta última publicación referenciada, el autor publica varios documentos relativos al artista activo en Ávila, incluyendo la firma del mismo, que se ha utilizado para cotejarla con la de Santiago.

Juan de Cambray se habría encargado de san Juan Bautista, san Sebastián y San Ambrosio, que son las esculturas «más berruguetescas», a juicio de Azcárate.

<sup>279</sup> Véase la biografía de Pedro Flamenco: en este caso vuelve a darse el problema de la homonimia entre artistas, por lo que en dicha biografía nos adentramos más en la figura de este Pedro de Flandes.

<sup>280</sup> Azcárate Ristori, *Escultura del siglo XVI*, 199. Sobre el mencionado púlpito, consúltese Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, 2: 119 y 3: 281; Jesús San Martín Payo, «El retablo mayor de la catedral de Palencia: nuevos datos», *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses* 10 (1953): 279; Azcárate Ristori, *Escultura del siglo XVI*, 199; Francisco José Portela Sandoval, *La escultura del siglo XVI en Palencia* (Palencia: Diputación Provincial, 1977), 110-112, 198, 214 y 223; Camón Aznar, *La escultura y la rejería españolas del siglo*



Llegados a este punto, hemos de referirnos al entallador Domingo de Amberes, que se plantea como un nodo entre artífices extranjeros. No en vano, se le supone hermano de un Cornielles de Amberes -figura que encajaría a la perfección con el entallador de mismo nombre activo en Castilla-; yerno de Pedro de Flandes; y colaborador de Juan Picardo (véase biografía de Juan Picardo, donde analizamos también a este homónimo). De igual forma, es posible que conociera a otro artífice, Jerónimo de Amberes, casado con la hija del citado Pedro de Flandes, Isabel de Flandes<sup>281</sup>. Como vemos, este Corneles es un escultor perfectamente integrado en los círculos artísticos castellanos, pues vemos que, además de que Alonso Berruguete cuenta con él, está emparentado con toda una colonia de escultores procedentes de los Países Bajos.

### Galicia

Por último, el Cornielis de Holanda que trabaja en distintos puntos de Galicia, resulta ser una figura bastante estudiada y, por tanto, bastante bien delimitado. Su nombre es el que presenta mayor variación ortográfica, ya que aparece como Cornielles, Cornyelles, (maestre) Corneyles o Corneles Dolanda. De su existencia sabemos desde que Pérez Constanti lo incluye como escultor flamenco en su célebre *Diccionario* [...] por unas diferencias con un colega, Arnao de Bruselas, en 1527, contra el que pleiteó<sup>282</sup>. Repasaremos a continuación sus obras más notables.

---

XVI, 214; Jesús María Parrado del Olmo, *Los escultores seguidores de Berruguete en Palencia* (Valladolid: Secretariado de Publicaciones, Universidad de Valladolid, Departamento de Historia del Arte, 1981), 89-91; Javier Gómez Martínez, «El Renacimiento a la francesa en la obra de los Corral de Villalpando», en *Cultura y arte en Tierra de Campos. I Jornadas de Medina de Rioseco en su historia* (Valladolid: Diputación Provincial, 2001), 138; Rafael Martínez González, «La escultura del siglo XVI en la antigua Diócesis de Palencia», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid* 41 (2006): 18-19.

<sup>281</sup> Azcárate Ristori, *Escultura del siglo XVI*, 201; Camón Aznar, *La escultura y la rejería españolas del siglo XVI*, 213.

Creemos que es posible que Jerónimo de Ambere pertenezca a una segunda generación, es decir, siendo descendiente de neerlandeses, podría haber nacido en España y utilizar su origen antuerpiense como “marca comercial”.

<sup>282</sup> Pablo Pérez Constanti, *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII* (Santiago de Compostela: Imprenta, librería y enc. del Seminario C. Central, 1930), VI, 46-47 y 287-293. A partir de la página 287 se extiende la biografía de este Corneles de Holanda; en la página 289, donde dice 1626 debe ser 1526; por último, en la página 292 encontramos la firma del artista, completamente distinta de la que posteriormente halló García Chico, a la que ya nos hemos referido.

Su actividad se enmarca en la horquilla temporal que se extiende desde 1520 hasta 1547, comenzando en Orense, pues suyo debe de ser el retablo mayor de la catedral de esta ciudad, terminado para 1520. Dicho retablo presenta ciertas concomitancias con el retablo mayor de la catedral de Oviedo, realizado por los entalladores, también procedentes de los Países Bajos, Esteban de Amberes, Guillén de Holanda y Giralte de Bruselas; asimismo, cabe señalar de igual forma que comienza a insertar algunos rasgos novedosos, observable en los relieves sobre las vidas de Cristo y la Virgen. A continuación, el 15 de junio de 1521 se encuentra trabajando en la capilla de don Gutierre de Sandoval, en el monasterio extrarradio de San Francisco<sup>283</sup>.

El retablo del zaguán del Hospital Real, en Santiago de Compostela, es contratado a 3 de julio de 1524, estando todavía en Orense, pues, de hecho, este retablo se ejecutaría en su taller orensano. Se conservan solo algunas piezas, de arriba abajo, el Cristo crucificado del remate; debajo, la Verónica y los santos Pedro y Pablo; también encontramos otras figuras hagiográficas (santa Ana, los santos Bartolomé, Andrés, Juan y Santiago), así como la Virgen del Rosario –colocada entre estos dos últimos santos mencionados–; finalmente, el banco, decorado con bustos de seis apóstoles. Este retablo se terminó en 1526, año a partir del cual el artista se muda a Santiago<sup>284</sup>.

---

Sobre este artista, véase también Manuel Chamoso Lamas, «El escultor Cornielles de Holanda. Introducción del arte del Renacimiento en Galicia», *Abrente* 5 (1973): 7-30; María Dolores Vila Jato, «Alonso de Fonseca III, mecenas del Renacimiento gallego», en *El reino de Galicia en la época del emperador Carlos V* (Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2000), 625.

<sup>283</sup> Azcárate Ristori, *Escultura del siglo XVI*, 86-91; Santiago Alcolea Gil, «Vitalidad artística del Camino de Santiago en el siglo XVI», *Príncipe de Viana* 25, n.º 96 (1964): 205; Camón Aznar, *La escultura y la rejería españolas del siglo XVI*, 254; Alberto Rodríguez Pantín, «Aportación documental sobre la actividad artística compostelana de la primera mitad del siglo XVI» (tesis de licenciatura, Universidad de Santiago de Compostela, 1988), XIII; María Concepción García Gaínza, «La escultura», en *Historia del Arte español. El siglo del Renacimiento*, ed. Ana Ávila (Madrid: Akal, 1998), 185; Yolanda Barriocanal López, *La actividad escultórica en Ourense del Renacimiento al Barroco* (Orense: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2016), 10, sobre este concreto retablo. La monografía de Barriocanal López resulta de vital importancia dado que estudia en profundidad la figura de este Cornielles de Holanda en la referida publicación, páginas 88-105. Para evitar repeticiones innecesarias, remitimos al lector interesado a este trabajo.

<sup>284</sup> Azcárate Ristori, *Escultura del siglo XVI*, 86-91; Alcolea Gil, «Vitalidad artística del Camino de Santiago en el siglo XVI»: 205; Camón Aznar, *La escultura y la rejería españolas del siglo XVI*, 254.

Recordemos que en la construcción del Hospital Real intervinieron canteros foráneos como los franceses Martín de Blas y Guillén Colás, el escultor Petit Juan -que trabaja con Cornieles-, Juan Francés, rejero, y Sixto de Frisia, pintor de vidrieras flamenco. Para profundizar en estos artistas, véase Rodríguez Pantín, «Aportación documental sobre la actividad artística compostelana de la primera mitad del siglo XVI» y Pérez Constanti, *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII*.

Ese mismo año se encarga de otro retablo, el de la capilla de la Prima o de la Concepción, en la catedral compostelana. De él solo se conserva una talla mariana, que ha sido relacionada con la que posteriormente tallará para el retablo mayor catedralicio en Lugo. En esta misma capilla se encuentra también otra obra de Cornieles, el sepulcro del canónigo don Antonio Rodríguez Agustín, contratado en 1528. Asimismo, el entallador habría hecho otro retablo, para la capilla de Alba, de 1534, no conservado<sup>285</sup>.

Una de sus obras más aclamadas es la sillería del convento de Santa Clara, de 1536. Respecto a este conjunto, cabe indicar que se han hallado dos contratos, que fueron firmados con diez años de diferencia; en ambos casos figura el maestro Cornieles de Holanda. En el primer acuerdo le encargan 24 sillas que sigan el modelo de la sillería catedralicia y, en esta ocasión, Cornielis trabaja junto al carpintero Álvaro López. En el segundo encargo se obliga a tallar otras 30 sillas, que ahora serán hechas al romano y a semejanza de la sillería del monasterio de San Francisco, en Betanzos. Por último, interviene poco antes de 1548 en los medallones esculpidos de la fachada de Platerías, así como en los del colegio Fonseca de Santiago, en su fachada y patio<sup>286</sup>.

Entre 1531 y 1534 está en Lugo, de cuyo retablo mayor catedralicio se ocupó durante estos años. Para Camón Aznar, la Virgen de este retablo, a la que ya hemos aludido, «es lo que parece más hermoso de este conjunto». Aunque trasladado de su ubicación original, se conservan algunas escenas que narran la infancia de Cristo y san Juan, temas de la Pasión, así como los evangelistas y la referida figura mariana<sup>287</sup>.

---

<sup>285</sup> Azcárate Ristori, *Escultura del siglo XVI*, 86-91; Alcolea Gil, «Vitalidad artística del Camino de Santiago en el siglo XVI»: 210; Camón Aznar, *La escultura y la rejería españolas del siglo XVI*, 254; José Manuel García Iglesias, «La catedral de Santiago de Compostela (1516-1556)», en *El reino de Galicia en la época del Emperador Carlos V* (Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2000), 684-685.

<sup>286</sup> Azcárate Ristori, *Escultura del siglo XVI*, 91 y 219-223; Rodríguez Pantín, «Aportación documental sobre la actividad artística compostelana de la primera mitad del siglo XVI», XII; María Teresa Rodríguez Bote, «The Role of Choirs Stalls made by Foreign Craftsmen in Spanish Renaissance Sculpture», en *Choir Stalls and their Workshops. Proceedings of the Misericordia International Colloquium 2016*, ed. Anja Seliger y Willy Piron (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2017), 174; María Teresa Rodríguez Bote, «La aportación de los entalladores septentrionales a los coros españoles de finales del Gótico y comienzos del Renacimiento», *digitAR - Revista Digital de Arqueología, Arquitectura e Artes* 2, nº A Europa (quase) toda em Coimbra. Regra e hibridismo na produção escultórica de João de Ruão (2020): 57-71. En el primer encargo Cornielis trabaja junto al carpintero Álvaro López y, en la segunda fase, el maestro cuenta con Lopo de Codesal y Juan Bezerra. Como la obra no fue terminada, Juan Becerra terminó siendo apresado. Véase el citado trabajo de Rodríguez Pantín, XIV-XV.

<sup>287</sup> Azcárate Ristori, *Escultura del siglo XVI*, 86-91; Alcolea Gil, «Vitalidad artística del Camino de Santiago en el siglo XVI»: 205; Camón Aznar, *La escultura y la rejería españolas del siglo XVI*, 254;

De 1541 a 1547 se le localiza en Pontevedra, donde participa en la fachada-retablo de Santa María la Grande<sup>288</sup>. Finalmente, Gómez-Moreno le atribuyó a Cornielles de Holanda, erróneamente, el grupo de la *Piedad* de Santiago de Compostela, realizado por Miguel Perrín<sup>289</sup>. Lo mismo ocurre con una *Virgen con Niño* del Museo de Pontevedra, hace tiempo considerada obra del Cornielles, cuya atribución Vila Jato ha otorgado a Jean de Ruán<sup>290</sup>. Respecto a todas las demás obras debidamente atribuidas, destaca una habilidad en el artista, como es la talla en distintos materiales, en este caso, la piedra y la madera; esta versatilidad era menos corriente entre los escultores autóctonos, pero resultaba ser bastante común entre los talleres septentrionales<sup>291</sup>.

### Conclusiones

Por lo tanto, hasta el momento tenemos a dos o tres Cornelis (según la autoridad a la que acudamos):

- a) el ensamblador activo en Ávila entre 1520 y 1554, especialmente dedicado al servicio de la catedral;
- b) un escultor o imaginero, juzgado por algunos especialistas como poco talentoso, que inicia su andadura en 1530 trabajando a las órdenes de Alonso Berruguete y realiza diversas obras por el norte de Castilla hasta 1557;
- c) el escultor activo en Galicia entre 1521 y 1547.

Estos tres perfiles, además de solaparse en el tiempo (primera mitad del XVI), responden a distintas personas por las siguientes razones: el segundo y tercero son propiamente lo que hoy denominaríamos escultor, pues se dedican a la retabística e

Rodríguez Pantín, «Aportación documental sobre la actividad artística compostelana de la primera mitad del siglo XVI», XIII; García Gaínza, «La escultura», 185.

<sup>288</sup> Azcárate Ristori, *Escultura del siglo XVI*, 92; Alcolea Gil, «Vitalidad artística del Camino de Santiago en el siglo XVI»: 205; Camón Aznar, *La escultura y la rejería españolas del siglo XVI*, 254-255.

<sup>289</sup> Gómez-Moreno, *La escultura del Renacimiento en España*, 46.

Fernando Checa Cremades, *Pintura y escultura del Renacimiento en España, 1450-1600* (Madrid: Cátedra, 1988), 134 también se une a esta atribución, basándose en el autor citado.

Véase asimismo biografía de Miguel Perin en esta misma tesis.

<sup>290</sup> Vila Jato, «Alonso de Fonseca III, mecenas del Renacimiento gallego», 623.

Sobre Jean de Rouen, véase la monografía de Nelson Correia Borges, *João de Ruão, escultor da Renascença Coimbrã = Jean de Rouen, sculpteur de la Renaissance à Coïmbre*, (Coimbra: Instituto de História da Arte, 1980).

<sup>291</sup> Véase Parte I, capítulo 2.

imaginería, mientras que el de Ávila se centra en las labores de ensamblaje y entalladura. Asimismo, los artífices que trabajan en Galicia y Valladolid firman con distinta signatura. Ahora bien, dado que todos tres, al parecer, gozaban de cierta estabilidad, cada uno en el foco donde está asentado, se nos plantea una difícil cuestión: por un lado, si alguno de ellos se desplaza a Sevilla –y, en tal caso, de cuál podría tratarse–; o, por el contrario, si estaríamos hablando de un cuarto Cornieles. Podemos basar esta segunda premisa en que los tres anteriores, como asumían un flujo constante de encargos, no se verían en la necesidad de realizar tal desplazamiento.

Por tanto, descartaremos la hipótesis de una movilidad por razones de necesidad económica o falta de clientela, a no ser que fuera llamado expresamente por algún comitente sevillano (recordemos el caso de Miguel Perrín, véase biografía). Sin embargo, esta hipótesis no parece lo suficientemente convincente, puesto que no hemos de olvidar que lo que realiza Cornieles en Sevilla no dejan de ser obras menores para la catedral. De esta manera, consideramos que el imaginero Cornieles, que interviene en Toro, sería un artista obligado a itinerar constantemente por la necesidad del oficio. Así, sus trabajos en esta población y en Sevilla resultan compatibles, ya que, a pesar de tener su residencia habitual en Córdoba, no tendría reparos en desplazarse durante breves lapsos de tiempo. Recordemos que en Toro está solo una temporada y acaba traspasando su obra al compañero. En Sevilla las noticias que tenemos de él se distancian casi una década, lo que podría explicarse debido a que el artista iría y vendría frecuentemente.

El resto de su vida continúa siendo una incógnita, por lo que, sumado a la separación entre 1506 (cuando abandona Toro) y 1537 (activo en la catedral sevillana), no podemos descartar la hipótesis remota de que sean dos artistas. Hasta hallar pruebas que apoyaran esta idea, nada nos impide pensar que el joven vecino de Córdoba que sube a Toro décadas más tarde trabaje en Sevilla.

### Bibliografía

Abizanda y Broto, Manuel. *Documentos para la historia artística y literaria de Aragón, procedentes del Archivo de protocolos de Zaragoza. Siglo XVI*. Zaragoza: La Editorial, 1915.

Alcolea Gil, Santiago. «Vitalidad artística del Camino de Santiago en el siglo XVI». *Príncipe de Viana* 25, n° 96 (1964): 201-212.

- Arias Martínez, Manuel. «Retablos de san Juan Bautista y san Miguel». En *Museo Nacional de Escultura. Colección/Collection*, editado por Secretaría General Técnica de la Subdirección General de Documentación y Publicaciones, 120-121. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Museo Nacional de Escultura, 2015.
- Azcárate Ristori, José María de. *El Hospital Real de Santiago: la obra y los artistas*. La Coruña: Compostellanum, 1965.
- . *Escultura del siglo XVI*. Vol. 13. *Ars Hispaniae*. Historia universal del arte hispánico. Madrid: Plus Ultra, 1958.
- Barriocanal López, Yolanda. *La actividad escultórica en Ourense del Renacimiento al Barroco*. Orense: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2016.
- Barrón García, Aurelio Ángel, Blanca Iburguchi Castrillón, y Pilar Ruiz de la Cuesta Bravo. *El altar mayor de san Pedro en Santa Gadea del Cid, modelo de retablo renacentista*. [Miranda de Ebro (Burgos)]: Centro de Profesores, D.L., 1988.
- Camón Aznar, José. *La escultura y la rejería españolas del siglo XVI*. Vol. 18. *Summa Artis*. Madrid: Espasa-Calpe, 1981.
- Ceán Bermúdez, Juan Agustín. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Vols. 1-6. Tres Cantos (Madrid): Imprenta de la viuda de Ibarra, Istmo, 1800, 2001.
- Chamoso Lamas, Manuel. «El escultor Cornielles de Holanda. Introducción del arte del Renacimiento en Galicia». *Abrente* 5 (1973): 7-30.
- Checa Cremades, Fernando. *Pintura y escultura del Renacimiento en España, 1450-1600*. Madrid: Cátedra, 1988.
- Correia Borges, Nelson. *João de Ruão, escultor da Renascença Coimbrã = Jean de Rouen, sculpteur de la Renaissance à Coïmbre*. Coimbra: Instituto de História da Arte, 1980.
- García Chico, E. *Nuevos documentos para el estudio del arte en Castilla. Escultores del siglo XVI*. Valladolid, 1959.
- García Gaínza, María Concepción. «La escultura». En *Historia del Arte español. El siglo del Renacimiento*, editado por Ana Ávila, 139-191. Madrid: Akal, 1998.

- García Iglesias, José Manuel. «La catedral de Santiago de Compostela (1516-1556)». En *El reino de Galicia en la época del Emperador Carlos V, 671-690*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2000.
- Gestoso y Pérez, José. *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*. Facsímil. Vols. 1-3. Sevilla, Pamplona: La Andalucía moderna, Analecta, 1899-1908, 2001.
- Gómez Martínez, Javier. «El Renacimiento a la francesa en la obra de los Corral de Villalpando». En *Cultura y arte en Tierra de Campos. I Jornadas de Medina de Rioseco en su historia*, 131-151. Valladolid: Diputación Provincial, 2001.
- Gómez-Moreno, Manuel. *La escultura del Renacimiento en España*. Florencia, Barcelona: Pantheon, Gustavo Gili, 1931.
- . «Sobre Cornelis de Holanda». *Museo de Pontevedra* 1 (1942): 76-77.
- González García, Miguel Ángel. «Algunos aspectos inéditos sobre la obra del coro de la Catedral de Ourense y otras noticias artísticas del siglo XVI». *Porta da aira: revista de historia del arte orensano* 13 (2011): 307-316.
- Goy Díaz, Ana. «El eco de la escultura castellana y su repercusión en el retablo gallego». En *El retablo. Tipología, iconografía y restauración. Actas del IX Simposio hispano-portugués de Historia del Arte. Ourense, 29-30 de septiembre, 1-2 de octubre de 1999*, editado por María Dolores Vila Jato, 341-362. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2002.
- Ibáñez Fernández, Javier. «Sculpteurs français en Aragón au XVI<sup>e</sup> siècle : Gabriel Joly, Esteban de Obray et Pierres del Fuego». En *La sculpture française du XVI<sup>e</sup> siècle. Études et recherches*, editado por Marion Boudon-Machuel, Institut national d'histoire de l'art, 126-37. Marsella: Le bec en l'air, 2011.
- Martín González, Juan José. «El retablo mayor de la iglesia parroquial de Olivares de Duero». *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 20 (1953): 31-41.
- Martínez González, Rafael. «La escultura del siglo XVI en la antigua diócesis de Palencia». *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid* 41 (2006): 9-30.

- Parrado del Olmo, Jesús María. *Los escultores seguidores de Berruguete en Palencia*. Valladolid: Secretariado de Publicaciones, Universidad de Valladolid, Departamento de Historia del Arte, 1981.
- . *Talleres escultóricos del siglo XVI en Castilla y León: arte como idea, arte como empresa comercial*. Valladolid: Secretariado de publicaciones e intercambio editorial, Universidad de Valladolid, 2002.
- Pérez Constanti, Pablo. *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII*. Santiago de Compostela: Imprenta, librería y enc. del Seminario C. Central, 1930.
- Portela Sandoval, Francisco José. *La escultura del siglo XVI en Palencia*. Palencia: Diputación Provincial, 1977.
- Rodríguez Bote, María Teresa. «La aportación de los entalladores septentrionales a los coros españoles de finales del Gótico y comienzos del Renacimiento». *digitAR - Revista Digital de Arqueología, Arquitectura e Artes* 2, nº A Europa (quase) toda em Coimbra. Regra e hibridismo na produção escultórica de João de Ruão (2020): 57-71.
- . «La formación del artista en los talleres nórdicos». En *La formación artística: creadores-historiadores-espectadores*, editado por Begoña Alonso Ruiz, Julio J. Polo Sánchez, Luis Sazatornil Ruiz, y Fernando Villaseñor Sebastián, 1: 82-93. Santander: Editorial Universidad de Cantabria, 2018.
- . «The Role of Choirs Stalls made by Foreign Craftsmen in Spanish Renaissance Sculpture». En *Choir Stalls and their Workshops. Proceedings of the Misericordia International Colloquium 2016*, editado por Anja Seliger y Willy Piron, 166-178. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2017.
- Rodríguez Pantín, Alberto. «Aportación documental sobre la actividad artística compostelana de la primera mitad del siglo XVI», 1988.
- San Martín Payo, Jesús. «El retablo mayor de la catedral de Palencia: nuevos datos». *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses* 10 (1953): 273-312.
- Vasallo Toranzo, Luis. «La sillería del coro del monasterio toresano de *Sancti Spiritus*». *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA* 62 (1996): 295-302.



Vila Jato, María Dolores. «Alonso de Fonseca III, mecenas del Renacimiento gallego». En *El reino de Galicia en la época del Emperador Carlos V, 609-636*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2000.

### Claudio de la CRUZ, imaginero (1504-1510)

Junto al escultor Pedro Millán interviene en 1504 en la portada de ladrillo dentro del conventual de Santa Paula de Sevilla, ciudad en la que residía. Este imaginero francés, al igual que Miguel Perrín, estaba especializado en barro cocido. Realizó un retrato del ceramista Francisco Niculoso Pisano en 1510. También debió de trabajar en Toledo<sup>292</sup>.

Dudamos en asociar a este imaginero a otro homónimo, Claude Maginario, activo en Segovia. En 1530 trabajó junto a Hernando de España en la capilla de Diego de Cáceres, en el convento de San Francisco. Participó en la ejecución de las figuras sepulcrales, una Piedad y el paje que porta un yelmo, todo destruido en 1920<sup>293</sup>.

---

<sup>292</sup> José Gestoso y Pérez, *Historia de los barros vidriados sevillanos desde sus orígenes hasta nuestros días* (Sevilla, 1904, 1995), 173-174; Alfonso Pleguezuelo, «Francisco Niculoso Pisano: datos arqueológicos», *Bolletino del Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza* 3-4 (1992): 173-174; Josefa Vivar-Sánchez Merino-Pérez, «Documentos sobre arte y artistas en el archivo de la obra y fábrica de la Catedral de Toledo 1500-1549» (tesis, Universidad Complutense, 1990); Mercedes Pérez del Prado, «La iglesia mínima. El espacio en los templos de clausuras conventuales sevillanas» (tesis, Universidad de Sevilla, 1997), 1: 131.

Gestoso y Pérez y Pleguezuelo lo reproducen como «una figura al natural a la jeníence del dicho Niculoso».

Mencionado también en Teresa Laguna Paúl, «Cultura visual y promoción artística del escultor Miguel Perrin en la catedral de Sevilla (1517-1552)», en *Les échanges artistiques entre la France et l'Espagne (XV<sup>e</sup>-fin XIX<sup>e</sup> siècle)*, ed. Julien Lugand (Perpiñán: Presses universitaires de Perpignan, 2012), 146; Teresa Laguna Paúl, «Llegada y primeras obras de Miguel Perrin en la Catedral de Sevilla: el programa escultórico de la reconstrucción del cimborrio de Juan Gil de Hontañón», *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte* 24 (2012): 143.

<sup>293</sup> Alberto Martínez Adell, «Arquitectura plateresca en Segovia», *Estudios Segovianos* 7 (1955): 22, 52; Alfonso y Luis de Ceballos-Escalera y Gila, «Noticias breves de treinta y tres artistas y artesanos flamencos que trabajaron en Segovia durante los siglos XVI y XVII», en *Annales du cinquanteenaire. Anales del cincuentenario III (2007-2008)* (Madrid, Bruselas: Academia Belgo-Española de Historia, Académie Belgo-espagnole d'Histoire, 2010), 25.

Estos últimos autores citados dan cuenta de una pintura de José María Avrial y Flores de 1837, publicada en José María Avrial y Flores, *Segovia pintoresca*, ed. José Miguel Merino de Cáceres (Madrid: Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2002), láms. 43, 44, 46 y 47.

Quizás este último sea el mismo Claudio, vecino de Burgos, que trabaja en la fachada del colegio de San Ildefonso de la Universidad de Alcalá de 1542 a 1547. Mientras que la mayoría de artífices que figuran en estas obras fueron pagados a destajo, este entallador es uno de los pocos que además percibe otros pagos por obras concretas. Así, en mayo de 1542, recibe diez ducados por dos ventanas y 20 ducados por dos piezas de talla de los pilares. En 1545 se muda de Burgos para trabajar en Alcalá, donde labra «dos figuras grandes», que Navascués Palacio piensa que quizá sean dos figuras en pie que sujetan una columna, situadas en la calle central de la fachada. También trabaja en las ventanas de la librería, terminadas en diciembre de 1547, cuando recibe 15.000 maravedíes por los «tres postreros remates». Navascués añade a la participación de este Claudio, dos escudos de Cisneros en el cuerpo central, los relieves de la clave y enjutas de la puerta principal, los dos guerreros apoyados sobre las ces de Hontañón y los medallones altos<sup>294</sup>. Este entallador burgalés se dice vecino de Alcalá de Henares, estante en Sevilla, el 27 de febrero de 1553 cuando recibe un pago por retablo y unos cetros realizados en tierras alcalaínas<sup>295</sup>.

### Bibliografía

- Avrial y Flores, José María, y José Miguel Merino de Cáceres. *Segovia pintoresca*. Madrid: Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2002.
- Ceballos-Escalera y Gila, Alfonso, y Luis Ceballos-Escalera y Gila. «Noticias breves de treinta y tres artistas y artesanos flamencos que trabajaron en Segovia durante los siglos XVI y XVII». En *Annales du cinquanteaire. Anales del cincuentenario III (2007-2008)*, 7-27. Madrid, Bruselas: Academia Belgo-Española de Historia, Académie Belgo-espagnole d'Histoire, 2010.
- Gestoso y Pérez, José. *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*. Facsímil. Vol. 3. Sevilla, Pamplona: La Andalucía Moderna, Analecta, 1899-1908, 2001.

---

<sup>294</sup> Pedro Navascués Palacio, «Rodrigo Gil y los entalladores de la fachada de la Universidad de Alcalá»: 107-109 y 116.

<sup>295</sup> José Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive* (Sevilla, Pamplona: La Andalucía Moderna, Analecta, 1899-1908, 2001), 3: 98.

- Gestoso Pérez, José. *Historia de los barro vidriados sevillanos desde sus orígenes hasta nuestros días*. Sevilla, 1904.
- Laguna Paúl, Teresa. «Cultura visual y promoción artística del escultor Miguel Perrin en la catedral de Sevilla (1517-1552)». En *Les échanges artistiques entre la France et l'Espagne (XV<sup>e</sup>-fin XIX<sup>e</sup> siècles)*, editado por Julien Lugand, 143-164. Perpignan: Presses universitaires de Perpignan, 2012.
- . «Llegada y primeras obras de Miguel Perrin en la Catedral de Sevilla: el programa escultórico de la reconstrucción del cimborrio de Juan Gil de Hontañón». *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte* 24 (2012): 137-62.
- Martínez Adell, Alberto. «Arquitectura plateresca en Segovia». *Estudios Segovianos* 7 (1955).
- Navascués Palacio, Pedro. «Rodrigo Gil y los entalladores de la fachada de la Universidad de Alcalá». *Archivo Español de Arte* 45 (1972): 103-17.
- Pérez del Prado, Mercedes. «La iglesia mínima. El espacio en los templos de clausuras conventuales sevillanas». Universidad de Sevilla, 1997.
- Pleguezuelo, Alfonso. «Francisco Niculoso Pisano: datos arqueológicos». *Bolletino del Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza* 3-4 (1992): 171-191.
- Vivar-Sánchez Merino-Pérez, Josefa. «Documentos sobre arte y artistas en el archivo de la obra y fábrica de la catedral de Toledo 1500-1549». Universidad Complutense, 1990.

### Pyeter DANCART, entallador (1478-1488)

Su apellido presenta ligeras variaciones entre los primeros historiadores: Dancart –que es la forma más comúnmente usada desde el siglo XX–, pero también Danchart<sup>296</sup>, Darcant<sup>297</sup> o Pieter Dancaert de Malinas<sup>298</sup>. En el libro de Autos Capitulares de 1478, al firmar el acuerdo para intervenir en la sillería catedralicia, firma como «Dancart Pyeter sain»<sup>299</sup>. A raíz de este «sain» o «sain», que en neerlandés significaba «hijo», se ha deducido que procedía de los Países Bajos<sup>300</sup>. No podemos olvidar que en otras ocasiones se le menciona como «Dancart alemán»<sup>301</sup>. Ello no debe suponer problema, ya que hemos visto que estos gentilicios como «alemán» o «francés» se utilizaban muy licenciosamente. Por ejemplo, tal es el caso de Huberto Alemán (véase biografía), que en realidad todo apunta a Utrecht como ciudad natal del artista.

Antiguamente se consideraba que el principal artífice de la actual sillería de la catedral de Sevilla –si bien nos llega a la actualidad muy restaurada por sendas

<sup>296</sup> Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España* (Tres Cantos [Madrid]: Imprenta de la viuda de Ibarra, Istmo, 1800, 2001), 2: 1-6. Al inicio de la entrada, en la página 1, reza así: «Dancart ó Danchart (El maestro) escultor y arquitecto : de ámbos modos se halla escrito en los autos capitulares de la santa iglesia de Sevilla».

<sup>297</sup> Félix González de León, *Noticia artística, histórica y curiosa de todos los edificios públicos, sagrados y profanos de esta muy noble, muy leal, muy heroica é invicta Ciudad de Sevilla, y de muchas casas particulares; con todo lo que les sirve de adorno artístico, antigüedades, inscripciones y curiosidades que contienen* (Sevilla: Imprenta de D. José Hidalgo y Compañía, 1844), 2: 391.

<sup>298</sup> Werner Thomas, y Eddy Stols, «La integración de Flandes en la Monarquía Hispánica», en *Encuentros en Flandes: relaciones e intercambios hispanoflamencos a inicios de la Edad Moderna*, ed. Werner Thomas y Robert A. Verdonk (Soria, Lovaina: Fundación Duques de Soria, Leuven University Press, 2000), 39.

<sup>299</sup> José Gestoso y Pérez, *Sevilla monumental y artística. Historia y descripción de todos los edificios notables, religiosos y civiles, que existen actualmente en esta ciudad y noticia de las preciosidades artísticas y arqueológicas que en ellos se conservan* (Sevilla: Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla, 1889-1892, 1984), 2: 195.

<sup>300</sup> María Fernanda Morón de Castro, «Análisis histórico estilístico de las escenas del retablo mayor de la catedral de Sevilla», en *El retablo mayor de la catedral de Sevilla* (Sevilla: Monte de Piedad de Sevilla, 1981), 168; Salvador Hernández González, *La escultura en madera del Gótico final en Sevilla. La sillería del coro de la catedral de Sevilla* (Sevilla: Diputación Provincial, 2014), 197.

<sup>301</sup> Hernández González, *La escultura en madera del Gótico final en Sevilla*, 197.

intervenciones en los siglos XVI y XIX- era Bartolomé Sánchez. En efecto, este artista, padre de Nufro Sánchez, fue el iniciador de la sillería hacia 1433-1434. Posteriores investigaciones han demostrado que el grueso de la sillería actual se debe al hijo del mencionado entallador, Nufro Sánchez, así como a su colega Pyeter Dancart, cuya biografía nos ocupa. Bartolomé Sánchez se encargó de la sillería anterior, que fue sustituida en el último cuarto del siglo XV por la que hoy conocemos<sup>302</sup>.

En cualquier caso, desde comienzos de 1478 nuestro artífice ya estaría en contacto con el cabildo catedralicio sevillano, porque ya en febrero de ese año se acuerda pagar a los «maestros de las syllas». Después, el 11 de marzo se procede a entrevistar a los maestros y a realizar una tasación; ese mismo día le pagan al flamenco por la madera de borne traída. Así, Pyeter Dancart aparece por vez primera de manera explícita en la documentación el 5 de mayo de 1478 para hacer las sillas bajas, a semejanza de las altas. Ese día le abonaron 40.000 maravedíes y además fijaron el precio de cada silla en 16.000 maravedíes. Al día siguiente consta un pago de 50.000 maravedíes por las sillas nuevas del coro de la catedral de Sevilla, obra que había iniciado Nufro Sánchez desde 1475<sup>303</sup>.

---

<sup>302</sup> Antonio Martín Pradas, *Sillerías de coro de Sevilla. Análisis y evolución* (Sevilla: Ediciones Guadalquivir, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2004), 84; Hernández González, *La escultura en madera del Gótico final en Sevilla*, 62-63; Salvador Hernández González, «La sillería del coro de la catedral de Sevilla, simbiosis del Gótico y el Mudéjar: diseño arquitectónico y ornamental», en *Choir Stalls in Architecture and Architecture in Choir Stalls*, ed. Fernando Villaseñor Sebastián (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2015), 204-205.

<sup>303</sup> Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, 2: 1; Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Descripción artística de la catedral de Sevilla* (Sevilla: Librería Renacimiento, 1804), 32; Gestoso y Pérez, *Sevilla monumental y artística*, 2: 239-240; Pelayo Quintero Aauri, «Sillería de coro de la catedral de Sevilla», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* 9, nº 100 (1901): 124-125; José Gestoso y Pérez, *Guía artística de Sevilla: historia y descripción de sus principales monumentos, religiosos y civiles y noticia de las preciosidades artístico-arqueológicas que en ellos se conservan*, 6ª ed. (Sevilla: Oficina de la Guía Oficial, 1913), 146-147; Pelayo Quintero Aauri, «Sillería de coro de la catedral de Sevilla», *Bética* 4 (1916); Dorothy Kraus, y Henry Kraus, *Las sillerías góticas españolas* (Madrid: Alianza, 1984), 163 y 165-166; María Dolores Teijeira Pablos, *Juan de Bruselas y la sillería coral de la catedral de Zamora* (Zamora: Instituto de estudios zamoranos «Florián de Ocampo» [CSIC], 1996), 15; Dorothee Heim, «Tardogótico “internacional” o hispanoflamenco: las corrientes artísticas del Alto Rin en el foco toledano», en *El arte foráneo en España. Presencia e influencia*, ed. Miguel Cabañas Bravo (Madrid: Departamento de Historia del Arte, Instituto de Historia, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2005), 48; Hernández González, *La escultura en madera del Gótico final en Sevilla*, 63 y 67-70. Esta reciente publicación que acabamos de citar en último lugar es la fuente principal para el conocimiento de la sillería de hispalense, única obra de Dancart de la que hasta ahora tengamos noticia. Ahí Hernández González recoge los pagos de la manera más completa y actualizada. Dichos pagos, así como la información esencial sobre el desarrollo de la obra, figuran resumidos en Hernández González, «La sillería del coro de la catedral de Sevilla, simbiosis del Gótico y el

De 1478 también constan otras partidas y, de hecho, el 3 de junio se emite una orden para que los artistas se ajustaran al presupuesto pactado. Los días 12, 13 y 15 de junio se ordenan más pagos de 50.000 maravedíes, que no debieron de abonarle inmediatamente, ya que tres días después se emite de nuevo. El 3 de julio se acuerda la reducción de honorarios de los artistas, tasación e instalación de sitaliales porque el taller encargado tenía intención de marcharse («porque los maestros se quieren partir»). Los siguientes pagos se efectúan el 24 de julio y 30 de octubre. Para el 13 de noviembre había terminado Dancart la silla del prelado y las dos de los asistentes, porque ese día se manda que sean colocadas en su ubicación<sup>304</sup>.

Los días 26 de febrero y marzo de 1479, se emiten sendos pagos de 30.000 maravedíes en cada ocasión. La silla del deán estuvo hecha para el 10 de noviembre de dicho año, cuando el cabildo le entrega la demasía correspondiente, que ascendía a 36.000 maravedíes (pese a la disposición del 3 de junio del año anterior que evitaran excederse). Ese mismo día les ordenan a Dancart y a su taller que se queden alojados donde hasta entonces habían residido. Este detalle nos pone sobre la pista de la insistencia del maestro y su equipo en mudarse de la ciudad. Poco después, el 22 de diciembre debía de haber finalizado Dancart sus tareas, ya que se le abonan 10.000 maravedíes a sus criados. A la semana siguiente, le pagan 1.000 directamente al flamenco<sup>305</sup>. Posiblemente estos maravedís del 22 de diciembre fueran pagados a los ayudantes porque el maestro ya hubiera partido, acorde con el deseo que había

---

Mudéjar: diseño arquitectónico y ornamental», esp. 209-210. El resto de autores citados recoge lo publicado novedosamente por Ceán Bermúdez y, sobre todo, por Gestoso y Pérez, hasta la actualización de Salvador Hernández González.

Por otro lado, respecto a la fecha de inicio de la sillería, la mayoría de los autores indica 1475, mientras que los Kraus apuntan a 1464. Sea cual fuera, nuestro interés se limita a la intervención de Dancart entre los años 1478-1480.

<sup>304</sup> Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, 2: 1; Ceán Bermúdez, *Descripción artística de la catedral de Sevilla*, 32; Gestoso y Pérez, *Sevilla artística y monumental*, 2: 239-240; Quintero Atauri, «Sillería de coro de la catedral de Sevilla», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* 9, nº 100 (1901): 124-125; Gestoso y Pérez, *Guía artística de Sevilla: historia y descripción de sus principales monumentos, religiosos y civiles y noticia de las preciosidades artístico-arqueológicas que en ellos se conservan*, 146-147; Quintero Atauri, «Sillería de coro de la catedral de Sevilla», *Bética* 4 (1916); Kraus, y Kraus, *Las sillerías góticas españolas* (Madrid: Alianza, 1984), 163 y 165-166; Teijeira Pablos, *Juan de Bruselas y la sillería coral de la catedral de Zamora*, 15; Heim, «Tardogótico “internacional” o hispanoflamenco: las corrientes artísticas del Alto Rin en el foco toledano», 48; Hernández González, *La escultura en madera del Gótico final en Sevilla*, 63 y 67-70.

<sup>305</sup> Véase nota al pie inmediatamente anterior.

Salvador Hernández indica que Ceán Bermúdez y Gestoso publicaron el pago del 13 de junio equivocadamente como día 5 del mismo mes. Hernández González, *La escultura en madera del Gótico final en Sevilla*, 67-70.

expresado el 3 de julio de 1478 y quizás también el 10 de noviembre de 1479. Desde luego, el hecho de que volviera en un lapso tan breve es indicativo de que probablemente estuviera simultaneando alguna obra menor en cualquier localidad muy próxima.

El 19 de abril de 1480, Nufro Sánchez renunciaba a su cargo de maestro mayor de carpintería de la fábrica y se procede a emitir el último pago por la sillería (aunque, al parecer, Nufro no llegó a cobrarlo hasta unos meses más tarde). Debía de estar el conjunto listo para usarse, puesto que durante estos meses en las sesiones del cabildo se debatió sobre la venta de la sillería anterior. Respecto a Dancart, dejó este artífice hechos unos «ciertos costados de sillas», entre ellos, uno para la silla del deán. Hernández González identifica estos costados con los flancos de las sillas a los lados de los accesos que conducen al trascoro. Debido a sus dimensiones, la silla del deán se colocó en el lado contrario (el del arcediano)<sup>306</sup>.

Escribe Ceán Bermúdez que, una vez terminada la sillería, Pyeter se marchó a otra ciudad, pero que vuelve debido a la renuncia de Nufro Sánchez a su cargo de maestro mayor de escultura en la catedral. Desconocemos dónde estuvo o qué sucedió durante esos meses. Sabemos que Dancart había mostrado interés en ausentarse de Sevilla; imaginamos que la razón sería alguna obra que fuera a acometer en las cercanías (o incluso en la misma ciudad, trabajando para otro comitente). Lo cierto es que el maestro es reclamado de nuevo en la catedral hispalense el 20 de abril de 1480 (esto es, el día siguiente a la dimisión de Sánchez) para negociar el salario, que finalmente se concretó en 10.000 maravedís al año<sup>307</sup>. Si Dancart intentaba asimilar obras contratadas con otros clientes, la oferta del cabildo debió de parecerle más rentable.

---

<sup>306</sup> Hernández González, *La escultura en madera del Gótico final en Sevilla*, 69.

<sup>307</sup> Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, 2: 2; Gestoso y Pérez, *Guía artística de Sevilla: historia y descripción de sus principales monumentos, religiosos y civiles y noticia de las preciosidades artístico-arqueológicas que en ellos se conservan*, 139.





Figura 50. Pyeter Dancart *et al.*, sillería, 1478-1479, catedral, Sevilla.

Como las fuentes indican, la silla del prelado es obra de Dancart. No obstante, hemos de tener en cuenta las posteriores modificaciones que ha sufrido la pieza. Según Hernández González, se han añadido los tableros, misericordias y mamparas, que parecen más bien del siglo XVI, basándose en los angelitos renacentistas que decoran estos elementos. Asimismo, las ornamentaciones de los dorsales, los doseletes y las agujas parecen responder a alguna intervención del XIX, aunque quizás se reaprovecharon algunos componentes originales en el caso de los doseletes y agujas<sup>308</sup>. Además, se ha podido confirmar la participación de Dancart en otros elementos de la sillería en este periodo de 1478-1480. En primer lugar, los cabeceros de la sillería baja, a pesar de su restauración en el siglo XIX. Estos son *Comienzo de la Creación* (1SB), *Creación del Sol, la Luna y estrellas* (2SB), *Condena de los ángeles rebeldes* (3SB), *San Miguel libra una batalla contra dos bestias* (4SB), *Creación de Eva y pecado original* (5SB), *Adán y Eva expulsados del Paraíso* (6SB), *Sacrificio y muerte de Abel* (8SB), *José ante el faraón* (9SB), *Sacrificio de Abraham* (11SB), *La visión de Moisés en el monte Horeb* (12SB), *Moisés conduce a su pueblo a través*

<sup>308</sup> Hernández González, *La escultura en madera del Gótico final en Sevilla*, 92. Al igual que citábamos al tratar el asunto de los pagos, esta misma información relativa a las atribuciones de los elementos de la sillería puede consultarse, de manera resumida, en Hernández González, «La sillería del coro de la catedral de Sevilla, simbiosis del Gótico y el Mudéjar: diseño arquitectónico y ornamental», 209-210 y 228.

*del desierto* (14SB), *Sansón luchando contra los tres guerreros* (16SB), *Job en el muladar* (18SB), *Jonás arrojado a las aguas* (21SB), *El festín de Baltasar* (22SB), *Exaltación de la stirpe davídica a través del árbol de Jesé* (23SB), *Salomón y la reina de Saba* (ochavo del lado de la epístola), *Asuero y Esther* (24SB), *Augusto y la sibila de Tibur* (25SB)<sup>309</sup>.

Algunos rasgos que señala Hernández González para definir el estilo de Dancart a través del análisis de los relieves con escenas bíblicas son, ante todo, el estilo sobrio, poco detallista y duro, visible sobre todo en la talla de los personajes, con expresiones serias, así como sus ropajes, rígidos y acartonados con pliegues verticales. Otra característica consiste en la utilización de tipos comunes para distintos personajes, como ocurre en el caso de Jonás. También resulta convencional el diseño de las olas del mar y las rocas y las nubes, con ondulaciones, y las copas de los árboles, también sinuosas, con forma de escamas. Asimismo, las composiciones suelen disponerse simétricamente con un claro eje central<sup>310</sup>.

En el ciclo profano de la sillería alta, los cabeceros realizados por Dancart (1478-1480) son *Animales luchando* (1SA, 16SA, 17SA, 18SA, 25SA, 29 SA, 30SA, 32SA, 40SA, 45SA, 46SA), *Hércules contra el Cancerbero* (2SA), *Hércules contra el centauro Neso* (3SA), el *Alborayque* (4SA), *Hércules contra Acheloo o Ateleo* (5SA), la *Torre de Hércules* (6SA), *Figura masculina luchando contra animales fantásticos (¿un trabajo de Hércules?)* (7SA), *El hijo pródigo* (8SA, muy restaurada), *El "fou" rodeado de animales fantásticos* (9SA), *Escena de la vida de san Huberto* (12SA), *Animales fantásticos luchando entre sí* (13SA y 54SA), *Hércules niño estrangulando a las serpientes* (14SA), *Conducción de un condenado al infierno* (19SA), *Animal terrorífico entre cardinas* (20SA), *Hércules luchando contra un grifo* (21SA), *Mujer centauro peinando la melena de un león* (22SA), *Dos dragones* (23SA), *Centauros luchando con animales* (24SA y 26SA), *David y Goliat* (28SA), *Ángeles y animales fantásticos flanqueando una jara con flores* (33SA), *Figuras humanas luchando contra animales fantásticos* (38SA, 39SA y 52SA), *Dos centauros luchando* (42SA), *Hércules contra el dragón de las Hespérides* (43SA), *Dos animales mordiendo un murciélago* (44SA), *Los gayumbos* (49SA), *Hércules niño, acosado por las serpientes*

<sup>309</sup> Hernández González, *La escultura en madera del Gótico final en Sevilla*, 100-101.

<sup>310</sup> Hernández González, *La escultura en madera del Gótico final en Sevilla*, 192-194.

(51SA), *Hércules contra el jabalí de Erimatea* (56SA), *Figura masculina cabalgando sobre un monstruo* (59SA), *Escena de juicio* (60SA), *Mujer cabalgando sobre un monstruo* (61SA)<sup>311</sup>.

Algunos de estos tableros presentan problemas a la hora de identificar su autoría. Entre ellos, nos referiremos exclusivamente a los que pudieran estar relacionados con Dancart. De esta manera, las ondulaciones marinas en el tema de la *Torre de Hércules* (6SA), según Hernández González, se acercan al estilo de Dancart. En el tablero 57SA, de tema no identificado, los rostros acusan la influencia del flamenco, aunque el mencionado autor, por analogías con otros tableros, considera el relieve obra de Nufro Sánchez. Asimismo, la *Cacería de aves* del 62SA y la *Avaricia* del 64SA recuerdan el estilo de Dancart, sin embargo, estas similitudes no son suficientes como para considerarlos obras suyas, ya que han sufrido intervenciones posteriores<sup>312</sup>.

De igual forma, nuestro artífice no se limitó a los relieves de los respaldos, sino que también participó directamente de la talla de muchas de las misericordias, tanto de la sillería alta como baja. Son las siguientes: *Dragón alado* (1SB, 2SB y 3SB), *Animal monstruoso* (4SB, 7SB, 17SB y 32SB), *Ave picoteando un fruto* (5SB), *Parte trasera de una animal, de la que salen dragones* (6SB), *Monstruo encapuchado* (8SB), *La dama y el unicornio* (9SB), *Serpiente* (10SB), *Unicornio* (11SB), *Clérigo de rodillas junto a una iglesia* (15SB), *Figura masculina* (16SB), *Tonelero* (22SB), *Pasaje de la vida de san Huberto* (23SB), *Piña* (24SB), *Grifo* (25SB), *Hombre con pandereta* (28SB), *Pelicano* (39SB), *Animal fantástico* (40SB), *Philis y Aristóteles* (44SB), *Tema sin precisar* (45SB), *Ave* (48SB y 50SB)<sup>313</sup>.

Al igual que ocurría con los respaldos de la sillería alta, también el estilo heterogéneo de las misericordias dificulta precisar la autoría de cada pieza, debido sobre todo a las restauraciones de la centuria siguiente o sencillamente al deterioro causado por el paso del tiempo y el uso. De nuevo, nos referiremos a las misericordias que pudieran plantear filiación con la estética de Dancart. Así, en las de la sillería baja, se observa esta dificultad en la misericordia 6SB, *Parte trasera de una animal, de la que salen dragones*, finalmente atribuida al maestro. Otras misericordias que, sin estar claramente atribuidas a Dancart, revelan en cierta manera su estilo son: *Torneo entre borrachos* (30SB) y *Dos hombres adosados por sus traseros* (31SB) por el perfil de las figuras y su volumetría. La

<sup>311</sup> Hernández González, *La escultura en madera del Gótico final en Sevilla*, 136-138 y 194-196.

<sup>312</sup> Hernández González, *La escultura en madera del Gótico final en Sevilla*, 206.

<sup>313</sup> Hernández González, *La escultura en madera del Gótico final en Sevilla*, 152-153 y 196.

*Figura monstruosa entre vegetales* (32SB) y *Dos personajes sin identificar* (34SB) igualmente presentan ciertos rasgos dancartianos, pero su estado de conservación no permite asociar claramente estas misericordias a la nómina del maestro<sup>314</sup>.

Por otro lado, en la sillería alta encontramos las siguientes misericordias realizadas por el maestro holandés: *Bruja camino del aquelarre* (1SA), *Hombre caminando hacia un castillo* (6SA), *Cancerbero* (8SA), *Fábula de la astucia de la mujer* (9SA), «*Casares y amansares*» (10SA), *Mujer con monstruo* (12SA), *Hombre que quema sus partes a un animal* (13SA), *Hombre que mete fuego a un castillo* (14SA), *Exploración de la tierra prometida* (15SA), *Monstruo entre vegetales* (16SA), *Carpintero* (18SA y 29SA), *Monstruo* (19SA), *Zapatero* (21SA), *León caminando triunfante* (23SA), *Médico* (24SA), *Conducción hacia un aquelarre* (25SA), *Juglar* (26SA), *¿san Francisco de Asís?* (28SA), *Mujer y demonio* (31SA), *Animales luchando* (32SA), *Escena de la vida de Hércules (guerrero armado de escudo y espada)* (33SA), *La rueda alemana* (34SA), *El diablo escribiendo el nombre de los condenados* (35SA), *Dragón alado que aplasta a una figura humana* (36SA), «*Voló la vava, voló la tinaja*» (38SA), *Alegoría de los Reyes Católicos* (40SA), *Ángel de la Anunciación* (42SA), *Personaje que recoge líquido de un tonel con una vasija* (43SA), *Animal fabuloso* (45SA), *La avaricia* (46SA), *El asno con gafas* (47SA), *Virgen de la Anunciación* (48SA), *Hombre que abre un pellejo de vino* (49SA), *Dos hombres miden sus fuerzas* (50SA), *Hacer bien con perros (sátira de los judíos)* (52SA), *Juego del pasa-pasa (el prestidigitador)* (53SA), *Escena de caza* (54SA y 57SA), *Loco cabalgando sobre un animal fantástico* (56SA) y *Dragones afrontados* (64SA)<sup>315</sup>.

Ahora bien, si el estilo de Dancart a la hora de tallar relieves con pasajes bíblicos o mitológicos merecía pocos elogios, en el caso de las misericordias es justo lo opuesto. Nuestro entallador se desenvuelve con soltura y maestría en la labra de animales fantásticos y escenas costumbristas extraídas de fábulas y refranes. Estos temas de monstruos le brindan la oportunidad de explotar toda su creatividad y expresividad, inspirándose en el imaginario medieval. Para ello, se vale del protagonismo de las líneas cortantes que dibujan cada elemento de las fieras, que son retratadas con ojos prominentes, gran volumetría y corpulencia<sup>316</sup>.

<sup>314</sup> Hernández González, *La escultura en madera del Gótico final en Sevilla*, 206-208.

<sup>315</sup> Hernández González, *La escultura en madera del Gótico final en Sevilla*, 161-162 y 196.

<sup>316</sup> Hernández González, *La escultura en madera del Gótico final en Sevilla*, 194.

En la sillería alta también los avatares sufridos (cada derrumbamiento del cimborrio) y sus posteriores restauraciones han desvaído la huella estilística de los artistas. De tal manera que, en el caso de las misericordias, enumeramos a continuación aquellas que presentan caracteres cercanos a nuestro artista. En primer lugar, la composición general de la del *Hombre caminando hacia un castillo* (6SA) recuerda al maestro, a pesar de no poder precisar más allá debido al estado de conservación. El personaje de *Hombre que prende fuego a un castillo* (14SA) se asemeja a las figuras humanas de nuestro entallador, sin embargo, el arbolito ya no responde al modelo habitual de este maestro. Exactamente lo mismo ocurre con el *Animal monstruoso* del sitial 16SA. En el *Ave que picotea un perro* (55SA), los animales se asemejan a los de Dancart, pero el dibujo y modelado parecen más propios de las reformas del XVI. Por último, también misericordia del *Animal cuadrúpedo* del sitial 60SA, muy deteriorada, parece estar próxima a las formas de Dancart<sup>317</sup>.

La importancia de Nufro Sánchez y Pyeter Dancart en este coro reside en que su obra sirvió de inspiración a toda una serie de sillerías posteriores. Insistimos en que, en este caso, nos referimos exclusivamente a la talla del siglo XV, ya que las obras que se acometen en el siglo XVI –entre las que figura Juan Alemán, otro de nuestros entalladores– son anteriores a la supuesta visita de Rodrigo Alemán. El conjunto de sillerías ejecutadas por el mencionado artista, además de la hispalense, se ha denominado “grupo de Sevilla” o “de Rodrigo Alemán” e incluye las sillerías catedralicias de Toledo (solo la sillería baja, 1489-1495), Plasencia (1497-1503), Ciudad Rodrigo (1498-1503), así como la del monasterio jerónimo de Cuacos de Yuste (1498-1506)<sup>318</sup>. A excepción de la sevillana, Rodrigo Alemán dirigió o intervino en el resto de sillerías señaladas. Carecemos de constancia o noticias de la presencia del citado entallador en Sevilla, sin embargo, los estudiosos que han analizado su obra constatan un influjo directo. En líneas generales, la decoración se basa en ornamentos geométricos imbuidos de mudejarismo, escenas tanto veterotestamentarias como novotestamentarias, así como episodios tomados de la historia o de temática pagana. He ahí la diferencia básica de estas sillerías respecto a las del grupo leonés: las de Sevilla y

<sup>317</sup> Hernández González, *La escultura en madera del Gótico final en Sevilla*, 208-209.

<sup>318</sup> Héctor Luis Arena, «Las sillerías de coro del maestro Rodrigo Alemán»: 115-166; Teijeira Pablos, *Las sillerías de coro en la escultura tardogótica española*. El grupo leonés, 63 descartan la autoría de Rodrigo Alemán de la sillería del monasterio de Yuste. Véase también Florencio-Javier García Mogollón, *Viaje artístico por los pueblos de la Vera (Cáceres)*. *Catálogo Monumental* (Madrid: Pedro Cid, 1988).

sus hermanas de Rodrigo Alemán presentan paneles de los respaldos con escenas, mientras que las del grupo leonés contienen personajes. También bebe este grupo de la tradición europea y, en concreto, flamenca, en lo relativo a la talla figurativa organizada en torno a un programa iconográfico. Teijeira Pablos propone como ejemplo la sillería de la iglesia agustina de Saint-Gertrude, en Lovaina, una de las pocas conservadas<sup>319</sup>.

De manera más específica, podemos detallar más algunos de los aspectos que aparecen en la sillería sevillana que después se repetirán en Plasencia, el primer conjunto realizado íntegramente por Rodrigo Alemán (ver apartado «Otros artistas»). Estos elementos comunes son: los arcos de la crestería salediza; las columnas enmarcando los sitiales, decoradas con figuras de pie; el cuadrante en curva bajo el voladizo, en cuya parte inferior hay una banda de follaje; los arcos conopiales superiores del entablado con pequeñas lancetas entrelazadas; la técnica de marquetería en los paneles, por encima de los respaldos (si bien en Plasencia los grandes santos y profetas se acercan al modelo leonés). Otros elementos comunes también son las partes bajas de los paneles talladas con escenas narrativas en relieve; la presencia de iconografías profanas; la inclusión de un segundo friso con relieves narrativos enmarcados por divisores en las estalos bajos (mientras que en León los respaldos se decoran con bustos); apoyamanos figurativos; brazos de los asientos con un diseño característico de tres acanaladuras rebajadas<sup>320</sup>.

Respecto a la temática, también encontramos ciertas convergencias. Así, en la sillería alta (ejecutada por Nufro Sánchez) solo hay temas paganos, entre los que destacan las escenas de violencia en general, ya sean batallas de la Reconquista, crítica a judíos, escenas de juegos, contra animales e incluso tauromaquia (como en Yuste y

---

<sup>319</sup> Kraus, y Kraus, *Las sillerías góticas españolas*, 107-108 y 142; María Dolores Teijeira Pablos, «Les stalles du groupe de León. Typologie et programme iconographique dans la sculpture gothique tardive espagnole», *Revue de l'Art* 114 (1996): 57; María Dolores Teijeira Pablos, *Las sillerías de coro en la escultura tardogótica española. El grupo leonés* (León: Universidad de León, 1999), 61 y 124; María Teresa Rodríguez Bote, «The Role of Choirs Stalls made by Foreign Craftsmen in Spanish Renaissance Sculpture», en *Choir Stalls and their Workshops. Proceedings of the Misericordia International Colloquium 2016*, ed. Anja Seliger y Willy Piron (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2017), 166-178; María Teresa Rodríguez Bote, «La aportación de los entalladores septentrionales a los coros españoles de finales del Gótico y comienzos del Renacimiento», *digitAR - Revista Digital de Arqueología, Arquitectura e Artes* 2, nº A Europa (quase) toda em Coimbra. Regra e hibridismo na produção escultórica de João de Ruão (2020): 57-71. El otro grupo será el de León, compuesto por las sillerías de las catedrales de León (que ofrece el modelo para las otras), Oviedo, Astorga y Zamora, en las que intervino una amplia nómina de artífices europeos. La división de estos grupos fue señalada por los Kraus (véase *supra*, en esta misma nota).

<sup>320</sup> Kraus, y Kraus, *Las sillerías góticas españolas*, 149 y 152-156.

Plasencia), psicomaquias, demonios arrastrando a pecadores, vicios, caballeros armados, torneos, justas...). Por el contrario, la sillería baja es la que tiene temas religiosos: temas marianos, como la *Anunciación*, el *Árbol de Jesé*, la infancia de la Virgen y temas veterotestamentarios asociados, así como el ciclo de la vida y Pasión de Jesucristo<sup>321</sup>. De igual forma, podemos encontrar ciertos ecos de esta sillería en el Nuevo Mundo. Así ocurre en Puebla (México), pues su sillería (1719-1722) muestra concomitancias en cuanto a la decoración geométrica mudéjar<sup>322</sup>.

A continuación, pasamos a la otra gran obra de Pyeter Dancart, si bien su protagonismo en ella debió de ser un tanto efímero. Dancart marca el comienzo de un retablo que ha sido descrito sin exagerar como « el mayor y el más cargado de escultura, que se conoce en España [...] es el mayor que hay en el reyno, pues con el crucifixo que termina llega cerca de la bóveda». Así, en 1482 nuestro artista dibuja la traza y en ello trabajó hasta 1492 (según Gestoso) ó 1497 (según Ceán Bermúdez). A partir de dicho dato documental se ha venido sosteniendo que Pyeter Dancart habría sido el ingenio creador del retablo. Además, también sabemos que se encargó de hacer traer el maderamen desde Flandes hasta el puerto hispalense<sup>323</sup>.

---

<sup>321</sup> Kraus, y Kraus, *Las sillerías góticas españolas*, 158-161, 163; Teijeira Pablos, *Las sillerías de coro en la escultura tardogótica española*, 124.

De manera más específica, véase Isabel Mateo Gómez, «Temas profanos en la sillería del coro de la catedral de Sevilla», *Boletín de Bellas Artes* 4 (1976): 151-180; Isabel Mateo Gómez, «La sillería del coro de la catedral de Sevilla», en *La catedral de Sevilla* (Sevilla: Guadalquivir, 1991).

<sup>322</sup> Patricia Díaz Cayeros, «De cómo se “entrelazaron” las sillerías de coro de las catedrales de Puebla y Sevilla», en *Actas del III Congreso Internacional del Barroco americano: Territorio, arte, espacio y sociedad. Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, 8 al 12 de octubre de 2001* (Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, 2001), 445-456.

<sup>323</sup> Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, 2: 2 y 4; Gestoso y Pérez, *Guía artística de Sevilla: historia y descripción de sus principales monumentos, religiosos y civiles y noticia de las preciosidades artístico-arqueológicas que en ellos se conservan*, 139.

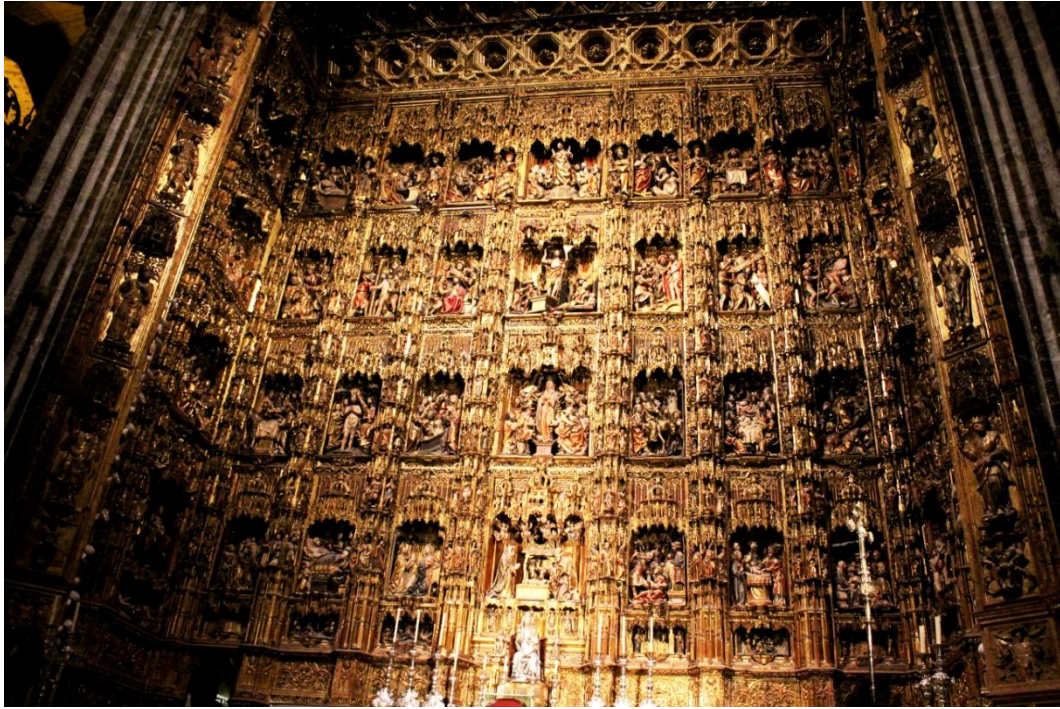


Figura 51. Retablo mayor, 1482-1497, catedral, Sevilla.

A pesar de que desde 1486 se extiende un vacío en las fuentes documentales, Morón de Castro cree que falleció en el primer trimestre de 1488 puesto que el 14 de abril de ese año una comisión inspeccionó las obras acometidas hasta entonces. A Dancart lo sustituiría el maestro Marco (véase biografía). No obstante, desde hace largo tiempo, los estudiosos consideran su participación de manera más relativa: esto es, Dancart proyectaría un primer retablo, que bien pudo haber iniciado pero que apenas llegó a desarrollar. Herrera García considera que el retablo ideado por Dancart habría sido de unas dimensiones mucho más reducidas que la máquina definitiva y que quizás no se ajustara del todo a las preferencias estéticas de finales del siglo xv. Hernández González piensa que, además, el estilo seco y sobrio de Dancart no satisfacía tan bien las necesidades catequéticas que un retablo mayor debiera cumplir. Él habría sido un entallador muy adecuado para la sillería, ya que el público que va a tener acceso son personas instruidas y, por tanto, no se requiere que la escultura sea tan atractiva o didáctica. En cualquier caso, el artista fallece en 1488. Unos años más tarde, en 1508, se retoman las obras del retablo por iniciativa del cabildo y del arzobispo fray Diego de



Deza y se encomienda la tarea a los Fernández Alemán. Por último, Jorge Fernández Alemán podría haber reutilizado elementos de talla del retablo original de Dancart<sup>324</sup>.

### Bibliografía

Ceán Bermúdez, Juan Agustín. *Descripción artística de la catedral de Sevilla*. Sevilla: Librería Renacimiento, 1804.

———. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Vol. 1-6. Tres Cantos (Madrid): Imprenta de la viuda de Ibarra, Istmo, 1800, 2001.

Díaz Cayeros, Patricia. «De cómo se “entrelazaron” las sillerías de coro de las catedrales de Puebla y Sevilla». En *Actas del III Congreso Internacional del Barroco americano: Territorio, arte, espacio y sociedad*. Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, 8 al 12 de octubre de 2001, 445-456. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, 2001.

García Mogollón, Florencio-Javier. *Viaje artístico por los pueblos de la Vera (Cáceres)*. Catálogo Monumental. Madrid: Pedro Cid, 1988.

---

<sup>324</sup> Morón de Castro, «Análisis histórico estilístico de las escenas del retablo mayor de la catedral de Sevilla», 124-129; Francisco Javier Herrera García, «Los orígenes de una afortunada creación artística: el retablo gótico en Sevilla», en *El retablo sevillano: desde sus orígenes a la actualidad*, eds. Francisco Javier Herrera García, Álvaro Recio Mir, Fátima Halcón, y Alfonso Pleguezuelo Hernández (Sevilla: Fundación Real Maestranza de Caballería de Sevilla, Obra Social de Cajasol y Diputación Provincial, 2009), 43-53, esp. 43; Hernández González, *La escultura en madera del Gótico final en Sevilla*, 231-232; Teresa Laguna Paúl, Fernando Guerra Librero, y Eduardo Rodríguez Trabajo, «Carpinteros y ensambladores en la estructura del retablo mayor de la Catedral de Sevilla», en *O retábulo no espaço ibero-americano: forma, função e iconografia*, ed. Ana Celeste Glória (Lisboa: Instituto de História da Arte, 2016), 1: 261.

Anteriormente también habían estudiado esta obra Gestoso y Pérez, *Sevilla monumental y artística*, 189-197; Manuel Giménez Fernández, «El retablo mayor de la catedral de Sevilla», en *Documentos para la historia del arte en Andalucía* (Sevilla: Universidad de Sevilla. Facultad de Filosofía y Letras, 1927), I. Documentos varios: 9-32; José Hernández Díaz, «Exégesis iconográfica y desarrollo artístico del gran retablo de la catedral de Sevilla», *Boletín de la Real Academia Sevillana de las Buenas Letras: Minervae Baeticae* 8 (1980): 5-18.

Cabe citar asimismo otra reciente publicación en la que se analiza las partículas depositadas en el polvo que este retablo ha acumulado a lo largo de los tiempos. P. M. Martín Sánchez, B. Hermosín, C. Sáiz Jiménez, A. Z. Miller y M. F. C. Pereira, «The Seville Cathedral Altarpiece: a Microbiological and Chemical Survey of the Dust», *Science and Technology for the Conservation of Cultural Heritage*, eds. Rogerio Candellera, Lazzari y Cano (Londres: Taylor and Francis Group, 2013), 67-70.

Por último, no debemos olvidar que en este retablo intervienen otros artífices estudiados en la presente tesis, como el maestro Marco y Roque de Bolduque, a cuyas biografías remitimos al lector.

- Gestoso y Pérez, José. *Guía artística de Sevilla: historia y descripción de sus principales monumentos, religiosos y civiles y noticia de las preciosidades artístico-arqueológicas que en ellos se conservan*. 6ª. Sevilla: Oficina de la Guía Oficial, 1913.
- . *Sevilla monumental y artística. Historia y descripción de todos los edificios notables, religiosos y civiles, que existen actualmente en esta ciudad y noticia de las preciosidades artísticas y arqueológicas que en ellos se conservan*. Vol. 2. Sevilla: Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla, 1889-1892, 1984.
- Giménez Fernández, Manuel. «El retablo mayor de la catedral de Sevilla». En *Documentos para la historia del arte en Andalucía*, I. Documentos varios: 9-32. Sevilla: Universidad de Sevilla. Facultad de Filosofía y Letras, 1927.
- González de León, Félix. *Noticia artística de todos los edificios públicos de esta muy noble ciudad de Sevilla*. Sevilla: Imprenta de D. José Hidalgo y Compañía, 1844.
- Hernández Díaz, José. «Exégesis iconográfica y desarrollo artístico del gran retablo de la catedral de Sevilla». *Boletín de la Real Academia Sevillana de las Buenas Letras: Minervae Baeticae* 8 (1980): 5-18.
- Hernández González, Salvador. *La escultura en madera del Gótico final en Sevilla. La sillería del coro de la catedral de Sevilla*. Sevilla: Diputación Provincial, 2014.
- . «La sillería del coro de la catedral de Sevilla, simbiosis del Gótico y el Mudéjar: diseño arquitectónico y ornamental». En *Choir Stalls in Architecture and Architecture in Choir Stalls*, editado por Fernando Villaseñor Sebastián, 204-233. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2015.
- Herrera García, Francisco Javier. «Los orígenes de una afortunada creación artística: el retablo gótico en Sevilla». En *El retablo sevillano: desde sus orígenes a la actualidad*, editado por Francisco Javier Herrera García, Álvaro Recio Mir, Fátima Halcón, y Alfonso Pleguezuelo Hernández, 15-68. Sevilla: Fundación Real Maestranza de Caballería de Sevilla, Obra Social de Cajazol y Diputación Provincial, 2009.
- Kraus, Dorothy, y Henry Kraus. *Las sillerías góticas españolas*. Madrid: Alianza, 1984.
- Laguna Paúl, Teresa, Fernando Guerra Librero, y Eduardo Rodríguez Trabajo. «Carpinteros y ensambladores en la estructura del retablo mayor de la catedral de

- Sevilla». En *O retábulo no espaço ibero-americano: forma, função e iconografia*, editado por Ana Celeste Glória, 1:261-75. Lisboa: Instituto de História da Arte, 2016.
- Martín Pradas, Antonio. *Sillerías de coro de Sevilla. Análisis y evolución*. Sevilla: Guadalquivir, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2004.
- Martín Sánchez, P. M., B. Hermosín, C. Sáiz Jiménez, A. Z. Miller, y M. F. C. Pereira. «The Seville Cathedral Altarpiece: a Microbiological and Chemical Survey of the Dust». En *Science and Technology for the Conservation of Cultural Heritage*, editado por Rogerio Candellera, Lazzari, y Cano, 67-70. Londres: Taylor and Francis Group, 2013.
- Mateo Gómez, Isabel. «La sillería del coro de la catedral de Sevilla». En *La catedral de Sevilla*. Sevilla: Guadalquivir, 1991.
- . *Temas profanos en la escultura gótica española. Las sillerías de coro*. Madrid: Instituto Diego Velázquez, 1979.
- . «Temas profanos en la sillería del coro de la catedral de Sevilla». *Boletín de Bellas Artes* 4 (1976): 151-180.
- Morón de Castro, María Fernanda. «Análisis histórico estilístico de las escenas del retablo mayor de la catedral de Sevilla». En *El retablo mayor de la catedral de Sevilla*, 121-172. Sevilla: Monte de Piedad de Sevilla, 1981.
- Oxea, José Ramón, y Fernando Oxea. «Reliquias de Yuste». *Archivo Español de Arte* 20 (1947): 26-59.
- Quintero de Atauri, Pelayo. «Sillería de coro de la catedral de Sevilla». *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* 9, nº 100 (1901): 89-94, 110-19 y 122-126.
- . «Sillería de coro de la catedral de Sevilla». *Bética* 4 (1916).
- Rodríguez Bote, María Teresa. «La aportación de los entalladores septentrionales a los coros españoles de finales del Gótico y comienzos del Renacimiento». *digitAR - Revista Digital de Arqueología, Arquitectura e Artes* 2, nº A Europa (quase) toda em Coimbra. Regra e hibridismo na produção escultórica de João de Ruão (2020): 57-71.

Teijeira Pablos, María Dolores. *Juan de Bruselas y la sillería coral de la catedral de Zamora.*

Zamora: Instituto de estudios zamoranos «Florián de Ocampo» (CSIC), 1996.

———. *Las sillerías de coro en la escultura tardogótica española. El grupo leonés.* León:

Universidad de León, 1999.

———. «Les stalles du groupe de León. Typologie et programme iconographique dans la sculpture gothique tardive espagnole». *Revue de l'Art* 114 (1996): 57-62.

Thomas, Werner, y Eddy Stols. «La integración de Flandes en la Monarquía Hispánica».

En *Encuentros en Flandes: relaciones e intercambios hispanoflamencos a inicios de la Edad*

*Moderna*, editado por Werner Thomas y Robert A. Verdonk, 1-88. Soria, Lovaina:

Fundación Duques de Soria, Leuven University Press, 2000.

### Juan DANVERS/DANBER, entallador (1548)

Por el apellido, Danvers o Danber, podría suponerse natural de Amberes. Participó en las obras de la catedral sevillana en 1547 junto a otros artífices incluidos en esta tesis, tales como Cornieles, Cristóbal Voisin y Jerónimo de Valencia, colaborador habitual de Hans de Bruselas (véanse biografías correspondientes). Al año siguiente continuaba Danvers en esta fábrica, tallando la decoración en piedra, con medallones, de la sacristía mayor<sup>325</sup>.

Conviene no confundir a Juan Danvers con un imaginero flamenco, Pedro Danvers, que trabajó con Gil Morlans de 1492 a 1512<sup>326</sup>. Además de la diferencia de nombre de pila, constatamos que entre ambos se extiende casi medio siglo, por lo que hemos de renunciar a considerar relación de parentesco alguno entre los dos antuerpienses.

Asimismo, descartamos que sea el Juan de Ambers, flamenco avencindado en Málaga, que en 1606 fue procesado por la Inquisición acusado de luterano<sup>327</sup>. Dada la amplia separación cronológica, desestimamos que pudiera haber alcanzado una edad tan avanzada. Si le suponemos mínimo unos veintipocos años cuando trabajaba en Sevilla, para la fecha del proceso el artista tendría más de 80 años; y esto resulta poco

---

<sup>325</sup> Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España* (Tres Cantos [Madrid]: Imprenta de la viuda de Ibarra, Istmo, 1800, 2001), 2: 7 dice que fue «escultor y discípulo del maestro Domingo en Sevilla. Trabajó en piedra con otros profesores de mérito el año de 1548 las medallas y adorno de la sacristía mayor de la catedral de aquella ciudad».

José Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive* (Sevilla, Pamplona: La Andalucía moderna, Analecta, 1899-1908, 2001), 1: 180 y 199.

<sup>326</sup> Manuel Gómez-Moreno, *La escultura del Renacimiento en España* (Florencia, Barcelona: Pantheon, Gustavo Gili, 1931), 25.

<sup>327</sup> Juan de Ambers dijo que «no avia de adorar las cruces ni imagines». Felipe Pereda, *Las imágenes de la discordia: política y poética de la imagen sagrada en la España del Cuatrocientos* (Madrid: Marcial Pons, 2013), 402 (documento 15).

probable puesto que estaríamos hablando de una esperanza de vida similar a la actual. De ser así, cabe sorprendernos también por la tardanza del Santo Oficio en detectarlo.

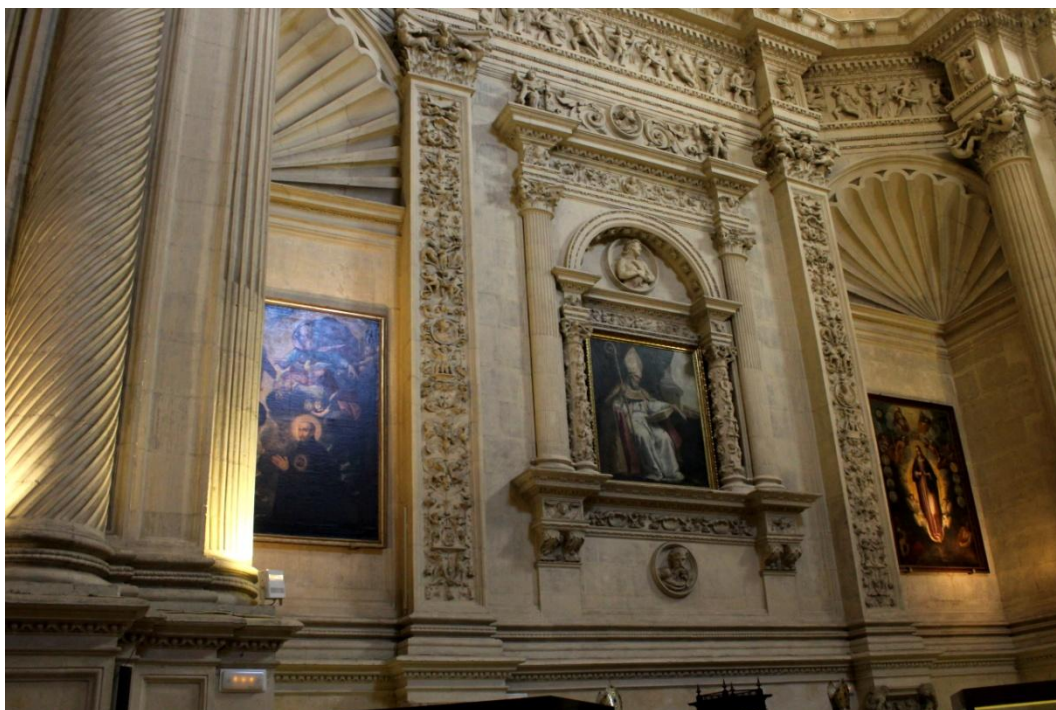


Figura 52. Juan Danvers *et al.*, decoración esculpida, c. 1547-1548, sacristía mayor, catedral, Sevilla.

### Bibliografía

Ceán Bermúdez, Juan Agustín. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Vol. 1-6. Tres Cantos (Madrid): Imprenta de la Viuda de Ibarra, Istmo, 1800, 2001.

Gestoso y Pérez, José. *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*. Facsímil. Vol. 3 vols. Sevilla, Pamplona: La Andalucía moderna, Analecta, 1899-1908, 2001.

Gómez-Moreno, Manuel. *La escultura del Renacimiento en España*. Florencia, Barcelona: Pantheon, Gustavo Gili, 1931.

Pereda, Felipe. *Las imágenes de la discordia: política y poética de la imagen sagrada en la España del Cuatrocientos*. Madrid: Marcial Pons, 2013.

### Guillermo DORTA, entallador (a. 1578-1590)

Entallador de origen flamenco<sup>328</sup>, cuya fecha de nacimiento o cualquier otra referencia a su formación o recorrido anterior se desconocen. En neerlandés existe el apellido Oort, que podría ser el origen del “Dorta” castellanizado, pero esto no deja de ser una hipótesis etimológica<sup>329</sup>. Si bien no se le conoce ninguna obra en la propia capital hispalense, consideramos que se puede incluir dentro de los artífices que trabajaron en su órbita y, desde luego, no descartaríamos que hubiera podido intervenir durante su juventud en alguna de las fábricas sevillanas, pues de su trayectoria solo conocemos un corto lapso de tiempo. Las noticias que tenemos de él datan de 1578 hasta 1590.

Primeramente, en Córdoba se encuentra trabajando para el 3 de abril de 1578, cuando concierta el ensamblaje del Sagrario nuevo para la mezquita-catedral. Más tarde y en esta misma ciudad, el 9 de junio de 1588, se compromete a tallar una santa Ana por 16 ducados<sup>330</sup>. A partir de estos momentos, todas las referencias relativas a este entallador proceden de la ciudad de Málaga. Allí, el monasterio de padres trinitarios calzados, habiendo sufrido los efectos de un terremoto, se traslada a la antigua capilla de San Onofre el 15 de octubre de 1494. Con el tiempo, los frailes irán adquiriendo más propiedades en esta zona, extramuros de la ciudad, y ello dará lugar al barrio llamado de la Trinidad. Para la capilla de San Miguel de este asentamiento definitivo, el convento de la Santísima Trinidad, los padres le encargarán en 1588 a Guillermo Dorta un retablo<sup>331</sup>.

---

<sup>328</sup> Andrés Llordén, *Escultores y entalladores malagueños. Ensayo histórico documental (siglos XV-XIX). Datos inéditos del Archivo de Protocolos para la Historia del Arte en la ciudad de Málaga* (Ávila: Ediciones Real Monasterio de El Escorial, 1960), 36; Juan Fernando López Fernández, «Sociología de la vivienda pública y privada malagueña en el s. XVIII» (tesis, Universidad de Málaga, 2015), 106.

<sup>329</sup> Recordemos, a modo de ejemplo, al prestigioso astrónomo Jan Hendrik Oort (1900-1992).

<sup>330</sup> Llordén, *Escultores y entalladores malagueños. Ensayo histórico documental*, 36.

<sup>331</sup> López Fernández, «Sociología de la vivienda pública y privada malagueña en el s. XVIII», 103-106.

Es en este año de 1588 cuando el entallador afirma ser vecino de Málaga, lo cual ha llevado a suponer una residencia en esta ciudad desde años antes. Las condiciones que ha de cumplir el retablo se especifican en un precontrato y son las siguientes: además de las medidas de cada elemento, ha de ser ejecutado en madera de borne «bien labrada sin ninguna sobrepuesta» y también ha de contener las armas de la orden esculpidas en «tarjas»<sup>332</sup>. Este documento incluye también ciertas alusiones estilísticas, en una descripción que nos ayuda a imagen cómo debió de ser el retablo: primero, observamos el conocimiento y criterio artístico del padre Francisco de Montilla, ministro provincial, que actúa como representante del monasterio en este acuerdo y ofrece las directrices. Por otro lado, vemos que el retablo había de seguir el orden jónico con sus debidas proporciones y elementos, así como incluir a modo de remate una cruz trinitaria, sobre la que se colocaría, de nuevo, otro arquitrabe, friso y cornisa, coronados por un arco de medio punto; flanqueando esta cruz trinitaria habría dos pirámides sobre pedestales.

Además de este preacuerdo, en el contrato final se alude a otra traza, en la que bocetaba una imagen pintada que contendría el retablo, según lo que había propuesto el padre maestro fray Francisco de Castilla, prior vicario del convento, ante el escribano público y que se guardaría en el convento<sup>333</sup>. Desconocemos la existencia o paradero de esta traza, pero su mención nos ofrece más información sobre la fisonomía del retablo, pues al menos la imagen principal sería de pincel, no esculpida. El hecho de que la otra parte, fray Francisco de Castilla, se haga llamar maestro nos pudiera conducir a ciertas hipótesis: que podría ser él mismo maestro pintor y, por tanto, quien se encargara de la pintura; de ahí que su interés en informar al entallador sobre la pintura que posiblemente representara el asunto principal del retablo.

Finalmente, se suscribe el contrato el 17 de marzo de 1588, en Málaga, entre Guillermo Dorta, «vecino de esta dicha ciudad» y una nómina de frailes trinitarios. El entallador se compromete a realizar un retablo para la capilla de San Miguel, fundada por Juan del Castillo, en el convento de la Santísima Trinidad. La fecha de entrega es el 15 de agosto de 1588, día de Nuestra Señora de agosto, y el precio es de 37 ducados.

---

El convento se encuentra actualmente en estado de ruina, aunque se prevé que en los próximos meses se comience su recuperación para convertirlo en un centro cultural. <https://www.malagahoy.es/malaga/junta-centro-artes-Convento-Trinidad-2020-0-1272773229.html> [14/08/2018].

<sup>332</sup> Llordén, *Escultores y entalladores malagueños. Ensayo histórico documental*, 36-37 reproduce este memorial, firmado por el artista y el padre Francisco de Montilla.

<sup>333</sup> Llordén, *Escultores y entalladores malagueños. Ensayo histórico documental*, 37.



Estos se abonarían en tres pagos: el primer tercio, 12 ducados, 3 reales y 22 maravedíes, a comienzos de la obra; otro tercio, a mitad del proceso, y el último tercio, cuando estuviera acabado el retablo<sup>334</sup>.

No fue la única obra en la que participó para este convento de la Santísima Trinidad de Málaga. Sin poder concretar mucho más, en fecha desconocida debió de tomar parte –como maestro o fiador– en un retablo para Andrés de Barrientos. Sabemos de este acuerdo porque, dos años más tarde, doña Elvira de Torres, viuda de Barrientos, le reclama a Guillermo Dorta 12 ducados y cuatro reales por dicho retablo. Hemos de suponer, por tanto, que este Andrés de Barrientos tendría capilla en el convento trinitario, pero no hemos hallado ninguna información que nos aporte luz sobre la idiosincrasia del retablo o qué papel desempeñaría nuestro entallador. En cualquier caso, hemos de situar la suscripción del contrato antes de 1590 e incluso de 1589, puesto que en mayo de 1590, según indicó el propio artista, todavía se encontraba realizándolo<sup>335</sup>.

El otro gran encargo que acomete Guillermo Dorta será el Santo Sepulcro para la Cofradía de las Angustias de la Madre de Dios, de la que es heredera la actual Fervorosa Hermandad Sacramental y Real Cofradía de Nazarenos del Sagrado Descendimiento de Nuestro Señor Jesucristo, Nuestra Señora del Santo Sudario y María Santísima de las Angustias malagueña. Así, el 23 de octubre de 1588 se concierta con los mayordomos de la cofradía. De nuevo, se hace llamar «vecino de la noble y muy leal ciudad de Málaga». Tallará un sepulcro de borne (al igual que el retablo anterior), conforme a una traza ya dada, para el día de Navidad o fin de año. La cofradía le pagará el maderamen y 18 ducados por su trabajo. El documento también se refiere a la policromía, llamada «madera en colores», cuyo coste queda excluido de estos 18 ducados. Para todo ello le adelantan tres ducados; los 15 restantes se los irán «dando y socorriendo con lo que fuere pidiendo y quisiere menester» y, por último, el día de la entrega definitiva le abonarán la diferencia que le deban por la madera y pintura o talla. Creemos que este Sepulcro debió de deteriorarse o caer en desgracia en poco tiempo, pues el 3 de diciembre de 1602 la cofradía encarga otro nuevo a Juan Mosquera de Figueroa<sup>336</sup>.

<sup>334</sup> Llordén, *Escultores y entalladores malagueños. Ensayo histórico documental*, 37-38.

<sup>335</sup> Llordén, *Escultores y entalladores malagueños. Ensayo histórico documental*, 40.

<sup>336</sup> Llordén, *Escultores y entalladores malagueños. Ensayo histórico documental*, 36-38 y 57.

Si sobrevivió al tiempo es un dato que desconocemos, puesto que en el año 1931 ardió casi la totalidad del patrimonio de la cofradía, según se indica en el primer informe efectuado por el

Su última obra conocida son unas armas de mármol blanco de Vélez-Málaga, destinadas al frontispicio del edificio consistorial de esta ciudad. Tras la correspondiente puja, fue adjudicada la obra a la traza de Dorta. El contrato se firma el 12 de febrero de 1590, figurando el artista y su mujer, Juana Díaz, como principales deudores. Tras especificar las dimensiones que debería tener el escudo nos fijamos en un detalle que ya aparecía en el anterior retablo contratado: se trata del empleo de pirámides y bolas como recurso decorativo. Asimismo, se detalla que a sendos lados del escudo el artista tallará, sobre pedestales con sus molduras, dos pirámides y, junto a estas «han de venir otros dos pedestales con dos bolas redondas». Además de especificar que ha de ser una talla en medio relieve, también indica el documento que los santos dibujados en la traza serán eliminados del diseño definitivo<sup>337</sup>. Desconocemos qué santos o figuras habría colocado Dorta, pero imaginamos que podría tratarse de unos niños tenantes o, menos probable, alguna imagen de San Sebastián, patrón de la ciudad.

Acompañando al escudo municipal labraría unas armas reales, las cuales, al igual que el escudo anteriormente descrito, serían de medio relieve e irían aderezadas con «toisón, eslabones y pedernales conforme a buena obra [...]». Estas armas reales serían de mármol blanco de la sierra de Mijas, «de donde se sacaron las armas reales para la obra del muelle de Málaga». Por la muestra que había adelantado le pagarán 3.000 maravedíes; por otro lado, la puja de la obra partió de 350 ducados, siendo el precio final alcanzado de 250 ducados. Esta cantidad se le abonaría en tres pagos: el primero, el 15 de febrero; el segundo, hacia la mitad del proceso de ejecución; el tercer pago, una vez colocada en el frontispicio, en un plazo de cinco meses<sup>338</sup>.

Finalmente, las últimas noticias recogidas nos hablan de un infortunio, pues desgraciadamente Guillermo Dorta fue preso en la cárcel pública de Málaga. La razón era una deuda que reclama doña Elvira de Torres, la viuda de Andrés de Barrientos, el comitente de un retablo al que ya nos hemos referido para el convento de la Santísima

---

erudito Juan Temboury en octubre de ese año, solicitado por la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo.

<sup>337</sup> «Las armas que así se han de hacer de labrar de medio relieve y muy bien labrado a vista de oficiales y conforme a buena obra y no han de llevar los dos Santos están pintados en la dicha muestra, ni menos el yelmo, sino que se rematen conforme a buena obra y el dicho dibujo requiere».

La transcripción del documento puede hallarse en Llordén, *Escultores y entalladores malagueños. Ensayo histórico documental*, 39-40.

<sup>338</sup> Llordén, *Escultores y entalladores malagueños. Ensayo histórico documental*, 40.

Tras el derrumbamiento del primitivo ayuntamiento, escudo y armas reales se llevaron a las dependencias del edificio del Municipio.

Trinidad de Málaga. Así, el 24 de mayo de 1590, Barrientos da poder a su señora para reclamar a los padres trinitarios 12 ducados y cuatro reales por «la hechura y obra del retablo que yo [Guillermo Dorta] hago para este convento»<sup>339</sup>.

Por lo tanto, vemos cómo este entallador trabajó en el área de Andalucía Occidental y finalmente se asentó –o, al menos, vivió durante un largo tiempo– en Málaga. Se especializó en la talla de retablos, aunque ello no le impidió acometer encargos de figuras exentas, como es el caso del sepulcro mencionado. De igual forma, el hecho de que solo conozcamos algunos retazos de su trayectoria nos abre la puerta a intentar averiguar cuál fue su paradero antes de su aparición en Córdoba. La cercanía cultural y geográfica entre estas ciudades y la comunicación entre los talleres sevillanos y los promotores del suroeste peninsular nos obligan a incluir a este artista, que se movió en una órbita cercana a la capital hispalense en las fechas que manejamos.

### Bibliografía

- «La Junta reitera que el centro de artes en el Convento de la Trinidad estará listo en 2020». *Málaga Hoy*, 14 de agosto de 2018, edición en línea. <https://www.malahoy.es/malaga/junta-centro-artes-Convento-Trinidad-2020-0-1272773229.html>.
- Llordén, Andrés. *Escultores y entalladores malagueños. Ensayo histórico documental (siglos XV-XIX). Datos inéditos del Archivo de Protocolos para la Historia del Arte en la ciudad de Málaga*. Ávila: Ediciones Real Monasterio de El Escorial, 1960.
- López Fernández, Juan Fernando. «Sociología de la vivienda pública y privada malagueña en el s. XVIII». Tesis, Universidad de Málaga, 2015.

---

<sup>339</sup> Llordén, *Escultores y entalladores malagueños. Ensayo histórico documental*, 40.

**Hunric DUBAR, entallador (1551)**

De profesión entallador, el único dato que conocemos de él es que vivía de alquiler en la colación de San Vicente de Sevilla, porque el 23 de enero de 1551 alquila allí unas casas al cantero Nicolás Pinón<sup>340</sup>. Firma con este nombre de Hunric Dubar, razón por la cual Gestoso lo considera extranjero, aunque este autor también lo cita como Enrique de Vargas. Se trata, sin duda, de la adaptación del nombre original. El criterio de naturalización no es tanto fonético, sino más bien creemos que el escribano intentó buscar un apellido español con algún parecido. En cualquier caso, el apellido Dubar es con total claridad francés y existe a día de hoy. Sin embargo, podríamos plantearnos la hipótesis de que este apellido se refiriera a su origen, y su nombre realmente fuera Henri du Bar, aludiendo al Barrois o a la ciudad de Bar-le-Duc (Lorena).

**Bibliografía**

Gestoso y Pérez, José. *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*. Facsímil. Vol. 1. Sevilla, Pamplona: La Andalucía moderna, Analecta, 1899-1908, 2001.

---

<sup>340</sup> José Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive* (Sevilla, Pamplona: La Andalucía moderna, Analecta, 1899-1908, 2001), 3: 100 y 118. En la página 118, Gestoso y Pérez reproduce la firma del artista.

### Jorge FLAMENCO, imaginero (1519)

Envía cinco imágenes a la Isla Española, para la costa de Cumaná (actual Venezuela) el 5 de mayo de 1519, en la expedición de fray Juan Vicente. Don Sancho de Matienzo, en cumplimiento de la cédula real del 7 de mayo, adquiere el 18 de septiembre de 1519, diez imágenes pequeñas, valoradas cada una a tres reales y medio, hechas por Jorge Flamenco<sup>341</sup>. Coincidimos con otros estudiosos en valorar la posibilidad de asociar este imaginero a la figura de Jorge Fernández Alemán<sup>342</sup>. Sin embargo, dado que en otras biografías (véase “Pierres”), hemos aplicado el criterio de considerar artistas distintos cuando en una misma contabilidad aparecen mencionados de manera diferente; a la espera de poder identificar las obras enviadas a Venezuela, hemos de mantener un criterio uniforme y, por tanto, separamos los pedidos para las Indias de cada uno de estos artistas: por un lado, Jorge Flamenco y, por otro, Jorge Fernández Alemán.

---

<sup>341</sup> José Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive* (Sevilla, Pamplona: La Andalucía moderna, Analecta, 1899-1908, 2001), 1: 394; José Torre Revello, «Obras de arte enviadas al Nuevo Mundo en los siglos XVI y XVII», *Anales del Instituto de arte americano e investigaciones estéticas* 1 (1948): 89; José Castro Seoane, «Aviamiento y catálogo de las misiones que en el siglo XVI pasaron de España a las Indias y Filipinas según los libros de Contratación», *Missionalia hispánica* 37, 13 (1956): 113; Emilio Rodríguez Demorizi, Juan Contreras y López de Ayala Lozoya, *España y los comienzos de la pintura y escultura en América* (Madrid: Gráficas reunidas, 1966), 31; Miguel Ángel Lasero Quesada, *Las Indias de Castilla en sus primeros años. Cuentas de la Casa de la Contratación (1503-1521)* (Madrid: Dykinson, 2008), 483; Salvador Hernández González, *La escultura en madera del Gótico final en Sevilla. La sillería del coro de la catedral de Sevilla* (Sevilla: Diputación Provincial, 2014), 313 y 315.

<sup>342</sup> Hernández González, *La escultura en madera del Gótico final en Sevilla*, 315. Este autor, en la página 51 de la citada publicación, menciona por lapsus a Fernández Alemán en vez del Flamenco al referirse a estas obras.

### Bibliografía

- Castro Seoane, José. «Aviamento y catálogo de las misiones que en el siglo XVI pasaron de España a las Indias y Filipinas según los libros de Contratación». *Missionalia hispánica* 37, nº 13 (1956): 67-153.
- Gestoso y Pérez, José. *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*. Facsímil. Vol. 3 vols. Sevilla, Pamplona: La Andalucía moderna, Analecta, 1899-1908, 2001.
- Hernández González, Salvador. *La escultura en madera del Gótico final en Sevilla. La sillería del coro de la catedral de Sevilla*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 2014.
- Ladero Quesada, Miguel Ángel. *Las Indias de Castilla en sus primeros años. Cuentas de la Casa de la Contratación (1503-1521)*. Madrid: Dykinson, 2008.
- Rodríguez Demorizi, Emilio, Juan Contreras, y López de Ayala Lozoya. *España y los comienzos de la pintura y escultura en América*. Madrid: Gráficas reunidas, 1966.
- Torre Revello, José. «Obras de arte enviadas al Nuevo Mundo en los siglos XVI y XVII». *Anales del Instituto de arte americano e investigaciones estéticas* 1 (1948): 87-96.

### Pedro FLAMENCO, entallador (1539-1542)

La historiografía ha repetido machaconamente los escasos datos referidos a un homónimo activo alrededor de Palencia, al que nos referiremos más adelante. Sin embargo, apenas encontramos alusiones al que Gestoso localizó en el Alcázar de Sevilla. En 1542 este artista se encontraba tallando la decoración (florones, artesones y guarnición) de la «sala baja del Cuarto Real». Gestoso también publicó otros datos, a saber, que trabajaba, por encargo municipal, labrando en el edificio de las Carnicerías (en la zona actual de la plaza de la Alfalfa), ubicado en la collación del Salvador en 1539, junto a los entalladores Cornieles y Juan Sánchez. El erudito acompaña esta noticia del apunte «Acaso sea el mismo antes nombrado»<sup>343</sup>. Por nuestra parte, no lo dudaríamos: fechas cercanas, misma ciudad y el comitente son, en cualquiera de ambos casos, las autoridades civiles; a lo que cabe sumar el mismo nombre del artista y profesión. Nada más hemos podido averiguar de este entallador. Asimismo, respecto a las decoraciones de los Reales Alcázares, probablemente se refieran a los motivos vegetales y bustos insertos en medallones octogonales, algunos acompañados de veneras, así como a las florecillas que ocupan los espacios cuadrangulares, del Salón del Techo de Carlos V, cuyo alfarje fue construido entre 1541 y 1543 y que, además, se localiza bajo el Cuarto Real Alto. Reproducimos a continuación la imagen con la franja central de dicho techo, con los bustos, ya que en los tercios laterales solo hay decoraciones de flores insertas en la misma estructura geométrica.

---

<sup>343</sup> José Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario de los artifices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive* (Sevilla, Pamplona: La Andalucía moderna, Analecta, 1899-1908, 2001), 1: 182 y 198; Carolina Abadía Flores, «Los flamencos en Sevilla en los siglos XVI-XVII (De Vlamingen in Sevilla in de 16de en 17de eeuw)» (tesina, Universidad de Gante, 2006), 54. Sobre la historia de la plaza de la Alfalfa, consúltese <https://www.iaph.es/patrimonio-inmueble-andalucia/resumen.do?id=i218200> (último acceso el 21 de noviembre de 2018).

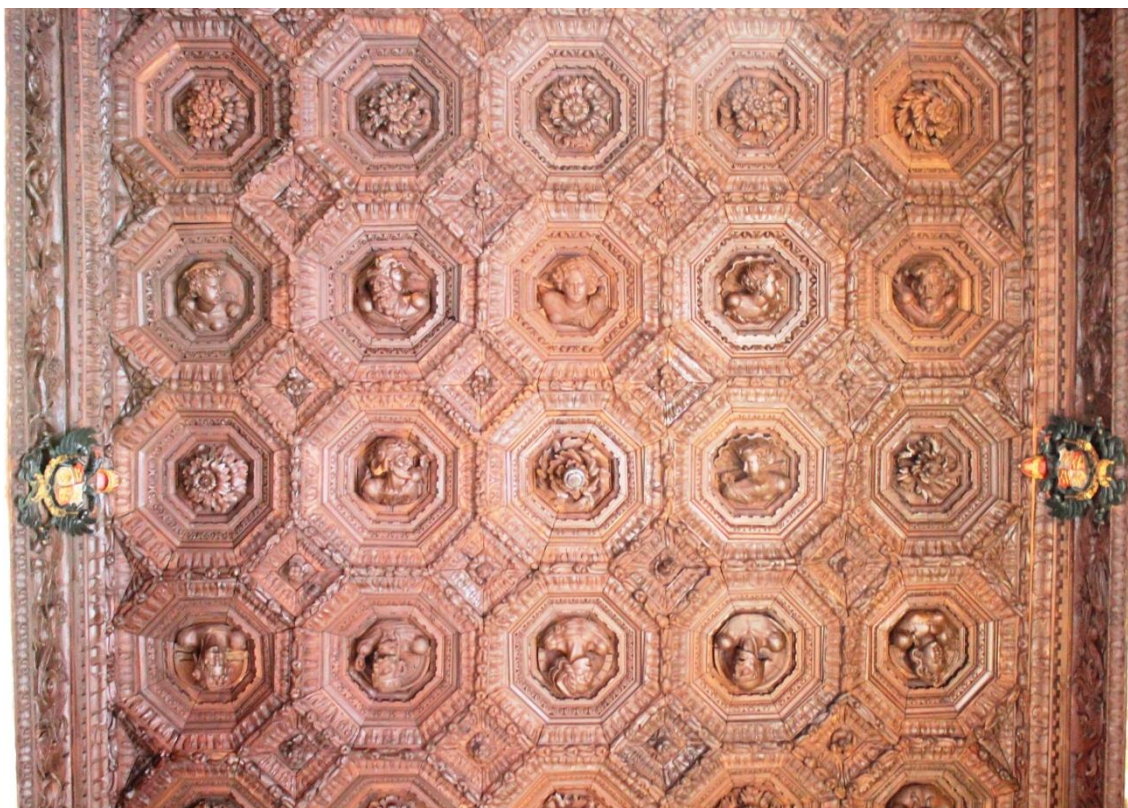


Figura 147. Pedro Flamenco *et al.*, franja central del alfarje, Salón del Techo de Carlos V, 1542, Reales Alcázares, Sevilla.

Otras menciones en Sevilla a personas con este nombre las hallamos en la documentación referenciada a continuación. En primer lugar, en el cuarto viaje de Colón (1502-1503) le acompaña un Pedro de Flandes, embarcado en la nave la Gallega. Fueron atacados por los nativos en Centroamérica y luego naufragaron cerca de Jamaica. De este viaje, volvieron Colón y unos 110 marinos. Segundo, en la Casa de la Contratación se registró un «Pedro Flamenco, hijo de Pedro Flamenco, natural de Bruselas, a Santo Domingo» el 19 de enero de 1536<sup>344</sup>. Ninguno de estos declara su oficio y, por las fechas, 1502 y 1519, parece difícil pensar que partiera para acabar volviendo a Europa. Anotamos estos datos, pero dudamos que se refieran al entallador.

<sup>344</sup> Juan Gil, «Las cuentas del cuarto viaje de Cristóbal Colón», *Anuario de estudios americanos* 60, n.º 2 (2003): 619.

Archivo General de Indias, Casa de la Contratación de las Indias, 5536, libro 4, f.º 2r(5) (19 de enero de 1536); *Archivo General de Indias. Catálogo de pasajeros a Indias durante los siglos XVI, XVII y XVIII*, vol. 2 (Madrid: Espasa Calpe, 1930-1987, 2009).



### Entalladores homónimos

En el norte peninsular, incluso coincidiendo en fechas, encontramos varios homónimos. Seguidamente iremos analizando cada uno de ellos para comprobar o refutar cualquier posible vínculo con el que en estos momentos nos incumbe. En primer lugar, hay un Pedro de Amberes o Danvers que trabaja con Gil Morlanes el Viejo desde 1492. El artista vizcaíno comienza en 1506 un retablo similar al de la Seo de Zaragoza. Pese a que iba destinado al monasterio de Montearagón (Toledo), en el siglo XX Gómez-Moreno lo localizó en la sacristía de la catedral de Huesca. Desde el punto de vista estético, destaca por la cantidad de elementos plenamente renacentistas que introduce de manera novedosa<sup>345</sup>. Pedro Danvers pudo haber participado en este retablo de Montearagón –o al menos cabe suponer alguna influencia suya– durante su periodo de asociación con Morlans, de 1492 a 1512. ¿Pudieran tener relación ambos Pedros? Optamos por considerar que no, dada la extensión temporal entre ellos.

Más adelante, aparece en Orense un «Pedro Framengo, entretallador» el 7 de diciembre de 1524, cuando le fian un paño que costaba 3 ducados; en esta ocasión declara no saber firmar. Este artista residió un tiempo más allí, pues de 1525 a 1526 vivió en la rúa Nova. Tras un tiempo sin tener noticias de él, en el periodo de 1528 a 1531 figura en el padrón de esta misma ciudad como pobre de *pardeus*. Mientras tanto, su actividad se enmarca dentro del taller orensano del maestro Cornielles de Holanda, en cuyas filas hay un nutrido grupo de entalladores septentrionales<sup>346</sup>.

Entre los que se dedican a la escultura, hay un cuarto Pedro de Flandes, también llamado Pedro Flamenco. Éste figura en 1529 junto a Francisco Giralte como tasador del retablo de San Nicolás en Castroverde de Campos (Zamora), obra de Jacques Bernal. Cuando realiza su declaración, Pedro declara tener más de 60 años. Portela Sandoval lo

---

<sup>345</sup> Manuel Gómez-Moreno, *La escultura del Renacimiento en España* (Florencia, Barcelona: Pantheon, Gustavo Gili, 1931), 25; José Camón Aznar, *La escultura y la rejería españolas del siglo XVI* (Madrid: Espasa-Calpe, 1981), 82.

<sup>346</sup> Olga Gallego Domínguez, «La obra del entallador Aymon Pourchelet en Orense (1580-1603)», *Boletín Auriense* 1 (1979): 128; Yolanda Barriocanal López, *La actividad escultórica en Orense del Renacimiento al Barroco* (Orense: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2016), 3, 105 y 114.

considera distinto del que trabaja en tierras palentinas, al que nos referiremos a continuación<sup>347</sup>.

El Pedro de Flandes (c. 1500-1566) activo en tierras palentinas era hijo del pintor Juan de Flandes, suegro de Domingo de Amberes; también, la hija del escultor, Isabel de Flandes, casa con Jerónimo de Amberes<sup>348</sup>. Creemos que hay una alta probabilidad de que este artista naciera en España. De ser así, habría utilizado el apellido del padre para aprovechar el prestigio que se progenitor se había granjeado. Así, “de Flandes” sería lo que hoy llamaríamos un nombre artístico, más que indicativo del origen. En cualquier caso, mantiene un estrecho vínculo con sus raíces, a través del emparentamiento con flamencos residentes en Castilla.

Obras suyas destacadas son el retablo de Boadilla del Camino y, en 1541, junto a Juan Ortiz, el púlpito renacentista del trascoro de la catedral de Palencia, llamado de Cabeza de Vaca por el obispo que lo comisiona. El retablo, realizado en 1548 ó 1552-1557, fue ejecutado por Juan de Cambray, Pedro de Flandes y Mateo Lancrin<sup>349</sup>.

---

<sup>347</sup> Narciso Alonso Cortés, «Datos para la biografía artística de los siglos XVI y XVII», *Boletín Real Academia de la Historia*, 1922, 16-23; Francisco José Portela Sandoval, «Pedro de Flandes», *Goya* 114 (1973): 345.

<sup>348</sup> José María de Azcárate Ristori, *Escultura del siglo XVI* (Madrid: Plus Ultra, 1958), 201; Francisco José Portela Sandoval, «Pedro de Flandes», *Goya* 114 (1973): 345; Camón Aznar, *La escultura y la rejería españolas del siglo XVI*, 213-214.

Portela Sandoval dedicó este trabajo a la figura de dicho Pedro de Flandes, en el que desgrana la biografía del artista. Nosotros mencionaremos únicamente los datos más relevantes e invitamos al lector interesado a acudir al citado artículo.

<sup>349</sup> Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España* (Tres Cantos: Imprenta de la viuda de Ibarra, Istmo, 1800, 2001), 2: 119 y 3: 281; Jesús San Martín Payo, «El retablo mayor de la catedral de Palencia: nuevos datos», *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses* 10 (1953): 279; Azcárate Ristori, *Escultura del siglo XVI*, 199; Francisco José Portela Sandoval, *La escultura del siglo XVI en Palencia* (Palencia: Diputación Provincial, 1977), 110-112, 198, 214 y 223; Camón Aznar, *La escultura y la rejería españolas del siglo XVI*, 214; Jesús María Parrado del Olmo, *Los escultores seguidores de Berruguete en Palencia* (Valladolid: Secretariado de Publicaciones, Universidad de Valladolid, Departamento de Historia del Arte, 1981), 89-91; Javier Gómez Martínez, «El Renacimiento a la francesa en la obra de los Corral de Villalpando», en *Cultura y arte en Tierra de Campos. I Jornadas de Medina de Rioseco en su historia* (Valladolid: Diputación Provincial, 2001), 138; Rafael Martínez González, «La escultura del siglo XVI en la antigua Diócesis de Palencia», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid* 41 (2006): 18-19.

Azcárate Ristori, *Escultura del siglo XVI*, 199 añade más detalles: «de pintura y escultura, con los relieves de la Adoración de los Reyes y Santo Entierro, de carácter muy rudo, y esculturas de los santos Martín, Lorenzo, Antón, Jerónimo, Gregorio, Juan el Bautista, Bartolomé y María Magdalena, en las que debió [de] intervenir Cambray»; también dice que, años más tarde, fallecido el maestro Cambray, su esposa, a través del segundo marido, Cobos de Flandes, emprende acciones legales relativas a este retablo.

Compadece como entallador en el conocido pleito del retablo de la Antigua de Valladolid. Asimismo, a él se le debe la afirmación que las sillas del coro de la catedral de Toledo talladas por Francisco Giralte y Villoldo «era la mejor obra que en Toledo se avia hecho»<sup>350</sup>.

Alguno de los mencionados podría ser el que realiza en 1579 un sagrario para la iglesia de San Miguel de la Peña, en Orihuela (Alicante), formando compañía con el pintor Jerónimo de Córdoba<sup>351</sup>. De igual forma, otro Pedro de Flandes es citado en el testamento del imaginero Jorge de Flandes, celebrado en Sangüesa (Navarra) en 1580. Teniendo en cuenta que el aprendizaje del oficio muchas veces se llevaba a cabo en el taller familiar, no parece demasiado arriesgado suponer que el hermano al que se refiere este Jorge sea cualquiera de los entalladores citados o incluso podría tratarse de algún otro homónimo trabajando una disciplina artística diferente<sup>352</sup>.

---

Camón Aznar, *La escultura y la rejería españolas del siglo XVI*, 210 lo califica de la siguiente manera: «Es el de este retablo un arte muy complicado y expresivista».

Esta obra también la citan E. García Chico, *Nuevos documentos para el estudio del arte en Castilla. Escultores del siglo XVI* (Valladolid, 1959), 69; Alcolea Gil, «Vitalidad artística del Camino de Santiago en el siglo XVI»: 205; Portela Sandoval, *La escultura del siglo XVI en Palencia*, 199-201; Jesús María Parrado del Olmo, «Sobre algunas esculturas del siglo XVI», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 69-70 (2003-2004): 312-313.

<sup>350</sup> José Martí y Monsó, «Varios escultores o entalladores de apellido Giralte», en *Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid* (Valladolid, Madrid, 1898), 331 y 335; Juan Agapito y Revilla, *La obra de los maestros de la escultura vallisoletana. Papeletas razonadas para un catálogo. I. Berruguete, Juni y Jordán* (Valladolid: E. Zapatero, 1929), 156; Manuel Gómez-Moreno, *Las águilas del Renacimiento español: Bartolomé Ordóñez, Diego Siloé, Pedro Machuca, Alonso Berruguete (1517-1558). Sobre el Renacimiento en Castilla* (Madrid: Centro Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, 1941), 171.

<sup>351</sup> Portela Sandoval, «Pedro de Flandes»: 345.

<sup>352</sup> Documento transcrito y publicado por Pedro Echeverría Goñi, y Ricardo Fernández Gracia, «Precisiones sobre el primer Renacimiento escultórico en Navarra. Esteban de Obray y Jorge de Flandes», *Príncipe de Viana* 44, n.º 168-170 (1983): 59, doc. 4. Dice así el extracto: «Iten dexo a Miguel de Flandes, Pedro de Flandes, Andrés de Flandes, Matheo de Flandes, mis hermanos, y a quales quiere otros mis deudos y parientes en mis bienes pretendieren tener parte drecho y a otros a saver es por parte legítima herencia de bienes muebles cada çinco sueldos fuertes sobre la jura de los acreedores y de ay arriba quando o mostrando segunt viniere».

### Otros oficios

Desde luego, además de estos varios escultores, comprobamos cómo el mismo nombre y nacionalidad se repiten entre artífices de otros oficios. Entre ellos, destacamos al Pedro de Flandes que figura como bordador en el Libro de Fábrica de la catedral de Sevilla, por un pago que recibe en 1557<sup>353</sup>.

Más datos sobre un último Pedro de Flandes, de oficio rejero, los hallamos en León, donde debió de residir un tiempo, y Santiago de Compostela. Pedro Flamenco, también citado como Pierres Flamenco e incluso P. Le Flamen (pues así aparece en la firma), hijo de Sixto de Frisia y Lucía Noz, ambos también flamencos, aparece en el testamento de su padre de 1535. Por el nombre de la firma cabe deducir que procedía del área francófona. Entre 1535 y 1546 ejecuta diversas rejas la catedral jacobea, a veces junto a otro foráneo, Guillén de Course<sup>354</sup>.

### Conclusiones

En el siguiente gráfico al final de este epígrafe hemos intentado sintetizar todos estos datos para tener una visión de conjunto. Fusionar a todos estos artistas supondría un desafío a la lógica y casi podríamos verlo como un juego de azar. Evidentemente, descartaríamos de manera casi automática a los homónimos de otros oficios, así como al hijo del pintor Juan de Flandes. Éste, activo sobre todo en el área palentina, es el único que parece tener un perfil más nítido. De hecho, en 1542, mientras que uno está en la reforma de los Alcázares sevillanos, el otro se encontraba inmerso en una gran efervescencia de encargos, entre ellos, el mencionado púlpito que contrata justo un año antes.

---

<sup>353</sup> Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, I: 31; Abadía Flores, «Los flamencos en Sevilla en los siglos XVI-XVII», 54.

<sup>354</sup> Pablo Pérez Constanti, *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII* (Santiago de Compostela: Imprenta, librería y enc. del Seminario C. Central, 1930), VI, 209-210 y 219; Alcolea Gil, «Vitalidad artística del Camino de Santiago en el siglo XVI»: 205; Alberto Rodríguez Pantín, «Aportación documental sobre la actividad artística compostelana de la primera mitad del siglo XVI», (tesis de licenciatura, Universidad de Santiago de Compostela, 1988), XXIX-XXX; José Manuel García Iglesias, «La catedral de Santiago de Compostela (1516-1556)», en *El reino de Galicia en la época del emperador Carlos V* (Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2000), 680; María Dolores Vila Jato, «Alonso de Fonseca III, mecenas del Renacimiento gallego», en *El reino de Galicia en la época del emperador Carlos V*, 625-626.

En el trabajo citado de Rodríguez Pantín, este Guillén es nombrado con el apellido de Bourse o de Source, quien realiza también las rejas de la capilla de Mondragón, en la que se ubica el grupo de la Lamentación de Miguel Perrín (véase biografía correspondiente).

Todos los demás se presentan como referencias casi aisladas, a lo que cabe añadir el que las cronologías en la que cada uno está activo nos permiten formular cualquier hipótesis. Sí que podemos suponer que alguno de ellos esté “repetido”; no obstante, carecemos de pista alguna que nos facilite aclarar el entuerto. A la vista de los datos expuestos, nos parece igualmente poco probable que el artífice activo en Sevilla sea el mismo que mencionan los documentos de 1579 y 1580, ya que este entallador habría alcanzado una edad mínima de 70 años, una vida bastante longeva para la época. Asimismo, podemos conjeturar una formación o una primera experiencia en España en el taller de Gil Morlanes hasta 1512. Después pasaría a Orense, ciudad en la que no debió de encontrar mucho éxito ya que acaba viviendo en la pobreza en 1531. Esta podría ser razón para mudarse a otro sitio buscando mejor ventura y sería entonces cuando se traslada a Sevilla.

Insistimos una vez más que no hemos hallado indicios que nos permitan hilar estas personalidades, pero también hemos de tener en cuenta la alta movilidad de los artífices y el perfecto engranaje cronológico. En definitiva, pese a la cantidad de referencias sobre un mismo nombre, lejos de tener certeza o acaso indicio, por el momento no podemos intuir ninguna relación entre ellos.

ENTALLADORES			
Pedro Flamenco	Sevilla	1539	Edificio de las Carnicerías, en la collación del Salvador. Aquí trabaja junto a un Cornieles.
		1542	Trabaja en la sala baja del Cuarto real de los Alcázares.
Pedro de Amberes o Danvers	Aragón	1492-1512	Trabaja con Gil Morlanes el Viejo un retablo.
Pedro Framengo	Orense	1524	Miembro del taller de Cornielles de
		1525-1526	Holanda. Ahí trabaja con Jerónimo
		1528-1531	Flamenco.
Pedro de Flandes o Flamenco	Castroverde de Campos	1529	Tasa el retablo de San Nicolás.
Pedro de Flandes	Palencia	1500-1566	Hijo de Juan de Flandes y yerno de Jerónimo de Amberes. Posiblemente nacido en Castilla.
Pedro de Flandes	Orihuela	1579	Realiza un sagrario para la iglesia de San Miguel de la Peña.
Pedro de Flandes		1580	Es citado en el testamento de Jorge de Flandes, imaginero, como hermano suyo.
OTROS OFICIOS			
Pedro de Flandes	Sevilla	1557	Bordador
Pedro de Flandes	Santiago de Compostela	1535-1546	Rejero

Figura 53. Esquema-resumen de todos los artistas llamados Pedro Flamenco.

### Bibliografía

- Abadía Flores, Carolina. «Los flamencos en Sevilla en los siglos XVI-XVII (De Vlamingen in Sevilla in de 16de en 17de eeuw)». Tesina, Universidad de Gante, 2006.
- Agapito y Revilla, Juan. *La obra de los maestros de la escultura vallisoletana. Papeletas razonadas para un catálogo*. I. Berruguete, Juni y Jordán. Valladolid: E. Zapatero, 1929.
- Alcolea Gil, Santiago. «Vitalidad artística del Camino de Santiago en el siglo XVI». *Príncipe de Viana* 25, n° 96 (1964): 201-212.
- Alonso Cortés, Narciso. «Datos para la biografía artística de los siglos XVI y XVII». *Boletín Real Academia de la Historia* (1922): 16-23.
- Archivo General de Indias. Catálogo de pasajeros a Indias durante los siglos XVI, XVII y XVIII*. Vol. 2. Madrid: Espasa Calpe, 1930-1987, 2009.
- Azcárate Ristori, José María de. *Escultura del siglo XVI*. Vol. 13. Ars Hispaniae. Historia universal del arte hispánico. Madrid: Plus Ultra, 1958.
- Barriocanal López, Yolanda. *La actividad escultórica en Ourense del Renacimiento al Barroco*. Orense: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2016.
- Camón Aznar, José. *La escultura y la rejería españolas del siglo XVI*. Vol. 18. Summa Artis. Madrid: Espasa-Calpe, 1981.
- Ceán Bermúdez, Juan Agustín. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Vol. 1-6. Tres Cantos (Madrid): Imprenta de la viuda de Ibarra, Istmo, 1800, 2001.
- Chueca, Fernando. *La catedral nueva de Salamanca. Historia documental de su construcción*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1951.
- Cuesta Salado, Jesús. *Jaques Bernal, Benito Elías y los Giralte de Villalpando. Aportaciones a la escultura de la primera mitad del siglo XVI en el occidente de Tierra de Campos*. Valladolid: 2011.
- Echeverría Goñi, Pedro, y Ricardo Fernández Gracia. «Precisiones sobre el primer Renacimiento escultórico en Navarra. Esteban de Obay y Jorge de Flandes». *Príncipe de Viana* 44, n° 168-170 (1983): 29-62.

- Gallego Domínguez, Olga. «La obra del entallador Aymon Pourchelet en Orense (1580-1603)». *Boletín Auriense* 1 (1979): 127-144.
- García Chico, E. *Nuevos documentos para el estudio del arte en Castilla. Escultores del siglo XVI*. Valladolid: 1959.
- García Iglesias, José Manuel. «La catedral de Santiago de Compostela (1516-1556)». En *El reino de Galicia en la época del Emperador Carlos V, 671-90*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2000.
- Gestoso y Pérez, José. *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*. Facsímil. Vol. 3 vols. Sevilla, Pamplona: La Andalucía moderna, Analecta, 1899-1908, 2001.
- Gil, Juan. «Las cuentas del cuarto viaje de Cristóbal Colón». *Anuario de estudios americanos* 60, n° 2 (2003): 611-634.
- Gómez Martínez, Javier. «El Renacimiento a la francesa en la obra de los Corral de Villalpando». En *Cultura y arte en Tierra de Campos. I Jornadas de Medina de Rioseco en su historia*, 131-151. Diputación Provincial, 2001.
- Gómez-Moreno, Manuel. *La escultura del Renacimiento en España*. Florencia, Barcelona: Pantheon, Gustavo Gili, 1931.
- . *Las águilas del Renacimiento español: Bartolomé Ordóñez, Diego Siloé, Pedro Machuca, Alonso Berruguete (1517-1558). Sobre el Renacimiento en Castilla*. Madrid: Centro Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, 1941.
- Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. «Plaza de la Alfalfa - Guía Digital del Patrimonio Cultural de Andalucía». Accedido 21 de noviembre de 2018. <https://www.iaph.es/patrimonio-inmueble-andalucia/resumen.do?id=i218200>.
- Martí y Monsó, José. «Varios escultores o entalladores de apellido Giralte». En *Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid*. Valladolid, Madrid, 1898.
- Martínez González, Rafael. «La escultura del siglo XVI en la antigua Diócesis de Palencia». *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid* 41 (2006): 9-30.



- Parrado del Olmo, Jesús María. *Los escultores seguidores de Berruguete en Palencia*. Valladolid: Secretariado de Publicaciones, Universidad de Valladolid, Departamento de Historia del Arte, 1981.
- . «Los otros Giraltes en la Meseta Norte». *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 59 (1993): 335-348.
- . «Sobre algunas esculturas del siglo XVI». *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 69-70 (2003-2004): 303-320.
- Pérez Constanti, Pablo. *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII*. Santiago de Compostela: Imprenta, librería y enc. del Seminario C. Central, 1930.
- Portela Sandoval, Francisco José. *La escultura del siglo XVI en Palencia*. Palencia: Diputación Provincial, 1977.
- . «Pedro de Flandes». *Goya* 114 (1973): 342-345.
- Rodríguez Pantín, Alberto. «Aportación documental sobre la actividad artística compostelana de la primera mitad del siglo XVI». Tesis de licenciatura, Universidad de Santiago de Compostela, 1988.
- San Martín Payo, Jesús. «El retablo mayor de la catedral de Palencia: nuevos datos». *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses* 10 (1953): 273-312.
- Vila Jato, María Dolores. «Alonso de Fonseca III, mecenas del Renacimiento gallego». En *El reino de Galicia en la época del Emperador Carlos V, 609-636*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2000.

**Antonio (¿Antón?) FRANCÉS o de FRANCIA, cantero, entallador e imaginero  
(1530-1539)**

Antes de nada, hemos de avisar al lector que esta biografía está elaborada a partir de un intrincado rompecabezas de personalidades artísticas. Dado que las fechas manejadas ofrecen un marco temporal suficiente, y dada la alta movilidad de estos artífices, no podemos dejar de intentar trazar un perfil que aúne a todos los posibles “Antonios”. Sin embargo, somos conscientes de los riesgos que conlleva establecer conjeturas. No cabe duda de que tendremos que esperar a nuevos hallazgos en la investigación de la Historia del Arte para extirpar las dudas que plantea esta figura. Contra lo aquí expuesto cabe argüir, primero, que se trata de un nombre muy corriente, tanto en España como en Francia. Segundo, que el topónimo que utiliza a modo de apellido también es muy genérico, ya que, al contrario de otros expatriados, no especifica la región de origen ni, mucho menos, la ciudad. Las informaciones conocidas hasta la fecha nos permiten formular cualquier hipótesis imaginable: pensar tanto en uno, dos o varios artistas.

Mencionaremos en primer lugar a un Antonio de Francia, cantero en la fábrica de la Catedral Nueva de Salamanca en 1530<sup>355</sup>. El 10 de marzo de 1532, Cristóbal Xuárez, regidor de la ciudad, contrata a un Antón Guillén, mampostero, para levantar una tapia<sup>356</sup>. Respecto a esta segunda noticia, la descartamos ya que, como veremos a continuación, el artífice que buscamos no era un mero alarife, sino que realizaba una talla más delicada.

---

<sup>355</sup> Ana Castro Santamaría, «La fábrica de la Catedral de Salamanca en el siglo XVI. Organización económica y administrativa durante la primera campaña constructiva (1513-1550)», en *La Catedral de Salamanca. De fortis a magna*, ed. Mariano Casas (Salamanca: Diputación Provincial, 2014), 1.616.

<sup>356</sup> Archivo Histórico Provincial de Salamanca, Sección de Protocolos Notariales, p<sup>o</sup> 3138, s. f. (1532); Archivo de la Universidad de Salamanca, Legado Ricardo Espinosa, Extractos y transcripciones de documentos relativos a profesiones, Canteros de los siglos XV y XVI, Antón Guillén.

En orden cronológico, la siguiente referencia alude a otro Antonio Francés, entallador encargado de la talla de las ventanas y sus remates del apeadero. Figura mencionado en las nóminas de la fábrica de las casas consistoriales de Sevilla desde septiembre de 1532, el 27 de enero de 1533, el 13 de abril y después de mayo a octubre de 1534, trabajando en las varas de friso, florones y veneras de las ventanas. De esta manera, la semana del 18 al 23 de abril de 1534 le pagaron 1.175 maravedíes por dos jornales (cada jornal 1,5 reales) y tres varas de friso de los remates de las ventanas pequeñas del apeadero (2,5 ducados por vara). Continuaría trabajando los remates de estas ventanas las semanas del 24 de abril y 2 de mayo. Después, pasó a los de las ventanas mayores las semanas del 9, 16, 23 y 30 de mayo de 1534. Durante el verano sigue el artista trabajando otros elementos para las ventanas, como los llamados florones, que podrían hacer referencia a las jambas con rosetas. En julio sigue labrando sillares para las ventanas. Del 28 de septiembre al 3 de octubre, talla unas “veneras” (que realmente son los frontones curvos de las ventanas mayores del apeadero). También encontramos a un tercer maestro Antonio, imaginero, que podríamos suponer el mismo artífice, afincado en la calle Harineras en 1534<sup>357</sup>.

En fechas cercanas, hay otro cantero de nombre parecido, Juan Antonio Francés, encargado de labrar sillares a destajo en las obras de la Catedral Nueva de Salamanca, que recibe pagos los días 13, 25 y 31 de enero y 1 de febrero de 1534<sup>358</sup>. No consta haber recibidos jornales de manera regular en esta catedral, sino destajos concretos. Por lo tanto, es factible que en el intervalo de abril de 1533 a mayo del año siguiente, se hubiera desplazado para ganarse unos dineros extra. Todo ello posibilitaría una hipótesis de que fueran el mismo. Si ejerció como cantero en 1530 para el cabildo salmantino, cabe imaginar que recurriera a sus antiguos promotores cuando no se contara con su ayuda en el ayuntamiento sevillano.

---

<sup>357</sup> José Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive* (Sevilla, Pamplona: La Andalucía moderna, Analecta, 1899-1908, 2001), 1: 182-183 y 323-324; Alfredo José Morales Martínez, *La obra renacentista del Ayuntamiento de Sevilla* (Sevilla: Servicio de publicaciones del Excmo. Ayuntamiento de Sevilla, 1981), 77-78; Alfredo José Morales, «El Ayuntamiento de Sevilla: maestros canteros, entalladores e imagineros», *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte* 4 (1991), 79.

Las únicas veneras que hay son talladas años más tarde.

<sup>358</sup> Ana Castro Santamaría, «La fábrica de la Catedral de Salamanca en el siglo XVI», 1.616.



Figura 54. Antonio Francés *et al.*, ventanas del apeadero, c. 1532-1534, ayuntamiento, Sevilla.

Sin embargo, el peregrinar de este artífice continúa en el tiempo. Un cantero Antón Francés recibe pagos en la catedral de Granada en 1537<sup>359</sup>. Por último, de nuevo un entallador llamado Antonio de Francia contrata en octubre de 1538 unos añadidos de un retablo con decoración renacentista, dada la traza por Lorenzo de Ávila, para el monasterio de *Sancti Spiritus* el Real de Toro (Zamora), en el que destaca un lenguaje renovado y de aire más clásico en comparación con la escultura zamorana del momento.

<sup>359</sup> Manuel Gómez-Moreno, *Diego de Siloe. Homenaje en el IV centenario de su muerte* (Granada: Universidad de Granada, 1963), 91 y 93.

Estas decoraciones habían de estar terminadas para la Pascua de *Sancti Spiritus* (Pentecostés) de 1539<sup>360</sup>.

### Bibliografía

Castro Santamaría, Ana. «La fábrica de la Catedral de Salamanca en el siglo XVI. Organización económica y administrativa durante la primera campaña constructiva (1513-1550)». En *La catedral de Salamanca. De fortis a magna*, editado por Mariano Casas, 1547-1657. Salamanca: Diputación de Salamanca, 2014.

Fiz Fuertes, Irune. *Lorenzo de Ávila, Juan de Borgoña II y su escuela. La recepción del Renacimiento en tierras de Zamora y León*. Benavente: Centro de estudios benaventanos «Ledo del Pozo», 2003.

Gestoso y Pérez, José. *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*. Facsímil. Vol. 3 vols. Sevilla, Pamplona: La Andalucía moderna, Analecta, 1899-1908, 2001.

Gómez-Moreno, Manuel. *Diego Siloe. Homenaje en el IV centenario de su muerte*. Granada: Universidad de Granada, 1963.

Morales, Alfredo José. «El Ayuntamiento de Sevilla: maestros canteros, entalladores e imagineros». *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte* 4 (1991): 61-82.

Pérez, Sergio. «El entallador leonés Jaques Bernal y el retablo mayor de San Salvador de Abezames: un encargo frustrado por los oficiales del obispado de Zamora». *Brigecio* 24-25 (2014-2015): 155-178.

---

<sup>360</sup> Irune Fiz Fuertes, *Lorenzo de Ávila, Juan de Borgoña II y su escuela. La recepción del renacimiento en tierras de Zamora y León* (Benavente: Centro de estudios benaventanos «Ledo del Pozo», 2003), 88 y 169-170; Sergio Pérez, «El entallador leonés Jaques Bernal y el retablo mayor de San Salvador de Abezames: un encargo frustrado por los oficiales del obispado de Zamora», *Brigecio* 24-25 (2014-2015): 158.

**Didier FRANCÉS, entallador y maestro cantero (1533-1534)**

Entallador y maestro cantero que trabajó en las casas consistoriales de Sevilla desde septiembre de 1533 tallando sillares y bóvedas del apeadero. Continúa tallando las nervaduras de la bóveda del vestíbulo, según consta en la documentación el 22 de diciembre de 1533 y en 1534. Sigue con los trabajos de tallar claves, combados y florones para las bóvedas del apeadero, durante la semana del 13 de enero de 1534<sup>361</sup> (figuras 55, 56 y 58).

**Bibliografía**

Gestoso y Pérez, José. *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*. Facsímil. Vol. 1. Sevilla, Pamplona: La Andalucía moderna, Analecta, 1899-1908, 2001.

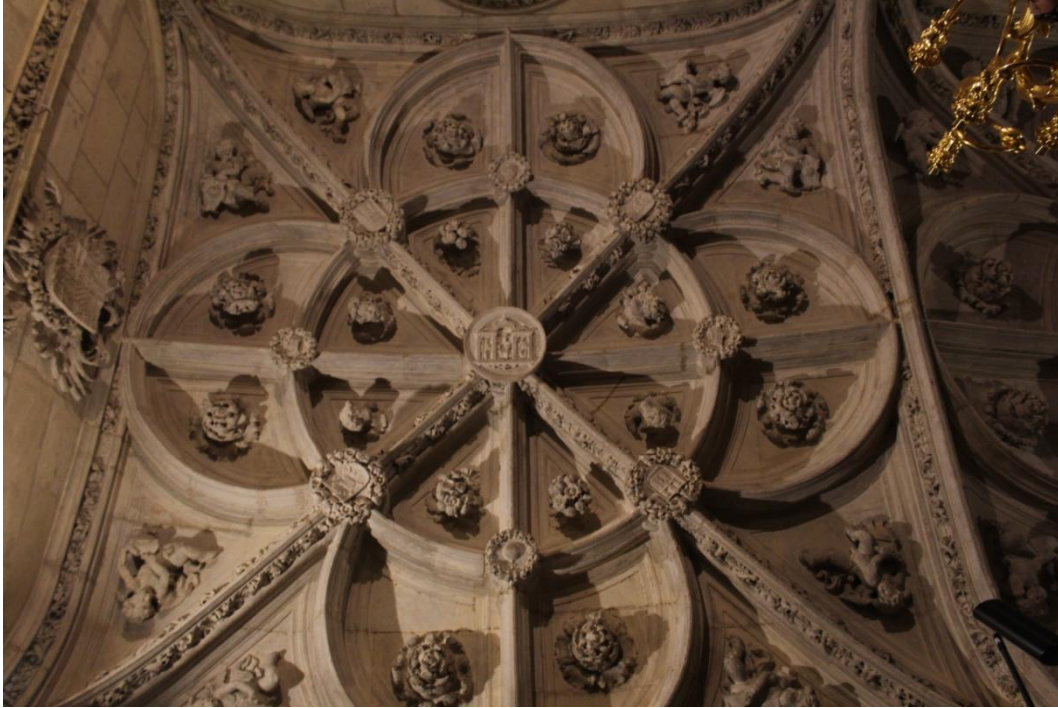
Morales, Alfredo José. «El Ayuntamiento de Sevilla: maestros canteros, entalladores e imagineros». *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte* 4 (1991): 61-82.

Morales Martínez, Alfredo José. *La obra renacentista del Ayuntamiento de Sevilla*. Sevilla: Servicio de publicaciones del Excmo. Ayuntamiento de Sevilla, 1981.

---

<sup>361</sup> José Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive* (Sevilla, Pamplona: La Andalucía moderna, Analecta, 1899-1908, 2001), 1: 183; Alfredo José Morales Martínez, *La obra renacentista del Ayuntamiento de Sevilla* (Sevilla: Servicio de publicaciones del Excmo. Ayuntamiento de Sevilla, 1981), 75; Alfredo José Morales, «El Ayuntamiento de Sevilla: maestros canteros, entalladores e imagineros», *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte* 4 (1991): 69.

En la citada publicación de 1991, Morales lo considera únicamente cantero.



Figuras 55 y 56. Didier Francés *et al.*, bóvedas del apeadero, a. 1535, ayuntamiento, Sevilla.



**Gil FRANCÉS, entallador y maestro cantero (1532)**

Entallador y maestro cantero que trabajó en las casas consistoriales de Sevilla desde el 27 de junio de 1532<sup>362</sup>.



Figura 58. Gil Francés *et al.*, fachada, c. 1532, ayuntamiento, Sevilla.

---

<sup>362</sup> José Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive* (Sevilla, Pamplona: La Andalucía moderna, Analecta, 1899-1908, 2001), 1: 183; Alfredo José Morales, «El Ayuntamiento de Sevilla: maestros canteros, entalladores e imagineros», *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte* 4 (1991): 69. En esta última publicación es considerado únicamente cantero.



### Bibliografía

Gestoso y Pérez, José. *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*. Facsímil. Vol. 1. Sevilla, Pamplona: La Andalucía moderna, Analecta, 1899-1908, 2001.

Morales, Alfredo José. «El Ayuntamiento de Sevilla: maestros canteros, entalladores e imagineros». *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte* 4 (1991): 61-82.

**Guzmán o Germán FRANCÉS, entallador (1532-1535)**

En primer lugar, Germán Francés es mencionado en las nóminas del apeadero de las casas consistoriales de Sevilla, desde diciembre de 1532 hasta diciembre de 1535, labrando las bóvedas. Activo en enero del año siguiente, Gestoso halla un Guzmán Francés entallador en la misma obra. Quizás nos arriesgamos al asociarlo a otro entallador llamado Germán, que figura en la quinta cuenta de jornales invertidos desde 30 de junio hasta el sábado 5 de julio de 1533 en la misma obra del ayuntamiento sevillano, pero hemos de coincidir con Morales en que posiblemente sea el mismo en todos estos casos aquí enumerados. Vuelve a aparecer del 12 al 17 de enero de 1534 tallando las nervaduras, claves, combados y florones para la bóveda del vestíbulo consistorial<sup>363</sup> (figuras 55, 56 y 58).

**Bibliografía**

- Gestoso y Pérez, José. *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*. Facsímil. Vol. 1. Sevilla, Pamplona: La Andalucía moderna, Analecta, 1899-1908, 2001.
- Morales Martínez, Alfredo José. «El Ayuntamiento de Sevilla: maestros canteros, entalladores e imagineros». *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte* 4 (1991): 61-82.

---

<sup>363</sup> José Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive* (Sevilla, Pamplona: La Andalucía moderna, Analecta, 1899-1908, 2001), 1: 183-184; Alfredo José Morales Martínez, *La obra renacentista del Ayuntamiento de Sevilla* (Sevilla: Servicio de publicaciones del Excmo. Ayuntamiento de Sevilla, 1981), 75; Alfredo José Morales Martínez, «El Ayuntamiento de Sevilla: maestros canteros, entalladores e imagineros», *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte* 4 (1991): 79. Nótese que, al referirse a los pagos de la semana del 12 de enero, Gestoso lo llama Guzmán, pero Morales años más tarde lo corrige y lo publica bajo el nombre de Germán.



Figura 58. Germán Francés *et al.*, bóvedas del apeadero, c. 1535, ayuntamiento, Sevilla. En primer término, los candelabros de guardabrisas del trono de Nuestra Señora de la Soledad de San Lorenzo (Pontificia y Real Hermandad Sacramental de Nuestra Señora de Roca Amador, Ánimas Benditas, Beato Marcelo Spínola y Primitiva Cofradía de Nazarenos de María Santísima en su Soledad).

**Jacques/Jaques FRANCÉS, imaginario y cantero (1532-1533 y 1537)**

Nos parecería muy tentador asociar este artífice con otro homónimo con el que coincide en las obras de las casas consistoriales hispalenses. Sin embargo, al igual que hemos procedido en otras biografías, aplicando el criterio de considerar distintos artistas aquellos que figuran claramente diferenciados en una misma documentación, hemos de pensar en dos personalidades. Uno sería Jaques, cuyo nombre habitualmente se escribe Jaq. (véase biografía correspondiente) y el que ahora nos incumbe es Jacques Francés. Ambos coinciden en la citada empresa constructiva en el invierno de 1532-1533.

Mientras que al otro se le supone trabajando en la fachada plateresca de la catedral placentina, este es citado en las nóminas del ayuntamiento como Jacques Francés desde diciembre de 1532 hasta mayo del año siguiente. Gestoso localizó un pago temprano, el 16 de diciembre de 1532, cuando «jaques frances imaxinario» cobra tres ducados por la labra de ciertas piedras a destajo en esta fábrica<sup>364</sup>. Asimismo, descartamos relación con cualquier otro homónimo en Castilla, ya que Jacques Bernal estaría lo suficientemente ocupado para estas fechas en su taller como para desplazarse a Sevilla<sup>365</sup>.

De igual forma, hay otro en Salamanca, Diego Xaques, entallador avencidado en esta ciudad en la década de los años 1560. Consideramos que la diferencia que plantea el primer nombre “Diego”, así como la amplia separación temporal constituirían prueba

---

<sup>364</sup> José Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive* (Sevilla, Pamplona: La Andalucía moderna, Analecta, 1899-1908, 2001), 1: 325; Alfredo José Morales Martínez, *La obra renacentista del Ayuntamiento de Sevilla* (Sevilla: Servicio de publicaciones del Excmo. Ayuntamiento de Sevilla, 1981), 72; Alfredo José Morales Martínez, «El Ayuntamiento de Sevilla: maestros canteros, entalladores e imagineros», *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte* 4 (1991): 81. Este autor los considera igualmente artistas independientes uno del otro y los enumera separados en el artículo de 1991.

<sup>365</sup> La figura y obra de Jaques Bernal ha sido estudiada en profundidad por Jesús Cuesta Salado, *Jaques Bernal, Benito Elías y los Giralte de Villalpando. Aportaciones a la escultura de la primera mitad del siglo XVI en el occidente de Tierra de Campos* (Valladolid, 2011).

suficiente como para deslindarlos. Sin embargo, no podemos desdeñar tajantemente este perfil, ya que, a pesar de la diferencia cronológica y el primer nombre añadido, ambos son entalladores, actúan en fechas compatibles y son casi homónimos<sup>366</sup>.

Artífices que en efecto parecen más cercanos al perfil que buscamos los hallamos activos en la fábrica catedralicia de Granada. El 16 de enero de 1529 hay un Jaques Fontana trabajando como cantero sobre sillares y esquinas. Desconocemos si será el mismo, pero meses más tarde, en la primavera del mismo año, hay un Jaques (sin el epíteto de Fontana), aunque en este caso no se especifica de qué labores se encargaba. Luego aparece otro Jaques Paillart, de mayo a julio de 1529, que sin duda será el mismo que formaba parte del taller de carpinteros y ensambladores franceses que trabajan sobre unas trazas que iba extendiendo Siloe, desde el 20 de octubre de 1528 hasta el 23 de agosto de 1532. Dichas trazas formaban parte de un modelo, que abarcaría toda la construcción catedralicia, ya que incluía referencias a las capillas, sus arcos, los pilares de las naves, estribos, torres y arbotantes bajo el cimborrio. Los otros artífices que figuran en este taller son, además de Paillart: Pierre Guillebert, Foursy Marloy (véase biografía de Pierres/Fierres para mayor información sobre ambos), Charles Symon y Guillén Francés<sup>367</sup>.

Finalmente, en enero de 1537 encontramos dos canteros; el primero, trabajando sillares a destajo, Juan de Jaques; pero el segundo, llamado «Jaques Francés entallador», figura en la relación de canteros y recibe dos reales y medio por jornal. Gómez-Moreno también cita como «discípulos aventajados de Silóee» a los entalladores Jaques Francés y Ruberto (véase biografía de Huberto Alemán), entre otros. Se encargan de la decoración de la catedral de Granada, sin concretar mayor detalle ni tampoco fecha, pero inferimos que se trata del mismo que acabamos de mencionar en este párrafo<sup>368</sup>. Por lo tanto, ahí tenemos a un artífice que se dedica a la talla tanto en piedra como en madera.

---

<sup>366</sup> Archivo Histórico Provincial de Salamanca, Sección de Protocolos Notariales, p<sup>o</sup> 2943, f<sup>o</sup> 719 (28 de octubre de 1568) (véase anexo de la documentación aportada).

<sup>367</sup> Manuel Gómez-Moreno, *Las águilas del Renacimiento español. Ordóñez, Siloee, Machuca, Berruguete. 1517-1558. Sobre el Renacimiento en Castilla* (Madrid: Centro Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, 1941), 76; Manuel Gómez-Moreno, *Diego de Siloe. Homenaje en el IV centenario de su muerte* (Granada: Universidad de Granada, 1963), 84 y 86.

<sup>368</sup> Gómez-Moreno, *Las águilas del Renacimiento español. Ordóñez, Siloee, Machuca, Berruguete*, 75; Gómez-Moreno, *Diego de Siloe. Homenaje en el IV centenario de su muerte*, 91 y 93.

Si bien carecemos de elementos de juicio para asociar unos u otros de manera contundente, respecto al último artífice anotado, hemos de señalar que, más allá de la coincidencia del nombre y de la compatibilidad cronológica con el que está activo en las casas consistoriales, ambos son entalladores/imagineros que desempeñan labor de cantería. Es decir, podemos esgrimir una tercera coincidencia: la especialización en el oficio; este Jaques se haría llamar entallador o imaginario, pero su campo de acción se limitaría a la talla de sillares, más o menos tosca o, por el contrario, fina. La parquedad de la información que nos ofrecen los libros de fábrica nos impide profundizar en el perfil de este artífice; pese a ello, queremos considerar que Jaques Francés trabaja primero en Sevilla y, cuatro años después, en la catedral de Granada. Queda por resolver el reto de saber si tuvo alguna relación con el Diego Xaques activo en Salamanca años después, cosa poco probable a nuestro juicio, pero que no podemos descartar.



Figura 59. Diego de Riaño, primer cuerpo del arco, muro este del apeadero, c. 1535, ayuntamiento, Sevilla.

**Bibliografía**

- Cuesta Salado, Jesús. *Jaques Bernal, Benito Elías y los Giralte de Villalpando. Aportaciones a la escultura de la primera mitad del siglo XVI en el occidente de Tierra de Campos*. Valladolid, 2011.
- Gestoso y Pérez, José. *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*. Facsímil. Vol. 1. Sevilla, Pamplona: La Andalucía moderna, Analecta, 1899-1908, 2001.
- Gómez-Moreno, Manuel. *Las águilas del Renacimiento español: Bartolomé Ordóñez, Diego Siloée, Pedro Machuca, Alonso Berruguete (1517-1558). Sobre el Renacimiento en Castilla*. Madrid: Centro Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, 1941.
- . *Las águilas del Renacimiento español: Bartolomé Ordóñez, Diego Siloée, Pedro Machuca, Alonso Berruguete (1517-1558). Sobre el Renacimiento en Castilla*. Madrid: Xarait, 1983.
- . *Diego Siloe. Homenaje en el IV centenario de su muerte*. Granada: Universidad de Granada, 1963.
- Morales Martínez, Alfredo José. «El Ayuntamiento de Sevilla: maestros canteros, entalladores e imagineros». *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte* 4 (1991): 61-82.
- Morales Martínez, Alfredo José. *La obra renacentista del Ayuntamiento de Sevilla*. Sevilla: Servicio de Publicaciones del Excmo. Ayuntamiento, 1981.

Tomás FRANCÉS, entallador (1527-1528)

Participa en la decoración de las casas consistoriales de Sevilla en los inicios de la construcción, desde el 7 de octubre de 1527 a diciembre de 1528<sup>369</sup>.



Figura 60. Diego de Riaño, vista de las casas consistoriales desde la Avenida Constitución, c. 1527-1528, ayuntamiento, Sevilla.

<sup>369</sup> José Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive* (Sevilla, Pamplona: La Andalucía moderna, Analecta, 1899-1908, 2001), 1: 183; José Camón Aznar, *La arquitectura y la orfebrería españolas del siglo XVI* (Madrid: Espasa-Calpe, 1982), 330-331; Alfredo José Morales Martínez, *La obra renacentista del Ayuntamiento de Sevilla* (Sevilla: Servicio de publicaciones del Excmo. Ayuntamiento de Sevilla, 1981), 69  
Alfredo José Morales Martínez, «El Ayuntamiento de Sevilla: maestros canteros, entalladores e imagineros», *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte* 4 (1991): 69. En este artículo es considerado únicamente cantero.



### Bibliografía

- Camón Aznar, José. *La arquitectura y la orfebrería españolas del siglo XVI*. Vol. 17. Summa Artis. Madrid: Espasa-Calpe, 1982.
- Gestoso y Pérez, José. *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*. Facsímil. Vol. 1. Sevilla, Pamplona: La Andalucía moderna, Analecta, 1899-1908, 2001.
- Morales Martínez, Alfredo José. «El Ayuntamiento de Sevilla: maestros canteros, entalladores e imagineros». *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte* 4 (1991): 61-82.
- Morales Martínez, Alfredo José. *La obra renacentista del Ayuntamiento de Sevilla*. Sevilla: Servicio de publicaciones del Excmo. Ayuntamiento de Sevilla, 1981.

### Juan (de) GANTE, entallador ¿e imaginero? (¿1530?/1541-1554)

Tras el nombre de Juan de Gante parecen fundirse dos personalidades; por ello, intentaremos delimitar el perfil artístico. Lo consideraremos, en principio, un único entallador, que evoluciona para adaptarse a las demandas del mercado. Hay otro Juan de Gante más, paralelo en el tiempo, pero este último era pintor activo en el área de Navarra<sup>370</sup>. Renunciamos por tanto a elucubrar relación alguna y sostenemos que, dado el volumen de artífices foráneos en casi todos los oficios artísticos y la popularidad del nombre de pila, se trate de una simple casualidad.

El Juan Gante que nos atañe es un imaginero que se encarga de tallar el *Calvario* del retablo de la capilla Dorada o de Todos los Santos en la Catedral Nueva de Salamanca, entre 1523 y 1525<sup>371</sup>. Tenemos también noticias de él cuando recibe un pago de 306 maravedís de esta misma catedral el 22 de julio de 1531, correspondiente al *Calvario* central de la portada occidental (Puerta del Perdón), que se sabe terminado para 1537<sup>372</sup>. Todavía en 1531, el 13 de noviembre figura como entallador y vecino en Salamanca cuando le reclama al cantero Domino de Azpeitia once reales<sup>373</sup>.

<sup>370</sup> Para mayor información sobre el pintor, véase Ramón Castro Álava, «Pintores navarros del siglo XVI», *Príncipe de Viana* 3, nº 9 (1942): 377-403; Jesús Fermín Criado Mainar, «Precisiones documentales sobre la realización del retablo de san Gregorio de la parroquia de san Nicolás de Tudela», *Revista del Centro de Estudios Merindad de Tudela* 8 (1997): 19-44; Pedro Luis Echeverría Goñi, «El taller pictórico de Sangüesa en el Primer Renacimiento y su filiación aragonesa», *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro* 3, Ejemplar dedicado a: Presencia e influencias exteriores en el arte navarro (2008): 255-293; Pedro Luis Echeverría Goñi, «El manierismo rafaelesco en las tablas del retablo de Echano, hoy en Sarriguren», *Príncipe de Viana* 73, nº 255 (2012): 27-50; María Josefa Tarifa Castilla, «De indumentaria renacentista en el retablo mayor de la parroquia de San Julián de Ororbía», *Emblemata* 19 (2013): 349-374.

<sup>371</sup> Antonio Casaseca Casaseca, *Las Catedrales de Salamanca* (León: Edilesa, 1993), 90; Ana Castro Santamaría y José Carlos Brasas Egido, «55.-La Capilla Dorada. 1513-1525. Catedral Nueva. Salamanca», en *Las Edades del Hombre. El contrapunto y su morada*, ed. Las diócesis de Castilla y León (Salamanca: 1993), 118; Felipe Pereda, «Antonio “de Malinas”, un escultor de los Países Bajos en la España del Renacimiento», *Archivo Español de Arte* 77, nº 306 (2004): 142.

<sup>372</sup> Archivo de la Catedral de Salamanca, Libro de Cuentas de Fábrica (1499-1539), fº 464v y duplicado en fº485v (22 de julio de 1531); Archivo de la Universidad de Salamanca, Legado

Podría tratarse del mismo entallador que figura en Sevilla en 1541, cuando contrata unas andas de San Juan Bautista. Para el 5 de febrero de 1542 todavía no le habían abonado en su totalidad. Hacia 1543-1544 cobra la ejecución de un tablón de talla con un coronamiento que se ubicaría sobre los fuelles de los órganos de la catedral. Por último el 26 de noviembre de 1554 acoge en su taller a Antonio de Arroyo, de diez años de edad y procedente también de la ciudad de Gante, al igual que el maestro que lo acoge. En este caso, desconocemos sobre la orfandad de Antonio de Arroyo, pero se trataba de un extranjero que carecía de persona de confianza en Sevilla y que, además, desconocía la lengua castellana<sup>374</sup>. Cabe cuestionarnos si la familia de este Antonio conociera de antemano a Juan de Gante y sabiendo del éxito de éste, mandara directamente al niño a formarse en su taller. Sea como fuera, no deja de resultar sorprendente la corta edad con la que llega a España, dado que resulta patente que había crecido en territorios foráneos puesto que no habla el idioma.

---

Ricardo Espinosa Maeso, Extractos y transcripciones de documentos relativos a profesiones, Escultores de los siglos XV y XVI, Juan de Gante (entallador), f<sup>o</sup> 306r; Archivo de la Universidad de Salamanca, Legado Ricardo Espinosa Maeso, Manuscritos. Datos documentales para la historia artística de Salamanca, f<sup>o</sup> 125r (julio de 1531) (véanse anexos).

Cipriano Muñoz y Manzano, *Adiciones al Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España de Juan Agustín Ceán Bermúdez* (Madrid: Tipografía de los Huérfanos, 1889-1894), 2: 150; Fernando Chueca, *La catedral nueva de Salamanca* (Salamanca: Universidad de Salamanca, 1951), 103 y 168 (en la p. 103 escribe que era 1531, pero más adelante, en la 168, indica el año de 1532); Casaseca Casaseca, *Las Catedrales de Salamanca*, 79; Castro Santamaría, y Brasas Egido, «55.-La Capilla Dorada. 1513-1525. Catedral Nueva. Salamanca», 118; Pereda, «Antonio “de Malinas”, un escultor de los Países Bajos en la España del Renacimiento»: 142.

<sup>373</sup> Archivo Histórico Provincial de Salamanca, Sección de Protocolos Notariales, p<sup>o</sup> 3363, f<sup>o</sup> 593 (13 de noviembre de 1531); Archivo de la Universidad de Salamanca, Legado Ricardo Espinosa Maeso, Extractos y transcripciones de documentos relativos a profesiones, Escultores de los siglos XV y XVI, Juan de Gante (entallador), f<sup>o</sup> 307r y v (véanse anexos).

Pereda, «Antonio “de Malinas”, un escultor de los Países Bajos en la España del Renacimiento»: 142.

<sup>374</sup> José Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive* (Sevilla, Pamplona: La Andalucía moderna, Analecta, 1899-1908, 2001), 1: 184, 3: 104; Jesús Miguel Palomero Páramo, *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)* (Sevilla: Diputación de Sevilla, 1983), 40-41; Pereda, «Antonio “de Malinas”, un escultor de los Países Bajos en la España del Renacimiento»: 142.

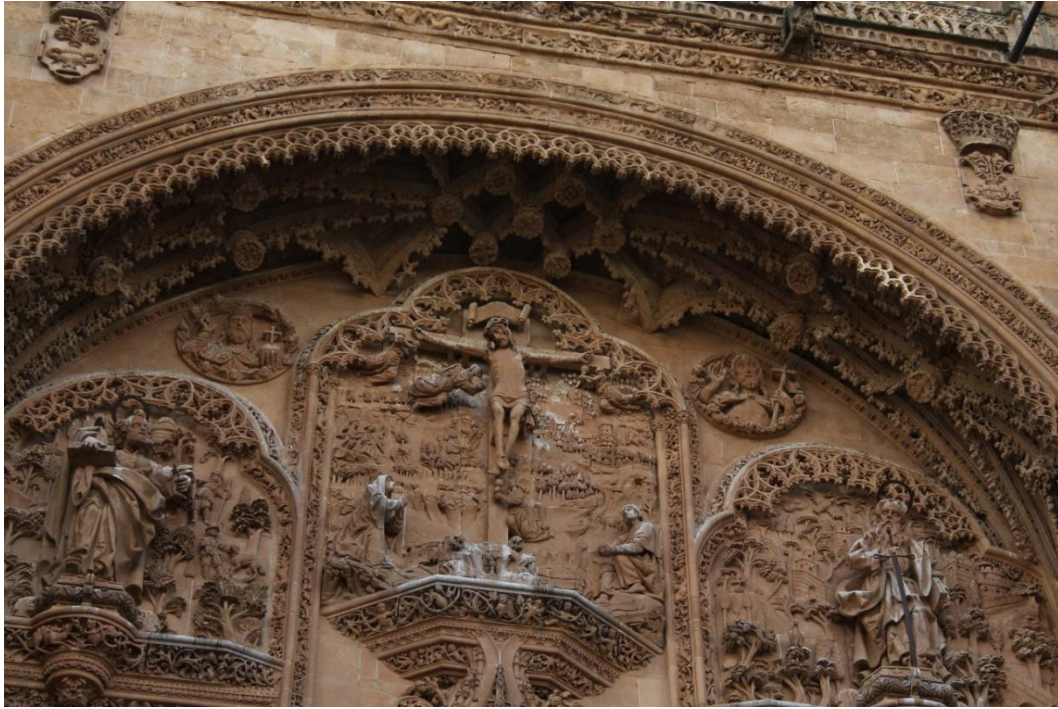


Figura 61. Juan de Gante, *Calvario*, 1531-1537, Puerta del Perdón, Catedral Nueva, Salamanca.

En principio, dado el margen cronológico entre estas actuaciones, cabría asociarlos, sin embargo, observamos un detalle que merece cierta atención. Las labores que realiza en cada ciudad son distintas, si bien son tareas asumibles por el profesional de talla. En Salamanca esculpe relieves de talla fina en piedra y madera, por lo que sería considerado imaginero; mientras que en Sevilla se dedica más bien a la mazonería y actividades de entallador (unas andas y un coronamiento). Llegados a este punto, surgen dudas por resolver. En primer lugar, si recurrimos a la documentación, contamos con su firma procedente del documento por el que acepta al aprendiz Antonio de Arroyo<sup>375</sup>. Sin embargo, en la documentación salmantina no firma él mismo, pues cuando le requiere la deuda pendiente a Domingo de Azpeitia, es Francisco González como escribano el único que suscribe (hasta tres veces) el documento. En dicho texto se indica además que uno de los testigos era analfabeto, pero nada se alude respecto al imaginero<sup>376</sup>.

Por otro lado, de la producción de su taller sevillano solo conocemos las obras mencionadas, que tristemente tampoco se conservan, de tal manera que no podemos

<sup>375</sup> Reproducida por Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario de artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, 3: 104.

<sup>376</sup> Archivo Histórico Provincial de Salamanca, Sección de Protocolos Notariales, p<sup>o</sup> 3363, f<sup>o</sup> 593 (13 de noviembre de 1531) (reproducido en los anexos).

recurrir a la comparación estilística. Nos inclinamos a pensar en un claro ejemplo de reciclaje profesional: una vez terminadas las grandes campañas escultóricas en las fábricas salmantina y sevillana, este artífice, diestro en su oficio, encontró una salida laboral abriendo su propio taller. Asimismo, dado el alto número de entalladores asentados en la ciudad del Guadalquivir y la mayor competencia, en ocasiones se vería obligado a aceptar encargos de menor categoría. Queda por descubrir si en el área sevillana pudiera conservarse alguna talla o si futuras investigaciones arrojen datos documentales que nos ayuden a conocer cualquier otra información relativa a este taller.

### Bibliografía

- Casaseca Casaseca, Antonio. *Las catedrales de Salamanca*. León: Edilesa, 1993.
- Castro Santamaría, Ana, y José Carlos Brasas Egido. «55.-La Capilla Dorada. 1513-1525. Catedral Nueva. Salamanca». En *Las Edades del Hombre. El contrapunto y su morada*, editado por Las diócesis de Castilla y León, 117-122. Salamanca, 1993.
- Chueca, Fernando. *La catedral nueva de Salamanca. Historia documental de su construcción*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1951.
- Gestoso y Pérez, José. *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*. Facsímil. Vols. 1 y 3. Sevilla, Pamplona: La Andalucía moderna, Analecta, 1899-1908, 2001.
- Muñoz y Manzano, Cipriano. *Adiciones al Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España de Juan Agustín Ceán Bermúdez*. Vol. 2. Madrid: Tipografía de los Huérfanos, 1889-1894.
- Palomero Páramo, Jesús Miguel. *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*. Sevilla: Diputación Provincial, 1983.
- Pereda, Felipe. «Antonio “de Malinas”, un escultor de los Países Bajos en la España del Renacimiento». *Archivo Español de Arte* 77, nº 306 (2004): 139-157.

## Juan GIRALTE, imaginero y entallador retablista (c. 1549 –1574)

### Introducción

En primer lugar, hemos de deslindar esta figura de los varios Giralte que trabajan en Castilla (Diego, Benito, Lucas, Francisco –padre e hijo– y Juan), puesto que todo parece indicar que no se le puede atribuir parentesco alguno entre ellos<sup>377</sup>. El nuestro, de origen flamenco, era hijo de Lugano de Giralte e Isabel Gómez, naturales de Holanda. Además, él se declara «vecino que fue de la ciudad de Olanda, en el condado de Flandes». Su nacionalidad la indica en un documento firmado a 9 de septiembre de 1562, al que más adelante nos referiremos para abordar su contenido y el nombre de los padres en la carta de dote. Se relacionó estrechamente con otros artífices pues, además de su vínculo con Roque de Bolduque, cuyos encargos asume a la muerte del maestro, se casó con Inés de Zamora, hija del pintor Juan de Zamora y hermana de los también pintores Pedro de Bonilla y Diego de Zamora. Fue igualmente, a raíz de este matrimonio, concuñado de Juan Bautista Vázquez el Viejo. Para 1561 ya está casado con Inés de Zamora, por lo que cabe suponer que realmente llegara a la ciudad un tiempo antes<sup>378</sup>.

---

<sup>377</sup> José Martí y Monsó, «Varios escultores o entalladores de apellido Giralte», en *Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid* (Valladolid, Madrid: 1898, 1901, 1992), 390-391; Narciso Alonso Cortés, «Datos para la biografía artística de los siglos XVI y XVII», *Boletín Real Academia de la Historia*, 1922, 16-23; José María de Azcárate Ristori, *Escultura del siglo XVI* (Madrid: Plus Ultra, 1958), 187; Jesús María Parrado del Olmo, *Los escultores seguidores de Berruguete en Palencia* (Valladolid: Secretariado de Publicaciones, Universidad de Valladolid, Departamento de Historia del Arte, 1981), 110-111; Jesús Miguel Palomero Páramo, *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)* (Sevilla: Diputación Provincial, 1983), 160; Francisco José Portela Sandoval, *La escultura del siglo XVI en Palencia* (Palencia: Diputación Provincial, 1977), 250-251; Jesús María Parrado del Olmo, «Los otros Giraltes en la Meseta Norte», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 59 (1993): 335-348.

<sup>378</sup> Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España* (Tres Cantos [Madrid]: Imprenta de la viuda de Ibarra, Istmo, 1800, 2001), 2: 199; José Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive* (Sevilla, Pamplona: La Andalucía moderna, Analecta, 1899-1908, 2001), 1: 325;

A continuación, veremos qué obras se le atribuyen y en qué otras pudo haber participado, de manera cronológica. Primeramente, se ha querido ver su mano en el tratamiento de las figuras del retablo desaparecido de la parroquia de Chiclana de la Frontera (Cádiz), realizado por Roque de Bolduque entre 1549 y 1551. En cualquier caso, esta participación no está documentada y se puede suponer a raíz del vínculo profesional entre los dos escultores. Además de trabajar durante un tiempo en el taller de Bolduque, a su muerte, recibe Giralte los traspasos de las obras contratadas por el maestro<sup>379</sup>.

### Obras contratadas por Roque Balduque

El 16 de julio de 1561, Juan Giralte «flamenco» se concierta con su vecino de San Juan de la Palma, el bachiller Diego de Fuentes, presbítero del monasterio de San Clemente de Sevilla la terminación de una «ystoria de san juan» (Bautista), previamente encargada a Bolduque. Para ese relieve ya se le habían abonado 45 de los 86 ducados convenidos, por lo que a Giralte le pagarían los 41 restantes, que se le entregarán una vez terminada la obra. Le entregan el 19 de noviembre de ese año 20 ducados de los 30 que había concertado Bolduque por el relieve<sup>380</sup>.

Dado que formaba parte del taller de Roque Bolduque y sería uno de sus seguidores más directos, no podemos descartar la posibilidad de que algunos de los Crucificados balduquianos de la Andalucía occidental también se le puedan adscribir a

---

Palomero Páramo, *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*, 160; Juan Antonio Gómez Sánchez, «Santiago de Pesquera y Juan Giralte en el Ayuntamiento de Sevilla (1541-1571)», *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte* 19 (2006): 72 y 74-76; Elena Escudero Barrado, «Juan de Zamora, “pintor de ymaginería”: nuevos datos sobre sus relaciones profesionales y familiares», *BSAA Arte* 82 (2016): 51-64, esp. 56. Esta última publicación citada ofrece todos los pormenores de la vida familiar y personal del entallador (además de la del suegro).

<sup>379</sup> Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, 3: 93; Jorge Bernalles Ballesteros, «Esculturas del círculo de Roque de Balduque en Sevilla», en *Primer Congreso español de Historia del Arte: Trujillo, 10-12 de junio de 1977* (Atrio, 1977), 37; Palomero Páramo, *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*, 160.

<sup>380</sup> Celestino López Martínez, *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés* (Sevilla: Rodríguez, Giménez, 1929), 35-37; Gómez Sánchez, «Santiago de Pesquera y Juan Giralte en el Ayuntamiento de Sevilla (1541-1571)»: 75.

Giralte, como ayudante o traspasados a la muerte del maestro. Así, hemos de citar el Calvario del remate del retablo de Medina Sidonia<sup>381</sup>.

El 8 de noviembre de 1561, siendo Giralte vecino de San Juan de la Palma en Sevilla, contrata junto a Nicolás Sánchez tres encargos que le traspasa Francisca de Olivares, viuda de Roque de Bolduque. Primero, para la iglesia de San Vicente de Sevilla: un Crucificado del remate del retablo mayor, una Virgen y un San Juan, tasados en 30.000 maravedís, de los cuales Roque había recibido ya 20.000. Juan Giralte tendrá hecho este Calvario para la festividad de San Juan en junio de 1562. En segundo lugar, una imagen de bulto de Nuestra Señora de la O, conforme a otras similares de otras iglesias sevillanas, para la Cofradía de la villa de Rota (Cádiz), con valor de 23 ducados, de los que Roque había recibido 15. Tiene que estar hecha también para el 25 de diciembre de 1561<sup>382</sup>.

Por último, un retablo para la iglesia de San Miguel de Sevilla, cuya ejecución se acabará dilatando en el tiempo. Consistía en un tabernáculo e imagen Nuestra Señora con Niño, con ropa y corona, contratados por Bolduque a 3 de septiembre de 1560, obra concertada inicialmente en 100 ducados, pagados en tres veces, de los que Roque recibió 15.000 maravedís y quedan por pagar 2.500. Se trata del retablo de la Inmaculada Concepción para Pedro de Morga, receptor del Santo Oficio, que más tarde se destina a una capilla en Guernica (Vizcaya). Este retablo no se conserva, pero se conoce a través de fotografías antiguas. Se detallan algunos aspectos de la decoración del retablo. Por ejemplo, el banco estaba ornamentado con medallones representando a los santos Pedro y Pablo y servía de apoyo a cuatro columnas<sup>383</sup>.

En el contrato que suscribe Giralte, su parte deberá estar terminada para el 25 de diciembre de 1562, siguiendo la traza baldarquiana. Sin embargo, inserta algunas

---

<sup>381</sup> Manuel Gómez-Moreno, *La escultura del Renacimiento en España* (Florencia, Barcelona: Pantheon, Gustavo Gili, 1931), 73; Gómez Sánchez, «Santiago de Pesquera y Juan Giralte en el Ayuntamiento de Sevilla (1541-1571)», 74.

<sup>382</sup> López Martínez, *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*, 35-37; Pilar Nieva Soto, «El retablo roteño de Nuestra Señora de la O y la participación en él del pintor Pablo Legot», *Anales de la Universidad de Cádiz* II (1996): 163-164; Gómez Sánchez, «Santiago de Pesquera y Juan Giralte en el Ayuntamiento de Sevilla (1541-1571)»: 74-75.

<sup>383</sup> López Martínez, *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*, 25 y 34-37; Margarita Estella Marcos, «Notas sobre escultura sevillana del siglo XVI: Un retablo de Roque Balduque, terminado por Juan Giralte, en Guernica», *Archivo Español de Arte* 48, 190 (1975): 225-229, especialmente 226; Palomero Páramo, *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*: 150-152; Gómez Sánchez, «Santiago de Pesquera y Juan Giralte en el Ayuntamiento de Sevilla (1541-1571)»: 74-75.



modificaciones. La más importante es que la Virgen ahora pasará a ser una Inmaculada Concepción, siguiendo la iconografía tradicional<sup>384</sup>. Este documento constituye el verdadero punto de partida a la trayectoria de Giralte en Sevilla, ya que es su primera obra registrada.

Pese a ello, hay un tercer contrato, en el que su suegro, el pintor Juan de Zamora, acude como fiador y mediante el cual el entallador vuelve a comprometerse a terminar el tabernáculo con su Virgen. La carta se firma el 23 de mayo de 1561; el plazo nuevo solo ofrece un margen de tres meses. Asimismo, el precio de toda la obra ascendía a 53.750 maravedís; de los que Bolduque había recibido 25.000 y los 28.750 restantes le serían abonados a Giralte al término de la misma. En total, entre maestro y discípulo habrían realizado algo más de un tercio de lo encomendado y recibido por ello 40 ducados. Finalmente, el tabernáculo, no conservado, sería terminado por el concuñado de Giralte, Juan Bautista Vázquez el Viejo hacia 1571-1572<sup>385</sup>.

En este retablo de Pedro de Morga se observa la participación de Giralte en el relieve del *Padre Eterno*, por ejemplo, que muestra detalles similares al de la *Resurrección* del retablo de Aracena (Huelva), traspasado igualmente a Giralte a la muerte del maestro. Al compararlo con el San Mateo de Bolduque en Cáceres, Estella Marcos observa un tratamiento del cabello distinto, así como una mayor parquedad en los pliegues y esquematismo de las nubes. Lo mismo ocurre en el retablo comisionado por De Morga, como se advierte en las figuras hagiográficas. Por otro lado, la Virgen de la *Anunciación* se asemeja a la de la misma historia del retablo de Aracena. De esta manera, también se atribuye a Giralte la decoración del retablo, a excepción de algunos detalles, como los angelitos sobre las columnas de los extremos y los que acompañan a la Virgen<sup>386</sup>.

---

<sup>384</sup> López Martínez, *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*, 35-37; Palomero Páramo, *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*, 150-153; Gómez Sánchez, «Santiago de Pesquera y Juan Giralte en el Ayuntamiento de Sevilla (1541-1571)»: 75-76.

<sup>385</sup> Véase nota anterior.

<sup>386</sup> López Martínez, *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*, 36-37; José Hernández Díaz, «Estudios de imaginería andaluza. El retablo de la Redención de los Carmelitas de Aracena y una nueva imagen de Mercadante de Bretaña», *Archivo hispalense. Revista histórica, literaria y artística* 20 (1954): 203-205; Margarita Estella Marcos, «Notas sobre escultura sevillana del siglo XVI», *Archivo Español de Arte* 48, nº 190 (1975): 229.

## Obras contratadas por Juan Giralte

Durante este tiempo, aproximadamente desde comienzos de la década de los sesenta Juan Giralte vive con su esposa en una casa cedida por el suegro, propiedad del Hospital de la Misericordia Nueva, en la colación de San Juan, en Sevilla<sup>387</sup>. En 1562 recibe pagos por dos apóstoles de madera para el tenebrario (candelabro del oficio de tinieblas en Semana Santa) de la catedral de Sevilla<sup>388</sup>, de las quince que lo adornaban<sup>389</sup>.

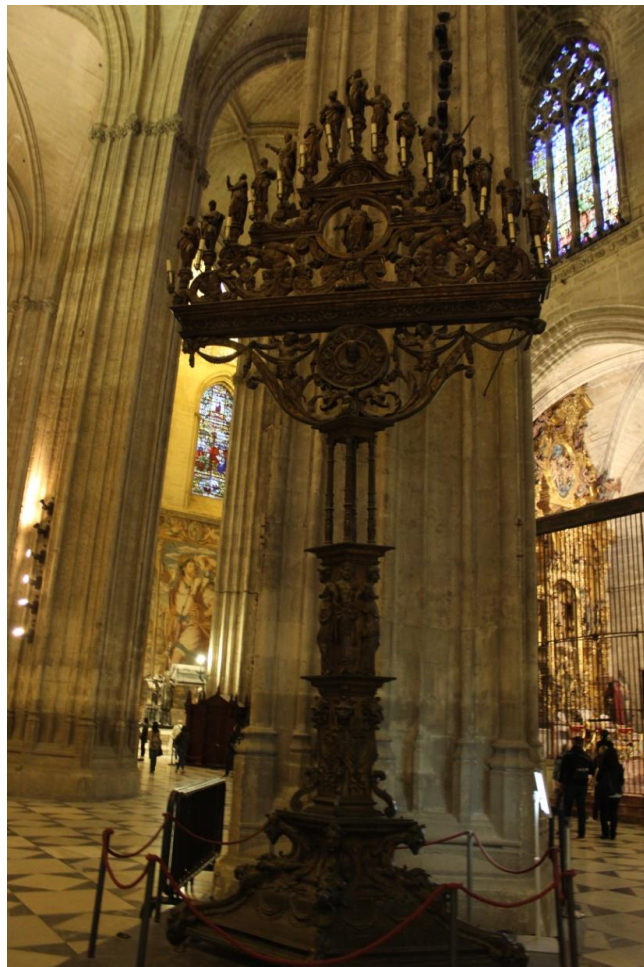


Figura 62. Tenebrario, a. 1562, catedral, Sevilla.

<sup>387</sup> Escudero Barrado, «Juan de Zamora, “pintor de ymagería”: nuevos datos sobre sus relaciones profesionales y familiares»: 57.

<sup>388</sup> José Gestoso y Pérez, *Sevilla monumental y artística. Diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive* (Sevilla: Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla, 1889-1892, 1984), 2: 481; Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, 1: 325; Gómez Sánchez, «Santiago de Pesquera y Juan Giralte en el Ayuntamiento de Sevilla (1541-1571)»: 74.

<sup>389</sup> Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, 2: 199.

El 27 de abril de 1562 el presbítero Diego de Cea le encarga a Giralte un retablo al romano para la capilla funeraria del indiano enriquecido don Juan García y doña Leonor de Almansa, en el convento de Nuestra Señora de Gracia en Huelva. Hoy ya no se encuentra en su emplazamiento original. Las figuras representaban a San Agustín y San Pablo flanqueando a la Virgen de la Antigua, talladas en caoba. Esta advocación mariana seguía la policromía habitual del siglo XIV<sup>390</sup>.



Figura 63. Juan Giralte, apóstoles del tenebrario, 1562, catedral, Sevilla.

Contaba con un plazo de tres meses, dicho de otro modo, hasta finales de julio de ese año y el presbítero le pagaría 15.000 maravedíes, en concepto de la hechura y maderamen. Esta cifra incluía también el desplazamiento del entallador a Huelva, para medir el muro de la capilla a la que iba destinado el retablo, así como las tareas de ensamblaje. El dorado y la policromía corrían a cargo de Juan de Zamora, como venía

<sup>390</sup> Antonio Joaquín Santos Márquez, «Un retablo del entallador Juan Giralte y el pintor Juan de Zamora», *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte* 20 (2007): 82-85 y 87-88. En la página 88 el autor comenta sobre esta advocación: «Su aparición en este retablo no es fortuita, ya que la devoción que rodeaba esta efigie en Sevilla y América fue importantísima sobre todo durante esta época. Prueba de ello son las numerosas representaciones que se tienen de la misma, la mayoría del siglo XVI. Muy llamativa, en este caso, es su resolución en escultura y no en pintura como fue lo habitual, siendo un relieve de la iglesia de Camas, una talla de la iglesia de la Compañía de Monforte de Lemos, y una escultura dieciochesca del Sagrario de la Catedral, los únicos referentes escultóricos tenidos de este simulacro mariano».

siendo costumbre en este tipo de encargos a Giralte. Finalmente talla y pintura por completo del retablo se terminan en 1564. La carta de finiquito es del 11 de octubre parece un poco tardía, lo que podría deberse a una demora de Giralte en entregarle al suegro las imágenes para pintar y dorar<sup>391</sup>.

Debió de trasladarse el imaginero, puesto que en el siguiente encargo dice residir en la calle de los Carpinteros, en el Salvador. Así, el 9 de septiembre de 1562, «Hernán Martín Guisado y Pedro Márquez, vecinos de la villa de Paradas, concertaban con Juan Giralte, flamenco oficial de imaginería», la ejecución de un Crucificado. Esta talla estaría valorada en 30 ducados y debía estar finalizada para el 2 de febrero siguiente, día de la Candelaria<sup>392</sup>.



Figura 156. Juan Giralte, *San Juan, Dios Padre y San Lucas*, 1562-1563, Museo de Bellas Artes de Sevilla, Sevilla.

<sup>391</sup> Santos Márquez, «Un retablo del entallador Juan Giralte y el pintor Juan de Zamora»: 86-89.

<sup>392</sup> Gómez Sánchez, «Santiago de Pesquera y Juan Giralte en el Ayuntamiento de Sevilla (1541-1571)»: 75.



Figura 158. Juan Giralte, *Cristo atado a la columna*, 1562-1563, Museo de Bellas Artes de Sevilla, Sevilla.

También el retablo de la Redención, procedente del convento carmelita de Santa Catalina de Aracena (Huelva), alojado en el Museo de Bellas Artes de Sevilla desde 1970, fue contratado por el artista el 26 de septiembre de 1562, para entregar en las Carnestolendas (Carnaval) de 1563. El retablo, del que solo se conservan los relieves, tendría forma ochavada para ajustarse al arco de una capilla abierta en el muro de la iglesia<sup>393</sup>. Los temas y personajes que ilustraban su contenido eran los siguientes: Padre Eterno, los cuatro evangelistas (figuras 156, 159 y 160), *Encarnación* (figura 64), *Coronación de Espinas* (figura 157), *Oración en el Huerto* (figura 161), *Resurrección* (figura 162) y un *Cristo atado a la columna* entre los santos Pedro y Pablo, en la caja central (figura 158). Respecto a la temática, nos acogemos a la interpretación de Palomero Páramo, ya que en la cartela del Museo consta la *Encarnación* como *Anunciación* y el *Cristo atado a la columna* como *Lágrimas de san Pedro*. Ciertamente a la derecha de Cristo hay un san Pedro de carácter doliente, pero figura como personaje secundario, por lo que no consideramos que sea el asunto principal del relieve<sup>394</sup>.

---

<sup>393</sup> Celestino López Martínez, *Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán* (Sevilla: Rodríguez, Giménez, 1932), 52-53; Azcárate Ristori, *Escultura del siglo XVI* (Madrid: Plus Ultra, 1958), 254; Palomero Páramo, *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*, 160-164; Antonio Mañés Manaute, «Retablo de la Redención», en *Jerónimo Hernández y la escultura del Manierismo en Andalucía y América* (Sevilla: Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla, 1986), s.p.; Juan Miguel González Gómez y Manuel Carrasco Terriza, *Escultura mariana onubense* (Huelva: Diputación Provincial, 1992), 146-148; José Roda Peña, «Antiguas imágenes titulares de las cofradías sevillanas», en *Las cofradías de Sevilla en el siglo de la crisis*, eds. León Carlos Álvarez Santalo, José Sánchez Herrero, José Enrique Ayarra Jarne, Juan Miguel González Gómez, José Roda Peña (Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 1999), 198; Gómez Sánchez, «Santiago de Pesquera y Juan Giralte en el Ayuntamiento de Sevilla (1541-1571)»: 73-74.

<sup>394</sup> Palomero Páramo, *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*, 164. Este autor nos informa que también había otra escena más, *Lágrimas de san Pedro, acompañado por san Juan* (este último personaje figuraba por deseo del promotor). Por razones que desconocemos, el relieve que ha llegado a nosotros mezcla ambos temas, prevaleciendo el de *Cristo atado a la columna*, como venimos indicando.

Véase también Sebastián y Bandarán, «Diez hermosos altorrelieves en Aracena», *El Correo de Andalucía* (3 de septiembre de 1927); López Martínez, *Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán*, 52-53; José Hernández Díaz, «Estudios de imaginería andaluza. El retablo de la Redención de los Carmelitas de Aracena y una nueva imagen de Mercadante de Bretaña», *Archivo hispalense. Revista histórica, literaria y artística* 20 (1954): 203-205; Azcárate Ristori, *Escultura del siglo XVI*, 254; Aurora León, *Museo de Bellas Artes de Sevilla* (Sevilla: Everest, 1977); Roda Peña, «Antiguas imágenes titulares de las cofradías sevillanas», 198.



Figuras 64 y 157. Juan Giralte, *Encarnación y Coronación de espinas*, 1562-1563, Museo de Bellas Artes de Sevilla, Sevilla.

Palomero Páramo sugiere atinadamente una organización de los temas y personajes de acuerdo con la tensión que mantienen las figuras hacia el grupo central (el Cristo atado). También remataría la parte superior con un friso de diez serafines, sobre estos, relieves de los evangelistas y Padre Eterno<sup>395</sup>. Este Cristo presenta ciertas concomitancias con otro que tallará pocos años después, para la recién fundada Hermandad sevillana de las Cigarreras, de la que líneas más adelante nos ocuparemos.

<sup>395</sup> Palomero Páramo, *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*, 164. Para mayor información, consúltese Sebastián y Bandarán, «Diez hermosos altorrelieves en Aracena», *El Correo de Andalucía* (3 de septiembre de 1927); López Martínez, *Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán*, 52-53; Hernández Díaz, «Estudios de imaginería andaluza. El retablo de la Redención de los Carmelitas de Aracena y una nueva imagen de Mercadante de Bretaña»: 203-205; Azcárate Ristori, *Escultura del siglo XVI*, 254.



Figuras 159 y 160. Juan Giralte, *San Juan y San Marcos*, 1562-1563, Museo de Bellas Artes de Sevilla, Sevilla.



Figuras 161 y 162. Juan Giralte, *Oración en el huerto y Resurrección*, 1562-1563, Museo de Bellas Artes de Sevilla, Sevilla.



Hernández Díaz se refirió también a este retablo en su artículo sobre el desarrollo de la iconografía mariana. En general, considera que las semejanzas de estilo entre Giralte y Roque de Bolduque se deben al común origen y formación de ambos, más que a un aprendizaje en el taller sevillano. Respecto al relieve de la *Encarnación*, opinó que, a pesar del parentesco con los rasgos habituales en las de menor talento<sup>396</sup>.

El 13 de abril de 1564 contrata para el pintor Alonso de Aguilar, vecino de Jimena (Jaén), una Santa Ana, una Virgen con Niño y un San Sebastián. Ese mismo año, el 19 de julio, siendo vecino en la colación de San Salvador, cobra 40 ducados de los 60 en los que se había concertado un retablo de la iglesia de San Pedro de Cazalla de Almanzor. Esta construcción estaba completamente abandonada en el siglo XVIII, ya que el lugar, perteneciente al término municipal de Espartinas, había quedado despoblado<sup>397</sup>.

El 28 de agosto de 1564 concierta con el mayordomo de fábricas del arzobispado de Sevilla una custodia para la iglesia de La Palma del Condado (Huelva), junto a Juan de Zamora por 120 ducados. Dicha custodia estaba decorada con un Resucitado y niños de pie portando las insignias de la Pasión. El 14 de octubre concierta con el monasterio de Santa María del Valle de Sevilla una custodia procesional de torre («unas andas [...] para el Santísimo Sacramento»), en madera de borne de Flandes, para ser realizada en tres meses por 63 ducados. El 31 de octubre recibió el encargo de unas andas de madera con un Cristo Resucitado en la parte superior para la Higuera, con seis columnas y su friso por 24.000 maravedís<sup>398</sup>.

También es suyo el *Cristo a la columna* del Colegio de Padres de la Santísima Trinidad de Sevilla, primer titular de la actual Real e Ilustre Hermandad y Cofradía de

<sup>396</sup> José Hernández Díaz, «Iconografía hispalense de la Virgen Madre en la escultura renacentista», *Archivo hispalense. Revista histórica, literaria y artística* 2, nº 3 (1944): 93.

<sup>397</sup> Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario de artifices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, I: 184; López Martínez, *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*, 47; Palomero Páramo, *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*, 160 y 162; Gómez Sánchez, «Santiago de Pesquera y Juan Giralte en el Ayuntamiento de Sevilla (1541-1571)»: 75.

Indica Palomero Páramo, en la página 162 de la obra citada, también que «El precio de esta obra, análogo al que tenía estipulado Balduque cuando le encargaban una estructura arquitectónica de un solo cuerpo con tres calles para albergar un programa de pinturas [40 ducados], permite pensar que sería de sus mismas características y, dada la modestia de la iglesia, ocuparía el altar mayor».

<sup>398</sup> López Martínez, *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*, 47 y 212; Palomero Páramo *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*, 211; Gómez Sánchez, «Santiago de Pesquera y Juan Giralte en el Ayuntamiento de Sevilla (1541-1571)»: 75-77; Escudero Barrado, «Juan de Zamora, “pintor de ymaginería”: nuevos datos sobre sus relaciones profesionales y familiares»: 61.

nazarenos de la Sagrada Columna y Azotes de Nuestro Señor Jesucristo y Nuestra Señora de la Victoria, conocida popularmente como la Hermandad de las Cigarreras. Contratada la talla hacia 1565-1566, el artista contaba con un plazo de dos meses. El Cristo estaría destinado a la capilla de la cofradía, fundada en 1563, en el monasterio de la Trinidad y su precio fue estipulado en 36 ducados. Desde 1578 a 1589 fue imagen titular de la Hermandad de las Cigarreras, aunque hoy ya no lo custodian ellos. La escultura fue restaurada en 1993-1994<sup>399</sup>. Por último, cabe resaltar que «si esta talla procesionara en la actualidad, sería la escultura documentada más antigua de la Semana Santa de Sevilla»<sup>400</sup>.

---

<sup>399</sup> Celestino López Martínez, «La Hermandad de la Sagrada Columna y Azotes de Nuestro Señor Jesucristo», *Calvario* 12 (1951): 9-16; Roda Peña, «Antiguas imágenes titulares de las cofradías sevillanas», 197-200; Roda Peña, «Algunas imágenes titulares de las cofradías sevillanas», en *Las cofradías de Sevilla en el siglo de la crisis*, eds. León Carlos Álvarez Santalo, José Sánchez Herrero, José Enrique Ayarra Jarne, Juan Miguel González Gómez, José Roda Peña (Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 1999), 1; Gómez Sánchez, «Santiago de Pesquera y Juan Giralte en el Ayuntamiento de Sevilla (1541-1571)»: 74.

López Martínez y Gómez Sánchez sostienen la fecha del 12 de noviembre de 1566, mientras que Roda Peña señala la fecha alternativa de 2 de enero de 1565. Este último autor cita a Celestino López Martínez, «Orígenes de la Cofradía de Nuestro Padre Jesús atado a la columna», *Calvario* 12 (1951), s.p.; Antonio Hernández Parrales, «Real e Ilustre Hermandad y Cofradía de Nazarenos de Nuestro Señor Jesucristo atado a la columna y María Santísima de la Victoria», *Boletín de las cofradías de Sevilla* (noviembre 1965): 21; José Bermejo y Carballo, y Rafael Jiménez Sampedro, *Glorias religiosas de Sevilla: noticia histórica-artística de todas las cofradías de penitencia, sangre y luz fundadas en la ciudad de Sevilla* (Sevilla: Abec, 2013), 155.

<sup>400</sup> Roda Peña, «Antiguas imágenes titulares de las cofradías sevillanas», 199.



Figura 163. Juan Giralte, *Cristo a la columna* (detalle), 1565-1566, santuario-basílica de María Auxiliadora, Sevilla.

Si comparamos el rostro de este Cristo con cualquiera de los relieves de Aracena, en particular, el de la *Oración en el huerto*, observamos que son perfiles idénticos: cejas elevadas que otorgan expresividad, pómulos muy marcados y nariz recta. Además, vemos que esta posición de perfil o tres cuartos es la predilecta del artista para presentar sus figuras, ya que el Dios Padre es el único que mira al frente, ligeramente hacia abajo, dirigiéndose al espectador. Creemos que esta excepción se debe a que el relieve estaría colocado en la calle central, por lo que, al no tener otras figuras flanqueando, el artista no pudo recurrir a su costumbre. Al igual que procedió con las historias para Aracena, en este *Cristo amarrado a la columna*, Giralte vuelve a huir del frontalismo.



Figura 154. Juan Giralte, *Cristo a la columna*, 1565-1566, santuario-basílica de María Auxiliadora, Sevilla.

A la vez que le encargan este Cristo, contrata también una imagen de Nuestra Señora para Alonso de Cazalla. El 13 de octubre de 1568, estando preso en la Cárcel Real de Sevilla por incumplimiento de contrato, firma diversos documentos. Haremos mención a los aspectos relativos a vida profesional ahí contenidos: se indica que Juan de Zamora (su suegro) había pagado dos ducados por una custodia para Jimena, así como otros dos a un entallador (probablemente Matías de la Cruz) por limpiar una figura exenta de una Santa Catalina para Villamartín (Cádiz). Coincidimos con otros

estudiosos al suponer que se trate de encargos iniciados por Giralte y que, al no poder ser concluidos por él mismo, fueron asumidos por otros artífices. De hecho, a través de una carta otorgada el día 16, sabemos que la razón de su encarcelamiento se debía a un retraso en la entrega de «cierta obra de talla y bulto», para un retablo, contratada por los dominicos de Archidona (Málaga) (el edificio es la sede de la actual Escuela de Hostelería). En la referida carta concierta un nuevo plazo, actuando como fiadores su suegro y Giraldo de Burgarelo, mercader. El 19 de ese mismo mes, estos dos mencionados fiadores de nuevo firmaban la puesta en libertad de Giralte para que terminara en cuatro meses la obra del monasterio de Archidona<sup>401</sup>.

El 10 de noviembre de 1568, el pintor Juan de Salcedo (vecino del entallador en la colación del Salvador) lo subcontrató para tallar una Inmaculada de bulto, con una peana de la misma altura que la Virgen, de seis palmos. Tenía que estar hecha para el día 21 de ese mes. Vuelve a prisión el 5 de marzo de 1569, a raíz de una deuda impagada a Catalina López; en esta ocasión es el arcabucero flamenco Xofiero Anríquez, avecindado en el Salvador, quien actúa de fiador para sacarlo de la cárcel<sup>402</sup>.

Giralte también se encargó de la decoración figurativa de las puertas de la Sala Capitular Alta del consistorio. Lo subcontrata Pedro Gutiérrez, que era el maestro responsable de las obras de talla, para labrar dichas puertas (dos vanos, cuatro hojas), el 24 de septiembre de 1571. En ese contrato también le encarga la decoración de dos pares de ventanas de la misma sala. Todo ello por 40 ducados y con un plazo de dos meses. Sólo se conserva un par de puertas. Sus relieves constituyen la última obra realizada de lo que se le atribuye al entallador y ofrecen un repertorio típicamente renacentista: niños, máscaras de sátiros y de león, veneras, cestos con frutas, *bestiones* vegetalizados (seres monstruosos), bustos de perfil, unos barbados, con turbante y corona y otros,

---

<sup>401</sup> López Martínez, *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*, 53; Gómez Sánchez, «Santiago de Pesquera y Juan Giralte en el Ayuntamiento de Sevilla (1541-1571)»: 75 y 77-78; Escudero Barrado, «Juan de Zamora, “pintor de ymaginería”: nuevos datos sobre sus relaciones profesionales y familiares»: 57.

Sabemos que debía de ser práctica bastante habitual la contratación de cuantas obras le fuera posible al artista. Se trata de una estrategia para asegurar un flujo constante de trabajo y, en caso de no poder asumir alguna tarea, siempre se podía recurrir a la subcontratación de otro artista. Un ejemplo similar (pero con un final menos dramático), lo hemos visto en Hans de Bruselas (véase biografía).

<sup>402</sup> Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario de artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, 3: 3; Palomero Páramo, *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*, 160; Gómez Sánchez, «Santiago de Pesquera y Juan Giralte en el Ayuntamiento de Sevilla (1541-1571)»: 77-78.

imberbes y con casco<sup>403</sup>. Cabe recordar que, aunque sea por coincidencia, Giralte, en sus últimos años de vida, vuelve a trabajar simbólicamente junto a su maestro, Roque de Bolduque. Este escultor había colaborado para el ayuntamiento sevillano en la decoración de la cúpula de la escalera que conduce a este segundo piso.

En 1572 se encuentra trabajando en la Capilla Real de la catedral de Sevilla, como *moldurero*, denominación de su actividad, al parecer, bastante común entre los entalladores coetáneos en Sevilla<sup>404</sup>. A nuestro juicio, seguramente se trate de diversos motivos de decoración arquitectónica o, más precisamente, en algún detalle de las puertas o mobiliario desaparecido. Esta delimitación se basa en la observación de que, a lo largo de toda su trayectoria, Giralte había trabajado exclusivamente la madera, por lo que, con la edad y la experiencia adquirida a estas alturas, concebimos poco probable un reciclaje profesional.

El 13 de abril de 1574 concierta Juan Giralte el desaparecido retablo de San Martín de la iglesia de San Martín de Bollullos de la Mitación (Sevilla), encargado por Juan de Céspedes, vecino de esta localidad. La entrega de la obra terminada estaba prevista para finales del siguiente mes de mayo. Sin embargo, nuestro artista falleció mientras que trabajaba en ella. De esta manera, el 19 de julio de 1574, el entallador Enrique de Suiste (véase biografía) firmó la terminación del retablo teniendo como fecha límite el 15 de agosto de ese mismo año<sup>405</sup>.

### Valoraciones y reflexiones sobre el artista

De todo lo expuesto, podemos hallar, en unos 25 años de actividad intensa (1549-1574), encargos de muy diversa envergadura y tipologías muy variadas. Pese a ello, podemos señalar que, a diferencia de otros entalladores extranjeros, por el momento

<sup>403</sup> Gómez Sánchez, «Santiago de Pesquera y Juan Giralte en el Ayuntamiento de Sevilla (1541-1571)»: 72-74.

<sup>404</sup> Alfredo José Morales, *La Capilla Real de Sevilla*, (Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 1979), 96; Gómez Sánchez, «Santiago de Pesquera y Juan Giralte en el Ayuntamiento de Sevilla (1541-1571)», 73, 75 y 78; Palomero Páramo, *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*, 160.

<sup>405</sup> Francisco Muro Orejón, *Artífices sevillanos de los siglos XVI y XVII. Documentos para la Historia del Arte en Andalucía* (Sevilla: Laboratorio de Arte, 1932) 4: 55-57; José Hernández Díaz, *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 1933), 6: 55-57; Palomero Páramo, *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*, 109 y 160-161; Gómez Sánchez, «Santiago de Pesquera y Juan Giralte en el Ayuntamiento de Sevilla (1541-1571)»: 75 y 78.

desconocemos obra alguna de Juan Giralte en piedra. Asimismo, el resto de su obra se halla muy repartida por casi toda Andalucía central y occidental, coincidiendo con las actuales provincias de Huelva, Cádiz, Málaga, Sevilla (donde la mayor parte de su clientela se concentra en localidades muy cercanas a la capital) y Jaén. De hecho, es Jimena (Jaén) un lugar donde el artista mantendría satisfechos a sus comitentes, puesto que de sus habitantes recibe encargos en varias ocasiones (a pesar de las demoras habituales en el artista).

En cuanto a tipologías, a su favor cabe resaltar dos aspectos. Primero, si bien siempre trabaja el mismo material, la madera, es capaz de satisfacer demandas muy variadas en cuanto a temática. Segundo y casi más importante, que es de los pocos extranjeros estudiados en este trabajo que cuenta en su haber con imágenes procesionales conservadas (el otro sería Roque de Bolduque, su mentor). El Cristo de las Cigarreras es una de las tallas más antiguas que guarda la Semana Santa sevillana. La otra talla procesional sería el Resucitado con andas, cuya fortuna es harto difícil de precisar. Desconocemos para qué Higuera iba destinado, pues hay muchas localidades en España con este topónimo, sobre todo en Extremadura, Islas Canarias y Andalucía e incluso Murcia.

No podemos obviar el ansia de este entallador por contratar encargos, muchos de los cuales dejaba desatendidos: o el taller con el que contaba era insuficiente para la demanda, o bien la ambición o la falta de realismo lo cegaban y acaparaba un volumen de trabajo mayor del que podía asumir. De hecho, sobre el taller, conocemos a dos de sus integrantes (sin contar al propio Giralte): los entalladores Matías de la Cruz y Enrique de Suiste. Sabemos de ellos porque asumen algunas de las obras inacabadas del maestro. También formaba parte del equipo Juan de Zamora, pintor y suegro de Giralte.

Deducimos que podría tener carácter afable, puesto que contaba con un amplio círculo de amistades y contactos profesionales; algunos de sus comitentes y fiadores – incluso cuando ingresa en prisión– suelen ser de su entorno más cercano, el barrio del Salvador. En ello pudo influir el contar con dos figuras que serán piezas clave en su desarrollo profesional: en primer lugar, Roque de Bolduque, su maestro, y, después, el pintor Juan de Zamora, su suegro. Ambos estaban integrados en los círculos artísticos desde muchos años antes de que él llegara a la ciudad y le abren las puertas al mercado y a la sociedad sevillana. Posiblemente a Juan de Zamora lo conociera una vez dentro del taller de Bolduque, teniendo en cuenta que se trata de oficios próximos y que Zamora

sería de la misma generación que el maestro Bolduque. La pregunta entonces pasa a ser cómo llegó hasta ese artista concreto. No olvidemos que ambos compartían procedencia flamenca; aquí vemos las comunicaciones y redes entre los compatriotas y colegas de gremio.

La bolsa de clientes que maneja Giralte es, al igual que su producción, un variado surtido de los posibles comitentes de la época. En primer lugar, vemos que apenas trabaja para las dos grandes fábricas sevillanas, la catedral y el ayuntamiento, para los que solamente realiza algunos trabajos puntuales entre los años 1571 y 1572. El grueso de los encargos procede instituciones religiosas (cofradías, conventos o monasterios) y, en menor medida, particulares que donan imágenes o retablos para el ornato de edificios religiosos.

En lo que a su saber hacer respecta, vemos que, en líneas generales, nuestro artista conjuga una plástica tardogótica a la que añade elementos renacentistas. El artista recurre a la vez a fórmulas iconográficas medievales e intenta actualizar su lenguaje, incluyendo fondos arquitectónicos clásicos en los relieves, que, por otro lado, tienden a ser bastante planos. Las figuras y la talla siguen de cerca los postulados tardogóticos e incluso manieristas, como lo demuestran el uso de un canon alargado o los plegados de los tejidos, que recuerdan a los recursos de la escultura gótica. Cabe indicar igualmente que, en todas las obras que han sido analizadas desde el punto de vista estilístico, todos los autores han recurrido a establecer una comparación con los relieves del retablo de Santa Catalina, tallado para el convento carmelita de Aracena. Tal es el caso de las puertas del primer piso de las casas consistoriales, u otro ejemplo, el Cristo de las Cigarreras, que también parece guardar un parentesco con el mismo tema del uno de sus relieves<sup>406</sup>.

Siguiendo con esta escultura, el Cristo presenta unos rasgos que coinciden plenamente con las observaciones que Palomero Páramo escribía refiriéndose a los relieves: figura esbelta, con un «acentuado verticalismo goticista», portando un paño con pliegues angulosos y atado a un fuste de tradición medieval, alargado y de sección circular. Con todo, en este caso, la plástica goticista enlaza perfectamente con el espíritu manierista: este mismo canon alargado se adapta al misticismo imperante en la época, ya que la figura genera una postura en escorzo efectista. No solo el semblante

---

<sup>406</sup> Palomero Páramo, *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*, 160; Roda Peña «Antiguas imágenes titulares de las cofradías sevillanas», 199; Gómez Sánchez, «Santiago de Pesquera y Juan Giralte en el Ayuntamiento de Sevilla (1541-1571)»: 73.



erguido del Cristo, sino también los detalles escultóricos de la cabeza: los rizos del cabello y barba, el rostro girado al espectador, con unos rasgos duros y marcados (cuencas orbitales, pómulos y nariz). Todo ello contribuye a dotar a la escultura de una actitud de íntima melancolía, profundo recogimiento, misericordia, resignación, a la vez que entereza y convicción, sin mostrar ningún patetismo. Algunos de estos aspectos ya aparecían en Roque Bolduque, pero el maestro sabía plasmar mejor este sentimiento de melancolía, dulzura y recogimiento, sobre todo en sus imágenes marianas<sup>407</sup>.

Mientras tanto, sus retablos oscilan «entre el políptico medieval y los dispositivos articulados por balaustres para albergar programas de pintura», como hacían los retablistas sevillanos durante estos años entre 1550 y 1565. La ornamentación del retablo al romano de la capilla funeraria de los indianos don Juan García y doña Leonor de Almansa, en el convento de Nuestra Señora de Gracia, en Huelva, era de carácter plateresco, con columnas de capiteles corintios y fustes profusamente tallados, de manera similar al coetáneo retablo de la Redención de los carmelitas de Aracena. La traza proviene de las portadas dóricas y jónicas del Cuarto Libro de Serlio y encuentra otro paralelo en el retablo del Cristo de los Martirios de Roque de Bolduque, en la iglesia prioral de Carmona<sup>408</sup>.

## Bibliografía

### Juan Giralte

Azcárate Ristori, José María de. *Escultura del siglo XVI*. Vol. 13. Ars Hispaniae. Historia universal del arte hispánico. Madrid: Plus Ultra, 1958.

Bermejo y Carballo, José, y Rafael Jiménez Sampedro. *Glorias religiosas de Sevilla: noticia histórica-artística de todas las cofradías de penitencia, sangre y luz fundadas en la ciudad de Sevilla*. Sevilla: Abec, 2013.

Bernales Ballesteros, Jorge. «Esculturas del círculo de Roque de Balduque en Sevilla». En *Primer Congreso Español de Historia del Arte: Trujillo, 10-12 de junio de 1977*, 35-39. Atrio, 1977.

<sup>407</sup> Palomero Páramo, *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*, 160; Roda Peña, «Antiguas imágenes titulares de las cofradías sevillanas», 199.

<sup>408</sup> Sebastián Serlio Boloñés, *Tercer y cuarto libro de arquitectura* (Toledo: Francisco de Villalpando, 1552), xxx y XLIII; Palomero Páramo, *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*, 153-154 y 160; Santos Márquez, «Un retablo del entallador Juan Giralte y el pintor Juan de Zamora»: 85-86.

- Ceán Bermúdez, Juan Agustín. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Vol. 1-6. Tres Cantos (Madrid): Imprenta de la Viuda de Ibarra, Istmo, 1800, 2001.
- Escudero Barrado, Elena. «Juan de Zamora, “pintor de ymaginería”: nuevos datos sobre sus relaciones profesionales y familiares». *BSAA Arte* 82 (2016): 51-64.
- Estella Marcos, Margarita. «Notas sobre la escultura sevillana del siglo XVI». *Archivo Español de Arte* 48, n° 190 (1975): 225-242.
- Gestoso Pérez, José. *Sevilla monumental y artística. Diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*. Facsímil. Vol. 2. Sevilla: Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla, 1890.
- Gestoso y Pérez, José. *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*. Facsímil. Vol. 3 vols. Sevilla, Pamplona: La Andalucía moderna, Analecta, 1899.
- Gómez Sánchez, Juan Antonio. «Santiago de Pesquera y Juan Giralte en el Ayuntamiento de Sevilla (1541-1571)». *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte* 19 (2006): 67-84.
- Gómez-Moreno, Manuel. *La escultura del Renacimiento en España*. Florencia, Barcelona: Pantheon, Gustavo Gili, 1931.
- González Gómez, Juan Miguel, y Manuel Carrasco Terriza. *Escultura mariana onubense: historia, arte, iconografía*. Huelva: Diputación Provincial, 1992.
- Hernández Díaz, José. *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*. VI. *Arte y artistas del Renacimiento en Sevilla*. Vol. 6. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1933.
- . «Estudios de imaginería andaluza. El retablo de la Redención de los Carmelitas de Aracena y una nueva imagen de Mercadante de Bretaña». *Archivo hispalense. Revista histórica, literaria y artística* 20 (1954): 203 y ss.
- . «Iconografía hispalense de la Virgen Madre en la escultura renacentista». *Archivo hispalense: Revista histórica, literaria y artística* 2, n° 3 (1944): 85-113.

- Hernández Parrales, Antonio. «Real e Ilustre Hermandad y Cofradía de Nazarenos de Nuestro Señor Jesucristo atado a la columna y María Santísima de la Victoria». *Boletín de las cofradías de Sevilla*, noviembre de 1965.
- León, Aurora. *Museo de Bellas Artes de Sevilla*. Sevilla: Everest, 1977.
- López Martínez, Celestino. *Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán*. Sevilla: Rodríguez, Giménez, 1932.
- . *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*. Sevilla: Rodríguez, Giménez, 1929.
- . «La Hermandad de la Sagrada Columna y Azotes de Nuestro Señor Jesucristo». *Calvario* 12 (1951): 9-16.
- . «Orígenes de la Cofradía de Nuestro Padre Jesús atado a la columna». *Calvario*, 1951.
- Mañés Manaute, Antonio. «Retablo de la Redención». En *Jerónimo Hernández y la escultura del Manierismo en Andalucía y América*. Sevilla: Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla, 1986.
- Morales, Alfredo José. *La Capilla Real de Sevilla*. Sevilla: Diputación Provincial, 1979.
- Muro Orejón, Francisco. *Artífices sevillanos de los siglos XVI y XVII. Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*. Vol. 4. Sevilla: Laboratorio de arte, 1932.
- Museo de Bellas Artes de Sevilla. Acceso a fondos. Accedido el 31 de marzo de 2019. <http://www.museosdeandalucia.es/web/museodebellasartesdesevilla/acceso-a-fondos>.
- Nieva Soto, Pilar. «El retablo roteño de nuestra señora de la O y la participación en él del pintor Pablo Legot». *Anales de la Universidad de Cádiz* 11 (1996): 163-74.
- Palomero Páramo, Jesús Miguel. *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*. Sevilla: Diputación Provincial, 1983.
- Pérez Embid, Florentino. *El retablo mayor de Santa María de Aracena y otras obras de arte desaparecidas*. Sevilla: Diputación Provincial, 1975.
- Roda Peña, José. «Algunas imágenes titulares de las cofradías sevillanas». En *Las cofradías de Sevilla en el siglo de la crisis*, editado por León Carlos Álvarez Santalo, José

Sánchez Herrero, José Enrique Ayarra Jarne, Juan Miguel González Gómez, y José Roda Peña, 2ª. Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de publicaciones, 1999.

———. «Antiguas imágenes titulares de las cofradías sevillanas». En *Las cofradías de Sevilla en el siglo de la crisis*, editado por León Carlos Álvarez Santalo, José Sánchez Herrero, José Enrique Ayarra Jarne, Juan Miguel González Gómez, y José Roda Peña, 2ª. Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de publicaciones, 1999.

Santos Márquez, Antonio Joaquín. «Un retablo del entallador Juan Giralte y el pintor Juan de Zamora». *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte* 20 (2007): 81-94.

Sebastián y Bandarán. «Diez hermosos altorrelieves en Aracena». *El Correo de Andalucía*, 3 de septiembre de 1927.

Serlio Boloñés, Sebastián. *Tercer y cuarto libro de arquitectura*. Toledo: Iván de Ayala, 1552.

#### Los otros Giralte (breve bibliografía)

Alonso Cortés, Narciso. «Datos para la biografía artística de los siglos XVI y XVII». *Boletín Real Academia de la Historia*, 1922, 16-23.

Azcárate Ristori, José María de. *Escultura del siglo XVI*. Vol. 13. *Ars Hispaniae*. Historia universal del arte hispánico. Madrid: Plus Ultra, 1958.

Ceballos-Escalera y Gila, Alfonso de, y Luis Ceballos-Escalera y Gila. «Noticias breves de treinta y tres artistas y artesanos flamencos que trabajaron en Segovia durante los siglos XVI y XVII». En *Anales de cincuentenario - Annales du cinquanteaire*. III. 2007-2008, editado por Academia Belgo-Española de la Historia. Madrid: Elecé Industria Gráfica S.L., 2010.

Martí y Monsó, José. «Varios escultores o entalladores de apellido Giralte». En *Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid*. Valladolid, Madrid, 1898.

Parrado del Olmo, Jesús María. *Los escultores seguidores de Berruguete en Palencia*. Valladolid: Secretariado de Publicaciones, Universidad de Valladolid, Departamento de Historia del Arte, 1981.

———. «Los otros Giraltés en la Meseta Norte». *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 59 (1993): 335-348.

Portela Sandoval, Francisco José. *La escultura del siglo XVI en Palencia*. Palencia: Diputación Provincial, 1977.

### Luis de la HAYA, ensamblador, entallador y arquitecto retablista (1567-1629)

Antiguamente se le conocía por el nombre de Bris de la Haya (hoy se sostiene la lectura de la grafía como “Luis”). Es necesario aclarar, antes de nada, que procedía de Francia, pese al Haya. Las primeras referencias que tenemos de este joven artífice son de 1575, cuando al fallecer Juan de Castillejo, se encarga del ensamblaje del retablo de la parroquia de San Juan Bautista, en Montilla (Córdoba). Siendo huérfano a los once años colabora como aprendiz en el taller de Miguel Adán. Este periodo se extendió durante cuatro años desde el 5 de septiembre de 1578. El mencionado Adán, a su vez, había sido discípulo de Jamete en Cuenca. Una segunda fase de aprendizaje la lleva a cabo bajo la maestría de Juan de Oviedo el Viejo, de 1582 a 1585, residente entonces en la colación de la Magdalena, en Sevilla<sup>409</sup>.

Como escultor independiente, el 19 de diciembre de 1583 recibe poder de Juan de Oviedo para cobrar en su nombre unos pagos que la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la O, en Rota (Cádiz), le debía por unas reformas en el retablo mayor<sup>410</sup>. Más tarde, en 1587, lo hallamos en Sevilla, esculpiendo unos capiteles para la Puerta del Sagrario de la catedral. Actúa como fiador del carpintero Pedro Lorenzo, en un

---

<sup>409</sup> Celestino López Martínez, *Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán* (Sevilla: Rodríguez, Giménez, 1932), 46, 49, 52 y 125; Enrique Garramiola Prieto, *Montilla. Guía histórica, artística y cultural* (Córdoba: El almendro D.L., 1982), 73; Jesús Miguel Palomero Páramo, *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)* (Sevilla: Diputación Provincial, 1983), 42, 46, 49, 52, 66, 207 y 234; *Documentos inéditos para la Historia del Arte en la provincia de Sevilla: siglos XVI al XVIII*, eds. Fernando de la Villa Nogales, y Esteban Mira Caballos (Sevilla: 1993), 223; Enrique Garramiola Prieto, «Antiguo retablo del siglo XVI restaurado en Montilla», *Arte, Arqueología e Historia* 6 (1999): 14-19; Enrique Garramiola Prieto, «Etnias y vecinos en Montilla de origen extranjero (siglos XVI-XIX)» *Ámbitos. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades de Córdoba* 7 (2002): 28.

Véase biografía de Esteban Jamete.

<sup>410</sup> Celestino López Martínez, *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés Roldán* (Sevilla: Rodríguez, Giménez, 1929), 221; López Martínez, *Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán*, 125; Eduardo Martín, e Hipólito Sancho de Sopranis, *Documentos para la historia artística de Cádiz y su región* (Jerez de la Frontera: Ayuntamiento, 1939), 22-24; Palomero Páramo, *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*, 242 y 255.

documento en el que el segundo mencionado se compromete a terminar una cama, dorada y estofada, para Domingo de Arispe, vecino de Sevilla. Lorenzo debió de incumplir los plazos y fue conducido a prisión. Le imploró a Ariste para que lo soltaran y, una vez libre, emite una carta de obligación. Se fecha el 5 de septiembre de 1591<sup>411</sup>.

Luis de la Haya, escultor, entallador y arquitecto, al parecer vivía en Carmona en 1609. El 23 de abril de ese mismo año contrata un San Antonio de Padua para la cofradía de esta advocación de Marchena. Sin embargo, el artista se dice vecino de Sevilla, en la colación de San Miguel (y no en Carmona). El San Antonio, por el que le pagarían 400 reales, debía estar acabado por completo, incluyendo dorados, para el 13 de junio de ese mismo año. Esta figura se corresponde con bastante probabilidad a la conservada en el monasterio de Santa Isabel de Marchena, pues la cofradía tenía su sede en la iglesia de San Francisco de esta ciudad<sup>412</sup>.

El 9 de septiembre de 1616 contrata la una tribuna nueva para el órgano de la iglesia de San Juan de Marchena, en el que colabora su hijo Diego de la Haya. Se les pide tanto la «hechura», es decir, la mazonería, como la escultura de esta tribuna, así como «el altar y tarima de San Pedro, y cobertizo del púlpito y peana del fruto del coro de la iglesia». Ese día recibe también de esta misma iglesia el pago por la realización de un tabernáculo y de la tiara a modo de remate de éste. En esta ocasión de nuevo, se dice vecino de la ciudad de Sevilla. Emite el 4 de enero de 1617 una carta de pago por haber tallado la parte escultórica de la antigua sillería de San Sebastián y Santa María de la Mota de Marchena. Este encargo lo acometió ayudado por su hijo Diego y por desgracia fue sustituida por otra en el siglo XVIII<sup>413</sup>.

El 7 de octubre de 1619, concierta el retablo mayor del monasterio de Nuestra Señora del Carmen extramuros de Carmona, encargado por la cofradía de la Soledad. En este contrato ya se hace llamar «escultor y arquitecto, vecino de esta villa de Carmona,

---

<sup>411</sup> José Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario de artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive* (Sevilla, Pamplona: La Andalucía moderna, Analecta, 1899-1908, 2001), I: 188; Celestino López Martínez, *Arquitectos, escultores y pintores vecinos de Sevilla* (Sevilla: Rodríguez, Giménez y C<sup>a</sup>, 1928), 88.

<sup>412</sup> López Martínez, *Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán*, 46, 49 y 52; Juan Luis Ravé Prieto, *Arte religioso en Marchena (siglos XV al XIX)* (Marchena: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 1986), 53; *Documentos inéditos para la Historia del Arte en la provincia de Sevilla: siglos XVI al XVIII*, eds. de la Villa Nogales, y Mira Caballos, 7, 97 y 223.

<sup>413</sup> *Documentos inéditos para la Historia del Arte en la provincia de Sevilla: siglos XVI al XVIII*, eds. de la Villa Nogales, y Mira Caballos, 9 y 97-98; Manuel Antonio Ramos Suárez, «Arquitecturas para la música: Las cajas de órgano de la parroquia matriz de San Juan Bautista de Marchena (Sevilla)», *Archivo Español de Arte* 86, 343 (2013): 182.

en la colación de Nuestro Señor San Salvador». El 8 de septiembre de 1620 contrata un tabernáculo con la Cofradía de la Pura y Limpia Concepción, conforme a la traza dada por el prioste de esta organización. En este contrato figura nuevamente como «maestro escultor y arquitecto» y continúa residiendo en el mismo distrito<sup>414</sup>.

El 5 de junio de 1629 tasó un retablo, que incluía escultura y ensamblaje como de costumbre, realizado por Jerónimo Velázquez para los jesuitas de Morón de la Frontera. Lo más interesante es que en este documento aparece como fiador de Velázquez el escultor Juan Martínez Montañés<sup>415</sup>.

### Bibliografía

- Documentos inéditos para la Historia del Arte en la provincia de Sevilla: siglos XVI al XVIII*. Sevilla, 1993.
- Garramiola Prieto, Enrique. «Antiguo retablo del siglo XVI restaurado en Montilla». *Arte, Arqueología e Historia* 6 (1999): 14-19.
- . «Etnias y vecinos en Montilla de origen extranjero (siglos XVI-XIX)». *Ámbitos. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades de Córdoba* 7 (2002): 27-44.
- . *Montilla. Guía histórica, artística y cultural*. Córdoba: El almendro D.L., 1982.
- Gestoso y Pérez, José. *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*. Facsímil. Vol. 3 vols. Sevilla, Pamplona: La Andalucía moderna, Analecta, 1899.
- Hernández Nieves, Román. «Centros artísticos de escultura y pintura en la Baja Extremadura: siglos XVI-XVIII». *Espacio, tiempo y forma. Serie VII. Historia del Arte* 3 (1990): 87-122.
- López Martínez, Celestino. *Arquitectos, escultores y pintores vecinos de Sevilla*. Sevilla: Rodríguez, Giménez y C<sup>a</sup>, 1928.
- López Martínez, Celestino. *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*. Sevilla: Rodríguez, Giménez, 1929.

---

<sup>414</sup> *Documentos inéditos para la Historia del Arte en la provincia de Sevilla: siglos XVI al XVIII*, eds. de la Villa Nogales, y Mira Caballos, 98-99.

<sup>415</sup> López Martínez, *Arquitectos, escultores y pintores vecinos de Sevilla*, 211.



Martín, Eduardo, e Hipólito Sancho de Sopranis. *Documentos para la historia artística de Cádiz y su región*. Jerez de la Frontera: Ayuntamiento, 1939.

Palomero Páramo, Jesús Miguel. *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*. Sevilla: Diputación Provincial, 1983.

Ramos Suárez, Manuel Antonio. «Arquitecturas para la música: Las cajas de órgano de la parroquia matriz de San Juan Bautista de Marchena (Sevilla)». *Archivo Español de Arte* 86, n° 343 (2013): 181-200.

Ravé Prieto, Juan Luis. *Arte religioso en Marchena (siglos XV al XIX)*. Marchena: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, 1986.

**Francisco DE HOLANDA, entallador (1490)**

Homónimo de un famoso erudito humanista de la segunda mitad del XVI, con el que no podemos vincularlo de ninguna manera. Francisco de Holanda figura, junto a Guillermo Alemán (véase biografía), el 25 de febrero de 1490 trabajando en la antigua sillería, no conservada, en la mezquita de Córdoba, que entonces ya desempeñaba funciones de catedral. Esta sillería fue suplantada por otra en el siglo XVIII, que es la que se mantiene en la actualidad. De la anterior que nos interesa no ha sobrevivido ningún elemento<sup>416</sup>. Respecto al artífice que nos incumbe, se desconoce por completo cualquier otro detalle u obra que nos pudiera arrojar una pista sobre su perfil, a lo que se añade el lamento por la pérdida de su única obra.

Por otro lado, cabe reseñar la existencia en fechas cercanas de otro Francisco de Holanda, con el que probablemente no compartiera más que la coincidencia del nombre. Se trata de un maestro que, en varias ocasiones, recibe encargos para la fundición de campanas para el reino de Granada en 1501<sup>417</sup>.

---

<sup>416</sup> Miguel Ángel Orti Belmonte, *La sillería del coro de la Catedral de Córdoba* (Madrid: Imprenta de Bernardo Rodríguez, 1919); José Martín Ribes, Carlos Fernández-Martos y Bermúdez-Cañete, y José Hernández Díaz, *Sillería de coro de la catedral de Córdoba* (Córdoba: Caja Provincial de Ahorros, 1981), 41; Enrique Pareja López, *El arte de la Reconquista cristiana*, ed. Enrique Pareja López (Sevilla: Gever, 1990), 3: 369-371; Luis Vasallo Toranzo, «La sillería del coro del monasterio toresano de Sancti Spíritus», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA* 62 (1996): 298; Diana Olivares Martínez, *Alonso de Burgos y la arquitectura castellana en el siglo XV: los obispos y la promoción artística en la Baja Edad Media* (Madrid: La Ergástula, 2013), 90.

<sup>417</sup> Archivo General de Simancas, Cámara de Castilla, céds. 5,198,1 y 5,198,2 (31 de julio de 1501); céd. 5,281,5 (12 de octubre de 1501).

### Bibliografía

- Martín Ribes, José, Carlos Fernández-Martos y Bermúdez-Cañete, y José Hernández Díaz. *Sillería de coro de la catedral de Córdoba*. Córdoba: Caja Provincial de Ahorros, 1981.
- Olivares Martínez, Diana. *Alonso de Burgos y la arquitectura castellana en el siglo XV: los obispos y la promoción artística en la Baja Edad Media*. Madrid: La Ergástula, 2013.
- Orti Belmonte, Miguel Ángel. *La sillería del coro de la catedral de Córdoba*. Madrid: Imprenta de Bernardo Rodríguez, 1919.
- Pareja López, Enrique. *El arte de la Reconquista cristiana*. Editado por Enrique Pareja López. Vol. 3. Historia del Arte en Andalucía. Sevilla: Gever, 1990.
- Vasallo Toranzo, Luis. «La sillería del coro del monasterio toresano de Sancti Spíritus». *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*: BSAA 62 (1996): 295-302.

**Martín de HOLANDA, entallador (c. 1550)**

Entallador que trabajó habitualmente junto al pintor Estacio de Bruselas en el foco de Llerena, donde ambos residían y tenían el taller establecido. A la labor de ellos se debe el retablo de Berlanga (Badajoz), ejecutado hacia 1550. Esta información se conoce a través de un pleito que ambos mantuvieron porque Bruselas se negó a pagarle ciertas demasías. Quizás sería posible encontrar su huella en otros encargos de Estacio, como los retablos de Monesterio, Valencia de la Torre, Ribera del Fresno, Granja de Torrehermosa, Bienvenida, Campillo de Llerena o Usagre, al igual que el de Medina de las Torres, único retablo que se conserva de los enumerados<sup>418</sup>.

---

<sup>418</sup> Carmelo Solís Rodríguez, «Escultura y pintura del siglo XVI», en *Historia de la Baja Extremadura*, ed. Manuel Terrón Albarrán, vol. 2. De la época de los Austrias a 1936 (Badajoz: Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes, 1986), 609, 616 y 661; Román Hernández Nieves, «Centros artísticos de escultura y pintura en la Baja Extremadura: siglos XVI-XVIII», *Espacio, tiempo y forma. Serie VII. Historia del Arte* 3 (1990): 104 y 108-109; Román Hernández Nieves, *Retablística de la Baja Extremadura (siglos XVI-XVIII)*, 1ª ed. (Universidad Nacional de Educación a Distancia. Centro regional de Extremadura - Mérida, 1991), 439, 448, 488, 521, 524 y 532. En la página 510 de la última publicación citada se menciona a un Miguel de Holanda (en la segunda edición de esta obra se mantiene igual). Consideramos que debe tratarse de una simple errata, ya que no hemos logrado averiguar ninguna otra información relativa a ese supuesto Miguel.

Sobre el retablo de Medina de las Torres, véase Román Hernández Nieves, *Retablística de la Baja Extremadura (Siglos XVI-XVIII)*, 2ª ed. (Badajoz: Diputación Provincial, 2004), 51-58.

Sobre Estacio de Bruselas (1538-1571), discípulo de Antón de Madrid (autor del retablo de Calzadilla), véase Florencio-Javier García Mogollón, «Cultura y evangelización: aproximación a la iconografía de la Pasión de Cristo en el arte extremeño», *Cauriensia* 10 (2015): 120, 131, 139 y 141. En la página 133 de la citada publicación se le atribuye atribuye el retablo de la parroquia de la Santa Cruz, de Arroyo de San Serván, sin descartar que quizá sea de Francisco de la Hermosa. La cronología es de mediados del XVI.

Otras referencias sobre Estacio de Bruselas proceden de Carmelo Solís Rodríguez, «Antón de Madrid y Estacio de Bruselas, pintores del siglo XVI en la Baja Extremadura», en *Primer Congreso Español de Historia del Arte: Trujillo, 10-12 de junio de 1977* (Granada: Atrio, 1977), 41-43; «La pintura del siglo XVI en la Baja Extremadura», *Las Ciencias* XLV, nº 4 (1980): 281-291; «El retablo de Calzadilla» 50 (1983): 16-17, disponible en <https://bghyn.com/alminar/> (último acceso 31/03/2021); «Escultura y pintura del siglo XVI», en *Historia de la Baja Extremadura*, ed. Manuel Terrón Albarrán, vol. 2. De la época de los Austrias a 1936 (Badajoz: Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes, 1986), 505-679; «Dos estéticas encontradas en la Baja

En esta obra, cabe atribuirle a Holanda la estructura de chaflán, con guardapolvos, doseletes del registro superior y baquetones de las entrecalles. Desconocemos si los registros inferiores también estuvieron decorados con chambranas, ya que las pinturas dejan espacio para un ornamento y no se adaptan a la forma semicircular del marco. De hecho, en la *Coronación de la Virgen*, las esquinas podrían presentar repintes. Como particularidad, presenta las tres calles principales de cada lado en forma de semicírculo y, además, en el lado del Evangelio hallamos una puerta similar a la del retablo de la localidad próxima de Calzadilla de los Barros.

Probablemente se formó con ellos el imaginero y retablista Juan de Valencia, que trabajará con Rodrigo Lucas en el retablo de Villafranca de los Barros. Este taller contribuyó a la implantación del Renacimiento en la Baja Extremadura. Probablemente, tanto nuestro Martín de Holanda como los otros dos artífices señalados en esta biografía hubieran pasado un tiempo en Andalucía, desde donde difundieron las novedades estilísticas<sup>419</sup>.




---

Extremadura a mediados del siglo XVI. Estacio de Bruselas y Luis de Morales», en *Los clasicismos en el arte español. Actas del X Congreso del CEHA* (Madrid: UNED, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Departamento de Historia del Arte, 1994), 311-316.

<sup>419</sup> Hernández Nieves, *Retablistica de la Baja Extremadura (siglos XVI-XVIII)*, 1ª ed., 532. Véase biografía de Rodrigo Lucas.

Figura 164. Martín de Holanda y Estacio de Bruselas, retablo mayor, primera mitad del siglo XVI, parroquia de Nuestra Señora del Camino, Medina de las Torres.



Figura 165. Martín de Holanda y Estacio de Bruselas, retablo mayor (detalle), primera mitad del siglo XVI, parroquia de Nuestra Señora del Camino, Medina de las Torres.

### Bibliografía

García Mogollón, Florencio-Javier. «Cultura y evangelización: aproximación a la iconografía de la Pasión de Cristo en el arte extremeño». *Cauriensia* 10 (2015): 113-161.

Hernández Nieves, Román. «Centros artísticos de escultura y pintura en la Baja Extremadura: siglos XVI-XVIII». *Espacio, tiempo y forma. Serie VII. Historia del Arte* 3 (1990): 87-122.

———. *Retablística de la Baja Extremadura (siglos XVI-XVIII)*. 1ª ed. Universidad Nacional de Educación a Distancia. Centro regional de Extremadura - Mérida, 1991.

———. *Retablística de la Baja Extremadura (Siglos XVI-XVIII)*. 2ª ed. Badajoz: Diputación Provincial, 2004.

- Solís Rodríguez, Carmelo. «Antón de Madrid y Estacio de Bruselas, pintores del siglo XVI en la Baja Extremadura». En *Primer Congreso Español de Historia del Arte: Trujillo, 10-12 de junio de 1977*, 41-43. Granada: Atrio, 1977.
- . «Dos estéticas encontradas en la Baja Extremadura a mediados del siglo XVI. Estacio de Bruselas y Luis de Morales». En *Los clasicismos en el arte español. Actas del X Congreso del CEHA*, 311-316. Madrid: UNED, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Departamento de Historia del Arte, 1994.
- . «El retablo de Calzadilla». *Alminar* 50 (1983): 16-17.
- . «Escultura y pintura del siglo XVI». En *Historia de la Baja Extremadura*, editado por Manuel Terrón Albarrán, 2. De la época de los Austrias a 1936. Badajoz: Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes, 1986.
- . «La pintura del siglo XVI en la Baja Extremadura». *Las Ciencias* XLV, nº 4 (1980): 281-291.

## JACQUES/JAQUES/JAQ., maestro imaginero (h. 1533)

Por el nombre suponemos que era de origen francés o del área francófona, sin poder precisar más en su procedencia. Las primeras noticias que tenemos de este artífice lo sitúan trabajando en la portada norte de la catedral de Plasencia, iniciada el 14 de noviembre de 1522 y terminada en 1558. Dentro de este dilatado periodo, Jacques interviene hacia 1533, acompañado de sus compañeros Guillén y Gonzalo Hernández. Sobre esta fecha estaría terminado el primer cuerpo de la mencionada portada, realizado durante la segunda campaña constructiva de la fachada. Los contrafuertes presentan diferencias estilísticas notables respecto a la calle central y corresponderían a otros autores. La labor que realizan estos entalladores ha sido analizada minuciosamente y comparada con la talla de las casas consistoriales de Sevilla, mediante la talla y en el empleo de motivos y composiciones de la decoración de ambas construcciones. Se atribuye a la participación de estos tres en ambas obras por las siguientes pruebas documentales<sup>420</sup>.

De esta manera, en 1533 Jacques y sus compañeros son llamados por el Cabildo hispalense y abandonan la ciudad del Jerte. Tardan siete días y medio en recorrer los 341 kilómetros que separan en la actualidad Plasencia de Sevilla, a ocho leguas recorridas por día<sup>421</sup>.

---

<sup>420</sup> Ana Castro Santamaría, *Juan de Álava. Arquitecto del Renacimiento* (Salamanca: Caja Duero, 2002), 310-315.

<sup>421</sup> José Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, facsímil (Sevilla, Pamplona: La Andalucía moderna, Analecta, 1899-1908, 2001), I: 327: «an de aver guillen y jaq. y gonzalo hernandez ymaginarios 2295 mrs de la venida del camino q vinieron desde plaçençia a esta cibdad que son siete dias y medio de camino a 8 leguas cada dia y son lo que ganan cada dia todos tres 9 rs, el guillen 3 rs y ½ y jac. Tres y gonzalo hernandez 2rs y ½ cada dia».

Ana Castro Santamaría, «Algunas aportaciones sobre la catedral de Plasencia (siglo XVI)», *Norba: revista de arte* 14-15 (1994-1995): 288.





Figura 65. Jacques, Guillén y Gonzalo Hernández, primer cuerpo de la fachada norte, a. 1533, catedral, Plasencia.

En la documentación rescatada por Gestoso se indica el pago de 2.295 maravedíes por el trayecto, que supuso una duración de siete días y medio, y a cada uno se le abonaría según el precio de su jornal. Entre los tres, sumaban nueve reales por día, repartidos de la siguiente manera: «el guillen» [sic] tres reales y medio, «jac.», tres reales, y Gonzalo Hernández, dos reales y medio. Después, en Sevilla estos imagineros solo figuran en los registros de 1533, sin que volvamos a tener noticias de ellos. De esta manera, como la fachada placentina no se terminaría hasta 25 años después, podríamos suponer que volvieron para aprovechar esa oportunidad laboral.

En Sevilla, trabajarán los tres en la decoración escultórica de la sacristía mayor de la catedral (puertas y cajonerías) y en las casas capitulares. Respecto a su participación en la sacristía, comprobamos que en la monografía dedicada a su estudio, Morales Martínez no menciona a este Jacques<sup>422</sup>. Deducimos, pues, que el escaso protagonismo

<sup>422</sup> José Camón Aznar, *La arquitectura y la orfebrería españolas del siglo XVI* (Summa Artis. Madrid: Espasa-Calpe, 1982), 17: 330-331 y 336-337; Tomás Pulido y Pulido, *Datos para la historia artística cacereña (repertorio de artistas)* (Cáceres: Institución Cultural «El Brocense», Diputación Provincial, 1980), 152; Alfredo José Morales Martínez, *La obra renacentista del Ayuntamiento de Sevilla* (Sevilla: Servicio de Publicaciones del Excmo. Ayuntamiento, 1981), 83; Manuel Gómez-

de Jacques se debe a que ejercería de ayudante de Guillén, a quien se dirigen los principales pagos.

En el ayuntamiento, se encargan de los frisos del apeadero y de la sala capitular baja del ayuntamiento, así como otros elementos decorativos (escudo de armas, Plus Ultra, cruz de Borgoña y toisón sobre el friso del apeadero), desde finales de marzo de 1533 hasta el mes de julio<sup>423</sup>. Como se puede observar, estos elementos decorativos se repiten tanto en el interior como en el exterior del apeadero. Nos inclinamos a considerar que se refiere al interior de la estancia dado que se indica que la ubicación de estos símbolos esculpidos se encuentra por encima del friso –y no bajo el friso, como ocurre en los muros exteriores–.

---

Moreno, *Las águilas del Renacimiento español: Bartolomé Ordóñez, Diego Siloée, Pedro Machuca, Alonso Berruguete (1517-1558). Sobre el Renacimiento en Castilla* (Madrid: Xarait, 1983), 87-88, 90 y 99; Alfredo José Morales Martínez, *La sacristía mayor de la Catedral de Sevilla* (Sevilla: Diputación Provincial, 1984); Alfredo José Morales Martínez, «El Ayuntamiento de Sevilla: maestros canteros, entalladores e imagineros», *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte* 4 (1991): 65; Castro Santamaría, «Algunas aportaciones sobre la catedral de Plasencia (siglo XVI)»: 289; Castro Santamaría, *Juan de Álava. Arquitecto del Renacimiento*, 48, 311 y 317.

<sup>423</sup> Morales Martínez, *La obra renacentista del Ayuntamiento de Sevilla*, 73-74; Morales Martínez, «El Ayuntamiento de Sevilla: maestros canteros, entalladores e imagineros»: 81.



Figuras 66 y 67. ¿Jacques?, Guillén y Gonzalo Hernández, puertas de la sacristía mayor, 1533, catedral, Sevilla.



Figura 68. Jacques, Guillén y Gonzalo Hernández, friso decorativo y escudo de armas imperial, apeadero, 1533, ayuntamiento, Sevilla.



Figura 69. Jacques, Guillén y Gonzalo Hernández, Plus Ultra, apeadero, 1533, ayuntamiento, Sevilla.



Figura 70. Jacques, Guillén y Gonzalo Hernández, cruz de Borgoña y toisón, apeadero, 1533, ayuntamiento, Sevilla.

Gestoso recoge algunos de estos pagos procedentes del Archivo Municipal: el 21 de abril de 1533 se anotan a favor de los tres imaginarios 20 ducados por la labra de unas piedras, por varas y a destajo, hasta un montante de 7.500 maravedís. Quizás lo más interesante es la anotación que deja el escribano al final: «[...] y el maestro mayor diego de Riaño los fia», ello nos indica con total claridad la formidable relación laboral de estos tres profesionales con su superior. El 7 de julio de 1533 a «Jaq imaginario compañero de Guillen imaginario» el consistorio le debía 6.000 maravedís. Este pago se debe a las varas aludidas el 21 de abril, así como por un palmo de friso, todo ello ya terminado y de lo que le quedaban por cobrar 1.802 maravedís, como consta en los jornales de la semana del lunes 7 al sábado 12 de julio de 1533<sup>424</sup>.

Nos parecería muy tentador asociar este artífice con un homónimo, Jacques Francés, con el que coincide en las obras de las casas consistoriales hispalenses (véase biografía de Jacques Francés). Sin embargo, al igual que hemos procedido en otras biografías, aplicando el criterio de considerar distintos artistas aquellos que figuran claramente diferenciados en una misma documentación, hemos de pensar en dos personalidades. Ambos coinciden en la citada empresa constructiva en el invierno de 1532-1533.

Mientras que el artista que ahora nos concierne trabajaba en Plasencia, el otro Jacques Francés es citado en las nóminas del ayuntamiento como Jacques Francés desde

<sup>424</sup> Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, I: 327-328; Morales Martínez, *La obra renacentista del Ayuntamiento de Sevilla*, 73-74.

diciembre de 1532 hasta mayo del año siguiente. Gestoso localizó un pago temprano, fechado el 16 de diciembre de 1532. Ese día, Jaques Francés «imaxinario» cobró tres ducados por la labra de ciertas piedras a destajo en esta fábrica<sup>425</sup>. Asimismo, descartamos relación con cualquier otro homónimo, ya que Jacques Bernal estaría lo suficientemente ocupado para estas fechas en su taller castellano como para desplazarse a Sevilla. De igual forma, hay otro en Salamanca, Diego Xaqués, que desestimamos por la diferencia impuesta por el nombre y por la distancia temporal, puesto que este citado entallador figura como vecino en Salamanca en 1568<sup>426</sup>. Más al norte, a principios de siglo hubo un entallador, maestre Jaque activo en León, cuyo nombre completo era Jacques Foetifois<sup>427</sup>. Desconocemos cualquier información relativa a su actividad o personalidad artística, lo cual dificulta trazar una asociación, a lo que cabe sumar la escasa comunicación entre los entalladores septentrionales activos en estos dos focos artísticos.

Artífices que pudieran plantear mayores dudas los hallamos activos en la fábrica catedralicia de Granada, bajo las órdenes de Siloe. El 16 de enero de 1529 Jaques Fontana se encontraba trabajando como cantero sobre sillares y esquinas. Desconocemos si será el mismo, pero meses más tarde, en la primavera del mismo año, hay un segundo Jaques (sin el apellido de Fontana). Luego aparece otro Jaques Paillart, de mayo a julio de 1529, que sin duda será el mismo que formaba parte del taller de carpinteros y ensambladores franceses que trabajan sobre unas trazas que iba extendiendo Siloe, desde el 20 de octubre de 1528 hasta el 23 de agosto de 1532. Dichas trazas formaban parte de un modelo, que abarcaría toda la construcción catedralicia, ya que incluía referencias a las capillas, sus arcos, los pilares de las naves, estribos, torres y arbotantes bajo el cimborrio. Los otros artífices que figuran en este taller son, además de Paillart: Pierre

---

<sup>425</sup> Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, I: 325; Morales Martínez, «El Ayuntamiento de Sevilla: maestros canteros, entalladores e imagineros»: 81.

El segundo autor citado los considera igualmente artistas independientes uno del otro y los enumera separados en el artículo que citamos.

<sup>426</sup> Véase biografía de Jacques Francés y documento transcrito bajo su epígrafe, procedente del AHPSa, Sección protocolos notariales, p<sup>o</sup> 2943, f<sup>o</sup> 719 (28/10/1568).

<sup>427</sup> María Dolores Teijeira Pablos, *Juan de Bruselas y la sillería coral de la Catedral de Zamora* (Zamora: Instituto de estudios zamoranos «Florián de Ocampo» (CSIC), 1996, 41.

Guillebert, Foursy Marloy (véase biografía de Pierres/Fierres para mayor información sobre ambos), Charles Symon y Guillén Francés<sup>428</sup>.

Finalmente, en enero de 1537 encontramos dos canteros; el primero, trabajando sillares a destajo, Juan de Jaques; pero el segundo, llamado «Jaques Francés entallador», recibe dos reales y medio por jornal<sup>429</sup>. Consideramos que éste último sería el compañero que debió de conocer en la obra de las Casas Consistoriales sevillanas y el otro, Juan de Jaques, no presenta rasgos suficientes en común, de tal manera que lo tenemos por un artífice distinto a nuestro entallador.

Por lo tanto, podemos considerar –sin llegar a afirmar rotundamente– que Jacques, o Jaq., como figura en la documentación en muchas ocasiones, pudo haber trabajado en la catedral de Granada entre el 20 de octubre de 1528 y el 23 de agosto de 1532; aquí figura como carpintero/ensamblador, por lo que deducimos que trabajó sobre madera. Después se mudó a Plasencia, donde interviene en la decoración de la parte central del primer cuerpo de la portada plateresca septentrional. En este caso, cambia de material, ya que esta fachada es pétreo, lo que vendría a reforzar la idea de una formación en algún taller del norte de Francia, donde eran entrenados para trabajar sobre distintos materiales. En Plasencia podría haber residido desde finales de agosto de 1532 hasta que es llamado para participar en las fábricas sevillanas, al año siguiente. Así, desde finales de marzo al 7 de julio de 1533 está localizado trabajando en las Casas Consistoriales. Más tarde, interviene en la sacristía mayor de la catedral de esta misma ciudad. Dado que queda descartada otra participación en Granada en 1537 y que en Sevilla recibió pago doble en concepto de trayecto desde Plasencia, que consideramos de ida y vuelta, es probable que siguiera trabajando durante algún tiempo en esta última ciudad.

---

<sup>428</sup> Antonio Gallego y Burín, *Guía de Granada* (s.p.: 1946), 507; Pulido y Pulido, *Datos para la historia artística cacereña (repertorio de artistas)*, 152; Manuel Gómez-Moreno, *Diego de Siloe. Homenaje en el IV centenario de su muerte* (Granada: Universidad de Granada, 1963), 84 y 86; Manuel Gómez-Moreno, *Las águilas del Renacimiento español. Ordóñez, Siloe, Machuca, Berruguete. 1517-1558. Sobre el Renacimiento en Castilla* (Madrid: Centro Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, 1941), 76 y 90.

<sup>429</sup> Gómez-Moreno, *Diego de Siloe. Homenaje en el IV centenario de su muerte*, 91 y 93.

**Bibliografía**

- Camón Aznar, José. *La arquitectura y la orfebrería españolas del siglo XVI*. Vol. 17. Summa Artis. Madrid: Espasa-Calpe, 1982.
- Castro Santamaría, Ana. «Algunas aportaciones sobre la Catedral de Plasencia (siglo XVI)». *Norba-Arte* 14-15 (1994-1995): 287-96.
- . *Juan de Álava. Arquitecto del Renacimiento*. Salamanca: Caja Duero, 2002.
- Gallego y Burín, Antonio. *Guía de Granada*. S.p.: 1946.
- Gestoso y Pérez, José. *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*. Facsímil. Vol. 1. Sevilla, Pamplona: La Andalucía moderna, Analecta, 1899-1908, 2001.
- Gómez-Moreno, Manuel. *Diego Siloe. Homenaje en el IV centenario de su muerte*. Granada: Universidad de Granada, 1963.
- . *Las águilas del Renacimiento español: Bartolomé Ordóñez, Diego Siloé, Pedro Machuca, Alonso Berruguete (1517-1558). Sobre el Renacimiento en Castilla*. Madrid: Xarait, 1983.
- López Martín, Jesús Manuel. *La arquitectura en el Renacimiento placentino. Simbología de las fachadas*. Cáceres: Institución Cultural «El Brocense», 1986.
- Morales Martínez, Alfredo José. «El Ayuntamiento de Sevilla: maestros canteros, entalladores e imagineros». *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte* 4 (1991): 61-82.
- . *La obra renacentista del Ayuntamiento de Sevilla*. Sevilla: Servicio de Publicaciones del Excmo. Ayuntamiento, 1981.
- . *La sacristía mayor de la Catedral de Sevilla*. Sevilla: Diputación Provincial, 1984.
- Pulido y Pulido, Tomás. *Datos para la historia artística cacereña (repertorio de artistas)*. Cáceres: Institución Cultural «El Brocense», Diputación Provincial, 1980.
- Teijeira Pablos, María Dolores. *Juan de Bruselas y la sillería coral de la Catedral de Zamora*. Zamora: Instituto de estudios zamoranos «Florián de Ocampo» (CSIC), 1996.



## Esteban JAMETE (Étienne JAMET), escultor y arquitecto (1516-1565)

### Introducción

Nos encontramos ante uno de los artífices más notables y mejor estudiados; debido a esto vamos a realizar un acercamiento que nos permita situarlo en el contexto de las migraciones de artistas. De esta manera, nuestro punto de partida será la publicación de Turcat<sup>430</sup>. Si bien esta completa biografía del artista toma como eje central el proceso de Jamete ante el Santo Oficio y sobre su estancia en Cuenca, nuestro interés se dirigirá más a la trayectoria por la geografía y al análisis de redes y contactos desarrollados por el artista.

---

<sup>430</sup> André Turcat, *Étienne Jamet alias Esteban Jamete. Sculpteur français de la Renaissance en Espagne condamné par l'Inquisition* (París: Centre national de la recherche scientifique, Centre national du livre, Picard, 1994). Se trata de un estudio de gran ambición, cuya falta de traducción al castellano nos alarma, así como la ausencia casi total de referencias a esta obra en posteriores publicaciones de otros autores, ya que los investigadores hispanohablantes prácticamente han ignorado este trabajo, pese a su calidad.

Con anterioridad, en la historiografía en lengua castellana, Domínguez Bordona (Jesús Domínguez Ortiz, *Proceso inquisitorial contra el escultor Esteban Jamete. Transcripción, extractos y notas preliminares* [Madrid: Blass, Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas. Centro de Estudios Históricos, 1933]) había publicado la documentación sobre el proceso inquisitorial. Después, desde el último cuarto del siglo XX, es María Luz Rokiksi Lázaro la única que se ha ocupado de este artista, desvelando la documentación relativa a Jamete a lo largo de un buen número de publicaciones, a las que oportunamente nos referiremos.

Sin embargo, dada la relevancia de la producción artística jametiana, son muchos los que se han referido al escultor en obras de carácter más general o aproximaciones a la escultura española. Mencionaremos los principales trabajos: Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España* (Tres Cantos [Madrid]: Imprenta de la viuda de Ibarra, Istmo, 1800, 2001), 6: 1-4; Manuel Gómez-Moreno, *La escultura del Renacimiento en España* (Florencia, Barcelona: Pantheon, Gustavo Gili, 1931), 73; Esteban García Chico, *Documentos para el estudio del arte en Castilla. Escultores*, vol. 2 (Valladolid: Universidad de Valladolid, 1941); Esteban García Chico, *Nuevos documentos para el estudio del arte en Castilla. Escultores del siglo XVI* (Valladolid: Universidad de Valladolid, Seminario de Arte y Arqueología, 1959); Fernando Chueca Goitia, *Arquitectura del siglo XVI* (Madrid: Plus Ultra, 1953), 18 y 189; José María de Azcárate Ristori, *Escultura del siglo XVI* (Madrid: Plus Ultra, 1958), 233-239; Juan José Martín González, *Historia de la escultura*. Madrid: Gredos, 1970, 219.

Por otro lado, a pesar de que él mismo se consideraba artífice de la escultura, y así se presenta antes las autoridades inquisitoriales, lo hemos considerado escultor –artista completo, ya que cultivó tanto la imaginería como la entalladura– así como arquitecto. Ya un contemporáneo suyo, Jerónimo Noguerras, lo denominó «arquítete»<sup>431</sup>. Sin embargo, al margen de esta interesante apreciación de la época, la actividad de Jamete encaja perfectamente con la definición actual (y postrera) de arquitecto<sup>432</sup>.

### Origen y formación en el taller foráneo

Presuponemos su nacimiento en 1516, puesto que el 26 de abril de 1557 el artista afirma rondar los 41 años. Declaró igualmente ser hijo de Jamet Loxin, *tailleur de pierre* oriundo de Saint-Denis-d'Orques (Sarthe) y de Nicole, quien procedía de un pueblo cercano a Orleáns, Saint-Mamé. El oficio del padre podría corresponderse con nuestro término de cantero o picapedrero, pero consideramos que se acerca más al concepto de escultor dedicado a la piedra. Por tanto, como cabía esperar, la primera formación que obtiene Jamete debió de ser en el taller paterno, en Orleáns, ciudad donde el artista creció y vivió hasta trasladarse a nuestro país. Durante sus años en dicha urbe, debió de entrar en contacto, sin duda, con el Primer Renacimiento francés, desarrollado especialmente en las construcciones del Loira, en la actual región Centro-Valle del Loira. Limitándonos por prudencia a la ciudad natal del artista, de aquellos años se conservan algunas viviendas; desconocemos por completo si pudo intervenir como aprendiz, pero sí que es cierto que pudo conocer estas edificaciones antes de venir a España. Estos inmuebles son los siguientes: la casa de la Venera (*maison de la Coquille*), en la rue Pierre-Percée (e incluso la casa Dallibert, cuya fachada se inspira en ésta); la casa de Marineros (*maison de mariniers*), sita en la rue de la Charpenterie; el edificio Euverte

---

<sup>431</sup> Jerónimo Noguerras lo definió de la siguiente manera: «es entallador o arquítete, que por otro nombre se dice el dicho oficio». Jesús Domínguez Ortiz, *Proceso inquisitorial contra el escultor Esteban Jamete. Transcripción, extractos y notas preliminares* (Madrid: Blass, Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, Centro de Estudios Históricos, 1933), 15.

<sup>432</sup> María Jesús Mancho Duque, ed., *DICTER. Diccionario de la ciencia y de la técnica del Renacimiento* (Ediciones Universidad de Salamanca), s.v. arquitecto. <http://dicter.usal.es/?palabra=arquitecto&tipo=0> [último acceso 08/02/2019]. Este diccionario nos informa que el término se recupera en la lengua castellana a partir de la publicación de Diego de Sagredo, *Medidas del romano* (Toledo: Ramón de Petras, 1526).

interior de la Península, que a continuación vamos a presentar, seguramente no difiera mucho de la trayectoria que debió de seguir del resto de los artífices estudiados en esta tesis. La gran diferencia es que, en el caso de Jamete, en su interrogatorio el artista se pronuncia sobre muchos aspectos de su biografía; mientras tanto, del resto solo tenemos las noticias de los centros en los que trabajaron con mayor intensidad. Sospechamos, por tanto, que todos los demás vagarían por distintas ciudades y talleres hasta encontrar la oportunidad que les ofreció una estabilidad.

### Castilla y León

Su andanza por la Península comienza a partir de 1535 en Fuenterrabía (Guipúzcoa); después se dirige a León, Zamora y Benavente (Zamora), ciudades que el artista transita de paso. Llega a Salamanca, donde se hospeda entre ocho y diez días. Arias Martínez sostiene que el primer destino del escultor sería León, ciudad a la que vuelve más tarde, coincidiendo con la llegada de Juan de Juni, y es entonces cuando entraría a trabajar en el monasterio de San Marcos<sup>436</sup>.

Por otro lado, Parrado del Olmo se pregunta si pudo haberse interesado por venir a Salamanca en primer lugar con la intención de buscar apoyo entre los franceses aquí asentados. De hecho, Camón Aznar insiste en que Jamete efectivamente trabajó en Salamanca. Su breve estancia en la ciudad del Tormes es indiscutible, pero por el momento no se ha podido demostrar su intervención<sup>437</sup>. En nuestra opinión, consideraríamos más factible que el escultor se sintiera atraído por la cantidad de fábricas abiertas simultáneamente en Salamanca. A pesar de que no nos conste su nombre en ninguna de ellas, el artista sí tuvo la oportunidad de observar la cantidad de

---

des ateliers itinérants au foyer rayonnant», en *La sculpture française du XVI<sup>e</sup> siècle. Études et recherches*, ed. Marion Boudon-Machuel (Marsella: Le bec en l'air, Institut national d'histoire de l'art, 2011), 62-79.

<sup>436</sup> Turcat, *Étienne Jamet alias Esteban Jamete*, 13-15; Manuel Arias Martínez, «Revisando a Juan de Juni en San Marcos de León. Fuentes y modelos», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción* 43 (2008): 11; Fernando Llamazares Rodríguez, «Sobre el concepto bíblico del *initium et finis mortis* en el claustro de San Marcos de León», *Liño: Revista anual de Historia del Arte* 21 (2015): 10.

<sup>437</sup> José Camón Aznar, *La arquitectura y la orfebrería españolas del siglo XVI* (Madrid: Espasa-Calpe, 1982), 21-22; Jesús María Parrado del Olmo, *Talleres escultóricos del siglo XVI en Castilla y León: arte como idea, arte como empresa comercial* (Valladolid: Secretariado de publicaciones e intercambio editorial, Universidad de Valladolid, 2002), 92; Muñoz, «Les têtes en médaillon dans le décor sculpté de la Renaissance : typologie et diffusion d'un ornement á travers la France méridionale et l'Espagne», 172.

medallones que en esos momentos se estaban tallando por toda la ciudad. Él ya debía de conocer este motivo decorativo de origen clásico, a través de sus trabajos en el taller familiar. Sin embargo, a diferencia de las decoraciones francesas, en Salamanca le sirvieron de inspiración los enormes medallones decorando fachadas (como es el caso del de los Reyes Católicos en las Escuelas Mayores o el de Santiago Matamoros en el colegio Fonseca), así como extensas series de medallones formando un programa iconográfico propio<sup>438</sup>.

Después sube a Medina del Campo (Valladolid), donde se queda durante dos o tres meses, mientras esculpe los medallones, gárgolas, blasones y otros motivos decorativos de la casa del doctor Beltrán. Esta edificación seguramente se refiera al palacio de Dueñas, en el que se conservan 24 medallones en las enjutas de las arcadas del patio, además de otros cuatro en la escalera. Por otro lado, para la fecha de llegada de Jamete a este municipio, la arcada de la planta de abajo ya estaría terminada, por lo que habría que buscar su participación en el piso superior. Ahí, el conjunto presenta unas diferencias que llevan a considerar la participación de sus manos. Se le atribuyen a Jamete cuatro medallones, de bajorrelieve, ubicados en la escalera. Dos de esos medallones representan a los dueños de la vivienda, el doctor Beltrán, portando casco, y María de Mella, de aspecto más joven; ambos llevan vestimentas a juego. El estilo es homogéneo en los cuatro medallones. Por analogía, otros medallones localizados en la planta superior del patio de esta casa podrían deberse a Jamete. Estos son los que representan a Fernando IV, Isabel la Católica, Fernando V el Católico y Felipe el Hermoso. Turcat desestima, por último, que los medallones de Entique II y IV fueran realizados por Jamete<sup>439</sup>.

Su siguiente parada es en Valladolid; allí reside solo mes y medio, mientras esculpe en la casa de Francisco de los Cobos, que debe de ser el Palacio Real o Capitanía General. Al parecer, debió de encargarse de algún (o algunos) de los medallones del patio. Este patio es lo único que se conserva del edificio; cuenta con cuarenta medallones, en cuya ejecución colaboró otro extranjero, Paulo de Alverabech o

---

<sup>438</sup> Turcat, *Étienne Jamet alias Esteban Jamete*, III.

<sup>439</sup> Esteban García Chico, «El palacio de las Dueñas en Medina del Campo», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 16 (1949-1950): 87-110; Turcat, *Étienne Jamet alias Esteban Jamete*, 13-15, 114 y 385.

Turcat explica que «[...] le style est sans recherche ni virtuosité, mais d'une correction compatible avec ce que nous connaissons ensuite de l'artiste. Ceux sont donc eux que nous pourrions avec le plus de vraisemblance attribuer à Jamet» (página 114).

Elberemberg. Los medallones de Jamete podrían ser los que, según la numeración de Turcat, se corresponde con 16 (¿San Pablo?), 15 (sin identificar) y 14 (el rey David), en el piso superior. Algunos de los rasgos que comparten estos personajes son la barba y que no portan sombrero o casco ni armadura. En el piso inferior encontramos los número 17 y quizás los 18-21<sup>440</sup>.

Seguidamente, en Medina de Rioseco, talla unos arcos para el monasterio de San Francisco, no conservado. Turcat piensa que aquí debió de coincidir con Jerónimo del Corral, quien habría vuelto de Italia, donde habría copiado los motivos de la cartuja de Pavía, dibujos a los que tendría acceso Jamete. Asimismo, Camón Aznar cita los retablos pétreos de la iglesia de este convento, realizados por Esteban Jamete y Miguel de Espinosa, que contienen otras obras de Juni. Tras una breve estancia en Santiago de Compostela, llega a Burgos todavía en 1535. Aquí realiza para Vigarny un modelo en madera de las sillas que realizará el borgoñón para la catedral de Toledo, hospedado en el domicilio burgalés del maestro<sup>441</sup>. También en la propia catedral de Burgos realiza ciertas decoraciones, de las que solamente tenemos constancia los relieves de los basamentos de los enormes pilares del crucero. Los motivos que emplea son bustos, grutescos, colgantes entre las columnas, medallones, etc., todo ello de gran exquisitez y finura, como demuestran las imágenes a continuación<sup>442</sup>.

---

<sup>440</sup> Turcat, *Étienne Jamet alias Esteban Jamete*, 16-18, 115 y 385. Sobre Francisco de los Cobos, véase Hayward Keniston, *Francisco de los Cobos, secretario de Carlos V* (Madrid: Castalia D.L.), 1980; Sergio Ramiro Ramírez, «Francisco de los Cobos y la fama: promoción arquitectónica y literatura cortesana de oposición», *Anales de Historia del Arte* 23 (2013): 71-88. Sobre el palacio de los Cobos, véase Jesús Urrea Fernández, «El Palacio Real de Valladolid». *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 40-41 (1975): 242-253.

<sup>441</sup> Domínguez Ortiz, *Proceso inquisitorial contra el escultor Esteban Jamete*, 24-25; Camón Aznar, *La arquitectura y la orfebrería españolas del siglo XVI*, 219; Turcat, *Étienne Jamet alias Esteban Jamete*, 16, 18, 20-21 y 385.

La motivación para viajar a Santiago era ganar los beneficios del Jubileo; llama un poco la atención este gesto piadoso, siendo él persona poco dada a los asuntos religiosos. Añade en la transcripción de la página 20 que estuvo dos días en Santiago y tuvo ocasión de confesarse y comulgar para obtener las indulgencias.

En el capítulo primero de la obra de Turcat (véanse especialmente las páginas citadas en esta nota), este investigador indica que llega a Burgos a finales de año, mientras que en la página 385, calculando los meses indicados, llegaría en septiembre del mismo año de 1535.

<sup>442</sup> María Luz Rokiski Lázaro, «Esteban Jamete en Burgos», *Archivo Español de Arte* 75, nº 297 (2002): 55-57.

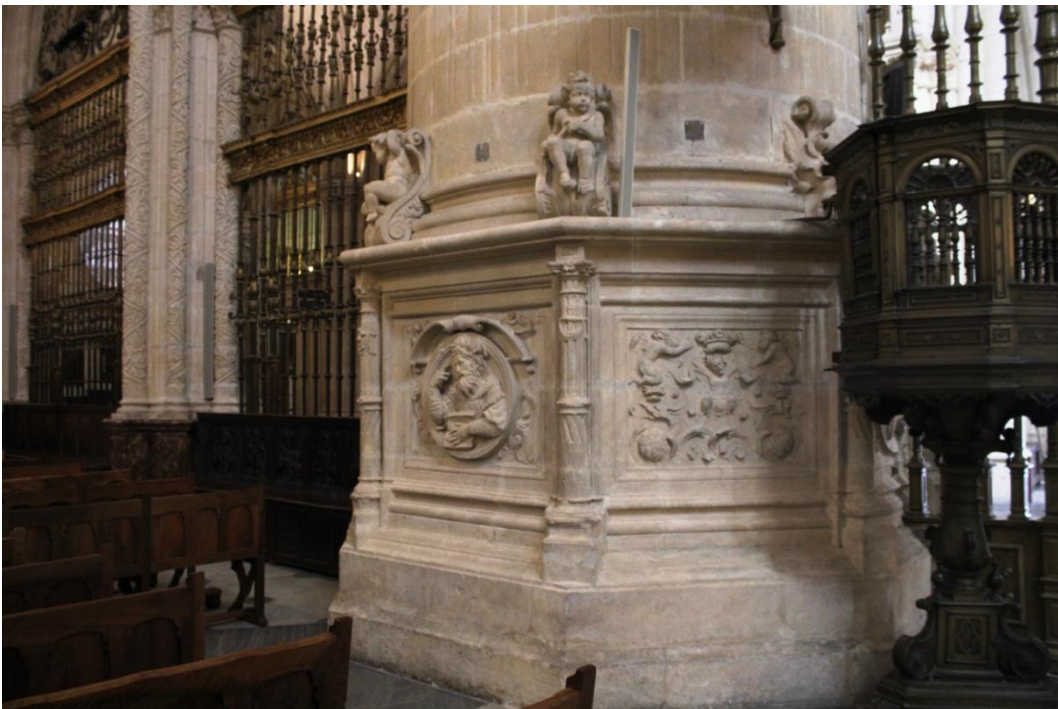


Figuras 71-72. Esteban Jamete, decoraciones de las pilastras del crucero, 1535, catedral, Burgos.





Figuras 73-74. Esteban Jamete, decoraciones de las pilastras del crucero, 1535, catedral, Burgos.



La otra parte del tiempo trabaja para la catedral, pero su obra no ha sido todavía identificada; quizás porque trabaría como ayudante de Siloé o Vigarny<sup>446</sup>.



Figura 75. Monasterio de San Marcos, León.

Se dirige de nuevo a León, donde se vuelve a quedar entre cuatro y cinco meses, a finales de 1536 y comienzos de 1537. Ya nos hemos referido anteriormente a la hipótesis formulada por Arias Martínez, según la cual, la intención de Jamete acudir a León en primer lugar. A Jamete quizás quepa adscribirle algunos de los medallones de la fachada del monasterio de San Marcos y algunas obras en el claustro, pero sin llegar a poder identificar certeramente cuáles. Campos Sánchez Bordona nos informa que trabaja en 1536 junto a Juan de Juni y Juan de Angers y que habría que buscar su intervención en el lado derecho de la fachada<sup>447</sup>.

<sup>446</sup> Turcat, *Étienne Jamet alias Esteban Jamete*, 16, 18, 21-23 y 385.

<sup>447</sup> Turcat 23, 116 y 385.

La participación del escultor en la fachada de este monasterio es referida también en Juan José Martín González, *Juan de Juni, vida y obra* (Madrid: Patronato Nacional de Museos, 1974), 78-88; José María Pérez Chinarro, «Un dibujo para la fachada de San Marcos de León», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 51 (1985): 496; María Dolores Campos Sánchez-Bordona, *Juan de Badajoz y la arquitectura del Renacimiento en León* (León: Universidad de León, 1993), 197, 243 y 296-298; Fernando Llamazares Rodríguez, *San Marcos de León: esplendor del Primer Renacimiento* (León: Edilesa, 1996); María Concepción García Gaínza, «La escultura», en *El siglo del*



Oricheta García señala una posible participación de Jamete en la sillería del monasterio de San Marcos de León. En cualquier caso, lo más destacable de su estancia en León es que le sirvió para entrar en contacto con el equipo de entalladores que laboraban en esta ciudad, ya fuera en el claustro de la catedral o en San Marcos. Entre ellos, muchos eran franceses y alemanes, siendo el maestro de mayor relevancia Juan de Juni. Asimismo, señala Turcat que Jamete debió de conocer, al obispo Sebastián Ramírez de Fuenleal, que en aquel entonces prestaba sus servicios eclesiásticos en el mencionado cenobio leonés y que posteriormente sería obispo de Cuenca y promotor del conocido Arco de Jamete<sup>448</sup>.

A continuación, el escultor marchó a Carrión de los Condes (Palencia), donde estuvo durante cuatro meses en 1537. Trabajó en las obras de Juan de Badajoz el Mozo en el monasterio de San Zoilo (que entonces se encontraba bajo la advocación de san Gil). Para Turcat, la intervención de Jamete habría que buscarla en la antigua iglesia de este monasterio y no tanto en su espléndido claustro. Por tercera vez en Valladolid, trabajó para el desaparecido monasterio de San Francisco de esta ciudad. Talló unos escudos del obispo de Mondoñedo, Antonio de Guevara y, en el claustro, ejecutó medallones o escudos, siendo Juan de Juni el maestro que dirigió estas obras. En medio de este breve periodo, hizo otro desplazamiento a Carrión<sup>449</sup>.

Marchó a Segovia a mediados 1537. En esta ciudad se quedó un mes y realizó dos medallones. Sin llegar a afirmarlo de manera contundente, Turcat observa que quizás esos medallones respondan a unas efigies en las enjutas de la plazuela de San Martín (a pesar de no estar enmarcadas por moldura)<sup>450</sup>. Hay otra hipótesis: podría tratarse de alguno de los medallones del palacio del marqués del Arco. Establecida la similitud con

*Renacimiento*, ed. Ana Ávila (Madrid: Akal, 1998), 170; Manuel Arias Martínez, «Revisando a Juan de Juni en San Marcos de León. Fuentes y modelos», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción* 43 (2008): II.

<sup>448</sup> Turcat, *Étienne Jamet alias Esteban Jamete*, 23; Aránzazu Oricheta García, *La sillería coral del convento de San Marcos de León* (León: Universidad de León, Secretariado de publicaciones, 1997), 47 y 86.

Esta autora afirma en la página 47 de la citada obra la participación de Jamete en dicha sillería y, más adelante, en la 86 detalla que los autores de la sillería son, en efecto, Juan de Juni, Guillén Doncel y Juan de Angés, además de otros dos, entre los cuales podría encontrarse Esteban Jamete, Juan de Míao, Antonio de Remesal, Roberto Memorancy o Pedro del Camino. Los dos últimos se encargarían especialmente de relieves de menor talla y algunos respaldares. Por lo tanto, no queda asegurada la intervención de Jamete.

<sup>449</sup> Turcat, *Étienne Jamet alias Esteban Jamete*, 16, 18, 23 y 385; Lorena García García, *Monasterio de San Zoilo de Carrión de los Condes. Arte e historia de un hito cluniacense* (Palencia: Asociación de Amigos del Camino de Santiago de Palencia, 2014).

<sup>450</sup> Turcat, *Étienne Jamet alias Esteban Jamete*, 16, 19 y 385.

los de la casa del doctor Beltrán, en Medina del Campo y conocida la relación de Jamete con Rodrigo Gil de Hontañón, Jamete pudo haber trabajado en la mencionada residencia segoviana. De ser correcta esta atribución, ello implicaría la datación de las obras a mediados de los años 1530, puesto que Jamete está en Segovia en septiembre de 1537, así como la atribución de este palacio a la nómina de obras de Hontañón<sup>451</sup>.

### Castilla la Mancha

De Segovia parte para Toledo en el otoño de 1537. Durante casi un año, trabaja para la catedral y el monasterio de San Agustín como escultor de la piedra. En la catedral, está en la capilla de san Juan o del Tesoro, también llamada Puerta de la Torre, proyectada por Alonso de Covarrubias en 1536. A Jamete se deben los elementos arquitectónicos y decorativos insertos en el arco. Entre otros tantos artífices, entalladores y canteros, hallamos a un Gillén y a Pierres (ver biografía de este último) trabajando en las decoraciones en 1537, que es cuando comenzaron las obras de esta fachada interior. Jamete recibió tres pagos entre noviembre y diciembre de 1537, que en total suman 2.703 maravedís por unos balaustres para la sobreportada de la Puerta de la Torre. El 4 de febrero del año siguiente le pagan 1.465 maravedís por un candelabro y un copete. Dicho candelabro se encuentra ubicado como acrótera en la portada principal externa, que estuvo terminada para enero de 1538<sup>452</sup>.

---

<sup>451</sup> John D. Hoag, *Rodrigo Gil de Hontañón: Gótico y Renacimiento en la arquitectura española del siglo XVI* (Madrid: Xarait, 1985), 124-126; Antonio Casaseca Casaseca, *Rodrigo Gil de Hontañón (Rascafría 1500 - Segovia 1577)* (Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Bienestar Social, 1988), 241; Francisco de Paula Rodríguez de Antonio, «El palacio del marqués del Arco: la madurez del plateresco segoviano», en *X Congreso Internacional de Expresión Gráfica aplicada a la Edificación: Nuevas líneas de investigación en Ingeniería de Edificación* (Alicante: Universidad de Alicante, 2010), 589-600; Francisco de Paula Rodríguez de Antonio, «El palacio del marqués del Arco: la madurez del plateresco segoviano». *EGA: Revista de expresión gráfica arquitectónica* 17 (2011): 232-233.

<sup>452</sup> Francisco Pérez Sedano, *Datos documentales inéditos para la historia del arte español* (Madrid: Centro de Estudios Históricos, 1914), vol. I. Notas del archivo de la catedral de Toledo: 59 y 136-137; Fernando Chueca Goitia, *La catedral de Toledo* (Madrid: Everest, 1992); Turcat, *Étienne Jamet alias Esteban Jamete*, 24-25, 118-119 y 386.



Figura 76. Esteban Jamete *et alii*, *Puerta de la Torre o del Tesoro*, 1537, catedral, Toledo.

A continuación nos dirigimos a la puerta sur del transepto de la catedral de Toledo. A partir de marzo de 1538, los registros de las cuentas de fábrica indican pagos de la sobrepuerta de la Puerta de los Leones. De los pagos que se conservan, Jamete recibió 9.551 maravedíes hasta marzo de 1539, que han de corresponderse con ciertos elementos del ático del retablo que decora esta sobrepuerta. Dichos elementos son las columnitas del registro de la *Coronación de la Virgen*, así como los angelitos sobre las veneras laterales que cobijan a David y Salomón, y los dos medallones sobre el gran tondo mariano, representando a dos profetas (figura 78). Una de estas efigies, situada en la parte superior del lado derecho, presenta unos rasgos completamente distintos de los otros. Según Turcat, podría tratarse de un autorretrato del propio Jamete<sup>453</sup> (figura 79). Si bien en Burgos había trabajado con Vigarny, aquí realiza una colaboración con el hijo de éste, Gregorio Pardo.

<sup>453</sup> Turcat, *Étienne Jamet alias Esteban Jamete*, 8 y 119.

Al mes siguiente, a partir del 1 de abril, constan más pagos a artífices que trabajaron en el «Adorno de la portada debajo del órgano»; entre ellos, Jamete recibe pagos por los balaustres<sup>454</sup>. Por último, como ya hemos indicado, cabe añadir que trabajó para el antiguo monasterio de San Agustín de la ciudad, del que solo se conserva una portada y algunos restos que se reutilizaron en el hospital Santa Cruz<sup>455</sup>.

Después, viaja a Madrid, donde se queda casi un año, desde finales de 1538 y durante buena parte de 1539, para trabajar en una estatua para el sepulcro del obispo de Calahorra, don Alonso de Castilla, en el convento de Santo Domingo el Real. Esta estatua se encuentra actualmente en el Museo Arqueológico Nacional. La figura fue encomendada en un principio a los canteros Pedro de Alviz y Martín de Ybarra, quienes habían trabajado en la puerta de San Juan en Toledo con Jamete, siguiendo las directrices de los maestros Bigarny y Forment. En abril de 1539 la obra es cedida a Pardo y Jamete, para que la ejecuten siguiendo un modelo dado. Según Estella Marcos, Gregorio Pardo debió de encargarse de los relieves de la capa, mientras que Jamete, el rostro y los plegados de los tejidos<sup>456</sup>.

---

<sup>454</sup> Pérez Sedano, *Datos documentales inéditos para la historia del arte español*, vol. I. Notas del archivo de la catedral de Toledo: 49 dice así: «Adorno de la portada debajo del órgano.—En i.º de abril de 1539 se empezaron á pagar á maese Copín, imaginario, las dos figuras de profetas que están debajo del órgano grande; trabajaron también en esta obra Bernardino Bonifacio, Aleas, Guillen y Jamete, el cual, junto con Esteban, hicieron los balaustres».

<sup>455</sup> Turcat, *Étienne Jamet alias Esteban Jamete*, 26-28 y 386.

<sup>456</sup> Margarita Estella Marcos, «Los artistas de las obras realizadas en Santo Domingo el Real y otros monumentos madrileños de la primera mitad del siglo XVI», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* 17 (1980): 41-65; Agustín Bustamante García, «Forment, Bigarny y Gregorio Pardo», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar* 34 (1988): 167-172; Turcat, *Étienne Jamet alias Esteban Jamete*, 24, 28, 121-122 y 386.

Bustamante García cuenta cómo antiguamente se confundían los nombres de Forment y Jamete, ya que en la documentación original el nombre que figura es Farmete.

El bulto orante que nos interesa en el catalogado en el Museo Arqueológico Nacional con el número de inventario 1978/19/1 (Museo Arqueológico Nacional – Resultados de búsqueda, disponible en

<http://ceres.mcu.es/pages/Main?id=57908&inventory=1978/19/1&table=FMUS&museum=MAN> [último acceso 31/03/2019]). Asimismo, la publicación de Margarita Estella documenta todos estos encargos para el monasterio madrileño de Santo Domingo y analiza las obras conservadas. Por otro lado, Turcat (véase nota anterior) considera que los relieves de la capa también fueron realizados por Esteban Jamete.



Figuras 77 y 78. Esteban Jamete y Gregorio Pardo, vista general y detalle de la contraportada de la *Puerta de los Leones*, 1538-1539, catedral, Toledo.

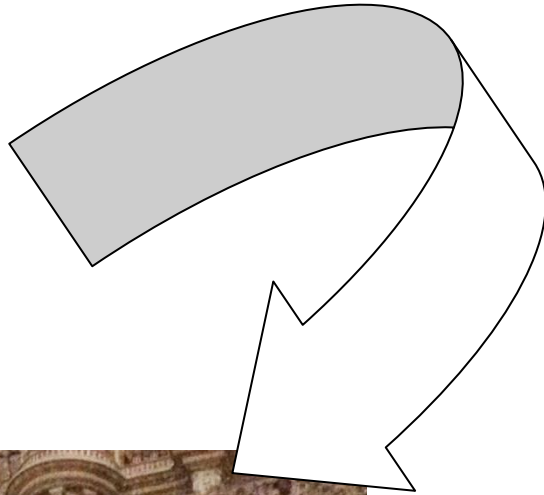




Figura 79. Gregorio Pardo y Esteban Jamete, estatua para el sepulcro del obispo de Calahorra, don Alonso de Castilla (1539), Museo Arqueológico Nacional, Madrid. © José Luis Muncio Bacía. Catálogo del Museo Arqueológico Nacional (<http://www.man.es/man/home.html>), Ministerio de Cultura y Deporte.

De nuevo volvió a Toledo por unos ocho meses, donde se ocupó de ayudar a Vigarney realizando ciertas obras en alabastro para la sillería alta de la catedral. Teniendo en cuenta las fechas en las que Jamete se encontraba en Toledo, Turcat propone que su participación debe de buscarse en las primeras sillas, a la entrada del coro, en el lado de Vigarney (norte). Dado que discernir estilísticamente qué se podría atribuir a Jamete podría resultar una tarea harto difícil, este autor se basa en los años inscritos en algunas de las sillas. De esta manera, son estas primeras sillas, hasta la vigesimoséptima, en las que habría intervenido nuestro artífice; puesto que para 1541 ya estaban terminadas y en esta fecha nuestro escultor ya estaba en Chinchilla (Albacete). Dentro de los elementos que componen estas sillas, lo que presenta mayor concomitancia con el estilo de Jamete son las decoraciones (grutescos, frutas, etc.). Por esta razón, quizás sean estos ornamentos los que respondan a la intervención personal de Jamete como ayudante de Vigarney<sup>457</sup>.

En Chinchilla está un año, como imaginero en piedra y madera. No hay un acuerdo sobre qué fechas estaría aquí Jamete: por un lado, Turcat propone de mediados de 1540 a mediados de 1541; por otro lado, Chueca adelanta este periodo de tiempo y piensa que sería de 1539 a 1540. En cualquier caso, es en 1536 cuando se tomó la

<sup>457</sup> José Camón Aznar, *La escultura y la rejería españolas del siglo XVI* (Madrid: Espasa-Calpe, 1981), 94 y 106; Turcat, *Étienne Jamet alias Esteban Jamete*, 24, 28-30, 32 y 119-121; García Gaínza, «La escultura», 157-158.

iniciativa de reformar la cabecera de la iglesia de Santa María según las trazas de Jerónimo Quijano. Estas obras se terminan en 1541. Jamete se encargó de algunas esculturas de los muros exteriores ubicadas entre los contrafuertes (en concreto, los bustos sobre veneras), de los retablos adosados en el interior de dicho testero, del casetonado de la cúpula y de los motivos en casetones de los intradoses del arco fajón. Además, es posible que Jamete participara en el abovedamiento del crucero de dicha iglesia<sup>458</sup>.



Figura 80. Juan de Juni, *Carlomagno*, c. 1537, monasterio de San Marcos, León.

Asimismo, Turcat se fija en los medallones del testero y sugiere sin llegar a afirmar contundentemente, que pudieran ser obra de Jamete. Esta suposición se basa en la analogía entre el medallón situado más al este y el de Carlomagno -atribuido a Juan de Juni- de la fachada del monasterio de San Marcos de León. Este mismo motivo reaparecerá en la capilla de El Salvador de Úbeda. Se postula que el diseño de todas estas decoraciones habría corrido a cargo de Quijano<sup>459</sup>.

<sup>458</sup> Campos Sánchez-Bordona, *Juan de Badajoz y la arquitectura del Renacimiento en León*, 415; Turcat, *Étienne Jamet alias Esteban Jamete*, 33-35 y 386.

<sup>459</sup> Turcat, *Étienne Jamet alias Esteban Jamete*, 117 y 122-123.

## Andalucía

A continuación se dirige a Úbeda (Jaén), ciudad en la que se queda dos años y medio. Según las declaraciones del artista en su proceso inquisitorial, debió de hallarse en la ciudad giennense entre 1541 y 1543. Durante este tiempo trabajó tanto la piedra como la madera. En la sacra capilla de El Salvador, panteón funerario de Francisco de los Cobos, trabajó bajo la dirección de Andrés de Vandelvira<sup>460</sup>. Como ya hemos mencionado anteriormente, es importante recordar que Jamete había participado en otras empresas de Cobos ciertos años atrás en Valladolid.

En Úbeda se percibe la influencia de la escultura de Miguel Ángel, recibida a través de Machuca. Este último había visitado Italia y había conocido de primera mano su obra. Esto se ve con mayor claridad en los desnudos masculinos de la serie de los trabajos de Hércules, en la talla del héroe y del centauro. De igual forma, estos rasgos también están presentes en los angelitos que coronan a la Virgen, así como a los demás personajillos que flanquean los nichos y que decoran las arquivoltas y los frisos. La otra característica general es la variedad y el cuidado que introduce en cada una de las figuras de estos relieves. Como ejemplo podemos citar los mencionados angelitos, pero también los dioses. Precisamente estos dioses, sobre todo Apolo y Vulcano, nos presentan una tercera característica común a toda su escultura ubetense: la postura de

---

<sup>460</sup> Es conocida la figura de Francisco de los Cobos y su papel en el desarrollo de las artes. Respecto a esta capilla funeraria, decidió elevar un edificio independiente, algo sin parangón; así, en 1534 adquiere unos terrenos próximos a su palacio; en 1536, consigue dos bulas papales que le permiten empezar la construcción. Contando con unas rentas anuales de 55.000 ducados, el asunto económico no sería impedimento.

Turcat, *Étienne Jamet alias Esteban Jamete*, 37-38, 40 y 386; José Rodríguez Molina, ed., *Colección documental del Archivo Municipal de Úbeda*, vol. 2 (Siglo XVI) (Granada: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, 1990); José Manuel Almansa Moreno, Arsenio Moreno Mendoza, y Vicente Miguel Ruiz Fuentes, *Úbeda en el siglo XVI* (Úbeda: El Olivo, DL, 2002); Alfredo José Morales Martínez, «Sacristías del Renacimiento en Andalucía», en *Arquitectura religiosa del siglo XVI en España y Ultramar*, ed. María del Carmen Lacarra Ducay (Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», Diputación Provincial, 2004), 267-269; Francisco Javier Ruiz Ramos, «4.1.C. Segunda etapa. 1540-1559. Andrés de Vandelvira» y «4.2. Los artistas», en *La Sacra Capilla de El Salvador de Úbeda. Estudio histórico-artístico, iconográfico e iconológico* (Úbeda: Asociación Cultural Ubetense «Alfredo Cazabán Laguna», 2011), 88-97; Ramiro Ramírez, «Francisco de los Cobos y la fama: promoción arquitectónica y literatura cortesana de oposición». Respecto a la lectura iconológica propuesta por la historiografía, sobre la cual no nos detendremos en exceso, véase Santiago Sebastián López, «Interpretación iconológica de El Salvador de Úbeda», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 43 (1977): 189-206.



los puños y la débil transición de las extremidades superiores, al pasar de alto a bajorrelieve cuando el tórax se sitúa en tres cuartos<sup>461</sup>.

Dentro de la sacristía, cada tramo sigue un mismo esquema: en cada pilar, bustos insertos en oquedades circulares que sobresalen en escorzo (no pueden considerarse medallones propiamente dichos); por encima, arrancan arcos cuyas pilastras son figuras historiadas; y finalmente sibilas en las enjutas. Solo dos bustos están identificados y responden a Francisco de los Cobos y a su señora, María de Mendoza. Él está retratado con rictus serio, arrugas en la frente y perioculares, así como una temprana alopecia, mientras que María sonríe ligeramente con un rostro bello inspirado en la escultura griega. De igual forma, se da una alternancia de entre telamones, acompañados por efigies femeninas en sus medallones; y cariátides, con efigies masculinas en sus correspondientes bustos. De nuevo recurrimos al medallón de Carlomagno en la fachada del monasterio de San Marcos en León, pues a Turcat, el retrato del comitente ubetano le recuerda al medallón juniano<sup>462</sup>. Por nuestra parte, no vemos un parecido tan obvio entre estos dos altorrelieves, pero sí que relacionaríamos la efigie de este emperador con el busto de un soldado portando una cabeza de león a modo de casco o tocado, que podría ser un Hércules o, siguiendo a Turcat, también un Alejandro.

En los atlantes y cariátides de la sacristía se da una armonía y homogeneidad entre la talla de la fisionomía, los cabellos y los pliegues de los ropajes. La fuente en la que se inspirara Jamete para crear estas figuras es desconocida, ya que el ejemplo más conocido con el que se podrían relacionar estos personajes es el Pórtico de las Cariátides de Jean Goujon, cronológicamente posterior (1550-1551). En caso de tratarse de una influencia italiana, habría que buscarla en el Renacimiento sevillano, y, en concreto, en maestros como Pietro Torrigiano, cuya obra pudo conocer Jamete<sup>463</sup>.

Respecto a las sibilas parecen haber sido talladas por dos manos. El primer grupo está constituido por la Frigia y la Cimeria, ejecutadas por Esteban Jamete: cuerpos voluminosos, manos fuertes, el drapeado ligeramente sinuoso, con sus pliegues correctos que se acomodan fácilmente al espacio de la enjuta, similares a las figuras femeninas que tallará en Cuenca. Las otras son la Helespontifica y Deritea (realmente se llaman del Helesponto y Eritrea, pero sus nombres están mal escritos *in situ*), Tiburtina,

<sup>461</sup> Turcat, *Étienne Jamet alias Esteban Jamete*, 141-142.

<sup>462</sup> Véase nota anterior.

<sup>463</sup> Turcat, *Étienne Jamet alias Esteban Jamete*, 151; Zerner, *L'art de la Renaissance en France. L'invention du classicisme*, 160-161.

Babilónica, Cumana, Líbica, Samia y la Química, cuyo autor, desconocido, era de menor pericia. En último lugar, las historias de los frisos y arquivoltas, están formadas por varios personajes (algo poco habitual en Jamete) y no siguen ningún esquema compositivo claro. Se tiende a buscar la simetría a través de los grutescos y las líneas oblicuas de la composición<sup>464</sup>.

Saliendo del edificio, pasaremos a comentar las portadas laterales de la capilla. La fachada norte se articula a partir de dos arcos de medio punto superpuestos. En el registro inferior, partiendo de dos zócalos corridos, cuatro columnas pareadas sostienen un friso historiado con su arquitrabe y cornisa. Los intercolumnios presentan unos relieves y medallones terriblemente desgastados. En el centro, como acabamos de mencionar, un gran arco de entrada de medio punto, decorado con angelitos y grutescos. En las enjutas dos figuras femeninas portan cestos con frutas. Dichos cestos, a nuestro juicio, parecen idénticos a los que portan las cariátides del interior de la sacristía. En el registro segundo encontramos la Virgen y lo más relevante con respecto a ella: su postura, vestiduras, atavío en la cabeza, el rostro sereno..., que son indicativos de la autoría de Jamete. A esta *Anunciación* nos referiremos más adelante, a propósito de la tumba de Pedro Enríquez de Ribera (cartuja de las Cuevas, Sevilla), pero no nos adelantaremos. En esta *Anunciación* cada figura se ilustra en sendos relieves de unas basas laterales. En el centro se halla Santiago Matamoros. Aunque este altorrelieve no se ha atribuido a Jamete, sí que podemos recordar que el escultor sí que debió de haber conocido otra fachada con este mismo tema como principal: la fachada del colegio del arzobispo Fonseca. En el caso ubetense, el medallón está inserto en un arco de medio punto. Por lo demás, las otras figuras (dos genios o figuras antropomorfas y dos angelitos con el medallón de Dios Padre) que la acompañan son, a juicio de Turcat, de menor calidad<sup>465</sup>. Cerrando la parte superior de la composición, sobre las basas de la *Anunciación* que funcionan a modo de peanas, se encuentran san Pedro, san Pablo y sobre el medallón un Niño Jesús.

La fachada sur se estructura, al igual que la anterior, a partir de un arco de medio punto. A los lados, hay cuatro semipilastras adosadas pareadas que se apoyan en

<sup>464</sup> Cristóbal Belda Navarro, «Sibilas virgilianas en el Renacimiento español: la sibila de Cumas en El Salvador de Úbeda (Jaén)», *Imafronte* 1 (1985): 5-21; Turcat, *Étienne Jamet alias Esteban Jamete*, 142 y 154-155.

<sup>465</sup> Turcat, *Étienne Jamet alias Esteban Jamete*, 156. Este autor considera que las citadas figuras antropomorfas son demonios. Sobre la breve estancia de Esteban Jamete en Salamanca, consúltense páginas 13-15 y III de la citada publicación.

zócalos independientes. Están decoradas con medallones de Jamete y motivos renacentistas, al igual que el arco. Asimismo, Esteban Jamete realiza las decoraciones del arquitrabe y del friso principal, a base de figuras humanas y cráneos humanos y de carneros; también se deben a él los personajes con espadas en las enjutas. En el siguiente registro, tres hornacinas cobijan a los santos Marcos (en el centro) y Juanes (laterales), igualmente atribuibles a Jamete. Flanqueando estos nichos separados por semipilastras hay otras esculturas de Jamete: la Fuerza y otra Virtud, quizás la Prudencia. También son obra de nuestro escultor las esculturas del ático: dentro del tímpano, el medallón de la Caridad, tanto la figura femenina como los niños que la acompañan, incluso los que portan cornucopias. Por último cabe añadir, con menor grado de seguridad en la atribución, las figuras a modo de acróteras: la Fe, la Esperanza y Cristo<sup>466</sup>.

En definitiva, la importancia de esta participación de Jamete en Úbeda reside en que, al contrario de lo supuesto por Hoag, se demuestra que durante esos años de obras en la fachada del colegio de San Ildefonso en Alcalá de Henares, el Esteban Francés mencionado en la documentación alcalaína no sería el que ahora nos incumbe, sino que habría que pensar en otra persona. Hoag asocia a este artífice con Esteban Jamete, mientras que Turcat propone a Esteban de Obray<sup>467</sup>. Nos parece excesivamente arriesgada la hipótesis ya que, si bien el citado Obray es un fructífero escultor, no podemos obviar otros homólogos activos durante esos años en la península y, a la sazón, franceses. Dejando a un lado a Jamete y Obray, estos son los demás “Estébanes” a los que nos referimos:

- No podemos descartar automáticamente la posibilidad de que este Esteban Francés sea un artista completamente deslindado de otras personalidades más conocidas. Sabiendo la movilidad y las redes interconectadas que presentan nuestros entalladores nórdicos, consideramos poco probable esta hipótesis (pero tampoco imposible). De

---

<sup>466</sup> Las atribuciones a Jamete se basan en Turcat, *Étienne Jamet alias Esteban Jamete*, 157. Véase también Jesús López Román, «La portada sur de El Salvador de Úbeda: elementos paganos greco-latinos en un mensaje de renovación cristiana», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses* 203 (2011): 263-306.

<sup>467</sup> Hoag, *Rodrigo Gil de Hontañón: Gótico y Renacimiento en la arquitectura española del siglo XVI*, 106; Turcat, *Étienne Jamet alias Esteban Jamete*, 40.

ser así, tendríamos a un Esteban Francés que solamente aparece en las obras de Alcalá de Henares entre mayo y agosto de 1542<sup>468</sup>.

- Esteban de Amberes, activo en Oviedo en 1501 y fácilmente descartable, ya que su epíteto nos informa de un origen flamenco; no obstante, conociendo la poca precisión con la que a veces se anotaban los nombres y, sobre todo, los orígenes de los artífices extranjeros, cabe la rocambolesca posibilidad de que el administrador alcalaíno anotara Francés, ya que la mayoría de los foráneos que trabajaban en esta fábrica sí eran galos.
- Esteban Jordán, miembro del taller de Juan de Juni en León en la década de 1530<sup>469</sup>.
- Esteban Bertín, procedente de Isla de Francia, que trabaja en la localidad de Laguardia (Álava)<sup>470</sup>.

Por tanto, se nos plantean hasta siete opciones que pueden encajar con el perfil del entallador de Alcalá, de las cuales dos muestran, a nuestro juicio, una probabilidad más débil. Estas son, primero, suponer que Esteban Francés sea un artista independiente a los demás homólogos aquí presentados; segundo, que, tal y como sostiene Turcat, se trate del propio Esteban Jamete. Dado que por ahora nuestro objetivo es trazar la biografía de este último escultor mencionado, dejaremos a un lado las conjeturas relativas a la fachada del colegio de San Ildefonso para retomar nuestro hilo discursivo.

Nos trasladamos a la próxima Baeza (Jaén). Apenas se conservan restos originales de uno de los conventos franciscanos de la ciudad, que fue el segundo y se elevó intramuros de 1490 a 1538. Pocos años después, el arquitecto Vandelvira interviene en su capilla mayor. Dado que estas obras transcurrían de manera simultánea a las de Úbeda y estando encargado el mismo arquitecto en ambas fábricas, se puede suponer

---

<sup>468</sup> Pedro Navascués Palacio, «Rodrigo Gil y los entalladores de la fachada de la Universidad de Alcalá». *Archivo Español de Arte* 45 (1972): 106; Hoag, *Rodrigo Gil de Hontañón: Gótico y Renacimiento en la arquitectura española del siglo XVI*, 106; Antonio Casaseca Casaseca, *Rodrigo Gil de Hontañón (Rascafría 1500 - Segovia 1577)*, 244.

<sup>469</sup> Juan José Martín González, *Esteban Jordán* (Valladolid: Sever Cuesta, 1952).

<sup>470</sup> Pedro Luis Echeverría Goñi y José Javier Vélez Chaurri, «Un facistol manierista en Lanciego (Álava). El repertorio ornamental belifontiano en la diócesis de Calahorra», *Brocar* 40 (2016): 157-174.

una participación de Jamete en Baeza. Aunque en sus declaraciones ante el Santo Oficio no menciona haber pasado por esta ciudad, la cercanía entre ambas le habría permitido efectuar breves desplazamientos mientras residía en Úbeda<sup>471</sup>.

De la capilla mayor del convento se conservan, bastante degradados, los muros norte y este. Respecto a la escultura, nos fijaremos en los registros superiores del retablo norte. Si bien no se puede afirmar categóricamente la participación de Jamete, no podemos negar la calidad y finura escultórica que estas escenas y decoraciones debieron de lucir en su día. Dirigiendo la mirada al retablo, en la parte superior, en el centro, dos guerreros sostienen el escudo del promotor, Diego de Benavides sobre un cortinaje. A ambos lados, encontramos inscripciones sobre cartelas, colocadas sobre unos frentes, flanqueados por figuras masculinas en actitud de abatimiento o reflexión. Según Turcat, estas figuras harían alusión a los esclavos americanos que Benavides debió de importar<sup>472</sup>; no obstante, nosotros no vemos tan claramente esta asociación, puesto que dichos personajes carecen de rasgo alguno que insinúe su origen americano. Consideramos pues, que es una posible lectura; pero que igualmente puede que tengan una mera función ornamental. Finalmente, sobre estas estructuras hay medallones entre volutas, sobre los que se apoyan unas semiesferas con hojas o rayos, quizá aludiendo a la pureza de la Virgen o como símbolo eucarístico.

En el registro inmediatamente inferior, las calles laterales nos muestran sendos relieves, la *Adoración de los pastores* y la *Adoración de los Magos*, enmarcados en orlas. En el centro, entre columnas, un arco de medio punto, con ángeles leyendo en las enjutas; la escena del tímpano podemos decir con bastante seguridad que sea un *Juicio Final*. Para identificar este tema, Turcat se ha basado en las inscripciones de unas líneas del *Apocalipsis*; sin embargo, solo analizando la composición de la escena, pese al estado de conservación, podríamos ver este tema, puesto que se distingue una gran figura masculina en majestad, cuya cabeza despide rayos, tiene la mano derecha levantada y se asienta sobre una nube, y a cada lado, sendas figuras en actitud de rogar<sup>473</sup>.

---

<sup>471</sup> Turcat, *Étienne Jamet alias Esteban Jamete*, 41-42 y 386.

<sup>472</sup> Turcat, *Étienne Jamet alias Esteban Jamete*, 161-162.

Las cartelas tienen la siguiente inscripciones, alusivas a la grandeza del comitente: «Didacus valentia de Benavides. Scuto circumdabit me veritas ejus. Non timebo a timore nocturno» y «Dominus mihi adjutor et non timebo quid faciat mihi homo».

<sup>473</sup> Turcat, *Étienne Jamet alias Esteban Jamete*, 162. Las inscripciones que acompañan al relieve central rezan así: «Ascendit in coelo et sedet ad dexteram Patris».

El muro este presenta una estructura a la manera de tripe ábside, con tres arcos de medio punto que cobijan nichos de cierta profundidad. Solamente en el tímpano del arco central parece conservarse un relieve, en el que apenas se puede intuir qué tema se ilustraba, debido a la erosión. Los intradoses se decoran con casetones, ordenados en hileras de distintas proporciones y con efigies en su interior. Algunos de estos personajes han sido identificados. La enjuta izquierda del arco más a la izquierda está ocupada por una Virtud, de rasgos jametianos. Los casetones de los arcos proyectados llevan las efigies de los apóstoles, así como de otros personajes que no se interpretan con suficiente claridad. Sobre estos últimos, Turcat supone que se trata de personajes procedentes de la Antigüedad y de la Historia de España, así como otros de origen oriental, a juzgar por sus tocados. De hecho, señala la amplia variedad de posturas, gestos, barbas y rasgos físicos. También localiza una Piedad, rodeada de las Virtudes cardinales y teologales, ya que al menos dos de ellas, la Caridad y la Prudencia, parecen distinguirse<sup>474</sup>. Una ilustración de J. A. Lechuga, de 1974, difundida como postal turística, presenta una reconstrucción de este espacio.

El siguiente destino del periplo de nuestro escultor sería Sevilla. El escultor dice haber trabajado para la cartuja de Santa María de las Cuevas y el antiguo monasterio de San Francisco, este segundo edificio no conservado, y, por último, para las casas consistoriales. Esta idea es apoyada por Camón Aznar, que afirmaba que trabajó en esta fábrica «determinando la gracia tan exótica de algunas columnas»<sup>475</sup> (queremos imaginar que se referiría a las columnas helicoidales del apeadero). En cualquier caso, hemos de recordar que este mismo monasterio de San Francisco está vinculado a la biografía artística de Nicolás de Lyon, puesto que en 1539 puja por un retablo, que consigue Bartolomé de Ortega, y al año siguiente el lionés sí que llega a realizar otro retablo (véase biografía de Nicolás de Lyon Francés).

Por otro lado, en la documentación municipal sobre la construcción de estas casas consistoriales no se halla ninguna referencia a Jamete. En un principio se quiso ver su gubia en el piso superior al arquillo (actual despacho del señor alcalde). No obstante, Morales Martínez aclara que la participación de Jamete en dicha estancia es imposible tanto cronológicamente como estilísticamente hablando. Nuestro entallador se hallaba en los años cuarenta trabajando en las casas capitulares, porque dicha planta superior

<sup>474</sup> Turcat, *Étienne Jamet alias Esteban Jamete*, 162-163.

<sup>475</sup> Camón Aznar, *La arquitectura y la orfebrería españolas del siglo XVI*, 262; Turcat, *Étienne Jamet alias Esteban Jamete*, 43.

no se acabó hasta finales de los años cincuenta; y para esa fecha Jamete ya era vecino de Cuenca. Además, para reforzar esta idea podemos decir que si realizamos un estudio estilístico de dicho piso, observamos que las decoraciones presentan un gusto serliano y manierista que distan mucho de lo que solía realizar Jamete<sup>476</sup>. Resuelto este asunto y, dado que el artista se encuentra en la capital entre 1544 y 1545, cabría pensar en una intervención en las escaleras, particularmente en la cúpula<sup>477</sup>.



Figura 81. Roque de Bolduque y Esteban Jamete, parte superior de la cúpula, 1544-1545, ayuntamiento, Sevilla.

<sup>476</sup> Alfredo José Morales Martínez, «El Renacimiento en la arquitectura», *Príncipe de Viana* 52, nº 10. Jornadas nacionales sobre el Renacimiento español (1991):75.

<sup>477</sup> Camón Aznar, *La arquitectura y la orfebrería españolas del siglo XVI*, 330-331; Alfredo José Morales Martínez, «El Ayuntamiento de Sevilla: maestros canteros, entalladores e imagineros», *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte* 4 (1991): 79; Turcat, *Étienne Jamet alias Esteban Jamete*, 46; Juan Antonio Gómez Sánchez, «Santiago de Pesquera y Juan Giralte en el Ayuntamiento de Sevilla (1541-1571)», *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, nº 19 (2006): 70; Alfredo José Morales Martínez, «La arquitectura del Ayuntamiento de Sevilla. Resumen de la vida e historia de un edificio». *Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico* 14, nº 57 (2006): 56.

Así, su mano ha sido localizada en las zonas media y alta de la cúpula de las escaleras. Morales Martínez apunta a los hermes y cartelas. De igual forma, a Jamete se deben los *cul-de-lampe* historiados, los atlantes en altorrelieve, con formas caprichosas, y las cabezas de ancianos cornudos junto a las veneras. Esto se correspondería, según Turcat, con una segunda fase de construcción, siendo estas figuras talladas en torno a 1544. Siguiendo a este mismo autor citado, habría una tercera fase, correspondiente a la zona superior de la cúpula, en la que Jamete habría intervenido. El artífice se habría familiarizado con este repertorio a través de sus trabajos previos con Andrés de Vandelvira<sup>478</sup>.

En la cartuja de Santa María de las Cuevas, se desconoce qué realizó. Se conserva de esta época la tumba de Pedro Enríquez de Ribera, obra importada de Antonio de Aprile (1520), ubicado enfrente del de su esposa Catalina de Ribera. Sin embargo, todo este monumento está realizado en mármol de Carrara, a excepción de dos personajes, que representan una *Anunciación*. Se sitúan las figuras sobre el entablamento, cada una en un extremo. Turcat añade aquí la diferencia estilística y compara esta escena con otras del mismo tema en los relieves de la portada norte de Úbeda y con otra *Anunciación* posterior en el retablo de Santa Elena en Cuenca. Se trataría, pues, de un añadido posterior al conjunto. Asimismo, serían obra de Jamete, en esta misma tumba, los rostros de las sirenas, similares al de la Sabiduría de la portada del claustro de Cuenca<sup>479</sup>.

---

<sup>478</sup> Morales Martínez, «El Ayuntamiento de Sevilla: maestros canteros, entalladores e imagineros»: 79; Turcat, *Étienne Jamet alias Esteban Jamete*, 166.

Turcat detecta un error en la datación de la participación de Jamete en la cúpula, pues desde Chueca (Chueca Goitia, *Arquitectura del siglo XVI*, 194) se ha venido repitiendo 1535 como fecha (Camón Aznar, *La escultura y la rejería españolas del siglo XVI*, 331; Bertrand Jestaz, *L'art de la Renaissance* [París: Citadelles et Mazenod, 1984]). Quizás el fallo proceda en una confusión con un Hamete, que figura en la documentación de 1435 (en efecto, un siglo antes) de los Alcázares Reales de Sevilla. Turcat piensa que este nombre de Hamete correspondería en realidad al nombre de Ahmed, en vez de Jamete.

<sup>479</sup> Turcat, *Étienne Jamet alias Esteban Jamete*, 167.

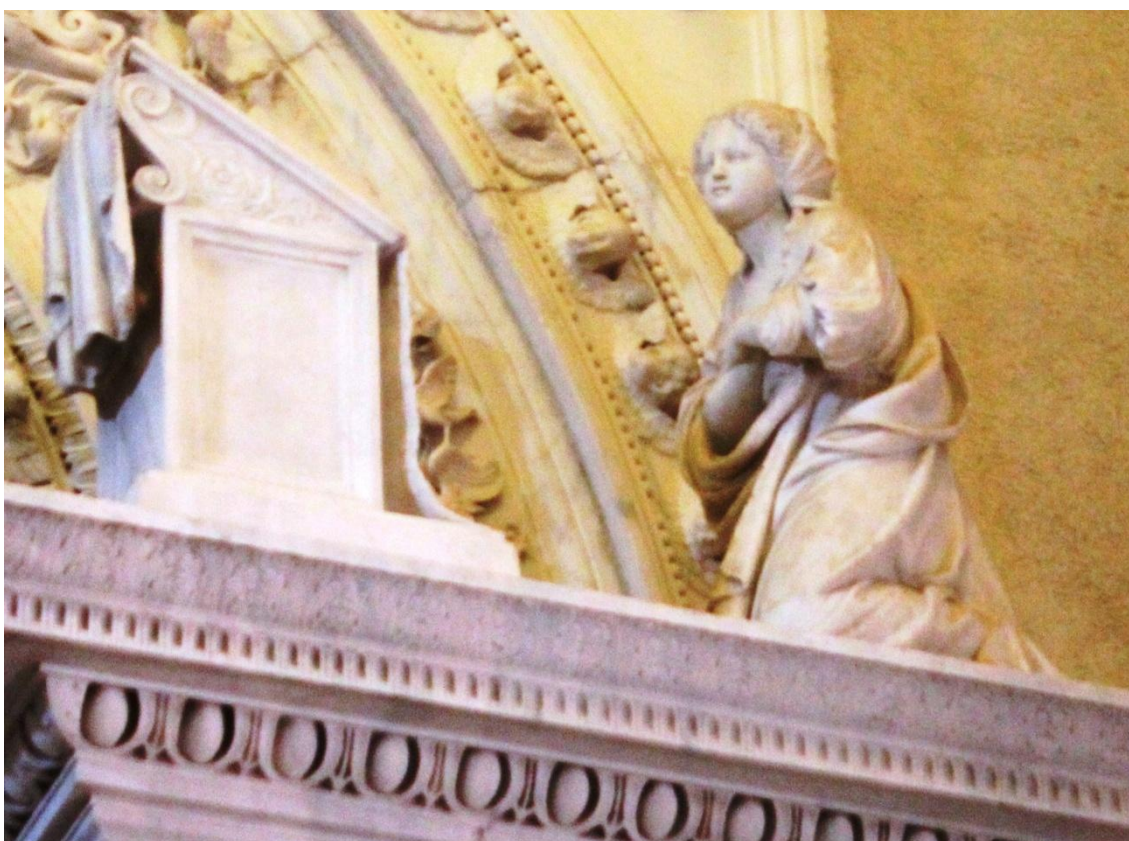
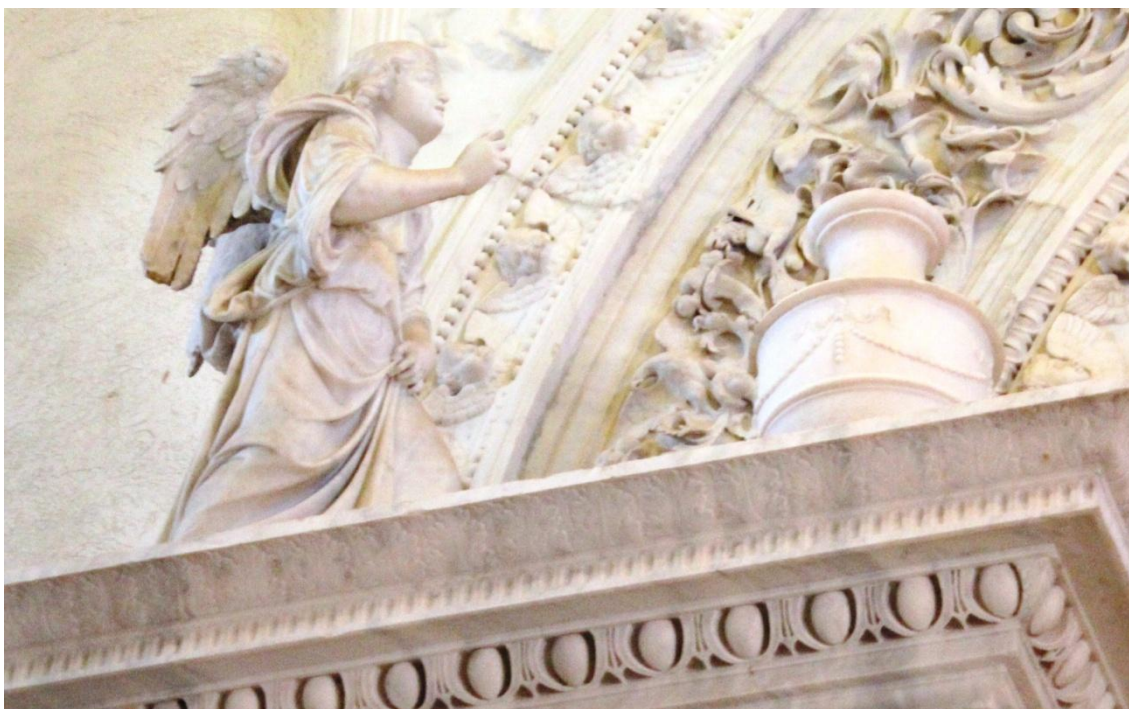




Figura 148. Antonio de Aprile, sepulcro de Pedro Enríquez de Ribera, 1520, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla.



Figura 149. Esteban Jamete, *Sirenas*, friso del sepulcro de Pedro Enríquez de Ribera, c. 1545, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla.



Figuras 150-151. Esteban Jamete, *Anunciación*, sepulcro de Pedro Enríquez de Ribera, c. 1545, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla.

Nos detendremos para comentar ciertos aspectos relativos a esta *Anunciación*. La disposición de los personajes se observa en otras obras realizadas por franceses, como la del Museo Machado de Castro en Coimbra (Portugal)<sup>480</sup>. Este tipo de *Anunciación*, compuesta por dos esculturas de bulto independientes, muchas veces distanciadas, pero que mantienen una comunicación a través de la mirada de los personajes está lejos de ser un caso aislado. Un ejemplo lo hallamos muy cerca, en la *Anunciación* de Miguel Perrin en la Puerta Vieja del Perdón de la catedral de Sevilla (véase biografía y figura 97). En la escultura francesa también localizamos varios ejemplos similares: en la capilla de la Virgen de la iglesia abacial de Valmont (Alta Normandía), del segundo cuarto del siglo XVI; y en Champaña, en la portada de la iglesia de San Martín de Rumilly-lès-Vaules. Además, también es posible apreciarlo en San Martín de Salon y en la iglesia de la Asunción de Pont-Sainte-Marie<sup>481</sup>. Por lo tanto, lejos de resultar una idea extraña al escultor, podríamos hablar de una importación tipológica, ya que habitualmente en España este tema es tratado como relieve o en la pintura; pero rara vez como imaginería, la cual se suele reservar para los temas pasionales o hagiográficos. Además, en España los personajes no suelen estar separados.

---

<sup>480</sup> Turcat (véase nota anterior) alude a una obra de Nicolas Chanterenne; no obstante, la única *Anunciación* de esta época en el citado museo actualmente se considera obra de Jean de Ruán (catalogadas cada figura con los números MNMC834 y 835). Sobre Jean de Ruán, véase Nelson Correia Borges, *João de Ruão, escultor da Renascença Coimbrã = Jean de Rouen, sculpteur de la Renaissance à Coïmbre*, (Coimbra: Instituto de História da Arte, 1980).

<sup>481</sup> Sobre estas obras, véase Henri Zerner, *L'art de la Renaissance en France : l'invention du classicisme*, 38-40 (Valmont); Marion Boudon-Machuel, *Des âmes drapées de pierre. Sculpture en Champagne* (Tours, Rennes: Presses Universitaires François-Rabelais, Presses Universitaires de Rennes, 2017), 164, 254-255 (Rumilly-lès-Vaules), 57 (Salon) y 116 (Pont-Sainte-Marie).



Figura 82. Jean de Rouen, *Anunciación*, Museo Machado de Castro, Coimbra (procedente del monasterio de Santa Clara, Coimbra).

Después trabaja en Marchena, tallando los salvajes que decoraban la vivienda del duque de Arcos. Aunque actualmente se encuentran en los Reales Alcázares, en su momento fueron dispuestos en una portada gótica. Por su aspecto se podrían asociar al personaje de Hércules, aunque las representaciones de este semidiós en Jamete no suelen transmitir la sensación de tristeza de estos dos salvajes. Este tema podría haberlo conocido Jamete en el colegio de San Gregorio de Valladolid, en este caso obra de Gil de Siloe; así como en la Casa de los Salvajes de Úbeda, donde esta figura se asocia a la tradición y antigüedad del linaje<sup>482</sup>. Para este palacio del duque de Arcos intervendrá en un gran friso de yeso profusamente decorado. Víctima del vandalismo, la obra pudo ser posteriormente adquirida por la condesa de Lebrija, en cuyo palacio de la calle Cuna fue reconstituida. Se piensa que originalmente decoraba una estancia cuadrada de temática amorosa, de siete metros de largo cada lado. En lo que a su autoría se refiere, Ravé Prieto lo considera obra de Jamete, mientras que Turcat se muestra más reticente y opta por considerar que este escultor pudo dar una traza general. Para ello expone como

<sup>482</sup> Turcat, *Étienne Jamet alias Esteban Jamete*, 46, 48, 167-168 y 386.

argumento que la ejecución resulta un tanto torpe, sobre todo la lucha entre Eros y Anteros, por lo que el modelado sería obra de otro artífice<sup>483</sup>.

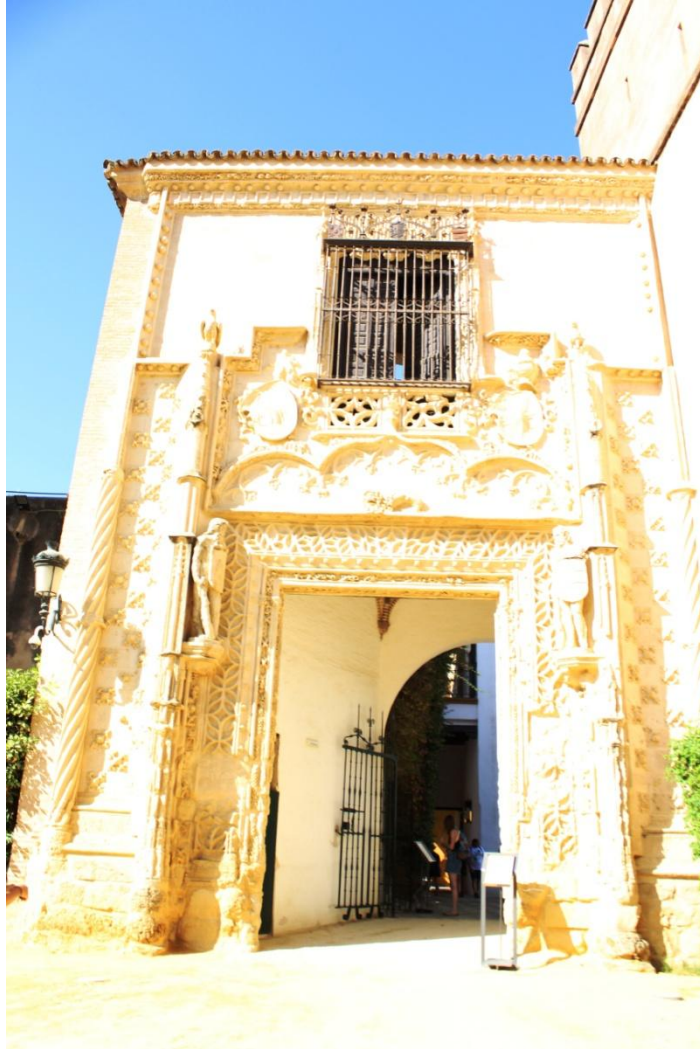
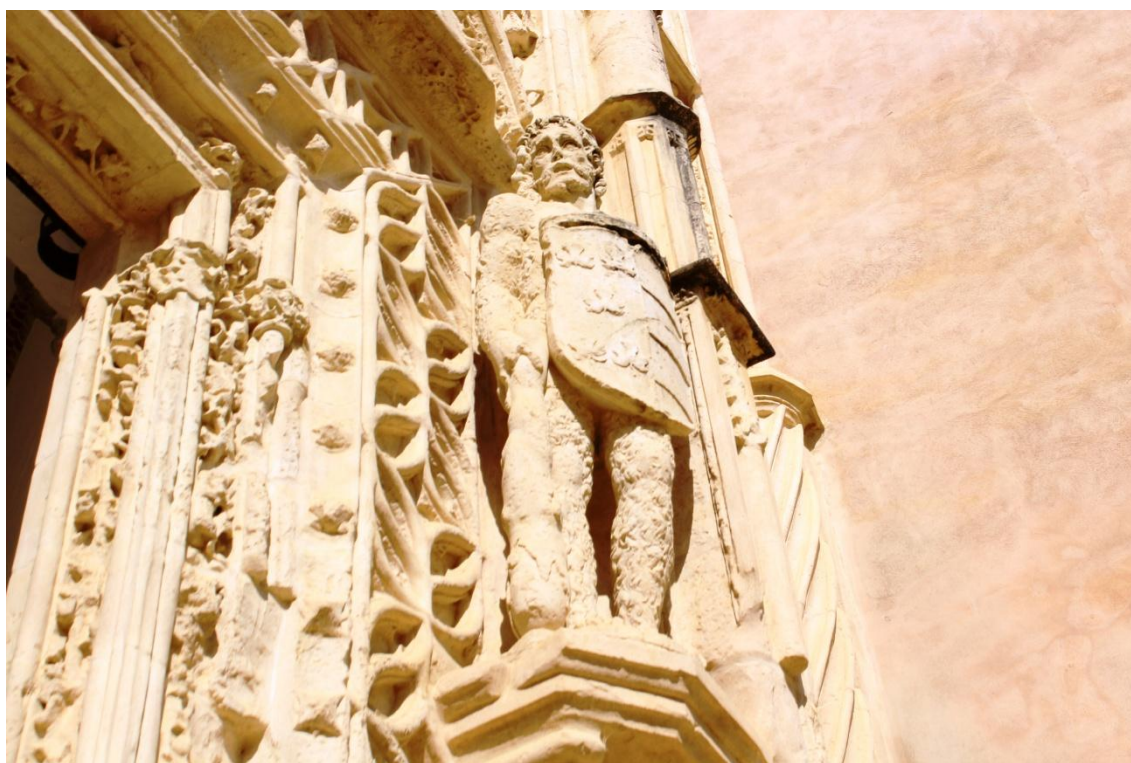


Figura 152. Juan Guas, Puerta de Marchena, 1492, Reales Alcázares, Sevilla.

---

<sup>483</sup> Juan Ravé Prieto, «El mecenazgo artístico de la casa ducal de Arcos», en *Actas del I Congreso de profesores investigadores* (Sevilla: 1984), 1: 276-277; Turcat, *Étienne Jamet alias Esteban Jamete*, 168-169 y 386.



Figuras 153-154. Esteban Jamete, *Salvajes*, c. 1545, Reales Alcázares, Sevilla.

### Cuenca (e inmediaciones)

Desde 1545 hasta su fallecimiento (agosto de 1565) se encuentra en la ciudad de Cuenca, trabajando además en obras para municipios de la provincia. Así, en 1545-1546 realiza el arco de don Sebastián Ramírez de Fuenleal, también conocido como el Arco de Jamete. Se trata de una obra, tanto de arquitectura como de escultura, localizada en el transepto norte de la catedral de Cuenca. Fue la primera obra en la que Jamete disfrutó de una plena autonomía artística. Este arco fue atribuido por primera vez a nuestro artista en el siglo XVII por Mártir Rizo; posteriormente también lo harían Ponz Piquer y Rokiski Lázaro. Las fechas se ajustan por un lado al año en el que Jamete se establece en Cuenca; y por otro lado, a la finalización (1546) porque es lo que figura en la clave del propio arco. Sin embargo, como apunta Azcárate Ristori, se trata de una obra de gran envergadura que difícilmente podría ser concebida y ejecutada en un plazo tan exiguo<sup>484</sup>.

Colaboró en estas obras Francisco de Luna, suegro de Vandelvira. Dado que no era ni cantero ni escultor, se encargó de la concepción y diseño. Mientras que Jamete se encontraba aún en Sevilla, Francisco de Luna se hizo responsable de la capilla antes de 1545; y después, otra vez, mientras el francés se encargaba del arco<sup>485</sup>. Antiguamente, Azcárate atribuía el Arco de Jamete a Luna. Sin embargo, en el proceso de Tristán del Vago, Martín Fernández entallador, al describir las peleas entre Tristán y Jamete, se

---

<sup>484</sup> Juan Pablo Mártir Rizo, *Historia de la muy noble y leal ciudad de Cuenca* (Madrid: Herederos de la viuda de P<sup>o</sup> de Madrigal, 1629); Antonio Ponz Piquer, *Viage de España* (Madrid: Imprenta de la viuda de Ibarra, 1783); José María de Azcárate y Ristori, «Sobre el Arco de Jamete en la catedral de Cuenca». *Archivo Español de Arte* 18 (1945): 178-180; María Luz Rokiski Lázaro, *Arquitectura del siglo XVI en Cuenca: arquitectos, canteros y carpinteros* (Cuenca: Diputación Provincial, 1985); Turcat, Étienne *Jamet alias Esteban Jamete*, 57-59, 69 y 387.

A su actividad en Cuenca Rokiski Lázaro ha dedicado numerosos estudios. Si bien nos referiremos a estudios más concretos llevados a cabo por esta autora según nos adentremos en los pormenores de la trayectoria de Esteban Jamete, a modo de contextualización, citaremos además a María Luz Rokiski Lázaro, «En torno a la escultura del primer tercio del siglo XVI en Cuenca», *Archivo Español de Arte* 69, n<sup>o</sup> 273 (1996): 113-118; María Luz Rokiski Lázaro, *Documentos sobre escultura del siglo XVI en Cuenca* (Cuenca: Diputación Provincial, 2003); María Luz Rokiski Lázaro, *Escultores del siglo XVI en Cuenca* (Cuenca: Diputación Provincial, 2011).

<sup>485</sup> Rokiski Lázaro, *Arquitectura del siglo XVI en Cuenca: arquitectos, canteros y carpinteros*, Turcat, Étienne *Jamet alias Esteban Jamete* 60-61.

Sobre este arco se han elaborado monografías: Laura María Palacios Méndez, «El Arco de Sebastián Ramírez de Fuenleal, obra de Étienne Jamet (1546-1550). Propaganda católica en la catedral de Cuenca en tiempos de Carlos V», en *El Imperio y las Hispanias de Trajano a Carlos V. L'Imperio e le Hispaniae da Traiano a Carlo V*, eds. Manuel Parada López de Corselas y Sandro de Maria (Bologna: Bononia University Press, 2014), 111-124; Laura María Palacios Méndez, *El arco de Sebastián Ramírez de Fuenleal, una obra de Étienne Jamet* (Cuenca: Diputación Provincial, 2015).

refirió a la traza de dicho arco, dibujada por Jamete (de hecho, una de las disputas se debía a que Tristán opinaba que el diseño presentaba ciertas deficiencias en las cargas de los pilares)<sup>486</sup>.

La capilla que comunica con el claustro de la catedral, fue construida entre 1547 y 1548, y presenta una serie de elementos que le confieren un carácter funerario. A pesar de ello, el promotor nunca fue enterrado aquí, pues sus restos descansan en el convento dominicano de su pueblo natal. Estos elementos a los que nos referimos son los retablos pétreos laterales, los casetones de la bóveda, los altorrelieves, el hueco para un altar en el nicho central del retablo del lado oeste, un friso con cabezas de muertos esculpido en el retablo del este (al igual que en la portada del claustro) y un *putto thanatos* de un estilo similar al de la tumba de Pedro Enríquez de Ribera. Esteban Jamete trabaja en la portada del acceso al claustro entre 1549 y 1550. Igualmente, la cúpula oval de casetones y pinjantes es muy típica de Jamete; asimismo, los retablos funerarios se acercan a su estilo. Por otro lado, el esquema que aplica en los retablos laterales de este zaguán conquense se inspira directamente en el *Segundo Libro* de Serlio, en concreto, en la fachada del fondo de la Escena Trágica<sup>487</sup>.

Sin embargo, hemos de mencionar un precedente en la producción de Jamete: los retablos que hizo junto a Miguel de Espinosa y Juan de Juni para el monasterio de San Francisco de Medina de Rioseco. La originalidad reside en que están hechos en piedra. Si bien este ejemplo está lejos de ser el único en los reinos hispanos, sí que es cierto que normalmente hay cierta predilección por el uso de la madera para esta tipología. ¿Hasta qué punto podemos considerar estos retablos un ensayo de la gran obra que Jamete realizaría años más tarde? Desde luego, Jamete, como buen maestro formado en un taller al norte de los Pirineos, demuestra una vez más su dominio de la talla y de la retablística tanto en madera como en piedra.

---

<sup>486</sup> Azcárate y Ristori, «Sobre el Arco de Jamete en la catedral de Cuenca». *Archivo Español de Arte* 18 (1945): 178-180; María Luz Rokiski Lázaro, «Proceso de Alexandre Francés y noticias sobre artistas que trabajaron en Cuenca». *Archivo Español de Arte* 46, nº 184 (1973): 440-448.

Sobre el cantero Francisco de Luna, véase José María de Azcárate, «El convento de Uclés y Francisco de Luna, maestro de cantería», *Archivo Español de Arte* 1 (1956): 173-188.

<sup>487</sup> Turcat, *Étienne Jamet alias Esteban Jamete*, 57, 60 y 387; Palacios Méndez, *El arco de Sebastián Ramírez de Fuenleal, una obra de Étienne Jamet*, 1037-139.

Turcat indica que el hueco para el altar en el nicho central del retablo siguió el modelo del monumento funerario del cardenal de Portugal en la iglesia florentina de San Miniato. Palacios Méndez cita la siguiente edición: Sebastián Serlio Boloñés, *Le premier [-second] liure d'architecture de Sebastian Serlio, bolognois, mis en langue francoyse par Iehan Martin*, trad. Iehan Martin (París: Jean Barbé, 1545), 68-69.



Continuando con el relato biográfico, entre 1548 y 1549 trabajó nuestro artífice en la capilla de don Francisco de Mendoza, a la que se accedía desde el lado meridional del deambulatorio de la catedral de Cuenca. Esta misma fue sustituida en el siglo XVII por la capilla de Nuestra Señora del Sagrario. A esta capilla se dedicó Jamete a continuación del arco, como atestigua el contrato del 30 de septiembre de 1547. En esta capilla interviene asimismo el cantero Sebastián de Arnani, con quien Jamete fraguó una intensa enemistad, como explicaremos más adelante. Los muros habían sido comenzados por Pedro de Alviz en 1547 y Jamete realizó un diseño de arquitectura adaptándose a lo existente. Aquí nuestro artífice intervino exclusivamente como arquitecto. En 1547 firmó junto a Sebastián de Arnani el contrato de la capilla Mendoza en la catedral de Cuenca por 460 ducados; el interés de este documento reside en que especifica que la traza es de Jamete. Al año siguiente, comienza una querrela entre ambos artistas, a la que en el epígrafe correspondiente aludiremos. Asimismo, en 1548, Tomás Bázquez lo denuncia por herirlo mientras trabajan en la capilla de don Francisco de Mendoza<sup>490</sup>.

En 1548 trazó la reja de capilla Barreda o de la Asunción, en el deambulatorio de la catedral conuense. Esta fue ejecutada por el rejero Hernando o Fernando de Arenas, que después siguió basándose en este modelo en posteriores trabajos. Este artífice, Arenas, posiblemente hubiera recibido su formación al lado de Esteban Limosín. Fue además un artista con el que Jamete fraguó una intensa relación profesional a lo largo de muchos años. Respecto a la capilla, sus promotores fueron don Gregorio Álvarez y don Juan de Barreda, miembros del cabildo. Es este último el que precisamente contrata la reja con Arenas el 15 de octubre de 1548, texto que estipula con total claridad que ha de seguir el dibujo de Esteban Jamete, tomando en cuenta las puntualizaciones de Barreda. A lo largo de los siguientes años se mantendrá esta colaboración entre los artistas. De los 400 ducados en los que estaba valorada la reja, el clérigo se reserva 50, que serán entregados al artífice si el resultado es una reja más hermosa que la de la capilla mayor y la del coro<sup>491</sup>. Aquí vemos cómo entra en liza el orgullo y la competencia entre donantes para destacar dentro de las élites locales.

---

<sup>490</sup> Rokiski Lázaro, «Proceso de Alexandre Francés y noticias sobre artistas que trabajaron en Cuenca»: 443; Turcat, *Étienne Jamet alias Esteban Jamete*, 57, 64-65 y 387.

<sup>491</sup> Rokiski Lázaro, «Proceso de Alexandre Francés y noticias sobre artistas que trabajaron en Cuenca»: 444; María Luz Rokiski Lázaro, «Los púlpitos de la iglesia de Santa María de Chinchilla», *Archivo Español de Arte* 66, nº 261 (1993): 76; Turcat, *Étienne Jamet alias Esteban Jamete*, 57, 58, 67 y 387.

Entre 1549 y 1551, se encarga de la portada, ventana, arco interior y retablo de nogal para la capilla de Santa Elena, en el eje central del deambulatorio de la catedral de Cuenca. Se trata de un conjunto de carácter tanto arquitectónico como escultórico, atribuido a Jamete por razones documentales y estilísticas. Jamete contrató cada elemento por separado los días 19 y 23 de enero de 1548, el 29 de enero de 1549 y el 30 de abril de 1550. El promotor era don Constantino de Castillo, miembro del capítulo conquense. La portada de acceso a la capilla fue contratada en primer lugar, en enero de 1548, que debía de estar terminada para el 15 de agosto de ese año. Respecto al contenido, ese acuerdo solo estipula que ha de incluir una *Anunciación* e imágenes de san Constantino, patrón del promotor, y su madre santa Elena. La concreción de cualquier otro elemento o decoración serían elección de Jamete. El día 23 de enero se celebró el contrato con los canteros que proporcionarán la piedra de unas canteras cercanas. El 29 de enero del año siguiente, se le encargan a Jamete los elementos del interior de la capilla, entre los que destacamos el diseño de la ventana y un mueble de la sacristía. Por último, el retablo en madera de nogal en blanco fue contratado el 30 de abril de 1550 y debía ser entregado a finales de septiembre de 1551. Turcat cree que el amplio plazo que tuvo el artista para realizar un retablo, que no iba a ser dorado ni policromado, fue debido a la imposibilidad de delegar el trabajo a otro escultor y a que en fechas coincidía con la construcción de la capilla de Ramírez de Fuenleal. Por último, Hernando de Arenas ejecutó en los años 1570 la reja de cierre, siguiendo una traza posiblemente dada por Jamete<sup>492</sup>.

De 1551 a 1552 se dedica a varias obras: 1) el retablo de pintura de San Mateo y San Lorenzo, 2) el de San Martín, que es el único que se debe a Jamete en su totalidad, en una capilla del lado meridional del deambulatorio; 3) algunos elementos del retablo de los Apóstoles, en la segunda capilla de la epístola y 4) algunos elementos del retablo de San Bartolomé, en la segunda capilla del Evangelio. Comenzando por el primero de estos retablos, sabemos que Esteban Jamete talló el de San Lorenzo y San Mateo. La pintura corrió a cargo de Martín Gómez el Viejo. El retablo resultó dañado en un incendio originado en la torre en 1597, por lo que fue trasladado a una nueva ubicación

---

Véase también E. Fernández, «Hernando de Arenas y sus rejas de la catedral de Cuenca», *Archivo Español de Arte* 30 (1957): 287-293.

<sup>492</sup> G. Martínez, y E. Redondo. «La capilla de Santa Elena: obra de Esteban Jamete», *Boletín de información del Excmo. Ayuntamiento de Cuenca*, 1959; Rokiski Lázaro, «Proceso de Alexandre Francés y noticias sobre artistas que trabajaron en Cuenca»: 444; Turcat, *Étienne Jamet alias Esteban Jamete*, 57, 58, 65-67 y 387.

en la catedral. Le falta el ático; y el sotabanco posiblemente sea un añadido posterior, ya que no guarda consonancia con el tema principal del retablo. Asimismo, la pintura ha sido recortada y las decoraciones laterales, añadidas después y de la mazonería original quedan las columnas abalaustradas y el friso. Jamete recibió varios pagos: en 1551, 10.290 maravedíes; en agosto de 1552, 30 ducados; más adelante en 1552, 54 ducados de finiquito. Un tercer artífice, Juanes, que quizás sea el cantero Juanes de Mendizábal, recibió 20 ducados en 1552, quizás por haber practicado algún nicho en el muro para alojar el retablo. Por el contrario, la otra opción es que ese Juanes fuera algún ayudante de Jamete<sup>493</sup>.

En cuanto al retablo de San Martín, como ya hemos dicho anteriormente, es el único que se debe a Jamete en su totalidad. Se haya en una capilla del lado meridional del deambulatorio, fundada por el canónigo Martín de Huélamo antes de 1546. En este retablo debieron de participar varios artífices, puede que incluso a lo largo de varias etapas. La participación de Jamete no cabría buscarla en el cuerpo central. De hecho, Bermejo Díez apunta a que el escultor principal fue Giraldo de Flugo, aunque Turcat no comparte esta postura<sup>494</sup>.

En la capilla de los Apóstoles o de don García de Villarreal (segunda capilla de la epístola), Jamete podría ser el autor de algunos elementos del retablo. De igual forma, pudo haber intervenido en el retablo de san Bartolomé. Se encuentra en la capilla de este mismo nombre, la segunda del lado del Evangelio. Pertenecía a la poderosa familia de los Anaya y el retablo fue encargado probablemente por Rodrigo de Anaya, canónigo en esta catedral. A pesar de no conservarse documentación, el estilo es adscribible a Jamete. Igual ocurre con el llamado Cristo de los Sacristanes, en esta capilla, cuya documentación no se conserva pero que presenta un aspecto que también lo acerca al estilo de Jamete. En el banco hay un relieve de un *Llanto sobre el Cristo muerto*. En este, los personajes y sobre todo la túnica de san Juan presentan un cierto dinamismo. El cuerpo del Cristo se inscribe como un triángulo dentro de otro triángulo, formado por la Virgen y san Juan<sup>495</sup>.

---

<sup>493</sup> Rokiski Lázaro, «Proceso de Alexandre Francés y noticias sobre artistas que trabajaron en Cuenca»: 444; Turcat, *Étienne Jamet alias Esteban Jamete*, 58, 68, 130 y 387.

<sup>494</sup> Turcat, *Étienne Jamet alias Esteban Jamete*, 58, 69-70, 130 y 387. Respecto a Bermejo Díez, véase Dimas Pérez Ramírez, *La escuela conquense de escultura renacentista: Pedro de Villadiego y el retablo mayor de Tarancón* (Cuenca: Círculo Cultural Fernando Muñoz, 1983).

<sup>495</sup> Turcat, *Étienne Jamet alias Esteban Jamete*, 58, 71, 130 y 387.

A pesar de que no hay documentación al respecto, las puertas de la sala capitular podrían haber sido realizadas por Jamete según Rokiski Lázaro. En cambio, existe entre otros autores una gran controversia en cuanto a la posible autoría de dicha sala: Ponz Piquer las atribuyó a Gaspar Berruguete, Gómez-Moreno a algún escultor local, como Diego de Tiedra, y Azcárate Ristori y Chueca, a Jerónimo Quijano. Azcárate considera incluso que la puerta de la izquierda se acerca a la plástica burgalesa y que ambas fueron realizadas antes de 1537<sup>496</sup>.

Jamete intervino en otras obras no conservadas en la ciudad de Cuenca. Sin desplazarnos de la catedral, mencionaremos la tumba de Juan Bautista Carlevar, encargado por su hijo Bernardino. Consistía en un arco y altar pétreos, en cuyo fondo se colocaría una tabla de pintura. El diseño fue realizado por fray Francisco de Castilla y el propio Jamete; fue firmado el 14 de agosto de 1551. El artista contaba con poco más de tres meses para su ejecución y le pagarían 95 ducados<sup>497</sup>.

En algún momento de este periodo de 1545 a 1552 aproximadamente, mientras realizaba todas las obras mencionadas para la catedral, intervino tallando las puertas de entrada a la iglesia de San Juan de Cuenca, actualmente no conservadas. Asimismo, en 1549 se encargó de una maqueta por la cual cobró 408 maravedíes, para erigir unas arquitecturas efímeras en la ciudad. También debió de tallar imágenes exentas y crucifijos no conservados, a tenor de los testimonios de los clérigos Julián Serrano y Diego Catalán cuando fue procesado<sup>498</sup>.

Encontramos también algunas intervenciones en obras públicas. Por ejemplo, el consejo municipal recurrió a Jamete el 19 de julio de 1549 para solicitarle su parecer sobre un muro que pretendían elevar en la Plaza Mayor para que sostuviera una canalización de agua. Asimismo, participó en el puente San Pablo sobre el río Huécar, afluente del Júcar. Esta obra estaba dirigida por Francisco de Luna (el suegro de Andrés de Vandelvira), con quien había coincidido trabajando en la capilla de Fuenleal, y

---

Sobre los pormenores de la construcción de dicha capilla, obra de Juan de Alviz, consúltese María Luz Rokiski Lázaro, «La capilla del Chantre o de los Apóstoles en la catedral de Cuenca», *Archivo Español de Arte* 49, nº 194 (1976): 161-174.

<sup>496</sup> Azcárate Ristori, *Escultura del siglo XVI*, 233-234; Turcat, *Étienne Jamet alias Esteban Jamete*, 70. Este último autor citado no se pronuncia a favor de ninguna de las hipótesis formuladas.

<sup>497</sup> Rokiski Lázaro, «Proceso de Alexandre Francés y noticias sobre artistas que trabajaron en Cuenca»: 444; Turcat, *Étienne Jamet alias Esteban Jamete*, 57 y 73.

<sup>498</sup> Turcat, *Étienne Jamet alias Esteban Jamete*, 73 y 387.

contaba con la ayuda de Santos Picardo, ayudante de Jamete al que tenía alojado en su casa<sup>499</sup>.

A partir de 1551 deja de dedicarse a los encargos en la ciudad de Cuenca y su obra se encuentra dispersa mayoritariamente por las localidades cercanas. Ese año de 1551 realiza un tabernáculo en madera de nogal, en blanco, inserto en un retablo dorado, que originalmente contaría con ocho columnas hoy desaparecidas. Por las mismas fechas acometió otras obras de cantería, a saber, la fachada de la iglesia de Santa María de Alarcón (Cuenca). Asimismo, las pilas bautismales de este templo delatan el estilo de Jamete. La fachada de la iglesia ha sido atribuida a Jamete por diversos autores, quienes la han situado cronológicamente en 1555<sup>500</sup>.

En este pueblo colaboran con él Andrés de Arteaga y en calidad de aprendiz Miguel Adán, según indicó el testimonio del carpintero y ensamblador Pedro de Sazedá<sup>501</sup>. Miguel Adán, escultor natural de Pinto (Madrid), obtuvo su formación gracias a Esteban Jamete en Cuenca. Más tarde, trabajaría en Toledo con Juan Bautista Vázquez el Viejo (¿pudo ser él quien lo pusiera en contacto con el círculo artístico sevillano?); terminó por establecerse en Sevilla, donde residió entre 1567 y 1610. En 1569, este Miguel Adán se casó con la hermana de Juan de Oviedo el Viejo, Luisa de Sandobal. Años después, consiguió el título de maestro escultor, en 1573, y mucho después, en 1588, el de alcalde veedor. De hecho, ejerció como veedor en el examen de uno de los grandes hitos de la escultura española, Martínez Montañés<sup>502</sup>. Más allá de su producción escultórica y retablística, el citado aprendiz de Jamete será posteriormente maestro de Luis de La Haya desde 1578 (véase biografía de Luis de La Haya). La

---

<sup>499</sup> Turcat, *Étienne Jamet alias Esteban Jamete*, 60 y 73.

<sup>500</sup> Camón Aznar, *La arquitectura y la orfebrería españolas del siglo XVI*, 263; Turcat, *Étienne Jamet alias Esteban Jamete*, 74-75 y 388.

Cabe recordar la participación de otros escultores en esta portada: Miguel Hernández, Francisco de Villanueva, Nicolás Vérrez y Pedro de Castañeda, estos dos últimos mencionados activos en 1559.

<sup>501</sup> María Luz Rokiski Lázaro, «El sagrario de la iglesia de Santa María de Alarcón (Cuenca), obra de Jamete», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 47 (1981): 423-425; Turcat, *Étienne Jamet alias Esteban Jamete*, 74.

<sup>502</sup> Jesús Miguel Palomero Páramo, *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)* (Sevilla: Diputación Provincial, 1983), 207; Álvaro Recio Mir, «La versatilidad del Renacimiento: variedad material, icónica, tipológica y funcional», en *El retablo sevillano desde sus orígenes hasta la actualidad*, eds. Francisco Javier Herrera García, Álvaro Recio Mir, Fátima Halcón, y Alfonso Pleguezuelo Hernández (Sevilla: Diputación Provincial, Fundación Real Maestranza de Caballería de Sevilla, Fundación Cajasol, 2009), 124.

importancia de este artífice para nuestro objetivo reside más bien en que actúa como nexo de unión y mediador artístico entre dos de nuestros escultores foráneos.

Volviendo con Jamete, hacia 1552, realizó las portadas de las iglesias de Santa María de Castejón y de San Pedro, ambas construcciones en Huete (Cuenca). Sobre la autoría de la fachada de Santa María, Chueca Goitia proponía como autor a Vandelvira. No obstante, las investigaciones más recientes de Rokiski Lázaro y Turcat consideran esta fachada obra de Esteban Jamete. Por otro lado, los restos del monasterio de San Pedro, unas arcadas, se encuentran hoy dentro de un patio de una vivienda particular. Al año siguiente, en Cañaveras (Cuenca), Jamete creó unas decoraciones para su iglesia. Fue ese año de 1553 cuando llevó a su ayudante Santos Picardo a trabajar en dicha fábrica, de la que apenas se conservan restos del XVI<sup>503</sup>.

Entre 1553 y 1555, está en Villanueva de los Escuderos (Cuenca), junto a Hance o Hans de Brabante, miembro de su taller. Ejecuta la decoración de una cúpula casetonada en un estado de cierto deterioro, sobre todo debido a una desafortunada restauración en 1883. En esta bóveda se insertan temas humanistas, a pesar de que todavía no se ha hallado una lectura definitiva a este programa. En fechas cercanas, trabaja en Villanueva de Alcorón (Guadalajara) y realiza un retablo no conservado. Entre 1556 y 1557 esculpe en alabastro la imagen del clérigo Villamayor, en Castillo de Garcimuñoz (Cuenca). En esta figura trabajaba el imaginero cuando fue arrestado. La estatua fue hallada posteriormente entre escombros, decapitada y rota, posiblemente a raíz del hundimiento de la iglesia de la Concepción en 1917<sup>504</sup>.

El 19 de abril de 1557 es una fecha clave en la biografía de Esteban Jamete, puesto que ese día es detenido. Su pesadilla ante el Santo Oficio culminará el 15 de mayo de 1558, cuando se celebra el auto de fe en el que el artista comparece públicamente portando el sambenito con dos cruces de san Andrés para abjurar de sus pecados contra la fe católica. Dada la existencia de dos monografías que se centran en este juicio y

---

<sup>503</sup> Chueca Goitia, *Arquitectura del siglo XVI*, 189; Turcat, *Étienne Jamet alias Esteban Jamete*, 74-77 y 388.

<sup>504</sup> Turcat, *Étienne Jamet alias Esteban Jamete*, 74, 77-78 y 388.

En la página 74 indica que las obras de Villanueva de Alcorón son en 1556, pero en 388 que son fechas desconocidas. En la página 388 señala como fechas 1553-1554 y en la 77 retrasa estas fechas a 1554-1555. Sobre la cúpula, véase esta misma publicación, páginas 128-130.

Sobre Hans, véase también Werner Thomas, *Los protestantes y la Inquisición en España en tiempos de Reforma y Contrarreforma* (Lovaina: Leuven University Press, 2001), 413.

habida cuenta que nuestro interés se dirige hacia su producción artística, no nos detendremos en las disputas y posicionamientos teológicos debatidos durante el proceso<sup>505</sup>.

Por tanto, siguiendo con la carrera profesional de Jamete, a continuación lo hallamos en la colegiata de Belmonte (Cuenca). En 1561 don Francisco de Espinosa manda iniciar los trabajos y dotar la capilla de Santiago o de los Espinosa, fundada en 1559, situada en el extremo oeste del lado meridional. Esta capilla pudo haber sido diseñada por Vandelvira, que en estos momentos se encargaba de las obras del claustro de la catedral de Cuenca. El retablo, no conservado, se debía a Pedro de Villadiego y finalmente la reja se supone obra de Arenas siguiendo un diseño de Jamete<sup>506</sup>.

La capilla de la Anunciación o de los León, en la colegiata de Belmonte, pertenecía a la familia de fray Luis de León. El retablo principal se sabe que fue realizado por Diego de Tiedra (1546). La reja tradicionalmente ha sido considerada obra de Cristóbal Andino de 1537 (dado que este artista estaba activo en Cuenca en 1535). Sin embargo, según Turcat, habría que descartar una fecha tan temprana y esta autoría, puesto que en realidad esta reja es obra de Arenas. Se basa en dos características: una "A" en una cartela y el diseño, que recuerda a los de Jamete<sup>507</sup>.

La reja de la capilla de la Purificación o de don Jerónimo Guedeja, de 1560, ubicada en el lado septentrional de la nave, fue contratada por Arenas el 14 de septiembre de 1564 y terminada en 1568. Presenta ciertas concomitancias con el estilo de Jamete, en concreto, con las rejas de las capillas catedralicias de Santa Elena y de la Asunción. Del resto de la capilla no se conserva la documentación, pero hay ciertos elementos que podrían igualmente adscribirse a Jamete: el arco de entrada en esviaje, la bóveda oval

---

<sup>505</sup> Rokiski Lázaro, «Proceso de Alexandre Francés y noticias sobre artistas que trabajaron en Cuenca»: 442; Turcat, *Étienne Jamet alias Esteban Jamete*, 90 y 102.

Véanse las siguientes publicaciones, ambos autores reproducen los textos de las sesiones y la documentación hallada al respecto: Domínguez Ortiz, *Proceso inquisitorial contra el escultor Esteban Jamete. Transcripción, extractos y notas preliminares*; Turcat, *Étienne Jamet, alias Esteban Jamete*, esp. 90-101.

<sup>506</sup> Turcat, *Étienne Jamet alias Esteban Jamete*, 103-104 y 388.

<sup>507</sup> Turcat, *Étienne Jamet alias Esteban Jamete*, 104.

casetonada, las representaciones de los evangelistas, el arco enmarcando el retablo del lado este, así como la fachada ciega en el lado norte<sup>508</sup>.

Desde 1561 hasta su fallecimiento trabajó en Sigüenza (Guadalajara). Aquí, se hizo cargo de las esculturas de la sacristía y de la capilla de las Reliquias. Se responsabilizó directamente de la talla de dos bultos y del diseño arquitectónico de la reja. Santiago Sebastián indica que quizás Jamete dio los diseños de dicha reja, pues en la contabilidad de 1566 figuran cuatro ducados para Hernando de Arenas por acudir a reunirse con el cabildo. Arenas fue quien aportó un diseño hecho por un tal Jaime escultor (ese Jaime sería con total probabilidad Jamete). De hecho, la reja presenta un gran parecido a la de la capilla de la Asunción de Cuenca. Es decir, que Arenas debió de seguir la traza que Jamete habría dibujado en 1561, ya que el francés falleció en agosto de 1565<sup>509</sup>.

Las cuentas relativas a los pagos tanto de la ejecución de la sacristía de Sigüenza, como de la capilla de las Reliquias se mezclan en la documentación. A este respecto, Turcat supone que la escultura correspondería con los pagos anotados para los años 1557-1559. Entre estos pagos destacaremos los 24.820 maravedíes para el maestro Esteban por 146 días de trabajo sobre la piedra; y desde octubre de 1556 hasta el 22 de agosto de 1557, a cinco reales por jornada. Este es el artífice que más cobra de todos los que participan en las obras. Por eso Chueca y Sebastián han identificado a este maestro Esteban con la figura de Jamete. Sin embargo, durante estas fechas, Jamete estaría trabajando en Castillo de Garcimuñoz (Cuenca) desde finales de 1556 y encarcelado por la Inquisición desde abril de 1557. Por tanto, Turcat, obviando el resto de homónimos que ya hemos explicado, considera que ese maestro solo podría ser Esteban de Obray<sup>510</sup>.

A lo largo de la década de los 1550, Jamete podría haber intervenido en varias fachadas, pero su documentación no se conserva y por ahora carecemos de indicios

<sup>508</sup> Rokiski Lázaro, «Proceso de Alexandre Francés y noticias sobre artistas que trabajaron en Cuenca»: 447; Turcat, *Étienne Jamet alias Esteban Jamete*, 104 y 388.

<sup>509</sup> Santiago Sebastián López, María Concepción García Gaínza, y Rogelio Buendía, *El Renacimiento* (Madrid: Alhambra, 1980), 29; María Luz Rokiski Lázaro, «La reja de la capilla de las Reliquias, en la catedral de Sigüenza», *Wad-al-Hayara: Revista de estudios de Guadalajara* 10 (1983): 419-426; Manuel Pérez Villamil, *La catedral de Sigüenza erigida en el siglo XII con noticias nuevas para la historia del arte en España, sacadas de documentos de su archivo* (Madrid: El museo universal, 1984); Turcat, *Étienne Jamet alias Esteban Jamete*, 106-107 y 388; Alejandro Carrión Gútiérrez, ed., *La reja de la capilla de las Reliquias de la catedral de Sigüenza. Estudios, análisis, restauración y mantenimiento de una obra renacentista* (Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Secretaría General Técnica, 2015).

<sup>510</sup> Chueca Goitia, *Arquitectura del siglo XVI*, 153 y 289; Sebastián López, García Gaínza, y Buendía, *El Renacimiento*, 40; André Turcat, *Étienne Jamet, alias Esteban Jamete*, 106-107.



claros que lo confirmen. Estas obras son una capilla en la iglesia de la Asunción en Alberca de Záncara, la portada sur de la iglesia de Beteta, las portadas norte de las iglesias de Villamayor de Santiago y de Villanueva de la Jara (todas estas poblaciones en la actual provincia de Cuenca)<sup>511</sup>.

También, según Rokiski Lázaro, Jamete diseñó un primer púlpito, de madera, en este caso en Chinchilla hacia 1560 y tallado por Diego Flórez, perdido durante la Guerra Civil. No se ha hallado documentación al respecto, pero los motivos decorativos son los habituales en Jamete, como por ejemplo las pilastras sobre bustos femeninos. A éste se suman otros dos púlpitos, de hierro, forjados hacia 1558 por Hernando de Arenas según Rokiski Lázaro, aunque otros autores proponen una fecha más temprana, 1540. Los tres presentan columnas jónicas en las aristas<sup>512</sup>.

Por último, las obras de Andrés de Vandelvira del palacio Vázquez de Molina (1560) y la torre de Alcaraz (1568), en Úbeda, bajo el encargo de Francisco de los Cobos, presenta una serie de motivos de inspiración jametiana: atlantes y cariátides, portadores de escudos, guerreros con cascos, personajes vestidos a la antigua. Turcat se pregunta si Jamete pudo haber intervenido directamente en la ejecución o si estas figuras se inspiran en dibujos suyos<sup>513</sup>. Desde luego, dado el repertorio ornamental y la presencia del secretario Cobos como promotor y de Vandelvira como arquitecto, viejos conocidos del Esteban Jamete, coincidimos en sospechar que el artífice francés puede estar detrás, si no es como escultor, desde luego como ingenio creador ofreciendo diseños.

Los últimos datos sobre su vida nos conducen de nuevo a los tribunales del Santo Oficio, en esta ocasión, por fortuna para nuestro artista, en calidad de testigo. De esta manera, en 1559 tiene lugar el proceso de Daniel Flamenco, maestro tapicero. Jamete y Giraldo de Flugo, imaginario este último, declaran como testigos. Después, con motivo del proceso de Tristán del Vago, en 1564, Jamete dice tener unos 50 años (en efecto, se estipula su fecha de nacimiento hacia 1516) y le confesó a Hernando de Arenas que Tristán era un luterano y que por tanto había de ser quemado<sup>514</sup>. Sabemos que entre

---

<sup>511</sup> Turcat, *Étienne Jamet alias Esteban Jamete*, 78.

<sup>512</sup> Alfonso Santa María Conde y Luis G. García-Sauco Beléndez, *La iglesia de Santa María del Salvador de Chinchilla* (Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses, 1981), 112-113 y 136; Rokiski Lázaro, «Los púlpitos de la iglesia de Santa María de Chinchilla», 75-76.

<sup>513</sup> Turcat, *Étienne Jamet alias Esteban Jamete*, 107-108.

<sup>514</sup> Rokiski Lázaro, «Proceso de Alexandre Francés y noticias sobre artistas que trabajaron en Cuenca»: 442.

León. Estos maestros serán Juan de Juni, Felipe Vigarny, su hijo Gregorio Pardo y los arquitectos Juan de Badajoz el Mozo y Alonso de Covarrubias. Es posible, aunque no podemos afirmarlo de manera contundente, que colaborara también con Diego de Siloe y Rodrigo Gil de Hontañón. A grandes rasgos, podríamos decir que hasta 1537, se dedicó a la talla de motivos decorativos, entre los que destaca el medallón, como ya hemos dicho.

A continuación, una segunda etapa, como maestro entallador e imaginero, bajo las órdenes de un arquitecto, en Chinchilla, en Andalucía y Cuenca. Suponemos que, en estos momentos, Jamete ya habría alcanzado el grado de maestría en la escultura. Sus “jefes” serán ahora Andrés de Vandelvira, el cantero Francisco de Luna (suegro de Vandelvira) y Jerónimo Quijano. Es en Úbeda y Baeza donde nuestro artista empieza a cultivar la escultura exenta y adquiere mayor protagonismo en las decoraciones monumentales, ya que no se limitará a la talla de motivos concretos, sino que abarcará obras de mayor ambición, como programas completos o retablos en su integridad. En este aspecto, cabe señalar la abundancia de temas y personajes mitológicos que inserta en contextos religiosos.

Para terminar, señalamos una tercera etapa, en la que el artista goza de mayor libertad y ejerce como maestro entallador e imaginero y arquitecto, en Cuenca y cercanías. Consideramos el inicio de esta fase la construcción del arco de Sebastián Ramírez de Fuenleal. Estilísticamente, sigue los mismos postulados que comentábamos en las etapas anteriores y tiende a reciclar ciertos modelos (sobre todo las trazas de rejas, que Hernando de Arenas seguirá utilizando incluso fallecido Esteban Jamete). Esta fase final estará marcada en su vida personal por los excesos por el alcohol y sus consecuencias, los problemas familiares y el estigma de haber sido juzgado por la Inquisición (como se decía en la época, “familiar” del Santo Oficio).

### Comitentes y clientela

En la primera etapa que comentábamos en el epígrafe anterior, durante sus primeros años en la Península, Esteban Jamete trabaja para diversos promotores de manera indirecta, ya que son otros maestros entalladores e imagineros los que se comunican con el cliente y se aseguran la contratación de la obra. Sin embargo, no es ésta una relación desdeñable, ya que a través de estos contactos, Jamete conoce a algunas de las figuras que más tarde apostarán por él. De este manera, el entallador

participa en inmuebles o figuras de bulto de diversos particulares: el doctor Beltrán, un capitán en Valladolid, el conde Luna, también posiblemente el marqués del Arco, los obispos Antonio de Guevara y Alonso de Castilla...

De entre ellos, quienes marcarán la trayectoria profesional de Jamete serán Francisco de los Cobos, el secretario mayor del Emperador, y Sebastián Ramírez de Fuenleal, clérigo que más tarde ingresará en el cabildo catedralicio de Cuenca. Jamete conoce a estos dos comitentes a principios de su andadura por Castilla y ellos volverán a recurrir años más tarde a nuestro artista, depositando una plena confianza en su saber hacer. No en vano, para Cobos trabaja hasta en tres ocasiones (si incluimos las obras de Vandelvira en los años 1560). Respecto a Ramírez de Fuenleal, el arco que erigen en el transepto de la catedral de Cuenca es la primera obra en la que Jamete, además de escultor, actúa como arquitecto y autor intelectual. Por lo tanto, subrayamos la importancia que adquieren estos señores para los que el francés trabaja en sus primeros años, a pesar de no haber contratado él mismo las obras.

Asimismo, durante este periodo inicial, no solo labora para particulares, sino también para diversas instituciones religiosas. Éstas son las catedrales de Burgos y Toledo, así como los monasterios de San Francisco de Medina de Rioseco, San Marcos de León, San Zoilo de Carrión de los Condes, San Francisco de Valladolid, San Agustín de Toledo y Santo Domingo el Real de Madrid.

Pasamos a la que consideramos una segunda etapa. Aquí, de nuevo, diferenciaremos instituciones y particulares. De esta manera, entre los comitentes particulares, encontramos nombres como Pedro Enrique de Ribera, Francisco de Mendoza, el duque de Arcos (nótese que el referido anteriormente era el marqués del Arco, es decir, que son dos distintos) y puede que también Martín de Huélamo. Mención aparte merece Francisco de los Cobos, un personaje que aparece en la vida profesional de Jamete de manera recurrente. Igualmente, observamos a otros particulares con un rasgo en común: todos ellos formaban parte del cabildo de la catedral de Cuenca. Se trata de Juan Barreda, Sebastián Ramírez de Fuenleal y Constantino de Castillo, quienes solicitan del saber hacer del francés tanto como miembros del cabildo como para sus donaciones a sus respectivas capillas en dicha catedral.

En cuanto a instituciones, sus promotores serán la iglesia de Santa María de Chinchilla, el convento franciscano de Baeza, la catedral de Cuenca (nos referimos al

cabildo en sí, no a empresas privadas de sus integrantes) y el monasterio franciscano de Sevilla. Recordamos, además de las comunidades franciscanas mencionadas en esta fase, ya antes había trabajado Jamete para esta orden en Medina de Rioseco y Valladolid. A este respecto, consideramos que esta preponderancia franciscana en la clientela de Jamete es mera coincidencia. Hemos de añadir, además, que si bien antes habían sido exclusivamente cabildos catedralicios y congregaciones religiosas, ahora se suma un promotor civil: el Ayuntamiento de Sevilla.

Por último, en la última etapa en Cuenca, Sigüenza, Belmonte y poblaciones cercanas, hallamos de igual modo comitentes de un alto rango. Estos serán García de Villarreal, Rodrigo de Anaya (de nuevo, otro miembro del cabildo conquense que recurre a Jamete para sus empresas familiares), Bernardino Carlevar, Francisco de Espinosa y Jerónimo Guedeja. Asimismo, dudamos si incluir a los clérigos Julián Serrano y Diego Catalán, quienes testifican que Jamete realizó diversas obras menores para las iglesias de la zona. ¿Podrían ser ellos responsables de algunos de estos trabajos a los que aluden? Esto nos abre la puerta a considerar, diríamos que casi afirmar, el hecho de que, al margen de sus grandes obras, el maestro también satisfacía otros encargos de menor calado y de los que no conservamos rastro alguno. En este apartado hemos de incluir la reflexión de Turcat, que observa que el marqués de Villena puede ser considerado otro comitente más de Esteban Jamete. Se basa en la intervención de nuestro artista en tres de sus propiedades, a saber, en Alarcón, Castillo de Garcimuñoz y Belmonte)<sup>515</sup>.

Respecto a las instituciones que lo contratan, vemos que ahora hay un mayor número de pequeñas iglesias. Este fenómeno quizás se deba a que el escultor, mientras que antes se dedicaba a empresas de cierta envergadura de manera itinerante, ahora ya llevaba un tiempo establecido en la zona. Así, enumeraremos las siguientes iglesias de la zona: San Juan de Cuenca, Santa María de Alarcón, Santa María de Castejón de Huete, la Asunción de Alberca de Záncara, Castillo de Garcimuñoz, Cañaveras, Beteta, Villamayor de Santiago y Villanueva de la Jara. También continúan los encargos monacales, como las obras que efectúa para el monasterio de San Pedro de Huete, y catedralicios, en Sigüenza. Para terminar, ya solo nos quedan por añadir las instituciones civiles, que en esta etapa son el Ayuntamiento de Cuenca y las autoridades competentes de Villanueva de los Escuderos y Villanueva de Alcorón.

---

<sup>515</sup> Turcat, *Étienne Jamet alias Esteban Jamete*, 103.

### Asociaciones y compañías profesionales

Esteban Jamete se relaciona con algunos de los grandes maestros de la época. Primeramente, en cuanto a la escultura, con Juan de Juni y sus colaboradores –la mayoría extranjeros también, como Juan de Angers– en León, Valladolid y Medina de Rioseco. De hecho, ya hemos indicado que se inspira en uno de los medallones atribuidos a Juni en el monasterio de San Marcos y que acogerá en su taller a Isaac de Juni. Después, en Burgos y Toledo, se alía con Vigarny y, más tarde, con el hijo de éste, Gregorio Pardo. En Sevilla, trabaja bajo las órdenes de Diego de Riaño en el Ayuntamiento, fábrica en la que, además, debió de coincidir con una amplia nómina de canteros y entalladores. Finalmente, cabe insistir en su relación con el arquitecto Andrés de Vandelvira, en cuyos proyectos se empleó durante una buena parte de su trayectoria profesional.

De igual forma, también trabajó relación (unas veces con mayor grado de amistad que otras) con artífices de su gremio, así como de otros oficios afines. Así, comenzando con los artífices del metal, mencionaremos a Tristán del Vago, quien se hacía llamar Alexandre por su padre, orfebre nacido en París y activo en Ciudad Rodrigo. Alexandre, platero natural de París, se formó en diversos talleres durante todo un periplo por tierras flamencas. Llega a España y, en primer lugar, trabaja en Sevilla nueve meses; después, por distintos motivos y peripecias, se desplaza a Ciudad Rodrigo, donde se casa, más tarde vuelve a Andalucía en donde trabaja en Sevilla en dos ocasiones, Málaga y Granada. Finalmente se muda a Cuenca con la intención de asentarse y ejercer su oficio, pero le exigen una fianza y al preguntar si había algún extranjero en la ciudad es conducido a Esteban Jamete, quien le facilitó vivienda durante un tiempo<sup>516</sup>.

Un individuo que podía contar entre sus amigos era Hernando o Fernando de Arenas, el rejero con el que Jamete muchas veces trabajó. Es el mismo quien, el 22 de febrero de 1564, a raíz de una conversación mantenida con Jamete las Navidades anteriores, denuncia a Tristán del Vago, ya que, tras haberle insistido a Jamete que lo denunciara él mismo, el francés le daba largas al asunto (quizás no era de apetencia volver a entrar en liza con las autoridades religiosas, teniendo en cuenta que era *familiar* del Santo Oficio). En el proceso de 1557, Arenas fue llamado a testificar contra Jamete, a

---

<sup>516</sup> Rokiski Lázaro, «Proceso de Alexandre Francés y noticias sobre artistas que trabajaron en Cuenca»: 441; Turcat, *Étienne Jamet alias Esteban Jamete*, 86.

lo que se negó. Trato de cordialidad también mantenía Jamete con el orfebre Cristóbal de Becerril y el pintor Juan de Soria. Añadiremos a esta relación a Giraldo de Olanda, vidriero, autor del rosetón bajo el Arco de Jamete. Es además uno de los que lo nombra como arquitecto, sabía que Jamete procedía de Orleáns y lo conocía de haber coincidido en Burgos y Toledo<sup>517</sup>.

Pasando a los entalladores-imagineros, nos referiremos a los artistas extranjeros con los que entraría en contacto a lo largo de su paso por los numerosos talleres peninsulares. Por ejemplo, vemos que debió de coincidir en Valladolid, con Paulo de Alberabech; en León con Juan de Angers; en Toledo y Madrid, con un tal Gilles y un Pierres; y en Sevilla, posiblemente con Roque de Bolduque (activo en la fábrica de las casas consistoriales en fechas cercanas).

De igual modo, establecido en Cuenca, no podemos olvidar a Diego de Tiedra, hidalgo y autor de la capilla del canónigo Eustaquio Muñoz en 1537, adyacente al Arco de Jamete. Tiedra contrató a Isaac de Juni cuando Jamete lo despide. Asimismo, si bien no podemos especificar mucho más, sabemos que tuvo contacto con Jamete Giraldo o Giralte de Flugo, escultor bajo-alemán activo en el taller de Tiedra. Con Pedro de Villadiego mantenía Jamete una relación cordial entre escultores. Según testificó Villadiego, cuando le interrogaron sobre el francés, se conocieron hacia 1547 y se visitaban para ver o tasar las obras del uno al otro. En estos interrogatorios fue de los pocos que no refirió haber oído blasfemas. Por último, incluimos a Hans de Brabante, escultor que se hospedó durante unos tres o cuatro meses en casa de Jamete hacia 1555 y después se mudó al domicilio de Villadiego<sup>518</sup>.

Sin embargo, no gozaba de buena amistad con todos sus compañeros de oficio. Así ocurría con el escultor Francisco Pérez y su señora, a raíz de unos escudos de armas para la prisión. Otro tanto sucedía con Andrés de Arteaga, con el que fraguó enemistad por un asunto de pagos del retablo de Villanueva de Alcorón. Lo mismo podemos decir respecto a Miguel Hernández y Francisco de Villanueva con las obras en Alarcón. De hecho, Jamete, sospechó que había sido Hernández su delator y el hijo de éste, Matías, cargó contra Jamete ante el tribunal. De igual forma, Sebastián de Arnani fue otro

---

<sup>517</sup> Turcat, *Étienne Jamet alias Esteban Jamete*, 87.

<sup>518</sup> Turcat, *Étienne Jamet alias Esteban Jamete*, 87. A continuación nos referiremos a los integrantes del taller de Jamete, entre los que figura Isaac de Juni, hijo del célebre maestro, que también colaboró con el mencionado Tiedra.

enemigo declarado de Jamete a raíz de una reyerta que protagonizaron ambos mientras trabajaban para la catedral de Cuenca<sup>519</sup>.

En último lugar, no por ello menos relevante, está el cuñado de nuestro artista, Tomás Básquez, al que de también nos referiremos en el siguiente epígrafe. En 1548 lo denuncia por herirlo mientras trabajan en la capilla de don Francisco de Mendoza (cuyas obras también presenciaron la pelea entre Jamete y Arnani). De igual manera, es el mismo que se alía con los carpinteros Gutierre Díaz y Pedro de Saceda, quienes le tienden una emboscada al escultor en 1556<sup>520</sup>.

### Miembros del taller

En su taller encontramos, al menos, hasta 28 integrantes a lo largo de los años<sup>521</sup>:

- Seis de ellos trabajaron con él durante un año o más tiempo, como Miguel Adán (dos años y medio, 1550-1552) y Tomás Básquez (hermano de su primera mujer, que forma parte del taller a lo largo de muchos años). Respecto a Adán, ya hemos subrayado su relevancia al actuar como enlace entre dos generaciones de entalladores foráneos, Jamete y Luis de la Haya. Además, Miguel Adán dijo que Jamete había comprado indulgencias en una ocasión para las nueve personas que habitaban en su domicilio, esto es, el artista, su mujer y siete ayudantes (entre los cuales se encontraba el propio Miguel Adán), lo cual nos brinda una información bastante jugosa sobre la vida cotidiana en el hogar.
- De otros siete desconocemos su ocupación dentro del taller, por lo que se supone que serían mano de obra contratada *ad hoc*; es el caso de Lezcano Pérez, Juan de Santillana y Medrano (este último por lo visto le robó a Jamete unos zapatos y una camisa).
- Siete carpinteros-ensambladores. Entre ellos podemos citar a Francisco Sánchez, que sirvió en el taller durante 16 meses (1550-1551); Pedro Castañeda, que trabajó con el maestro en Alarcón y quizás también en

---

<sup>519</sup> Turcat, *Étienne Jamet alias Esteban Jamete*, 88.

<sup>520</sup> Rokiski Lázaro, «Proceso de Alexandre Francés y noticias sobre artistas que trabajaron en Cuenca»: 443; Turcat, *Étienne Jamet alias Esteban Jamete*, 88.

<sup>521</sup> Turcat, *Étienne Jamet alias Esteban Jamete*, 85-86.

Chinchilla y Cuenca; Pedro de Saceda, que pernoctó incluso en casa de Jamete cuando trabaja para él en 1553; Alonso de Esquinas, el cual después se fue a trabajar al taller de Pedro de Villadiego, cuñado del mencionado Saceda; el aprendiz Pays o Apays, francés, que estuvo en el taller algo más de un año; Diego Cerezo, colaborador recurrente (1555, 1557, 1560 y 1534); y Juan de Miravete, que intervino en la elaboración de un arco triunfal erigido con motivo de la visita real de 1562.

- Tres o cuatro canteros: Santos Picardo, que extrae piedra para la capilla Mendoza, Guillén, y Aleas. Estos dos últimos, según Domínguez Bordona, habrían sido colegas de Jamete en Toledo. Asimismo, respecto a Guillén, Turcat indica que es andaluz y Morales Martínez se cuestiona si será el mismo Diego Guillén que figura en la contabilidad de la fábrica de las casas consistoriales de Sevilla. Por otro lado, Santos Picardo, es acogido por Jamete en su domicilio, mientras colaboraba en las tareas de la capilla del deán. Este artista, que también fue procesado como indicábamos en la página anterior, trabajó bajo las directrices de Francisco de Luna, suegro de Vandelvira, en la construcción de un puente. En 1558 fue procesado Santos Picardo, residente entonces en Cañaveras. A esta localidad fue Jamete quien lo llevó para trabajar en su iglesia<sup>522</sup>.
- Ocho escultores, imagineros o entalladores: los mencionados Tomás Básquez y Miguel Adán, Andrés de Arteaga (aprendiz y oficial de Jamete en los años de 1553-1554), Guillén Salva (nueve meses *circa* 1555 ó 1556), Gerónimo Noguerras (al que Jamete llama Martínez), Hans de Brabante que nació en Anvers (estuvo cuatro meses trabajando con Jamete, en la cúpula de Villanueva de los Escuderos), Sebastián e Isaac de Juni (1556-1557). Cabe indicar que cuando Jamete despacha al hijo de Juni, éste se va al taller de Diego de Tiedra hasta su vuelta a Valladolid<sup>523</sup>.

<sup>522</sup> Rokiski Lázaro, «Proceso de Alexandre Francés y noticias sobre artistas que trabajaron en Cuenca»: 442; Morales Martínez, «El Ayuntamiento de Sevilla: maestros canteros, entalladores e imagineros»: 70; Turcat, *Étienne Jamet alias Esteban Jamete*, 60.

<sup>523</sup> Sobre Isaac de Juni, véase también Turcat, *Étienne Jamet alias Esteban Jamete*, 12 y 86; Jesús María Parrado del Olmo, *Talleres escultóricos del siglo XVI en Castilla y León: arte como idea, arte como empresa comercial* (Valladolid: Secretariado de publicaciones e intercambio editorial, Universidad de Valladolid, 2002), 37; Yolanda Barriocanal López, *La actividad escultórica en Ourense del Renacimiento al Barroco* (Orense: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2016), 186.



- Un aprendiz llamado Martinico.
- El resto eran chicos de recados.

### Integración y conflictividad

Aunque no es el objeto de nuestro estudio y no queremos excedernos en ofrecer aspectos de su vida personal, su conducta en muchas ocasiones resultó muy problemática. De hecho, de todo el corpus de artistas estudiados, Esteban Jamete es, con diferencia, el más agresivo, razón por la cual hemos considerado dedicar un epígrafe a sus cuitas personales. Sin duda alguna, su paso ante el tribunal del Santo Oficio fue solo uno de los varios episodios en los que se ve obligado a comparecer ante las autoridades y una de las consecuencias de los problemas de convivencia que el escultor causaba.

El más temprano ejemplo de esta conducta conflictiva tiene lugar durante su estancia en Burgos. En esta ciudad vivió varios meses, de los cuales aproximadamente la mitad los pasó en prisión. Años más tarde, en el verano de 1556, por motivos todavía no esclarecidos, Gutierre Díaz, acompañado de su cuñado Pedro de Saceda, ambos carpinteros, hirió en la cabeza a Jamete. La justicia mandó que los agresores indemnizaran a la víctima con 30 ducados. Sin embargo, el asunto no termina ahí, pues era alcohólico y maltrataba a su mujer, María Hernández de Castro, su principal víctima. Se había casado con ella en segundas nupcias, tras enviudar, cuando el escultor contaba pues 37-38 años de edad, edad cercana a la de Juan Castro, su suegro. Por aquel entonces ella tendría unos 18 (pues en el momento del proceso, en 1557, ella solo tenía 20 años y dice haberse casado hacía unos dos años)<sup>524</sup>.

Más tarde, ella buscará consuelo junto a Isaac de Juni, que era entonces aprendiz en el taller. Cuando Jamete se entera de la infidelidad, echó fuera tanto a Juni como a Gaspar de Berruguete e hirió gravemente a María atravesándole una nalga con la espada. En el proceso de Tristán del Vago, en 1564, varios testigos (Martín Fernández, Fernando de Arenas, Cristóbal de Becerril, entre otros) coinciden en que Jamete era un «borracho, vil, soez, y que consiente a su mujer [que] viva deshonestamente»<sup>525</sup>. Por lo

<sup>524</sup> Turcat, *Étienne Jamet alias Esteban Jamete*, 16, 18, 20-21, 56, 77 y 388.

<sup>525</sup> Rokiski Lázaro, «Proceso de Alexandre Francés y noticias sobre artistas que trabajaron en Cuenca»: 441.

tanto, claramente se deduce que las infidelidades de María de Castro debían de ser muy frecuentes o, por lo menos, poco discretas; y que el asunto era tema de conversación y cotilleo entre el vecindario.

Tal situación debía de resultar insostenible para María Hernández, de tal suerte que su padre, como último recurso para proteger a la muchacha, lo denunciara ante el tribunal de la Inquisición. El fallo de tribunal fue dejarlo absuelto, ya que más allá de continuas blasfemias, el acusado no presentaba claros signos de profesar el luteranismo. La tenencia del libro de Marot (asociado a las ideas de la Reforma), que Santos Picardo le había pasado a Jamete en 1547 y, especialmente, la no denuncia puesto que Jamete lo quemó, le costó una multa de 2.000 ducados, lo cual constituiría casi todo el patrimonio ahorrado por el artista hasta ese momento<sup>526</sup>. En la historiografía francesa se ha insistido en este juicio como un acontecimiento terrible para el artista, dejando en un segundo plano los motivos por los que el propio escultor dificultaba su propia inserción en un país extranjero. Aunque este proceso debió de impactar en la vida de Jamete, no fue la única vez que su deplorable comportamiento lo llevó ante la justicia. En cualquier caso, hemos visto que, tras el proceso, Esteban Jamete sigue recibiendo nuevos encargos artísticos.

Su suegro, Juan de Castro, vuelve a denunciarlo el 20 de febrero de 1559. Repite que sigue dando maltrato a su hija y que lo ha oído maldecir al sambenito en varias ocasiones. Tras el auto de fe del 15 de mayo de 1558, Castro continuó vigilando celosamente el comportamiento del escultor, pues las denuncias se sucedieron. Consideramos que, en efecto, Juan de Castro utilizaba el argumento religioso y argüía que deseaba limpiar su conciencia como única posible defensa de su joven hija. Por tanto, dado que siguió denunciándolo cada vez que tuvo ocasión, inferimos que la conducta de Jamete respecto a su mujer no resultó más liviana tras su paso ante el Santo Oficio. El escultor no se percató de las consecuencias de sus problemas maritales o no

---

Asimismo, cabe añadir que Matías Hernández declara ante el tribunal que prefiere reservarse ciertas informaciones por consideración. Sobre este asunto, Turcat piensa que Tristán no añadió ninguna mención sobre los menesteres sentimentales de María porque él mismo sería otro amante y se pronuncia opinando que tal modo de vida era el justo precio que merecía la pobre infeliz (« [elle] mérite assurément davantage les coups qu'elle reçoit ») (Turcat, *Étienne Jamet alias Esteban Jamete*, 83).

<sup>526</sup> Jean Sarrailh, «Note sur Clément Marot et l'Inquisition espagnole», *Revista de Filología Española* 21 (1934): 62-65 y 169-170; Turcat, *Étienne Jamet alias Esteban Jamete*, 11 y 83-84.

Sobre los detalles y debates teológicos del proceso inquisitorial, véanse pp. 90-101 y anexos de la publicación de Turcat, así como la documentación tempranamente publicada por Domínguez Ortiz, *Proceso inquisitorial contra el escultor Esteban Jamete. Transcripción, extractos y notas preliminares*.

supo reaccionar. De esta manera, aunque sus suegros vivían en Villanueva de los Escuderos, las visitas al domicilio de la pareja en Cuenca debían de ser habituales, a la vista de las acusaciones<sup>527</sup>:

- El 20 de febrero de 1559 Juan le acusa de habitualmente despojarse del sambenito al entrar en casa.
- El 13 de octubre, el propio Jamete se inculpa de haber salido de casa sin el sambenito en dos ocasiones. ¿Fue presionado por Juan o fue él mismo a autodenunciarse ante la posibilidad de que el otro volviera a chivarse?
- El 13 de marzo del año siguiente, Juan dice que, estando en casa de Jamete, lo ha visto entrar de la calle sin el sambenito y que el yerno entonces mandó al chico de los recados a que le trajera el sambenito de casa de un amigo.
- Al día siguiente, Pero Ruiz –colega de Juan de Castro, pues ambos trabajaban par aun tal Juan Caxa– denuncia que ha visto a Jamete trabajando en el taller de su casa sin el sambenito, que estaba apartado junto a la capa. Ese mismo día, Lorenzo de Goto, impresor, le denuncia por estar en casa de un tercero de nuevo, sin el sambenito. Además, añade que el escultor daba cuentas a los presentes sobre el interrogatorio y se quejaba de las secuelas físicas que le dificultaban trabajar.
- El 19 de marzo, el procurador Matheo Calvete, tesorero real, declara que las varias veces que ha visitado la casa de Jamete, éste no portaba el sambenito; nombra como testigos Juan de Castro y a un obrero, Diego Cerezo.
- En último lugar, el licenciado De la Torre, médico, afirma haberle curado de unas enfermedades causadas por no llevar el sambenito (por otro lado, etiología poco verosímil). Como testigos de ello, cita al hijo mayor de Cerezo, a otro hijo del orfebre Ruiz y a un pintor.

Tras este proceso, Esteban Jamete retomó con su punible conducta. De esta manera, en 1564 protagoniza otra riña con un compatriota suyo, el orfebre francés Tristán del Vago, alias Alexandre, a quien el propio Jamete albergaba en su domicilio.

---

<sup>527</sup> Turcat, *Étienne Jamet alias Esteban Jamete*, 81, 102-103 y 372.

En mitad de la noche se atacaron con los orinales. El proceso nos ofrece más información sobre Alexandre o Tristán. Había trabajado en su taller con un Giraldo, de Lieja, quien había colaborado anteriormente en Sevilla con él y que había tenido que huir a su tierra natal debido a un cuchillazo que le propinó a un mozo en Valladolid. Tras las declaraciones del alcaide, Jamete ingresa hasta en dos ocasiones en prisión a raíz de este asunto<sup>528</sup>.

Nuestro escultor se inmiscuyó también en más contiendas de menor gravedad. En una de estas, tuvo que refugiarse con un colega en la iglesia de San Nicolás de Cuenca. Mientras que duró su encierro “voluntario”, leyó varios libros. En último lugar, en julio de 1578 se enfrentó en juicio contra Sebastián de Arnani a raíz de una riña entre ambos. La pelea se originó por algún trabajo que realizaban en la catedral y se desarrolló de manera bastante confusa. Arnani terminó llamándolo «*gavacho*»; Jamete reaccionó enseguida y ayudado de su cuñado, Tomás Básquez, desenfundó la espada; a Arnani no le quedó más remedio que defenderse a peñascazos. Ante las autoridades, sacan a colación que Jamete había sido “familiar” a la Inquisición y por tanto, quedaba excluido de la jurisdicción civil. Jamete y el cuñado se refugian en la catedral. Los males no terminan aquí para el escultor, puesto que tres requerimientos después, resulta acusado de rebelión. Finalmente Arnani retiró su denuncia y emitió una declaración de amistad<sup>529</sup>.

### Salud

Presentaba úlceras en boca y lengua, había perdido los dientes, la salazón del pescado le avivaba las molestias bucales. El cirujano Andrés compareció en el proceso y señaló como etiología de estos males al exceso de ingesta de vino, a lo que Turcat añade que podría tratarse de sífilis. En el pleito contra Tristán del Vago, varios testigos se refieren a la alcoholemia (o a alguna de sus consecuencias) de Jamete; por ejemplo, el escultor Matías Hernández llegaba a afirmar que el maestro estaba del mismo (mal)

<sup>528</sup> «...el dicho Jamete tiró un jarro de orinas al dicho Alexandro y que luego el dicho Alexandro le tiró otro jarro de orines al dicho Jamete...», reproduce María Luz Rokiski Lázaro, «Retablo de la iglesia parroquial de Osa de la Vega (Cuenca)», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 48 (1982): 383.

Cuenta Tristán otra violenta anécdota acaecida en Valladolid. Los orfebres de esta ciudad se unieron para apedrear a unos penitentes que salían en procesión. Turcat, *Étienne Jamet alias Esteban Jamete*, 56.

<sup>529</sup> Turcat, *Étienne Jamet alias Esteban Jamete*, 55-56.

humor durante toda la jornada y que incluso lo había visto caerse y sangrar por la nariz. Isaac de Juni en 1557 llegó a afirmar que trabajaba mejor bajo un ligero estado de embriaguez. En algún momento fue herido gravemente en la cabeza y estuvo doce días en coma. A ello se suma la tortura a la que sería sometido por la Inquisición, que le dejó como secuela un traumatismo en un brazo, que le dificultó el ejercicio de su oficio con posterioridad. Por otro lado, no tuvo descendencia con ninguna de las dos mujeres con las que se casó, lo que nos lleva a pensar en algún problema de impotencia o infertilidad<sup>530</sup>.

Finalmente, el maestro Esteban Jamete murió el 5 de agosto de 1565 sin haber hecho testamento, de cirrosis y/u otro padecimiento a los 50 años. Recibió sepultura en la iglesia de San Nicolás, cercana a su domicilio, templo donde en su día se había refugiado junto a su cuñado y donde estaba enterrada igualmente su primera esposa, María González<sup>531</sup>.

### Conclusiones

Estilísticamente consideramos que su diferencia y lo destacable en Jamete es su no hispanización, es decir, su escultura es la más afrancesada de todos los entalladores e imagineros presentados a lo largo de esta tesis. La obra de Jamete podría insertarse entre la escultura francesa sin que se advirtiera diferencia alguna a primera vista. A ello se suma el hecho de que el artista alcanzara una gran calidad desde sus primeros encargos. Además, fue capaz de mantener este alto nivel a lo largo de su trayectoria. De hecho, a medida que avanza en el tiempo, sus responsabilidades artísticas son mayores, hasta el punto de ser considerado arquitecto en los últimos años de vida. En cualquier caso, ello nos indica que tanto su estilo y su formación se encontraban bastante definidos y evolucionados cuando llegó a España. Quizás cabría pensar que esta tendencia se hubiera reforzado al estar continuamente en contacto con otros artistas compatriotas; sin embargo, Jamete permaneció más fiel a la escultura francesa que cualquiera de ellos.

---

<sup>530</sup> Turcat, *Étienne Jamet alias Esteban Jamete*, 83-84.

<sup>531</sup> Turcat, *Étienne Jamet alias Esteban Jamete*, 78, 80-83 y 361.

Turcat supone que debió de morir pobre, razón por la cual no se ha hallado testamento del artista.

Se conoce el testamento de María González, celebrado el 15 de junio de 1544. Ella era natural de Becerril de Campos (Palencia) y su hermano, colaborador de Jamete en algunas de sus vicisitudes, Tomás Básquez, al que hemos aludido en varias ocasiones. En el documento transcrito por Turcat indica esa fecha, sin embargo, en la página 81 de la monografía de este mismo autor, la fecha del testamento cambia al 24 de junio de 1554.

uno de los mayores maestros de la escultura. Pocas veces se nos muestra un artista con semejantes contrastes en los ámbitos de su vida, pues Esteban Jamete bien podría ingresar en ese cenáculo del que formaron parte Duccio, Perugino, Caravaggio, Cellini... Todos ellos fueron artistas aclamados por sus obras, como dignos merecederos de una mala reputación por su deleznable comportamiento en ciertas ocasiones.

### Bibliografía

- Alix, Clément, y Anne Embs. «Médaillons et têtes sculptées dans les habitations d'Orléans au 16<sup>e</sup> siècle». En *Orléans, une ville de la Renaissance*, editado por Marie-Luce Demonet, David Rivaud, y Philippe Vendrix, 114-119. Orléans: Ville d'Orléans, 2009.
- Almansa Moreno, José Manuel, Arsenio Moreno Mendoza, y Vicente Miguel Ruiz Fuentes. *Úbeda en el siglo XVI*. Úbeda: El Olivo, DL, 2002.
- Arias Martínez, Manuel. «Revisando a Juan de Juni en San Marcos de León. Fuentes y modelos». *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción* 43 (2008): 9-34.
- Azcárate Ristori, José María de. «Sobre el Arco de Jamete en la catedral de Cuenca». *Archivo Español de Arte* 18 (1945): 178-180.
- . «El convento de Uclés y Francisco de Luna, maestro de cantería». *Archivo Español de Arte* 29, nº 115 (1956): 173-188.
- . *Escultura del siglo XVI*. Vol. 13. *Ars Hispaniae*. Historia universal del arte hispánico. Madrid: Plus Ultra, 1958.
- . «Sobre el arco de Jamete en la catedral de Cuenca». *Archivo Español de Arte* 18 (1945): 178-180.
- Barriocanal López, Yolanda. *La actividad escultórica en Ourense del Renacimiento al Barroco*. Orense: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2016.
- Belda Navarro, Cristóbal. «Sibilas virgilianas en el Renacimiento español: la sibila de Cumas en El Salvador de Úbeda (Jaén)». *Imafronte* 1 (1985): 5-21.
- Boudon-Machuel, Marion. *Des âmes drapées de pierre. Sculpture en Champagne*. Tours, Rennes: Presses Universitaires François-Rabelais, Presses Universitaires de Rennes, 2017.

- Bustamante García, Agustín. «Forment, Bigarny y Gregorio Pardo». *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar* 34 (1988): 167-172.
- Camón Aznar, José. *La arquitectura y la orfebrería españolas del siglo XVI*. Vol. 17. Summa Artis. Madrid: Espasa-Calpe, 1982.
- Camón Aznar, José. *La escultura y la rejería españolas del siglo XVI*. Vol. 18. Summa Artis. Madrid: Espasa-Calpe, 1981.
- Campos Sánchez-Bordona, María Dolores. *Juan de Badajoz y la arquitectura del Renacimiento en León*. León: Universidad de León, 1993.
- Carrión Gútiez, Alejandro, ed. *La reja de la capilla de las Reliquias de la catedral de Sigüenza. Estudios, análisis, restauración y mantenimiento de una obra renacentista*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Secretaría General Técnica, 2015.
- Casaseca Casaseca, Antonio. *Rodrigo Gil de Hontañón (Rascafría 1500 - Segovia 1577)*. Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Bienestar Social, 1988.
- Ceán Bermúdez, Juan Agustín. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Vols. 1-6. Tres Cantos (Madrid): Imprenta de la viuda de Ibarra, Istmo, 1800, 2001.
- Chueca Goitia, Fernando. *Arquitectura del siglo XVI*. Vol. II. Ars Hispaniae. Madrid: Plus Ultra, 1953.
- . *La catedral de Toledo*. Madrid: Everest, 1992.
- Correia Borges, Nelson. *João de Ruão, escultor da Renascença Coimbrã = Jean de Rouen, sculpteur de la Renaissance à Coimbre*. Coimbra: Instituto de História da Arte, 1980.
- Domínguez Ortiz, Jesús. *Proceso inquisitorial contra el escultor Esteban Jamete. Transcripción, extractos y notas preliminares*. Madrid: Blass, Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas. Centro de Estudios Históricos, 1933.
- Echeverría Goñi, Pedro Luis, y José Javier Vélez Chaurri. «Un facistol manierista en Lanciego (Álava). El repertorio ornamental belifontiano en la diócesis de Calahorra». *Brocar* 40 (2016): 157-174.

- Embs, Anne. «Ensemble de médaillons provenant de maisons orléanaises». En *Catalogue du Musée historique et archéologique de l'Orléanais : sculptures de la fin du Moyen Âge et de la Renaissance*, 73-84. Orléans: Société archéologique et historique de l'Orléanais, 2007.
- Estella Marcos, Margarita. «Los artistas de las obras realizadas en Santo Domingo el Real y otros monumentos madrileños de la primera mitad del siglo XVI». *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* 17 (1980): 41-65.
- Fernández, E. «Hernando de Arenas y sus rejas de la catedral de Cuenca». *Archivo Español de Arte* 30, nº 120 (1957): 287-293.
- García Chico, Esteban. *Documentos para el estudio del arte en Castilla. Escultores. Vol. 2*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1941.
- . «El palacio de las Dueñas en Medina del Campo». *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 16 (1949-1950): 87-110.
- . *Nuevos documentos para el estudio del arte en Castilla. Escultores del siglo XVI*. Valladolid: Universidad de Valladolid, Seminario de Arte y Arqueología, 1959.
- García Gaínza, María Concepción. «La escultura». En *Historia del Arte español. El siglo del Renacimiento*, editado por Ana Ávila, 139-191. Madrid: Akal, 1998.
- García García, Lorena. *Monasterio de San Zoilo de Carrión de los Condes. Arte e historia de un hito cluniacense*. Palencia: Asociación de Amigos del Camino de Santiago de Palencia, 2014.
- Gómez Sánchez, Juan Antonio. «Santiago de Pesquera y Juan Giralte en el Ayuntamiento de Sevilla (1541-1571)». *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, nº 19 (2006): 67-84.
- Gómez-Moreno, Manuel. *La escultura del Renacimiento en España*. Florencia, Barcelona: Pantheon, Gustavo Gili, 1931.
- Hoag, John D. *Rodrigo Gil de Hontañón: Gótico y Renacimiento en la arquitectura española del siglo XVI*. Madrid: Xarait, 1985.
- Jestaz, Bertrand. *L'art de la Renaissance*. París: Citadelles et Mazenod, 1984.



- Julien, Pascal. «La sculpture toulousaine de la Renaissance : des ateliers itinérants au foyer rayonnant». En *La sculpture française du XVI<sup>e</sup> siècle. Études et recherches*, editado por Marion Boudon-Machuel, 62-79. Marsella: Le bec en l'air, Institut national d'histoire de l'art, 2011.
- Keniston, Hayward. *Francisco de los Cobos, secretario de Carlos V*. Madrid: Castalia, D.L., 1980.
- Leloup, Daniel. «L'introduction des formules de la Renaissance avant les années 1540 en Bretagne». En *Du Gothique à la Renaissance. Architecture et décor en France 1470-1550. Actes du colloque de Viviers - 20-23 septembre 2001*, editado por Yves Esquieu, 163-178. Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence, 2003.
- Le Seac'h, Emmanuelle. *Sculpteurs sur pierre en Basse-Bretagne. Les ateliers du XV<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2014.
- Llamazares Rodríguez, Fernando. *San Marcos de León: esplendor del Primer Renacimiento*. León: Edilesa, 1996.
- . «Sobre el concepto bíblico del *initium et finis mortis* en el claustro de San Marcos de León». *Liño: Revista anual de Historia del Arte* 21 (2015): 9-20.
- López Román, Jesús. «La portada sur de El Salvador de Úbeda: elementos paganos greco-latinos en un mensaje de renovación cristiana». *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses* 203 (2011): 263-306.
- Mancho Duque, María Jesús, ed. *DICTER. Diccionario de la ciencia y de la técnica del Renacimiento*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca. Accedido 8 de febrero de 2019. <<http://dicter.usal.es/>>.
- Martín González, Juan José. *Esteban Jordán*. Valladolid: Sever Cuesta, 1952.
- . *Historia de la escultura*. Madrid: Gredos, 1970.
- . *Juan de Juni, vida y obra*. Madrid: Patronato Nacional de Museos, 1974.
- Mártir Rizo, Juan Pablo. *Historia de la muy noble y leal ciudad de Cuenca*. Madrid: Herederos de la viuda de P<sup>o</sup> de Madrigal, 1629.
- Martínez, G., y E. Redondo. «La capilla de Santa Elena: obra de Esteban Jamete». *Boletín de información del Excmo. Ayuntamiento de Cuenca*, 1959.

- Morales Martínez, Alfredo José. «El Ayuntamiento de Sevilla: maestros canteros, entalladores e imagineros». *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte* 4 (1991): 61-82.
- . «El Renacimiento en la arquitectura». *Príncipe de Viana* 52, nº 10. Jornadas nacionales sobre el Renacimiento español (1991): 73-77.
- . «La arquitectura del Ayuntamiento de Sevilla. Resumen de la vida e historia de un edificio». *Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico* 14, nº 57 (2006): 56-57.
- . «Sacristías del Renacimiento en Andalucía». En *Arquitectura religiosa del siglo XVI en España y Ultramar*, editado por María del Carmen Lacarra Ducay, 265-280. Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», Diputación Provincial, 2004.
- Munoz, Sarah. «Architecture et figure sculptée dans la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle : les têtes en médaille dans les monuments toulousains». En *La sculpture française du XVI<sup>e</sup> siècle. Études et recherches*, editado por Marion Boudon-Machuel, 80-91. Marsella: Le bec en l'air, Institut national d'histoire de l'art, 2011.
- . «Célébrer et paraître : évolution du portrait en médaillon sculpté à la Renaissance en France et en Espagne». Université Toulouse-Jean Jaurès, 2016.
- . «Les têtes en médaillon dans le décor sculpté de la Renaissance : typologie et diffusion d'un ornement á travers la France méridionale et l'Espagne». En *Les échanges artistiques entre la France et l'Espagne*, editado por Julien Lugand, 165-182. Perpignan: Presses Universitaires de Perpignan, 2012.
- Museo Arqueológico Nacional. «Ceres. Red Digital de Colecciones de Museos de España». Accedido 31 de marzo de 2019. <http://ceres.mcu.es/pages/Main?idt=57908&inventory=1978/19/1&table=FMUS&museum=MAN>.
- Navascués Palacio, Pedro. «Rodrigo Gil y los entalladores de la fachada de la Universidad de Alcalá». *Archivo Español de Arte* 45 (1972): 103-117.
- Oricheta García, Arantzazu. *La sillería coral del convento de San Marcos de León*. León: Universidad de León, Secretariado de publicaciones, 1997.

- Pérez Villamil, Manuel. *La catedral de Sigüenza erigida en el siglo XII con noticias nuevas para la historia del arte en España, sacadas de documentos de su archivo*. Madrid: El museo universal, 1984.
- Ponz Piquer, Antonio. *Viage de España*. Vol. 12. Madrid: Imprenta de la viuda de Ibarra, 1783.
- Ramiro Ramírez, Sergio. «Francisco de los Cobos y la fama: promoción arquitectónica y literatura cortesana de oposición». *Anales de Historia del Arte* 23 (2013): 71-88.
- Ravé Prieto, José Luis. «El mecenazgo artístico de la casa ducal de Arcos en Marchena». En *Actas del I Congreso de profesores investigadores*, Vol. 1. Sevilla, 1984.
- Recio Mir, Álvaro. «La versatilidad del Renacimiento: variedad material, icónica, tipológica y funcional». En *El retablo sevillano desde sus orígenes hasta la actualidad*, editado por Francisco Javier Herrera García, Álvaro Recio Mir, Fátima Halcón, y Alfonso Pleguezuelo Hernández, 72-126. Sevilla: Diputación Provincial, Fundación Real Maestranza de Caballería de Sevilla, Fundación Cajazol, 2009.
- Rodríguez Molina, José, ed. *Colección documental del Archivo Municipal de Úbeda*. Vol. 2 (Siglo XVI). Granada: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, 1990.
- Rokiski Lázaro, María Luz. *Arquitectura del siglo XVI en Cuenca: arquitectos, canteros y carpinteros*. Cuenca: Diputación Provincial, 1985.
- . *Documentos sobre escultura del siglo XVI en Cuenca*. Cuenca: Diputación Provincial, 2003.
- . «El sagrario de la iglesia de Santa María de Alarcón (Cuenca), obra de Jamete». *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 47 (1981): 423-425.
- . «En torno a la escultura del primer tercio del siglo XVI en Cuenca». *Archivo Español de Arte* 69, nº 273 (1996): 113-118.
- . *Escultores del siglo XVI en Cuenca*. Cuenca: Diputación Provincial, 2011.
- . «Esteban Jamete en Burgos». *Archivo Español de Arte* 75, nº 297 (2002): 55-57.
- . «La capilla del Chantre o de los Apóstoles en la catedral de Cuenca». *Archivo Español de Arte* 49, nº 194 (1976): 161-174.

- . «La reja de la capilla de las Reliquias, en la catedral de Sigüenza». *Wad-al-Hayara: Revista de estudios de Guadalajara* 10 (1983): 419-426.
- . «Los púlpitos de la iglesia de Santa María de Chinchilla». *Archivo Español de Arte* 66, nº 261 (1993): 75-77.
- . «Proceso de Alexandre Francés y noticias sobre artistas que trabajaron en Cuenca». *Archivo Español de Arte* 46, nº 184 (1973): 440-448.
- . «Retablo de la iglesia parroquial de Osa de la Vega (Cuenca)». *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 48 (1982): 380-382.
- Ruiz Ramos, Francisco Javier. *La sacra capilla de El Salvador de Úbeda. Estudio histórico-artístico, iconográfico e iconológico*. Úbeda: Asociación Cultural Ubetense «Alfredo Cazabán Laguna», 2011.
- Sagredo, Diego de. *Medidas del romano*. Toledo: Ramón de Petras, 1526.
- Santa María Conde, Alfonso, y Luis G. García-Sauco Beléndez. *La iglesia de Santa María del Salvador de Chinchilla (estudio histórico-artístico)*. Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses, 1981.
- Sarrailh, Jean. «Note sur Clément Marot et l'Inquisition espagnole». *Revista de Filología Española* 21 (1934): 62-65, 169-70.
- Sebastián López, Santiago. «Interpretación iconológica de El Salvador de Úbeda». *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 43 (1977): 189-206.
- Sebastián López, Santiago, María Concepción García Gaínza, y Rogelio Buendía. *El Renacimiento. Historia del Arte Hispánico* 3. Madrid: Alhambra, 1980.
- Serlio Boloñés, Sebastián. *Le premier [-second] liure d'architecture de Sebastian Serlio, bolognois, mis en langue francoyse par Iehan Martin*. Traducido por Iehan Martin. París: Jean Barbé, 1545.
- Turcat, André. *Étienne Jamet, alias Esteban Jamete: sculpteur français de la Renaissance en Espagne, condamné par l'Inquisition*. París: Picard, 1994.
- Urrea Fernández, Jesús. «El Palacio Real de Valladolid». *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 40-41 (1975): 242-253.

PARTE II

Thomas, Werner. *Los protestantes y la Inquisición en España en tiempos de Reforma y Contrarreforma*. Lovaina: Leuven University Press, 2001.

Zerner, Henri. *L'art de la Renaissance en France : l'invention du classicisme*. París: Flammarion, 1996.

Nicolás de LYON, imaginario, entallador y cantero (1524-1551), conocido como Nicolás de LEÓN FRANCÉS/OIRE/OÑE

### Introducción

En primer lugar, repasamos los datos que nos ofrecen mayor certeza y nos pueden ayudar a la hora de perfilar a este entallador. Ceán Bermúdez en su *Diccionario histórico* [...] afirma que Nicolás de León, francés, fue discípulo de Jorge Fernández Alemán, pero no especifica cuándo o dónde (Córdoba o Sevilla). Su hijo, Martín de León, continuará el oficio de escultor. Más tarde, Gestoso encuentra su nombre completo en la documentación de la metropolitana de Sevilla: Nicolás de León Francés<sup>532</sup>. De ahí, podríamos inferir que fuera oriundo de la ciudad francesa de Lyon, sin tener mayor argumento que la similitud del nombre del artista. De todas formas, si efectivamente estuvo en el taller de Fernández Alemán o solamente llegó siendo muy joven, debió de proceder igual que Lorenzo Mercadante unas décadas antes, quien se vio obligado a pasar por un taller autóctono para poder acreditar una formación en la ciudad que lo recibía<sup>533</sup>. En cualquier caso, habría nacido en torno al 1500, ya que las últimas noticias que hasta ahora se han hallado de él se datan de 1551, probable fecha de defunción del artista.

---

<sup>532</sup> Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España* (Tres Cantos [Madrid]: Imprenta de la viuda de Ibarra, Istmo, 1800, 2001), 3: 10; José Gestoso y Pérez, *Sevilla monumental y artística. Historia y descripción de todos los edificios notables, religiosos y civiles, que existen actualmente en esta ciudad y noticia de las preciosidades artísticas y arqueológicas que en ellos se conservan* (Sevilla: Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla, 1890-1892, 1984), 3: 132.

Ceán Bermúdez le atribuye al hijo el San Gregorio gótico de 1554 en alabastro, ubicado en la capilla de esta advocación en la catedral de Sevilla.

<sup>533</sup> Javier Ibáñez Fernández, y Diego Domínguez Montero, «Antes de Sevilla: Lorenzo Mercader (Mercadante) de Bretaña en Zaragoza (doc. 1446-1448). Transferencias e intercambios entre las Coronas de Aragón y Castilla a mediados del siglo XV», *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza* 30 (2015): 169-191.

Antes de nada, para evitar confusiones con otros artistas, hemos de referirnos un Nicolao o maestro Nicolás Francés, escultor y pintor, activo en la fábrica de la catedral de León en 1434-1468. A este artífice activo en tierras leonesas cabe atribuir los apóstoles procedentes del actual Museo de Santa Cruz de Toledo, como apuntaba Diego Angulo<sup>534</sup>. Con toda claridad, el amplio lapso temporal descarta cualquier relación con el Nicolás que ahora nos incumbe, más allá de su homonimia por pura coincidencia. Por las mismas razones de distancia temporal, consideramos que poca relación puede tener este artista con el Nicolás Picardo activo en Salamanca y León hacia 1574 (véase biografía de Nicolás Tiller).

### Málaga y Granada

Ahora ya expondremos los datos referidos a la vida del entallador e imaginero que nos atañe en estos momentos y que hemos logrado reunir. Gómez-Moreno localiza en Granada a Nicolás de León desde 1524 y le atribuye origen francés, al igual que ya hubiera defendido Gestoso<sup>535</sup>.

Siguiendo un orden cronológico, la siguiente noticia data del 8 de abril de 1525, cuando se concierta con el pintor Francisco de Ledesma (activo en Málaga), con el fin de participar en una obra que Ledesma ejecutaría para Vélez-Málaga, comisionada por Hernando Agutifreo. Llordén opina que posiblemente se tratara del primitivo retablo de la parroquia de Santa María de la Encarnación, cuya talla sería responsabilidad de Nicolás. Este mismo día del contrato los artistas reciben 20 ducados de Bautista Estebago como adelanto de la obra que llevarían a cabo. Este templo había sido inaugurado en 1487 por los Reyes Católicos, cuando se produjo la toma de la ciudad por los cristianos y el retablo en cuestión habría sido posteriormente trasladado a la iglesia

---

<sup>534</sup> Manuel Gómez-Moreno, «¿Jooskén de Utrecht, arquitecto y escultor?», *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones* 5, nº 99 (1911), 66; Diego Angulo Íñiguez, «Apostolado de Nicolás Francés en el Museo de Toledo», *Archivo Español de Arte* 54, nº 214 (1981): 198; Clementina Julia Ara Gil, «Escultura en Castilla y León en la época de Gil de Siloe. Estado de la cuestión», en *Actas del Congreso internacional sobre Gil Siloe y la escultura de su época*, editado por Joaquín Yarza Luaces, y Alberto C. Ibáñez Pérez (Burgos: Institución Fernán González, Academia Burgense de Historia y Bellas Artes, 2001), 183.

<sup>535</sup> Gestoso y Pérez, *Sevilla monumental y artística*, 3: 132; Manuel Gómez-Moreno, «Sobre el Renacimiento en Castilla. II. En la Capilla Real de Granada», *Archivo Español de Arte y Arqueología* 1, nº 3 (1925): 286; Manuel Gómez-Moreno, *Las águilas del Renacimiento español. Ordóñez, Siloe, Machuca, Berruguete. 1517-1558. Sobre el Renacimiento en Castilla* (Madrid: Centro Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, 1941), 92.

de San Juan, perteneciente a la misma parroquia. Por otro lado, el retablo de la iglesia de San Juan de Coín, contratado por Pedro de Moros en 1564 a instancias del obispado, estaría inspirado, según indica Llordén, en este de Vélez-Málaga que había tallado Nicolás de León<sup>536</sup>. A pesar de que el documento procede de la escribanía malagueña, la proximidad entre ambas ciudades puede explicar un breve desplazamiento del entallador desde Granada.

Además, cabe la posibilidad de que allí tuviera un valioso contacto profesional: Nicolás Tiller, entallador al que ya nos hemos referido. Podrían conocerse puesto que se sospecha que Tiller se hubiera formado o trabajado en el taller de Jorge Fernández Alemán, artista con quien Nicolás de Lyon quizás también colaborara. Otros datos que apuntan a la posible relación entre estos dos Nicolás es, por un lado, el propio Francisco de Ledesma, pintor que trabaja con ambos en distintos momentos; y, por otro, hecho de que la obra de juventud de ambos haya sido comparada con la del maestro alemán Gil de Siloe. Además, aunque Sauret Guerrero ha aclarado el error, durante una parte del siglo XX se especulaba sobre una posible intervención de ambos Nicolás –o incluso que los dos artistas fueran la misma persona– en la Portada del Sagrario de la catedral de Málaga<sup>537</sup>. También cabe indicar que a partir de mediados de los años veinte, ambos escultores comienzan a virar hacia un estilo más renacentista, coincidiendo con sendos viajes que efectúan (*a priori* por separado) a tierras sevillanas.

Bajo el epígrafe de «Nicolás (entallador)», encontramos entre las papeletas del profesor Espinosa Maeso un pago de 714 maravedíes por unas tallas en la fábrica de la catedral nueva de Salamanca, fechado a 15 de septiembre de 1526<sup>538</sup>. La parquedad de la noticia no nos brinda oportunidad de formular ninguna conjetura más allá, ni siquiera podemos afirmar con rotundidad que se refiera al entallador que nos incumbe. Por tanto, anotamos la referencia pero serán futuras investigaciones las que puedan desvelar

---

<sup>536</sup> Andrés Llordén, *Escultores y entalladores malagueños. Ensayo histórico documental (siglos XV-XIX). Datos inéditos del Archivo de protocolos para la Historia del Arte en la ciudad de Málaga* (Ávila: Ediciones Real Monasterio de El Escorial, 1960), 19 y 30; Rosario Amacho Martínez, *Guía Artística de Málaga y su provincia* (Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2006), 2.

<sup>537</sup> Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, 3: 10; Pedro Galera Andreu, *Andalucía gótica* (Madrid: Encuentros, 1992), 485; Teresa Sauret Guerrero, *La Catedral de Málaga* (Málaga: Servicio de Publicaciones, Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga, D.L., 2003), 43.

<sup>538</sup> Archivo de la Universidad de Salamanca, Legado Ricardo Espinosa Maeso, Extractos y transcripciones de documentos relativos a profesiones, Escultores de los siglos XV y XVI, Nicolás (entallador), fº 390r (15 de septiembre de 1526) (ver anexos).



sobre la identidad de este Nicolás. En cualquier caso, parece poco probable, ya que, como veremos a continuación, en 1526 el artista estaría en Granada.



Figura 137. Nicolás de Lyon, *San Andrés*, iglesia de San Andrés, 1530, Granada.

Así Nicolás de Lyon se estableció en Granada durante estos años. La iglesia de San Andrés tiene una imagen de dicho santo, con un carácter doliente, tasado en 15 ducados por Diego de Siloe (representando la parte del arzobispado) y Marquina en 1530<sup>539</sup>. Por analogía con esta talla, Gómez-Moreno le atribuye la Virgen y los santos Juanes de la fachada meridional de la Capilla Real granadina. Estas figuras, que representan a los titulares de la Capilla, inaugurada en 1528, a juicio de Gómez-Moreno, se inspiran en modelos de Siloe, pues establece ciertos paralelos, a saber: la figura del san Juan Bautista se asemeja al san Pedro del retablo de la capilla del Condestable de Burgos; y la figura mariana, a la Virgen con Niño de la portada de San Salvador en el Albaicín. Por

<sup>539</sup> Gómez-Moreno, «En la Capilla Real de Granada»: 285, a propósito de esta escultura, dice que era un «nuevo testimonio de cómo los forasteros reaccionaban hacia el sentimentalismo en nuestra tierra, aun tratándose de franceses, cuya imaginaria religiosa tan insípida es de ordinario»; Manuel Gómez-Moreno, *La escultura del Renacimiento en España* (Florenia, Barcelona: Pantheon, Gustavo Gili, 1931), 46 lo describe como «doliente y movido, como por influjo de los maestros locales»; Gómez-Moreno, *Las águilas del Renacimiento español*, 97-98 publica el precio dado por Siloe.

tanto, concluye que, dadas las similitudes señaladas y las diferencias de técnica y expresión de estas esculturas, Siloe debió de facilitar modelos al autor material de estas figuras, quien debía de ser «Nicolás de León, imaginero francés»<sup>540</sup>. Así queda demostrada que esta ciudad no es la española y las dudas sobre una posible estancia en sus empresas artísticas se disipan. A nuestro juicio, se refiere a la ciudad de Lyon. Por esta razón preferimos denominarlo Nicolás de Lyon, en vez “de León”, con el fin de evitar confusiones con la ciudad española. Los escribanos que transcribieron su nombre y origen adaptaron el topónimo al uso ortográfico español y al sonido más habitual.

Gómez-Moreno añade que puede que se trate del Nicolás de Oire u Oñe, autor de una talla de Nuestra Señora para la iglesia de los Santos Justo y Pastor de Granada. En cualquier caso, de ser el Nicolás que tratamos, estaría localizado en esta ciudad durante el periodo de 1524 a 1528 (sin olvidar que pudo desplazarse durante cortos periodos a Málaga y, con mayores dudas, a Salamanca). Sin embargo, Azcárate data toda esta producción de Nicolás de Lyon en el año de 1527. En fechas desconocidas, pero suponemos que sería por estos años, se encargaría del remate superior de la portada de la lonja en Granada<sup>541</sup>.



Figura 138. Nicolás de Lyon, Friso y remate de la entrada, lonja, c. 1527, Granada.

<sup>540</sup> Gómez-Moreno, *Las águilas del Renacimiento español*, 92.

<sup>541</sup> Gómez-Moreno, «En la Capilla Real de Granada»: 286; José María de Azcárate Ristori, *Escultura del siglo XVI* (Madrid: Plus Ultra, 1958), 117; Sauret Guerrero, *La catedral de Málaga*, 64.



Figura 139. Nicolás de Lyon, *Santos Juanes y Virgen con Niño*, Capilla Real, 1528, Granada.



Figura 140. Diego de Siloe, *San Pedro*, capilla de los Condestables, catedral, Burgos.

## Sevilla

Continuando en el transcurso de la vida del artista, Gestoso considera que es uno de los artistas que trabaja a las órdenes de Diego de Riaño en 1528. También escribe que «Niculás» de León «imaginario» realizó 12 imágenes de alabastro para las capillas junto al coro de la catedral de Sevilla en 1531, en dos de las capillas llamadas “de los alabastros”, que se corresponden con las de san Gregorio y la Virgen de la Estrella. Por su labor recibió 36 ducados (de 72 que le iban a pagar)<sup>542</sup>.



Figura 83. Diego de Riaño, capillas de San Gregorio (izquierda) y Virgen de la Estrella (derecha) “capillas de los alabastros”, c. 1530, catedral, Sevilla.

Así, en 1531 Diego de Riaño manda a dos peones de la fábrica catedralicia sevillana a diversas ciudades (Salamanca, Valladolid, Peñafiel [Valladolid], Granada y Córdoba) para buscar especialistas en la talla del alabastro. Tres meses después llega a Sevilla, procedente de Granada, «Nicolas de Leon ymaginario del alabastro», ya que, como

<sup>542</sup> Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, 3: 10; Gestoso y Pérez, *Sevilla monumental y artística*, 2: 271-278, esp. 275-276; José Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive* (Sevilla, Pamplona: La Andalucía moderna, Analecta, 1899-1908, 2001), 1: 328; Gómez-Moreno, «En la Capilla Real de Granada»: 286; Azcárate Ristori, *Escultura del siglo XVI*, 117; Alfredo José Morales Martínez, «El Ayuntamiento de Sevilla: maestros canteros, entalladores e imagineros», *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte* 4 (1991): 79.

hemos indicado, hay ciertos pagos a favor del escultor en concepto de las vírgenes de las capillas. El primero, el 30 de junio, 24 ducados, correspondientes un tercio de la cantidad que recibiría por todo el trabajo (72 ducados, esto es, seis ducados por bulto); el segundo, cuando el 8 de julio y 19 de agosto, constan sendas transacciones de 9.000 maravedís cada una; y el tercero, también de 1531, de 36 ducados que todavía le debían<sup>543</sup>.

Hernández Díaz identificó estas figuras de alabastro de la catedral de Sevilla con los diez apóstoles flanqueando las capillas de san Gregorio y de la Virgen de la Estrella. Explica la ausencia de dos apóstoles debido a su eliminación para colocar en 1568 las rejas actuales. Divide estilísticamente las estatuas en dos grupos, según la finura de la talla; las del primer grupo, de rasgos más renacentistas, pertenecerían a Nicolás de Lyon, dada su semejanza con el san Andrés de Granada. Los personajes representados en este grupo que Hernández Díaz atribuye a Nicolás son Santiago el Mayor, santo Tomás, san Pablo y san Juan<sup>544</sup>.

Más tarde, Morales desmiente la atribución de Hernández Díaz de las diez imágenes de apóstoles de las capillas de San Gregorio y la Virgen de la Estrella, basándose en la documentación, que señala en otra dirección completamente distinta. Nicolás no es el autor del apostolado del exterior de la capilla de San Gregorio y la Estrella, sino que se le han de atribuir las doce vírgenes mártires del intradós de los arcos de ingreso a sendas capillas (que Hernández Díaz había dado por representaciones de virtudes)<sup>545</sup>. Bajo unos doseletes góticos, espacio al que hubo de adecuarse nuestro escultor, están, de izquierda a derecha:

- Capilla de san Gregorio: santa Catalina de Alejandría, santa Lucía, una santa sin identificar, santa Águeda, otra santa y santa Bárbara.
- Capilla de la Virgen de la Estrella: santa Justa, santa Úrsula, santa María Magdalena, santa Inés, santa Margarita de Antioquía y santa Rufina<sup>546</sup>.

<sup>543</sup> Gestoso y Pérez, *Sevilla monumental y artística*, 2: 275-276; Alfredo José Morales Martínez, «Puntualizaciones sobre la obra escultórica de Nicolás de León», *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"* 25 (1986): 17-19.

<sup>544</sup> José Hernández Díaz, «Nicolás de León, entallador», *Archivo Español de Arte y Arqueología* 11, n.º 33 (1935): 249-251.

<sup>545</sup> Hernández Díaz, «Nicolás de León, entallador»: 247-248 y 255; José Hernández Díaz, «Retablos y esculturas», en *La catedral de Sevilla* (Sevilla: Ediciones Guadalquivir, 1985), 255 y 258; Morales Martínez, «Puntualizaciones sobre la obra escultórica de Nicolás de León»: 17-19.

<sup>546</sup> Morales Martínez, «Puntualizaciones sobre la obra escultórica de Nicolás de León»: 19.

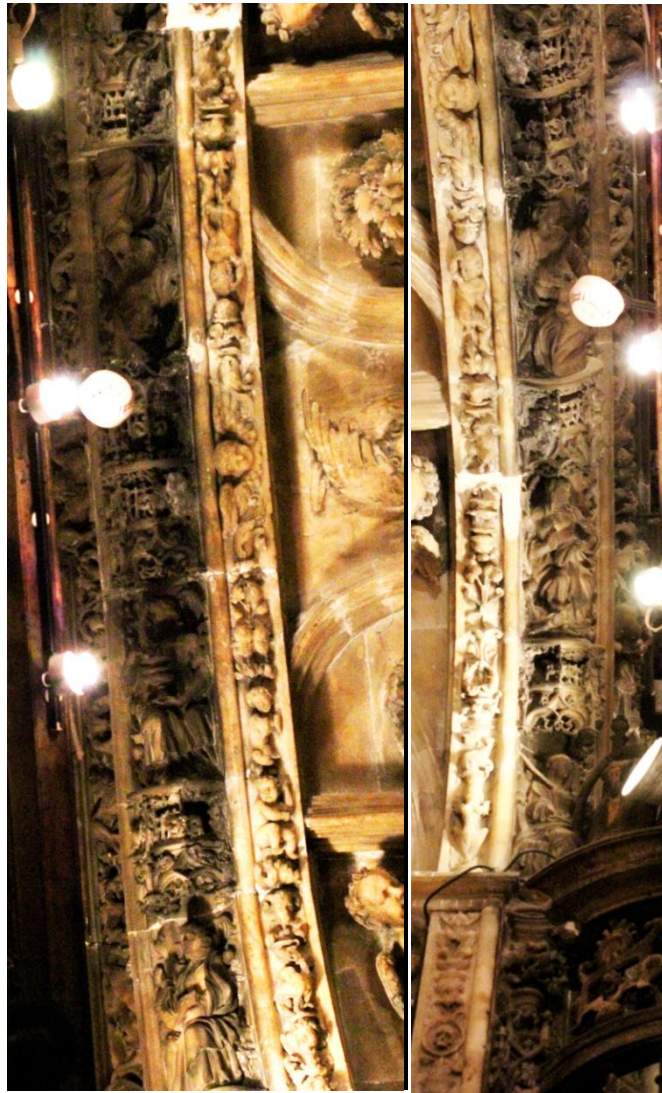
Morales Martínez ha analizado el estilo de estas mártires, en las que ha observado «un claro espíritu renacentista», debido no solo a la presencia de elementos de origen clásico, como las veneras de los respaldos, sino también por otros rasgos, entre los que destacaremos los rostros, amables e idealizados, el suave modelado, así como el estudio de los paños. También resalta este estudioso la variedad que introduce el artista, ya que cada figura es distinta al resto, originalidad lograda a través de los rostros, posturas, gestos, vestimentas... diferentes para cada santa. En realidad, a su parecer, lo que tienen en común es «el deseo de romper el punto de vista único y la sensación de planismo» que podrían dar al estar alineadas en los intradoses y la homogeneidad estilística renacentista. Morales explica este *renacentismo* dado que Nicolás de Lyon debió de conocer a maestros italianos y sus obras en su etapa en Granada. De igual forma, recién llegado a Sevilla, entró en contacto con esculturas renacentistas. En concreto, este autor observa concomitancias entre estas mártires y los sepulcros de Fancelli<sup>547</sup>.

No es de extrañar la confusión de Hernández Díaz, puesto que estas vírgenes se encuentran tapadas por la decoración que remata la reja. Incluso sabiendo de su existencia, resultan muy difíciles de observar, sobre todo las de la capilla de San Gregorio, donde la reja está agarrada al muro también en la parte superior. A ello cabe sumar la iluminación actual que, con el fin de realzar a los titulares de sendas capillas, genera un efecto de contraluz y las deja en una semipenumbra.



Figuras 84-86. Nicolás de Lyon Francés, mártires del intradós de la capilla de la Virgen de la Estrella, 1531, catedral, Sevilla.

<sup>547</sup> Morales Martínez, «Puntualizaciones sobre la obra escultórica de Nicolás de León»: 19-20.



Terminadas estas figuras, el 4 de noviembre de 1531, Nicolás de Lyon contrata el retablo para la capilla funeraria de Lorenzo García, mercader, en el Hospital de la Misericordia de Cádiz. Lo más interesante es que avalan como fiadores del entallador los maestros Jorge Fernández Alemán y Diego de Riaño. Ello refuerza la sospecha de Ceán Bermúdez cuando escribía que pudo haber tenido formación junto al imaginero Jorge Fernández<sup>548</sup>. Desconocemos si tuvieron una relación de aprendiz-maestro u oficial-maestro, pero podemos inferir que Nicolás de Lyon mantuvo una buena sintonía con sus superiores.

Más tarde, el entallador, avecindado en la colación de Santa Cruz en Sevilla, se compromete a realizar ciertas obras para la iglesia de San Pedro de Arcos de la Frontera «por cierto presçio de maravedis» el 5 de marzo de 1532. El encargo se lo hace Andrés López entallador, lo que nos hace suponer que quizás se trate de una subcontrata. Por estas fechas, debía de tener ya taller establecido, y con cierta clientela, ya que del 8 de abril al 19 de junio de 1532 ingresa como aprendiz Cristóbal Pérez<sup>549</sup>.

En la documentación de las casas capitulares reza, a partir del 29 de julio de 1532, como «niculas de leon cantero entallador», a quien se le pagarían cuatro ducados para que labrara tres piedras<sup>550</sup>. El hecho de que figure como cantero y entallador es muy indicativo del dominio que Nicolás demostraba sobre distintos materiales y técnicas. Esta habilidad se debería a su formación polivalente y le otorgaba al artífice una gran versatilidad que seguramente fuera muy valorada. Del 12 al 17 de agosto de este mismo año, se apunta el pago de dos ducados (de 19 en total que le abonarían) para «nículas de leon francés» por la talla de tres capiteles. La semana del 9 al 13 de septiembre le

---

<sup>548</sup> Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, 3: 10; Jesús Miguel Palomero Páramo, «El entallador Jorge Fernández: las arras en Córdoba y el testamento en Sevilla», en *Alma Ars. Estudios de Arte e Historia en homenaje al Dr. Salvador Andrés Ordax*, eds. Miguel Ángel Zalama Rodríguez y Pilar Mogollón Cano-Cortés (Valladolid: Universidad de Extremadura, Universidad de Valladolid, 2013), 42.

<sup>549</sup> Heliodoro Sancho Corbacho, *Documentos para la historia del arte en Andalucía. III. Arte sevillano de los siglos XVI y XVII* (Sevilla: Universidad de Sevilla. Facultad de Filosofía y Letras, 1931), 23; José Hernández Díaz, *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 1933), VI. Arte y artistas del Renacimiento en Sevilla: 52; Hernández Díaz, «Nicolás de León, entallador»: 247-248. Este último autor dice que el aprendiz permanece en el taller unos dos años; esta información la toma de V. Hernández, *Thieme Becker Künstsler Lexicon*, 25: 406, bajo la entrada de «Cristóbal Pérez», aunque no se muestra convencido de que sean el mismo Cristóbal.

<sup>550</sup> Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, 1: 188 dice así: «A de aver niculas de leon cantero entallador 4 ducados p<sup>a</sup> en cuenta de los 19 ducados que enel se igualaron porque ha de labrar tres piedras para la obra»; Azcárate Ristori, *Escultura del siglo XVI*, 117; José Camón Aznar, *La arquitectura y la orfebrería españolas del siglo XVI* (Madrid: Espasa-Calpe, 1982), 331.



encargaron un escudo de armas real, por diez ducados y en piedra. Gómez-Moreno piensa que su obra se localiza en el zaguán del edificio y que el escudo pudiera ser el que sostienen unos niños sobre la puerta; en este caso ocurre, de nuevo, que trabaja como colaborador de Diego de Siloe, al igual que Guillén y Jacques<sup>551</sup>.



Figura 87. Nicolás de Lyon Francés, escudo y niños tenantes en el apeadero, 1532, ayuntamiento, Sevilla.

<sup>551</sup> Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, 1: 188-189; Gómez-Moreno, «En la Capilla Real de Granada»: 286; Gómez-Moreno, *Las águilas del Renacimiento español*, 99; Alfredo José Morales Martínez, *La obra renacentista del Ayuntamiento de Sevilla* (Sevilla: Servicio de Publicaciones del Excmo. Ayuntamiento, 1981), 72. Véase biografía de Jaq.

Nicolás de Lyon tenía contratado con el vidriero y pintor Arnao de Vergara un retablo destinado a Osuna, cuya ubicación concreta o comitente desconocemos. La opción más probable es que fuera para la colegiata de esta ciudad, donde el entallador tenía otros compromisos. Posteriormente, Nicolás debió de asumir la realización del retablo al completo y a raíz de este suceso Vergara y el entallador se enfrentaron. Sabemos del desenlace del asunto por el único documento conocido sobre el caso, una carta de concordia entre ambas partes. Pactaron el 2 de mayo de 1534 que Nicolás le pagaría 22,5 ducados a Vergara y, a cambio, éste le cedía su parte del retablo. Un detalle muy jugoso de este convenio es que, en la parte de Nicolás de Lyon, figuran mancomunados Juan Picardo y Martín de Gaínza. Después, del 10 de julio de ese mismo año es la fecha de la carta de pago<sup>552</sup>. Quizás cabría relacionar con este suceso con unos pagos con valor de cinco ducados, abonados el 28 de enero y 4 de abril del año anterior, 1533, de López del Castillo a Nicolás de Lyon «vecino de Sevilla, ausente» por cierto pleito<sup>553</sup>.

Respecto a este Arnao de Vergara, cuya profesión realmente era la de vidriero – pero por alguna razón contrató el retablo con Nicolás, del que al final se encargó el francés–, había formado compañía con el pintor Andrés Ramírez en marzo de 1532, para la cartuja de Sevilla. Recordemos que este Andrés Ramírez es el mismo que colaboraba habitualmente tanto con Nicolás de Lyon como con Roque Bolduque<sup>554</sup>.

Acabada su participación en las casas consistoriales, seguía el escultor en Sevilla, ya que según el padrón municipal consultado por Gestoso, en 1534 vivía en La Raveta (actual calle Moratín)<sup>555</sup>. Más tarde participa en el retablo mayor de la iglesia parroquial de Santa María de la Asunción Coronada, en Medina Sidonia (Cádiz).

<sup>552</sup> Hernández Díaz, *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, VI. Arte y artistas del Renacimiento en Sevilla: 10-11; Juan Antonio Gómez Sánchez, «De Arnao de Vergara a Vicente Menardo. Nuevos documentos de artistas vidrieros del Renacimiento sevillano», *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte* 22 (2010): 53-56 y 65-66.

Como Gómez Sánchez subraya, debieron de mantener sus diferencias, ya que en este acuerdo de paz se anota que «la fin de los pleytos es dudoso».

Véase biografía de Juan Picardo.

<sup>553</sup> Antonio Muro Orejón, *Documentos para la historia del arte en Andalucía* (Sevilla: Universidad de Sevilla, Facultad de Filosofía y Letras, 1932), IV. Artífices sevillanos de los siglos XVI y XVII: 58.

<sup>554</sup> Gómez Sánchez, «De Arnao de Vergara a Vicente Menardo. Nuevos documentos de artistas vidrieros del Renacimiento sevillano»: 53-54.

Véase biografía de Roque de Bolduque.

<sup>555</sup> Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, I: 328; Santiago Montoto, «Las calles de Sevilla», *ABC de Sevilla*, 1 de marzo de 1978: 59; Miguel Ángel Yáñez Polo, «Cien fotógrafos sevillanos insignes. Pedro Sebastiá Vila», *ABC de Sevilla*, 11 de abril de 1984: 75.

Andrés López del Castillo había aceptado el encargo el 28 de marzo de 1533, con un plazo de entrega de cuatro años. Entonces le subarrienda a Nicolás la mitad de la talla – recordemos que ya en 1532 había contado con él para otra subcontrata–. Nicolás de Lyon ingresa en el equipo el 24 de abril de 1535. Según Hernández Díaz, Nicolás y López del Castillo se habrían encargado de la talla de los elementos arquitectónicos del retablo<sup>556</sup>. En publicaciones más recientes, Palomero Páramo enmarca esta acción dentro de un primer proyecto, promovido por Fernando de Medina, jurado y mayordomo, en nombre del provisor Bernardino Escolástico; e igualmente sostiene el citado investigador que entre los dos entalladores mencionados habrían ejecutado 14 relieves. La imaginería de este mismo retablo posteriormente correrá a cargo de Roque de Bolduque de 1551 a 1554 y después en 1559 hasta su fallecimiento<sup>557</sup>.

Desconocemos si estas piezas de mazonería de las que se encarga Nicolás las realizó *in situ* o, por el contrario, trabajó durante este tiempo en su taller sevillano. Sea como fuera, para el monasterio de San Pablo de Sevilla el 29 de marzo de 1536, avocindado en Sevilla en la colación de la Magdalena, se compromete a realizar un «crucifijo de bulto de ocho palmos de vara de madera de alamo seco» para el siguiente día de la Trinidad por dieciséis ducados<sup>558</sup>.

Romero Bejarano ha expurgado el Archivo de Protocolos Notariales de Jerez de la Frontera (Cádiz), donde ha hallado información relevante para trazar la biografía artística del escultor<sup>559</sup>. Así, el 30 de octubre de 1536, en un contrato del entallador

---

<sup>556</sup> Sancho Corbacho, *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, 3: 23; E. Romero de Torres, *Catálogo monumental de España. Provincia de Cádiz* (1934), lám. CDXXXII; Hernández Díaz, «Nicolás de León, entallador»: 249; David Caramazana Malia, y Manuel Romero Bejarano, «Un retablo que hemos de hazer para la dicha yglesia a lo romano. Valencia y Voisín, creadores del retablo mayor de Medina Sidonia (Cádiz)», *Archivo Español de Arte* 93, nº 371 (septiembre de 2020): 206.

<sup>557</sup> Hernández Díaz, *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, VI. Arte y artistas del Renacimiento en Sevilla: 48; Hernández Díaz, «Nicolás de León, entallador»: 247-248; Azcárate Ristori, *Escultura del siglo XVI*, 117; Jesús Miguel Palomero Páramo, *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)* (Sevilla: Diputación Provincial, 1983), 140.

<sup>558</sup> Hernández Díaz, *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, VI. Arte y artistas del Renacimiento en Sevilla: 48; Hernández Díaz, «Nicolás de León, entallador»: 248; Azcárate Ristori, *Escultura del siglo XVI*, 117.

<sup>559</sup> Manuel Romero Bejarano, «El escultor Nicolás de León en Jerez (II)», *Diario de Jerez*, 25 de marzo de 2013, edición en línea. [https://www.diariodejerez.es/ocio/escultor-Nicolas-Leon-Jerez-II\\_0\\_682431984.html](https://www.diariodejerez.es/ocio/escultor-Nicolas-Leon-Jerez-II_0_682431984.html), sobre las obras de 1536 en Jerez; Manuel Romero Bejarano, «El escultor Nicolás de León en Jerez (y III)», *Diario de Jerez*, 31 de marzo de 2013, edición en línea. [https://www.diariodejerez.es/ocio/escultor-Nicolas-Leon-Jerez-III\\_0\\_684231880.html](https://www.diariodejerez.es/ocio/escultor-Nicolas-Leon-Jerez-III_0_684231880.html) (último acceso 18 de octubre de 2018), sobre las obras de 1539. Hay una primera parte donde se repasan algunos de los principales datos concernientes al escultor. Sin embargo, nos centraremos en

Bartolomé de Ortega y el pintor Andrés Ramírez, por el que se obliga a ejecutar un retablo para el Hospital de los Remedios de esta ciudad, se exige que la figura de la Virgen del retablo sea realizada por «nyculas de leon». La figura debía llevar su corona y portar a un Niño Jesús en una mano y, en la otra, un crucifijo. La policromía y dorado sí correrían a cargo de Ramírez y todas estas labores estaban ya realizadas para 1550<sup>560</sup>.

En una descripción de finales de siglo se hace referencia a un retablo de siete tablas (en vez de las ocho contratadas originalmente). Sobre la tabla que falta desconocemos si se llegó a ejecutar, si hubo otro contrato posterior o si, sencillamente, fue sustituida o destruida al poco de su terminación. En cualquier caso, el resto del retablo no debió de correr gran fortuna, ya que en 1597 fue vendido íntegramente y, por desgracia, no se le ha podido seguir la pista. Creemos que la Virgen ejecutada por Nicolás de Lyon sería la titular del retablo, donde ocuparía un lugar central, rodeada de ocho tablas de pincel. De esta manera, mientras que Ortega se hace cargo de la talla arquitectónica, para el trabajo de imaginería se prefiere a Nicolás. Nos planteamos si pudo ser el mismo Nicolás quien propusiera la participación del pintor flamenco Hernando de Esturmio (o Sturmio), ya que Ramírez era el pintor compañero de Ortega y el otro era el colaborador habitual de Nicolás<sup>561</sup>.

El 19 de marzo de 1538 aparece como fiador del pintor Juan Ramírez al celebrar un contrato con el mencionado cenobio sevillano de San Pablo. Ese mismo día firma también una carta de obligación por la que hará un retablo con madera de castaño, para el mismo monasterio. Las piezas constituyentes del mismo debían ser entregadas al pintor a medida que fueran talladas; porque para finales del próximo abril tendría que estar lista toda la talla, para proceder al pintado y dorado; y finalmente, todo deberá estar terminado en enero del año siguiente. Este artista también se obliga, como es de costumbre, a asentar el retablo. Por todo ello se le pagarán 40.000 maravedís<sup>562</sup>.

---

estas dos últimas entradas, donde el citado autor aporta novedades inéditas en la literatura científica.

<sup>560</sup> Romero Bejarano, «El escultor Nicolás de León en Jerez (II)». Cita el Archivo de Protocolos Notariales de Jerez de la Frontera, oficio IV, fº 197 (1539).

<sup>561</sup> Francisco Javier Serrano Pinteño, «El primitivo retablo de la Capilla de Nuestra Señora de los Remedios», *Revista de Historia de Jerez*, 6 (2000): 177-181; Romero Bejarano, «El escultor Nicolás de León en Jerez (II)».

<sup>562</sup> Hernández Díaz, *Documentos para la historia del arte en Andalucía. Arte y artistas del Renacimiento en Sevilla*, VI. Arte y artistas del Renacimiento en Sevilla: 49-50; José Hernández Díaz, *Documentos para la historia del arte en Andalucía. Arte hispalense de los siglos XV y XVI* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 1937), IX. Arte hispalense de los siglos XV y XVI: 38; Hernández Díaz, «Nicolás de León, entallador»: 248.

Así, el primero de agosto de 1538 está fechada una carta de pago emitida por Pedro de Espinosa: por un lado, 1.500 maravedís por el retablo que ya hemos comentado y, por otro, un adelanto de 25.167 por otro retablo para la capilla del dicho Pedro en el mismo monasterio, cuyo precio final ascendía a 38.500 maravedíes. Hernández Díaz cree que fueron dos retablos los que hizo para San Pablo y, de haber sido ejecutados (al menos la existencia de uno sí que atestigua el pago de los 1.500 maravedíes), habrían desaparecido en el siglo XVII<sup>563</sup>.

En 1539 nuestro entallador puja en subasta para la realización de un retablo para el monasterio de San Francisco de Sevilla, que al final consigue el entallador Bartolomé de Ortega. No era la primera vez que Nicolás competía con este entallador (ni sería la última); baste recordar que tres años antes, en el retablo de Jerez de la Frontera que concierta Ortega, se especifica en el contrato que la Virgen tenía que ser de la mano de Nicolás<sup>564</sup>.

El 28 de marzo de 1539, de nuevo en la ciudad de Jerez de la Frontera, da una fianza de compromiso de realizar un retablo. El contrato original no ha podido ser localizado, pero sabemos que se trataba de un retablo para la Cofradía de la Virgen del Rosario, establecida en el convento de Santo Domingo de la ciudad. El retablo iría destinado a la capilla de la cofradía, que por estas fechas estaría prácticamente terminada. Se dice que había cobrado ya una parte del montante final, pero surge un problema para el entallador: se ve obligado a dejar como fiadores provisionales a los alarifes y escultores Fernando Álvarez y Pedro Fernández de la Zarza en Jerez, hasta que, en el plazo de un mes, encuentre un fiador definitivo en Sevilla<sup>565</sup>. Al parecer, en Jerez tenía una buena clientela, pero no tantos contactos profesionales...

Sin embargo, vuelve a entrar en escena otro entallador conocido para Nicolás: Bartolomé de Ortega. Éste se presentó ante la Justicia jerezana y ofrece un precio menor

---

<sup>563</sup> José Gestoso y Pérez, *Sevilla monumental y artística. Historia y descripción de todos los edificios notables, religiosos y civiles, que existen actualmente en esta ciudad y noticia de las preciosidades artísticas y arqueológicas que en ellos se conservan* (Sevilla: La Andalucía moderna, 1892), 3: 374; Hernández Díaz, *Documentos para la historia del arte en Andalucía. Arte y artistas del Renacimiento en Sevilla*, VI. Arte y artistas del Renacimiento en Sevilla: 50; Hernández Díaz, «Nicolás de León, entallador»: 248.

<sup>564</sup> Romero Bejarano, «El escultor Nicolás de León en Jerez (II)»; Hernández Díaz, *Documentos para la historia del arte en Andalucía. Arte y artistas del Renacimiento en Sevilla*, VI. Arte y artistas del Renacimiento en Sevilla: 61; Hernández Díaz, «Nicolás de León, entallador»: 248. En este mismo monasterio de San Francisco, Esteban Jamete trabajará poco tiempo después, hacia 1544 (véase biografía de Jamete).

<sup>565</sup> Romero Bejarano, «El escultor Nicolás de León en Jerez (y III)». Cita el Archivo de Protocolos Notariales de Jerez de la Frontera, oficio IV, fº 197 (1539).

del que en principio le pagarían a Nicolás. Por esta razón, el 14 de abril oferta Ortega una nueva propuesta para los cofrades. Las condiciones son las mismas que se le requerían al lionés, solo que Ortega presentaba una muestra nueva por la que recibiría 4,5 ducados, tanto si su oferta era admitida como rechazada (en concepto del precio de la muestra y costas del desplazamiento)<sup>566</sup>.

Pese a estas dificultades derivadas de la competencia entre artífices, Nicolás consigue retener el encargo del retablo y el 6 de mayo aporta una traza distinta y firma el acuerdo con la cofradía. Era un retablo al romano e íntegramente escultórico, sin pinturas; se realizaría en los talleres sevillanos y, una vez finalizado, el propio Nicolás lo asentaría en Jerez. No se conservan ni el pergamino de la traza ni el retablo, que fue sustituido en 1740. Romero Bejarano considera que esta obra debió de ser resultar bastante novedosa en el contexto local, ya que significaba un adelanto respecto a la estética medieval imperante hasta esos momentos<sup>567</sup>.

El primero de marzo de 1540 se concierta con Juan Enríquez, pintor sevillano de imaginaria, para que pinte y dore un retablo para el monasterio de San Francisco. Dice que vive en la ciudad portuguesa de Tavira –situada casi en la frontera, a unos 30 kilómetros de Ayamonte, al lado de la desembocadura del Guadiana–. Por tanto, le solicita al pintor que le envíe el retablo allí o a Faro (muy cerca de Tavira) y, en caso de que sufriera la obra algún daño, corriera con los gastos ocasionados<sup>568</sup>.

### Alcalá de Henares

Hallamos también a un Nicolás Francés en Alcalá de Henares, en la nómina de entalladores que trabajan bajo las órdenes de Rodrigo Gil de Hontañón, decorando la fachada del colegio mayor de San Ildefonso, entre mayo y agosto de 1542. Aparece en

<sup>566</sup> Romero Bejarano, «El escultor Nicolás de León en Jerez (y III)» transcribe lo siguiente: «por Razon del trabajo que yo puze en fazer la dicha muestra y en el camyno de yr y venyr a esta çibdad» (Archivo de Protocolos Notariales de Jerez de la Frontera, oficio IV, f<sup>o</sup> 197 (1539).

<sup>567</sup> Romero Bejarano, «El escultor Nicolás de León en Jerez (y III)». Cita el Archivo de Protocolos Notariales de Jerez de la Frontera, oficio IV, f<sup>o</sup> 337v (1539).

Romero Bejarano propone como ejemplos retardatarios la obra de Francisco de Heredia, quien en 1532 contrata el retablo de la capilla funeraria de Gonzalo Pérez de Gallegos, en la antigua colegiata de Nuestro Señor San Salvador, en Jerez de la Frontera, con elementos renacentistas pero también nervaduras, baquetones y cardinas; otra obra de este mismo escultor es el Cristo de la Viga, también de 1532, con rasgos tardíos.

<sup>568</sup> Hernández Díaz, *Documentos para la historia del arte en Andalucía*, IX. Arte hispalense de los siglos XV y XVI: 29.

una ocasión, firmando un recibo de su jornal «con el nombre de Prymo o Prino». El elenco de artífices que trabajan en estas decoraciones era mayoritariamente francés – por ejemplo, también hallamos allí activo a Esteban Jamete (véase biografía)–. Hoag interpreta este detalle como un gesto de favoritismo de Guillén Ferrán hacia sus compatriotas<sup>569</sup>. No podemos considerar esta preferencia debido a tales motivos, ya que sostenemos que Guillén no era francés, sino español y, posiblemente, del área levantina (véase apartado «Otros artistas»). A pesar de ello, tampoco es de extrañar que hubiera un vínculo de amistad entre Ferrán y los compañeros que conoció durante su estancia en Sevilla hacia 1531-1532. El profesor Casaseca Casaseca también señala la transferencia de artífices entre la fábrica de las casas consistoriales y el colegio de Alcalá de Henares, si bien avisa de que se trata de «un aspecto indeterminable y difícil de demostrar» y que estos artistas podrían haber trabajado también en Guadalajara y León<sup>570</sup>.

De hecho, otro dato que apunta a que con bastante certeza sea el mismo Nicolás consiste en que justo aparece en Alcalá en un periodo del que no se tenían noticias de él en Sevilla, detalle en el que ningún investigador hasta la fecha parece haber reparado. En efecto, hay una laguna en lo que respecta a la biografía de este escultor en los años de 1540 a 1544. Podría haberse desplazado a Alcalá, ya que, si bien su construcción arranca en 1537, tras un parón, esta fachada de San Ildefonso se reanuda en 1541. Hoag incluso sugiere la participación de alguno de estos entalladores en el palacio del arzobispo de Toledo, situado igualmente en Alcalá de Henares<sup>571</sup>.

Un Nicolás Francés fue localizado en la fábrica del antiguo hospital salmantino de Santa Margarita. Este Nicolás habría colaborado allí junto a otros artífices, algunos de ellos compatriotas. En principio, habría trabajado en la iglesia del mencionado hospital, haciéndose cargo del entablamento y de ciertos detalles de los sepulcros de los fundadores. Sin embargo, esta posibilidad ha quedado descartada puesto que, en

---

<sup>569</sup> Pedro Navascués Palacio, «Rodrigo Gil y los entalladores de la fachada de la Universidad de Alcalá»: 106; John D. Hoag, *Rodrigo Gil de Hontañón: Gótico y Renacimiento en la arquitectura española del siglo XVI* (Madrid: Xarait, 1985), 107.

Véase asimismo biografía de Esteban Jamete.

<sup>570</sup> Antonio Casaseca Casaseca, *Rodrigo Gil de Hontañón (Rascafría 1500 - Segovia 1577)* (Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Bienestar Social, 1988), 248.

<sup>571</sup> Hoag, *Rodrigo Gil de Hontañón*, 97, 103 y 107.

publicaciones más recientes, se ha comprobado que dichos pagos (del 27 de abril de 1540) no iban destinados a Nicolás, sino al cantero Juan Francés<sup>572</sup>.

### Sevilla

A su vuelta, Nicolás participa en la labra del retablo mayor de la parroquia de San Pedro en 1544, sustituido posteriormente por otro de estilo barroco. Carecemos de noticias suyas en los meses venideros, de lo que deducimos que estaría ocupado tallando este retablo. A continuación, realiza una Virgen de la Purificación antes de 1546 para la parroquia de Manzanilla (Huelva); años más tarde, en 1567, el Provisorato muda la imagen a un tabernáculo encargado a Juan Bautista Vázquez el Viejo, quien había sido colaborador de Roque de Bolduque<sup>573</sup>. Según se dice en un contrato posterior, esta Virgen estaría inspirada en otra, realizada por Pietro Torrigiano para el monasterio de San Jerónimo de Sevilla. Morales Martínez iguala su calidad artística con las santas mártires de las capillas de san Gregorio y de la Estrella. En ambos casos el escultor va más allá de la simple imitación de las formas italianas y asimila a la perfección la idea de Renacimiento<sup>574</sup>.

Como anunciábamos, una segunda imagen mariana es contratada el 20 de agosto de 1546. «Niculas de leon entallador vezino de seuilla en la collación de san viceinte en la calle de las armas» y el pintor Antón Sánchez de Guadalupe, residente en calle Sierpes, se conciertan con Fernando Alemán. Han de tallar y dorar un bulto de una Virgen, para la iglesia de Almonte, que recibirá la advocación de Virgen de la Granada. Las condiciones fueron las siguientes: la imagen debe ser del mismo tamaño que la de la iglesia de Manzanilla; ha de estar hecha en tres meses la talla, y la pintura hasta mes y medio más tarde, y además se añade «con tal de que el tiempo sea caliente», es decir,

<sup>572</sup> Casaseca Casaseca, *Rodrigo Gil de Hontañón (Rascafría 1500 - Segovia 1577)*, 248; Alba Rebollar Antúnez, «El francés Julí, cantero y entallador, entre Salamanca y Santiago († 1563)», *BSAA Arte* 83 (2017): 113.

Casaseca lo incluye como “cantero”, aunque puntualiza que no se conserva ninguna obra suya de cantería.

<sup>573</sup> Manuel Giménez Fernández, *Documentos para la historia del arte en Andalucía* (Laboratorio de Arte. Sevilla: Universidad de Sevilla. Facultad de Filosofía y Letras, 1927), I. Documentos varios: 41; Hernández Díaz, «Nicolás de León, entallador»: 248; Palomero Páramo, *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*, 170 y 177.

Sobre Juan Bautista, véase biografía de Roque de Bolduque.

<sup>574</sup> Se le pide otra Virgen, similar a la de «mançanilla que es sacada al debuxo de una que esta en san geronimo de esta cibdad».

Hernández Díaz, *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, VI. Arte y artistas del Renacimiento en Sevilla: 50-52; Hernández Díaz, «Nicolás de León, entallador»: 248; Morales Martínez, «Puntualizaciones sobre la obra escultórica de Nicolás de León»: 20.



como muy tarde, la Virgen ha de ser entregada a finales del verano<sup>575</sup>. Para Azcárate, estas figuras marianas de Almonte y Manzanilla son las que mejor definen el estilo renacentista de Nicolás de Lyon, así como las mencionadas esculturas que talló en Granada. La Virgen de Manzanilla fue destruida en el 1936 y la de Almonte se encuentra en muy mal estado de conservación<sup>576</sup>.

La Virgen de la Purificación de Manzanilla a Hernández Díaz le pareció «casi réplica» a la Virgen de Belén de Torrigiano, y superior y anterior a la almonteña, «un claro ejemplo de la penetración renacentista en los artistas extranjeros»<sup>577</sup>. Respecto a la Virgen de la Granada de Almonte, denuncia con contundencia su estado de conservación y publica la inscripción, alusiva a la reforma de la decoración de la iglesia, procedente del escabel de la desafortunada imagen<sup>578</sup>.

Las siguientes noticias del escultor nos llegan a través de Gestoso y Pérez, que transcribe un acuerdo entre «nicolao de leon entallador vº que soys desta dicha cibdad de sevilla en la collacion de sant bycente» y el pintor Sturmio, fechado a primero de junio de 1547. Se trata de la realización de una serie de pinturas para un retablo que

<sup>575</sup> Hernández Díaz, *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, 6: 50-52.

Fernando Alemán, pese al parecido con el nombre del insigne escultor Jorge Fernández Alemán, no guardaba ninguna relación con el mencionado homónimo. Recordemos que el artista había fallecido en 1535. Véase Palomero Páramo, «El entallador Jorge Fernández: las arras en Córdoba y el testamento en Sevilla», 41-45.

<sup>576</sup> José Sebastián y Bandarán, y Antonio Tineo Lara, *La persecución religiosa en la Archidiócesis de Sevilla, 1936-1938* (Sevilla: Editorial Sevillana, 1938), 63; Azcárate Ristori, *Escultura del siglo XVI*, 117; Morales Martínez, «Puntualizaciones sobre la obra escultórica de Nicolás de León»: 20.

<sup>577</sup> Hernández Díaz, «Nicolás de León, entallador»: 251-252. En esta misma idea insiste posteriormente en José Hernández Díaz, «Iconografía hispalense de la Virgen Madre en la escultura renacentista», *Archivo hispalense. Revista histórica, literaria y artística* 2, nº 3 (1944): 55.

La Virgen de Belén de Pietro Torrigiano (1525) se conserva en el Museo de Bellas Artes de Sevilla.

<sup>578</sup> Hernández Díaz, «Nicolás de León, entallador»: 257: «Por los años del Señor de MDCCXLV gobernando la naue de la Yglesia la Santidad de Benedicto XIV y reinando en las Españas D. Felipe V se renovo y coloco en un retablo nuevo en la parroquial de Almonte esta Señora con la adbocasion de la Granada. Costeo toda esta obra la devosion y buen selo de D. Pedro Ponse de Cabrera Presvistero Comisario de la Santa Crusada vicario de Niebla [Huelva] y su partido y vesino de esta villa y se aduierte que el nominarse esta Señora de la Granada fue porque ignorando el comun su advocacion original y tradision su aduito por acuerdo ante 3 sacerdotes y algunos prinsipales de este pueblo, sortear que aduocacion seria la del agrado de esta Señora para lo qual se hizieron diferentes cedulas con distintas aduocaciones y repitienedo por mano de un sacerdote por tres veces sacar sedula en todas ellas no salio otra que la de la Granada todo lo qual acadezio el día 11 de agosto de 1744. *Francisco de Escobar*».

En la página 253 escribe así: «Todas estas son *mejoras* [repintes del siglo XVIII] que se hicieron a la imagen cuando la piedad de los almonteños “la renovó” para colocarla en un retablo nuevo [...] hoy [en 1935] se halla en una especie de soberado o cuarto de trastos de la parroquia, abandonada a su propia desdicha, sirviendo incluso de blanco a la chiquillería del pueblo. No es de extrañar, por tanto, el mal estado de conservación en que se encuentra [...]».

Nicolás tenía contratado con el conde de Ureña. Nicolás le pagaría al pintor 30 ducados repartidos en tres pagas. Le exige la entrega de las siete tablas para el siguiente día de san Miguel. Estas pinturas contendrían las siguientes representaciones: los doctores san Jerónimo, san Gregorio, san Agustín y san Ambrosio; los temas de la *Encarnación de Cristo*, del *Nacimiento* y *Epifanía*, y una Virgen. Este retablo, que iría destinado a la capilla de la Universidad de la Santa Concepción en Osuna, fue tristemente sustituido a finales del siglo XVIII por otro de gusto neoclásico. Los restos del retablo conservados los halló Hernández Díaz en 1935 en un instituto de educación secundaria de la localidad<sup>579</sup>.

En la portada de esta antigua universidad se eleva una estructura serliana, coronada por la imagen de la Virgen de la Concepción en una hornacina, imagen en piedra de raigambre flamenca<sup>580</sup>. ¿Podría deberse a artistas como Nicolás de Lyon, Guillén Ferrant o Roque de Bolduque, quienes igualmente habían trabajado para las empresas del conde? Resultaría de gran interés la revisión de todas las obras comisionadas por este mecenas en Osuna, ya que no podemos descartar la posibilidad de encontrar huellas de este u otros artistas foráneos. Asimismo, se ha propuesto una posible intervención de Nicolás en la Puerta del Sol de la colegiata de Osuna, dada la semejanza estilística de las decoraciones de dicha puerta con la talla de nuestro escultor<sup>581</sup>.

Nicolás de Lyon formó compañía una vez más con el pintor Sturmio al realizar un retablo para la iglesia de San Bartolomé en la puerta de Triana. El contrato de pintura que firma Hernando de Sturmio es del 23 de abril de 1551, y se comprometía a tener

---

<sup>579</sup> Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario de los artifices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, 3: 305-306; August L. Mayer, *Die Sevilleaner Malerschule. Beiträge zu ihrer Geschichte* (Leipzig: Klinkhardt & Biermann, 1911), 44; August L. Mayer, *Historia de la pintura española* (Madrid: Espasa-Calpe, 1928), 181; Hernández Díaz, «Nicolás de León, entallador»: 248; Antonio Joaquín Santos Márquez, «Patrocinio y mecenazgo de don Juan Téllez Girón, IV Conde de Ureña, en Osuna», en *Congreso Internacional de Imagen y Apariencia. Universidad de Murcia. 19 noviembre, 2008 – 21 noviembre, 2008* (Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de publicaciones, 2009), 7-8. De pasada, también encontramos mencionado este contrato en Gómez-Moreno, «En la Capilla Real de Granada»: 286.

<sup>580</sup> Santos Márquez, «Patrocinio y mecenazgo de don Juan Téllez Girón, IV Conde de Ureña, en Osuna», 8.

<sup>581</sup> María Fernanda Morón de Castro, «La Puerta del Sol de la colegiata de Osuna», *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna* 6 (2004): 27-30; Gómez Sánchez, «De Arnao de Vergara a Vicente Menardo. Nuevos documentos de artistas vidrieros del Renacimiento sevillano»: 56.

La construcción de dicha puerta no está documentada; sin embargo, Morón de Castro considera a través del análisis del contexto, la intervención de Diego de Riaño.

acabadas las labores de policromía y dorado para el 8 de octubre de ese año, por lo que la talla habría de fecharse en torno a los años 1550-1551<sup>582</sup>.

### Áreas de influencia

Recapitulando, comenzamos con una posible formación junto a Jorge Fernández antes de 1524. A través de este maestro podría haber conocido a Nicolás Tiller y se habría familiarizado con un estilo tardogótico inspirado en la estela de Gil de Siloe. Poco después, sabemos que desde 1524 se encuentra en Granada, si bien no duda en desplazarse y aceptar encargos en Málaga (de nuevo, con el mismo pintor que formó compañía con el citado Tiller) hacia 1525. Seguidamente, hemos tratado la noticia que hemos hallado de un homónimo en Salamanca, la cual no nos ofrecen la información suficiente como para atribuir (o negar rotundamente) una colaboración del artista en la fábrica catedralicia en 1526. Los años sucesivos seguía el artista en Granada, hasta que, con total certeza, se localiza al escultor en Sevilla desde 1531, al menos hasta 1540 aproximadamente. A partir de este momento (1531) pasará el artista la mayor parte de su vida en esta última ciudad, trabajando para las principales fábricas abiertas: la catedral y el ayuntamiento, y, poco después, abre taller propio. Durante este periodo residió en las colaciones de Santa Cruz (1532), la Raveta (1534) y la Magdalena, donde figura avecindado en 1536. No duda el artífice en aceptar encargos fuera de Sevilla; de esta manera, realiza breves desplazamientos para atender su clientela gaditana en Arcos de la Frontera, Medina Sidonia y Jerez de la Frontera.

En 1540 dice hallarse en la localidad portuguesa de Tavira. Al año siguiente, figura trabajando en Alcalá de Henares. Desconocemos hasta cuándo se quedó Nicolás de Lyon en esta ciudad, ya que la siguiente pista nos devuelve a Sevilla, donde residió hasta 1551, probable fecha de defunción. En este segundo periodo sevillano, los encargos que recibe, además de comitentes sevillanos e inmediaciones, proceden ahora también de las localidades onubenses de Manzanilla y Almonte.

---

<sup>582</sup> Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, I: 188-189 y 3: 307-308.

### Materiales

Un aspecto digno de mención es el dominio de este artista de la técnica escultórica en piedra –sobre todo en alabastro, razón por la cual figura como «ymaginerero del alabastro»– y madera con igual maestría; su itinerancia por talleres dominados por franceses (casas consistoriales hispalenses y el colegio alcalaíno); así como su estilo, alejado de la tradición hispana. También cabe reseñar la ausencia de noticias de él en el León español, pues, de haber sido leonés, se habría formado en la *pulchra leonina* o tendría allí alguna participación en su juventud y, sobre todo, los contactos que estableció. Por eso preferimos llamarlo “de Lyon”.

### Asociaciones y compañías profesionales

Precisamente de su red de contactos nos encargaremos a continuación, pues se trata de una particularidad bastante relevante para este estudio, ya que, en este caso, Nicolás de Lyon crea un círculo que lo conecta, de manera directa e indirecta, a un cierto número de artífices estudiados en esta tesis doctoral. En primer lugar, parece haber tenido un primer contacto en el país con Jorge Fernández y, poco después, con Diego de Riaño, ya fuera como aprendiz u oficial de estos maestros. Este dato queda ratificado una vez que comprobamos que Fernández y Riaño lo avalan recién llegado a Sevilla, lo cual nos indica que entre ellos había una estrecha relación de confianza. En Granada debió de coincidir con una amplia nómina de artistas, autóctonos y extranjeros que trabajaban en las importantes empresas artísticas que se llevaban a cabo; entre ellos, destacaremos, cómo no, la intervención de Bigarni en el retablo de la Capilla Real en 1521. Si estos dos artífices llegaron a conocerse lo desconocemos, pero para finales de la década de los veinte, Nicolás de Lyon, sin duda alguna, pudo admirar la obra del borgoñón. Cuando marcha a Sevilla trabajó codo a codo con los equipos que ornamentaban la catedral y las Casas Consistoriales, en ambas ocasiones bajo las órdenes de Diego de Riaño y, en el segundo caso, también de Roque de Bolduque. Asimismo, debió de fraguar amistad con Guillén Ferrán, puesto que, años más tarde, Ferrán cuenta con él para trabajar en Alcalá de Henares.

Como maestro, ya hemos analizado los paralelismos que se plantean entre su figura y la de Nicolás Tiller. Ambos se inician en una escultura tardogótica, bajo el influjo de Gil de Siloe o Jorge Fernández y evolucionan hacia un pleno renacentismo. De

igual forma, ambos trabajan a caballo entre comitentes sevillanos y malagueños. Por último, establecen compañía de igual manera con el pintor malagueño Francisco de Ledesma. Otros pintores que colaboraron con Nicolás de Lyon fueron Juan Ramírez (¿podiera tener relación con Andrés Ramírez, el pintor de Roque de Bolduque?) y Juan Enríquez, así como Hernando de Esturmio o llanamente Sturmio, pintor flamenco también relacionado con el citado maestro Roque<sup>583</sup>.

Por otro lado, ya fuera en calidad de maestro u oficial, hemos visto que el entallador Andrés López del Castillo lo subcontrata hasta en dos ocasiones (1531 y 1535). Queremos suponer que entre ellos habría una relación de igualdad, y que probablemente compartieran aquellos encargos de cierta envergadura. En situación de igualdad, o, mejor dicho, de competencia, se vio con el entallador Bartolomé de Ortega. Hasta donde sabemos, podemos afirmar que coinciden por vez primera en 1536, cuando Bartolomé se encarga de la mazonería y Nicolás de la escultura principal del retablo de los Remedios en Jerez de la Frontera. Tres años después, pujan por un retablo para el monasterio de San Francisco de Sevilla, que gana Bartolomé de Ortega. Será también ese año de 1539 cuando Ortega intenta arrebatarle un contrato al francés, también en la ciudad de Jerez, aprovechando la falta de fiador del segundo (en este caso, es Nicolás el que finalmente consigue asir el retablo. Para terminar, cabe mencionar el ingreso de Cristóbal Pérez como aprendiz en el taller de Nicolás de Lyon desde 1532.

### Conclusiones: propuestas de investigación

Así pues, queda por descubrir qué hizo este artista y dónde se encontraba en el lapso de de 1541 a 1544 y después durante otro vacío de alrededor de 1548 y 1549, fechas de las que aún no hemos encontrado noticias. Asimismo, también en futuras investigaciones habría que profundizar para determinar si participó en el taller de Jorge Fernández y, en caso afirmativo, en qué obras dejaría su impronta. De igual forma, habría que estudiar cuál fue su huella en el palacio del arzobispo de Toledo, durante su estancia en Alcalá de Henares (hacia 1540). Por último, si fue obra suya la imagen

---

<sup>583</sup> Véase biografía de Roque de Bolduque. Podemos mencionar otro nexo que tiene este pintor con este maestro; se trata de la analogía que Margarita Estella establece entre el grupo de santa Ana del retablo bajo esta misma advocación en Sanlúcar de Barrameda (por Sturmio), cuyo fondo arquitectónico relaciona con la caja central del retablo balduquiano de Alcalá del Río. Margarita Estella Marcos, «Notas sobre la escultura sevillana del siglo XVI», *Archivo Español de Arte* 48, nº 190 (1975): 241.

mariana de la Concepción en la portada principal de la Universidad de Osuna (hacia 1547).

### Bibliografía

Amacho Martínez, Rosario. *Guía Artística de Málaga y su provincia*. Vol. 2. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2006.

Angulo Íñiguez, Diego. «Apostolado de Nicolás Francés en el Museo de Toledo». *Archivo Español de Arte* 54, nº 214 (1981): 198.

Ara Gil, Clementina Julia. «Escultura en Castilla y León en la época de Gil de Siloe. Estado de la cuestión». En *Actas del Congreso internacional sobre Gil Siloe y la escultura de su época*, editado por Joaquín Yarza Luaces y Alberto C. Ibáñez Pérez, 145-188. Burgos: Institución Fernán González, Academia Burgense de Historia y Bellas Artes, 2001.

Azcárate Ristori, José María de. *Escultura del siglo XVI*. Vol. 13. Ars Hispaniae. Historia universal del arte hispánico. Madrid: Plus Ultra, 1958.

Camón Aznar, José. *La arquitectura y la orfebrería españolas del siglo XVI*. Vol. 17. Summa Artis. Madrid: Espasa-Calpe, 1982.

Casaseca Casaseca, Antonio. *Rodrigo Gil de Hontañón (Rascafría 1500 - Segovia 1577)*. Estudios de arte. Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Bienestar Social, 1988.

Caramazana Malia, David, y Manuel Romero Bejarano. «Un retablo que hemos de hazer para la dicha yglesia a lo romano. Valencia y Voisín, creadores del retablo mayor de Medina Sidonia (Cádiz)». *Archivo Español de Arte* 93, nº 371 (septiembre de 2020): 205-220.

Ceán Bermúdez, Juan Agustín. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Vols. 1-6. Tres Cantos (Madrid): Imprenta de la viuda de Ibarra, Istmo, 1800, 2001.

Estella Marcos, Margarita. «Notas sobre la escultura sevillana del siglo XVI». *Archivo Español de Arte* 48, nº 190 (1975): 225-242.

- Galera Andreu, Pedro. *Andalucía gótica*. Madrid: Encuentros, 1992.
- Gestoso y Pérez, José. *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*. Facsímil. Vols. 1-3. Sevilla, Pamplona: La Andalucía moderna, Analecta, 1899-1908, 2001.
- . *Sevilla monumental y artística. Historia y descripción de todos los edificios notables, religiosos y civiles, que existen actualmente en esta ciudad y noticia de las preciosidades artísticas y arqueológicas que en ellos se conservan*. Vol. 2. Sevilla: Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla, 1889.
- . *Sevilla monumental y artística. Historia y descripción de todos los edificios notables, religiosos y civiles, que existen actualmente en esta ciudad y noticia de las preciosidades artísticas y arqueológicas que en ellos se conservan*. Vol. 3. Sevilla: La Andalucía moderna, 1892.
- Gómez-Moreno, Manuel. «¿Jooskén de Utrecht, arquitecto y escultor?», *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones* 5, n° 99 (1911): 63-66.
- . *La escultura del Renacimiento en España*. Florencia, Barcelona: Pantheon, Gustavo Gili, 1931.
- . *Las águilas del Renacimiento español: Bartolomé Ordóñez, Diego Siloée, Pedro Machuca, Alonso Berruguete (1517-1558). Sobre el Renacimiento en Castilla*. Madrid: Centro Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, 1941.
- . «Sobre el Renacimiento en Castilla. II En la Capilla Real de Granada». *Archivo Español de Arte y Arqueología* 1, n° 3 (1925): 245-87.
- Gómez Sánchez, Juan Antonio. «De Arnao de Vergara a Vicente Menardo. Nuevos documentos de artistas vidrieros del Renacimiento sevillano». *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte* 22 (2010): 51-71.
- Hernández Díaz, José. *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*. Vol. VI. Arte y artistas del Renacimiento en Sevilla. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1933.
- . *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*. Vol. IX. Arte hispalense de los siglos XV y XVI. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1937.

- . «Iconografía hispalense de la Virgen Madre en la escultura renacentista». *Archivo hispalense. Revista histórica, literaria y artística* 2, nº 3 (1944): 41-55.
- . «Nicolás de León, entallador». *Archivo Español de Arte y Arqueología* 11, nº 33 (1935): 247-258.
- . «Retablos y esculturas». En *La Catedral de Sevilla*, 221-319. Sevilla: Ediciones Guadalquivir, 1984.
- Hernández González, Salvador. *La escultura en madera del Gótico final en Sevilla. La sillería del coro de la catedral de Sevilla*. Sevilla: Diputación Provincial, 2014.
- Hoag, John D. *Rodrigo Gil de Hontañón: Gótico y Renacimiento en la arquitectura española del siglo XVI*. Madrid: Xarait, 1985.
- Ibáñez Fernández, Javier, y Diego Domínguez Montero. «Antes de Sevilla: Lorenzo Mercader (Mercadante) de Bretaña en Zaragoza (doc. 1446-1448). Transferencias e intercambios entre las Coronas de Aragón y Castilla a mediados del siglo XV». *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza* 30 (2015): 169-191.
- Giménez Fernández, Manuel. *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*. Vol. I. Documentos varios. Laboratorio de Arte. Sevilla: Universidad de Sevilla. Facultad de Filosofía y Letras, 1927.
- Llordén, Andrés. *Escultores y entalladores malagueños. Ensayo histórico documental (siglos XV-XIX)*. Ávila: Real Monasterio de El Escorial, 1960.
- Mayer, August L. *Die Sevilleaner Malerschule. Beiträge zu ihrer Geschichte*. Leipzig: Klinkhardt & Biermann, 1911.
- . *Historia de la pintura española*. Madrid: Espasa-Calpe, 1928.
- Montoto, Santiago. «Las calles de Sevilla». *ABC de Sevilla*. 1 de marzo de 1978: 59.
- Morales Martínez, Alfredo José. «El Ayuntamiento de Sevilla: maestros canteros, entalladores e imagineros». *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte* 4 (1991): 61-82.
- . *La obra renacentista del Ayuntamiento de Sevilla*. Sevilla: Servicio de Publicaciones del Excmo. Ayuntamiento, 1981.



- . «Puntualizaciones sobre la obra escultórica de Nicolás de León». *Boletín del museo e instituto Camón Aznar* 25 (1986): 17-22.
- Morón de Castro, María Fernanda. «La Puerta del Sol de la colegiata de Osuna». *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna* 6 (2004): 27-30.
- Muro Orejón, Antonio. *Documentos para la historia del arte en Andalucía*. Vol. IV. Artífices sevillanos de los siglos XVI y XVII. Laboratorio de Arte. Sevilla: Universidad de Sevilla, Facultad de Filosofía y Letras, 1932.
- Palomero Páramo, Jesús Miguel. «El entallador Jorge Fernández: las arras en Córdoba y el testamento en Sevilla». En *Alma Ars. Estudios de Arte e Historia en homenaje al Dr. Salvador Andrés Ordax*, editado por Miguel Ángel Zalama Rodríguez y Pilar Mogollón Cano-Cortés. Valladolid: Universidad de Extremadura, Universidad de Valladolid, 2013, 41-45.
- . *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*. Sevilla: Diputación Provincial, 1983.
- Rebollar Antúnez, Alba. «El francés Julí, cantero y entallador, entre Salamanca y Santiago († 1563)». *BSAA Arte* 83 (2017): 103-123.
- Romero Bejarano, Manuel. «El escultor Nicolás de León en Jerez (I)». *Diario de Jerez*. 10 de marzo de 2013, en línea edición. [https://www.diariodejerez.es/ocio/escultor-Nicolas-Leon-Jerez\\_0\\_677932736.html](https://www.diariodejerez.es/ocio/escultor-Nicolas-Leon-Jerez_0_677932736.html).
- . «El escultor Nicolás de León en Jerez (II)». *Diario de Jerez*. 25 de marzo de 2013, en línea edición. [https://www.diariodejerez.es/ocio/escultor-Nicolas-Leon-Jerez-II\\_0\\_682431984.html](https://www.diariodejerez.es/ocio/escultor-Nicolas-Leon-Jerez-II_0_682431984.html).
- . «El escultor Nicolás de León en Jerez (y III)». *Diario de Jerez*. 31 de marzo de 2013, en línea edición. [https://www.diariodejerez.es/ocio/escultor-Nicolas-Leon-Jerez-III\\_0\\_684231880.html](https://www.diariodejerez.es/ocio/escultor-Nicolas-Leon-Jerez-III_0_684231880.html).
- Rubio Sánchez, María Soledad. *El Colegio-Universidad de Osuna (1548-1824)*. Osuna: Biblioteca Amigos de los Museos de Osuna, 2006.
- Sancho Corbacho, Heliodoro. *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*. Vol. III. Arte sevillano de los siglos XVI y XVII. Laboratorio de Arte. Sevilla: Universidad de Sevilla. Facultad de Filosofía y Letras, 1931.

Santos Márquez, Antonio Joaquín. «Patrocinio y mecenazgo de Don Juan Téllez Girón, IV Conde de Ureña, en Osuna». En *Congreso Internacional de Imagen y Apariencia. Universidad de Murcia. 19 noviembre, 2008 – 21 noviembre, 2008*. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de publicaciones, 2009.

Sauret Guerrero, Teresa. *La Catedral de Málaga*. Málaga: Servicio de Publicaciones, Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga, D.L., 2003.

Sebastián y Bandarán, José, y Antonio Tineo Lara. *La persecución religiosa en la Archidiócesis de Sevilla, 1936-1938*. Sevilla: Editorial Sevillana, 1938.

Serrano Pinteño, Francisco Javier. «El primitivo retablo de la Capilla de Nuestra Señora de los Remedios». *Revista de Historia de Jerez* 6 (2000): 177-181.

Yáñez Polo, Miguel Ángel. «Cien fotografías sevillanos insignes. Pedro Sebastián Vila». *ABC de Sevilla*. 11 de abril de 1984: 75.

### Marco, maestro entallador (1492-1506)

Las primeras noticias de este artista nos cuentan que Pedro Millán y Antón Sánchez de Guadalupe avalan al maestre Marco, oriundo de Flandes, el 24 de septiembre de 1489<sup>584</sup>. A partir de 1492, Gestoso apunta la colaboración de Marco en el retablo mayor de la catedral de Sevilla. Es en 1497 cuando, siguiendo la estela de Dancart, continúa en el retablo mayor de la catedral. En efecto, el 4 de marzo de ese año le pagan 833 maravedíes por varios jornales que había trabajado en el retablo mayor de la catedral<sup>585</sup>. Más tarde, el 14 de febrero de 1498 y 3 de febrero de 1505 es mencionado como artífice que participaba en las obras del retablo<sup>586</sup>. Así aparece en la historiografía

---

<sup>584</sup> Francisco Javier Herrera García, «Los orígenes de una afortunada creación artística: el retablo gótico en Sevilla», en *El retablo sevillano: desde sus orígenes a la actualidad*, eds. Francisco Javier Herrera García, Álvaro Recio Mir, Fátima Halcón, y Alfonso Pleguezuelo Hernández (Sevilla: Fundación Real Maestranza de Caballería de Sevilla, Obra Social de Cajasol y Diputación Provincial, 2009), 43; Miguel Ángel Martín Sánchez, *El imaginero Lorenzo Mercadante: estudio de la obra y claves de su huella en la Virgen de las Nieves de la isla canaria de La Palma* (Tenerife: Asphodel, 2009), 137; Salvador Hernández González, *La escultura en madera del Gótico final en Sevilla. La sillería del coro de la catedral de Sevilla* (Sevilla: Diputación de Sevilla, 2014), 214.

A modo de curiosidad, este Antón Sánchez de Guadalupe colaboró estrechamente con otros artistas incluidos en esta tesis. Ejemplo de ello es la Virgen con Niño encargada por Fernando de Olivares y ejecutada por Miguel Perin (véase biografía), de cuyas labores de policromía y dorado se encargó Sánchez. Véase también biografías de Juan Alemán y Nicolás de Lyon, artistas que colaboraron con el dicho Sánchez de Guadalupe.

<sup>585</sup> Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España* (Tres Cantos [Madrid]: Imprenta de la Viuda de Ibarra, Istmo, 1800, 2001), 1: 3 y 3: 65-66; José Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive* (Sevilla, Pamplona: La Andalucía moderna, Analecta, 1899-1908, 2001), 1: 191; José Gestoso y Pérez, *Guía artística de Sevilla: historia y descripción de sus principales monumentos, religiosos y civiles y noticia de las preciosidades artístico-arqueológicas que en ellos se conservan* (Sevilla: Oficina de la Guía Oficial, 1913), 142.

Véase biografía de Pyeter Dancart.

<sup>586</sup> José Gestoso y Pérez, *Sevilla monumental y artística. Historia y descripción de todos los edificios notables, religiosos y civiles, que existen actualmente en esta ciudad y noticia de las preciosidades artísticas y arqueológicas que en ellos se conservan* (Sevilla: Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla, 1889-1892, 1984), 2: 197; Manuel Giménez Fernández, «El retablo mayor de la catedral de Sevilla», en *Documentos para la historia del arte en Andalucía*, vol. I. Documentos varios (Sevilla: Universidad de Sevilla. Facultad de Filosofía y Letras, 1927), 11; Herrera García, «Los orígenes de una afortunada

como digno sucesor de Dancart a partir de la muerte de éste último en 1497, ayudado de Bernardo de Ortega. Quizás se encargara de algunas pequeñas esculturas, cuyo estilo no acaba de ser identificado con ninguno de los demás maestros<sup>587</sup>. En 1505, contribuye con unas estatuas para el dosel «mayores que el tamaño del natural», a la vez que dirige las obras de la construcción de este mismo retablo<sup>588</sup>.

El 19 de enero de 1506 contrata una custodia, así como otros enseres para un convento de Carmona, que realizaría junto a los entalladores Gómez de Orozco, Juan Montesdeoca y el maestro de obra Diego Montesdeoca. Recibirían a cambio 8.000 maravedíes. El siguiente 1 de abril suscribe la hechura, talla e imágenes, del retablo del hospital de la Sangre de Nuestro Señor Jesucristo de Jerez de la Frontera. No obstante, el 3 de agosto, Juan Alemán recibe el traspaso de este retablo, debido a la defunción del maestro Marco por peste<sup>589</sup>. Ello nos conduce a descartar la noticia de Ceán Bermúdez, quien le atribuye unas trazas de 1510 para la decoración de la portada de la sala capitular de invierno de la catedral de Toledo<sup>590</sup>.

---

creación artística: el retablo gótico en Sevilla», 43; Hernández González, *La escultura en madera del Gótico final en Sevilla*, 215.

<sup>587</sup> María Fernanda Morón de Castro, «Análisis histórico estilístico de las escenas del retablo mayor de la catedral de Sevilla», en *El retablo mayor de la catedral de Sevilla* (Sevilla: Monte de Piedad de Sevilla, 1981), 131-133; Herrera García, «Los orígenes de una afortunada creación artística: el retablo gótico en Sevilla», 43-44; Martín Sánchez, *El imaginero Lorenzo Mercadante: estudio de la obra y claves de su huella en la Virgen de las Nieves de la isla canaria de La Palma* (Tenerife: Asphodel, 2009), 137.

<sup>588</sup> Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, 1: 3 y 3: 65-66.

<sup>589</sup> Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, 1: 172-173, 2: 69-70; Herrera García, «El retablo mayor de la catedral. Rúbrica de un magno empeño», 44.

Véase biografía de Juan Alemán.

<sup>590</sup> Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, 1: 3 y 3: 65-66.



Figura 88. Retablo mayor, 1482-1564, catedral, Sevilla.

## Bibliografía

- Ceán Bermúdez, Juan Agustín. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Vol. 1-6. Tres Cantos (Madrid): Imprenta de la Viuda de Ibarra, Istmo, 1800, 2001.
- Gestoso y Pérez, José. *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*. Facsímil. Vol. 3 vols. Sevilla, Pamplona: La Andalucía moderna, Analecta, 1899-1908, 2001.
- . *Guía artística de Sevilla: historia y descripción de sus principales monumentos, religiosos y civiles y noticia de las preciosidades artístico-arqueológicas que en ellos se conservan*. 6<sup>a</sup>. Sevilla: Oficina de la Guía Oficial, 1913.
- . *Sevilla monumental y artística. Historia y descripción de todos los edificios notables, religiosos y civiles, que existen actualmente en esta ciudad y noticia de las preciosidades artísticas y arqueológicas que en ellos se conservan*. Vol. 2. Sevilla: Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla, 1889-1892, 1984.
- Giménez Fernández, Manuel. «El retablo mayor de la catedral de Sevilla». En *Documentos para la historia del arte en Andalucía*, I. Documentos varios: 9-32. Sevilla: Universidad de Sevilla. Facultad de Filosofía y Letras, 1927.
- Hernández González, Salvador. *La escultura en madera del Gótico final en Sevilla. La sillería del coro de la catedral de Sevilla*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 2014.
- Herrera García, Francisco Javier. «Los orígenes de una afortunada creación artística: el retablo gótico en Sevilla». En *El retablo sevillano: desde sus orígenes a la actualidad*, editado por Francisco Javier Herrera García, Álvaro Recio Mir, Fátima Halcón, y Alfonso Pleguezuelo Hernández, 15-68. Sevilla: Fundación Real Maestranza de Caballería de Sevilla, Obra Social de Cajasol y Diputación de Sevilla, 2009.
- Martín Sánchez, Miguel Ángel. *El imaginero Lorenzo Mercadante. Estudio de la obra y claves de su huella en la Virgen de las Nieves de la isla de Gran Canaria*. Tenerife: Asphodel, 2009.
- Morón de Castro, María Fernanda. «Análisis histórico estilístico de las escenas del retablo mayor de la catedral de Sevilla». En *El retablo mayor de la catedral de Sevilla*, 121-172. Sevilla: Monte de Piedad de Sevilla, 1981.

## Miguel PERIN/PERRÍN, maestro imaginero (¿1485?-1552)

### Introducción

Su carrera artística, a pesar de transcurrir por varios puntos de Francia y España, se encuentra indisolublemente ligada a la catedral de Sevilla. Es en esta ciudad donde residió gran parte de su vida y donde su legado artístico mejor podemos seguir admirando a día de hoy. Quisiéramos efectuar, antes de comenzar, algunas aclaraciones respecto a la grafía del apellido. Si bien su apellido original sería Perin, puesto que así firma el artista<sup>591</sup>, hemos observado que en los círculos académicos en muchas ocasiones se le llama también Perrín. Este fenómeno de hispanización es recurrente entre los extranjeros afincados en España en el siglo XVI. Por lo tanto, emplearemos ambas variantes en nuestro discurso.

### Historiografía

Durante mucho tiempo hubo cierta confusión entre este artista y otro tal Miguel Florentín, desde que Ceán Bermúdez en 1804 mezclara la obra de ambas figuras. El error se mantiene en Gestoso y Pérez, erudito que sí detecta una atribución errónea. Se trata del monumento de Semana Santa de la catedral de Sevilla, que, a su parecer, sería más bien del siglo XVII. Por fin en 1925 Gómez-Moreno los diferencia al argüir que este imaginero no procedía de Italia, sino que era más factible enlazarlo con la escultura del norte Francia o Borgoña y con el taller de Solesmes (actual región Centro-Valle del Loira)<sup>592</sup>. Sin embargo, no resulta tan sencillo trazar un nexo directo entre estos talleres

---

<sup>591</sup> José Hernández Díaz, «Una obra de maestre Miguel en la catedral de Santiago», *Archivo Español de Arte y Arqueología* 8 (1932): 149-155.

<sup>592</sup> Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España* (Tres Cantos [Madrid]: Imprenta de la viuda de Ibarra, Istmo, 1800, 2001), 2: 126-128 y 3: 153; Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Descripción artística de la Catedral de Sevilla* (Sevilla: Librería

cimborrio, tras el desplome del cimborrio de la catedral de Sevilla el 28 de diciembre de 1511 y posterior cerramiento de la bóveda. En estos momentos Perrín ya es un artista completamente formado, que domina la técnica, maneja un repertorio de fuentes y grabados, emplea un canon ligeramente más alargado que el tradicional<sup>601</sup> y, según Laguna Paúl, presenta unos rasgos que siguen la pauta de la escultura de la Campaña, Valle del Loira y Borgoña, así como la influencia de los escultores italianos que se habían desplazado a trabajar en estas regiones<sup>602</sup>.

Las primeras noticias de Perrin en Sevilla datan del 17 ó 18 de noviembre de 1517 a Miguel Perrín, «ymaginerero de ymagenes de barro», para que realice 16 grandes figuras de barro cocido. Para ello le adelantan 20 ducados de oro. El cabildo le fue pagando después en siete pagos fraccionados. Cada escultura tuvo un coste medio de 1.500 maravedíes y miden entre 1,65 y 1,95 metros. Trabajaba a un ritmo de una figura al mes, velocidad que mantiene en sus proyectos catedralicios hasta 1526. Las esculturas fueron aseguradas con cintas de hierro, que hicieron posible que en 1888 sobrevivieran al segundo desplome del cimborrio<sup>603</sup>.

Surge entonces el interrogante de cómo y llamado por quién aparece Miguel Perrín en Sevilla. ¿Pudo ser mera coincidencia? Lo dudamos. ¿Conocía de antemano la posible necesidad de mano de obra para trabajar el barro? De ser así, este hecho daría cuenta de la comunicación entre los artistas de la época, pero para que esto sucediera,

<sup>601</sup> Concha Cirujano y Teresa Laguna Paúl, «Euvre et technique de Miguel Perrin, sculpteur français à Séville», en *La sculpture française du XVI<sup>e</sup> siècle. Études et recherches*, ed. Marion Boudon-Machuel (Marsella: Institut national d'histoire de l'art, Le bec en l'air, 2011), 153.

<sup>602</sup> Manuel Giménez Fernández, «El retablo mayor de la Catedral de Sevilla», en *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía* (Sevilla: Universidad de Sevilla. Facultad de Filosofía y Letras, 1927), I. Documentos varios: 21; Teresa Laguna Paúl, «Miguel Perin en las portadas de la Catedral de Sevilla. Maestre Miguel o la fortuna artística de un imaginero de barro», en *Archivos de la iglesia de Sevilla. Homenaje al archivero don Pedro Rubio Merino*, eds. Carmen Álvarez Márquez y Manuel Romero Tallafigo (Córdoba: Publicaciones Obra Social y Cultural Cajasur, 2006), 731-732 y 736-737; Laguna Paúl, «Miguel Perrin, imaginero en barro al servicio de la Catedral de Sevilla», 86-87; Laguna Paúl, «Cultura visual y promoción artística del escultor Miguel Perrin en la catedral de Sevilla (1517-1552)», 143-145.

<sup>603</sup> *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía* (Sevilla: Universidad de Sevilla. Facultad de Filosofía y Letras, 1927), I. Documentos varios: 21; Hernández Díaz, «Retablos y esculturas», 266-267; Laguna Paúl, «Miguel Perin en las portadas de la Catedral de Sevilla. Maestre Miguel o la fortuna artística de un imaginero de barro», 736-737; Laguna Paúl, «Miguel Perrin, imaginero en barro al servicio de la Catedral de Sevilla», 86-88; Laguna Paúl, «Cultura visual y promoción artística del escultor Miguel Perrin en la catedral de Sevilla (1517-1552)», 148 y 150.

Laguna Paúl, «Cultura visual y promoción artística del escultor Miguel Perrin en la catedral de Sevilla (1517-1552)», 143-145 mantiene la fecha del 17 de noviembre, mientras que Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario de artifices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, I: 325 apunta al día siguiente, el 18.



Perrín debería llevar al menos unos meses antes inserto en el entramado laboral hispano y haber provisto de buenos contactos, ya fuera en Sevilla o en cualquier otra fábrica peninsular. Siguiendo esta hipótesis, resultaría más probable que el cabildo, ante la necesidad de decorar el cimborrio, buscara a algún artífice que pudiera satisfacer dicha demanda.

En total Miguel Perrín en el crucero realizó entre 1518 y 1519 las siguientes figuras en el crucero:

- Lado este, de izquierda a derecha: San Mateo, San Pedro, San Pablo y San Juan (figura 93);
- Lado sur, a la izquierda del espectador: San Lucas y San Felipe (figura 94);
- Lado oeste, a la derecha: San Judas Tadeo y Santiago el Menor (figura 95);
- Lado norte, de izquierda a derecha: San Marcos, Santo Tomás, San Matías y Santiago el Mayor<sup>604</sup> (figura 96).

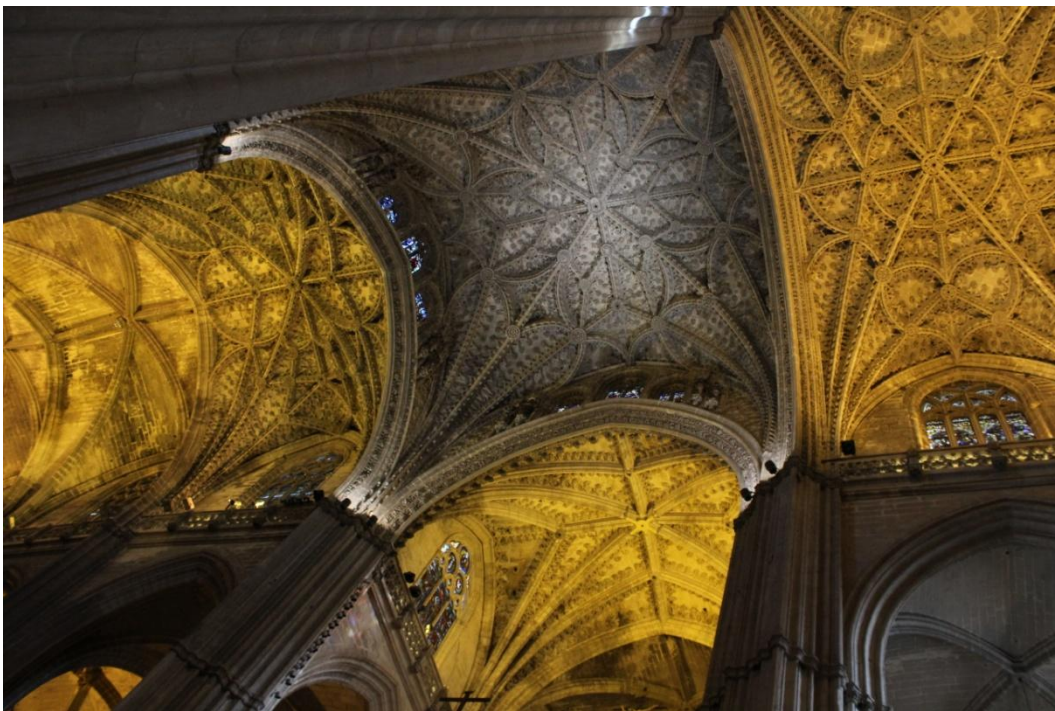


Figura 92. Juan Gil de Hontañón, vista del cimborrio desde el pilar suroeste, 1517, catedral, Sevilla.

<sup>604</sup> Laguna Paúl, «Llegada y primeras obras de Miguel Perrin en la Catedral de Sevilla»: 153.



Figura 93. Miguel Perrín, *San Mateo, San Pedro, San Pablo y San Juan* (lado este del cimborrio), 1517, catedral, Sevilla.



Figura 94. Miguel Perrín, *San Lucas y San Felipe* (lado sur del cimborrio), 1517, catedral, Sevilla.



Figura 95. Miguel Perrín, *San Judas Tadeo y Santiago el Menor* (lado oeste del cimborrio), 1517, catedral, Sevilla.

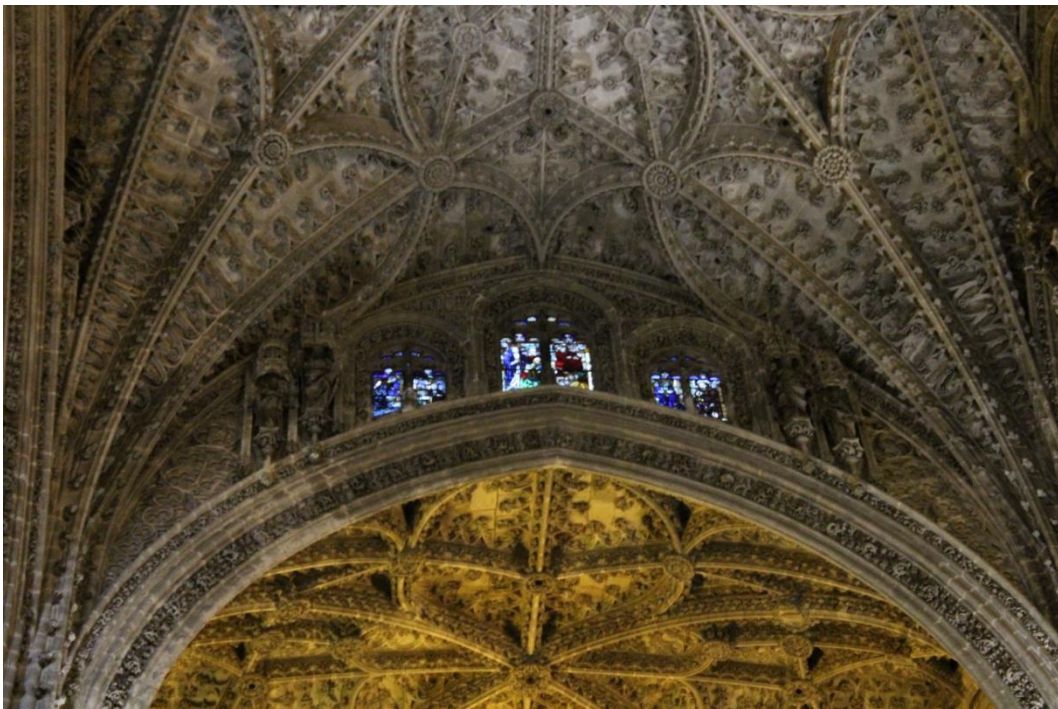


Figura 96. Miguel Perrín, *San Marcos, Santo Tomás, San Matías y Santiago el Mayor* (lado norte del cimborrio), 1517, catedral, Sevilla.

Puerta del Perdón “vieja” (1519-1521)

Todas estas figuras del crucero estaban ya prácticamente acabadas para abril de 1519, ya que por estas fechas termina asimismo las figuras de los Santos Pedro y Pablo para la Puerta del Perdón, donde anteriormente ya había habido otras esculturas. Se contrataron los dos santos apóstoles a la vez que los ángeles del acceso de la Puerta de Palos (figuras 104-107). Los apóstoles no serían instalados hasta el verano de 1522<sup>605</sup>.

Casi media centuria más tarde, estos apóstoles servirían de inspiración a otros santos Pedro y Pablo del retablo tabernáculo de la capilla de San Antonio de Padua, en el claustro del desaparecido convento de San Francisco de Sevilla. Este retablo fue ejecutado por el escultor Jerónimo Hernández durante los años 1577-1578 y estaba destinado a la mencionada capilla funeraria de don Antón de Carmona. El contrato, firmado entre el artista y Andrés Pérez, residente en México como albacea de don Antón, su hermano, especifica que ha de reproducir el modelo de Perin<sup>606</sup>.

A continuación, a partir de octubre de 1519 hasta el 20 de mayo de 1520, recibe hasta cuatro pagos por la *Anunciación* de esta Puerta del Perdón, que ascendieron a 31.200 maravedíes. La Virgen comparte una expresión melancólica similar a la Virgen del tímpano de la Puerta de la Adoración de los Reyes, obra también realizada por Perrín<sup>607</sup> (figura 108).

---

<sup>605</sup> Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, I: 325; Laguna Paúl, «Miguel Perin en las portadas de la Catedral de Sevilla. Maestre Miguel o la fortuna artística de un imaginero de barro», 737-739; Laguna Paúl, «Miguel Perrin, imaginero en barro al servicio de la Catedral de Sevilla», 89-92 y 97; Laguna Paúl, «Llegada y primeras obras de Miguel Perrin en la Catedral de Sevilla»: 145-146; Teresa Laguna Paúl, «Marco arquitectónico y retórica visual en barro en la catedral de Sevilla», en *1514. Arquitectos tardogóticos en la encrucijada*, ed. Begoña Alonso Ruiz y Juan Clemente Rodríguez Estévez (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2016), 43.

<sup>606</sup> Jesús Miguel Palomero Páramo, *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)* (Sevilla: Diputación Provincial, 1983), 271.

<sup>607</sup> Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, I: 325; Laguna Paúl, «Miguel Perrin, imaginero en barro al servicio de la Catedral de Sevilla», 89-90 y 92; Laguna Paúl, «Cultura visual y promoción artística del escultor Miguel Perrin en la catedral de Sevilla (1517-1552)», 150-151.



Figura 97. Puerta del Perdón "vieja", catedral, Sevilla.



Figura 98. Miguel Perrín, *San Pedro*, 1519, Puerta del Perdón “vieja”, catedral, Sevilla.



Figura 99. Miguel Perrín, *San Pablo*, 1519, Puerta del Perdón “vieja”, catedral, Sevilla.



Figura 100. Miguel Perrín, *Virgen de la Anunciación*, 1519-1520, Puerta del Perdón “vieja”, catedral, Sevilla.

Después, contrata el relieve de la *Expulsión de los mercaderes* (figuras 101 y 102) para el tímpano de la mencionada Puerta del Perdón (figura 97). La escena le llevó ocho meses y fue entregada el 27 de agosto de 1521. El artista cobró por ella 36.750 maravedís. Siguió un boceto de Pedro Hernández, colaborador habitual de Alejo Fernández; de hecho, el espacio arquitectónico en el que se enmarca la historia recuerda a algunas de las obras de este último pintor mencionado, como la *Flagelación* del Museo del Prado. De igual forma, también parece haberse inspirado en el grabado de la *Presentación* de Alberto Durero<sup>608</sup>.

Por nuestra parte, observamos el cuidado que ha empleado el artista en dividir el fondo arquitectónico en tres niveles de profundidad, ya que las figuras pueden considerarse prácticamente exentas. Asimismo, mientras que el templo, en un primer

<sup>608</sup> Laguna Paúl, «Miguel Perrin, imaginero en barro al servicio de la Catedral de Sevilla», 89-90, 92 y 94; Laguna Paúl, «Cultura visual y promoción artística del escultor Miguel Perrin en la catedral de Sevilla (1517-1552)», 150-151.



Figura 101. Miguel Perrín, *Expulsión de los mercaderes del templo*, 1521, Puerta del Perdón “vieja”, catedral, Sevilla.

El relieve, al igual que las figuras y escenas de las demás puertas ejecutadas por Perrín, se pintan con una capa de “blanquebol” o “blanquevol”, una protección monocroma. Finalmente, por una referencia del siglo XVIII sabemos que el marco contenía la inscripción «Quitad esto de aquí, no hagáis de la casa de mi Padre un mercado», que posiblemente fuera inserta al terminarse la portada en 1522<sup>610</sup>.

<sup>610</sup> Laguna Paúl, «Miguel Perrin, imaginero de barro al servicio de la Catedral de Sevilla», 90 y 96. En las páginas citadas, esta autora escribe blanquevol con “v”, aunque también hace referencia al mismo material en la página 94, donde aparece con “b”. Esta voz, posiblemente debido a que se trata de un tecnicismo, no figura en Sebastián de Covarrubias Orozco, *Tesoro de la lengua castellana o española* (Madrid: Luis Sánchez, 1611), ni está recogida en María Jesús Mancho Duque, dir., *DICTER. Diccionario de la ciencia y de la técnica del Renacimiento* (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2000-2017), disponible en «<http://dicter.usal.es/>» (último acceso 29/03/2019).





Figura 102. Miguel Perrín, *Expulsión de los mercaderes del templo*, 1521, Puerta del Perdón “vieja”, catedral, Sevilla.

---

El nombre de este material no debe asociarse al color blanco, puesto que, como muestran las imágenes, es de una tonalidad ocre.  
La cita bíblica procede de Juan 2: 16.



Figuras 104-107. Miguel Perrín, *Ángeles*, 1519, Puerta de Palos, catedral, Sevilla.

Se ha relacionado esta composición con otras obras: el grabado de la *Epifanía* de Alberto Durero, incluido en la serie de la *Vida de la Virgen* (figura 5, Parte I), los relieves de Bigarny para el trasaltar de la catedral de Burgos, los relieves de Rodrigo Alemán en la sillería de Toledo y los grabados de Jacobo de Estrasburgo publicados en el *Triunfo del César* (Venecia, 1503). Algunos elementos de la cabalgata se asemejan a ciertas litografías de Michel Colombe y grabados de Martin Schongauer. También el rey Melchor se parece a otro rey mago de Notre-Dame de Pontoise y el rey Gaspar presenta similitudes con el busto del canciller Antoine Duprat del castillo de la Péraudière (Museo del Louvre)<sup>612</sup>. Asimismo, la Virgen sedente ha sido relacionada con otra figura mariana que más tarde ejecutará Perrín para la catedral de León, así como con las Vírgenes-Madre de Torrigiano<sup>613</sup>.

Los lejos parecen bastante estereotipados; la ciudad del fondo presenta algunas características de la arquitectura civil europea del siglo xv. Según Laguna, estos lejos recuerdan a paisajes recreados por artistas de la Campaña y al relieve de *Jesús con la Cruz a cuestras* del retablo de la Crucifixión (obra anónima de 1522 del Museo Unterlinden, en Colmar, Alsacia). Por último, estos lejos presentan relación con los de la capilla Mondragón, en Santiago de Compostela, obra de Perrín de 1526<sup>614</sup>.

---

<sup>612</sup> Véronique Boucherat, «Catalogue. Oeuvres inspirées de modèles. La sculpture», en *L'art en Champagne à la fin du Moyen Âge. Productions locales et modèles étrangers (v. 1485-v. 1535)* (Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2005), 205-320, esp. 243, figs. 67-68; Laguna Paúl, «Miguel Perin en las portadas de la Catedral de Sevilla. Maestre Miguel o la fortuna artística de un imaginero de barro», 738-741; Laguna Paúl, «Miguel Perrin, imaginero en barro al servicio de la Catedral de Sevilla», 88 y 92-93; Laguna Paúl, «Cultura visual y promoción artística del escultor Miguel Perrin en la catedral de Sevilla (1517-1552)», 152-153.

Laguna no especifica los grabados de Colombe y Schongauer en los que estaría inspirado el relieve. Asimismo, la mayoría de las obras citadas por dicha autora están reproducidas en el citado estudio de Boucherat, donde dicha investigadora analiza la aplicación de fuentes comunes en diversas disciplinas artísticas.

<sup>613</sup> Hernández Díaz, «Iconografía hispalense de la Virgen Madre en la escultura renacentista»: 54-55.

<sup>614</sup> Boucherat, «Catalogue. Oeuvres inspirées de modèles. La sculpture» en *L'art en Champagne à la fin du Moyen Âge*, 205-320, esp. 257, figs. 80-81; Laguna Paúl, «Miguel Perin en las portadas de la Catedral de Sevilla. Maestre Miguel o la fortuna artística de un imaginero de barro», 738-741; Laguna Paúl, «Miguel Perrin, imaginero en barro al servicio de la Catedral de Sevilla», 88 y 92-93; Laguna Paúl, «Cultura visual y promoción artística del escultor Miguel Perrin en la catedral de Sevilla (1517-1552)», 152-153.

Al igual que indicábamos en la nota anterior, los ejemplos cotejados con la obra de Perrín proceden del citado catálogo de Véronique Boucherat. Respecto a los ciertos paisajes de artistas de Campaña, Laguna no especifica a qué artistas (¿Pedro de Campaña?) ni a qué obras se refiere exactamente.



Figura 112. Puerta de la Campanilla, catedral, Sevilla.



Figuras 113 y 114. Miguel Perrín, *Entrada en Jerusalén*, 1521, Puerta de la Campanilla, catedral, Sevilla.





Figuras 115 y 116. Miguel Perrín, *Ángeles*, 1522-1523, Puerta de la Campanilla, catedral, Sevilla.

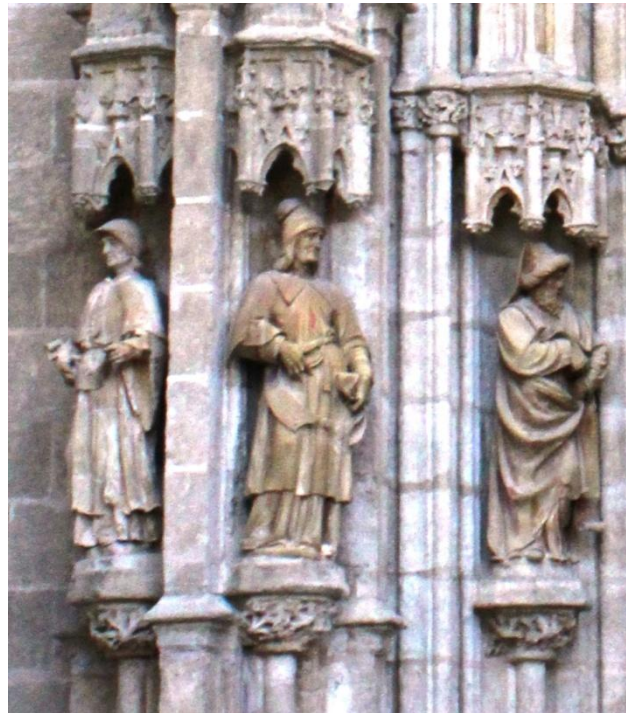


Figura 117. Miguel Perrín, *Profetas*, 1522-1523, Puerta de la Campanilla, catedral, Sevilla.



Figura 118. Miguel Perrín, *Profetas*, 1522-1523, Puerta de la Campanilla, catedral, Sevilla.



Figura 119. Miguel Perrín, *Profeta* (detalle), 1522-1523, *Puerta de la Campanilla*, catedral, Sevilla.

#### Esculturas del lado este del trasaltar (1522-1523)

En 1522 contrata las diez figuras de las jambas de la Puerta de la *Entrada en Jerusalén* y, a la vez, las 26 esculturas para el trasaltar y los laterales del altar mayor catedralicio. Fueron abonados 22.100 maravedís por éstas últimas en un finiquito el 11 de marzo de 1524. Es muy posible que entre medias se pactara alguna modificación contractual, debido a que el número de figuras varió de las contratadas inicialmente, así como los plazos de entrega de las mismas. El cabildo debía de estar bastante satisfecho por la labor escultórica de nuestro artista, ya que le alquiló unas casas a un precio muy ventajoso<sup>623</sup>.

Tras las figuras de las jambas, ejecutó siete santos del trasaltar. Esta nómina se corresponde con las santas Justa, Rufina y Florentina y los santos Leandro, Isidoro, Fulgencio y Hermenegildo. Para el 22 de agosto de 1523 algunas de estas esculturas ya están asentadas, cuando también se acabaron de colocar las de la Puerta de la Campanilla. Se encuentran situados en el registro inferior del trasaltar. En el centro, dentro de una hornacina, modeló Perrín asimismo la Virgen del Reposo (figura 121), de

<sup>623</sup> Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, 1: 325; Laguna Paúl, «Cultura visual y promoción artística del escultor Miguel Perrín en la catedral de Sevilla (1517-1552)», 157.



«acusada influencia flamenca», según Hernández Díaz<sup>624</sup>. Le encontramos un parecido razonable con el grabado de Alberto Durero, *Virgen sobre cuarto de luna, con corona estrellada y cetro* (1516)<sup>625</sup>. Nos fijamos en la posición de las dos cabezas, acurrucadas; asimismo, en ambos casos, el Niño porta una manzana y la Virgen un cetro. Aunque la escultura sevillana parece haberlo perdido, la postura de la mano y giro de la muñeca delatan su existencia original. Como ocurre con las esculturas marianas de Perin, el Niño está colocado sobre el brazo derecho de la Madre, a diferencia del diseño de Durero (y de la mayoría de grabadores y escultores). Empezamos a barajar la sospecha de que la imagen que barajara Perin fuera una impresión invertida.

A la derecha de la Virgen, los obispos delatan algún rasgo de las intervenciones de finales del siglo XIX. Además, tampoco se descarta que estas figuras hayan sido cambiadas del emplazamiento original o que se haya alterado el programa a raíz del terremoto de Lisboa, tanto en el trasaltar como en los laterales<sup>626</sup>.

#### Esculturas del lado norte del altar mayor (1522-1524)

Las esculturas del maestro Perrín se disponen en el lado derecho, justo al lado de la reja del altar mayor. Son cuatro profetas en el registro superior y, en el inferior, cinco reyes de Judá, comenzando por las figuras de David y Salomón<sup>627</sup>.

<sup>624</sup> Hernández Díaz, «Iconografía hispalense de la Virgen Madre en la escultura renacentista»: 54-55.

<sup>625</sup> *Albrecht Dürer. Oeuvre gravée*, 281, ficha 214.

<sup>626</sup> Gestoso y Pérez, *Sevilla monumental y artística. Diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, 2: 229; Hernández Díaz, «Iconografía hispalense de la Virgen Madre en la escultura renacentista»: 54-55; Laguna Paúl, «Miguel Perrin, imaginero de barro al servicio de la Catedral de Sevilla», 89-90, 97-99 y 102-103; Laguna Paúl, «Cultura visual y promoción artística del escultor Miguel Perrin en la catedral de Sevilla (1517-1552)», 157.

Laguna cree que «es posible que algún escultor restituyera algunas zonas o partes perdidas de estos obispos y tomara como modelo las esculturas de los mismos santos que hizo Mercadante de Bretaña para las jambas de la Portada del Bautismo en el siglo XV». También informa que faltan los libros de Actas Capitulares de 1520 a 1524, que hubieran sido de gran ayuda para despejar todas las incógnitas planteadas.

Asimismo, en la referencia citada, recordamos que Gestoso escribe sobre un Miguel Florentín por la confusión de personalidades que todavía no se había resuelto; por eso le atribuye la decoración figurativa del trasaltar.

<sup>627</sup> Laguna Paúl, «Miguel Perrin, imaginero de barro al servicio de la Catedral de Sevilla», 99; Laguna Paúl, «Cultura visual y promoción artística del escultor Miguel Perrin en la catedral de Sevilla (1517-1552)», 157.



Figura 121. Miguel Perrín, *Virgen del Reposo*, 1523, muro este del trasaltar, catedral, Sevilla.



Figura 120. Miguel Perrín, *Santos y obispos*, 1522-1523, muro este del trasaltar, catedral, Sevilla.

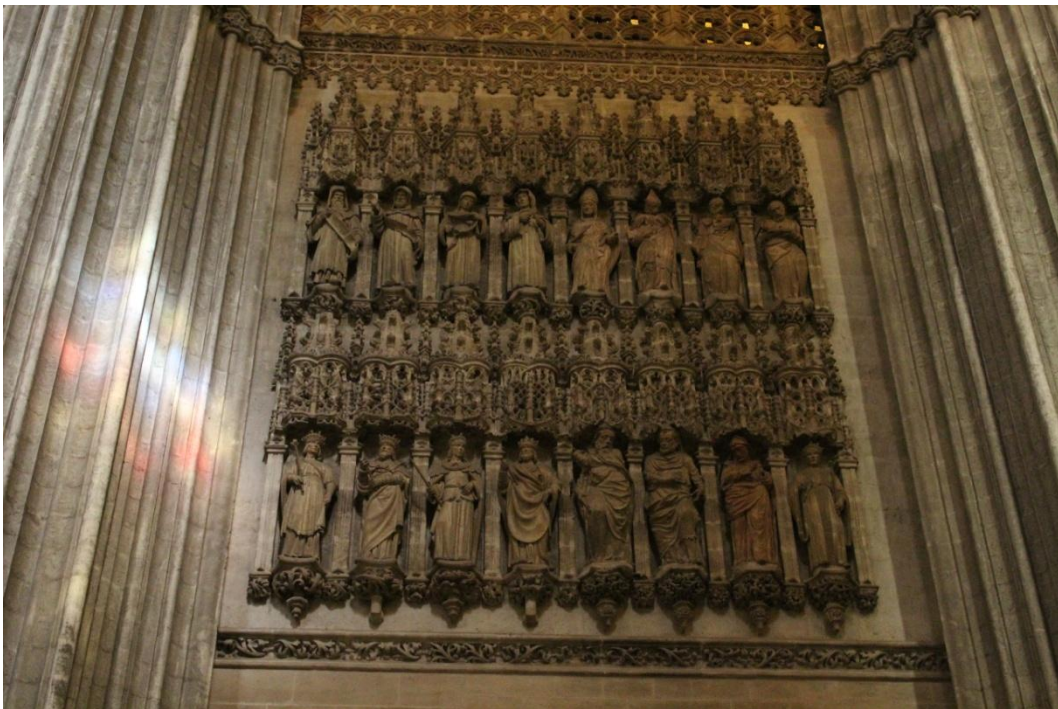


Figura 122. Miguel Perrín *et al.*, *Profetas y Reyes de Israel*, 1522-1524 y siglos XVII-XVIII, muro sur del trasaltar, catedral, Sevilla.

Esculturas del lado meridional del altar mayor (1522-1524)

En el muro meridional encontramos cuatro profetas, situados en la hilera superior, al lado de la reja del altar mayor, vistiendo como sacerdotes del XVI. En la parte inferior, cinco reyes, aunque es posible que Perrín se encargara de todas las imágenes de este registro, aunque hayan sido reemplazadas posteriormente<sup>628</sup>. Por lo tanto, recapitulando podemos enumerar de la siguiente manera las obras que realizó en este periodo sevillano para la catedral metropolitana: dieciséis esculturas del crucero, los relieves y las figuras exentas de la Portada del Perdón “vieja”, los relieves de Puertas de Palos y Campanillas y 26 esculturas contratadas en los laterales y trasaltar.

**Encargos comisionados por particulares (1525-1528)**

En 1526 recibió un encargo por parte de Fernando de Olivares para enviar a las Indias: se trataba de una imagen mariana similar a la Virgen del Reposo del trasaltar (figura 121), también en barro cocido y con corona desmontable, junto a dos ángeles ceríferos<sup>629</sup>. Contrató en marzo de 1526 con don Alonso de los Ríos, quien por entonces era vecino del imaginero, el sepulcro, también en barro cocido, de don Cristóbal de los Ríos, maestrescuela y obispo de Balba desde 1521. La ubicación original de este sepulcro se desconoce y, según se entrevistó en las cláusulas, debía seguir modelos arcaicos de hacia 1500. Le encarga también el 9 de marzo de 1526 una figura exenta del obispo yacente vestido como pontífice y con un escudo de armas, todo en barro<sup>630</sup>.

El 21 de agosto de ese mismo se compromete a realizar una Piedad y dos ángeles en barro. Este contrato es en el que basó Hernández Díaz para comparar la firma del maestro con la del acuerdo para la capilla compostelana que realizaría poco tiempo más

---

<sup>628</sup> Véase nota anterior.

Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, I: 325.

<sup>629</sup> Laguna Paúl, «Miguel Perrin, imaginero de barro al servicio de la Catedral de Sevilla», 100. Sobre el contenido de este contrato, véase Laguna Paúl, «Miguel Perin en las portadas de la Catedral de Sevilla. Maestre Miguel o la fortuna artística de un imaginero de barro», 743-744.

<sup>630</sup> Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, 3: 225; Laguna Paúl, «Miguel Perin en las portadas de la Catedral de Sevilla. Maestre Miguel o la fortuna artística de un imaginero de barro», 742; Laguna Paúl, «Miguel Perrin, imaginero de barro al servicio de la Catedral de Sevilla», 102; Laguna Paúl, «Cultura visual y promoción artística del escultor Miguel Perrin en la catedral de Sevilla (1517-1552)», 158.

tarde. De esta manera, despejó la confusión de nuestro escultor con un tal Miguel Florentín<sup>631</sup>.

Relieve del *Lamento ante el Cristo muerto* de la capilla Mondragón, catedral de Santiago de Compostela (1526)

En fechas muy cercanas, el 28 de marzo de 1526, suscribe en Sevilla la ejecución de un altar con un *Lamento ante el Cristo muerto* para la capilla de Juan Ibáñez de Mondragón en Santiago de Compostela (La Coruña), a través de la mediación del hermano del comitente, García Ibáñez, canónigo en la catedral hispalense. Dicha capilla se había terminado de edificar en junio de 1522. Le piden un grupo en barro cocido compuesto por ocho esculturas exentas, tras las cuales se extendería un paisaje, unos lejos («con ciertos lexos e figuras e cavallos e otras figuras de animales e bosques e cosas que mejor me pareciesen»)<sup>632</sup> y una «historia de la Cruz», para realizar en un año, esto es, en la primavera de 1527. Después se pasaría al transporte en barco de las figuras y montaje *in situ*, proceso que sería llevado por el propio artista. Respecto a ese primer acuerdo hubo algunos cambios. Primero, el artista aumentó el número de personajes en la composición hasta trece, san Juan aparece en otra posición. Por otro lado, la entrega y montaje se aplazaron, bien por la mayor envergadura de la obra o porque en paralelo ejecutara otros encargos<sup>633</sup> (como los que ya hemos comentado en el epígrafe anterior).

Todos los historiadores que han reparado en esta obra coinciden en celebrar su magnificencia, incluso se ha dicho que es «su obra capital hasta el día»<sup>634</sup>. Al igual que en los relieves para las portadas sevillanas, sustituye los tradicionales fondos dorados góticos por paisajes en perspectiva e incluye arquitecturas renacentistas. Además, su

<sup>631</sup> Hernández Díaz, «Más sobre maese Miguel, imaginero»: 273.

<sup>632</sup> José Hernández Díaz, «Una obra de Maese Miguel en la Catedral de Santiago», *Archivo Español de Arte y Arqueología* 8 (1932): 153; Laguna Paúl, «Cultura visual y promoción artística del escultor Miguel Perrin en la catedral de Sevilla (1517-1552)», 152.

<sup>633</sup> Hernández Díaz, «Una obra de maestre Miguel en la catedral de Santiago»: 149-155; Juan Manuel Monterroso Montero, «Las artes figurativas en Galicia durante el reinado de Carlos V», en *El reino de Galicia en la época del Emperador Carlos V* (Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2000), 739-740; Laguna Paúl, «Miguel Perin en las portadas de la Catedral de Sevilla. Maestre Miguel o la fortuna artística de un imaginero de barro», 742-743; Laguna Paúl, «Miguel Perrin, imaginero de barro al servicio de la Catedral de Sevilla», 103-104; Laguna Paúl, «Cultura visual y promoción artística del escultor Miguel Perrin en la catedral de Sevilla (1517-1552)», 152.

<sup>634</sup> Hernández Díaz, «Iconografía hispalense de la Virgen Madre en la escultura renacentista»: 54-55.

figuras de la Virgen y el san Juan de Perrín, encontramos un cierto paralelismo con el grupo del *Pasmo de la Virgen* del mencionado Richier, sobre todo el semblante del santo. Las mencionadas obras de Richier y Pilon son más tardías, por lo que no podemos hablar de una transferencia de modelos, pero sí de una cultura visual compartida entre los tres imagineros. Quizás el mayor parecido de esta Virgen lo hallamos en la del *Santo Entierro* de la basílica de Saint-Remi, en Reims (Champaña-Ardenas), ya que la postura y el gesto de ambas son casi idénticos.

#### Otros encargos de particulares (1527-1528)

A 13 de mayo de 1527 el maestro contrata a Antón Sánchez de Guadalupe<sup>638</sup> («pintor de ymageneria vesino que soy desta ciudad de seuilla en la collaçion de san andres») para pintar una escultura en barro de la Virgen con su corona y dos ángeles hechos de barro. La imagen debía resultar parecida a la del monasterio de San Jerónimo. Suponemos que se referiría a la Virgen de Belén de Pietro Torrigiano, también de arcilla, procedente del monasterio de San Jerónimo de Buenavista, hoy en el Museo de Bellas Artes de Sevilla. El encargo tenía que estar hecho para el siguiente *Corpus Christi*. Incluyendo materiales y oro le paga nueve ducados de oro, de los que le adelanta tres<sup>639</sup>. Esta descripción nos recuerda a la Virgen con Niño que le encargó al escultor en 1526 Fernando de Olivares, quien a su vez le había pedido que fuera similar a la Virgen del Reposo del trasaltar catedralicio. Un detalle en el que quizás merezca la pena detenerse es que el maestro se dice estante en Sevilla, que no vecino.

De hecho, suponemos con bastante certeza que debió de partir a Santiago de Compostela, ya que en octubre de 1528 dejó liquidado su alquiler en Sevilla. Sin embargo, desde este momento se desconoce dato alguno del imaginero hasta 1537. Sobre las razones y circunstancias que originaron este cambio, así como los acontecimientos u obras durante estos nueve años tampoco hay dato alguno. Lo único que se puede

<sup>638</sup> Antón Sánchez de Guadalupe colaboró estrechamente con otros artistas incluidos en esta tesis. Véase biografías de Juan Alemán, Marco y Nicolás de Lyon, artistas que colaboraron con el dicho Sánchez de Guadalupe.

<sup>639</sup> Heliodoro Sancho Corbacho, *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía* (Laboratorio de Arte. Sevilla: Universidad de Sevilla. Facultad de Filosofía y Letras, 1931), III. Arte sevillano de los siglos XVI y XVII: 22. En la transcripción manejada sólo se le menciona como maestro Miguel, pero consideramos bastante evidente que se refiere a Miguel Perrín, puesto que es estante en Sevilla, pero conoce a los que trabajan allí (señal de haber vivido antes allí) y, además, trabaja el barro.

afirmar es que, en efecto, marchó a Santiago para montar el altar del *Llanto sobre el Cristo muerto*, pero a partir de ahí se pierde su rastro durante casi diez años<sup>640</sup>.

### La Virgen del Oratorio de la catedral de León

La Virgen con Niño realizada en barro cocido hacia 1525-1531, del Museo Catedralicio-Diocesano de León fue terminada de restaurar en 2009. Gracias a estos trabajos se ha recuperado la policromía original. A esta estatua se refirió Gómez-Moreno, quien subrayó que su «naturalidad y realismo extraordinarios [...] dan a entender un artista muy hábil». Gómez-Moreno no se pronunció nada más respecto a la autoría, pero posteriormente algunos autores la consideraron obra de Pietro Torrigiano, puesto que este escultor trabajó en el círculo sevillano y dominaba la técnica del barro cocido. Sin embargo, ya Hernández Díaz había asociado esta figura a Perin; fue este autor también el que la llamó Virgen del Oratorio, ya que entonces estaba ubicada en el oratorio de la sacristía de la catedral de León<sup>641</sup>.

La imagen fue una donación del canónigo Juan Gómez a la catedral en 1536, según consta en el libro de acuerdos catedralicio con fecha de 11 de febrero de ese año. García Nistal cree que debió de llegar a las dependencias catedralicias en torno al 1523 y que, fallecido Gómez, fue cedida a la catedral. García Nistal cree que se trata de la Virgen que encargó Fernando de Olivares en 1526<sup>642</sup>. No obstante, tenemos ciertos reparos, ya que esa imagen iba destinada a las Indias, como hemos explicado anteriormente, y, por otro lado, habría que estudiar qué relación habría entre Olivares y el canónigo Gómez.

<sup>640</sup> Laguna Paúl, «Miguel Perrin, imaginero de barro al servicio de la Catedral de Sevilla», 104; Laguna Paúl, «Cultura visual y promoción artística del escultor Miguel Perrin en la catedral de Sevilla (1517-1552)», 156-159.

<sup>641</sup> Hernández Díaz, «Una obra de maestre Miguel en la catedral de Santiago»: 154; Manuel Gómez-Moreno, *Catálogo monumental de España. Provincia de León (1906-1908)* (Madrid: Ministerio de instrucción pública y Bellas Artes, 1925), 260; Javier Rivera Blanco, *La catedral de León y su museo* (Madrid: Nebrija, 1979), 128; Máximo Gómez Rascón, *Museo Catedralicio-Diocesano, León* (Madrid: Everest, 1983), 28; Fernando Llamazares Rodríguez, *La catedral de León. Claustro y Museo* (León: Lancia, 2001), 98; Joaquín García Nistal, «Miguel Perin en la escultura del Renacimiento español: la “Virgen del Oratorio” de la Catedral de León», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* 21 (2009): 69-70, 75 y 80.

Sobre la mencionada restauración, véase Cristina Escudero, Mercedes Barrera, y Joaquín García Nistal, *Memoria de la restauración de la Virgen del Oratorio de la Catedral de León, 2008-2009* (Instituto Simancas, 2009).

<sup>642</sup> Gómez Rascón, *Museo Catedralicio-Diocesano, León*, 28; García Nistal, «Miguel Perin en la escultura del Renacimiento español: la “Virgen del Oratorio” de la Catedral de León»: 70-71 y 76.

En cualquier caso, estilísticamente presenta unos rasgos naturalistas y revela una cierta influencia italiana. Ciertas características, tipificadas por Hernández Díaz, la vinculan a la escuela sevillana: el talle alto bajo el seno, alargamiento del cuello, con forma cilíndrica, dedos largos y finos y la túnica que cubre toda la figura excepto el calzado. Además de la calidad artística y técnica, tanto del modelado como de la policromía, el material empleado, barro cocido, acotan el marco geográfico de su ejecución. Es muy poco frecuente el uso de arcillas en el norte peninsular en las primeras décadas del siglo XVI. Todo ello conduce a pensar que fue una obra elaborada en algún taller hispalense. A ello se suma la altura de la figura, solo 70 centímetros, lo que la hace fácilmente transportable<sup>643</sup>.

Si bien algunos autores<sup>644</sup> la han considerado obra de Pietro Torrigiano, García Nistal evidencia ciertos detalles que contradicen tal afirmación. Por ejemplo, el velo sobre el cabello es de escote recto y de él parten unos suaves pliegues. También el manto colocado sobre este brial es más complejo y las líneas se ajustan a la postura anatómica. Todos estos plisados son más moderados y mejor perfilados que lo habitual en Torrigiano. Es característico del maestro Perin, por otro lado, los bordes sinuosos del manto, como se ve en los brazos de la Virgen. Por otro lado, se ha relacionado con la Virgen de la *Epifanía* de la Puerta de Palos, relieve al que ya nos hemos referido en esta biografía. En especial, habría que fijarse en el tratamiento del manto y, sobre todo, en los pliegues a la altura de los codos. Asimismo, los rostros de la Madre e Hijo son similares tanto a los de la *Epifanía* como a los de la Magdalena de Santiago de Compostela. De igual forma, el Niño se sitúa a la izquierda del espectador, mientras que Torrigiano y la mayoría de escultores lo hubieran situado al contrario. Cabe añadir la flexión de la pierna derecha del Niño y su actitud de bendecir son las mismas que las del citado

---

<sup>643</sup> Hernández Díaz, «Iconografía hispalense de la Virgen Madre en la escultura renacentista»: 41-55; García Nistal, «Miguel Perin en la escultura del Renacimiento español: la “Virgen del Oratorio” de la Catedral de León»: 73-76.

<sup>644</sup> Javier Rivera Blanco, *La catedral de León y su museo* (Madrid: Nebrija, 1979), 128; Máximo Gómez Rascón, *Museo Catedralicio-Diocesano, León* (Madrid: Everest, 1983), 28; Fernando Llamazares Rodríguez, *La catedral de León. Claustro y Museo* (León: Lancia, 2001), 98.



relieve de la catedral de Sevilla<sup>645</sup>. En último lugar, otras fuentes añaden que la postura del Niño se acerca a la de la Virgen del Reposo<sup>646</sup>.

En cuanto a la técnica, a través de la restauración, se han observado restos lignarios carbonizados, que formarían una estructura interna. También hay placas individuales de barro cocido, lo que ha dado en suponer que el Niño fue elaborado separadamente. Incluso se piensa que pudiera haber sido hecha cada figura por manos distintas, ya que presentan algunas diferencias estilísticas. Asimismo, debió de surgir algún percance durante la coción, razón por la cual algunas de las piezas que constituyen la escultura se han ido separando. De hecho, antes de policromar la escultura, hubo que sellar grietas y adherir algunos pedazos con pasta, a lo que se le añadió otra capa de pasta, a base de arcillas trituradas. Por último, la escultura ha sufrido otros daños posteriores. En la cabeza hay una rotura, debida quizás a la colocación de una corona. Es posible que fuera la corona de plata y dorado, decorada con piedras. Con estas características se alude a una corona de Nuestra Señora en un inventario de la sacristía realizado entre los años 1533-1538. El centro del escote también presenta algunos daños, posiblemente como consecuencia de intentar colocar algún tipo de broche para vestir a la imagen. En tercer lugar, la pierna y el brazo derechos del Niños han sido sustituidos por otros de madera<sup>647</sup>.

### Últimas obras (1537-1552)

Vuelve a aparecer en Sevilla en febrero de 1537 para pedir el cobro de una deuda que le quedaba en Santiago. Pasaba el artífice por momentos de penuria económica y pidió al cabildo hispalense en mayo que le encargara algunas obras. El cabildo debatió su situación en julio de 1537 y le concedió una ración de comida en el hospital de Santa Marta, así como el encargo de las esculturas de los lados del altar mayor que faltaban todavía por hacer (figura 122). Se trataría de algunos profetas y reyes que no podemos

<sup>645</sup> García Nistal, «Miguel Perin en la escultura del Renacimiento español: la “Virgen del Oratorio” de la Catedral de León»: 73-77.

<sup>646</sup> Cirujano y Laguna Paúl, «Euvre et technique de Miguel Perrin, sculpteur français à Séville», 154; Laguna Paúl, «Cultura visual y promoción artística del escultor Miguel Perrin en la catedral de Sevilla (1517-1552)», 156.

<sup>647</sup> García Nistal, «Miguel Perin en la escultura del Renacimiento español: la “Virgen del Oratorio” de la Catedral de León»: 73-75 y 79.

precisar, ya que no figuran en los libros de fábrica; posiblemente fueran las figuras que en tiempos barrocos se sustituyeron por las que se conservan en la actualidad<sup>648</sup>.

En febrero de 1540 nuestro artista solicita permiso para dirigirse a Carmona, donde debía finalizar el retablo del Cristo de la capilla de los Martiricos, en la iglesia prioral de Santa María de la Asunción. El *Descendimiento* de la predela de este retablo muestra un gran carácter patético. Pese a ello, puede tener cierta relación con el *Lamento ante el Cristo muerto* de la capilla Mondragón, sobre todo por los lejos y la postura de la Magdalena, sobre la que ya nos hemos pronunciado<sup>649</sup>.

En último lugar, Camón Aznar quiso ver en el relieve en barro de San Jerónimo Penitente de la colegiata de Osuna el saber hacer del maestro Perin. Sin embargo, el modelado parece, a nuestro juicio, muy rudo, y el león situado a la izquierda, un tanto inverosímil. Los lejos, a pesar de resultar bastante convencionales, difieren de lo visto en sus otros grandes relieves, tanto en la forma de las arquitecturas como en la representación de la arboleda. Creemos más atinada la opinión de Azcárate y Ristori y Rodríguez-Buzón, quienes la consideran anónima<sup>650</sup>.

Tradicionalmente se viene sosteniendo 1552 como fecha muy probable de la defunción del imaginero, ya que la última referencia que tenemos de él data del 3 de diciembre de 1552. Ese día el canónigo Hernando de la Torre, mandado por el cabildo, lo

---

<sup>648</sup> Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, 1: 325; Hernández Díaz, «Una obra de Maestre Miguel en la Catedral de Santiago»: 150-151; Laguna Paúl, «Miguel Perin en las portadas de la Catedral de Sevilla. Maestre Miguel o la fortuna artística de un imaginero de barro», 746; Laguna Paúl, «Miguel Perrin, imaginero de barro al servicio de la Catedral de Sevilla», 104; Laguna Paúl, «Cultura visual y promoción artística del escultor Miguel Perrin en la catedral de Sevilla (1517-1552)», 160.

<sup>649</sup> Gestoso Pérez, *Sevilla monumental y artística*, 2: 230; Hans Stegmann, y Diego Angulo Íñiguez, *La escultura en Occidente* (Barcelona, Madrid: Labor, 1926), 215; Hernández Díaz, «Una obra de Maestre Miguel en la Catedral de Santiago»: 153; Laguna Paúl, «Miguel Perrin, imaginero de barro al servicio de la Catedral de Sevilla», 104-105.

<sup>650</sup> Manuel Rodríguez-Buzón Calle, *La colegiata de Osuna* (Sevilla: Diputación Provincial, 1982), 131. Este autor repasa las disintas posturas adoptadas por los eruditos y apunta a algún seguidor de Pietro Torrigiano como posible autor del relieve, ya que se conoce que la colegiata recibió una reproducción del San Jerónimo de Bellavista, obra del florentino.

Asimismo, recordamos la necesaria restauración llevada a cabo en los últimos años. La pieza se hallaba en un estado de deterioro considerable puesto que durante la coción del relieve no se alcanzaron las temperaturas óptimas, sino que debió de quedar por debajo de los 700-750 grados Celsius. Sobre estos procesos, véase Raniero Baglioni, Ana Bouzas Abad, Juan Antonio Filter Peinado, y Auxiliadora Gómez Morón, «Restauración de San Jerónimo penitente, altorrelieve policromado del siglo XVI. Panteón ducal de la Colegiata de Osuna», *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna* 13 (2011): 105-108.

visitó para vestirlo y darle «lo que viese que ha menester»<sup>651</sup>. Ello es indicativo del penoso estado de pobreza y enfermedad en el que debía de encontrarse el escultor. Debió de fallecer poco después, ya que esta es la última noticia que tenemos del artista.

### Materiales y técnicas

Si verdaderamente hay algo que diferencia a Miguel Perrín del resto de los escultores analizados en este trabajo es el material que emplea: el barro cocido. Llegados a este punto, no podemos pasar por alto la labor artística de su predecesor, Lorenzo Mercadante de Bretaña, que por razones cronológicas no hemos podido incluir entre nuestros artífices foráneos –y muy a nuestro pesar, dada la calidad y el interés artístico de su obra–. Sin embargo, en algún momento todo investigador se ve obligado a realizar una escisión que ponga límites temporales a su estudio. De todos modos, se trata de dos figuras estilísticamente muy diferentes y con técnicas aprendidas en talleres distanciados.



Figura 123. Lorenzo Mercadante de Bretaña, escultura de la Puerta del Bautismo, finales del siglo XV, catedral, Sevilla.

<sup>651</sup> Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, 1: 325; Laguna Paúl, «Miguel Perrin, imaginero de barro al servicio de la Catedral de Sevilla», 87; Laguna Paúl, «Cultura visual y promoción artística del escultor Miguel Perrin en la catedral de Sevilla (1517-1552)», 160-161.

Recordemos que el supuesto Perrín que trabaja en Bar-le-Duc con su hermano Francisco es contratado en fechas muy tempranas para trabajar específicamente el barro, lo que nos demuestra, en el probable caso de que sea la misma persona, que ya conocía estas técnicas y, en el momento de su llegada a Sevilla, contaba con cierta experiencia trabajando este material. Quisiéramos pensar que el cabildo hispalense desde poco antes de 1517 andara buscando un imaginero experto en modelar el barro y que, estando Miguel Perrín en España recién llegado, algún intermediario lo pusiera en contacto con sus futuros patronos.

Sólo queda preguntarse en qué taller pudo haberse formado y dónde pudo haber trabajado antes de su llegada a Sevilla, dado que en estos primeros encargos demuestra una gran habilidad, propia de un escultor con una trayectoria a sus espaldas. Para Laguna Paúl, la respuesta al segundo de los interrogantes sería Toledo, ya que artistas como Simón de Colonia, Felipe Bigarny o Jorge Fernández mantenían contacto con ambos cabildos, y Perin llega a Sevilla directamente para suscribir su primer contrato conservado, por lo que es posible que contara con la recomendación de algún artista que mediara entre los dos focos. El uso de la cerámica y el barro cocido en el área sevillana se remonta a los tiempos andalusíes y se mantiene durante la Baja Edad Media hasta que, comenzadas las labores decorativas de la catedral metropolitana, encontramos al mencionado bretón<sup>652</sup>, que demuestra gran habilidad a la hora de adaptarse a la escultura en distintos materiales, entre ellos, el barro.

Centrándonos en las técnicas específicas implementadas por Perin, no quisiéramos dilatarlos en exceso, dada la existencia de publicaciones que desarrollan estos aspectos<sup>653</sup>, por lo que nos limitaremos a señalar aquellos detalles que hemos considerado más atractivos y originales.

---

<sup>652</sup> Laguna Paúl, «Miguel Perrin, imaginero de barro al servicio de la Catedral de Sevilla», 88; Laguna Paúl, «Cultura visual y promoción artística del escultor Miguel Perrin en la catedral de Sevilla (1517-1552)», 143.

<sup>653</sup> Consúltese Laguna Paúl, «Miguel Perrin, imaginero de barro al servicio de la Catedral de Sevilla», 102; Cirujano y Laguna Paúl, «Euvre et technique de Miguel Perrin, sculpteur français à Séville», 161-162; Laguna Paúl, «Cultura visual y promoción artística del escultor Miguel Perrin en la catedral de Sevilla (1517-1552)», 156. Estas autoras describen con minuciosidad las características técnicas del horno, así como el proceso del barro cocido, que aquí hemos intentado resumir.

Véanse también los siguientes trabajos: José Luis Pérez Rodríguez, C. Maqueda, y A. Justo, «A scientific study of the Terracotta Sculptures from the Porticos of Seville Cathedral», *Studies in Conservation* 30, nº 1 (1985): 31-38; José Luis Pérez Rodríguez, C. Maqueda, A. Justo, E. Morillo, y M. C. Jiménez de Haro, «Characterization of Decay Ceramic Sculptures decorating the Pardon

En primer lugar, para las figuras que rodean el altar mayor hispalense empleó “barro de loça”, procedente de Castilleja de la Cuesta (Sevilla), mezclado con arena. Precisó también el maestro de “leña de enzina” y de “chamiça” (más menuda), así como de borujo para facilitar la combustión. El borujo consiste en una masa que resulta del hueso de la aceituna después de molida y exprimida; los huesos de aceituna son actualmente muy apreciados por tratarse de una fuente de energía ecológica y renovable y se emplean en distintas maquinarias como combustible<sup>654</sup>. Nuestro escultor emplea el mismo barro, proveniente de Castilleja de la Cuesta, que se solía utilizar en los talleres trianeros desde época islámica, al igual que otros escultores coetáneos, distinta de la de los azulejos. Similar al de los ceramistas debía de ser el horno de leña del que disponía Perrín, que quemaba a base de borujo.

El procedimiento de Perrín se basa en, una vez creada una estructura lignaria en el interior de la figura, moldear por separado los miembros de las figuras, para después montarlos y reforzar la imagen con diversas estructuras férreas. Tal es el caso de los atributos (palmas de los mártires y arpa del rey David), ubicados en los muros laterales del altar mayor de la catedral hispalense, o los brazos de las figuras. Este tipo de refuerzos metálicos era un procedimiento bastante habitual, tal y como se ha podido constatar en las últimas restauraciones efectuadas. Utiliza asimismo distintos tipos de engranajes para ensamblar las piezas de cada figura exenta. Finalmente se servía el maestro de muy diversos instrumentos para conseguir el modelado y los efectos táctiles de los tejidos y ropajes. Algunas de estas prendas o complementos más elaborados se realizaban de manera independiente y, una vez cocida la figura, los añadía. Este largo proceso era muy habitual en la época entre los escultores en barro tanto franceses como españoles y revela su complejidad. En el caso de Perrín hay pequeñas marcas de herramientas, útiles y señales digitales en algunas juntas, que muestran la dedicación requerida para el ensamblaje de los miembros de cada figura<sup>655</sup>.

---

Portico of Seville Cathedral, Spain», *Applied Clay Science* 9 (1994): 211-223; A. Polvorinos, y J. Castaing, «Lustre Decorated Ceramics from a 15<sup>th</sup>-16<sup>th</sup> Century Production in Seville», *Archaeometry* 52, nº 1 (2010): 83-98.

<sup>654</sup> Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, I: 325.

Agradecemos a Juan Rodríguez Cano por sus explicaciones relativas a las actuales máquinas a base de borujo.

<sup>655</sup> García Nistal, «Miguel Perin en la escultura del Renacimiento español: la “Virgen del Oratorio” de la Catedral de León»: 73-75 y 79; Cirujano y Laguna Paúl, «Euvre et technique de Miguel Perrin, sculpteur français à Séville», 158 y 163.

Respecto a los relieves, tanto bajo como mediorrelieves, el modelado presenta algunas concomitancias con el proceso empleado para la escultura exenta. Partiendo de una superficie plana o curvada, el escultor añadía materia hasta conseguir la forma deseada. En el caso de los altorrelieves, las cabezas de los personajes son exentas, mientras que los cuerpos están realizados como bajorrelieves<sup>656</sup>.

También hemos visto, a través de las restauraciones de la Virgen del Oratorio de la catedral de León y, aunque no la consideremos obra del maestro Perin, el relieve de San Jerónimo de la colegiata de Osuna, que es necesario alcanzar una temperatura superior a los 700 grados Celsius durante la cocción. De no ser así, podría fragmentarse la pieza. Para evitarlo, nuestro artista recurrió a pegar con pasta y mezcla de arcillas las grietas de la Virgen del Oratorio, como ya hemos visto. Por último, queda referirnos al tratamiento de la superficie previo a la aplicación de la policromía. Se sabe que aplicaba una capa de blanquevol, la cual, al contrario de lo que *a priori* sugiere el nombre, era rojiza u ocre y servía como base para la pintura<sup>657</sup>. En otros casos, antes de la cocción, el artista prepararía las figuras con una técnica basada en el rayado con gradina, para asegurar una mayor durabilidad del color.

## Estilo

La obra del maestro Miguel Perín se puede agrupar, a grandes rasgos, de la siguiente manera:

- Obras para la catedral de Sevilla (1517-1524). Nos referimos a toda la escultura exenta y relieves de las Portadas del Perdón, Palos y Campanilla, así como a un gran número de las estatuas del trasaltar, incluyendo a la Virgen del Reposo.
- Encargos para particulares (1525-1528). En este apartado suponemos que habría que incluir un cierto número de obras de las que no nos han llegado noticias. Entre aquellas que sí conocemos, destacan la Virgen del Oratorio

<sup>656</sup> Cirujano y Laguna Paúl, «Euvre et technique de Miguel Perrin, sculpteur français à Séville», 158.

<sup>657</sup> Rodríguez-Buzón Calle, *La colegiata de Osuna*, 131; Laguna Paúl, «Miguel Perrin, imaginero de barro al servicio de la Catedral de Sevilla», 90 y 96; García Nistal, «Miguel Perin en la escultura del Renacimiento español: la “Virgen del Oratorio” de la Catedral de León»: 73-75 y 79; Baglioni, Bouzas Abad, Filter Peinado, y Gómez Morón, «Restauración de San Jerónimo penitente, altorrelieve policromado del siglo XVI»: 105-108.

(León) y el grupo del *Lamento ante el Cristo muerto* (Santiago de Compostela). Estas obras fueron ejecutadas en su taller sevillano y posteriormente enviadas a los lugares de destino.

- Últimas obras (1537-1552). Aquí descende la cantidad de su producción, pese a englobar un periodo bastante dilatado. También cabe señalar que es el periodo del que menos se conoce sobre la vida del artista. Probablemente pasara una temporada fuera de Sevilla, pero tampoco podemos afirmarlo de manera tajante. Como obra principal, apuntaríamos al relieve del *Descendimiento* de la capilla de los Martiricos (Carmona).

A lo largo del tiempo, observamos ciertos caracteres muy propios del escultor. En primer lugar, la ausencia de evolución. Ello no debiera ser entendido de manera negativa, puesto que desde sus primeras obras, Perin demuestra ser un gran artista, hábil conocedor del oficio. Desde el principio, se revela como un artista con una sólida formación. Su estilo se encuentra plenamente imbuido del Renacimiento francés. El maestro domina un amplio abanico de modelos y fórmulas, pero no los copia sin sentido, sino que los hace suyos. Sus composiciones, grupos y figuras exentas presentan una perfecta coherencia y armonía entre sus elementos.

Otra de sus características es la repetición de tipos, pues el mismo modelo lo utiliza para diferentes personajes en cada ocasión. Ello se aplica igualmente al tratamiento anatómico, los ropajes y los rostros de las figuras. De manera general, si bien resultan realistas y verosímiles, responden a unos patrones estereotipados; estos modelos los aplica Perin a distintos personajes a lo largo de su carrera, como algunos autores han señalado. Por citar un mero ejemplo, ya nos hemos referido a la Virgen del relieve de la *Epifanía*: dicha figura femenina aparece de nuevo en la Magdalena del *Lamento* en la capilla Mondragón y en la Virgen del Oratorio leonesa. A su vez, esta última imagen citada ha sido relacionada con la Virgen del Reposo del trasaltar mayor sevillano<sup>658</sup>.

Sabe adaptarse a la perfección a las expectativas de sus clientes (principalmente el cabildo catedralicio de Sevilla). Ello no le impide enlazar su escultura con la

---

<sup>658</sup> Laguna Paúl, «Miguel Perrin, imaginero de barro al servicio de la Catedral de Sevilla», 95-96; García Nistal, «Miguel Perin en la escultura del Renacimiento español: la “Virgen del Oratorio” de la Catedral de León»: 73-77; Cirujano y Laguna Paúl, «Euvre et technique de Miguel Perrin, sculpteur français à Séville», 154; Laguna Paúl, «Cultura visual y promoción artística del escultor Miguel Perrin en la catedral de Sevilla (1517-1552)», 156.

producción francesa coetánea. A nuestro parecer, después de Esteban Jamete, Miguel Perin sería uno de los más “afrancesados” entre los artistas estudiados en la presente tesis. Su obra se relaciona una plétora de fuentes y obras del Renacimiento europeo y, sobre todo, francés.

De esta manera, varios autores no han dudado en definir como tal su estilo en general, precisando que tampoco está exento el maestro de la influencia italiana. Más concreto fue Hernández Díaz al referirse a la escultura de la Puerta de Palos y apuntar que dicho influjo podría haber llegado al escultor a través del florentino Pietro Torrigiano, escultor activo en Sevilla. Sin embargo, este mismo investigador, respecto a la Virgen del Reposo, la relacionó con la escultura flamenca<sup>659</sup>. Es una de las pocas alusiones al arte de Flandes que podemos encontrar entre los que han estudiado la obra de Perin.

Gómez-Moreno vinculó su obra con la escultura del norte de Francia. Después concretó más y comparó el tímpano de la Puerta de la Campanilla con el de la iglesia de La Neuville-de-Corbie, en Picardía<sup>660</sup>. En Isla de Francia, la escultura de Pontoise ha sido relacionada con el relieve de la Puerta de Palos<sup>661</sup>. Posterior al maestro Perin será la Dolorosa de Germain Pilon, actualmente en el Louvre, con la que comparte ciertos rasgos. Aquí no se trata tanto de un influjo directo entre estos escultores, sino de la constatación del manejo de unas fuentes comunes.

También hay vínculos con las regiones históricas del Gran Este, pues su obra se ha relacionado con distintas obras de la Champaña, Bar-le-Duc (Lorena) y Troyes (Alsacia). En el relieve de la capilla Mondragón, la Dolorosa recuerda a la del *Santo Entierro* de la iglesia de San Juan de Chaource; esta misma Virgen y el San Juan que la agarra nos remiten a otro grupo de este mismo tema del *Santo Entierro*, en la basílica de

---

<sup>659</sup> Giménez Fernández, «El retablo mayor de la Catedral de Sevilla», I. Documentos varios: 21; Hernández Díaz, «Iconografía hispalense de la Virgen Madre en la escultura renacentista»: 54-55; Laguna Paúl, «Miguel Perin en las portadas de la Catedral de Sevilla », 731-732 y 736-737; Laguna Paúl, «Miguel Perrin, imaginero en barro al servicio de la Catedral de Sevilla», 86-87; Laguna Paúl, «Cultura visual y promoción artística del escultor Miguel Perrin en la catedral de Sevilla (1517-1552)», 143-145.

<sup>660</sup> Gómez-Moreno, «Sobre el Renacimiento en Castilla. II En la Capilla Real de Granada»: 253; Gómez-Moreno, *La escultura del Renacimiento en España*, 42 y 46.

<sup>661</sup> Boucherat, «Catalogue. Oeuvres inspirées de modèles. La sculpture», 205-320, esp. 243, figs. 67-68; Laguna Paúl, «Miguel Perin en las portadas de la Catedral de Sevilla. Maestre Miguel o la fortuna artística de un imaginero de barro», 738-741; Laguna Paúl, «Miguel Perrin, imaginero en barro al servicio de la Catedral de Sevilla», 88 y 92-93; Laguna Paúl, «Cultura visual y promoción artística del escultor Miguel Perrin en la catedral de Sevilla (1517-1552)», 152-153.



Michel Colombe y Martin Schongauer. Creemos que aquí pudo haberse inspirado igualmente en *Las muy ricas horas del duque de Berry*, en concreto, en los meses de marzo y octubre y, en menor medida, abril, junio y noviembre. Otra posible fuente pueden ser las iluminaciones del libro de Gaston Phébus. Respecto a la *Entrada en Jerusalén*, se ha señalado una obra de la colección Gagarin, así como grabados de Lucas de Leyden. En último lugar, algunas autoras han apuntado la utilización de modelos del primer Renacimiento francés y de alemanes como de Durero, Schongauer y Lucas Cranach el Viejo<sup>669</sup>.

Por tanto, si hacemos balance de la trayectoria profesional del imaginero, observamos que quedan por resolver ciertos interrogantes. El primero, dónde se formó o en qué talleres participó estando todavía en Francia. A continuación, cómo o, mejor dicho, a través de qué intermediario llega a entrar en contacto con el cabildo sevillano. Tercero, se abre un paréntesis en la vida del artista aproximadamente desde la década de 1530 hasta que solicita ayuda en los años 1550. ¿Dónde residió durante ese tiempo? ¿Sufrió algún percance que le impidiera seguir trabajando? Observamos que para estas fechas, ya estaría muy avanzada toda la decoración monumental de la catedral, ¿tuvo problemas el maestro para encontrar una nueva clientela?

### Bibliografía

Aguado Guardiola, Elena, Ana María Muñoz Sancho, y Javier Ibáñez Fernández. «Transferts des techniques de taille et de polychromie de la sculpture en pierre bourguignonne dans la péninsule Ibérique. Apports pour leur conservation, restauration et entretien». En *Les transferts artistiques dans l'Europe gothique. Repenser la circulation des artistes, des oeuvres, des thèmes et des savoir-faire (XII<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècle)*, editado por Jacques Dubois, Jean-Marie Guillouët, y Benoît Van der Bossche, 91-102. París: Picard, 2014.

---

<sup>669</sup> Giménez Fernández, «El retablo mayor de la Catedral de Sevilla», I. Documentos varios: 21; Boucherat, «Catalogue. Oeuvres inspirées de modèles. La sculpture», 205-320, esp. 243, figs. 67-68; Laguna Paúl, «Miguel Perin en las portadas de la Catedral de Sevilla. Maestre Miguel o la fortuna artística de un imaginero de barro», 731-732 y 736-741; Laguna Paúl, «Miguel Perrin, imaginero en barro al servicio de la Catedral de Sevilla», 86-90, 92-93 y 96-97; Laguna Paúl, «Cultura visual y promoción artística del escultor Miguel Perrin en la catedral de Sevilla (1517-1552)», 143-145 y 152-154; Cirujano y Laguna Paúl, «Œuvre et technique de Miguel Perrin, sculpteur français à Séville», 154.

*Albrecht Dürer. Oeuvre gravée. Les musées de la Ville de Paris, Musée du Petit Palais, 4 avril 21 juillet 1996.* París: Paris Musées, 1996.

Alix, Clément, y Frédéric Épauld, eds. *La construction en pan de bois au Moyen Âge et à la Renaissance.* Tours: Presses Universitaires François-Rabelais, Presses Universitaires de Rennes, 2013.

Azcárate Ristori, José María de. *El Hospital Real de Santiago: la obra y los artistas.* La Coruña: Compostellanum, 1965.

Baglioni, Raniero, Ana Bouzas Abad, Juan Antonio Filter Peinado, y Auxiliadora Gómez Morón. «Restauración de San Jerónimo penitente, altorrelieve policromado del siglo XVI. Panteón ducal de la Colegiata de Osuna». *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna* 13 (2011): 105-108.

Bardati, Flaminia. «Croisements franco-italiens autour de 1500: la chapelle de la Bourgonnière». En *La France et l'Europe autour de 1500. Croisement et échanges artistiques*, editado por Geneviève Bresc-Bautier, Thierry Crépin-Leblond, y E. Taburet-Delahaye, 289-302. *Rencontres de l'école du Louvre* 37. París: École du Louvre, 2015.

Bardati, Flaminia, y T. Mozzati. «Des collines florentines à Tours: Antoine Juste et sa famille». En *La sculpture française au XVI<sup>e</sup> siècle. Études et recherches*, editado por Marion Boudon-Machuel, 166-181. Marsella: Institut national d'histoire de l'art, Le bec en l'air, 2011.

———. «Jérôme Pacherot et Antoine Juste: artistes italiens à la cour de France». *Studiolo* 9 (2012): 208-254.

Boucherat, Véronique. *L'art en Champagne à la fin du Moyen Âge. Productions locales et modèles étrangers (v. 1485-v. 1535).* Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2005.

Ceán Bermúdez, Juan Agustín. *Descripción artística de la Catedral de Sevilla.* Sevilla: Librería Renacimiento, 1804.

———. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España.* Vol. 1-6. Tres Cantos (Madrid): Imprenta de la Viuda de Ibarra, Istmo, 1800, 2001.

- Cirujano Gutiérrez, Concha. «Proceso de intervención en las portadas del Nacimiento y del Bautismo de la Catedral de Sevilla». *Bienes culturales. Revista del patrimonio histórico español* 1, n.º Plan de catedrales (2002): 101-20.
- Cirujano Gutiérrez, Concha, y Teresa Laguna Paúl. «Œuvre et technique de Miguel Perrin, sculpteur français à Séville». En *La sculpture française du XVI<sup>e</sup> siècle. Études et recherches*, editado por Marion Boudon-Machuel, 150-165. Marsella: Institut national d'histoire de l'art, Le bec en l'air, 2011.
- . «Aproximación técnica a las esculturas renacentistas en barro cocido de Miguel Perrin». *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte* 22 (2010): 33-50.
- Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*. Vol. I. Documentos varios. Laboratorio de Arte. Sevilla: Universidad de Sevilla. Facultad de Filosofía y Letras, 1927.
- Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*. Vol. II. Documentos varios. Laboratorio de Arte. Sevilla: Universidad de Sevilla. Facultad de Filosofía y Letras, 1927.
- Escudero, Cristina, Mercedes Barrera, y Joaquín García Nistal. *Memoria de la restauración de la Virgen del Oratorio de la Catedral de León, 2008-2009*. Instituto Simancas, 2009.
- Falcón Márquez, Teodoro. *La catedral de Sevilla (estudio arquitectónico)*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, Diputación Provincial, 1981.
- García Nistal, Joaquín. «Miguel Perin en la escultura del Renacimiento español: la “Virgen del Oratorio” de la Catedral de León». *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* 21 (2009): 69-80.
- Gestoso y Pérez, José. *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*. Facsímil. Vol. 3 vols. Sevilla, Pamplona: La Andalucía moderna, Analecta, 1899.
- . *Guía artística de Sevilla: historia y descripción de sus principales monumentos, religiosos y civiles y noticia de las preciosidades artístico-arqueológicas que en ellos se conservan*. 6<sup>a</sup> ed. Sevilla: Oficina de la Guía Oficial, 1913.
- . *Sevilla monumental y artística. Diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*. Facsímil. Vol. 2. Sevilla: Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla, 1890.

- Giménez Fernández, Manuel. «El retablo mayor de la Catedral de Sevilla». En *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, Vol. 1. Documentos varios. Sevilla: Universidad de Sevilla. Facultad de Filosofía y Letras, 1927.
- Gómez-Moreno, Manuel. *Catálogo monumental de España. Provincia de León (1906-1908)*. Madrid: Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1925.
- . *La escultura del Renacimiento en España*. Florencia, Barcelona: Pantheon, Gustavo Gili, 1931.
- . «Sobre el Renacimiento en Castilla. II En la Capilla Real de Granada». *Archivo Español de Arte y Arqueología* 1, n<sup>o</sup> 3 (1925): 245-287.
- Gómez-Moreno, Manuel, y María Elena Gómez Moreno. *La gran época de la escultura española*. Barcelona: Noguer, 1964.
- Gómez Rascón, Máximo. *Museo Catedralicio-Diocesano, León*. Madrid: Everest, 1983.
- Graveurs en taille-douce des Anciens Pays-Bas 1430, 1440-1555 dans la Collection Edmond de Rothschild*. París: Réunion des musées nationaux, 1997.
- Hernández Díaz, José. «Iconografía hispalense de la Virgen Madre en la escultura renacentista». *Archivo hispalense: Revista histórica, literaria y artística* 2, n<sup>o</sup> 3 (1944): 41-55.
- . «Más sobre maestre Miguel, imaginero». *Archivo Español de Arte y Arqueología* 10 (1934): 271-273.
- . «Retablos y esculturas». En *La Catedral de Sevilla*, 221-319. Sevilla: Ediciones Guadalquivir, 1984.
- . «Una obra de maestre Miguel en la catedral de Santiago». *Archivo Español de Arte y Arqueología* 8 (1932): 149-155.
- Laguna Paúl, Teresa. «Cultura visual y promoción artística del escultor Miguel Perrin en la catedral de Sevilla (1517-1552)». En *Les échanges artistiques entre la France et l'Espagne (XV<sup>e</sup>-fin XIX<sup>e</sup> siècles)*, editado por Julien Lugand, 143-164. Perpignan: Presses Universitaires de Perpignan, 2012.
- . «Llegada y primeras obras de Miguel Perrin en la Catedral de Sevilla: el programa escultórico de la reconstrucción del cimborrio de Juan Gil de

- Hontañón». *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte* 24 (2012): 137-162.
- . «Marco arquitectónico y retórica visual en barro en la catedral de Sevilla». En *1514. Arquitectos tardogóticos en la encrucijada*, editado por Begoña Alonso Ruiz y Juan Clemente Rodríguez Estévez, 31-50. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2016.
- . «Miguel Perin en las portadas de la Catedral de Sevilla. Maestre Miguel o la fortuna artística de un imaginero de barro». En *Archivos de la iglesia de Sevilla. Homenaje al archivero don Pedro Rubio Merino*, editado por Carmen Álvarez Márquez y Manuel Romero Tallafigo, 723-751. Córdoba: Publicaciones Obra Social y Cultural Cajasur, 2006.
- . «Miguel Perrin, imaginero en barro al servicio de la Catedral de Sevilla». En *Nuevas perspectivas críticas sobre historia de la escultura sevillana*, editado por Emilio Gómez-Piñol y Ignacio Cano, 82-105. Sevilla: Junta de Andalucía, Conserjería de cultura, 2007.
- Leloup, Daniel. «L'introduction des formules de la Renaissance avant les années 1540 en Bretagne». En *Du Gothique à la Renaissance. Architecture et décor en France 1470-1550. Actes du colloque de Viviers - 20-23 septembre 2001*, editado por Yves Esquieu, 163-178. Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence, 2003.
- Ligier Richier et la sculpture en Lorraine au XVI<sup>e</sup> siècle. *Musée de Bar-le-Duc, 10 octobre – 31 décembre 1985*. Bar-le-Duc: Musée de Bar-le-Duc, 1985.
- Llamazares Rodríguez, Fernando. *La catedral de León. Claustro y Museo*. León: Lancia, 2001.
- Marchal, Adolphe. *Inventaire-sommaire des Archives départementales antérieures à 1790. Meuse*. París: Imprimerie et librairie administratives de Paul Dumont, 1875.
- Mate-Werly, Léon. «Notes et documents pour servir à l'histoire de l'art et des artistes dans le Barrois antérieurement à l'époque de la Renaissance». *Réunion des sociétés des Beaux-Arts des départements* 20 (1896): 810-811.
- Monterroso Montero, Juan Manuel. «Las artes figurativas en Galicia durante el reinado de Carlos V». En *El reino de Galicia en la época del Emperador Carlos V, 733-764*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2000.

Sancho Corbacho, Heliodoro. *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*. Vol. III. Arte sevillano de los siglos XVI Y XVII. Laboratorio de Arte. Sevilla: Universidad de Sevilla. Facultad de Filosofía y Letras, 1931.

Stegmann, Hans, y Diego Angulo Íñiguez. *La escultura en Occidente*. Barcelona, Madrid, Buenos Aires, Río de Janeiro: Labor, 1926.

Turcat, André. *Étienne Jamet, alias Esteban Jamete : sculpteur français de la Renaissance en Espagne, condamné par l'Inquisition*. París: Picard, 1994.

Zerner, Henri. *L'art de la Renaissance en France : l'invention du classicisme*. París: Flammarion, 1996.

**Juan PICARDO, entallador y cantero (1527-1549)****Sevilla**

Gestoso lo clasifica entre los entalladores que recoge en su *Ensayo de diccionario* [...] <sup>670</sup>, de ahí que, aunque la labor que realiza sea de cantero, lo incluyamos en esta relación. No obstante, la gran dificultad que presenta este entallador-cantero es la coincidencia en fechas cercanas de un homónimo activo en el centro de Castilla, al que ya nos referiremos más ampliamente.

Otra gran duda nos surge al detectar entre los pasajeros registrados para las Indias a un «Juan Picardo, natural de la cibdad de Lila», pero en fechas muy tempranas, 1517. La parquedad del documento no nos permite conjeturar nada más allá; desconocemos si es una mera coincidencia, o si pudo ser él mismo y que, años más tarde, volviera a Europa <sup>671</sup>. Sí que nos atrevemos a pensar que esta «Lila» se referiría a la ciudad de Lille, en la actual región Norte de Francia, que entonces pertenecía a Flandes, pero muy cercana a la Picardía. Dejamos ese primer apunte simplemente enunciado, ya que no nos ofrece ningún indicio que permita relacionarlo con ningún artista.

El Juan Picardo que nos interesa figura en un documento fechado a 31 de agosto de 1527, cuando actúa como testigo de un poder que otorga Arnao de Ovenes, cantero flamenco, para el cobro de unas deudas. Ahí nuestro artífice se dice también «natural de

---

<sup>670</sup> José Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive* (Sevilla, Pamplona: La Andalucía Moderna, Analecta, 1899-1908, 2001), 1: 199.

<sup>671</sup> Archivo General de Indias, Sección Contratación, 5536,L.1,F.504(3), 12 de diciembre de 1517.

de Diego de Riaño, ya que el arquitecto le otorga poderes para realizar gestiones muy diversas desde abril de 1533 en su nombre. De hecho, llega a sustituir a Riaño cuando éste se ausentaba, como ocurre en mayo de 1533.

A partir de ahora, su nombre desaparece de los archivos hasta los años de 1547 y 1548, cuando vuelve a figurar en la ciudad, ahora vinculado a la fábrica catedralicia. Aquí sigue trabajando la escultura en piedra, ocupándose de la decoración de la Capilla Real. Coincidimos con Gestoso al suponer que debió de haber fallecido para abril de 1549, ya que esta es la fecha en la que Gaínza, conocido suyo de las obras consistoriales, abona tres ducados que donó Picardo a la catedral sevillana. A esto se suma el hecho de que no volvemos a tener noticias de él, al menos en Sevilla.

Observamos asimismo el entramado de valiosos contactos que se procuró. Por un lado, fue compañero cercano de Diego de Riaño y de los Gaínza. En cuanto a colegas dedicados a la talla e imaginería, se relacionó con otros extranjeros, como fue costumbre muy habitual entre estos expatriados. Citaremos a aquellos que estudiamos en esta tesis, que son Nicolás de Lyon, Cristóbal Voisin, Juan Danber y Cornieles. Del mismo modo, reiteramos la idea expuesta al comenzar esta biografía: en efecto, aunque en algunos documentos se le menciona como cantero, su oficio está más cerca de lo que hoy llamaríamos escultor en piedra –e incluso aparejador cuando sustituye a Riaño–, ya que las tareas que se le abonan así lo revelan.

Por último, consideraremos que este artífice es distinto del imaginero homónimo activo en Valladolid y Burgos, a pesar de que la mayor parte de las citas cronológicas nos permitirían asociarlos y así se ha considerado hasta ahora por parte de la comunidad investigadora, siguiendo a Ceán Bermúdez. La razón es que cada uno lleva trayectorias paralelas pero, a la vez, completamente diferentes.

- En primer lugar, ambos desarrollan su carrera artística a lo largo casi 25 años, solo que contando con unos diez años de diferencia. Es decir, el de Sevilla aparece por vez primera y fallece aproximadamente diez años antes que el “castellano”; esto incluso nos podría llevar a plantearnos una supuesta fecha de nacimiento en torno a 1490, mientras que el de Medina del Campo nace en 1503.
- Segundo, si bien ambos realizan una talla y de una gran calidad artística, unido al hecho de que muchos escultores septentrionales demostraron



estar perfectamente formados en la talla sobre distintos materiales, hemos de resaltar el hecho de que, en este caso, cada Juan Picardo se especializa en un solo material en todas sus obras conocidas: piedra en Sevilla y madera en Castilla. Se nos muestran, pues, como dos perfiles con similitudes, pero a la vez, con ciertas diferencias que los apartan.

- Un tercer argumento es el conflicto que nos plantean los años 1547-1549, puesto que es un periodo en el que ambos están ocupados: por un lado, en la Capilla Real catedralicia y, por otro, en Peñafiel, tallando el *Cristo amarrado a la Columna* y como tasador, avecindado en Medina del Campo. Dadas las distancias y el tiempo de desplazamiento entre estas ciudades (más de 550 kilómetros), creemos poco probable que el artista simultaneara todas estas obras. Por otro lado, de ser así, cabría plantearse el porqué, puesto que tanto en un sitio como en el otro, el artífice contaba con un volumen de trabajo que le permitía vivir (y seguramente con cierto desahogo), así como contactos en los que apoyarse, sin necesidad de someterse a las incomodidades de semejantes desplazamientos.
- De igual forma, analizando la compleja red de contactos de ambos, vemos que la única posibilidad de que estos círculos de amistades, clientes y colegas entraran en contacto sería a través de Diego de Riaño, pero es precisamente Riaño quien cede su cargo a Picardo cuando se ausenta de sus obras en Sevilla. No podemos afirmar de ninguna manera que Picardo hubiera acompañado a su jefe en cualquiera de sus viajes.
- En último lugar, podríamos añadir que, mientras que el “sevillano” desde sus inicios dice ser natural de la región de Picardía, sobre el otro surgen muchas dudas respecto a su origen; de hecho, los especialistas piensan que se formó junto a Bigarny en Burgos.

En consecuencia, no podemos mantener la presunción de que el Juan Picardo activo en Medina del Campo, Peñafiel y El Burgo de Osma sea el que Ceán Bermúdez afirmaba activo en la Capilla Real de Sevilla. Respecto a este entallador-canero, solo nos quedaría averiguar a qué se dedicó en el lapso de 1535 a 1547.

## Bibliografía

- Abad Zapatero, Juan Gabriel. *Apuntes para una historia de Aranda*. Burgos: Ayuntamiento de Aranda de Duero, 1984.
- Abad Zapatero, Juan Gabriel, y José Arranz Arranz. *Las iglesias de Aranda*. Pamplona: Caja de Ahorros Municipal de Burgos, 1989.
- Acerete Tejero, José Miguel. «La sillería de coro de la iglesia de San Martín de Uncastillo». *Suessetania* 14 (1994-1995): 32-49.
- . «La sillería del coro de la iglesia de San Martín de Tours de Uncastillo». *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza* 6-7 (1989-1990): 444-448.
- Agapito y Revilla, Juan. «Un artista castellano del siglo XVI, poco conocido: el escultor Juan Picardo». *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* 30 (1922): 153-159.
- Alonso Ruiz, Begoña. «El coro y el trascoro de la catedral de Palencia. Arquitectos y entalladores del Tardogótico». En *Choir Stalls in Architecture and Architecture in Choir Stalls*, editado por Fernando Villaseñor Sebastián, 234-249. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2015.
- Ara Gil, Julia Clementina, y Juan José Martín González. «El arte gótico en Palencia». En *Historia de Palencia*. Vol. 1. Palencia: Diputación provincial, 1984.
- Arco y Garay, Ricardo. «El coro de la catedral zaragozana del Pilar». *Boletín de la Sociedad española de excursiones* 33, nº 2 (1925): 161-165.
- Arias Martínez, Manuel, J. I. Hernández Redondo, Antonio Sánchez del Barrio, y Ángel Marcos. *Semana Santa en Medina del Campo. Historia y obras artísticas*. Medina del Campo (Valladolid): Junta de Semana Santa de Medina del Campo, 1996.
- Arranz Arranz, José. *El Renacimiento sacro en la diócesis de Osma-Soria*. I. I. Burgo de Osma (Soria): Obispado de Osma-Soria, 1979.
- Azcárate Ristori, José María de. *Escultura del siglo XVI*. Vol. 13. *Ars Hispaniae*. Historia universal del arte hispánico. Madrid: Plus Ultra, 1958.
- Barrón García, Aurelio. «Los escultores Rodrigo y Martín de la Haya». *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar* 66 (1996): 5-66.

- Barrón García, Aurelio Ángel, Blanca Iburguchi Castrillón, y Pilar Ruiz de la Cuesta Bravo. *El altar mayor de San Pedro en Santa Gadea del Cid, modelo de retablo renacentista*. Miranda de Ebro (Burgos): Centro de Profesores, D.L., 1988.
- Camón Aznar, José. *La arquitectura y la orfebrería españolas del siglo XVI*. Vol. 17. Summa Artis. Madrid: Espasa-Calpe, 1982.
- Camón Aznar, José. *La escultura y la rejería españolas del siglo XVI*. Vol. 18. Summa Artis. Madrid: Espasa-Calpe, 1981.
- Casillas García, José Antonio. *Los dominicos en la provincia de Burgos. Síntesis histórico-artística*. Salamanca: San Esteban, 2014.
- Ceán Bermúdez, Juan Agustín. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Vol. 1-6. Tres Cantos (Madrid): Imprenta de la viuda de Ibarra, Istmo, 1800, 2001.
- Collar de Cáceres, Fernando. «Diego de Urbina (1516-1595). Pintura y mecenazgo antes de 1570». *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* 22 (2010): 103-136.
- «Descendimiento del Señor». En *Passio. Las Edades del Hombre*, 244-245. Fundación Las Edades del Hombre, 2010.
- Escorial Esgueva, Juan. «La ribera burgalesa durante el episcopado de Pedro Álvarez de Acosta (1539-1563): entre el ornato del culto y la perdurabilidad de la memoria». *Biblioteca: estudio e investigación* 31, nº Paz y bien (las órdenes mendicantes en la ribera del Duero) (2016): 91-122.
- Estella Marcos, Margarita. *Juan Bautista Vázquez el Viejo en Castilla y América: Nicolás de Vergara, su colaborador*. Madrid: Centro Superior de Investigaciones Científicas, 1990.
- Fernández Dueñas, Ángel. «Nuestra Señora de la Purísima Concepción de Linares». *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes* 141 (2002): 111-118.
- Fracchia, Carmen. «El retablo mayor de la catedral de Astorga. Un concurso escultórico en la España del Renacimiento». *Archivo Español de Arte* 282 (1998): 157-165.

- Frías Balsa, José Vicente de. «La pontificia y real Universidad de Osma (1550-1840)». En *Hacia la Universidad de León. Estudios de Historia de la Educación en León*, editado por Jesús Paniagua Pérez. León: Universidad de León, 2004.
- Fundación Museo de las Ferias. «Exposición Juan Picardo». Exposición Juan Picardo. Fundación Museo de las Ferias. Accedido 10 de enero de 2019. <https://www.museoferias.net/exposicion-juan-picardo/>.
- García Chico, Esteban. «Artistas que trabajaron en la catedral del Burgo de Osma (siglo XVI)». *Celtiberia. Boletín del Centro de Estudios Sorianos* 11 (1956): 7-18.
- . «El claustro de la catedral del Burgo de Osma». *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 18 (1952): 135-138.
- . «El palacio de las Dueñas en Medina del Campo». *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 16 (50 de 1949): 87-110.
- . «Los grandes imagineros de Castilla: Juan Picardo». *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 23 (1957): 41-53.
- García Gaínza, María Concepción. «La escultura». En *Historia del Arte español. El siglo del Renacimiento*, editado por Ana Ávila, 139-191. Madrid: Akal, 1998.
- Gestoso y Pérez, José. *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*. Facsímil. 3 vols. Sevilla, Pamplona: La Andalucía Moderna, Analecta, 1899-1908, 2001.
- . *Guía artística de Sevilla: historia y descripción de sus principales monumentos, religiosos y civiles y noticia de las preciosidades artístico-arqueológicas que en ellos se conservan*. 6<sup>a</sup> ed. Sevilla: Oficina de la Guía Oficial, 1913.
- Gómez Sánchez, Juan Antonio. «De Arnao de Vergara a Vicente Menardo. Nuevos documentos de artistas vidrieros del Renacimiento sevillano». *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte* 22 (2010): 51-71.
- Gómez-Moreno, Manuel. *La escultura del Renacimiento en España*. Florencia, Barcelona: Pantheon, Gustavo Gili, 1931.
- Hernández Díaz, José. *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*. Vol. VI. Arte y artistas del Renacimiento en Sevilla. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1933.

- Lleó Cañal, Vicente. «Algunas precisiones sobre las Casas Capitulares de Sevilla». En *Estudios de arte. Homenaje al profesor Martín González, 187-189*. Valladolid: Secretariado de publicaciones de la Universidad de Valladolid, 1995.
- Martín González, Juan José. *Historia de la escultura*. Madrid: Gredos, 1970.
- . *Juan de Juni, vida y obra*. Madrid: Patronato Nacional de Museos, 1974.
- Martínez Martínez, María José. «La gran renovación de arte mueble en Aranda de Duero: la escultura desde 1546 hasta 1610». *Biblioteca. Estudio e investigación* 27 (2012): 31-51.
- Morales Martínez, Alfredo José. «El Ayuntamiento de Sevilla: maestros canteros, entalladores e imagineros». *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte* 4 (1991): 61-82.
- . *La Capilla Real de Sevilla*. Sevilla: Diputación Provincial, 1979.
- . *La obra renacentista del Ayuntamiento de Sevilla*. Sevilla: Servicio de Publicaciones del Excmo. Ayuntamiento, 1981.
- . *La sacristía mayor de la Catedral de Sevilla*. Sevilla: Diputación Provincial, 1984.
- . «Sobre la Capilla Real de Sevilla y algunos de sus creadores». *Archivo Hispalense: Revista histórica, literaria y artística* 74, nº 227 (1991): 185-196.
- Morón de Castro, María Fernanda. «La Puerta del Sol de la colegiata de Osuna». *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna* 6 (2004): 27-30.
- Núñez Marqués, Vicente. «El retablo de la S.I. Catedral de El Burgo de Osma, obra de Juni, Picardo y Perandrés». *Boletín de la Comisión de Monumentos de Burgos* 107 (1949): 345-348.
- Parrado del Olmo, Jesús María. «Juan Picardo». Juan Picardo. Real Academia de la Historia. Accedido 10 de enero de 2019. <http://dbe.rah.es/biografias/43717/juan-picardo>.
- . «Juan Picardo al servicio de los Manuel en Peñafiel». *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 39 (1973): 521-523.
- . «Un Cristo a la Columna atribuible a Juan Picardo en Peñafiel (Valladolid)». *BSAA Arte* 75, nº 2 (2009): 93-100.

- Payo Hernanz, René Jesús, y José Matesanz del Barrio. *El cimborrio de la catedral de Burgos: historia, imagen y símbolo*. Burgos: Real Academia Burgense de Historia y Bellas Artes, Institución Fernán González, 2013.
- Ponz Piquer, Antonio. *Viage de España*. Vol. 12. Madrid: Imprenta de la viuda de Ibarra, 1783.
- Redondo Cantera, María José. «Escultura del Renacimiento en las aguas durolenses». *Biblioteca: estudio e investigación* 18, nº Renacimiento del Duero (2003): 281-314.
- Rodríguez-Buzón Calle, Manuel. *La colegiata de Osuna*. Sevilla: Diputación Provincial, 1982.
- Rojo Vega, Anastasio. «Documentos para la historia del arte en los Protocolos de Medina del Campo, 1521-1575». *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 61 (1995): 369-375.
- Romero Medina, Raúl, y Manuel Romero Bejarano. «La obra tardogótica de la Cartuja de la Defensa de Jerez de la Frontera. Reflexiones sobre la intervención de Diego de Riaño». *De Arte* 16 (2017): 31-48.
- Serrano, R., L. Minana, A. Hernansanz, F. Sarria, y R. Calvo. «Gabriel Joly y la corriente escultórica francesa». En *Actas V Coloquio de Arte Aragonés*, 113-128. Zaragoza: Diputación General de Aragón, Departamento de Cultura y Educación, 1989.
- Turcat, André. *Étienne Jamet, alias Esteban Jamete: sculpteur français de la Renaissance en Espagne, condamné par l'Inquisition*. París: Picard, 1994.
- Vielva Ramos, Matías. *Monografía acerca de la catedral de Palencia*. Palencia: Imprenta provincial, 1923.

### Pierres/Fierres/Pierres de París, entallador y cantero (¿1500?/1523-1539)

El hecho de que se trate de un nombre muy común, además de la ausencia de certeza sobre un origen concreto o apellido, dificulta trazar el perfil de este artista. Como hemos insistido en biografías de artistas que planteaban una problemática similar, presentamos una serie de informaciones que podemos ligar mediante conjeturas: solo investigaciones futuras podrán desvelar si se trata de varios homónimos o, en efecto, nos hallamos ante un artista de una alta movilidad. Podríamos pensar que se trata de dos personas, uno entallador de profesión y el otro, cantero, pero el hecho de que en los libros de cuentas de la catedral de Granada figure indistintamente, además del conocido dominio de la talla en ambos materiales habitual en los artífices septentrionales, nos empuja a considerarlo uno solo. Además, el perfecto engranaje cronológico lo hace posible y deja espacio a un artífice que continuamente rota por el país de encargo en encargo.

Así, en primer lugar, concursa en el 1500 para participar en la construcción del retablo mayor de la catedral de Toledo<sup>700</sup>. No debió de contar con la fortuna en esta ocasión. Esta asociación nos plantea enormes dificultades, ya que, como veremos, nuestro Pierres se encargó el resto de su vida a realizar encargos casi siempre bajo la dirección de algún maestro y nunca llegó a asumir grandes responsabilidades artísticas. Asimismo, el amplio paréntesis que se extiende desde esta fecha hasta su siguiente aparición tampoco contribuye a considerarlo el mismo. Sin embargo, no es imposible que, si en 1500 era joven y recién llegado a España, tuviera el arrojo de presentarse a un concurso (que a todas luces iba a perder).

---

<sup>700</sup> Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España* (Tres Cantos [Madrid]: Imprenta de la viuda de Ibarra, Istmo, 1800, 2001), 2: 134-135. Respecto a su presencia en Toledo, hemos de indicar que el propio Ceán Bermúdez localiza en esta fábrica a un vidriero de idéntico nombre, pero descartamos cualquier relación entre ambos, sobre todo teniendo en cuenta la frecuencia del nombre de pila.

Años más tarde, el 10 de julio de 1523 contrata la realización de una reja de madera para aislar las cabeceras del resto de naves del monasterio de Irache (Navarra), así como un retablo para este mismo cenobio, que no cobrará hasta 1534<sup>701</sup>. Después, lo vemos en Granada. Conviene no confundirlo con otros artistas con los que coincide en esta ciudad, Pierres Guillebert, entallador, y Pedro Françés. Respecto al primero, no cabe lugar a la confusión, pues en la documentación se diferencia nítidamente qué realiza cada uno. Por otro lado, sobre el segundo, Pedro Françés, pensamos que el hecho de que en la contaduría de la misma fábrica reciba un nombre distinto posiblemente (Pierres y Pedro) nos esté indicando que sea otro artífice. Sin embargo, creemos que el argumento esgrimido en la introducción de esta biografía es más fuerte y de ahí que nos inclinemos a considerarlos artistas distintos.

El Pierres que ahora nos incumbe, a juzgar por la actividad que desarrolla, era más bien cantero—si bien más adelante volverá a ejercer como carpintero y entallador—, recibe pagos de la fábrica de la catedral de Granada desde el 20 de octubre de 1528 hasta junio de 1529 por trabajar según las trazas del maestro Egas; después también constan otros pagos por destajos del 12 al 17 y el 24 de julio de 1529; continúan los pagos por la elevación de los arcos de las capillas en 1531, del 4 al 16 de enero y a partir del 8 de julio hasta el 3 de abril de 1532. El 26 de julio de 1532 contratan Pierres y un compañero con el que venía trabajando en los últimos meses, Forsi (Foursy Marloy), carpinteros ambos, «porque den acabados los arbolantes que se arriman a la capilla del cimborio conforme a la traza que dellos les dio Siloe», cuyos pagos recibirán en 23 de agosto. El 14 de mayo de 1533 constan pagos a «Forsi y Pierres, carpinteros, cortando moldes» y de nuevo en julio de ese año figura «Pierres, entallador, cortando moldes con un carpintero»<sup>702</sup>.

<sup>701</sup> Cristóbal Pellejero Soteras, «El claustro de Irache», *Príncipe de Viana* 5, nº 2 (1941): 32-33; Pedro Luis Echeverría Goñi, «Protagonismo de los maestros galos de la talla en la introducción y evolución del Renacimiento en Navarra», *Príncipe de Viana* 73, nº 256 (mayo-agosto 2012): 542.

<sup>702</sup> Manuel Gómez-Moreno, *Diego de Siloe. Homenaje en el IV centenario de su muerte* (Granada: Universidad de Granada, 1963), 83-85 y 90-91.



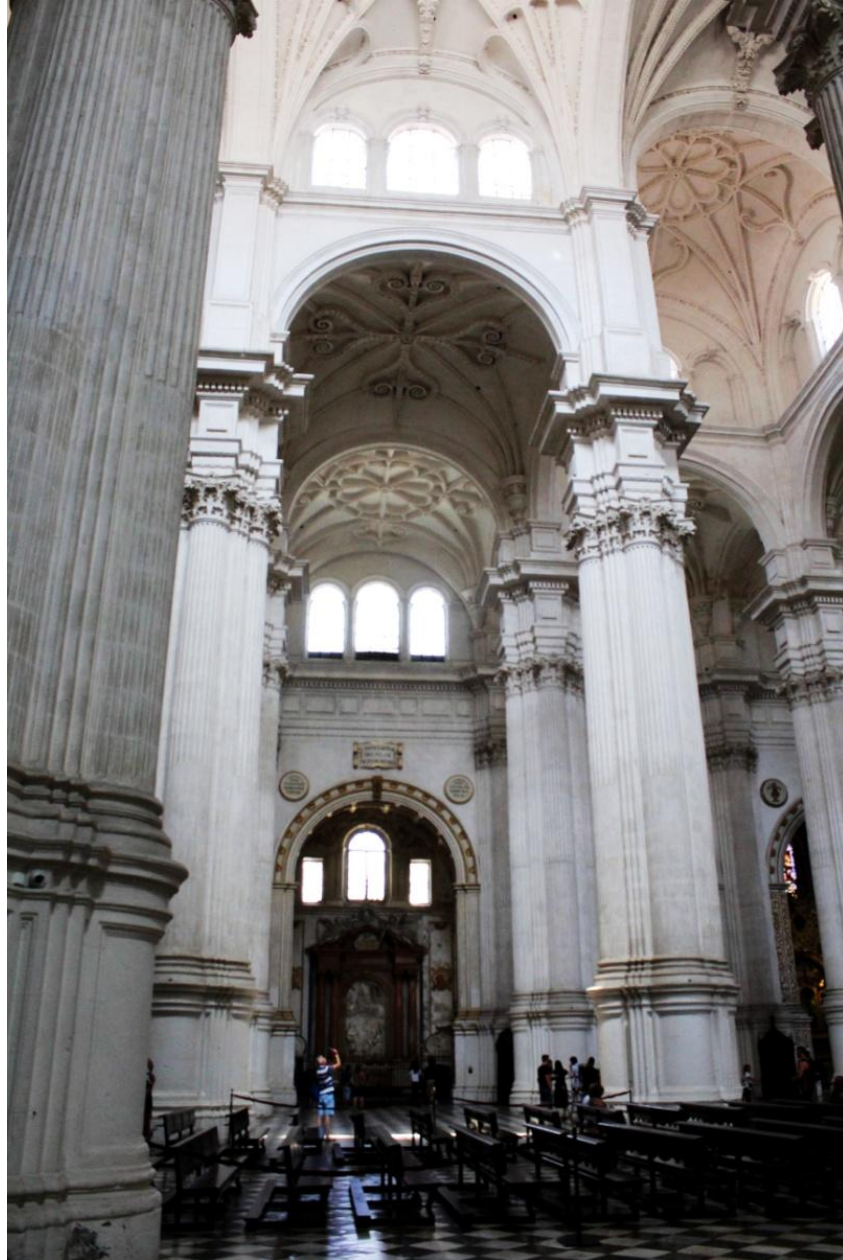


Figura 141. Detalle del alzado interior, catedral, Granada.

En 1534 un entallador Pierres recibe pagos, según consta en la documentación de la fábrica catedralicia sevillana, por unas «rejuelas de madera que hizo para el pasaje de entre el coro y altar mayor»<sup>703</sup>. Dado que la actividad de este artífice parece cesar (temporalmente) en Granada en 1533, cabe la posibilidad de que se desplazara a Sevilla para formar parte del equipo que allí trabajaba. Además, en Irache también había ejecutado unas rejas, lo que garantiza una experiencia mínima en esta labor. Quizás haya que vincular a este Pierres con el escultor Nicolás de Lyon (véase biografía), pues

<sup>703</sup> José Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario de artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive* (Sevilla, Pamplona: La Andalucía moderna, Analecta, 1899-1908, 2001), I: 199.

ambos debieron de coincidir en Granada de 1528 a 1531 y ambos trabajaron con Diego de Siloe. De ser así, Pierres, una vez finalizado su trabajo en Granada, se habría mudado a Sevilla, donde sabe que puede encontrar un antiguo compañero, así como una abundante oferta laboral; recordemos, como escribíamos en la biografía de Nicolás de Lyon, que en el primer semestre de 1531, el maestro Diego de Riaño había enviado emisarios a Granada para que buscaran a algún imaginero que trabajase el alabastro, anuncio al que León responde. Ignoramos si Pierres tallaba el alabastro, pero este dato nos informa sobre el conocimiento que el artista tenía sobre las oportunidades que Sevilla le podría ofrecer.

A continuación debió de marchar hacia el norte, ya que, como antes anunciábamos, cobra un retablo en Irache. Así, encontramos un Fierres entallador el 28 de junio de 1535 figuran ciertos pagos de nuevo en Irache, donde pide que firme un fray por él pues no sabía escribir. En ese mismo contrato a continuación contrata «las sillas que fueren menester para la frontera del coro»; en concreto, Pierres se encarga de los brazales, respaldos y asientos. En este coro, que no se conserva y estaría ornamentado con nervadas tracerías, contó con la ayuda de Pitiján en 1536, quien recibe 6.090 maravedís y otros pagos en trigo, además del mantenimiento, por la talla de las sillas. También en ese año Pierre (anteriormente llamado “Fierres” y ahora escrito sin -s) cobra 29.296 maravedís por «las manos de las sillas y respaldos del coro sin el mantenimiento del y su criado y sin lo que costó la madera y la talla»<sup>704</sup>. Respecto al citado Pitiján, hemos localizado a varios entalladores activos en la Península, activos en distintos focos escultóricos y de nombre Peti Juan o Joan Petit. Asociar la figura de Pitiján, el compañero de Pierres en Irache, con cualquiera de ellos, puede parecer tentador, pero por el momento carecemos de fundamento.

Más tarde, un Pierres trabaja en Toledo en 1537: se encarga de la decoración de la portada de la capilla de la torre en la catedral Primada (figura 77). Este mismo Pierres es llamado Pedro Francés en posteriores publicaciones, al referirse al dato de 1538, cuando encontramos a sus compañeros toledanos trabajando en la capilla y sepultura del obispo de Calahorra en Santo Domingo el Real (Madrid)<sup>705</sup>. Después vuelve a aparecer con

<sup>704</sup> Pellejero Soteras, «El claustro de Irache»: 32-33; Echeverría Goñi, «Protagonismo de los maestros galos de la talla en la introducción y evolución del Renacimiento en Navarra»: 542. Pellejero opina que «sería todavía de estilo gótico y que los respaldos estarían remontados por doseletes o capillas» (Pellejero Soteras, «El claustro de Irache»: 33).

<sup>705</sup> Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, 2: 134-135 y 4: 95; Francisco Pérez Sedano, *Datos documentales para la Historia del Arte español* (Madrid:

seguridad en Granada, pues figura un Pierres entre los canteros a jornal en abril de 1539<sup>706</sup>. Hemos de considerar a este respecto cómo mantiene una fidelidad a sus primeros promotores, pues al comienzo de su andadura trabaja para comitentes eclesiásticos en Irache y Granada, a los que vuelve a recurrir años después, antes de perderle el rastro.

Otro artífice de mismo nombre, a quien dudamos en asociar a esta figura, es Pierres de París. Se denomina «ensamblador», está localizado en el foco burgalés y trabaja en varias obras riojanas. No debemos olvidar la comunicación que en esta época hay entre los talleres riojanos, navarros y vascos, lo que hace pensar que quizás fuera el mismo que anteriormente hemos visto en Irache. Sin duda alguna, el juego de fechas juega a favor de considerarlo así, pues es en 1539 cuando aparece en la documentación del retablo de la iglesia parroquial de Ventrosa de la Sierra. De este retablo cabe destacar algunas innovaciones un tanto atrevidas para las fechas, como lo son el diseño de los capiteles y, sobre todo, la supresión del entablamento entre los pisos y la profundidad de las cajas centrales en el banco y primer cuerpo. Por afinidad estilística, se ha establecido un paralelismo con retablos de la zona como el de San Pelayo en Baños del Río Tobía (La Rioja). También, aunque repintes posteriores dificultan su análisis, se ha relacionado con los de San Blas en Nestares y el de Alesón (La Rioja). Este último retablo podría fecharse alrededor de 1540, ya que sigue la tipología habitual de la zona a partir de esos años: un retablo tríptico con tres planos<sup>707</sup>.

En cualquier caso, después de 1540 no hemos hallado noticias que podamos vincular con certeza a la vida de este artífice, por lo que presumimos que fallecería sobre ese año. Sí que le sobrevive otro entallador homónimo, Pedro Francés, que se encuentra

---

Centro de Estudios Históricos, 1914), 1: 59; Eloy Díaz-Jiménez y Molleda, «Datos documentales para la Historia del Arte español», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* 46, año XXIX, nº 4 (1925): 23; Margarita Estella Marcos, «El testamento de Juan Francés, maestro de cantería. Notas sobre su vida y sus obras en la Capilla del Obispo, Navalagamella y Villamanta», *Archivo Español de Arte* 59, nº 233 (1986): 97.

Véase, además, Margarita Estella Marcos, «Los artistas de las obras realizadas en Santo Domingo el Real y otros monumentos madrileños de la primera mitad del siglo XVI», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* 17 (1980): 41-65.

<sup>706</sup> Gómez-Moreno, *Diego de Siloe*, 93.

<sup>707</sup> Julián Ruiz Navarro, «Diego Ruiz y Pierres de París», *Berceo* 100 (1981): 227-229 y 232. El autor escribe en la página 233 sobre un retablo más, a saber, los relieves del San Babil en Molinos de Ocón, donde solo habría trabajado su compañero Diego Ruiz.

Nestares puede referirse a sendas localidades en La Rioja o Cantabria, si bien nos parece más lógica la primera opción.

en Orense de 1523 hasta su fallecimiento en 1546<sup>708</sup>. El hecho de que tuviera morada, familia, vínculos e incluso bienes raíces en tierras gallegas nos inclina a desligarlo por completo de cualquier otro Pedro o Pierres hasta ahora estudiados.

Por lo tanto, sin dejar de avisar al lector de los posibles cambios que futuras investigaciones modificaran o perfilaran esta hipotética trayectoria, podríamos resumir diciendo que: En 1500 podría haber concursado para el retablo mayor de la catedral de Toledo, aunque dudamos si atribuir este dato al artífice que nos incumbe. El 10 de julio de 1523 le encargan en Irache una reja de madera y un retablo para la iglesia del monasterio. El retablo no lo cobrará hasta 1534. A partir del 20 de octubre de 1528 al 3 de abril de 1532 se suceden ciertos pagos por su trabajo como cantero en la catedral de Granada, bajo la dirección del maestro Egas. Durante este periodo debió de conocer al imaginero y entallador Nicolás de Lyon, con el que volverá a coincidir en Sevilla pocos años después. Pocos meses después, a partir del 26 de julio de ese mismo año, 1532, comienzan los pagos de esta última catedral en los que figura como carpintero, ahora siguiendo las indicaciones de Siloe. Continúa en esta catedral realizando labores de carpintería hasta julio de 1533.

En 1534 está ya en Sevilla, porque constan diversos pagos en la fábrica catedralicia. Sin embargo, su estancia en esta ciudad debió de ser bastante fugaz, porque ese mismo año vuelve a recurrir a sus antiguos promotores de Irache. Es entonces cuando consigue cobrar el retablo que había ejecutado once años atrás. Ello nos hace plantearnos la posibilidad de que el artista abandonara las tierras navarras apresuradamente para irse a Granada; una vez que se ve desempleado y en Sevilla no encontró la suerte que buscaba, fue a reclamar los dineros que le debían. Como hemos dicho, en 1534 llega a Irache, donde su trabajo era bien valorado, pues en los años 1536-1537 cobró por la ejecución de brazales, respaldos y asientos del coro del monasterio. En 1537 se le localiza en Toledo, en cuya catedral realiza labores decorativas. En 1538, nombrado como Pedro Francés, se encuentra –junto a la cuadrilla toledana– trabajando en la capilla del obispo de Calahorra en Madrid. Terminados estos trabajos en el centro peninsular, vuelve a Granada, donde trabaja como cantero en abril de 1539. Por último, figura un homónimo con el que dudamos en relacionarlo en el área riojana en los años de 1539-1540.

---

<sup>708</sup> Yolanda Barriocanal López, *La actividad escultórica en Ourense del Renacimiento al Barroco* (Orense: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2016), 106-107.

Por otro lado, comprobamos cómo el artista establece una pequeña red de contactos que le resultan útiles. En primer lugar, sus principales comitentes: los padres del monasterio Santa María la Real, en Irache, y el cabildo catedralicio de Granada, donde trabaja siguiendo las directrices de los maestros Enrique Egas y después Diego de Siloe. En esta última ciudad conoció hacia 1528, como ya hemos comentado, a Nicolás de Lyon, con el que coincidirá de nuevo en Sevilla. También es en Granada donde entra en contacto con otro francés, Foursy Marloy, carpintero; más tarde en Irache trabajará junto a Pitijan en 1536-1537. Otros contactos provechosos son los entalladores que conocerá en Toledo al año siguiente, pues gracias a ellos participa en la capilla del obispo de Calahorra en Santo Domingo (Madrid).

### Bibliografía

- Barriocanal López, Yolanda. *La actividad escultórica en Ourense del Renacimiento al Barroco*. Orense: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2016.
- Ceán Bermúdez, Juan Agustín. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Vol. 1-6. Tres Cantos (Madrid): Imprenta de la viuda de Ibarra, Istmo, 1800, 2001.
- Díaz-Jiménez y Molleda, Eloy. «Datos documentales para la Historia del Arte español». *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* 46, año XXIX, nº 4 (1925): 23.
- Echeverría Goñi, Pedro Luis. «Protagonismo de los maestros galos de la talla en la introducción y evolución del Renacimiento en Navarra». *Príncipe de Viana* 73, nº 256 (mayo-agosto de 2012): 515-548.
- Estella Marcos, Margarita. «El testamento de Juan Francés, maestro de cantería. Notas sobre su vida y sus obras en la Capilla del Obispo, Navalagamella y Villamanta». *Archivo Español de Arte* 59, nº 233 (1986): 96-106.
- Gestoso y Pérez, José. *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*. Facsímil. Vol. 3 vols. Sevilla, Pamplona: La Andalucía moderna, Analecta, 1899-1908, 2001.
- Gómez-Moreno, Manuel. *Diego Siloe. Homenaje en el IV centenario de su muerte*. Granada: Universidad de Granada, 1963.

Pellejero Soteras, Cristóbal. «El claustro de Irache». *Príncipe de Viana* 2, nº 5 (1941): 16-35.

Pérez Sedano, Francisco. *Datos documentales inéditos para la Historia del Arte español. Notas del Archivo de la Catedral de Toledo*. Madrid: Centro de Estudios Históricos, 1914.

Ruiz Navarro, Julián. «Diego Ruiz y Pierres de París». *Berceo* 100 (1981): 227-262.

**Melchor de PIERRES, entallador (1579-1596)**

A juzgar por su segundo nombre, lo creemos procedente del área francófona. Asimismo, las noticias más tempranas sobre el artista datan de 1580. Por la naturaleza de dichas noticias, consideramos que antes del citado año, el escultor debió de haber trabajado en el taller de Juan Bautista Vázquez el Viejo, escultor muy relacionado con Roque de Bolduque y Juan Giralte, tanto en el aspecto profesional como familiar (véanse biografías de estos dos últimos artistas).

Para ello nos basamos en el poder que Juan Bautista otorga a Melchor de Pierres, escultor y entonces vecino de Toledo, como a Nicolás de Vergara el Joven, en 1580. La finalidad era el cobro de unas obras encargadas por el arzobispo Martínez Silíceo en 1556, entre ellas, el retablo de Santa María la Blanca, realizado para la iglesia del colegio de las Doncellas. Ante la demora del pago, Juan Bautista recurre a varias personas de su círculo a lo largo del tiempo para que reclamen la deuda<sup>709</sup>.

Uno de estos hombres de confianza es Melchor de Pierres, de ahí inferimos una muy posible colaboración anterior entre estos dos artífices. Desconocemos qué categoría tendría Melchor dentro del taller o si sencillamente coincidirían en alguna obra. De igual forma, como desconocemos por completo el estilo artístico de Melchor, rastrear su aportación entre las obras del maestro Juan Bautista resulta imposible. Tras este hipotético encuentro o estancia, Melchor, por razones que por ahora todavía no podemos precisar, marcha a Toledo. En esta ciudad residirá, como veremos, las siguientes décadas.

En 1587 llegan las reliquias de santa Leocadia a Toledo. Con motivo de este evento, un año antes habían comenzado los preparativos para los festejos, siendo

---

<sup>709</sup> Manuel Giménez Fernández, *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía* (Sevilla: Universidad de Sevilla. Facultad de Filosofía y Letras, 1927), I. Documentos varios: 91-92; Margarita Estella Marcos, *Juan Bautista Vázquez el Viejo en Castilla y América: Nicolás de Vergara, su colaborador* (Madrid: Centro Superior de Investigaciones Científicas, 1990), 52.

arzobispo de la Primada el cardenal Quiroga. Es entonces cuando, entre fastuosas decoraciones, se le encargan a toda una cuadrilla de escultores unas imágenes de cuatro obispos y de santa Leocadia. Este equipo estaba formado, por supuesto, por Melchor de Pierres y por otro foráneo, Juan de Holanda, así como por otros artistas hispanos, que fueron: Pedro Martínez de Castañeda, Francisco Jimeno y Agustín de Campos. Los obispos a los que hemos hecho referencia eran esculturas de bulto y vestidos con sus atavíos reales o pontificales. Estos cuatro obispos justificaban su presencia dado que todos tenían alguna vinculación con la santa. Se correspondían, por orden de importancia, en primer lugar, con el cardenal Quiroga, san Eugenio, el arzobispo Casula y el rey Juan III arzobispo<sup>70</sup>.

Diez años después, Melchor de Pierres seguía trabajando en tierras de Toledo. En efecto, el 8 de febrero de 1596, hallamos un homónimo contratando una custodia para la iglesia de Santa Marina, en la localidad de Magán. Esta estructura iría inserta en un nuevo retablo que por aquellas fechas estaba proyectado. Centrándonos en la custodia, se le requiere al artífice la entrega de una custodia en blanco, valorada en 22.000 maravedíes. Se fijan dos posibles fechas de entrega: para el día de Santiago, en julio, en el caso de recibido el primer pago por Carnestolendas de ese año; o, de haberse retrasado esa retribución por parte de la iglesia, el escultor tendría de plazo hasta finales del mes de agosto. Desconocemos en qué momento exacto fue terminada, pero el 20 de marzo del año siguiente, la iglesia contrata al pintor Diego de Aguilar para que se encargue de pintura, dorado y estofado; se compromete Aguilar a tener realizadas estas labores para el 20 de marzo de 1597. El pago final tardó un poco más, pues hay que esperar hasta el 5 de septiembre de 1597, fecha en que se emiten sendas cartas de finiquito, para el entallador y el pintor. Melchor de Pierres recibe ese día 47 reales y «un quartillo» que le quedaban por cobrar de los 22.000 maravedíes iniciales, a lo que suman 8,5 reales por ciertas «diligencias hechas por el artista para su cobro»<sup>71</sup>.

Esta custodia –que a su vez suplía a otra anterior– fue sustituida por otra, pocos años después, ya que en los libros de visitas de 1633 y 1634 se hace referencia a una

<sup>70</sup> Manuel R. Zarco del Valle, *Datos documentales para la Historia del Arte español II* (Madrid: Junta para la ampliación de estudios e investigaciones científicas, 1916), I: 244; Cloe Cavero de Carondelet, *Una villa toledana del Quinientos: el cigarral del cardenal Quiroga* (Madrid: Auditores de Energía y Medio Ambiente S.A. (AUDEMA), Universidad Autónoma de Madrid, Real Fundación de Toledo, 2014), 29-30. Esta autora se basa en Jerónimo Román de la Higuera, *Historia eclesiástica de Toledo* (1601), 9: 234r-235v.

<sup>71</sup> Milagros I. Rodríguez Quintana, «El retablo de Santa Marina de Magán (Toledo)», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*: BSAA 51 (1985): 368-369.



tercera nueva. Dicha custodia, que probablemente sea la conservada en la actualidad, fue encargada en 1631 al ensamblador y arquitecto José Ortega y el dorado a Gonzalo Martín<sup>712</sup>.

Todo lo expuesto constituye la información hasta ahora conocida sobre Melchor de Pierres. Por tanto, esperamos que en futuras investigaciones sobre el taller o el círculo de Juan Bautista Vázquez el Viejo se pueda profundizar más con la esperanza de concretar qué vínculo unía a estos dos artistas.

### Bibliografía

- Cavero de Carondelet, Cloe. *Una villa toledana del Quinientos: el cigarral del cardenal Quiroga*. Madrid: Auditores de Energía y Medio Ambiente S.A. (AUDEMA), Universidad Autónoma de Madrid, Real Fundación de Toledo, 2014.
- Estella Marcos, Margarita. *Juan Bautista Vázquez el Viejo en Castilla y América: Nicolás de Vergara, su colaborador*. Madrid: Centro Superior de Investigaciones Científicas, 1990.
- Giménez Fernández, Manuel. *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*. Vol. I. Documentos varios. Laboratorio de Arte. Sevilla: Universidad de Sevilla. Facultad de Filosofía y Letras, 1927.
- Rodríguez Quintana, Milagros I. «El retablo de Santa Marina de Magán (Toledo)». *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA* 51 (1985): 367-386.
- Román de la Higuera, Jerónimo. «Historia eclesiástica de Toledo», 1601.
- Zarco del Valle, Manuel R. *Datos documentales para la Historia del Arte español II*. Vol. 1. Madrid: Junta para la ampliación de estudios e investigaciones científicas, 1916.

---

<sup>712</sup> Rodríguez Quintana, «El retablo de Santa Marina de Magán (Toledo)»: 375.

### Rodrigo Lucas, entallador retablista (¿c. 1575-1593?)

Este artista era de origen flamenco y participó en el equipo encargado del retablo de Villafranca de los Barros, en la década de los 1580. El imaginero y retablista Juan de Valencia, formado junto a Martín de Holanda y Estacio de Bruselas, contribuyó asimismo a este retablo<sup>713</sup>. Creemos que dicha obra sería más temprana, ya que el entallador debía de haber ya fallecido para esas fechas, aunque el lector advertirá que se puede dudar de esta supuesta defunción.

La otra obra que se asocia al nombre de Rodrigo Lucas es el desafortunado retablo primitivo de Azuaga. Junto a Francisco Isidro de Aguilar, dibujó la traza del retablo de Llera y contrató el de Azuaga<sup>714</sup>, cuyo contrato firma en 1578. En este retablo también ejercía el mismo Rodrigo Lucas como ensamblador. No obstante, se efectúa un segundo contrato, en el que colabora Juan de Bruselas (entallador vecindado en Sevilla, que intuimos hijo del flamenco Hans de Bruxelles). Para ser más específicos, el 14 de diciembre de 1588 Aguilar, vecino en la colación sevillana de la Magdalena, traspasa a Andrés de Ocampo los retablos de Azuaga y Llera. En ese momento, indica explícitamente que tiene avanzado el retablo de Llera, puesto que ya están hechos y

---

<sup>713</sup> Román Hernández Nieves, «Centros artísticos de escultura y pintura en la Baja Extremadura: siglos XVI-XVIII», *Espacio, tiempo y forma. Serie VII. Historia del Arte* 3 (1990): 104 y 109; Román Hernández Nieves, *Retablistica de la Baja Extremadura (siglos XVI-XVIII)*, 1ª ed. (Mérida: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1991), 439 y 532; Román Hernández Nieves, *Retablistica de la Baja Extremadura (Siglos XVI-XVIII)*, 2ª ed. (Badajoz: Diputación Provincial, 2004), 108-114; Florencio-Javier García Mogollón, «Cultura y evangelización: aproximación a la iconografía de la Pasión de Cristo en el arte extremeño», *Cauriensia* 10 (2015): 124.

Véase biografía de Martín de Holanda.

<sup>714</sup> Celestino López Martínez, *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés* (Sevilla: Rodríguez, Giménez, 1929), 63-64; Antonio de la Banda y Vargas, «Huellas artísticas andaluzas en la Baja Extremadura», en *Estudios de arte español* (Sevilla: Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, 1974), 19; Román Hernández Nieves, «El desaparecido retablo mayor de la parroquia de Nuestra Señora de la Consolación de Azuaga (Badajoz)», *Norba. Revista de arte* 8 (1988): 59; Hernández Nieves, «Centros artísticos de escultura y pintura en la Baja Extremadura: siglos XVI-XVIII»: 104; Hernández Nieves, *Retablistica de la Baja Extremadura (siglos XVI-XVIII)*, 1ª ed., 439.

asentados el sagrario y algunas figuras, todo ello valorado en 900 reales. Informa a la vez que el retablo de Azuaga todavía no estaba comenzado y que, por ese motivo, se ve obligado a traspasar el compromiso por la (supuesta) defunción de su colega<sup>715</sup>.

Sin embargo, Ocampo tampoco llegaría a terminarlo, pues al final dicho entallador acuerda con Juan Bautista Vázquez el Mozo en Llerena el 16 de noviembre de 1588. Vázquez había formado compañía con otros artistas llerenenses, Cristóbal Gutiérrez, platero, y Luis Hernández, entallador. Al año siguiente, Vázquez le traspasa de nuevo el retablo a Juan de Oviedo el Mozo, quien mantiene el acuerdo con el citado Luis Hernández. Oviedo realizó el retablo de Azuaga, terminado hacia 1618 y destruido en 1936. Por otro lado, Hernández se encargó del retablo de Llera<sup>716</sup>.

Un episodio que dudamos si asociar a la figura de este artista lo enlaza con el escritor Mateo Alemán. En la documentación de 1593 figura como administrador de un pozo de una mina de mercurio en Almadén de la Plata (Sevilla), donde iban los galeotes. El asunto no acaba ahí, pues Mateo Alemán se dirige a estos lares para realizar una inspección, mandado por el Consejo de Órdenes, y acaba discutiendo o forcejeando con Rodrigo Lucas para que éste le entregue la relación de galeotes y demás libros de contadurías. Rodrigo le responde que él no tiene esa documentación y que, por tanto, no se la puede facilitar. La disputa se resuelve en que pocos días después Rodrigo Lucas es condenado con arresto domiciliario<sup>717</sup>. En principio no cabría duda de que fueran dos distintos, sobre todo teniendo en cuenta que se le da por muerto mucho antes. No obstante, que aparezca acompañado de otros vecinos de Azuaga nos infunde ciertas sospechas... Dichos vecinos son Diego y Francisco García de Azuaga (¿hermanos?). Por lo tanto, queda por averiguar si la aseveración por la que se supone fallecido en el

---

<sup>715</sup> López Martínez, *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*, 63-64; Jesús Miguel Palomero Páramo, *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)* (Sevilla: Diputación Provincial, 1983), 348.

<sup>716</sup> Banda y Vargas, «Huellas artísticas andaluzas en la Baja Extremadura», 19; Hernández Nieves, *Retablistica de la Baja Extremadura (siglos XVI-XVIII)*, 1ª ed., 402-403, 439 y 474; Hernández Nieves, *Retablistica de la Baja Extremadura (Siglos XVI-XVIII)*, 2ª ed., 102-107 (retablo de Llera) y 112-134 (retablo de Azuaga).

Se conserva una fotografía publicada en Hernández Nieves, *Retablistica de la Baja Extremadura (Siglos XVI-XVIII)*, 2ª ed., 112.

<sup>717</sup> Germán Bleiberg, «Nuevos datos biográficos de Mateo Alemán», en *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas*, ed. Norbert Polussen y Jaime Sánchez Romeralo (Nimega: Instituto Español de la Universidad de Nimega, 1967), 25-50.

Mateo Alemán era otro hispano converso que se apellidaba Alemán. Ya hemos comentado este fenómeno entre la población de cristianos nuevos para esconder su origen. A este respecto, véase la biografía de Juan Alemán.

traspaso del retablo es certera o realmente el artista marchó –por razones desconocidas– y, para facilitar la gestión, se dijo que había fallecido.

### Bibliografía

- Banda y Vargas, Antonio de la. «Huellas artísticas andaluzas en la Baja Extremadura». En *Estudios de arte español*, 11-34. Sevilla: Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Patronato «José María Quadrado» del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1974.
- Bleiberg, Germán. «Nuevos datos biográficos de Mateo Alemán». En *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas*, editado por Norbert Polussen y Jaime Sánchez Romeralo, 25-50. Nimega: Instituto Español de la Universidad de Nimega, 1967.
- García Mogollón, Florencio-Javier. «Cultura y evangelización: aproximación a la iconografía de la Pasión de Cristo en el arte extremeño». *Cauriensia* 10 (2015): 113-161.
- Hernández Nieves, Román. «Centros artísticos de escultura y pintura en la Baja Extremadura: siglos XVI-XVIII». *Espacio, tiempo y forma. Serie VII. Historia del Arte* 3 (1990): 87-122.
- . «El desaparecido retablo mayor de la parroquia de Nuestra Señora de la Consolación de Azuaga (Badajoz)». *Norba. Revista de arte* 8 (1988): 59-68.
- . *Retablística de la Baja Extremadura (siglos XVI-XVIII)*. 1ª ed. Universidad Nacional de Educación a Distancia. Centro regional de Extremadura - Mérida, 1991.
- . *Retablística de la Baja Extremadura (Siglos XVI-XVIII)*. 2ª ed. Badajoz: Diputación Provincial, 2004.
- López Martínez, Celestino. *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*. Sevilla: Rodríguez, Giménez, 1929.
- Palomero Páramo, Jesús Miguel. *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*. Sevilla: Diputación Provincial, 1983.

### Enrique de SUISTE, retablista y cochero (1574-1576)

El apellido Suiste resulta bastante común en Estonia a día de hoy. Sin embargo, se le ha otorgado un origen flamenco, probablemente debido a que en la época se aplicaba este gentilicio de manera bastante generalizada. Este entallador aparece en la documentación al sustituir a Juan Giralte –también flamenco– el 19 de julio de 1574 en la elaboración de un retablo para la iglesia de San Martín de Bollullos de la Mitación (Sevilla), cuando Giralte enferma al final de su vida. Solo habían transcurrido tres meses desde el primer contrato del retablo cuando tiene lugar dicha cesión, en la que se mantienen idénticas casi todas las condiciones originales. Las únicas diferencias serían un mayor plazo, que ahora se ampliaba hasta el 15 de agosto del mismo año, y el aumento del precio en 20 reales más<sup>718</sup>.

Reseñamos igualmente la noticia de un Enrique Sustre, que figura como maestro de hacer coches, en un documento de 1576, vecindado en la colación de Santa María. Más allá de la semejanza del apellido, otro dato curioso es que aparece asociado a otro artista, el vidriero Vicente Menardo, flamenco a la sazón<sup>719</sup>. Posiblemente ambos Enriques sean el mismo artífice, ya que podemos imaginar que haría coches de madera.

---

<sup>718</sup> Antonio Muro Orejón, *Documentos para la historia del arte en Andalucía* (Sevilla: Universidad de Sevilla, Facultad de Filosofía y Letras, 1932), IV. Artífices sevillanos de los siglos XVI y XVII: 55-57; Palomero Páramo, *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*, 109 y 160-161; Gómez Sánchez, «Santiago de Pesquera y Juan Giralte en el Ayuntamiento de Sevilla (1541-1571)»: 75 y 78.

Sobre el retablo ha escrito Palomero Páramo, *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*, 161: «Su estructura arquitectónica sigue el esquema compositivo y su ornamental propio de los años centrales del siglo al articularse mediante balaustres y embocarse las cajas con arcos geminados. Además como prueba evidente de la pervivencia que los modelos góticos aún guardaban en 1574 y la asimilación alcanzada entre este estilo y el plateresco, el promotor exigía que el retablo se acotase por un guardapolvo “labrando en él un serafín y un florón, uno sí y otro no, repartidos en cuadrado».

<sup>719</sup> José Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive* (Sevilla, Pamplona: La Andalucía Moderna, Analecta, 1899), 3: 76.

Observamos por tanto cómo la destreza del trabajo de la madera puede aplicarse, en este caso, tanto a la talla artística como a obras de diferente naturaleza. Además, en la segunda mitad de la centuria se desarrolló un novedoso y creciente interés automovilístico entre los sevillanos. Prueba de ello son los varios testimonios que refieren la existencia de unos 500 vehículos particulares que había en la ciudad en esta década de 1570<sup>720</sup>.

### Bibliografía

Domínguez Ortiz, Antonio. *Orto y ocaso de Sevilla*. [Sevilla]: Diputación de Sevilla, Servicio de Archivo y Publicaciones, 1974.

Eslava Galán, Juan. «Una encrucijada humana». En *Sevilla, siglo XVI. El corazón de las riquezas del mundo*, editado por Carlos Martínez Shaw, 27-42. Madrid: Alianza, 1993.

Gestoso y Pérez, José. *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*. Facsímil. Vol. 3. Sevilla, Pamplona: La Andalucía Moderna, Analecta, 1899-1908, 2001.

Gómez Sánchez, Juan Antonio. «Santiago de Pesquera y Juan Giralte en el Ayuntamiento de Sevilla (1541-1571)». *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte* 19 (2006): 67-84.

Hernández Díaz, José. *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía. VI. Arte y artistas del Renacimiento en Sevilla*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1933.

Muro Orejón, Antonio. *Documentos para la historia del arte en Andalucía*. Vol. IV. Artífices sevillanos de los siglos XVI y XVII. Laboratorio de Arte. Sevilla: Universidad de Sevilla, Facultad de Filosofía y Letras, 1932.

Palomero Páramo, Jesús Miguel. *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*. Sevilla: Diputación Provincial, 1983.

---

<sup>720</sup> Antonio Domínguez Ortiz, *Orto y ocaso de Sevilla* ([Sevilla]: Diputación de Sevilla, Servicio de Archivo y Publicaciones, 1974), 109; Juan Eslava Galán, «Una encrucijada humana», en *Sevilla, siglo XVI. El corazón de las riquezas del mundo*, ed. Carlos Martínez Shaw (Madrid: Alianza, 1993), 34.

## Nicolás TILLER, maestro entallador e imaginero (1516-1538)

### Introducción

Llordén lo considera sin lugar a dudas «el entallador de mayor relieve en Málaga durante la primera mitad del siglo XVI», si bien es incluido en esta tesis debido a su estancia en Écija hacia 1526, así como a su origen picardo. Respecto a su formación, Sauret se pregunta si antes de 1516 pudo haberse integrado en algún taller de Sevilla o, más en concreto, junto a Jorge Fernández en Córdoba. De hecho, se ha comparado su estilo con el de los seguidores de Fernández, basándose en particular en la posible participación de Tiller en el retablo mayor de la iglesia de Santiago en Écija y en la Portada del Sagrario de la catedral de Málaga<sup>721</sup>, pero de ello nos encargaremos con todo detalle a su debido momento.

### Primeras obras en Málaga (1516-1524)

Las informaciones más tempranas que de él tenemos son las relativas al contrato con el mercader Fernando de Córdoba, en 1516. Se trata de la realización de un retablo renacentista en madera de borne y castaño para la capilla que el comitente tenía en el recién fundado monasterio franciscano de San Luis el Real, en Málaga<sup>722</sup>. Otra capilla,

---

<sup>721</sup> Andrés Llordén, *Escultores y entalladores malagueños. Ensayo histórico documental (siglos XV-XIX). Datos inéditos del Archivo de Protocolos para la Historia del Arte en la ciudad de Málaga* (Ávila: Real Monasterio de El Escorial, 1960), 12; María Teresa López Beltrán, *El puerto de Málaga en la transición a los tiempos modernos* (Málaga: Junta de obras del puerto, Universidad de Málaga, 1986), 235; Teresa Sauret Guerrero, *La catedral de Málaga* (Málaga: Servicio de Publicaciones, Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga, D.L., 2003), 43, 52 y 55-56; María Teresa López Beltrán, «Redes familiares y movilidad social en el negocio de la renta: el tándem Fernando de Córdoba-Rodrigo Álvarez de Madrid y los judeoconversos de Málaga», *Revista del CEHGR* 24 (2012): 38.

<sup>722</sup> López Beltrán, *El puerto de Málaga en la transición a los tiempos modernos*, 235; María de la Concepción Valenzuela Robles, «Documentos para la historia del arte en Málaga en época de los Reyes Católicos», *Boletín de Arte* 15 (1994): 348-350; Francisco José Rodríguez Marín, «El desaparecido convento franciscano de San Luis el Real y la recristianización de la Málaga

de carácter funerario y bajo la advocación de San Francisco, fue dotada ese mismo año por este mecenas, en el convento a la sazón de San Francisco, ubicada bajo el coro<sup>723</sup>.

Hay constancia de su presencia en Málaga por primera vez en 1517 como entallador vecino de esta ciudad<sup>724</sup>, aunque el artista debió de llegar a esta ciudad años antes, puesto que para 1516 ya es contratado para realizar obras de cierta envergadura. Por otro lado, si bien parecería lógico pensar que desde esta fecha reside en dicha ciudad hasta 1523, lo cierto es que no podemos demostrar si durante ese periodo el artista efectuó algún desplazamiento. Sí que podemos afirmar es que para 1523 es un artista apreciado por comitentes adinerados.

En primer lugar, se ha apuntado a una posible participación en la tardogótica Portada del Sagrario de la catedral de Málaga, construida entre 1513-1525. Esta conjetura se basa en las similitudes de su escultura con la obra de Jorge Fernández, en especial con la portada de la Capilla Real de Granada, así como con la producción de este escultor en la catedral de Sevilla, cuando las comparamos con las figuras del Salvador y del apóstol Santiago en Málaga. La principal diferencia radicaría en que las figuras malagueñas presentan unos rasgos más angulosos, mientras que Jorge Fernández tiende a tallar unos rostros más redondos y de rasgos más suaves. Asimismo, en la Portada del Sagrario, las figuras del obispo Pedro de Toledo, del cardenal Mendoza o de san Agustín sí que muestran analogías con la escultura del retablo mayor de la catedral de Sevilla (como los rostros redonditos con los mentones pronunciados), por lo que cabría relacionar esta portada con el taller de Jorge Fernández. Empero, como insiste Sauret, estas razones no serían suficientes para afirmar la participación de Nicolás Tiller en dicha fachada, ya que al comparar esta escultura con el retablo de santa Bárbara, se comprueba la diferencia estilística<sup>725</sup>. Por lo tanto, si bien no podemos afirmar su participación directa en esta portada, hay ciertos indicios de un contacto previo con el taller de Jorge Fernández.

---

musulmana», *Baetica. Estudios de arte, geografía e historia* 18 (1996): 20; Sauret Guerrero, *La catedral de Málaga*, 52.

<sup>723</sup> López Beltrán, «Redes familiares y movilidad social en el negocio de la renta: el tándem Fernando de Córdoba-Rodrigo Álvarez de Madrid y los judeoconversos de Málaga», 38.

<sup>724</sup> Llordén, *Escultores y entalladores malagueños. Ensayo histórico documental (siglos XV-XIX)*, 13.

<sup>725</sup> Pedro Galera Andreu, *Andalucía gótica* (Madrid: Encuentros, 1992), 485; Sauret Guerrero, *La catedral de Málaga*, 37-38 y 43.





Figura 126. Portada del Sagrario, catedral, 1513-1525, Málaga.



Figura 127. Detalle de los promotores como orantes, Portada del Sagrario, catedral, 1513-1525, Málaga.

En 1523, se encarga del retablo para la capilla de don Gonzalo Sánchez, bajo la advocación de san Gregorio, en la antigua mezquita de Málaga, que en estos momentos funcionaba como templo catedralicio, antes de ser destruida. Los obispos que afrontaron las primeras reformas fueron Pedro Díaz de Toledo (1487-199) y Diego Ramírez de Villaescusa de Haro (1500-1518). El edificio actual se abrió al culto en 1588. La capilla de San Gregorio es la única que se mantuvo de la primitiva mezquita-catedral, aunque desgraciadamente no se conserve el retablo de Nicolás Tiller, contratado a 11 de diciembre de 1523<sup>726</sup>. Además del san Gregorio, las demás cajas contendrían los siguientes temas: a un lado, *santa Ana con Virgen y Niño* y la *Encarnación*; al otro, *Santiago a caballo* y la *Misa de San Gregorio*; en el banco, cinco medias figuras, que se corresponderían con san Juan Bautista, los evangelistas y vírgenes sin especificar. De este retablo no se conserva nada a excepción de la tabla de la *Misa de San Gregorio*, la cual, ha sido asociada

<sup>726</sup> Sauret Guerrero, *La catedral de Málaga*, 27, 33 y 52. La imagen de san Gregorio también es mencionada en Andrés Llordén, *Pintores y doradores malagueños* (Ávila: Real Monasterio de El Escorial, 1959), 15.

En 1492 se llevaron a cabo las primeras reformas de la mezquita para adaptarla a las nuevas necesidades. Fue el obispo Pedro de Toledo quien, además de reparar ciertos inmuebles de dotación real, acometió estas primeras modificaciones de la mezquita, consistentes en orientar el culto hacia el este y colocar la entrada principal en el muro septentrional, levantar un coro en el centro del edificio, reservó espacio a los laterales para crear capillas y comenzó a transformar el *sahn* en claustro. Jesús Suberbiola Martínez, «Política arquitectónica de los obispos de Málaga tras la conquista (1485-1540)», *Baetica. Estudios de arte, geografía e historia* 19, n° 2 (1997): 71-72. También Sauret Guerrero, *La Catedral de Málaga*, 27-34 trata sobre las reformas a las que se somete la mezquita y en la página 65 menciona el retablo.

con la pintura del mismo tema del retablo de santa Bárbara, tallado por el propio Tiller<sup>727</sup>.

Así, el 11 de diciembre de 1523, Nicolás Tiller y Pedro Calderón, ambos entalladores y vecinos de Málaga, se comprometen a realizar un retablo para la citada capilla. La fecha de entrega será, «quince días más o menos» del carnaval o carnestolendas del año siguiente, 1524. El precio total del retablo ascendería a 30 ducados de oro, pagados por plazos. Primero, 15 ducados les fueron entregados el día de la firma del contrato «que se otorgaron por contentos a su voluntad por cuanto los recibieron en presencia del escribano público de lo cual, yo, el dicho escribano, doy fe». Después, siete ducados y medio cuando tuvieran acabado la mitad del retablo y, una vez asentado, el resto<sup>728</sup>.

El retablo, según la descripción que anota el contrato, vendría a sustituir otro anterior, de menores dimensiones. Constaría de cinco calles; el registro inferior tendría sus cajas decoradas con chambranas y separadas entre seis pilares; dichos pilares con sus correspondientes peanas altas y bajas. En el siguiente registro, se colocarían cuatro pilares; la caja central se cubriría con un artesonado y cobijaría una estatua de bulto y sedente de san Gregorio como pontífice. En el tercer cuerpo, el lugar central lo ocuparía un tabernáculo con santos, entre columnas y, a sendos lados, cajas. Por último, la estructura iría rematada con un guardapolvo.

---

<sup>727</sup> Sauret Guerrero, *La catedral de Málaga*, 52; en las páginas 65-66 nos recuerda que que la tabla que actualmente ocupa el espacio central del banco de este retablo fue una donación que recibió la catedral en 1896.

Los autores que sostienen que esta tabla procede del mencionado retablo de san Gregorio son Agustín Clavijo García, «Las pinturas de la catedral de Málaga» (tesis de licenciatura, Universidad de Granada, 1971), 92; Agustín Clavijo García, «La pintura del Renacimiento y del Barroco», en *Málaga. Arte* (Málaga: Anel, 1984), 3: 863-864; Lorenzo Pérez del Campo, «Nicolás Tiller y el retablo de santa Bárbara», *Baetica. Estudios de arte, geografía e historia* 8 (1985): 78; Lorenzo Pérez del Campo y J. L. Romero Torres, *La catedral de Málaga* (León: Everest, 1986), 42. Por otro lado, otros investigadores se oponen a este origen: R. Escalera Pérez, «Misa de san Gregorio», en *El esplendor de la memoria. El arte de la Iglesia en Málaga* (Málaga: Junta de Andalucía, Obispado, 1998), 104.

<sup>728</sup> Llordén, *Escultores y entalladores malagueños. Ensayo histórico documental (siglos XV-XIX)*, 13-14 reproduce la transcripción del documento. Los mismos datos los encontramos en Pérez del Campo, «Nicolás Tiller y el retablo de santa Bárbara»: 78.

Retablo de santa Bárbara de la catedral de Málaga (1524)

A continuación pasaremos a analizar el retablo de santa Bárbara de la catedral de Málaga. Esta obra fue inicialmente contratada en 1524 e históricamente se ha pensado que iría destinada a la mezquita-catedral. En el edificio actual, la capilla de santa Bárbara está ubicada en la girola, de las dos del lado de la epístola, la que está a la derecha, más centrada. Volviendo al retablo, la imaginería y mazonería son obra de Nicolás Tiller; la policromía de la escultura, de Jácome de Lobeo; y las pinturas ubicadas en los guardapolvos son obra de Francisco de Ledesma<sup>729</sup>. A modo de ejemplo de las redes profesionales entre estos artistas, hemos recordado que este Francisco de Ledesma fue igualmente colaborador con Nicolás de Lyon en su obra de Vélez-Málaga (ver biografía de Nicolás de Lyon) y que el otro pintor, Jácome de Lobeo, era, al igual que Tiller, un extranjero septentrional, a cuyo trabajo en este retablo nos referiremos en el momento oportuno.

Hasta aquí hemos intentado sintetizar lo que tradicionalmente se conocía de este retablo. A mediados de los años 1990, se efectuó una restauración. Gracias a estos trabajos, no solo se contribuye a su conservación, sino que han servido para desvelar algunas informaciones sumamente relevantes para comprender su construcción. En primer lugar, los expertos observaron que el retablo había sido ejecutado en dos fases, que se extendieron a lo largo de unos 40 años. La primera etapa, en la que nos centramos en este trabajo, se iniciaría en 1524; es el momento cuando se tallan las arquitecturas, imaginería y se procedía a la policromía. Una vez acabados estos elementos, debió de haber un parón. De hecho, hay indicios de que el retablo nunca luciera en la antigua mezquita-catedral, sino que fuera planteado para ser ubicado directamente en la nueva edificación. La razón reside en que el cabildo aprueba la planta de la nueva catedral en enero de 1524, mientras que el retablo se contrata un tiempo más tarde, en marzo<sup>730</sup>.

---

<sup>729</sup> Bárbara Hasbach Lugo, y Juan Carlos Hernández Núñez, «La restauración del retablo de santa Bárbara de la catedral de Málaga», *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte* 10 (1997): 87-88; Sauret Guerrero, *La catedral de Málaga*, 53-54 y 65.

<sup>730</sup> El mayordomo que se reúne con los artistas, «Francisco del Pozo, debía [de] conocer el lugar que le correspondía en el nuevo edificio. Al contrario del ocupado en la antigua mezquita, la nueva capilla de Santa Bárbara se situaría en un punto preferente y de mayor importancia en el templo. Se localizaría tras el altar mayor, en su girola, e inmediata a la capilla central que sería posteriormente dedicada a la Encarnación, titular de la catedral malagueña». Hasbach Lugo, y Hernández Núñez, «La restauración del retablo de santa Bárbara de la catedral de Málaga»: 86-87.



Figura 128. Nicolás Tiller y Francisco de Ledesma, retablo de Santa Bárbara, catedral, 1524, Málaga.

Después, se retomaron las obras en la década de 1560; durante estos años se asienta el retablo en su ubicación definitiva y se le añaden las pinturas de los guardapolvos. Cabe añadir otros detalles que prueban esta hipótesis: se trata de las ménsulas ubicadas en la parte inferior, que delatan la culminación de la capilla antes de 1562. Esto se explica gracias a que dichas ménsulas, que ejercen una función de zapata y presentan un diseño cuyo origen procede de la Antigüedad clásica, son habituales en la arquitectura de la segunda mitad del siglo XVI; además, muestran similitud con elementos ilustrados en el *Manuscrito de arquitectura* de Hernán Ruiz II, fechado en torno a 1562<sup>731</sup>.

El otro elemento que sustenta este asentamiento hacia 1560 es la azulejería de los laterales, pues corresponden a la ornamentación de la mesa de altar primitiva. La azulejería frontal del altar fue sustituida por una losa de mármol, si bien dicha mesa conserva los laterales originales. Los restauradores consideran que esta modificación debió de ser coetánea a la incorporación de las pinturas de paisajes en el sotabanco. Respecto a los laterales conservados, basándose en las técnicas de realización (técnica de arista), colorido y motivos vegetales, los autores los consideran procedentes de los talleres sevillanos de mitad del XVI<sup>732</sup>.

El retablo, una vez asentado por completo, ha sido modificado parcialmente en distintos momentos. Hasta la restauración efectuada a finales del siglo pasado, se pensaba –pues hasta el momento todo parecía apuntar en esa dirección– que la imagen de santa Bárbara era una fiel copia de la original, ejecutada en 1766 por el escultor Fernando Ortiz y que la razón de esta sustitución era el lamentable estado de conservación de la escultura primitiva<sup>733</sup>. En realidad la santa titular no fue sustituida, sino que se constató que había sido restaurada, en efecto, por el mismo Fernando Ortiz.

<sup>731</sup> Hasbach Lugo, y Hernández Núñez, «La restauración del retablo de santa Bárbara de la catedral de Málaga»: 86-87 citan los folios 59v, 80, III y 145. Véase también Pedro Navascués Palacio, *El libro de arquitectura de Hernán Ruiz el Joven* (Madrid: Escuela Técnica Superior de Arquitectura, 1974); Alfredo José Morales Martínez, *Hernán Ruiz “el Joven”* (Madrid: Akal, 1996), 129-159.

<sup>732</sup> Hasbach Lugo, y Hernández Núñez, «La restauración del retablo de santa Bárbara de la catedral de Málaga»: 85-886; Teresa Sauret Guerrero, «Consideraciones en torno al fenómeno de la plástica en Málaga durante la Edad Moderna», en *Patrimonio cultural de Málaga y su provincia. Málaga, la Edad Moderna, las artes plásticas*, ed. Teresa Sauret Guerrero (Málaga: Diputación Provincial-CEDMA, 2001), 3: 14-29. Sobre la interpretación de estos paisajes añadidos, véase Susana E. Rodríguez de Tembleque García, «Elegía pintada. Los paisajes del retablo de santa Bárbara de la catedral de Málaga», *Boletín de Arte* 28 (2007): 59-82.

<sup>733</sup> Pérez del Campo, «Nicolás Tiller y el retablo de santa Bárbara»: 80.

Ahí reside la otra gran novedad que arrojaron los trabajos de restauración. Esta afirmación se fundamenta en los resultados de los análisis de la policromía y, por otro lado, en la forma de la torre, atributo de la mártir. De esta manera, los restos de policromía de la estatua son similares a los que presentan las demás figuras que componen este retablo. A ello se suma la talla de la torre, que han comprobado que es un elemento original, que el escultor Ortiz ni siquiera llegó a modificar. Además, el diseño de la torre reproduce el minarete de la antigua mezquita anterior, que Tiller tuvo la oportunidad de conocer *in situ*, y que se corresponde con las ilustraciones conservadas en la documentación de la capilla. Parece incluso haber hallado una cierta inspiración en las obras de la Portada del Sagrario, que se llevaron a cabo entre 1510 y 1525, puerta monumental a la que ya nos hemos referido<sup>734</sup>.

La escultura de Santa Ana triple que, si bien no figuraba originalmente en este retablo y fue trocada por un San Sebastián posteriormente por razones todavía desconocidas en fechas desconocidas. Al parecer, es muy probable que proceda de algún otro retablo de Nicolás Tiller, ya que la policromía y el movimiento de la figura permiten asociar la obra a este imaginero. También se ha sugerido que su ubicación está cambiada por el San Roque, así como la ausencia de un evangelista –recordemos que en el contrato inicial se pedía que contara con los evangelistas y padres de la Iglesia–. En último lugar, el cuadro de la *Misa de San Gregorio* se añadió a este retablo a finales del siglo XIX o comienzos del XX, pues en las descripciones decimonónicas no se alude a esta pintura, que sí aparece en una fotografía de 1924<sup>735</sup>.

---

<sup>734</sup> Hasbach Lugo, y Hernández Núñez, «La restauración del retablo de santa Bárbara de la catedral de Málaga»: 88-89.

Puntualizan que esta intervención no sería del 1766, sino dos años más tarde. En concreto, se refieren a los libros de *Protocolo de la capilla de santa Bárbara* del año 1765 y de *Hacienda mayor* de 1770. Los autores citan la publicación de María Dolores Aguilar García, «La mezquita mayor de Málaga y la iglesia vieja», *Boletín de Arte* 7 (1986): 65 y 67.

Añaden la siguiente comparación entre los dibujos hallados por la doctora Aguilar García («La mezquita mayor de Málaga y la iglesia vieja»: 65 y 67) y la torre de la santa: «En ambos casos, la torre ofrece planta cuadrada, dos cuerpos y despiece de sillares. En el cuerpo bajo se sitúa la puerta con arco de medio punto y dos ventanas rectangulares. Dicho cuerpo se remata con pretil. El segundo cuerpo, también cuadrado, solo presenta un vano rectangular, en la representación de 1765, y dos superpuestos en la de 1770. En ambos casos, se remata con chapitel piramidal. Si bien es cierto que el artista se tomó ciertas libertades al realizar la maqueta de la torre de Santa Bárbara, en cuanto a su planta, ya que esta aparece de forma [h]exagonal u octogonal».

<sup>735</sup> Pérez del Campo, «Nicolás Tiller y el retablo de santa Bárbara»: 80; Hasbach Lugo, y Hernández Núñez, «La restauración del retablo de santa Bárbara de la catedral de Málaga»: 89-90; Sauret Guerrero, *La catedral de Málaga*, 54; Sauret Guerrero, «Consideraciones en torno al fenómeno de la plástica en Málaga durante la Edad Moderna», 3: 14-29.

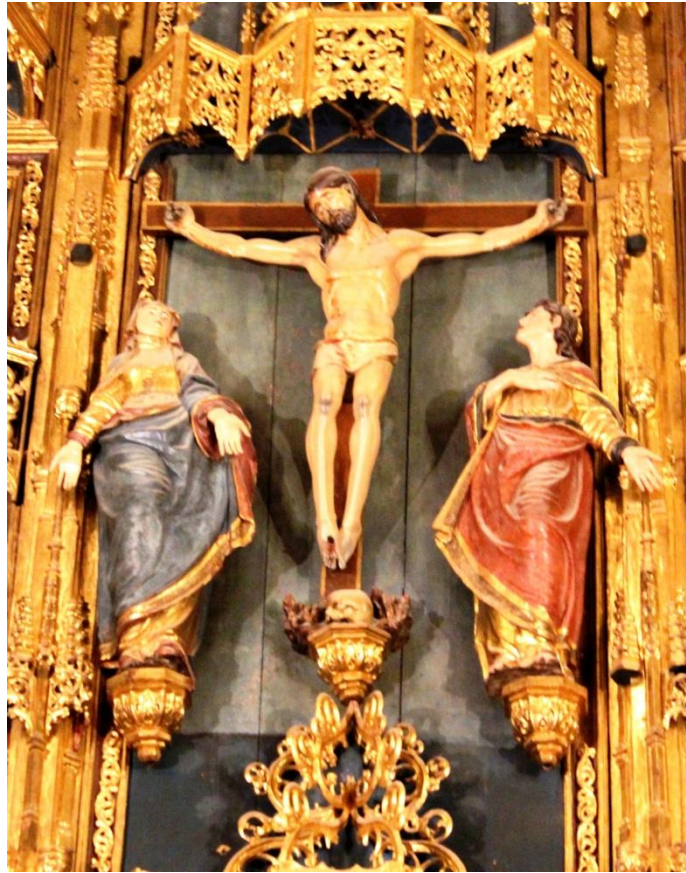


Figura 130. Nicolás Tiller, *Calvario*, retablo de Santa Bárbara, catedral, 1524, Málaga.

Dado que es la única obra de este entallador que ha llegado a nuestros días, merece un análisis más detenido, ya que, a nuestro juicio, esta elección estilística «a la moderna», a nuestro humilde entender, constituya posiblemente la razón de su escaso éxito en tierras sevillanas, donde el gusto renacentista estaba más implantado. Salta a la vista, como anunciábamos, el goticismo que domina el conjunto y, al observarlo a poca distancia, los rostros planos de las figuras (en las fotografías aportadas, probablemente sea en el *Calvario* donde mejor se observe esta tendencia). Asimismo, coincidimos con los expertos en señalar que entre la Santa Ana y el resto de esculturas del retablo prevalece una homogeneidad plástica. Por lo que no cabe duda de que, a pesar de no estar inicialmente contratada, esta figura fue tallada por el mismo imaginero.

---

Pérez del Campo también indica que hay otros detalles que fundamentan dicha afirmación, pero no los especifica.

Cuentan Hasbach Lugo y Hernández Núñez que, entre estas descripciones, figura la de Desbarrolles, un viajero francés, que alabó la maestría del retablo y denunció, ya en su momento, su pésimo estado de conservación, como figura en C. Medina Conde, *La catedral de Málaga* (Málaga, 1878, 1984), 150-151.





Figura 131. Nicolás Tiller, *Santa Ana*, retablo de Santa Bárbara, catedral, 1524, Málaga.

La composición del retablo se estructura en tres calles, siendo la central de mayor altura y anchura; las cajas se decoran con doseletes que rematan en pináculos. Cada calle se divide a la vez en tres cajas, con arcos carpaneles los nichos laterales y en la calle central, en el registro inferior, el nicho queda enmarcado en un arco de medio punto. Para entender esta preferencia, que en otros puntos pudiera considerarse un estilo retardatario, hemos de tener en cuenta que, en estas primeras décadas tras la reconquista de la ciudad, el Gótico se impone como imagen de la nueva religión oficial y del nuevo gobierno, en oposición al pasado andalusí (y, paradójicamente, el retablo iría destinado a una antigua mezquita). De hecho, este retablo de santa Bárbara debió de tener una cierta repercusión en la ciudad mediterránea, pues se impuso como modelo en

contratos posteriores, como es el caso del retablo de la capilla de Nuestra Señora del Rosario en el convento de Santo Domingo<sup>736</sup>.

El armazón posterior, todo en madera de pino con alto contenido en resina, constituye un entramado de vigas dispuestas verticalmente y otras transversales, colocadas detrás de los pilares; el peso de esta estructura lo soportan el armazón de la predela y 26 tirantes empotrados en los mechinales del muro. Encastradas en el muro también hay dos largas escarpías de hierro forjado que ayudan a que la estructura se mantenga adosada al muro. Si la mayor parte del peso descansa sobre la máquina de la predela, ésta a su vez transmite esta presión a un escalón de la mesa escondido tras el sotabanco. Por último, los guardapolvos son ajenos a toda esta estructura, ya que son asegurados gracias a clavos en el borde externo. El resto de los elementos que componen la obra y que se muestran al espectador (arquitecturas doradas, tablas de los guardapolvos e imaginería) son de cedro<sup>737</sup>.

---

<sup>736</sup> Pérez del Campo, «Nicolás Tiller y el retablo de santa Bárbara»: 78-79.

<sup>737</sup> Hasbach Lugo, y Hernández Núñez, «La restauración del retablo de santa Bárbara de la catedral de Málaga»: 90-91 añaden más detalles sobre el ensamblaje: «El ensamblaje fue realizado con cajas y espigas y a junta viva, reforzándose en muchos casos con clavos de hierro forjado, especialmente en las molduras, cresterías y tablas. Se aprecian clavos con cabeza redonda y en forma de “ala de mosca”. Algunas zonas del interior de las cresterías de remate del retablo están reforzadas con tiras de cáñamo encolado. La zona posterior de las pequeñas hornacinas de la predela está totalmente cubierta con tela encolada y estucada.

Cada guardapolvo está constituido por cuatro tablas largas, siendo más anchas las que dan al retablo que las externas y, a su vez, más largas las dos inferiores que las dos superiores. Los ensamblajes encolados longitudinalmente son a junta viva, siendo de acabado perfecto. Sólo en algunas zonas y en la unión de las mitades inferior y con la superior se utilizó un encañamado como refuerzo de la junta. Además, para evitar cualquier otra deformación, se añadieron dos barrotes fijos longitudinales, encolados y clavados».



Figuras 132-133. Nicolás Tiller, *Santas Lucía y Apolonia*, retablo de Santa Bárbara, catedral, 1524, Málaga.

La imaginería representa a las siguientes figuras: en el registro superior, de izquierda a derecha, santa Lucía, un Calvario compuesto de Crucificado, Virgen y san Juan, santa Apolonia; debajo, san Roque, en el centro, la titular, santa Bárbara, y, por último, santa Ana con la Virgen y el Niño. Los cuerpos de las esculturas están tallados cada uno de un solo bloque lignario, mientras que elementos tales como manos, pliegues exteriores y atributos son piezas encoladas. Son macizas las figuras que componen el Calvario, san Roque y Santa Bárbara; y han sido vaciadas las santas Lucía, Apolonia y el grupo de santa Ana, Virgen y Niño. Si bien el estilo de todas las figuras responde a una misma mano ejecutora, podrían haber sido talladas en momentos distintos, según han sugerido Hasbach Lugo y Hernández Núñez. Por otro lado, faltan san Juan Evangelista y el apostolado, contratados en un principio; quizás esa pérdida sea la razón por la que las imágenes del resto de evangelistas y padres de la Iglesia hayan sido atornilladas<sup>738</sup>.

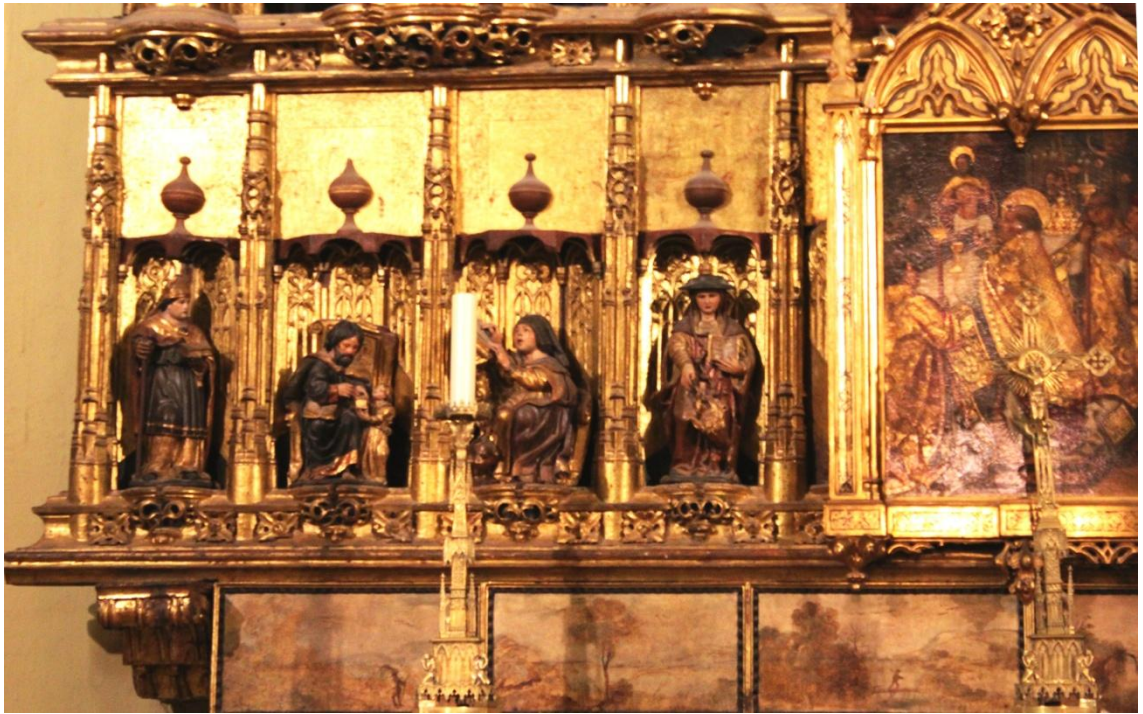
<sup>738</sup> Hasbach Lugo, y Hernández Núñez, «La restauración del retablo de santa Bárbara de la catedral de Málaga»: 85 y 90.



Figura 134. Nicolás Tiller, *San Roque y Santa Bárbara* (con la maqueta del antiguo minarete), retablo de Santa Bárbara, catedral, 1524, Málaga.

El *Calvario* del ático es un conjunto que merece ser elogiado. El Cristo presenta un aire de patetismo que lo acerca al Cristo del Millón sevillano; de igual forma, los gestos de los otros dos personajes, María y San Juan, estarían inspirados en imágenes flamencas<sup>739</sup>. Estas influencias no serían de extrañar, ya que este entallador, oriundo de la Picardía, fácilmente podría haber tenido conocimiento de modelos flamencos, que, por otro lado, gozaban de amplia difusión. A ello se suma, sus vínculos con talleres ubicados en el suroeste peninsular, a través de los cuales podía establecer una comunicación con la escultura sevillana precedente, sobre todo, si tenemos en cuenta que el famoso Cristo del Millón es una de las piezas más antiguas que atesora la catedral hispalense, por lo que pudo haber visto esta figura en algún momento.

<sup>739</sup> Sauret Guerrero, *La catedral de Málaga*, 56.



Figuras 135-136. Nicolás Tiller, *evangelistas y padres de la Iglesia*, retablo de Santa Bárbara, catedral, 1524, Málaga.

Para Sauret, la Santa Ana Triple, procedente de otro retablo, pero ejecutada por Tiller, sería la mejor pieza del conjunto, de la que destaca la ejecución de los paños y el tratamiento general de los bultos. La autora enlaza este estilo con la impronta de los modelos franceses que habría conocido Tiller, el cual, pese a su origen picardo, se habría formado en un taller del centro de la Borgoña, a juzgar por la talla de los paños, con suaves pliegues y evitando angulosidades. También lo relaciona con otros talleres peninsulares: por un lado, con la escultura de Gil de Siloe, por los rostros redondos y las bocas, pequeñas y apretadas, de sus personajes, así como por el calzado y los bajos de las túnicas de los personajes femeninos. Ejemplo de ello serían las santas Apolonia y Lucía del retablo malagueño, que se asemejarían a los rostros de las figuras secundarias de la capilla de santa Ana de la catedral de Burgos y a otras en el relieve de la *Presentación de María* en el templo del retablo de la Concepción de la capilla del obispo Acuña, también en la catedral burgalesa<sup>740</sup>.



Figura 129. Retablo del Árbol de Jesé, capilla de Santa Ana o de la Concepción, catedral de Burgos. A la izquierda, parte superior, relieve de la *Presentación en el templo* y, debajo, *Nacimiento de la Virgen*; en el centro, la escena del *Abrazo en la Puerta Dorada*, rodeada de figuras secundarias.

<sup>740</sup> Sauret Guerrero, *La catedral de Málaga*, 55.

Por lo tanto, a través del análisis estilístico, Sauret propone el siguiente recorrido: el artista, nacido en Picardía, en el norte de la actual Francia, se desplazaría hasta un taller del centro de la Borgoña; imaginamos que este taller se ubicaría en Dijon, ya que entre los principales centros artísticos, éste es uno de los más importantes y se ubica aproximadamente en el centro geográfico. Después, se mudaría hasta el norte peninsular, donde bien podría haber entrado en contacto con Gil de Siloe, por las razones aludidas, o con León Picardo, quien lo acogería en su taller debido al origen común.

A modo de coda, aunque no es el objeto de este estudio, pero consideramos de cierto interés referirnos, de manera muy breve, a la policromía que adorna estas esculturas. Se encarga de ello Jácome de Lobeo, flamenco, origen que deja una fuerte impronta en su trabajo. No en vano, lleva a cabo un tipo de policromía muy relacionada con la tradición pictórica y decorativa flamenca, con una reproducción de los tejidos realizada con gran esmero y prolijidad. Entre otras técnicas, emplea aquí el brocado aplicado; la relevancia de esta técnica reside en que se trata de un trabajo de un alto grado de complejidad importado de Flandes, tierra natal del pintor, además de ser uno de los pocos ejemplos conservados en Andalucía<sup>741</sup>.

### Écija (1525-1526)

Durante los años de 1525 y 1526 se sabe de su estancia en Écija, donde debió de colaborar en el retablo mayor de la iglesia de Santiago, que por entonces se estaba construyendo y que se atribuye al taller de Jorge Fernández. Sauret nos advierte de que, a su juicio, Llordén en realidad sigue una apreciación de Temboury sin documentar; además, resultaría de gran complejidad analizar la aportación de Tiller en este retablo, puesto que se encargaría de elementos secundarios, tales como decoraciones o pináculos<sup>742</sup>.

<sup>741</sup> Hasbach Lugo, y Hernández Núñez, «La restauración del retablo de santa Bárbara de la catedral de Málaga»: 87 y 90-91.

<sup>742</sup> Llordén, *Escultores y entalladores malagueños. Ensayo histórico documental (siglos XV-XIX)*, 14; Pérez del Campo, «Nicolás Tiller y el retablo de santa Bárbara»: 78; Sauret Guerrero, *La catedral de Málaga*, 43 y 65. Palomero Páramo excluye esta obra de su monografía sobre la retablistica renacentista, seguramente por sus características estilísticas (Jesús Miguel Palomero Páramo, *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)* [Sevilla: Diputación Provincial, 1983]).

Cabe argüir de igual forma que el susodicho retablo, al igual que el de santa Bárbara, se enmarca dentro de un gusto completamente tardogótico y, de la misma manera, se adorna el frontal con motivos geométricos en cerámica. Por tanto, si bien no es certera su participación directa en este retablo, sí está demostrada su estancia en la ciudad y, sin lugar a dudas, este retablo coincide estilísticamente con las opciones estéticas cultivadas por el entallador.

### Málaga (1527-1538)

El 20 de noviembre de 1527, en un documento de venta de una propiedad, ya se denomina «maestro Nicolás Tiller entallador»<sup>743</sup>. Ello, sin lugar a dudas, nos informa sobre su promoción dentro del oficio, a la vez que nos proporciona una pista sobre su economía personal: a pesar de desconocer la razón por la que vende el inmueble, se puede inferir que el artista habría tenido unas ciertas entradas que le permitieran haberlo adquirido.

El 30 de julio de 1532 suscribe la realización de un retablo para el altar mayor del convento de Nuestra Señora Santa María de la Paz, en Málaga. En el contrato se describe que debe contar con un banco, dividido en tres cajas; en el medio del banco, una custodia «con tres ochavos labrada del romano, con sus molduras y baltos y óvalos y lengüetas, como en la muestra que de ello hice en un papel, para vos el dicho señor Gutiérrez Lasso». Encima de la predela, una figura mariana de bulto, inserta en su «caja, nicho y pilares y su arco con sus molduras labradas del romano». Sobre esta caja, un friso, también «labrado del romano con sus molduras y bultos y arquitrabe». Sobre el friso, esto es, en el segundo cuerpo, cuatro pilares al romano, «con basas y capiteles conforme a los de abajo». Por último, el retablo estará rematado con un «friso con coronamiento, molduras y arquitrabe y candeleros», sobre el que se levanta un arco de medio punto, de igual forma, con molduras y coronamientos, todo ello al romano. En esta escritura también se incluye la obligación del entallador de asentar el retablo, como era habitual. Nicolás Tiller recibe ese día un adelanto de 6.000 maravedís y quedan otros 14.000 por cobrar, en concepto de manufactura y materiales. La fecha de entrega se fija en el primer día de carnestolendas del año siguiente, 1533<sup>744</sup>. En efecto, halladas

<sup>743</sup> Llordén, *Escultores y entalladores malagueños. Ensayo histórico documental (siglos XV-XIX)*, 15.

<sup>744</sup> Llordén, *Escultores y entalladores malagueños. Ensayo histórico documental (siglos XV-XIX)*, 15-17, mencionado también en Sauret Guerrero, *La catedral de Málaga*, 65.



las trazas de este retablo, se ha podido identificar un calco procedente del Archivo Juan Temboury (Diputación Provincial). La importancia radica en la inclusión de elementos que podemos encontrar en el tratado de Sagredo; en concreto, unos capiteles clásicos que sostienen el entablamento<sup>745</sup>.

Meses después, el 15 de septiembre de 1533, actúa como fiador Pedro de Morales y Jácome Lobeo, maestros pintores, en un encargo que reciben estos dos para el convento malagueño de Nuestra Señora de la Victoria. El 22 de enero de 1534 «maese Nicolás Tiller, entallador» y los albaceas de Francisco de Ocaña acuerdan la realización de un retablo, como lo tenía estipulado el difunto. Dicho retablo estaba destinado al ya mencionado convento de Nuestra Señora de la Paz, también sería de un estilo al romano. También se pide que el entablamento descansa sobre capiteles. La madera elegida será pino para el tablero y molduras, y borme o nogal para las chambranas. El entallador se compromete a ejecutar el retablo para finales del marzo siguiente, por lo que pagarán 2.200 maravedís, de los que le adelantan ese mismo día seis ducados; el resto del dinero será entregado una vez terminado el retablo<sup>746</sup>.

### Otras cuestiones

Siendo maestro entallador, al menos, desde 1527, la única referencia alusiva al taller que dirigía data del 15 de febrero de 1535. Ese día, Alonso Martín de Almagro acuerda con Tiller para que su hijo de 14 años, Esteban, ingrese como aprendiz de la profesión durante cinco años. Como ocurría muchas veces, pactan también que el maestro se hiciera cargo del alojamiento, alimento y vestimenta del muchacho<sup>747</sup>.

<sup>745</sup> Pérez del Campo, «Nicolás Tiller y el retablo de santa Bárbara»: 78; María Dolores Aguilar García, «La mezquita mayor de Málaga y la iglesia vieja», *Boletín de Arte* 6 (1985): 55-69; María Dolores Aguilar García, «La mezquita mayor de Málaga y la iglesia vieja», *Boletín de Arte* 7 (1986): 49-67.

<sup>746</sup> Llordén, *Escultores y entalladores malagueños. Ensayo histórico documental (siglos XV-XIX)*, 17-18: «no ha de tener sino unas molduras castellanas todo alrededor y su peana conforme a una que está en San Francisco en la claustra, y también ha de llevar cuatro repartimientos [cajas] como aquí parece en la muestra y en lugar de estos crinales de talla que vaya concorriendo dichas molduras y que en cada repartimiento haya una chambranica del romano, como está dibujado en la dicha muestra, y también debajo de la dicha moldura de la vuelta redonda haya un colgante de talla conforme a la altura y anchura, como dicho es [...]».

Citado también por Sauret, *La catedral de Málaga*, 65.

Sobre el monasterio de la Victoria, véase Francisco José Rodríguez Marín, «El convento de frailes mínimos de la Victoria. Historia y arte», *Isla de Arriarán: revista cultural y científica* 4 (1994): 113-122.

<sup>747</sup> Llordén, *Escultores y entalladores malagueños. Ensayo histórico documental (siglos XV-XIX)*, 18.

Respecto a sus desplazamientos y vida personal, sabemos que el 24 de enero de 1517 recibe la dote para casarse con Catalina Ruiz, que ascendía a 14.858 maravedíes. Años más tarde, el 18 de agosto de 1524, el artista emitió una carta en la que anulaba una escritura de obligación celebrada entre Catalina Ruiz y Diego Barón contra su voluntad; asimismo, declaraba perdonarlos a ambos. Para Sauret, no se trata tanto de un mero acuerdo formalizado, sino de un adulterio al que se suma, además, el abandono del domicilio conyugal por parte de Catalina. Sobre estas fechas poseía una casa en la calle Calderería, en Málaga. No era su única propiedad en esta ciudad, puesto que, mientras reside en Écija, formaliza un poder el 2 de mayo de 1526 en el que autoriza a su compatriota Juan de Francia, de oficio pescador y vecino de Málaga, para que proceda a alquilar unas casas allí. De hecho, el 29 de agosto de ese año, su amigo firma con un inquilino, Francisco Hernández, espadero. El 20 de noviembre de 1527, vencido el alquiler, decide vender esta vivienda, por 4.000 maravedís, cuatro gallinas y censo anual perpetuo. Es en esta operación de venta cuando se denomina por primera vez «maestro», como indicábamos anteriormente<sup>748</sup>.

Por último, para 1538 debía de estar muy enfermo o anciano, porque el 15 de febrero emite una carta en el que otorga poder a Diego de los Santos, maestro carpintero y vecino de Málaga, y lo nombra albacea para que reciba cualquier cobro en su nombre<sup>749</sup>. La otra hipótesis sería que el artista previera otra ausencia de la ciudad. En cualquier caso, se desconocen noticias de él más allá de ese año.

### Estilo y evolución. Redes con otros artistas

Si bien consideramos muy probable que hiciera una primera parada en Sevilla –y, con total seguridad, en Córdoba–, pudo mantener algún contacto profesional que recurriera a él para una colaboración en Écija. Sin embargo, mientras que en el área de Andalucía Occidental el Renacimiento iba tomando paso, el artista debió de observar que su saber hacer era más apreciado en Málaga. Esta ciudad, al haber sido tomada por las tropas cristianas pocos años antes (en concreto, 1485), era un terreno fértil para seguir cultivando los últimos goticismos, ya que este estilo se asociaba a la nueva religión oficial y era promovido por las personalidades que ahora tomaban el gobierno.

---

<sup>748</sup> Llordén, *Escultores y entalladores malagueños. Ensayo histórico documental (siglos XV-XIX)*, 13-15 y 18; Sauret Guerrero, *La catedral de Málaga*, 52 y 65.

<sup>749</sup> *Vid. supra*.

Los expertos que han estudiado su obra coinciden en señalar un cambio a partir de 1526<sup>750</sup>. Con gran certeza nos sumamos a esta afirmación, ya que consideramos que fue su estancia en Écija la que propició que el entallador entrara en contacto con otros artistas e intelectuales con gustos más renacentistas; de hecho, todas las obras que contrata a la vuelta son claramente renacentistas. Mantenemos la creencia de que en Sevilla (o poblaciones cercanas) no podría haberse asentado fácilmente, dada la mayor presencia de artífices de la escultura más actualizados que Nicolás Tiller. Este entallador-imaginero, a pesar de su buena técnica, mantenía un estilo retardatario, que, como podemos comprobar, el artista supo actualizar.

Asimismo, vemos que, más allá de su posible integración del taller que operaba en Écija, este artífice presenta otros nexos que lo vinculan a la plástica sevillana. En primer lugar, como se ha dicho, el Cristo de su Calvario del retablo de santa Bárbara en Málaga parece hallar inspiración en el conocido Cristo del Millón, que remata el retablo de la capilla mayor de la catedral metropolitana hispalense. Este Cristo es una de las piezas más antiguas que atesora dicha catedral, por lo que, de haber pasado el artista por Sevilla, habría podido fijarse en esta escultura. Segundo, hemos comentado ya las analogías que Nicolás Tiller presenta con la obra de los colaboradores de Jorge Fernández Alemán; ello ha llevado a especular en una posible formación o periodo en el taller del renombrado artista en Córdoba, ciudad en la que ambos residieron en sus años de juventud. De nuevo, recordamos que Jorge Fernández es uno de los maestros destacados que participa en las labores del retablo mayor de la catedral de Sevilla. Finalmente, cabe mencionar que Tiller forma compañía con el pintor Francisco de Ledesma, artista que, a la sazón, trabaja habitualmente junto a otro francés activo en Sevilla, Nicolás de Lyon (véase su biografía). Por lo tanto, si bien carecemos de una fuente documental que vincule a Nicolás Tiller con los talleres sevillanos, sí que observamos claros indicios de comunicación entre el artista y sus compañeros de gremio activos a lo largo del Guadalquivir.

### Otros homónimos

En alguna ocasión se le ha confundido con Nicolás de Lyon, como advierte Sauret. Sin embargo, a pesar de que ambos pudieron haberse conocido, las diferencias estilísticas son más que suficientes como para delimitar nítidamente el perfil de uno y

---

<sup>750</sup> Pérez del Campo, «Nicolás Tiller y el retablo de santa Bárbara»: 78.

otro<sup>751</sup>. Una vez aclarada la separación entre los dos Nicolás hasta ahora mencionados, hemos de referirnos a un tercero, con el que Tiller comparte región de origen. Consideraremos a este último un entallador distinto por dos razones: la primera, temporal y la segunda, estilística. Se trata del entallador Nicolás Picardo, activo en tierras leonesas hacia 1570-1571. Conocemos de su existencia a través de un contrato que a continuación explicaremos.

Los monjes benedictinos del monasterio de San Pedro de Eslonza, en la actual provincia de León, requieren al pintor Juan Tomás Celma la hechura del retablo mayor de la iglesia conventual a finales de 1570. El contrato se formaliza el 3 de enero de 1571 en la ciudad de León y se acuerda que el retablo estaría terminado para la siguiente festividad de San Juan, por un precio de 108 ducados. De este contrato nos interesan los testigos, «Nyculas Picardo» y Baltasar de Peñaranda, ambos vecinos de León. Si el retablo se llegó a terminar se desconoce, ya que no conservamos nada de él. Picardo no se limitó a actuar como simple testigo, puesto que Diego de Solís, entallador, fue subcontratado por el pintor para que se encargase de las labores de la madera. A su vez, Solís estaba concertado con Picardo desde el 2 de septiembre del año anterior y ambos colaboraban a partes iguales en las obras que excedieran de 2.000 maravedíes. Por lo tanto, dado que este retablo se acordó en 108 ducados, Nicolás Picardo no solo actuó como testigo, sino que, además, se encargaría de la mitad de la entalladura del retablo<sup>752</sup>.

Desconocemos qué aspecto podría tener dicha obra, pero, por las fechas en las que se formalizan los acuerdos mencionados, es muy poco probable que siguiera la estética tardogótica que Tiller desarrolló (y que abandonó hacia 1526). Por otro lado, la separación temporal, ciertamente, no impide que ambos sean la misma persona pero, dada la esperanza de vida de la época, para 1571 Nicolás Tiller debía de ser muy anciano. De ser así, otra cuestión que cabe plantearse es por qué abandonaría Málaga y cómo llegó a entrar en contacto con talleres tan apartados.

---

<sup>751</sup> R. Camacho Martínez, y J. María Romero Martínez, *La iglesia del Sagrario de Málaga* (Málaga: Colegio de Arquitectos, 1987), 8-9; Sauret Guerrero, *La catedral de Málaga*, 43 y 64. Sauret indica que esta suposición fue defendida en su día por Juan Temboury y otros.

<sup>752</sup> María Cristina Rodicio Rodríguez, y Javier Rivera Blanco, «El pintor manierista Juan Tomás Celma en la provincia de León», *Tierras de León* 24, n° 56 (1984): 24-30. Sobre este Nicolás Picardo entallador, véase Gloria Carrizo Sainero, «La escultura del siglo XVI en la diócesis de León» (tesis, Universidad Complutense de Madrid, 1989).

## Conclusiones

En los lapsos de tiempo que se abren entre los datos biográficos conocidos, ¿dónde anda y qué es de él? ¿Se movió por media Andalucía, aun manteniendo Málaga como residencia habitual? Sería necesario despejar los interrogantes que surgen sobre su paradero en las fechas durante las cuales no está localizado, que son, aproximadamente, de 1517 hasta 1523 y de 1527 a 1532. Si tenemos en cuenta que Écija se ubica aproximadamente a mitad de camino entre Sevilla y Córdoba y que es muy probable que el artista tuviera contactos en alguna de estas ciudades, ¿podemos descartar que en esos dos años aproximados hiciera alguna incursión en empresas hispalenses o cordobesas? De hecho, su primer encargo conocido en Málaga lo recibe a través de un comitente cordobés, que pudo haber sido el introductor de Tiller entre los círculos influyentes de Málaga. Y, sobre todo, qué ocurrió en 1538: ¿enfermó o simplemente marchó a otra empresa artística?

## Bibliografía

- Aguilar García, María Dolores. «La mezquita mayor de Málaga y la iglesia vieja». *Boletín de Arte* 6 (1985): 55-69.
- . «La mezquita mayor de Málaga y la iglesia vieja». *Boletín de Arte* 7 (1986): 49-67.
- Banda y Vargas, Antonio de la. «Huellas artísticas andaluzas en la Baja Extremadura». En *Estudios de arte español*. Sevilla: Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, 1974.
- Camacho Martínez, R., y J. María Romero Martínez. *La iglesia del Sagrario de Málaga*. Málaga: Colegio de Arquitectos, 1987.
- Carrizo Sainero, Gloria. «La escultura del siglo XVI en la diócesis de León». Tesis, Universidad Complutense de Madrid, 1989.
- Clavijo García, Agustín. «La pintura del Renacimiento y del Barroco». En *Málaga. Arte*, Vol. 3. Málaga: Anel, 1984.
- . «Las pinturas de la catedral de Málaga». Tesis, Universidad de Granada, 1971.
- Escalera Pérez, R. «Misa de San Gregorio». En *El esplendor de la memoria. El arte de la Iglesia en Málaga*. Málaga: Junta de Andalucía, Obispado, 1998.

- Frothingam, Alice Wilson. *Tile altar by Niculoso Pisano and others at Tentudía*. Nueva York: Hispanic Society of America, 1964.
- Galera Andreu, Pedro. *Andalucía gótica*. Madrid: Encuentros, 1992.
- Hasbach Lugo, Bárbara, y Juan Carlos Hernández Núñez. «La restauración del retablo de santa Bárbara de la catedral de Málaga». *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte* 10 (1997): 81-103.
- Llordén, Andrés. *Escultores y entalladores malagueños. Ensayo histórico documental (siglos XV-XIX). Datos inéditos del Archivo de Protocolos para la Historia del Arte en la ciudad de Málaga*. Ávila: Real Monasterio de El Escorial, 1960.
- . *Pintores y doradores malagueños*. Ávila: Real Monasterio de El Escorial, 1959.
- López Beltrán, María Teresa. *El puerto de Málaga en la transición a los tiempos modernos*. Málaga: Junta de obras del puerto, Universidad de Málaga, 1986.
- . «Redes familiares y movilidad social en el negocio de la renta: el tándem Fernando de Córdoba-Rodrigo Álvarez de Madrid y los judeoconversos de Málaga». *Revista del CEHGR* 24 (2012): 33-72.
- Medina Conde, C. *La catedral de Málaga*. Málaga, 1878, 1984.
- Morales Martínez, Alfredo José. *Francisco Niculoso Pisano*. Sevilla: Diputación Provincial, 1977.
- . *Hernán Ruiz «el Joven»*. Madrid: Akal, 1996.
- Navascués Palacio, Pedro. *El libro de arquitectura de Hernán Ruiz, el Joven*. Madrid: Escuela Técnica Superior de Arquitectura, 1974.
- Palomero Páramo, Jesús Miguel. *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*. Sevilla: Diputación Provincial, 1983.
- Pérez del Campo, Lorenzo. «Nicolás Tiller y el retablo de Santa Bárbara en la Catedral de Málaga». *Baetica. Estudios de arte, geografía e historia* 8 (1985): 77-84.
- Pérez del Campo, Lorenzo, y J. L. Romero Torres. *La catedral de Málaga*. León: Everest, 1986.

- Rodicio Rodríguez, María Cristina, y Javier Rivera Blanco. «El pintor manierista Juan Tomás Celma en la provincia de León». *Tierras de León* 24, n° 56 (1984): 24-30.
- Rodríguez de Tembleque García, Susana E. «Elegía pintada. Los paisajes del retablo de santa Bárbara de la catedral de Málaga». *Boletín de Arte* 28 (2007): 59-82.
- Rodríguez Marín, Francisco José, «El convento de frailes mínimos de la Victoria. Historia y arte», *Isla de Arriarán: revista cultural y científica* 4 (1994): 113-122.
- Rodríguez Marín, Francisco José. «El desaparecido convento franciscano de San Luis el Real y la recristianización de la Málaga musulmana». *Baetica. Estudios de arte, geografía e historia* 18 (1996): 17-36.
- Sauret Guerrero, Teresa. «Consideraciones en torno al fenómeno de la plástica en Málaga durante la Edad Moderna». En *Patrimonio cultural de Málaga y su provincia. Málaga, la Edad Moderna, las artes plásticas*, editado por Teresa Sauret Guerrero, 3: 14-29. Málaga: Diputación Provincial-CEDMA, 2001.
- . *La catedral de Málaga*. Málaga: Servicio de Publicaciones, Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga, D.L., 2003.
- Suberbiola Martínez, Jesús. «Política arquitectónica de los obispos de Málaga tras la conquista (1485-1540)». *Baetica. Estudios de arte, geografía e historia* 19, n° 2 (1997): 67-82.
- Valenzuela Robles, María de la Concepción. «Documentos para la historia del arte en Málaga en época de los Reyes Católicos». *Boletín de Arte* 15 (1994): 343-352.

Cristóbal VOISÍN/VOISIN/VOISSIN/BAISIN<sup>753</sup>, entallador e imaginero (1538- c. 1590)

Dado que comparten apellido y trabajan en la misma ciudad en fechas cercanas, queremos pensar que Nicolás y Cristóbal fueran hermanos. A Cristóbal Voisin y a Jerónimo de Valencia –posterior autor de la sillería de coro de la catedral de Badajoz en 1555– se les atribuye la Portada de Entrecoros de la Cartuja de Santa María de la Defensa (Jerez de la Frontera, Cádiz) en 1538, portada que daba acceso al coro de monjes. De ella podemos afirmar que «su interés reside en el empleo de un nuevo lenguaje arquitectónico en su composición, muy alejado del Gótico con el que comparte espacio, y en su ornamentación cargada de simbolismo, que constituye un auténtico mensaje para los frailes». Recordemos que los frailes contaban con otro coro, comenzado tres años antes que esta portada, en 1535, por Nicolás Voisin, desde la que verían esta portada tallada. El entablamento se inspira en las mismas fuentes que, pocos años más tarde, se plasmarán en el Mausoleo de Montorsoli para Andrea Doria, en Génova, lo cual nos da una pista sobre el repertorio de fuentes gráficas que estos artistas manejaban. Finalmente, el elemento de unión sobre el arco pudo haber sido colocado entre 1550-1552<sup>754</sup>.

---

<sup>753</sup> Este nombre también figura muy a menudo en publicaciones y documentación escrito como Cristóbal/Xristopher/Cristófer/Xrisptoual. Hemos optado por utilizar en nuestro texto la variante ortográfica más sencilla y habitual tanto para el nombre como para el apellido.

<sup>754</sup> Hipólito Sancho de Sopranis, «Arquitectura jerezana del siglo XVI», *Archivo hispalense. Revista histórica, literaria y artística* 123, nº 40 (1963): 9; Julia López Campuzano, «La portada de entrecoros de la Cartuja de Jerez de la Frontera», *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte* 4 (1991): 308; Julia López Campuzano, «Noticias de entalladores Jerónimo de Valencia y Cristóbal Voisin», *Archivo Español de Arte* 69, nº 275 (1996): 309 y 335.

Sancho de Sopranis cree que este mausoleo constituiría la fuente directa, lo cual es imposible, dada su elevación más tardía que nuestra portada; cita a Carla Manara, *Montorsoli e la sua opera genovese* (Génova, 1969), 52.

López Campuzano, a lo largo del artículo de 1991, realiza una magnífica lectura del programa de esta portada, del que tomamos la cita anotada. Dado que en esta tesis no entraremos a analizar



En fechas cercanas, debió de trabajar para la fábrica de la catedral metropolitana de Sevilla, pues Gestoso halló un pago de 1547 en el que figura un Cristóbal Bauzin. Junto a él están otros artistas a los que ya nos hemos referido a lo largo del presente trabajo, Juan Danber (véase biografía) y el reconocido escultor Jerónimo de Valencia (véase biografía de Hans de Bruselas, pues era su colaborador habitual)<sup>755</sup>.

De igual forma, Cristóbal trabaja a la par en la sillería de la cartuja jerezana, según documento firmado en Sevilla, ciudad en la que el entallador (todavía) estaba avocindado en la colación de San Marcos, a 22 de septiembre de 1547. Esta sillería, ejecutada junto al maestro Jerónimo, durante un tiempo estuvo alojada en la iglesia de Santiago en Jerez de la Frontera, recientemente restaurada (2005-2017)<sup>756</sup>. La Virgen que preside en lo alto del conjunto, «renaciente en efecto y de gran sentido clásico, aunque con cierto aire de extranjerismo» podría ser obra suya o de Jerónimo de Valencia<sup>757</sup>.

En el zócalo de piedra que cimentaba la sillería reza “AÑO DE 1550”, que se ha tomado como la fecha de terminación la obra; este sillar posteriormente ha sido

---

significación ni iconografía de las obras aludidas, remitimos al lector interesado a esta publicación.

<sup>755</sup> José Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive* (Sevilla, Pamplona: La Andalucía moderna, Analecta, 1899-1908, 2001), 1: 180 y 199, y 3: 90.

<sup>756</sup> Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario de artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, 3: 117; Pelayo Quintero Atauri, *Sillerías de coro en las iglesias españolas* (Madrid: Voluntad, 1928), 118; Manuel Gómez-Moreno, *La escultura del Renacimiento en España* (Florescia, Barcelona: Pantheon, Gustavo Gili, 1931), 73; Manuel Esteve Guerrero, *Jerez de la Frontera. Guía oficial de arte* (Jerez de la Frontera, Valladolid: Maxtor, 1933), 31, 35, 39 y 163-165; Antonio Rodríguez Moñino, «Hans de Bruxelles y Jerónimo de Valencia (entalladores del siglo XVI. 1554-1601)», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología* 9 (1942-1943), 149; José Azcárate Ristori, *Escultura del siglo XVI* (Madrid: Plus Ultra, 1958), 254; López Campuzano, «Noticias de entalladores Jerónimo de Valencia y Cristóbal Voisin»: 334-339; Manuel Romero Bejarano, y David Caramazana Malía, «La sillería de coro de padres de la Cartuja de Santa María de la Defensión de Jerez de la Frontera, una obra clave de la escultura manierista del sur del arzobispado hispalense», en *Choir Stalls in Architecture and Architecture in Choir Stalls*, ed. Fernando Villaseñor (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2015), 295.

Quintero Atauri nos muestra una fotografía con la disposición que tuvo en la Iglesia de Santiago.

Para más detalles sobre estos trabajos arquitectónicos realizados, véase Ángeles Álvarez Luna, José María Guerrero Vega, y Manuel Romero Bejarano, «Los problemas estructurales de la Parroquia de Santiago de Jerez de la Frontera: los sistemas de construcción aplicados a la restauración monumental», en *Actas del Cuarto Congreso Nacional de Historia de la Construcción, Cádiz, 27-29 enero 2005*, ed. S. Huerta (Madrid: Juan de Herrera, SEdHC, Arquitectos de Cádiz, COAAT Cádiz, 2005), 1: 35-48.

<sup>757</sup> José Hernández Díaz, «Iconografía hispalense de la Virgen Madre en la escultura renacentista», *Archivo hispalense. Revista histórica, literaria y artística* 2, nº 3 (1944): 94.

trasladado a la sacristía cartujana, donde forma parte de un armario con puertas talladas. Precisamente en 1550, el 24 de abril, firman los dos compañeros otro concierto, en el que: en primer lugar, se definen como «maestros entalladores»; segundo, dicen estar avecindados en Jerez, en la colación de San Miguel; y tercero, se comprometen a trabajar juntos durante un año más, esto sería hasta la primavera de 1551. No obstante, la relevancia de este contrato reside en los dos retablos que conciertan, hoy ya desaparecidos. Estos retablos se ubicarían en el coro de los frailes (tradicionalmente atribuido a Nicolás Voisin), en dos altares colocados en sendos lados de la Puerta de Entrecoros, a la que ya nos hemos referido. Esta Portada se asentaba en un muro que dividía ambos espacios y que, además, servía de respaldo para la sillería del coro de monjes. Por esta razón, se especifica en el contrato que los retablos han de tener la misma altura que los sitiales de los monjes<sup>758</sup>.

En fechas cercanas al primer acuerdo para la ejecución de esta sillería, el 5 de abril de 1548 formó una empresa junto al entallador Pedro del Campo y el mercader Hernán Vázquez. Ahí era Voisin el principal accionista, puesto que aportó 300 ducados, mientras que los otros dos 150 ducados cada uno. La finalidad era invertirlos en mercaderías que Vázquez llevaría a Puerto de Dios para su venta<sup>759</sup>. Este hecho revela el espíritu emprendedor del artista, aunque no hemos encontrado ninguna otra noticia que nos informara del desarrollo de la compañía. Respecto al Puerto de Dios, Gestoso sugiere su ubicación en Colombia; suponemos que se refiere a un lugar a las orillas del río San Jorge, en Montelíbano (Colombia). Sin descartar esta opción, podría tratarse igualmente de Puerto Maldonado (Perú), ciudad regada por el río Madre de Dios.

Tras la intervención en la cartuja, Cristóbal Voisin y Jerónimo de Valencia se disponen en 1552 a trabajar en la sillería del monasterio jerónimo de Bornos (Cádiz), que no se conserva<sup>760</sup>. Asimismo, en 1554 el escribano Rodrigo de Rus le encargó un retablo para su capilla funeraria en la parroquia de San Marcos en Jerez de la Frontera. Esta iglesia todavía conserva dos de los relieves que componían el retablo, representando los temas del *Abraza de san Joaquín y santa Ana* y la *Huida a Egipto*. Se han

---

<sup>758</sup> Esteve Guerrero, *Jerez de la Frontera. Guía oficial de arte*, 165; López Campuzano, «Noticias de entalladores Jerónimo de Valencia y Cristóbal Voisin»: 334-335.

<sup>759</sup> Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario de artifices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, 3: 122.

<sup>760</sup> David Caramazana Malia y Manuel Romero Bejarano, «Un retablo que hemos de hazer para la dicha yglesia a lo romano. Valencia y Voisin, creadores del retablo mayor de Medina Sidonia (Cádiz)», *Archivo Español de Arte* 93, nº 371 (septiembre de 2020): 207-208.

perdido el remate en forma de semicírculo y el Calvario. Los dos relieves actuales debieron de llegar bastante deteriorados a mediados del siglo XX, de tal manera que entonces se acometió su restauración. Durante estas intervenciones se les aplicó la policromía actual, que posiblemente imite la original<sup>761</sup>.

En los últimos meses se ha desvelado la participación de Cristóbal Voisín y su socio habitual, Jerónimo de Valencia, en el gran retablo de Santa María, en Medina Sidonia (Cádiz). La ejecución de esta obra se extiende a lo largo de varias generaciones de artífices, como ya vimos en la biografía de Roque de Balduque. Es precisamente a la muerte de éste cuando dicha máquina pasa a ser responsabilidad de Voisín y Valencia, si bien serán otros artistas, como Juan Bautista Vázquez el Viejo, los que se encargarán de su finalización. Así pues, el 14 de mayo de 1555 Voisín y Valencia suscriben la realización de talla y ensamblaje de un retablo para el altar mayor, especificando «a lo romano». Con posterioridad, serán los pintores Antonio de Almeda y Andrés Ramírez quienes se encarguen de dorar dos retablos de esta iglesia, siendo uno de ellos el que ahora nos incumbe. La nota interesante es que, en dicho contrato, Voisín figura como testigo<sup>762</sup>.

Caramaza Malia y Romero Bejarano atribuyen a Voisín y Valencia las arquitecturas del retablo al completo, así como los relieves del banco y las escenas de los tres primeros cuerpos. Los autores llegan a esta conclusión a través de la comparación estilística de diversos elementos sustentantes y decorativos de la sillería jerezana, tales como los arcos de medio punto terminados en ménsulas que enmarcan los nichos, la disposición de los balaustres sobre pilastras del entablamento, los templetos del remate, roleos, ángeles tenantes y el *Rollwerk*. En cuanto a los relieves figurados, todo parece indicar que Voisín es el autor del relieve de la Flagelación del banco, la Natividad de Cristo en el segundo cuerpo, la Quinta Angustia en el tercer cuerpo y el Nacimiento de la Virgen del primer cuerpo. Como fuentes visuales, citan sendos grabados de Durero para varias escenas pasionales y Lucas van Leyden (la Oración en el Huerto)<sup>763</sup>.

<sup>761</sup> Manuel Romero Bejarano, «El Abrazo de san Joaquín y santa Ana», en *Inmaculada*, eds. Clementina Julia Ara Gil, Francisco Javier de la Plaza Santiago, y María Meléndez Alonso (Salamanca: Fundación Las Edades del Hombre, 2005), 120-122.

<sup>762</sup> Caramazana Malia, y Romero Bejarano, «Valencia y Voisín, creadores del retablo mayor de Medina Sidonia (Cádiz)»: 207-209.

<sup>763</sup> Caramazana Malia, y Romero Bejarano, «Valencia y Voisín, creadores del retablo mayor de Medina Sidonia (Cádiz)»: 211- 214.

Caracterizan las figuras de la siguiente manera: «A grandes rasgos podemos decir que las figuras atribuibles a Valencia y Voisín tienen una musculación poco marcada y una posición un tanto

Comprobamos de esta manera el conocimiento y manejo de las mismas fuentes que hemos identificado en otros entalladores estudiados en esta tesis.

A la vez que desarrollaba estos trabajos, Cristóbal Voisín simultaneaba otras obras. En el mismo año de 1557, durante un tiempo residió en Medina Sidonia, pero poco después, en diciembre, figura en Jerez de la Frontera. El motivo fue la terminación del retablo de la iglesia de Villamartín, junto a Antonio de Almeda (pintor que también aparece en el retablo de Medina Sidonia). Pagado Almeda a mediados de 1558, lo cual nos indica que el trabajo estaba terminado, Voisín vuelve a Medina Sidonia, donde alquila vivienda de marzo de 1559 hasta julio de 1560. En agosto de 1559 cobró por un retablo para el hospital de la Misericordia de Vejer de la Frontera junto al ensamblador Simón Gómez<sup>764</sup>.

Otras obras que se atribuyen a este entallador-imaginero son la Virgen del Rosario de la parroquia de Santa María, en Arcos de la Frontera, y la imagen de la beata Lucía de Narni del primitivo retablo mayor del Real Monasterio de Santo Domingo, en Jerez de la Frontera. Por último, Romero Bejarano estima su fallecimiento en torno al 1590<sup>765</sup>.

### Bibliografía

- Álvarez Luna, Ángeles, José María Guerrero Vega, y Manuel Romero Bejarano. «Los problemas estructurales de la Parroquia de Santiago de Jerez de la Frontera: los sistemas de construcción aplicados a la restauración monumental». En *Actas del Cuarto Congreso Nacional de Historia de la Construcción, Cádiz, 27-29 enero 2005*, editado por S. Huerta, vol. 1. Madrid: Juan de Herrera, SEdHC, Arquitectos de Cádiz, COAAT Cádiz, 2005, 35-48.
- Azcárate Ristori, José María de. *Escultura del siglo XVI*. Vol. 13. Ars Hispaniae. Historia universal del arte hispánico. Madrid: Plus Ultra, 1958.

---

estatuaria. Las manos resultan algo desproporcionadas, y los rostros femeninos e infantiles tienden a la redondez, mientras que los masculinos pronuncian su alargamiento con largas barbas, influidos por el estilo de Balduque. Muchos de estos detalles se aprecian en el altorrelieve de Dios Padre de la sillería cartujana».

<sup>764</sup> Caramazana Malia, y Romero Bejarano, «Valencia y Voisín, creadores del retablo mayor de Medina Sidonia (Cádiz)»: 208-209.

<sup>765</sup> Romero Bejarano, «El Abrazo de san Joaquín y santa Ana», 122.

- Caramazana Malia, David, y Manuel Romero Bejarano. «La sillería de coro de padres de la Cartuja de Santa María de la Defensa de Jerez de la Frontera, una obra clave de la escultura manierista del sur del arzobispado hispalense». En *Choir Stalls in Architecture and Architecture in Choir Stalls*, editado por Fernando Villaseñor Sebastián, 295-310. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2015.
- . «Un retablo que hemos de hazer para la dicha yglesia a lo romano. Valencia y Voisín, creadores del retablo mayor de Medina Sidonia (Cádiz)». *Archivo Español de Arte* 93, nº 371 (septiembre de 2020): 205-220.
- Esteve Guerrero, Manuel. *Jerez de la Frontera. Guía oficial de arte*. Facsímil. Jerez de la Frontera, Valladolid: Maxtor, 1933.
- Gestoso y Pérez, José. *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*. Facsímil. Vol. 3 vols. Sevilla, Pamplona: La Andalucía moderna, Analecta, 1899.
- . *Sevilla monumental y artística. Diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*. Facsímil. Vol. 2. Sevilla: Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla, 1890.
- Gómez-Moreno, Manuel. *La escultura del Renacimiento en España*. Florencia, Barcelona: Pantheon, Gustavo Gili, 1931.
- Hernández Díaz, José. «Iconografía hispalense de la Virgen Madre en la escultura renacentista». *Archivo hispalense. Revista histórica, literaria y artística* 2, nº 3 (1944): 85-113.
- López Campuzano, Julia. «La ornamentación escultórica del patio de la casa-palacio de Camporreal en Jerez de la Frontera». *Archivo Español de Arte* 65, nº 257 (1992): 102-110.
- . «La portada de entrecoros de la Cartuja de Jerez de la Frontera». *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte* 4 (1991): 307-316.
- . «Noticias de entalladores Jerónimo de Valencia y Cristóbal Voisin». *Archivo Español de Arte* 69, nº 275 (1996): 334-338.
- Manara, Carla. *Montorsoli e la sua opera genovese*. Génova, 1969.

Quintero Atauri, Pelayo. *Sillerías de coro en las iglesias españolas*. Madrid: Voluntad, 1928.

Rodríguez Moñino, Antonio. «Hans de Bruxelles y Jerónimo de Valencia (entalladores del siglo XVI, 1554-1601)». *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 9 (1942-1943): 121-156.

Romero Bejarano, Manuel. «El Abrazo de san Joaquín y santa Ana». En *Inmaculada*, editado por Clementina Julia Ara Gil, Francisco Javier de la Plaza Santiago, y María Meléndez Alonso, 120-122. Salamanca: Fundación Las Edades del Hombre, 2005.

Sancho de Sopranis, Hipólito. «Arquitectura jerezana del siglo XVI». *Archivo hispalense. Revista histórica, literaria y artística* 40, n° 123 (1963): 9-76.

**Nicolás VOISÍN/VOISIN/VOISSIN, entallador sillero (1535)**

Dado que Nicolás y Cristóbal comparten apellido y trabajan en la misma ciudad en fechas cercanas, queremos pensar que fueran hermanos. Incluso, puede que Nicolás fuera hijo de Cristóbal, ya que éste segundo es el que habitualmente se desplaza. En 1535, Nicolás Voisin talla el coro de legos o de frailes, para la iglesia de la Cartuja de Nuestra Señora de la Defensión, en Jerez de la Frontera (Cádiz)<sup>766</sup>. Además de este coro, suponemos que participaría en alguna otra obra contratada por Cristóbal (véase biografía anterior).

**Bibliografía**

Camón Aznar, José. *La escultura y la rejería españolas del siglo XVI*. Vol. 18. Summa Artis. Madrid: Espasa-Calpe, 1981.

Caramazana Malia, David, y Manuel Romero Bejarano. «La sillería de coro de padres de la Cartuja de Santa María de la Defensión de Jerez de la Frontera, una obra clave de la escultura manierista del sur del arzobispado hispalense». En *Choir Stalls in Architecture and Architecture in Choir Stalls*, editado por Fernando Villaseñor Sebastián, 295-310. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2015.

---

<sup>766</sup> José Camón Aznar, *La escultura y la rejería españolas del siglo XVI* (Madrid: Espasa Calpe, 1981), 337.

## OTROS ARTISTAS

En este apartado incluimos un conjunto de artistas, entalladores e imagineros la mayoría, quienes, si bien están íntimamente vinculados al grupo de extranjeros estudiados, no cumplen los requisitos para ser incluidos. Por lo tanto, consideramos imprescindible hacer una breve alusión a cada uno de ellos por dos razones (según proceda en cada caso). Primero, respecto a algunos, es posible que futuros hallazgos determinen hasta qué punto debiera ser tenido en cuenta, puesto que su figura todavía plantea ciertas dudas. Segundo, hay casos en los que sentimos la necesidad de justificar la exclusión de algunos artífices. Nos referimos a aquellos que tradicionalmente han sido considerados por foráneos cuando, en realidad, lejos de disponer de pruebas definitivas, carecemos de igual manera de indicios que apuntaran dicha posibilidad. En tercer lugar, otros entalladores figuran en este apartado debido a que la información que de ellos disponemos los sitúa activos en focos cercanos o secundarios, por lo que no podemos desvincularlos por completo.

**Antonio de ABTA (1545)**

El 28 de mayo de 1545 aparece mencionado en una escritura de fianza suscrita en Málaga, referida a un retablo encargado por don Rodrigo de Ovalle poco antes. Los entalladores eran Diego de Lara y Antonio de Abta, francés<sup>767</sup>. Desconocemos el destino del retablo, pero años después, en 1548, este clérigo obtuvo una capilla en la catedral de Granada, de la que era racionero<sup>768</sup>. Consideramos que, habiendo sido encargado con tal antelación, este retablo no guarda relación con dicha capilla.

---

<sup>767</sup> Andrés Llordén, *Escultores y entalladores malagueños. Ensayo histórico documental (siglos XV-XIX)*. Datos inéditos del Archivo de protocolos para la Historia del Arte en la ciudad de Málaga (Ávila: Ediciones Real Monasterio de El Escorial, 1960), 21-22.

<sup>768</sup> María José Collado Ruiz, «Una faceta olvidada de la antigua Iglesia mayor de Granada», *Boletín de Arte* 32-33 (2011-2012): 126; María José Collado Ruiz, «El Sagrario de Granada. Antiguo espacio de enterramiento», *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte* 25, nº 1 (2013): 139.



**Rodrigo ALEMÁN (1489-1512)**

Ya hemos analizado ampliamente su filiación con la sillería de la catedral de Sevilla en la biografía de Pyeter Dancart, a la que remitimos a nuestro lector. Sin embargo, más allá de estas concomitancias, que únicamente revelan una gran capacidad de observación por parte de Alemán, todas sus obras se encuentran fuera de los límites geográficos establecidos, por lo que nos remitimos a la amplia bibliografía existente<sup>769</sup>.

---

<sup>769</sup> Sobre Rodrigo Alemán y las sillerías de Plasencia, Ciudad Rodrigo y Toledo, véase, en primer lugar, y como obra de referencia, Dorothee Heim, *Rodrigo Alemán und die toledaner Skulptur um 1500* (Kiel: Ludwig, 2006); esta investigadora ha dedicado toda su carrera a estudiar la figura de Rodrigo Alemán, prueba de ello son sus publicaciones complementarias Dorothee Heim, «El entallador Rodrigo Alemán: su origen y su taller», *Archivo Español de Arte* 68, nº 270 (1995): 131-144; Dorothee Heim, «El retablo mayor de la catedral de Toledo: nuevos datos sobre la predela», en *Actas del Congreso internacional sobre Gil Siloe y la escultura de su época. Burgos 13-16 octubre de 1999*, Centro Cultural «Casa del Cordón», ed. Joaquín Yarza Luaces y Alberto C. Ibáñez Pérez (Burgos: Institución Fernán González, Academia Burgense de Historia y Bellas Artes, 2001), 521-538; Dorothee Heim, «La sillería del coro de la catedral de Toledo y la recepción de los modelos del maestro del Hausbuch e Israel van Meckenem», *BSAA Arte* 71, nº 2 (2005): 65-87; Dorothee Heim, *La sillería coral de la catedral de Ciudad Rodrigo* (Valladolid: Fundación Patrimonio Histórico de Castilla y León, D.L., 2008); Dorothee Heim, «Pedro Berruguete y las intarsias de la sillería coral de Plasencia», *Goya* 343 (junio de 2013): 99-121; Dorothee Heim, «An International Entrepreneur in Spain around 1500: The Carver Rodrigo Alemán and his Choir Stalls», en *Choir Stalls and their Workshops. Proceedings of the Misericordia International Colloquium 2016*, ed. Anja Seliger y Willy Piron (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2017), 179-210. De igual forma, otros investigadores también se han interesado por la figura de este artista y su obra: Louis Maeterlinck, «Les stalles de la cathédrale de Tolède : la conquête de Grenade par Rodrigo Alemán», *Revue de l'art ancien et moderne* 27 (1910): 389; Martínez Vega, «Valoración histórica del coro de la catedral primada de Toledo», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de Toledo* 42-43 (1930): 1-63; José Ramón Oxea y Fernando Oxea, «Reliquias de Yuste», *Archivo Español de Arte* 20 (1947): 26-59; Héctor Luis Arena, «Las sillerías de coro del maestro Rodrigo Alemán», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 32 (1966): 89-123; Manuel López Sánchez-Mora, *La sillería de coro de la catedral de Plasencia, itallistas judíos?* (Plasencia: Imprenta La Victoria, 1970); Isabel Mateo Gómez, «Algunos temas iconográficos interpretados por el Maestro Rodrigo Alemán en la sillería de la catedral de Toledo», *Goya* 105 (1971): 158-163; Isabel Mateo Gómez, *Temas profanos en la escultura gótica española. Las sillerías de coro* (Madrid: Instituto Diego Velázquez, 1979); Isabel Mateo Gómez, *La sillería del coro de la catedral de Toledo* (Toledo: Instituto provincial de investigaciones y estudios toledanos, Diputación Provincial, 1980); Kraus y Kraus, *Las sillerías góticas españolas*, 171-192; Pilar Mogollón Cano-Cortés, y Francisco Javier Pizarro Gómez, *La sillería de coro de la catedral de Plasencia* (Cáceres: Universidad de Extremadura, 1992); José Ignacio Hernández Redondo, y Manuel Arias Martínez, «La silla de Rodrigo Alemán en el Museo Nacional de Escultura», en *Homenaje al profesor Martín González*, ed. Juan José Martín González (Valladolid: Secretariado de publicaciones de la Universidad de Valladolid, 1995), 373-380; Luis Vasallo Toranzo, «El cabildo de la catedral de Ciudad Rodrigo contra Rodrigo Alemán», *Archivo Español de Arte* 72, nº 286 (1999): 199-204; Víctor Chamorro, *La sillería de coro de la catedral de Plasencia* (Plasencia: Destino Extremadura, 2005); María Dolores Teijeira Pablos, «La sillería coral de Rodrigo Alemán en la catedral de Ciudad Rodrigo», en *La catedral de Ciudad Rodrigo a través de los siglos: visiones y revisiones*, ed. Eduardo Azofra Agustín y Joaquín Yarza Luaces ([Salamanca]: Diputación Provincial, Caja Duero Obra Social, Diócesis de Ciudad Rodrigo, 2006); Juan Manuel Ramos Berrocoso, «Importancia de los programas y

Sí que hemos de reparar en una reciente publicación que apunta, con cierta lógica, un posible origen hispano de este artista<sup>770</sup>. Por otro lado, los estudiosos que han analizado su estilo no han conseguido unanimidad en cuanto al lugar de formación de este entallador<sup>771</sup>. Sea como fuera, muchos artistas autóctonos desde la segunda mitad del siglo XV seguían las modas centroeuropeas y, más concretamente, flamencas. En consecuencia, solo podemos afirmar que su origen es muy discutido y que, pese a su relación con la escultura sevillana, Rodrigo Alemán no formaba parte de los círculos artísticos hispalenses. No podemos dar por sentado que se tuviera un aprendizaje en la catedral sevillana, junto a Dancart o cualquier otro maestro coetáneo, pero sí comprobamos que, a lo largo de su vida, no tuvo ningún vínculo profesional con artífice o comitente del ámbito andaluz.

### Ricardo COPÍN (1527)

Ricardo Copín o maestre Copín, entallador y maestro cantero, trabajó en las casas consistoriales de Sevilla del 7 al 12 de octubre de 1527. Podría considerarse extranjero dada la popularidad del nombre de Copín entre los holandeses; sin embargo, nada nos permite afirmar este origen con seguridad<sup>772</sup>. Resulta tentador vincularlo al Copín de

---

grupos iconográficos en el estudio de la sillería de Plasencia: las misericordias», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción* 48 (2013): 9-23; Juan Manuel Ramos Berrocoso, «La sillería coral de la catedral de Plasencia: datos sobre su autoría y su cronología», *Norba. Revista de arte* 36 (2016): 43-97.

<sup>770</sup> Rafael Cómez Ramos, «Alemanes hispanizados o hispanos conversos: una aproximación a la criptohistoria del arte español», en *Dejar hablar a los textos: homenaje a Francisco Márquez Villanueva*, ed. Pedro M. Piñero Ramírez (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2005), 2: 705-724.

Anteriormente, la historiografía ya se había hecho eco de la tradición que relata que Rodrigo Alemán era judío y que habría incluido en sus sillerías temas jocosos y obscenos como venganza al clero. A este respecto, véase Manuel López Sánchez-Mora, *La sillería de coro de la Catedral de Plasencia, ¿tallistas judíos?* (Plasencia: Imprenta La Victoria, 1970).

<sup>771</sup> Héctor Luis Arena, «Las sillerías de coro del maestro Rodrigo Alemán», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 32 (1966): 89-123; Isabel Mateo Gómez, «Algunos temas iconográficos interpretados por el Maestro Rodrigo Alemán en la sillería de la catedral de Toledo», *Goya* 105 (1971): 158-163; Dorothee Heim, «El entallador Rodrigo Alemán: su origen y su taller», *Archivo Español de Arte* 68, nº 270 (1995): 131-144.

<sup>772</sup> José Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive* (Sevilla, Pamplona: La Andalucía moderna, Analecta, 1899-1908, 2001), 1: 179; José Camón Aznar, *La arquitectura y la orfebrería españolas del siglo XVI* (Madrid: Espasa-Calpe, 1982), 330-331.

Morales Martínez considera a Copín (sin el nombre de Ricardo) cantero, no entallador. Alfredo José Morales Martínez, «El Ayuntamiento de Sevilla: maestros canteros, entalladores e imagineros», *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte* 4 (1991): 68.

Holanda, quien desde los últimos años del siglo XV trabaja en Toledo y, además, se encarga del sepulcro del obispo Pedro Ximénez de Préxamo en Coria<sup>773</sup>. Sin embargo, hemos de posicionarnos con cautela, puesto que carecemos de indicios que justifiquen esta asociación, máxime cuando entre ambos pudiera haber incluso un salto generacional de por medio.

### Jorge FERNÁNDEZ ALEMÁN (c. 1500-1535)

Jorge Fernández Alemán (o Jorge Garrido Garrido, su verdadero nombre) ha sido uno de los escultores más destacados de todas las épocas<sup>774</sup>. Durante mucho tiempo se le ha supuesto erróneamente germano, hasta la reciente publicación de Palomero Páramo, donde se desvela su auténtico origen: hijo de cordobeses conversos<sup>775</sup>. También señalamos la existencia de un Fernando Alemán, pintor que trabaja con Nicolás de Lyon<sup>776</sup> (al igual que el Fernández Alemán que ahora nos incumbe, véase biografía del citado entallador e imaginero). Sin embargo, más allá de la cercanía del nombre, no podemos establecer ninguna conexión entre ambos.

---

Sobre las confusiones que ha supuesto este nombre para los historiadores, véase Manuel Gómez-Moreno, «¿Jooskén de Utrecht, arquitecto y escultor?», *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones* 5, nº 99 (1911): 63-66; María Dolores Teijeira Pablos, «Acerca de la confusión de personalidades artísticas, el caso de Maestre Copín», *Estudios humanísticos. Geografía, historia y arte* 19 (1997): 303-310.

<sup>773</sup> Antonio Navareño Mateos, *Arquitectura y urbanismo de Coria, siglos XVI-XIX* (Cáceres: Institución Cultural «El Brocense», Diputación Provincial, 1982); Fernando Chueca Goitia, *La catedral de Toledo* (Madrid: Everest, 1992); María Dolores Teijeira Pablos, «Acerca de la confusión de personalidades artísticas, el caso de Maestre Copín», *Estudios humanísticos. Geografía, historia y arte* 19 (1997): 303-310; Ángel Fernández Collado, *La catedral de Toledo en el siglo XVI. Vida, arte y personas* (Toledo: Diputación Provincial, 1999); Florencio-Javier García Mogollón, *La catedral de Coria. Arcón de historia y fe* (León: Edilesa, 1999), 79; Clementina Julia Ara Gil, «Escultura en Castilla y León en la época de Gil de Siloe. Estado de la cuestión», en *Actas del Congreso internacional sobre Gil Siloe y la escultura de su época*, ed. Joaquín Yarza Luaces y Alberto C. Ibáñez Pérez (Burgos: Institución Fernán González, Academia Burgense de Historia y Bellas Artes, 2001), 145-188.

<sup>774</sup> Un compendio biográfico actualizado sobre este escultor puede consultarse en el capítulo 4 de la monografía de Salvador Hernández González, *La escultura en madera del Gótico final en Sevilla. La sillería del coro de la catedral de Sevilla* (Sevilla: Diputación Provincial, 2014), 235.

<sup>775</sup> Jesús Miguel Palomero Páramo, «El entallador Jorge Fernández: las arras en Córdoba y el testamento en Sevilla», en *Alma Ars. Estudios de Arte e Historia en homenaje al Dr. Salvador Andrés Ordax*, ed. Miguel Ángel Zalama Rodríguez y Pilar Mogollón Cano-Cortés (Valladolid: Universidad de Extremadura, Universidad de Valladolid, 2013), 41-45.

<sup>776</sup> Hernández Díaz, *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, 6: 50-52.

**Juan Andrés FLAMENCO (1557)**

La única referencia que nos hace suponer –sin llegar a afirmar categóricamente su profesión de imaginero– procede de su vínculo de amistad con Roque de Bolduque, ya que éste actuó como padrino en el bautizo de la hija de Juan Andrés el 11 de julio de 1557 en la iglesia del Salvador<sup>777</sup>. Podemos lanzar la hipótesis en base a la costumbre entre compañeros de gremio de actuar como padrinos (así como en cualquier tipo de contrato, por ejemplo, como fiador). A ello se suma el muy probable origen en los Países Bajos de este individuo, a juzgar por su epíteto. En cualquier caso, observamos una vez más cómo el origen foráneo contribuía a estrechar lazos dentro de las colonias de migrados, siendo ambos residentes en Sevilla.

Asimismo, hallamos un Juan Beze Flamenco, entallador activo entre 1535 y 1546 en Galicia, artista con un estilo cercano al de Cornielles de Holanda, uno de los más relevantes escultores en la zona durante la primera mitad del siglo XVI. Más allá de la similitud del nombre, nos llama poderosamente la atención que el 18 de marzo de 1543 bautizara a un hijo con el nombre de Roque (aunque los padrinos en esta ocasión son terceras personas ajenas a lo que nos interesa) en Orense<sup>778</sup>. Sobre su origen, el gentilicio con el que se hacía apellidar, “Flamenco”, pareciera revelador *a priori*, por lo que, en un principio, cabría suponer una procedencia de Flandes. Sin embargo, hemos de indicar la existencia de un pueblo en la Borgoña denominado precisamente Bèze, que el entallador utiliza como sobrenombre o epíteto. Quizás era efectivamente borgoñón y empleaba el término “Flamenco” de una manera muy general, englobando cualquier territorio allende los Pirineos, costumbre bastante habitual en la época.

Repasaremos brevemente el catálogo de obras que los investigadores han atribuido hasta la fecha a Beze, todas ellas en la actual provincia de Orense: el retablo mayor del monasterio de Junquera de Ambía, de 1535 (que antiguamente se pensaba obra de algún discípulo del maestro borgoñón Vigarny); en 1537, los retablos del altar

---

<sup>777</sup> «Roque Bólduque. 1557 (11.07.1557. Fue padrino de Ana hija de Juan Andrés Flamenco y de Francisca Flores. Vivía en la Magdalena)». *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía* (Laboratorio de Arte. Sevilla: Universidad de Sevilla. Facultad de Filosofía y Letras, 1927) I. Documentos varios: 55.

<sup>778</sup> Yolanda Barriocanal López, *La actividad escultórica en Ourense del Renacimiento al Barroco* (Orense: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2016), 107. Véase biografía de Cornielles, lo relativo al homónimo activo en Galicia.

mayor de la iglesia de San Pedro en Allariz y el de santa Catalina, en el monasterio del Bon Xesús de Trandeiras, en Ginzo de Limia<sup>779</sup>.

Cabe plantearnos, en primer lugar, si se trata del mismo –en efecto, ambas personalidades se mueven en círculos artísticos–. En caso afirmativo, qué relación de amistad habría entre ellos, puesto que ambos procedían de tierras flamencas. Además, el destino quiso que uno escogiera para su hijo el nombre de Roque y que en el bautizo en Sevilla hubiera un padrino homónimo al entallador activo en Galicia. Consideramos que estos datos no pueden ser concluyentes, pero tampoco desdeñables, puesto que podrían ofrecer una pista posterior a la última noticia que tenemos del artista, cuando figuraba en el testamento de su cuñado Gaspar Salgado Sobrelo, imaginero a la sazón<sup>780</sup>.

Por otro lado, no podemos obviar la referencia de un homónimo, activo en la fábrica catedralicia sevillana, pero de profesión vidriero<sup>781</sup>. Quizás el sentido común nos lleve a considerar esta hipótesis como la más probable, pero tampoco podemos descartar automáticamente el otro perfil.

### Enrique FRANCO (1594)

Un entallador llamado Henrique o Enrique Franco, aconseja al ensamblador Juan Repullo (aunque ejercía como retablista propiamente dicho), en el contrato del retablo mayor de la iglesia de Marbella, comisionado por don García de Haro, obispo de Málaga, el 26 de abril de 1594. Franco sugiere la utilización preferente de columnas estriadas antes que mantener los fustes lisos de la muestra. También indica que sería mejor que tantos los fustes como los frisos fueran sin talla, porque, aunque la madera sea más costosa, después ahorrarán en pintura<sup>782</sup>.

---

<sup>779</sup> Barriocanal López, *La actividad escultórica en Ourense del Renacimiento al Barroco*, 108-111 da cuenta pormenorizada de la vida y obra de este artista en Ourense, que aquí nos limitamos a resumir. Respecto a la vinculación de este mencionado retablo de Ambía con la escultura bigarniana, véase Juan José Martín González, «Un retablo castellano en la colegiata de Junqueira de Ambía», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 29 (1963): 261.

<sup>780</sup> Barriocanal López, *La actividad escultórica en Ourense del Renacimiento al Barroco*, 107 y 112. Su biografía y obra está expuesta en las páginas 111-114 de este citado trabajo.

<sup>781</sup> Félix González de León, *Noticia artística de todos los edificios públicos de esta muy noble ciudad de Sevilla* (Sevilla: Imprenta de D. José Hidalgo y Compañía, 1844), 2: 388.

<sup>782</sup> Andrés Llordén, *Escultores y entalladores malagueños. Ensayo histórico documental (siglos XV-XIX). Datos inéditos del Archivo de Protocolos para la Historia del Arte en la ciudad de Málaga* (Ávila: Real Monasterio de El Escorial, 1960), 53-55.

En cualquier caso, el precio final del retablo alcanzó los 250 ducados, por lo que no podemos hablar de tacañería por parte del comitente, sino más bien de un truco que el artista indica con el fin de aliviar un precio ya de por sí bastante elevado. De todas formas, la fecha de 1594 queda fuera de nuestro ámbito cronológico. Sin duda, este artista seguramente habría estado trabajando años antes. De hecho, él figura solamente como asesor, por lo que suponemos una trayectoria profesional a sus espaldas. Pese a ello, carecemos de noticias que nos informen de cualquier otra actividad, razón por la que decidimos incluirlo en este apartado.

### Hans/Hañçe de GÜELVES/GRALDES/GREDES (1556-1559)

Hans nos plantea dos incertidumbres: la primera, si efectivamente era escultor, como lo supone Floriano<sup>783</sup>. En caso afirmativo, la segunda duda que surge es si este Güelves podría tratarse de cualquier otro Hans contenido en esta tesis. La parquedad de información que sobre él hemos hallado nos impide emitir cualquier asociación fundamentada al respecto. Por ello, nos limitaremos a exponer los escasos datos que de él conocemos<sup>784</sup>.

Comenzando por su nombre, coincidimos con Pulido y Pulido en sospechar que el siguiente Eas de Graldes o Hay de Gredes sean el mismo Hans. Debía de ser buen amigo del platero Jacques de la Rúa o van Straeten—extranjero también—, que residía en Cáceres, puesto que se alojó en su domicilio durante un tiempo. Acogido allí, a 2 de junio de 1556, Jacques deja constancia que el flamenco Eas de Graldes quiere ir a Portugal y que, por razones de seguridad, Graldes le fía 1.100 reales de plata, hasta su

---

<sup>783</sup> Antonio Cristino Floriano Cumbreño, *Norba. Revista del Archivo Municipal de Cáceres* 2 (enero-marzo 1929). Citamos esta publicación siguiendo a Pulido y Pulido (véase referencia a continuación), puesto que no hemos logrado hallar ningún ejemplar para consultar o completar la cita, ya sea en papel o fondo digitalizado. Esta revista tuvo un curso de vida muy corto, puesto que solo se publicó hasta 1929. El único número que hemos encontrado corresponde al 1 (octubre-diciembre 1928), en la biblioteca del Centro Universitario Santa Ana (Almendralejo). No obstante, reiteramos nuestro agradecimiento al personal del Archivo Municipal de Cáceres, Archivo Histórico Provincial de Cáceres y Biblioteca Pública del Estado en Cáceres “Rodríguez-Moñino/M. Brey”, por su amabilidad en ayudarnos en nuestra búsqueda.

<sup>784</sup> Tomás Pulido y Pulido, *Datos para la historia artística cacereña (repertorio de artistas)* (Cáceres: Institución Cultural “El Brocense”, Diputación Provincial, 1980), 203-205. Pulido reproduce la documentación en la que se basa, el testamento de Jacques de la Rúa, en las páginas 622-625; nuestro Hans se localiza exactamente en la página 623. Este testamento fue localizado por primera vez por Floriano Cumbreño en el artículo citado en la nota al pie anterior.

retorno. Es en este documento donde más adelante figura como Hay de Gredes, refiriéndose al mismo artífice sin lugar a dudas<sup>785</sup>.

Si finalmente en 1556 se dirigió a Portugal o a cualquier otro sitio lo desconocemos. Sí sabemos que volvió a Cáceres; debía de tener una cierta confianza con Jacques, ya que estaba hospedado en su casa al fallecer. También se le halla en la documentación escrito con la grafía que hemos tomado de referencia, Hans o Hançe de Güelves, cuando Jacques ordena misas por el alma de su amigo el 14 de mayo de 1559. Ofrece para costear las misas cuatro ducados que le había dejado el finado, así como los dineros que le debían en Alcántara (Cáceres) a Hans<sup>786</sup>.

Floriano piensa que era escultor, como adelantábamos, y añade, además, que trabaja, en Alcántara, Brozas y Arroyo de la Luz (Cáceres), a pesar no poder señalar con certeza ninguna obra suya<sup>787</sup>. Pulido y Pulido señala que, si bien Floriano omite la fuente, él se une a esta suposición, ya que nada impide pensar la actividad laboral de Hans en Brozas y Arroyo de la Luz (en Alcántara se confirma gracias al testamento de Jacques). De igual forma, dado que hasta la fecha no hemos hallado dato u obra que lo contradiga, con reservas, hemos de sumarnos a esta hipótesis.

No deja de ser curiosa esta coincidencia, pues años más tarde, encontramos otro Hans en la mencionada localidad de Brozas. Se trata de Hans de Bruselas (véase biografía), escultor que talló unos escudos destinados a la casa de los Argüello-Carvajal en Brozas en 1584<sup>788</sup>. Las fechas nos muestran claramente que no pueden ser el mismo. La otra diferencia entre ambos sería el origen del que nos informan sendos sobrenombres.

---

<sup>785</sup> Pulido y Pulido, *Datos para la historia artística cacereña*, 205; Florencio-Javier García Mogollón, *La orfebrería religiosa de la diócesis de Coria (siglos XIII-XIX)*, vol. 2 (Cáceres: Caja de Ahorros y Monte de Piedad, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, 1987), 841.

<sup>786</sup> Pulido y Pulido, *Datos para la historia artística cacereña*, 203-204.

Jacques nos informa de la siguiente manera: «Yten mando que digan por el ánima de Hançe de Guelves dif[unt]<sup>o</sup> que murió en mi casa quatro ducados que yo tengo suyos que se gasten en dezir misas por su anyma e mando que mis testamentarios todo lo que al dho Hançe de Guelves se le debe en la villa de Alcántara y en otras parte e todo ello se gaste por su anyma en misas e sacrificios».

<sup>787</sup> Pulido y Pulido, *Datos para la historia artística cacereña*, 205.

<sup>788</sup> Antonio Rodríguez Moñino, «Hans de Bruxelles y Jerónimo de Valencia (entalladores del siglo XVI. 1554-1601)», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 9 (1942-1943): 126 y 145 (documento 25).

Precisamente respecto al origen del artífice que ahora nos incumbe, hemos comprobado la existencia de un topónimo, Huelves (Cuenca), que se acerca fonéticamente al sobrenombre del artista. Pese a ello, mantenemos la consideración de que probablemente el escultor sea extranjero, ya que en el documento de 1566 se hace llamar flamenco. Tampoco creemos que hubiera trabajado en la localidad conquense anteriormente, ya que allí apenas había fábricas donde pudiera haberse empleado o clientela a la que satisfacer. Por otro lado, Gralde sí resulta ser un apellido actual sueco. Nos parece excesivamente aventurado asignarle categóricamente este origen, dado que es uno de los varios apellidos que manejamos, pero creemos que es un dato que convendría tener en cuenta. Surge entonces la pregunta de hasta qué punto el término “flamenco” podría en la España del XVI aplicarse a cualquier individuo del continente, ya fuera centroeuropeo o escandinavo.

Asimismo, que el escultor se dirigiera a Portugal nos hace cuestionarnos sobre qué contactos tendría allí, quién le esperaba y qué motivación o expectativa subyacía. Por último, recordamos que, en las últimas voluntades de su amigo Jacques de la Rúa, figuraba que todo el dinero de Hans (los cuatro ducados que Jacques le guardaba y lo que le debían en Alcántara) fuera destinado a misas por su alma. Ello nos habla no solo de un Hans soltero y sin hijos, sino además sin comunicación con familiares allende nuestras fronteras (otros entalladores extranjeros sí reservan unos dineros para los allegados que dejaron en la tierra de origen, como Roque de Balduque).

#### Diego GUILLÉN FERRANT (1532-c. 1550)

Trazar la personalidad artística de entallador activo principalmente en Sevilla, pero también uno de los maestros del retablo mayor de Santa María de Cáceres, quien, a su vez, probablemente también haya trabajado en Toledo y en Alcalá de Henares, resulta de gran complejidad. En primer lugar, el hecho de que en la documentación figure de manera alternativa Guillén, Diego Guillén o Guillén Ferrant nos plantea dudas *a priori* acerca de cuántas personalidades engloba este mismo nombre. Cotejando fechas y obras en las que se le sabe activo, comprobamos la dificultad que entraña intentar dibujar dos o tres personalidades artísticas por separado. Por lo tanto, sostenemos, al igual que la mayoría de investigadores desde Ceán Bermúdez, que nos referimos a una misma persona. Otro problema más es el alto número de artífices homónimos, especialmente entalladores, activos en los reinos peninsulares durante el siglo XVI. Solo



Pulido y Pulido ha intentado (infructuosamente) separar a unos y otros, pero sus resultados, como él mismo indica, no son concluyentes<sup>789</sup>.

Por otro lado, la supuesta nacionalidad gala de Guillén nos plantea asimismo dudas. Hasta ahora no hemos hallado rastro alguno donde se afirme que es extranjero. Sin embargo, hay algunos indicios que podrían abogar por un origen francés, como son: a) su nombre es muy popular entre los artistas franceses que se desplazan a la Península en la época; b) suele trabajar con otros foráneos –pero, dada la cantidad de artistas extranjeros y, sobre todo, franceses y flamencos, ello no debiera resultar sorprendente–; c) su apellido Ferrant (cuidado que otras veces es “Guillén” la palabra que figura como apellido) se podría relacionar con Clermont-Ferrand, capital de la región de Auvernia (Auvernia-Ródano-Alpes actual).

No obstante, este último argumento es objetable, ya que Guillén, empleado ya sea como nombre de pila como si fuera apellido, es corriente entre los hispanos. De hecho, una sencilla búsqueda en el motor de Portal de Archivos Españoles (PARES), indicando únicamente “guillén” como palabra clave y limitando los resultados hasta el año 1550, nos devuelve un tremendo volumen de resultados. Lo mismo se aplica para una búsqueda similar cambiando a “ferrán”. Respecto a este nombre, no debemos olvidar que, hace varias décadas, el gran estudioso del retablo cacereño anteriormente aludido, Floriano Cumbreño, ya apuntaba la posibilidad de que el origen del artista fuera levantino, puesto que Ferrán o Ferrant es un nombre y apellido bastante común en esa zona<sup>790</sup>.

### Martín GUTIÉRREZ (1504)

Afirma ser entallador flamenco en un pago por cierta obra en la iglesia de San Pedro de Huelva, fechado a 9 de agosto de 1504<sup>791</sup>.

---

<sup>789</sup> Tomás Pulido y Pulido, *Datos para la historia artística cacereña (repertorio de artistas)* (Cáceres: Institución Cultural «El Brocense», Diputación Provincial, 1980), 150-151.

<sup>790</sup> Antonio Cristino Floriano Cumbreño, «El retablo de Santa María la Mayor de Cáceres», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 7 (1941 de 1940): 87-88.

<sup>791</sup> Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario de los artifices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, 3: 105.

**Lorenzo MERCADANTE DE BRETaña (siglo XV)**

Es remarcable la aportación de este escultor en barro a la escultura de mediados del siglo XV, pues se encargó, entre otras obras, de la decoración escultórica de las portadas occidentales de la catedral de Sevilla (actual Avenida Constitución) (figura 123). Debido a los límites cronológicos que cualquier trabajo de investigación impone, hemos excluido a este artista del conjunto de biografías. No obstante, consideramos que habíamos de mencionarlo, al ser extranjero y uno de los iniciadores de la escuela escultórica sevillana, cuya obra también ha sido localizada también en Fregenal de la Sierra (Badajoz)<sup>792</sup>, Aracena (Huelva), Las Palmas<sup>793</sup> e incluso Zaragoza<sup>794</sup>.

**Juan de PARÍS (1552)**

El Archivo Histórico Provincial de Salamanca conserva la curaduría de Juan de París, que ingresa como aprendiz en un taller placentino el 10 de febrero de 1552<sup>795</sup>. No sabemos absolutamente nada más del susodicho. Su formación en la ciudad de Plasencia, que antaño había mantenido algunas comunicaciones, nos invita a incluirlo en este grupo de «Otros artistas» por prudencia.

**Hans SEVILLA (1549-1561)**

Este entallador figura en diversos documentos que lo sitúan como vecino de Salamanca a lo largo de los años señalados<sup>796</sup>. También participa en las obras del colegio

---

<sup>792</sup> Trinidad Giles Martín, «Arte religioso en Fregenal de la Sierra», *Revista de Estudios Extremeños* 44, nº 1 (1988): 67-104.

<sup>793</sup> Miguel Ángel Martín Sánchez, *El imaginero Lorenzo Mercadante. Estudio de la obra y claves de su huella en la Virgen de las Nieves de la isla de Gran Canaria* (Tenerife: Asphodel, 2009).

Esta es la obra más completa sobre el bretón, a pesar de que su título y punto de partida sea una de sus obras, la Virgen de las Nieves.

<sup>794</sup> Javier Ibáñez Fernández y Diego Domínguez Montero, «Antes de Sevilla: Lorenzo Mercader (Mercadante) de Bretaña en Zaragoza (doc. 1446-1448). Transferencias e intercambios entre las Coronas de Aragón y Castilla a mediados del siglo XV», *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza* 30 (2015): 169-191.

<sup>795</sup> Archivo Histórico Provincial de Salamanca, Sección de Protocolos Notariales, pº 3163, ff. 104-105 (10 de febrero de 1552).

<sup>796</sup> Archivo Histórico Provincial de Salamanca, Sección de Protocolos Notariales, pº 3158, ff. 219-222 (3 de abril de 1549).

Estos folios están reproducidos en el Archivo de la Universidad de Salamanca, Fondo Legado Ricardo Espinosa Maeso, Documentos relativos a profesiones, Escultores de los siglos XV y XVI, ff. 196-197r (10 de abril de 1549) y 199r (10 de abril de 1549), pero, cotejados con los originales, las fechas que indican las transcripciones procedentes de la universidad son un lapsus.

de San Ildefonso de Alcalá de Henares<sup>797</sup>. Sin embargo, pese a su “apellido”, no hemos logrado hallar ningún vínculo con la ciudad del Guadalquivir.

---

En ambos archivos se encuentran más referencias sobre la actividad de este entallador y fechadas en los años siguientes. Así, el último documento que nos interesaría es el contrato de aprendiz de su hijo, Arnal Sevilla, con un impresor de Valladolid, donde se dice que el entallador ya había fallecido. Archivo de la Universidad de Salamanca, Fondo Legado Ricardo Espinosa Maeso, Documentos relativos a profesiones, Escultores de los siglos XV y XVI, f<sup>o</sup> 459 (21 de marzo de 1561).

<sup>797</sup> Pedro Navascués Palacio, «Rodrigo Gil y los entalladores de la fachada de la Universidad de Alcalá», *Archivo Español de Arte* 45 (1972): 103-117 no lo menciona, pero los siguientes autores sí: John D. Hoag, *Rodrigo Gil de Hontañón: Gótico y Renacimiento en la arquitectura española del siglo XVI* (Madrid: Xarait, 1985), 108-109; Antonio Casaseca Casaseca, *Rodrigo Gil de Hontañón (Rascafría 1500 - Segovia 1577)* (Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Bienestar Social, 1988), 245 y 248-249.

## DOCUMENTACIÓN INÉDITA

Ausa = Archivo Histórico de la Universidad de Salamanca. Disponible en: <http://ausa.usal.es/><sup>798</sup>.

AHPSa = Archivo Histórico Provincial de Salamanca.

NICOLÁS

Ausa. Legado Ricardo Espinosa Maeso. Extractos y transcripciones de documentos relativos a profesiones. Escultores de los siglos XV y XVI. Nicolás (entallador). Hoja 390r (15/09/1526).

«Nicolás, entallador 1526

*a nycolas entallador de unas bozynas ¿? de talla para el dicho cabº setecyentos y qtorze mrs por lº de los dichos senores (fol. 293v) 15 – set.- dccxiiijº*

*Mayordomia de 1525-26»*

---

<sup>798</sup> Dado que en algunas ocasiones de los mismos textos se puede encontrar copia en ambos archivos consultados, para diferenciar la procedencia de la transcripción o fragmento hemos optado por marcar aquellos documentos tomados del Ausa en cursiva, mientras que los procedentes del AHPSa figuran en redonda. Los documentos están agrupados según el artista al que se refieran, siguiendo el mismo orden alfabético por apellidos o sobrenombre de las biografías. Dentro de cada uno, por orden cronológico.

Juan de GANTE

Ausa. Legado Ricardo Espinosa Maeso. Extractos y transcripciones de documentos relativos a profesiones. Escultores de los siglos XV y XVI. Juan de Gante (entallador). Hoja 306r (22/07/1531).

*Gante (Juan de) imaginero 22-VII-1531*

*Yten frage [i] Frezi<sup>o</sup>s a seis mrs a ju<sup>o</sup> gante ymaginarjo de ymagines pr<sup>o</sup> ljbramj<sup>o</sup> fho a XXII del dho mes (julio 1531) (fol. 464v)*

*Mayordomia de 1530-1531*

Ausa. Legado Ricardo Espinosa Maeso. Manuscritos. Datos documentales para la historia artística de Salamanca. Hoja 125r (07/1531).

*Gante (Juan de). – Imaginario*

*Trabajaba en el año 1531 en la Catedral nueva de Salamanca “yten page trezientos e seis maravedís a Juan Gante, ymaginario, de ymagines por libramiento fecho a xxii del dicho mes (julio de 1531) (Cuentas de la Fábrica 1499-1540, fol. 464v).*

Ausa. Legado Ricardo Espinosa Maeso. Extractos y transcripciones de documentos relativos a profesiones. Escultores de los siglos XV y XVI. Juan de Gante (entallador). Hoja 307r y v (13/11/1531).

*Gante, Juan de, entallador 13-XI-1531*

*Pedimiento de Juan de Gante*

En Salamanca este dicho dia (13-Nbre-1531) antel dicho señor theniente paresçio presente Juan de Gante, entallador, vecino desta çibdad, e dixo que por quanto Domingo de Aspetia, cantero, vecino desta çibdad le debe honze Reales a un quartillo... e de obra que le hizo, el qual no es abonado e anda abientado e retraido por debdas, por tanto pidió a su md le mande dar su mandamiento para le enbargar qualesquier bienes que le hallaren hasta en la dicha quantia hasta que le de fianças de rato [ratio] con la deuda e pagar lo juzgado e sentenciado e pidió justicia.

E el dicho señor theniente dixo que dándole ynformaçion hase justicia. Testigos fueron Aldrete e Juan de Medo, escrivanos.

E luego presento por testigos Alonso Garcia, criado del dicho señor theniente e Alonso Triguero, vecinos de Salamanca, los quales juraron en forma ec. Testigos dichos.

E el dicho Alonso Garcia, criado del dicho señor theniente, testigo susodicho, aviendo jurado e siendo preguntado por el dicho pedimiento dixo que lo que sabe es que este testigo fue y dicho dia a buscar al dicho Domingo

De Espetia por mandado del señor theniente para [tachado: que es] que tuviese a dar con el dicho Juan de Gante e lo hallo en la Yglesia mayor e le puso pena que paresçiera e el dicho Juan de Gante dixo que no podia paresçer porquestava allí retraydo porque avian dado un mandamiento para prenderlo e esta es la verdad e lo que sabe para el juramiento que hizo e firmolo.

E el dicho Alonso Triguero, vecino de Salamanca, testigo susodicho, aviendo jurado e sido preguntado por el dicho pedimiento dixo que sabe quel dicho Domingo Despetia, cantero, deve al dicho Juan de Gante los dichos honze reales e un quartillo los seys reales que le presto e los cinco e un quartillo de çierta obra de talla que le hizo e que lo sabe porqueste testigo estando [tachado: delante] presente al tiempo que le presto los dichos seys reales e le vio hazer la dicha obra de talla en que monto los dichos cinco reales e un quartillo e que sabe que no es abonado porque no es casado ni tiene casa ni bienes ningunos en esta çibdad e esta es la verdad para el juramento que hizo e no firmo porque dixo que no sabia.

E luego el dicho señor theniente visto el dicho pedimiento e ynformaçion mando dar el dicho mandamiento de embargo segund que por el dicho Juan de Gante le hera pedido, el qual se dio, testigos dichos. Francisco Gonzalez, 1531, fol.593r.y vº. 3363

[En el original del APHSa hemos comprobado que Juan de Gante no firmó].

Jacques FRANCÉS

AHPSa. Sección protocolos notariales. Protocolo 2943, fº 719r (28/10/1568)

[tachado: xxv días de setiembre]

(invocación)

A xxviii días del mes de octubre de m̄d̄lxviii años fecha

poder de Diego Xaques

Sepan quantos esta carta de poder vieren cómo yo Diego Xaques entallador vecino de la ciudad de Salamanca otorgo e conozco por esta presente carta que doy e otorgo todo mi poder cumplido libre e llenero e vastante e con la libre e general administración segund que es yo he i tengo e según que mejor e más cunplidamente lo puedo e de no dar y otorgar de derecho y en tal caso es neszesario a vos Juan de Hoviedo e Juan de Lomana [fórmulas habituales] [...]

## ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

1. Guillermo Alemán, *Anunciación*, segunda mitad del siglo XV, Museo Arqueológico de Córdoba, Córdoba.
2. Guillermo Alemán, *Anunciación*, segunda mitad del siglo XV, Museo Arqueológico de Córdoba, Córdoba.
3. Huberto Alemán, *Santa María de la Alhambra*, 1492, Museo de Bellas Artes de Granada, Granada.
4. Juan Alemán, detalle del lado norte de la sillería alta, 1512, catedral, Sevilla.
5. Juan Alemán, lado sur de la sillería alta y baja, 1512, catedral, Sevilla.
6. Roque de Bolduque, *San Leandro, San Fernando y San Isidoro*, 1534, ayuntamiento, Sevilla.
7. Diego de Siloe, *Escalera dorada*, 1519-1523, catedral, Burgos.
8. Diego de Riaño, vista general de la sala capitular baja, h. 1535, ayuntamiento, Sevilla.
9. Roque de Bolduque, *Calvario*, sala capitular baja, h. 1535, ayuntamiento, Sevilla.
10. Diego de Riaño y Roque de Bolduque, cúpula de las escaleras, 1540-1545, ayuntamiento, Sevilla.
11. Decoraciones de las trompas de la cúpula de las escaleras, 1540-1545, ayuntamiento, Sevilla.
12. Diego de Riaño, sacristía mayor, h. 1535, catedral, Sevilla.
13. Diego Guillén Ferrant y Roque de Bolduque, retablo mayor, 1547-1551, concatedral, Cáceres.
14. Palacio episcopal, Cáceres.
15. Diego Guillén Ferrant y Roque de Bolduque, calle central, retablo mayor, 1547-1551, concatedral, Cáceres.
16. Roque de Bolduque, figuras del Calvario, retablo mayor, concatedral, Cáceres.



17. Roque de Bolduque, figuras del Calvario, retablo mayor, concatedral, Cáceres.
18. Roque de Bolduque, figuras del Calvario, retablo mayor, concatedral, Cáceres.
19. Santiago peregrino, capilla del Evangelio, concatedral, Cáceres.
20. Diego Guillén Ferrant y Roque de Bolduque, cuerpo superior y ático, retablo mayor, 1547-1551, concatedral, Cáceres.
21. Diego Guillén Ferrant y Roque de Bolduque, tercer cuerpo, lado Evangelio, retablo mayor, 1547-1551, concatedral, Cáceres.
22. Diego Guillén Ferrant y Roque de Bolduque, alegorías de la Fe y la Caridad, retablo mayor, 1547-1551, concatedral, Cáceres.
23. Diego Guillén Ferrant y Roque de Bolduque, tercer cuerpo, lado epístola, retablo mayor, 1547-1551, concatedral, Cáceres.
24. Diego Guillén Ferrant y Roque de Bolduque, segundo cuerpo, lado Evangelio, retablo mayor, 1547-1551, concatedral, Cáceres.
25. Diego Guillén Ferrant y Roque de Bolduque, segundo cuerpo, lado epístola, retablo mayor, 1547-1551, concatedral, Cáceres.
26. Diego Guillén Ferrant y Roque de Bolduque, primer cuerpo, lado Evangelio, retablo mayor, 1547-1551, concatedral, Cáceres.
27. Diego Guillén Ferrant y Roque de Bolduque, primer cuerpo, lado epístola, retablo mayor, 1547-1551, concatedral, Cáceres.
28. Diego Guillén Ferrant y Roque de Bolduque, banco, lado Evangelio, retablo mayor, 1547-1551, concatedral, Cáceres.
29. Diego Guillén Ferrant y Roque de Bolduque, banco, lado epístola, retablo mayor, 1547-1551, concatedral, Cáceres.
30. Ala del lado del Evangelio (detalle), retablo mayor, 1482-1564, catedral, Sevilla.
31. Ala del lado de la epístola (detalle), retablo mayor, 1482-1564, catedral, Sevilla.

32. Roque de Bolduque, *Jesús entre los doctores*, 1551, retablo mayor, catedral, Sevilla.
33. Roque de Bolduque, *Huida a Egipto*, 1551, retablo mayor, catedral, Sevilla.
34. Pedro de Heredia, *Los cinco panes*, c. 1555, retablo mayor, catedral, Sevilla.
35. Pedro de Heredia, *Transfiguración*, c. 1555, retablo mayor, catedral, Sevilla.
36. ¿Roque de Bolduque?, *Juicio Final*, h. 1551, retablo mayor, catedral, Sevilla.
37. Pedro Becerril o Nufro Ortega, *Conversión de Saulo*, h. 1551, retablo mayor, catedral, Sevilla.
38. Roque de Bolduque, *Nuestra Señora del Amparo* (detalle), h. 1555, parroquia de la Magdalena, Sevilla.
39. Roque de Bolduque, *Virgen de la Granada* (detalle), h. 1555, parroquia de San Lorenzo, Sevilla.
40. Roque de Bolduque, *Nuestra Señora de Todos los Santos* (detalle), h. 1555, parroquia del Ómnium Sanctórum.
41. Roque de Bolduque, *Nuestra Señora de la Evangelización*, 1551, catedral, Lima.
42. Roque de Bolduque, *Nuestra Señora de la Cabeza*, 1554-1555, parroquia de San Vicente, Sevilla.
43. Roque de Bolduque, *Nuestra Señora de Todos los Santos*, 1554-1555, iglesia del Ómnium Sanctórum, Sevilla.
44. Roque de Bolduque, *Virgen de la Granada*, 1554-1555, iglesia de San Lorenzo, Sevilla.
45. Roque de Bolduque, *Nuestra Señora del Amparo*, h. 1555, parroquia de la Magdalena, Sevilla.
46. Jerónimo de Valencia, vista frontal de la sillería, segunda mitad del siglo XVI, catedral, Badajoz.
47. Canteras de mármol de Vila Viçosa (Portugal).
48. Vista general del pavimento de la capilla del Sagrario, s. d., catedral, Badajoz.

49. Lápida con las armas del obispado, capilla del Sagrario, catedral, Badajoz.
50. Pyeter Dancart *et al.*, sillería, 1478-1479, catedral, Sevilla.
51. Pyeter Dancart *et al.*, retablo mayor, 1482-1497, catedral, Sevilla.
52. Juan Danvers *et al.*, decoración esculpida, c. 1547-1548, sacristía mayor, catedral, Sevilla.
53. Esquema-resumen de todos los artistas llamados Pedro Flamenco hallados.
54. Antonio Francés *et al.*, ventanas del apeadero, c. 1532-1534, ayuntamiento, Sevilla.
55. Didier Francés *et al.*, bóvedas del apeadero, a. 1535, ayuntamiento, Sevilla.
56. Didier Francés *et al.*, bóvedas del apeadero, a. 1535, ayuntamiento, Sevilla.
57. Gil Francés *et al.*, fachada, c. 1532, ayuntamiento, Sevilla.
58. Germán Francés *et al.*, bóvedas del apeadero, c. 1535, ayuntamiento, Sevilla.
59. Diego de Riaño, primer cuerpo del arco, muro este del apeadero, c. 1535, ayuntamiento, Sevilla.
60. Diego de Riaño, vista de las casas consistoriales desde la Avenida Constitución, c. 1527-1528, ayuntamiento, Sevilla.
61. Juan de Gante, *Calvario*, 1531-1537, Puerta del Perdón, Catedral Nueva, Salamanca.
62. Tenebrario, a. 1562, catedral, Sevilla.
63. Juan Giralte, apóstoles del tenebrario, 1562, catedral, Sevilla.
64. Juan Giralte, *Encarnación*, 1562-1563, Museo de Bellas Artes de Sevilla, Sevilla.
65. Jacques, Guillén y Gonzalo Hernández, primer cuerpo de la fachada norte, a. 1533, catedral, Plasencia.
66. ¿Jacques?, Guillén y Gonzalo Hernández, puertas de la sacristía mayor, 1533, catedral, Sevilla.

67. ¿Jacques?, Guillén y Gonzalo Hernández, puertas de la sacristía mayor, 1533, catedral, Sevilla.
68. Jacques, Guillén y Gonzalo Hernández, friso decorativo y escudo de armas imperial, apeadero, 1533, ayuntamiento, Sevilla.
69. Jacques, Guillén y Gonzalo Hernández, Plus Ultra, apeadero, 1533, ayuntamiento, Sevilla.
70. Jacques, Guillén y Gonzalo Hernández, cruz de Borgoña y toisón, apeadero, 1533, ayuntamiento, Sevilla.
71. Esteban Jamete, decoraciones de las pilastras del crucero, 1535, catedral, Burgos.
72. Esteban Jamete, decoraciones de las pilastras del crucero, 1535, catedral, Burgos.
73. Esteban Jamete, decoraciones de las pilastras del crucero, 1535, catedral, Burgos.
74. Esteban Jamete, decoraciones de las pilastras del crucero, 1535, catedral, Burgos.
75. Monasterio de San Marcos, León.
76. Esteban Jamete *et alii*, *Puerta de la Torre* o *del Tesoro*, 1537, catedral, Toledo.
77. Esteban Jamete y Gregorio Pardo, vista general de la contraportada de la *Puerta de los Leones*, 1538-1539, catedral, Toledo.
78. Esteban Jamete y Gregorio Pardo, detalle de la contraportada de la *Puerta de los Leones*, 1538-1539, catedral, Toledo.
79. Gregorio Pardo y Esteban Jamete, estatua para el sepulcro del obispo de Calahorra, don Alonso de Castilla (1539), Museo Arqueológico Nacional, Madrid.
80. Juan de Juni, *Carlomagno*, c. 1537, monasterio de San Marcos, León.
81. Roque de Bolduque y Esteban Jamete, parte superior de la cúpula, 1544-1545, ayuntamiento, Sevilla.
82. Jean de Rouen, *Anunciación*, Museo Machado de Castro, Coimbra.

83. Diego de Riaño, capillas de San Gregorio (izquierda) y Virgen de la Estrella (derecha) “capillas de los alabastros”, c. 1530, catedral, Sevilla.
84. Nicolás de Lyon Francés, mártires del intradós de la capilla de la Virgen de la Estrella, 1531, catedral, Sevilla.
85. Nicolás de Lyon Francés, mártires del intradós de la capilla de la Virgen de la Estrella, 1531, catedral, Sevilla.
86. Nicolás de Lyon Francés, mártires del intradós de la capilla de la Virgen de la Estrella, 1531, catedral, Sevilla.
87. Nicolás de Lyon Francés, escudo y niños tenantes en el apeadero, 1532, ayuntamiento, Sevilla.
88. Retablo mayor, 1482-1564, catedral, Sevilla.
89. Conseil de Prud'hommes, Bar-le-Duc.
90. Escuela lorenesa, *Apostolado* procedente de la antigua colegiata de Saint-Maxe (Bar-le-Duc), finales del siglo XV, alabastro con restos de dorados, Musée Barrois, Bar-le-Duc.
91. Escuela lorenesa, *Apostolado* procedente de la antigua colegiata de Saint-Maxe (Bar-le-Duc), finales del siglo XV, alabastro con restos de dorados, Musée Barrois, Bar-le-Duc.
92. Juan Gil de Hontañón, vista del cimborrio desde el pilar suroeste, 1517, catedral, Sevilla.
93. Miguel Perrín, *San Mateo, San Pedro, San Pablo y San Juan* (lado este del cimborrio), 1517, catedral, Sevilla.
94. Miguel Perrín, *San Lucas y San Felipe* (lado sur del cimborrio), 1517, catedral, Sevilla.
95. Miguel Perrín, *San Judas Tadeo y Santiago el Menor* (lado oeste del cimborrio), 1517, catedral, Sevilla.
96. Miguel Perrín, *San Marcos, Santo Tomás, San Matías y Santiago el Mayor* (lado norte del cimborrio), 1517, catedral, Sevilla.
97. Puerta del Perdón “vieja”, catedral, Sevilla.

98. Miguel Perrín, *San Pedro*, 1519, Puerta del Perdón “vieja”, catedral, Sevilla.
99. Miguel Perrín, *San Pablo*, 1519, Puerta del Perdón “vieja”, catedral, Sevilla.
100. Miguel Perrín, *Virgen de la Anunciación*, 1519-1520, Puerta del Perdón “vieja”, catedral, Sevilla.
101. Miguel Perrín, *Expulsión de los mercaderes del templo*, 1521, Puerta del Perdón “vieja”, catedral, Sevilla.
102. Miguel Perrín, *Expulsión de los mercaderes del templo*, 1521, Puerta del Perdón “vieja”, catedral, Sevilla.
103. Puerta de Palos, 1520-1521, catedral, Sevilla.
104. Miguel Perrín, *Ángeles*, 1519, Puerta de Palos, catedral, Sevilla.
105. Miguel Perrín, *Ángeles*, 1519, Puerta de Palos, catedral, Sevilla.
106. Miguel Perrín, *Ángeles*, 1519, Puerta de Palos, catedral, Sevilla.
107. Miguel Perrín, *Ángeles*, 1519, Puerta de Palos, catedral, Sevilla.
108. Miguel Perrín, *Epifanía*, 1520, Puerta de Palos, catedral, Sevilla.
109. Intersección de las Rue de la Monnaie y Rue des Orfèvres, Tours.
110. Place Plumereau, Tours.
111. Place de la Barre, Bourges.
112. Puerta de la Campanilla, catedral, Sevilla.
113. Miguel Perrín, *Entrada en Jerusalén*, 1521, Puerta de la Campanilla, catedral, Sevilla.
114. Miguel Perrín, *Entrada en Jerusalén*, 1521, Puerta de la Campanilla, catedral, Sevilla.
115. Miguel Perrín, *Ángeles*, 1522-1523, Puerta de la Campanilla, catedral, Sevilla.
116. Miguel Perrín, *Ángeles*, 1522-1523, Puerta de la Campanilla, catedral, Sevilla.
117. Miguel Perrín, *Profetas*, 1522-1523, Puerta de la Campanilla, catedral, Sevilla.
118. Miguel Perrín, *Profetas*, 1522-1523, Puerta de la Campanilla, catedral, Sevilla.

119. Miguel Perrín, *Profeta* (detalle), 1522-1523, *Puerta de la Campanilla*, catedral, Sevilla.
120. Miguel Perrín, *Santos y obispos*, 1522-1523, muro este del trasaltar, catedral, Sevilla.
121. Miguel Perrín, *Virgen del Reposo*, 1523, muro este del trasaltar, catedral, Sevilla.
122. Miguel Perrín *et al.*, *Profetas y Reyes de Israel*, 1522-1524 y siglos XVII-XVIII, muro sur del trasaltar, catedral, Sevilla.
123. Lorenzo Mercadante de Bretaña, escultura de la Puerta del Bautismo, finales del siglo XV, catedral, Sevilla.
124. Juan Picardo *et al.*, detalle de la fachada del apeadero, c. 1530, ayuntamiento, Sevilla.
125. Juan de Vallejo y Francisco de Colonia, cimborrio y cúpula sobre el transepto, 1540-1568, catedral, Burgos.
126. Portada del Sagrario, catedral, 1513-1525, Málaga.
127. Detalle de los promotores como orantes, Portada del Sagrario, catedral, 1513-1525, Málaga.
128. Nicolás Tiller y Francisco de Ledesma, retablo de Santa Bárbara, catedral, 1524, Málaga.
129. Retablo del Árbol de Jesé, capilla de Santa Ana o de la Concepción, catedral de Burgos.
130. Nicolás Tiller, *Calvario*, retablo de Santa Bárbara, catedral, 1524, Málaga.
131. Nicolás Tiller, *Santa Ana*, retablo de Santa Bárbara, catedral, 1524, Málaga.
132. Nicolás Tiller, *Santa Lucía*, retablo de Santa Bárbara, catedral, 1524, Málaga.
133. Nicolás Tiller, *Santa Apolonia*, retablo de Santa Bárbara, catedral, 1524, Málaga.
134. Nicolás Tiller, *San Roque y Santa Bárbara*, retablo de Santa Bárbara, catedral, 1524, Málaga.

135. Nicolás Tiller, *evangelistas y padres de la Iglesia*, retablo de Santa Bárbara, catedral, 1524, Málaga.
136. Nicolás Tiller, *evangelistas y padres de la Iglesia*, retablo de Santa Bárbara, catedral, 1524, Málaga.
137. Nicolás de Lyon, *San Andrés*, iglesia de San Andrés, 1530, Granada.
138. Nicolás de Lyon, Friso y remate de la entrada, lonja, c. 1527, Granada.
139. Nicolás de Lyon, *Santos Juanes y Virgen con Niño*, Capilla Real, 1528, Granada.
140. Diego de Siloe, *San Pedro*, capilla de los Condestables, catedral, Burgos.
141. Detalle del alzado interior, catedral, Granada.
142. Roque de Bolduque, *Virgen con Niño* (detalle), h. 1550, Museo de Bellas Artes, Sevilla.
143. Roque de Bolduque, *Virgen con Niño*, h. 1550, Museo de Bellas Artes, Sevilla.
144. Roque de Bolduque, *Nuestra Señora del Amparo* (en su retablo camarín actual, sin el manto de las vestividades), h. 1555, parroquia de la Magdalena, Sevilla.
145. ¿Roque de Bolduque?, *Virgen de la Alegría*, ¿c. 1555?, iglesia de San Bartolomé, Sevilla.
146. Roque de Bolduque y Juan Giralte, *Calvario*, 1561, iglesia de San Vicente, Sevilla.
147. Pedro Flamenco *et al.*, franja central del alfarje, Salón del Techo de Carlos v, 1542, Reales Alcázares, Sevilla.
148. Antonio de Aprile, sepulcro de Pedro Enríquez de Ribera, 1520, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla.
149. Esteban Jamete, *Sirenas*, friso del sepulcro de Pedro Enríquez de Ribera, c. 1545, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla.



150. Esteban Jamete, *Ángel de la Anunciación*, sepulcro de Pedro Enríquez de Ribera, c. 1545, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla.
151. Esteban Jamete, *Virgen de la Anunciación*, sepulcro de Pedro Enríquez de Ribera, c. 1545, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla.
152. Juan Guas, Puerta de Marchena, 1492, Reales Alcázares, Sevilla.
153. Esteban Jamete, *Salvaje*, c. 1545, Reales Alcázares, Sevilla.
154. Esteban Jamete, *Salvaje*, c. 1545, Reales Alcázares, Sevilla.
155. Juan Giralte, *Cristo a la columna*, 1565-1566, santuario-basílica de María Auxiliadora, Sevilla.
156. Juan Giralte, *San Juan, Dios Padre y San Lucas*, 1562-1563, Museo de Bellas Artes de Sevilla, Sevilla.
157. Juan Giralte, *Coronación de espinas*, 1562-1563, Museo de Bellas Artes de Sevilla, Sevilla.
158. Juan Giralte, *Cristo atado a la columna*, 1562-1563, Museo de Bellas Artes de Sevilla, Sevilla.
159. Juan Giralte, *San Juan*, 1562-1563, Museo de Bellas Artes de Sevilla, Sevilla.
160. Juan Giralte, *San Marcos*, 1562-1563, Museo de Bellas Artes de Sevilla, Sevilla.
161. Juan Giralte, *Oración en el huerto*, 1562-1563, Museo de Bellas Artes de Sevilla, Sevilla.
162. Juan Giralte, *Resurrección*, 1562-1563, Museo de Bellas Artes de Sevilla, Sevilla.
163. Juan Giralte, *Cristo a la columna* (detalle), 1565-1566, santuario-basílica de María Auxiliadora, Sevilla.
164. Martín de Holanda y Estacio de Bruselas, retablo mayor, primera mitad del siglo XVI, parroquia de Nuestra Señora del Camino, Medina de las Torres.

165. Martín de Holanda y Estacio de Bruselas, retablo mayor (detalle), primera mitad del siglo XVI, parroquia de Nuestra Señora del Camino, Medina de las Torres.
166. Roque de Bolduque, *Virgen de la Asunción* (detalle), h. 1555, parroquia de Nuestra Señora de la Granada, Llerena.
167. Roque de Bolduque, *Virgen de la Asunción*, h. 1555, parroquia de Nuestra Señora de la Granada, Llerena.
168. Antonio de Auñón, retablo de Santa Ana, segunda mitad del siglo XVI, parroquia de Santa Ana, Fregenal de la Sierra.

## ÍNDICE GENERAL

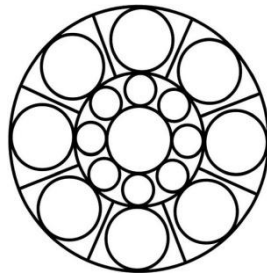
### PARTE II. CATÁLOGO BIOGRÁFICO DE ESCULTORES

ALEMÁN, Guillermo	5
ALEMÁN, Huberto o Ruberto	12
Inciso biográfico	13
Encargos efectuados por la reina Isabel	15
Análisis de las obras	19
Imaginería mariana	22
El «arte nueva de la imaginería»	31
Epílogo biográfico	36
Conclusiones	37
ALEMÁN, Jacobo	45
ALEMÁN, Juan	46
ALEMÁN, Miguel	57
AMBERES, Nicolás de	58
ARROYO, Antonio de	60
BALDUQUE, Roque	61
Introducción	61
Breve repaso historiográfico	
Orígenes, formación y delimitación con otros artistas	
CATÁLOGO DE OBRAS	64
Decoración monumental	64
Casas consistoriales de Sevilla	
Catedral de Sevilla	
Ciclo de grandes retablos	68
Clasificación y características	
Catálogo de retablos	
Imaginería mariana	110
Clasificación y características	
Catálogo de Vírgenes theotokos	
Imaginería. Otros temas	129
Otras tipologías cultivadas. Encargos finales	130
Obras de atribución dudosa	131
Obras traspasadas a Juan Giralte	133
Cuestiones personales	135
Recorrido vital y domicilios	
Testamento	
Asociaciones y compañías profesionales. Miembros del taller y seguidores	137
Comitentes, exportaciones y área de influencia	140

Conclusiones	141
BORGOÑÓN, Guillermo	153
BORGOÑÓN, Leonardo de	155
BRUSELAS O DE BRUXELLES, Hans de	156
Cornieles	166
Sevilla	166
Ávila	167
Norte de Castilla	168
Galicia	170
Conclusiones	173
CRUZ, Claudio de la	179
DANCART, Pyeter	182
DANVERS, Juan	198
DORTA, Guillermo	200
DUBAR, Hunric	205
FLAMENCO, Jorge	206
FLAMENCO, Pedro	208
Entalladores homónimos	210
Otros oficios	213
Conclusiones	213
FRANCÉS O DE FRANCIA, Antonio	219
FRANCÉS, Didier	223
FRANCÉS, Gil	225
FRANCÉS, Guzmán o Germán	227
FRANCÉS, Jacques	229
FRANCÉS, Tomás	233
GANTE, Juan (de)	235
GIRALTE, Juan	239
Introducción	239
Obras contratadas por Roque Balduque	240
Obras contratadas por Juan Giralte	243
Valoraciones y reflexiones sobre el artista	255

HAYA, Luis de la	263
HOLANDA, Francisco de	267
HOLANDA, Martín de	269
Jaq.	273
JAMETE, Esteban	282
Introducción	282
Origen y formación en el taller foráneo	283
Castilla y León	285
Castilla la Mancha	293
Andalucía	299
Cuenca (e inmediaciones)	314
Estilo y evolución	326
Comitentes y clientela	327
Asociaciones y compañías profesionales	330
Miembros del taller	332
Integración y conflictividad	334
Salud	337
Conclusiones	338
LYON, Nicolás de	349
Introducción	349
Málaga y Granada	350
Sevilla	355
Alcalá de Henares	365
Sevilla	367
Áreas de influencia	370
Materiales	371
Asociaciones y compañías profesionales	371
Conclusiones: propuestas de investigación	372
Marco	378
PERIN, Miguel	382
Introducción	382
Historiografía	
Regiones de origen	
Sevilla, grandes encargos	386
Imágenes del crucero de la catedral (1517-1519)	
Puerta del Perdón “vieja” (1519-1521)	
Puerta de Palos (1520)	
Puerta de la Campanilla (1521-1523)	
Esculturas del lado este del trasaltar (1522-1523)	
Esculturas del lado norte del altar mayor (1522-1524)	
Esculturas del lado meridional del altar mayor (1522-1524)	

Encargos comisionados por particulares (1525-1528)	414
Relieve del <i>Lamento ante el Cristo muerto</i> de la capilla Mondragón, catedral de Santiago de Compostela (1526)	
Otros encargos de particulares	
La Virgen del Oratorio de la catedral de León	
Últimas obras (1537-1552)	420
Materiales y técnicas	422
Estilo	425
PICARDO, Juan	437
Sevilla	437
Juan Picardo en Castilla (1535-c. 1560)	440
Otros homónimos	448
Conclusiones	448
PARÍS, Pierres de	456
PIERRES, Melchor de	464
Rodrigo Lucas	467
SUISTE, Enrique de	470
TILLER, Nicolás	472
Introducción	472
Primeras obras en Málaga (1516-1524)	472
Retablo de Santa Bárbara de la catedral de Málaga (1524)	
Écija (1525-1526)	488
Málaga (1527-1538)	489
Otras cuestiones	490
Estilo y evolución. Redes con otros artistas	491
Otros homónimos	492
Conclusiones	494
VOISIN, Cristóbal	497
VOISIN, Nicolás	504
Otros artistas	505
Documentación inédita	517
Índice de ilustraciones	521
Índice general	532



Imprimiose este libro en Salamanca, cuna de las letras,  
durante los festejos en honor a su patrona.

Año de 2021.