

Homenaje
a la profesora

Constanza Negrín Delgado

Carlos Rodríguez Morales
(ed.)



Homenaje a la profesora
Constanza Negrín Delgado

Carlos Rodríguez Morales (ed.)



INSTITUTO DE ESTUDIOS CANARIOS
LA LAGUNA

2014

Serie
MONOGRAFÍA XC

Esta edición ha contado con el patrocinio
del Excmo. Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna,
del Gobierno de Canarias y de JSP

- © De esta edición: 2014, Instituto de Estudios Canarios
C/Juan de Vera, 4. Casa de Ossuna. Apartado de correos 498
38201 La Laguna (Santa Cruz de Tenerife)
© De los textos y fotografías: sus autores

Imagen de cubierta: *San Miguel Arcángel* (Amberes, hacia 1510-1520). Ermita de Nuestra Señora de las Angustias, Los Llanos de Aridane. Fotografía: Eduardo Pérez Cáceres

Editor: Carlos Rodríguez Morales
Preimpresión e impresión: Publidisa
Maquetación: Cande da Silva
ISBN: 978-84-617-3027-8
Depósito Legal: TF-818-2014

Agradecimientos: Cabildo Insular de La Palma, Luis Adern Ortoll, Juan Manuel Castañeda Contreras, Sebastián Matías Delgado Campos, Adriana Gutiérrez Montesinos

Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser reproducida, ni en todo ni en parte, ni registrada en –o transmitida por– un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por medio, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electroóptico, por fotocopia o cualquier otro, sin el permiso previo por escrito de los titulares del «copyright».

Índice

<i>Presentación</i>	11
<i>Semblanza</i>	13
PABLO F. AMADOR MARRERO	
De Flandes y lo flamenco en la escultura temprana de la Nueva España.....	19
ANA ÁVILA	
Devoción en torno a la antigua ermita de Nuestra Señora de Candelaria en la isla de El Hierro.....	43
JOSÉ LUIS BARRIO MOYA	
Aportaciones a la biografía del caballero canario don José Caraveo Grimaldi, mariscal de campo de los Reales Ejércitos de Fernando VI y Carlos III	51
CARLOS JAVIER CASTRO BRUNETTO	
San Sebastián: Las múltiples interpretaciones iconográficas de un santo deseado. Su imagen en Canarias.....	65
JOSÉ LORENZO CHINEA CÁCERES	
Nuevas aportaciones al estudio del patrimonio escultórico de la Parroquia de Nuestra Señora de las Nieves de Taganana.....	93
ISABEL CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ	
ISABEL SANTOS GÓMEZ	
Un San Pedro Papa que era Apóstol	121
ELISA M ^a DÍAZ GONZÁLEZ	
Examen del soporte de papel de un protocolo notarial del siglo XVI: un caso de estudio	135

MATÍAS DÍAZ PADRÓN Pierre Pourbus: Nuestra Señora de Montserrat en la iglesia de Los Sauces (La Palma).....	151
ANA DIÉGUEZ RODRÍGUEZ Gommaer de Amberes (activo 1519-1553) y Las Palmas de Gran Canaria. Las pinturas que guarda la Casa-Museo de Colón.....	171
CARMEN FRAGA GONZÁLEZ El antiguo Valle de Salazar en Tenerife y su iglesia de San Andrés	187
ALEGRA GARCÍA GARCÍA El arzobispo de Toledo don Juan Martínez Silíceo (c.1486-1557) y las artes a través de las fuentes literarias	211
DANIEL GARCÍA PULIDO JOSÉ MANUEL GUZMÁN RODRÍGUEZ Retazos históricos sobre Taganana: el padrón de 1779.....	233
CARLOS GAVIÑO DE FRANCHY Algunas consideraciones acerca de un pequeño retrato: el médico Carlos Yáñez de Barrios y el pintor Juan de Miranda.....	249
VÍCTOR J. HERNÁNDEZ CORREA MANUEL POGGIO CAPOTE Juan Ismael y su primera exposición individual en 1928: <i>Gráficos marinos</i>	277
MANUEL JESÚS HERNÁNDEZ GONZÁLEZ Platería del siglo XVI en la parroquia de Nuestra Señora de la Concepción de Los Realejos.....	293
FRANCISCO JAVIER HERRERA GARCÍA Flandes-Canarias, a través de los talleres sevillanos. Un encargo escultórico a Sevilla a comienzos del XVI.....	315
MANUEL LOBO CABRERA Maestros, alarifes y canteros que trabajaron en Gran Canaria en el siglo XVI	347
JUAN SEBASTIÁN LÓPEZ GARCÍA Territorio y sistema urbano en Tenerife en los siglos XV y XVI.....	367

JUAN ALEJANDRO LORENZO LIMA A propósito de Juan de Miranda y el retrato del siglo XVIII en Canarias. Nuevas atribuciones, nuevas ideas.....	387
ERNESTO MARTÍN RODRÍGUEZ ANTONIO BETANCOR RODRÍGUEZ José Naranjo Suárez, conservador de El Museo Canario. Apuntes para una biografía	413
ÁNGEL MUÑIZ MUÑOZ Una posible Inmaculada de Juan de Miranda localizada en Tarragona	443
MARI CARMEN NARANJO SANTANA Sociedad civil y construcción del imaginario artístico. La ciudad de Las Palmas y el Gabinete Literario.....	457
MARÍA ISABEL NAVARRO SEGURA La revolución dominica del arte sagrado en la iglesia moderna.....	479
MANUEL DE PAZ-SÁNCHEZ <i>Errata corrigenda</i> . Sobre el cuidado de la impresión en el Siglo de las Luces	501
JESÚS PÉREZ MORERA El retablo isleño y su elaboración. Una aproximación a su diseño, construc- ción y materiales	531
ANA MARÍA QUESADA ACOSTA Tafira en la segunda mitad del Ochocientos. Orígenes de un precario entra- mado vial.....	569
GERMÁN FRANCISCO RODRÍGUEZ CABRERA Agustín Espinosa García y Los Realejos. Una realidad demasiado tiempo olvidada.....	595
CARLOS RODRÍGUEZ MORALES Dos medallones de la Virgen de Candelaria	619
ALEJANDRO SÁEZ OLIVARES Don Diego Ramírez de Villaescusa: obispo, capellán y embajador en Flandes	639

JULIO SÁNCHEZ RODRÍGUEZ Un tríptico flamenco desaparecido y una escultura flamenca desconocida, estudiados por Constanza Negrín.....	659
LORENZO SANTANA RODRÍGUEZ Nuevos datos sobre el escultor Pedro Rodríguez en Canarias.....	677
GUSTAVO A. TRUJILLO YÁNEZ La campana flamenca de la iglesia de Nuestra Señora de la Concepción de Jinámar (Telde, Gran Canaria).....	685
ELENA VÁZQUEZ DUEÑAS Entre los Países Bajos y España: Felipe II y la pintura flamenca	691
EDUARDO ZALBA GONZÁLEZ Pelayo López y Martín-Romero: datos para una biografía.....	707
ANA VIÑA BRITO Jerónimo de Ortal y su petición para hacer un ingenio de azúcar en Paria (Venezuela)	731

Flandes-Canarias, a través de los talleres sevillanos.
Un encargo escultórico a Sevilla a comienzos del XVI

*Flanders-Canary Is., through sevillian's workshops.
A sculpture commission to Seville in early sixteenth century*

FRANCISCO JAVIER HERRERA GARCÍA

Universidad de Sevilla

Resumen. En las siguientes líneas valoramos la figura del escultor Jorge Fernández, activo en Sevilla desde 1508 hasta 1535, bien conocido como autor del amplio repertorio escultórico del retablo mayor de la catedral sevillana. De forma particular analizamos una noticia relativa a la contratación de una escultura de la Virgen con el Niño para la isla canaria de Fuerteventura, de 1520, que identificamos con la imagen que actualmente preside el retablo principal de la iglesia de Santa María de Betancuria. En relación con su estilo damos a conocer una serie de obras inéditas repartidas por Andalucía Occidental.

Palabras clave: Jorge Fernández; escultura tardogótica; Virgen de la Antigua; Fuerteventura; Gil Pérez.

Abstract. In this paper we value the sculptor Jorge Fernández, busy in Seville from 1508 to 1535, well known as author of the sevillian cathedral's main retablo extensive sculptural repertoire. Especially we analyzed a report related to the commission in 1520 of a Virgin with Child sculpture, for Fuerteventura canary isle. We identify the sculpture in the main altarpiece of the Santa María de Betancuria church. In order to his formal style we offer some unknown works distributed along Occidental Andalusia.

Keywords: Jorge Fernández; last gothic sculpture; Antigua Virgin; Fuerteventura; Gil Pérez.

Por razones, podríamos decir *naturales*, las relaciones con la Baja Andalucía, son una constante de la historia del archipiélago Canario desde los días de la conquista. Que se tratara de una zona marítima muy activa, económica y culturalmente hablando, a lo largo de la edad moderna, como fue el caso de los territorios atlánticos del bajo Guadalquivir, propiciaría su protagonismo como enclave de singular referencia en la comunicación de la metrópoli con las Islas. Los puertos de Cádiz, Sanlúcar de Barrameda, Palos, Huelva o Sevilla, eran los más directos para la navegación entre la Península Ibérica y Canarias. No hace falta explicar lo que ello significa en cuanto a lazos humanos, económicos, comerciales y por supuesto culturales. El aporte andaluz en la configuración de la sociedad y la cultura canaria es algo evidente y son múltiples las manifestaciones y expresiones de ese sustrato, aún vigentes.

Centrándonos en el apartado cultural y especialmente artístico, diversas facetas del arte canario acusan el influjo andaluz y, reveladora de los contactos entre las dos áreas geográficas, es la ininterrumpida importación de obras de arte andaluzas, entre los siglos XVI y XIX, por parte de patrocinadores e instituciones civiles y religiosas del Archipiélago. El constante flujo de piezas hacia las islas y en ocasiones de artistas, revela la asimilación por parte de la sociedad insular de la estética, usos devocionales y funcionales, del arte andaluz. Este fenómeno resulta mejor conocido y valorado en los siglos XVII y XVIII, tal como revelan modernos estudios que catalogan obras y exponen las razones de estas importaciones y los canales mercantiles y financieros que las hicieron posible¹. Sin embargo, respecto al siglo XVI², poco se ha abundado en el estudio de las relaciones artísticas entre Andalucía y Canarias, sin duda eclipsadas por las deslumbrantes y monopolizadoras importaciones de arte y artesanías de los Países Bajos, otro capítulo esencial para entender el arte insular, sobre el que la recordada profesora Constanza Negrín, a cuya memoria dedicamos estas líneas, hizo aportaciones de alto nivel, difíciles de superar.

En este panorama quinientista, caracterizado por el vigor de las exportaciones azucareras hacia el norte de Europa que llevó aparejada la llegada de multitud de producciones de los talleres de Brujas, Amberes, Bruselas, Malinas, Gante, etc.³, no debe resultar extraño que las importaciones artísticas andaluzas ocupen una posición secundaria y, quizás, puede que existan obras de esta naturaleza «camufladas» entre la abundante nómina de piezas nórdicas, sobre todo en el caso de la escultura. La

¹ Sería larga la lista de recientes trabajos que se ocupan de este canal de trasvase artístico. Si acaso señalar los trabajos de síntesis debidos a Rodríguez Morales [2001], pp. 125-159, especialmente pp. 150-153 y también Calero Ruiz [2008], pp. 152-155.

² Pérez Morera/Rodríguez Morales [2008], pp. 289-293; Rodríguez Morales [2010], pp. 457-472.

³ Negrín Delgado [1985], s/p; Negrín Delgado [2001], pp. 719-760; Galante Gómez [2003], t. 1. Pérez Morera [2004], t. II, pp. 123-184; Negrín Delgado/Concepción Rodríguez/Santos Gómez [2005], pp. 209-421; Negrín Delgado [2006], pp. 97-247.

huella de los talleres andaluces, en particular sevillanos, no debe minusvalorarse, al menos si tomamos en consideración, por ejemplo, cómo algunas de las principales devociones marianas de las Islas parecen de ascendencia hispalense. Así sucede con la desaparecida Virgen de Candelaria, la Virgen de las Nieves de La Palma o la gran-canaria Virgen del Pino⁴. Sería en la segunda mitad del siglo cuando el desarrollo vertiginoso del «gran taller» escultórico sevillano, haría llegar sus creaciones en una intensidad superior a la primera mitad⁵.

En este sentido, cobran interés noticias como la que ahora analizaremos, referidas al encargo de una escultura a Sevilla, en fechas tan tempranas como es el año 1520, al taller del entonces afamado Jorge Fernández, encumbrado como autor y director de la obra escultórica del retablo mayor de la catedral hispalense. El envío de una escultura de Nuestra Señora de la Antigua a la Isla de Fuerteventura, según encargo del vicario insular Gómez Sidión, se produce en un momento de máxima actividad del taller de Fernández, cuando se aceleraba la obra del señalado retablo mayor catedralicio y su taller gozaba de máximo protagonismo, más allá incluso del entorno sevillano. Luego analizaremos las noticias referentes a la escultura destinada a la isla majorera.

JORGE FERNÁNDEZ Y EL DESPEGUE DEL «GRAN TALLER» ESCULTÓRICO SEVILLANO

No cabe duda de que fue la manufactura del gran retablo mayor, recientemente restaurado, joya insuperable del patrimonio de la catedral hispalense, la obra clave en el despegue de la escuela escultórica sevillana. La abundante mano de obra allí empleada, su concepción empresarial y la actividad desplegada para la consecución de un proyecto que superara el retablo de la Catedral Primada de Toledo, tendrá continuidad en los abundantes talleres desde ahora establecidos y activos en la capital andaluza, lentamente orientados hacia una estética de carácter renacentista, si bien resultaron elocuentes las reminiscencias del gótico tardío durante bastante tiempo⁶. Este fragor productivo que muestran los obradores sevillanos a partir del magisterio

⁴ Hernández Díaz [1973], pp. 155-176; Rodríguez Morales [2001], p. 140; Martín Sánchez [2009]. Recientemente se ha cuestionado la procedencia andaluza de la Virgen del Pino, proponiéndose la autoría del maestro flamenco activo en las islas Maestre Ruberto, Santana Rodríguez [2009], pp. 89-113.

⁵ Pérez Morera/Rodríguez Morales [2008], pp. 289-290.

⁶ Herrera García [2009], pp. 3-56. No olvidemos que este despegue coincide con el fortalecimiento de la ciudad gracias al comercio con el Mediterráneo, Norte de Europa y, sobre todo, con los territorios ultramarinos americanos. Un gran centro económico que atrajo a gentes de la más variada condición entre los que no faltaron artistas que surten la creciente demanda de imágenes y obras suntuarias.

de Jorge Fernández, se proyecta más allá de las obras catedralicias y pronto se inicia la habitual dinámica que caracterizará a la escultura sevillana desde entonces, donde uno de los factores esenciales en su devenir, sería la exportación de piezas, bien a territorios limítrofes, norte de la Península y hacia tierras recién conquistadas, como son las Islas Canarias y América. El mercado exterior fue un acicate para este vertiginoso desarrollo, fortalecido a partir de la llegada de los escultores «romanistas» castellanos, en la década central del siglo⁷.

Son muchas las lagunas que impiden el adecuado conocimiento de la trayectoria profesional de Jorge Fernández, de modo especial sus orígenes artísticos, en cuanto a formación, maestros, y la explicación de su estilo, de indudable raigambre borgoñona, sin duda resultante del magisterio de maestros activos en la Península, de formación nórdica. Recordemos, sin que apostemos decididamente al respecto, artífices de la importancia de Alejo de Vahía (fallecido hacia 1515), probablemente formado en el Bajo Rin, o Gil de Siloe (h. 1440-1450-h. 1500-1505), ambos, en palabras de Yarza, «impermeables al clasicismo renacentista»⁸. Quizás la dulcificación y el incipiente grado de idealismo que observan ciertas obras de Fernández, responda a los contactos que pudo mantener con otra de las figuras claves del momento, cuyo estilo transita al Renacimiento, el escultor borgoñón Felipe de Bigarny (h. 1470-1542), quien pudo introducirlo en la Capilla Real de Granada en 1517⁹, para labrar las esculturas de las portadas de aquel espacio real¹⁰.

⁷ Para Hernández Díaz, la llegada de los escultores castellanos, significó la «puesta de largo» de la escuela escultórica sevillana y los inicios de su brillante trayectoria. Todo lo anterior fueron los prolegómenos que ahora fructifican. Hernández Díaz [1951], reed. [1999], pp. 23-25.

⁸ Yarza [2001], pp. 29 y 243. No olvidemos la posible identificación con el «maestro Jorge» que trabajaba en 1503 en las figuras de la predela del retablo mayor de la catedral de Toledo. Heim [2001], p. 524. Pérez Higuera [1994], pp. 471-480. Puede tratarse ese nombrado Jorge, el mismo que luego desarrolla su carrera en Andalucía (Córdoba, Sevilla, Granada). Hay rasgos estilísticos en los relieves de la citada predela toledana que pueden contribuir a confirmarlo. En Toledo pudo estrechar lazos, en edad todavía juvenil, con autores de ascendencia borgoñona, también presentes en la gran obra del retablo mayor de la primada, como Rodrigo Alemán, Copín de Holanda o Peti Juan. Ara Gil [2003], pp. 142-147. Es posible que en este núcleo castellano se encuentre el germen de su estilo. Tampoco podemos olvidar a Sebastián de Almonacid, activo en el mismo retablo y entre 1509 y 1510, cuando estaba radicado ya en la ciudad del Guadalquivir Jorge Fernández, se ocupa de esculpir una serie de imágenes pétreas para el «andén del reloj» de la catedral hispalense. Martínez de Aguirre [1992], pp. 313-326.

⁹ Gómez Moreno [1925], pp. 251-253; Sánchez Mesa [2005], pp. 378-384.

¹⁰ De mantenerse este año como el de su estancia granadina, no parece probable que coincidiera con Bigarny en la ciudad del Darro, pues no llega a ella hasta 1521. Río de la Hoz [2001], p. 163. Lo que sí debió conocer Jorge Fernández en Granada, justo en el espacio donde trabajaba, fueron los sepulcros reales de Domenico Fancelli, montados en 1518.

Pese a toda esta nebulosa, algunas aportaciones recientes han venido a clarificar importantes aspectos de su trayectoria vital y artística. En primer lugar, Palomero dio a conocer su testamento, otorgado en 1535, el mismo año de su fallecimiento y, junto a otros datos, conocemos ya el nombre de su padre, Gil Pérez, el de sus descendientes varones seguidores de su oficio, como fueron Diego, Francisco, Juan y, el mejor conocido, Pedro de Heredia, activo en los años centrales de la centuria quien, al igual de sus hermanos, decide adoptar el apellido de su madre Constanza de Heredia¹¹. En segundo lugar, los capítulos que Salvador Hernández en su reciente libro sobre la escultura en madera del Gótico tardío en Sevilla, dedica al retablo mayor de la catedral y al propio Fernández, constituyen el primer estudio monográfico sobre el escultor, añadiendo nuevas obras a su ya nutrida producción¹², repartida por Sevilla, Jaén, Granada, Cádiz, Huelva, Extremadura y Canarias. Entre las nuevas atribuciones que formula este autor destaca la imagen de Santa María la Mayor [fig. 1], patrona de la localidad de Pilas¹³, cuyo origen en el taller de Fernández ya habíamos apuntado nosotros¹⁴.

Antes citamos a Gil Pérez, a quien parece declarar como su progenitor¹⁵, lo que da pie a pensar en su origen andaluz o castellano, aunque tampoco puede descartarse la castellanización de un nombre y apellido flamenco o incluso alemán. Lo que sí está probado es que sus hijos desestimaron el apellido Fernández, habida cuenta de su frecuencia entre conversos y el propio Jorge repudió el apelativo «alemán», también sospechoso de pasado hebraico¹⁶. No hay que dudar que tal sobrenombre, «alemán», aplicado también a su compañero y socio, Alejo Fernández, que se tenía por hermano suyo en la bibliografía tradicional por inducción de Ceán¹⁷, aludiera a los caracteres estéticos de su arte, de ascendencia germana o nórdica.

Según hemos señalado, el gran retablo de la catedral supuso la organización de un gran taller. Llama la atención el predominio de unas constantes estéticas homogéneas en el amplio repertorio escultórico, que nos remiten permanentemente al hacer de Jorge Fernández, lo cual viene a probar su madurez artística y autoridad profesional capaz de conducir su estilo entre discípulos y colaboradores. Ese taller hubo de atender numerosos encargos, en los mismos años en que se confeccionaba

¹¹ Palomero Páramo [2013], pp. 41-45. Había casado Jorge Fernández con Constanza de Heredia, en Córdoba, el año de 1505. Las hijas de las que da noticia en el citado testamento son Catalina, casada con el flamenco de Brujas Pablo Cuviller, fallecido en 1534, y Dorotea, soltera en el momento de otorgar su padre testamento.

¹² Hernández González [2014], pp. 211-267.

¹³ Hernández González [2014], p. 261.

¹⁴ Herrera García [2008], p. 299.

¹⁵ Palomero Páramo [2013], p. 41.

¹⁶ Palomero Páramo [2013], pp. 41-45; Cómez Ramos [2005], pp. 707-712.

¹⁷ Ceán Bermúdez [1800], t. II, p. 86.



Fig. 1. Santa María la Mayor. ¿Jorge Fernández? Hacia 1520-30. Iglesia parroquial. Pilas, Sevilla. Fotografía: Francisco J. Herrera.

la gran máquina de la catedral, explicándose así los altibajos en cuanto a calidad. Obra cumbre de su gubia puede ser el apostolado y Quinta Angustia de la viga sustentada sobre el retablo (1505-1512), en principio prevista para la embocadura de la capilla mayor y finalmente acoplada a modo de remate de aquél¹⁸. Esa calidad decae en numerosas figuras de los encasamientos y pilares y, sobre todo, en las esculturas individuales para la demanda externa, salvando algunas como los Crucificados de la capilla de la Concepción grande en la catedral, de Carmona, Lebrija, Fregenal de la Sierra o Puebla del Río, a los que podríamos sumar la indicada Virgen sedente de la localidad de Pilas, Quinta Angustia de Écija, etc. No debe resultar extraño que la mano del taller se deje notar en otras obras.

Una cuestión sorprendente en la escultura y el retablo sevillano de la época es la dualidad estética en la que estuvieron inmersas las artes plásticas, incluso la arquitectura, de las primeras décadas del XVI¹⁹. Todo parece indicar que la pervivencia del

¹⁸ Palomero Páramo [1981], pp. 93-120.

¹⁹ Alonso de la Sierra Fernández/Herrera García [2001], pp. 25-40.

gótico en la mazonería de la retabística y en las formas de la escultura devocional y de culto público, tenía que ver con la vigencia de unos conceptos devocionales donde lo narrativo y la emoción seguían de actualidad. Por otro lado, el Renacimiento, que había penetrado de forma decidida desde la primera década de siglo, al menos mediante el recurso de la importación de piezas italianas, expresa un nuevo concepto religioso y estético que va de la mano con las necesidades representativas de la nueva nobleza y eclesiásticos de signo humanista, no programado ni pensado para la colectividad²⁰. Este cambio de rumbo fue posible merced a patrocinadores como el arzobispo Hurtado de Mendoza, don Fadrique Henrríquez de Ribera, primer marqués de Tarifa, el primer duque de Arcos Rodrigo Ponce de León, los marqueses de Ayamonte o don Baltasar del Río, obispo de Scalas, por citar los ejemplos más descollantes.

Bajo tales presupuestos no debe extrañar la proyección temporal que observa la obra del taller de Fernández, especialmente orientada a una religiosidad abierta y pública, promotora de la devoción y exaltación de la imagen. Las esculturas de Crucificados y Vírgenes con el Niño llevan la delantera en estos derroteros de la religión anterior a Trento, caracterizándose ambos por su sensible y emotiva espiritualidad, al amparo de recursos dramáticos, los primeros, y el tono afable y cercano, las segundas.

JORGE FERNÁNDEZ Y EL ARCHIPIÉLAGO CANARIO

La escultura y la pintura flamenca monopolizan las necesidades de imágenes devocionales y representativas en el archipiélago durante prácticamente todo el XVI. Frente al dominio de la estética nórdica, también se registra la llegada de obras de procedencia peninsular, italiana o inglesas, como es el caso de la soberbia pila bautismal de la parroquia del Salvador de Santa Cruz de la Palma²¹, la de la catedral de Las Palmas, de semejante origen, las vírgenes de Trápani, sin olvidar los pequeños relieves alabastrinos ingleses²². También se ha documentado la presencia en las islas de escultores y canteros de origen foráneo —peninsular e incluso nórdico— que pudieron ser responsables de algunos encargos²³. Sin embargo, sin ánimo de entrar en el asunto y menos aún en polémicas, sugerimos que algunas de las obras catalogadas

²⁰ Para la penetración y calado del humanismo en Sevilla es obligado citar una obra clásica y en especial las páginas siguientes Lleó Cañal [1979], pp. 129-201, reedición de ABC, 2001; Recio Mir [2009], pp. 71-81.

²¹ Rodríguez [1985], pp. 160-162.

²² Pérez Morera/Rodríguez Morales [2008], pp. 293-295.

²³ Hernández Perera [1952], pp. 442-454; Santana Rodríguez [2002], pp. 1.334-1.365; Santana Rodríguez [2009], pp. 89-113.

de origen flamenco o debidas a la actividad todavía mal conocida de estos últimos artífices, podrían tratarse de importaciones sevillanas. Los talleres de la ciudad en la primeras décadas del XVI, como adelantamos, gozan de acusados préstamos formales de origen nórdico, singularmente a través de Jorge Fernández, y en ellos no faltaron artífices procedentes de Borgoña o Alemania²⁴. No sería raro el «enmascaramiento» de algunas esculturas de posible ascendencia andaluza, entre la pléyade de procedencia norteyropea. A fin de cuentas, los recursos expresivos de las imágenes andaluzas, podrían surtir el mismo efecto devocional que las flamencas.

Hasta ahora son dos las piezas que han sido relacionadas con el taller de Jorge Fernández, creemos que con suficiente argumento científico, como para aceptar tales propuestas. En primer lugar la efigie patrona de Gran Canaria, Nuestra Señora del Pino, catalogada por Hernández Díaz hace ya años como producto del taller de Jorge Fernández²⁵, idea que seguimos compartiendo²⁶, a pesar de la inteligente sugerencia de Lorenzo Santana, que postula su manufactura en las islas por el tallista de origen flamenco, Maestre Ruberto²⁷. Sin pretender enjuiciar tales propuestas, no olvidemos que algunas fuentes consideradas válidas insisten en que «fue traída de España»²⁸. Como quiera que sea, sus rasgos estilísticos son trasunto del lenguaje borgoñón utilizado por Fernández en Sevilla.

En segundo lugar, también con acertado criterio, le fue atribuida al escultor activo en Sevilla por Rodríguez Morales la Virgen de los Remedios de la parroquia homónima de La Laguna, actual catedral de la Diócesis de Tenerife. Después de un atento examen, el citado autor, y en atención a los rasgos faciales, finura de boca y ojos, concluye atribuyendo al taller de Fernández la cabeza, único resto de una primitiva imagen de bulto, luego reconvertida en candelero, de acuerdo a los criterios del culto barroco²⁹. Un detalle de esta representación mariana, frecuente en muchas esculturas sevillanas del momento, es la cofia que enfunda la cabeza, que suelen mostrar figuras como San José y otros santos (San Antón de Écija) y también esculturas marianas próximas al círculo de Jorge Fernández, como la Virgen de la Granada de Cantillana, destruida en 1936.

²⁴ Gestoso y Pérez [1912].

²⁵ Hernández Díaz [1973], pp. 155-176.

²⁶ Herrera García [2008], pp. 298-299.

²⁷ Santana Rodríguez [2009], pp. 89-113. A esta sugestiva figura se le ha relacionado con la confección del primitivo coro de la catedral gran Canaria (1519-1526), y algunas esculturas hoy perdidas para Tenerife. Tuvo relación con el pintor o escultor, supuestamente también de origen nórdico, Michel Vasor. En opinión de Santana, es posible que estos artífices tuvieran a su cargo algunas de las esculturas existentes en el archipiélago, sin marca de talleres brabanzones, o incluso pudieron haber asumido su policromía.

²⁸ Alzola González [1991], pp. 63-72; Concepción Rodríguez/Hernández Socorro [2005], pp. 132-141.

²⁹ Rodríguez Morales [2000], p. 30; Rodríguez Morales [2013], p. 51.

La proyección de la obra del escultor más allá de Andalucía, a través del Atlántico, en dirección a Canarias y América, da prueba de la consolidación de su taller en la capital andaluza a partir de 1510. La Casa de la Contratación, fundada en Sevilla en 1503, asumió el encargo de obras escultóricas, pictóricas y ajuar litúrgico destinado a la evangelización americana, a instancias del patronato regio. Se ha documentado el pago a nuestro autor de algunas obras como crucificados, una Virgen del Rosario, Santo Domingo, San Telmo, San Pedro Mártir e imágenes pequeñas sin especificar, remitidas unas en 1513, otras en 1519 y las más tardías en 1532, destinadas a la Isla de La Española y Santa Marta en Tierra Firme, todas desaparecidas³⁰.

UNA VIRGEN «DE LA ANTIGUA» PARA FUERTEVENTURA

Las noticias que damos a conocer permiten fortalecer la idea de la importancia del taller sevillano como suministrador de piezas a Canarias en fechas tempranas, como es el año de 1520. Ese año o poco antes, el vicario de la Isla Gómez Sidió³¹ había encargado una escultura de la Virgen con el Niño, quizás bajo la advocación de la Antigua, al escultor activo en Sevilla Ruy Pérez, yerno de Jorge Fernández. Este último se hace cargo de la obra después del fallecimiento de aquél y, una vez concluida, tramita su envío a la isla majorera. Los datos que analizamos y por extenso se incluyen en el apéndice documental³², consisten en una serie de declaraciones del escultor Jorge Fernández, el pintor Juan Sánchez responsable del estofado y el carpintero Francisco Guerra, quien confeccionó la caja en la que fue transportada la imagen. Cada uno notifica el importe de sus respectivas labores, según exige el responsable del encargo de la escultura y su envío a Fuerteventura, Simón Rodríguez, levantando acta el escribano público Juan Mejías, que protocoliza las declaraciones en Sevilla y luego expide copia para su remisión a la isla y garantizar así el cobro del importe total de la comisión³³. Señala el citado Simón Rodríguez, apoderado en el asunto, «...q. el a ymbiado a la Ysla de fuerteventura una ymagen de nra. Señora del antigua de bulto pintada y dorada como le pertenesçe y metyda en una caxa la

³⁰ Hernández González [2014], pp. 314-316.

³¹ En el documento que analizamos figura como Sidió y también Sydion. Podría tratarse, admitiendo variantes, del apellido Sión, Cidrón o Sidón.

³² *Vid* apéndice documental.

³³ Este expediente, que proviene de los legajos protocolizados en la escribanía nº 6 de la ciudad de Sevilla el año 1520, detentada por Juan Mejías, se encuentra hoy depositado en los célebres «papeles de Gestoso», colección documental debida al historiador y también artista y empresario José Gestoso Pérez. Biblioteca Capitular y Colombina de Sevilla: *Fondo Gestoso*, tomo XLI, ff. 52-53. El documento está fechado el 3 de octubre de 1520.

ql. dixo q. envía en la carabela de Al^o Medel v^o de Palos a Gomes Sidion vycaryo de la dha. Ysla»³⁴.

El primero en declarar fue el carpintero autor de la caja, Francisco Guerra, quien asegura haber recibido 770 maravedís por las tablas, clavos, «rejones» y cerrojo, que costó dos reales, más otros tres reales que se abonaron a dos hombres que transportaron la caja con la escultura hasta el río, para una primera travesía que le llevaría a través del Guadalquivir y el Atlántico, hasta la colombina villa de Palos. El segundo turno de testificaciones correspondió al pintor de imaginería Juan Sánchez, vecino de la collación de Santa Catalina, quien asegura que ese mismo día fue transportado el encargo escultórico hasta un barco surto en el puerto fluvial sevillano, para remitirlo a Palos. Por su labor de dorado y estofado recibió 11.000 maravedís según concierto previo con Simón Rodríguez. La cifra más alta de cuantas aquí se barajan, justificada por el empleo masivo de panes de oro en el revestimiento policromo. Por último, llegó el turno a Jorge Fernández, quien nos aporta datos significativos, como es el encargo de la imagen en un primer momento a su yerno Ruy Pérez, quien fallecería posteriormente, por lo que asume por su cuenta y riesgo el compromiso de la talla, recibiendo de Simón Rodríguez 7.000 maravedís, más otros 400 de costas por la tardanza en recoger la imagen³⁵.

Antes de entrar en la posible identificación de la obra en territorio majorero, conviene reparar en la importancia de conocer a una figura adscrita al taller del autor del retablo mayor catedralicio, como fue su yerno Ruy Pérez, y nos preguntamos con cual de las hijas del escultor contrajo matrimonio. Todo apunta a la ya citada Catalina, posteriormente casada con el flamenco Pablo Cuviller, de quien también enviudaría. La segunda, Dorotea, figuraba soltera en el momento que Fernández otorga disposición testamentaria en 1535³⁶. Respecto al pintor-estofador Juan Sánchez, podemos identificarlo con Juan Sánchez II y también Juan Sánchez de San Román, probable descendiente de Juan Sánchez de Castro, activo en la segunda mitad del xv. A Sánchez II o San Román, se le han asignado obras de marcada impronta flamenca como la *Crucifixión* de la catedral hispalense, firmada, el *Descendimiento de la cruz*, del Museo de Bellas Artes de Bilbao, el *Camino del Calvario*, del Museo de Sevilla y el *Varón de Dolores* del Museo del Prado³⁷. De tratarse del mismo autor, colaboró también con Fernández en el dorado y policromía de otra empresa escultórica, la viga de San Felipe de Carmona, centrada por el crucificado de la Amargura, aún subsistente³⁸.

³⁴ Vid apéndice documental.

³⁵ Vid apéndice documental.

³⁶ Palomero Páramo [2013], pp. 41-45.

³⁷ Valdivieso [1992], pp. 37-39. Serrera [1987], pp. 75-84.

³⁸ Mira Caballos/Villa Nogales [1993], pp. 7-13.

Reparamos igualmente en las cantidades abonadas por la escultura, los 7.000 maravedís percibidos por Jorge Fernández, dato que permite comparar con otros encargos cuya tasación es conocida. Según Palomero, cobraba 150 reales por una Virgen con Niño estándar³⁹, lo cual supone 5.100 maravedís, cantidad inferior al precio de la imagen de Fuerteventura. El importe de las piezas americanas se aproxima al de esta última, recordemos la Virgen del Rosario enviada a La Española en 1513, valorada en 6.000 reales⁴⁰. Era, por tanto, la Virgen remitida a Fuerteventura de apreciables calidades, a juzgar por su precio ligeramente más alto que los ejemplos señalados.

A la hora de intentar aclarar el paradero o la desaparición de la imagen en cuestión, nos encontramos con algunos problemas. En primer lugar, la documentación que manejamos no indica el destino exacto de la escultura, ni tampoco sus promotores, pues el vicario Gómez Sidión pudo actuar de mero intermediario. No debemos olvidar cómo los señores de Fuerteventura eran de origen sevillano, don Pedro Fernández de Saavedra y doña Constanza Sarmiento, padres del fraile dominico, probablemente natural de la Isla, fray Vicente de Peraza, promovido a la mitra de Santa María de la Antigua de Darién en 1520, y entre 1522-23 antes de que ocupara la sede americana, visitador de Canarias. Precisamente en 1520 fray Vicente se encontraba en su convento de Sevilla y no parte a las islas hasta dos años después⁴¹. No hay indicios, pero no estaría de más considerar a esta familia promotora de la devoción a la Antigua en su señorío insular. El propio Fray Vicente tenía derechos sobre el señorío de Lanzarote y Fuerteventura, que en 1522 dona a sus hermanos, antes de partir rumbo a Tierra Firme para hacerse cargo de la diócesis del Darién⁴².

En cualquier caso, el encargo parece que llega directamente del archipiélago, a juzgar por los términos expresados en el documento. En Fuerteventura ya no existe con esta advocación Virgen alguna datada en estos momentos⁴³. La que preside la iglesia de la localidad del mismo nombre es obra barroca de vestir vinculable a talleres insulares⁴⁴. Tampoco está de más tener en cuenta que las menciones a «la Antigua» del documento que analizamos, podrían ser una apreciación del intermediario sevillano, y en la Isla únicamente se pretendiera una imagen mariana sin especial advocación. Cabe pensar en su desaparición, víctima de los frecuentes ataques piráticos ocurridos en los siglos XVI y XVII, en muchos de los cuales resultaron saqueadas y dañadas iglesias y ermitas. Especial ferocidad tuvo el protagonizado en 1593 por

³⁹ Palomero Páramo [2013], p. 42.

⁴⁰ Hernández González [2014], p. 315.

⁴¹ Rumeu de Armas [1986], pp. 40-43; Sánchez Rodríguez [2007], pp. 20-21; 35-40.

⁴² Rumeu de Armas [1986], p. 45.

⁴³ Calero Ruiz [1989], pp. 387-398.

⁴⁴ Fuentes Pérez [1993], pp. 1.275-1.285; Calero Ruiz [1989], pp. 392-393.

el corsario berberisco Xaban Arráez y sus 250 hombres, del que da cuenta Viera⁴⁵ y explica Rumeu, resultando afectada la entonces capital insular, Betancuria, cuya iglesia fue saqueada⁴⁶.

Precisamente, esta localidad fue una de las primeras fundadas en Canarias, a comienzos del siglo XV, por el barón normando conquistador de la Isla, Jean de Bethencourt, a quien debe su nombre. En ella radicó la única parroquia de Fuerteventura, constituyendo durante la práctica totalidad de la edad moderna, el centro neurálgico insular en cuanto a poder político y eclesiástico. En la primitiva iglesia de caracteres góticos, muy dañada por el mencionado saqueo, entronizaron los normandos la imagen de Nuestra Señora de Betancuria, probablemente perdida en aquel u otro ataque. Parece que el templo fue reconstruido hacia 1629⁴⁷.

Esta era la parroquia desde la que ejercía como vicario Gómez Sidión, por lo que sería principal candidata a disponer una imagen de calidad de la Virgen y su Hijo, quizás bajo el título de la Antigua, advocación que a lo largo del XVI tuvo notable difusión en Canarias y América, generando rápidamente trasuntos escultóricos que no necesariamente seguían con exactitud la iconografía de la pintura mural de la catedral hispalense⁴⁸. Desde este punto de vista, el encargo que venimos refiriendo cobra especial interés, pues estaríamos ante una de las versiones escultóricas más tempranas de aquella imagen tan arraigada en Sevilla y Andalucía, contemporánea de otra escultura de la misma advocación existente en la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Santa Olalla de Cala (Huelva), obra también relacionada con el escultor Jorge Fernández [fig. 2].

Es posible que no todo fuera arrasado por las hordas de Xaban Arráez o que la población insular actuara diligentemente, salvando algunas imágenes devocionales. En el presbiterio de la parroquia de Betancuria luce un interesante retablo barroco de 1684⁴⁹, en cuya hornacina central figura una efigie mariana con el Niño en brazos, invocada con el título de Nuestra Señora de Betancuria⁵⁰. Como señaló Clementina Calero, sus rasgos son propios «del primer Renacimiento»⁵¹, primera advertencia que conocemos alusiva a la génesis de esta pieza escultórica. Según intentaremos

⁴⁵ Viera y Clavijo [1978], t. I, p. 266; t. II, p. 328.

⁴⁶ Rumeu de Armas [1948], t. II, 2ª parte, pp. 637-639.

⁴⁷ Viera y Clavijo [1978], t. I, pp. 142-146; Bonnet [1942], pp. 193-195.

⁴⁸ Sobre esta cuestión véase el detallado estudio de Medinero Hernández [2008], pp. 92-97. Sobre las versiones escultóricas de la Antigua en Andalucía, Vences Vidal [2013], pp. 51-54; y para el caso de Canarias, Fraga González [1996].

⁴⁹ Trujillo Rodríguez [1977], t. I, p. 92 y t. II, pp. 90-91.

⁵⁰ Mide 160 x 56 x 46 cm; agradezco la comunicación de estos datos a María José Otero Lojo, del Archivo Diocesano de Canarias.

⁵¹ Calero Ruiz [1989], p. 387.



Fig. 2. Virgen de la Antigua. ¿Jorge Fernández? Hacia 1520. Iglesia parroquial. Santa Olalla de Cala, Huelva. Fotografía: Francisco J. Herrera.

demostrar, puede tratarse de la imagen labrada en Sevilla en 1520, con el título de la Antigua, a cuya iconografía se acomoda y sus rasgos estilísticos se emparentan con los del escultor Jorge Fernández [fig. 3].

Debe ser esta la «ymagen de Nuestra Señora grande con su tabernáculo y un niño», inventariada en 1625⁵². Posteriormente, en 1718, sería nuevamente estofada de limosna por el maestro Francisco Hernández⁵³. El estofado y policromía que hoy luce corresponden a este momento, aunque son perceptibles repintes posteriores, sobre todo en los rostros de ambas figuras. Es posible que la primitiva Virgen de la Antigua, hacia 1684, cuando se confecciona el nuevo retablo se reconvierta en la advocación principal de la parroquia con el título de Nuestra Señora de Betancuria. Al ser repolicromada, se eliminó el dorado del XVI y, en su lugar, se adopta el fondo azul para el manto y blanquecino para la túnica.

⁵² Archivo Parroquial de Betancuria: Libro I de fábrica. Inventario de 1625. Agradezco esta noticia al profesor de la Universidad de La Laguna Jesús Pérez Morera.

⁵³ Ese año se abonaron 16.096 reales por el dorado del retablo mayor, sagrario, cajonería de la sacristía, estofado de la imagen de San Juan Bautista, «[...] aviendo estofado y grabado la imagen de N. Señora de limosna el maestro Francisco Hernández». Trujillo Rodríguez [1977], t. II, p. 91.



Fig. 3. *Santa María de Betancuria*. ¿Jorge Fernández? 1520. Iglesia parroquial. Betancuria, Fuerteventura. Fotografía: Pablo Amador.

La Virgen, la típica *odigitria* en terminología bizantina, sostiene al Niño Jesús, vestido con túnica y sentado sobre una de sus manos, mientras con la otra adopta el gesto de ofrecerle algo, una rosa, fruto o pajarillo, que hoy falta. El rostro de la Madre es ovalado, de amplias mejillas, fina boca y prolongada nariz [fig. 4]. Aunque muy transformados por los repintes, los ojos muestran una mirada perdida y la expresión es un tanto mórbida. Los mechones laterales del cabello describen las características ondulaciones de la escultura del último gótico, muy habitual en las obras flamencas y del taller de Fernández. Encontramos, entre las representaciones marianas del escultor, gran parecido con el rostro de la Asunción ubicada en el retablo mayor de San Juan de Marchena. El Niño esboza una sonrisa y observa facciones maduras. Sobre la frente destaca otro rasgo habitual en las representaciones infantiles de Fernández, los mechones en forma de «cola de golondrina» [fig. 5]. Los paralelos de la figura infantil los tenemos en los Niños de la Virgen del Pino, en Gran Canaria, Santa María la Mayor de Pilas, Antigua de Santa Olalla de Cala, Virgen de la Bella de Lepe.

En las vestiduras se nota la «grafía» del escultor activo en Sevilla. La sensación de adelantamiento del cuerpo, perceptible a la altura del vientre, lo cual dota a la



Fig. 4. Santa María de Betancuria (detalle del rostro). ¿Jorge Fernández? 1520. Iglesia parroquial. Betancuria, Fuerteventura. Fotografía: Pablo Amador.



Fig. 5. Santa María de Betancuria (detalle del Niño). ¿Jorge Fernández? 1520. Iglesia parroquial. Betancuria, Fuerteventura). Fotografía: Pablo Amador.

imagen de cierto arqueamiento, lo vemos en numerosas esculturas de su taller, tanto en representaciones marianas como en figuras del santoral. La túnica, con pliegues plisados a la altura del pecho, escote en cuadro, a través del cual asoma la camisa, y abultados e informes pliegues sobre el vientre y piernas, es característica de nuestro autor, según evidencian las imágenes citadas, en particular la grancanaria del Pino, Santa María la Mayor de Pilas, Virgen de los Reyes de Osuna o la desaparecida de la Granada de Cantillana, del círculo del maestro.

Dos elementos son auténticos «rasgos morelianos» de la obra de Fernández, los pliegues, de apariencia un tanto desordenada, abullonados y sensación blanda, según vemos en la Virgen mayorera, en la del Pino y en la mayoría de las esculturas salidas de su mano, alcanzando máximo nivel en los apóstoles de la viga de imaginería del retablo mayor de la catedral hispalense. En conjunto, brindan sensación pesada a la túnica. En segundo lugar, las bocamangas, cuya caída adopta perfil periforme, está presente en la mayoría de sus imágenes marianas, al igual que en numerosos santos. Las caídas laterales del manto, describiendo profundos surcos rectilíneos y extremos contracurvos, suelen ser asimismo frecuentes en numerosas esculturas marianas salidas de su gubia. La parte posterior de la imagen se encuentra sin trabajar, mostrando el hueco interior. Si nos fijamos, en su día estaba dotada de tapa, componiendo la espalda, según parece deducirse de los orificios que jalonan el borde del madero, indicativos de una pieza unida mediante clavos. Es posible que a la hora de disponerla en el nuevo retablo, fuera desprovista de su espalda, para mejor encaje en la hornacina.

La comparación de todos estos detalles con numerosas obras andaluzas salidas del taller del escultor, aporta pruebas que vienen a fortalecer la idea de que fuera esta la talla concertada en 1520 o poco antes, suponemos que llegada a la Isla ese mismo año. No obstante, la falta de certeza absoluta, deja la puerta abierta a futuras precisiones, con nuevos aportes documentales que confirmen nuestras impresiones o nos desdigan. De lo que no cabe la menor duda es de la proximidad estilística a los trabajos aludidos atribuidos o documentados en el haber de Jorge Fernández.

ALGUNAS ATRIBUCIONES EN ANDALUCÍA OCCIDENTAL

El «método atribucionista» ha resultado fructífero a la hora de concretar el taller de Fernández, si bien no estaría de más la revisión de algunas propuestas, a nuestro juicio difíciles de sostener, pero en las que no vamos a entrar de momento. La documentación de los crucificados de Lebrija y San Felipe de Carmona (de la Amargura), ha permitido relacionar otras tallas de esta iconografía, en Jaén, Sevilla y en Badajoz. En el primer caso el del convento de la Inmaculada Concepción, pro-

cedente del cenobio cordobés de la misma orden⁵⁴, en Sevilla el Cristo de la capilla de la Concepción grande de la catedral⁵⁵, el del Perdón de Puebla del Río⁵⁶ y en Fregenal de la Sierra⁵⁷, el conocido también por este último título.

Poníamos en relación con la imagen mayorera una de las últimas efigies marianas asignadas a las gubias del escultor, Santa María la Mayor de Pilas [fig. 1], sobre la que ya habíamos advertido su relación y Salvador Hernández ha analizado con precisión. Ciertamente es un logrado simulacro de Virgen sedente con el Niño, dotada del delicado sentimentalismo que acostumbra el autor, fiel a las constantes expresivas del tardogótico, probablemente anterior a las célebres vírgenes sentadas de concepción renacentista creadas entre 1525 y 1528 por Pietro Torrigiano, difundidas poco después por el escultor de origen galo, Nicolás de León. La de Pilas presenta evidentes paralelos con Nuestra Señora de la Bella de Lepe (Huelva), muy transformada en los siglos siguientes pero con evidentes recursos que la aproximan al taller de Fernández. Sus reminiscencias borgoñonas la distancian de otra indudable creación del escultor, también una representación mariana sedente, la que centra el relieve pétreo de la Adoración de los Magos (h. 1517), en la portada interior de la Capilla Real de Granada. Quizás, al ser esta última de piedra, convenía la serenidad y cierto idealismo de matiz renacentista, que facilitara el trabajo en una materia prima de mayor dureza.

Entre las novedades que pretendemos plantear, citamos en primer lugar otra imagen de bulto de la Virgen con el Niño, conocida como Virgen de los Reyes de la colegiata de Osuna [fig. 6], ubicada en un retablo gótico restaurado en 1976⁵⁸, cuya dulzura y elegante pose parece haber perdido algo del goticismo residual para aproximarse al idealismo de talante clásico. Sin embargo, su rostro observa similitudes con las Vírgenes de Pilas y Antigua, de Santa Olalla de Cala, mientras los pliegues, algo mejor equilibrados que en otros casos, siguen transmitiendo esa impresión de blandura característica del autor. Otra Virgen que ya he propuesto como producto del mismo taller, sobre cuya autoría me reafirmo, es la ubicada en el retablo gótico de traza sevillana, que preside la capilla de Santa Ana de la catedral de Badajoz⁵⁹.

⁵⁴ Domínguez Cubero/Linares Talavera [2003], pp. 111-124.

⁵⁵ Gómez Piñol [1999], pp. 73-78.

⁵⁶ Roda Peña [1998], t. I, pp. 70-71.

⁵⁷ Hernández González [2014], pp. 258-259.

⁵⁸ Fue intensamente repolicromada en el siglo XIX. Rodríguez Buzón [1985], 68; Rodríguez Buzón [1997], p. 32.

⁵⁹ Herrera García [2009], p. 68. No olvidemos el encargo que recibió Jorge Fernández en 1521, de una imagen mariana, por parte de Pedro Nieto, vecino de Gargalán, término de Medellín (Badajoz), de seis palmos de alto. Sancho Corbacho [1931], pp. 20-21. No podemos asegurar que se trate de la misma imagen que hoy recibe culto en la catedral pacense, pero teniendo en cuenta la procedencia foránea de esta escultura, lanzamos la sugerencia.



Fig. 6. *Virgen de los Reyes*. ¿Jorge Fernández? Hacia 1525-1535. Colegiata de Osuna, Sevilla. Fotografía: Francisco J. Herrera.

De las figuras del santoral que traemos ahora a la consideración de los estudiosos destaca, en primer lugar, una obra por desgracia perdida en los sucesos de 1936 y que recibía culto en la iglesia parroquia de San Roque de Sevilla. Era la efigie del santo agustino San Nicolás de Tolentino [fig. 7]⁶⁰. A juzgar por las fotografías conservadas en la Fototeca de Arte de la Universidad de Sevilla, se trataba de una talla de excelente ejecución, tanto en la expresión triste y acusados rasgos faciales, como en la rotundidad de los pliegues que caen por la túnica, de sensación maleable y equiparables a los que vemos en muchas esculturas del retablo mayor catedralicio, como los Apóstoles de la viga (San Bartolomé, San Juan, San Pedro) o el San Pedro de la portada interior de la Capilla Real de Granada. Posiblemente recibió culto en el extinto convento de San Agustín donde existía una capilla dedicada al Santo, además de una hermandad de la que podría haber sido esta su imagen titular⁶¹. Tras

⁶⁰ Hernández Díaz/Sancho Corbacho [1936], p. 144.

⁶¹ En 1603 se concedió la capilla de San Nicolás de Tolentino adoña Mayor de la Barrera, ubicándose en ella una imagen de San Nicolás, que antes figuraba en otra capilla del templo. Montero de Espinosa [1817], pp. 28-29.



Fig. 7. San Nicolás de Tolentino. ¿Jorge Fernández? Hacia 1510-1520. Parroquia de San Roque. Sevilla. Destruído en 1936. Fotografía: Fototeca de Arte. Universidad de Sevilla.

la exclaustación de 1835, fue depositado en la parroquia⁶², llenando una de las hornacinas laterales de su retablo mayor neoclásico, todo perdido en el incendio del aciago 1936⁶³.

La Sierra de Huelva ha conservado abundante escultura y hasta algunos retablos de procedencia bajomedieval. Ya han sido atribuidos al círculo de Jorge Fernández obras como el Nacimiento de Puerto del Moral, la Virgen de la Antigua que hemos aludido ya, o la cabeza, resto de la escultura destruida de un San Sebastián, existente en el castillo de Cortegana⁶⁴. A este elenco de atribuciones vamos a añadir la imagen de San Sebastián **[fig. 8]** conservada en la ermita del Amparo de Cumbres Mayores⁶⁵,

⁶² Estaba situada en la nave de la epístola, frontera a la del Santo Cristo de San Agustín. González de León, [1973], p. 523.

⁶³ Hernández Díaz/Sancho Corbacho [1936], p. 144. Su calidad plástica mereció que fuera seleccionada para la muestra de «Arte antiguo», que tuvo lugar en 1929 con motivo de la Exposición Iberoamericana de Sevilla.

⁶⁴ Hernández González [2014], pp. 266-267.

⁶⁵ Oliver/Pleguezuelo/Sánchez [2004], p. 145.

caracterizada por el arqueamiento del cuerpo, suave anatomía, pecho abombado y clavículas marcadas, de forma similar a los crucificados, y rostro ovalado, con fina y redondeada barbilla, ligera papada, ojos almendrados, amplias mejillas y expresión melancólica, todo característico de tantas obras salidas del taller. Los pliegues del paño de pureza, menudos y de impresión blanda, conectan con los habituales en los crucifijos. Son claros los paralelismos entre la cabeza de este San Sebastián y la citada de Cortegana. Próximo a los preceptos estéticos de Fernández se halla también el Cristo de la Veracruz de la iglesia parroquial de Zufre, cuyo rostro y anatomía delatan su génesis en el prolífico taller. Sin embargo, guardamos cautela sobre una adscripción segura, pues el paño de pureza figura envuelto y oculto a la vista por un sudario textil, privándonos de un elemento formal de vital importancia.

Por último, queremos destacar la vinculación con el obrador de Fernández de una escultura existente en la catedral de Sevilla sobre la que hasta ahora, que sepamos, no se ha pronunciado la crítica y no parece quepan dudas sobre su autoría, si bien el estado de conservación es lamentable. Nos referimos al San Pedro **[fig. 9]**, de tamaño académico, ubicado en un lateral del retablo de la Virgen del Pilar, en su capilla homónima. Ha pasado desapercibida para los estudiosos modernos, sin embargo en el siglo XIX se vio con otros ojos, por ejemplo Ceán dice de esta y su compañera, que representa a San Pablo, de estilo más evolucionado, aunque también del XVI: «El retablo es moderno y de mala forma; pero no la tienen dos estatuas de San Pedro y San Pablo colocadas en él»⁶⁶. Tampoco pasó por alto esta pareja de esculturas González de León, quien expresa: «Hay también en este altar un S. Pedro y un S. Pablo de excelente escultura»⁶⁷. Parece razonable pensar que ambas efigies, flanqueando la imagen de la Virgen del Pilar debida a Pedro Millán, fueron integrantes de un retablo de caracteres góticos o platerescos, ubicado allí por los miembros de la célebre familia genovesa de los Pinelo. El jurado, fiel ejecutor y factor de la Casa de la Contratación, Francisco Pinelo, según informa la lápida ubicada a un lado, falleció en 1509 el mismo año de dotación de la capilla⁶⁸. Allí reposan sus restos y en 1520 recibiría sepultura en la misma capilla su hijo Jerónimo Pinelo, maestrescuela y canónigo de la catedral⁶⁹. Tal como consta en el, «libro blanco» del archivo

⁶⁶ Ceán Bermúdez [1804], pp. 71-72.

⁶⁷ González de León [1973], p. 317.

⁶⁸ Ortiz de Zúñiga [1795], t. 3, pp. 216-217.

⁶⁹ Recordamos, sin que podamos precisar más al respecto, que en 1508 cuando Alejo y Jorge llegan a Sevilla para hacerse cargo de la obra del retablo, un maestrescuela de la catedral los alojó en su casa durante cierto tiempo, según cuenta Ceán (Ceán Bermúdez [1800], t. II, p. 86), sin citar el nombre de la dignidad catedralicia. Debió ser Jerónimo Pinelo, titular del puesto por esos años, que lo ostentaba al menos desde 1496. Sobre Jerónimo Pinelo, que asume junto a su hermano Pedro el nuevo ornato de la capilla del Pilar, véase Ybarra Hidalgo [2001], pp. 12-15. Falcón Márquez [2006], pp. 27-34.



Fig. 8. San Sebastián. ¿Jorge Fernández? Hacia 1510-1530. Ermita de Nuestra Señora del Amparo. Cumbres Mayores, Huelva). Fotografía: Francisco J. Herrera.



Fig. 9. San Pedro. ¿Jorge Fernández? Hacia 1510-1520. Capilla del Pilar. Catedral de Sevilla Fotografía: Francisco J. Herrera. Con autorización del Cabildo de la Santa Iglesia Catedral de Sevilla.

catedralicio, aportó nueva dotación a la capilla y procuró su ornato⁷⁰. Le resultaría fácil contar con los servicios de los escultores entonces ocupados en el gran retablo para confiarles el de su capilla familiar, donde albergar a la Virgen del Pilar y otras esculturas laterales, al menos el San Pedro, objeto de nuestro interés, de cronología anterior al San Pablo. Ese retablo gótico o plateresco, en el que se incluiría la escultura del primer papa, alcanzó a verlo Torre Farfán antes de que fuera sustituido por el actual, a finales del XVII, significando en relación con su ornato para las fiestas de 1671: «Para esta ocasión se doró y estofó su retablo (que, aunque antiguo, es de superior majestad) passando este adorno a hermohear toda la gran fachada»⁷¹.

La escultura está en línea con el alto nivel alcanzado por el taller dispuesto para acometer el retablo mayor. Nos muestra al Santo bajo su habitual iconografía, un hombre de mediana edad, barbado con calvicie, cabello y barba compuestos por finos rizos. El rostro resulta realista, con ojos que mantienen su concepción almenadrada, pero en ningún caso acusa el sentimentalismo expresivo que vemos en otras obras. Las bocamangas, con ese típico perfil periforme y los pliegues del manto, rotundos, hinchados, descendentes en desorden, delatan su paternidad. Las dos esculturas equiparables, con las que guarda muchas similitudes, son los santos Pedro de la portada interna de la Capilla Real granadina, realizado en piedra y policromado y el de la viga del retablo de la seo hispalense, este último de mayor calidad, modelo del que analizamos de la capilla del Pilar.

Nos hemos referido en varias ocasiones a lo prolífica que fue la producción del taller de Jorge Fernández. Los altibajos de calidad son normales pues debieron ser abundantes los aprendices y oficiales. Sin embargo, una serie de rasgos formales, a los que nos hemos referido, parecen orientar las distintas manos que allí laboraron, garantes de la proyección en el tiempo de un estilo que avanza hacia el renacimiento pero no acaba de desprenderse de una serie de resabios propios del último gótico, señaladamente en lo que toca a expresividad, sentimiento y pliegues dotados de imaginativa creatividad.

⁷⁰ «La capilla de nuestra señora del Pilar [...] doctó el muy Reverendo y muy noble señor don Jerónimo Pinelo maestre escuela e canónigo que fue desta sancta Iglia. para enterramiento suyo de sus padres y de sus hermanos y de todo su linaje e deudos de consanguinidad e afinidad [...] por lo qual dio en dote diez mil maravedís de renta como de yuso se dirá e mas que adornó la dicha capilla de todo lo que en ella está e hizo la sacristía que tiene a su costa». Collantes de Terán [1889], p. 79.

⁷¹ Torre Farfán [1995], p. 157.

APÉNDICE DOCUMENTAL

1520, octubre, 3. Sevilla

Testificaciones sobre la manufactura, estofado y envío de una escultura de la Virgen de la Antigua a la Isla de Fuerteventura.

Biblioteca Capitular y Colombina de Sevilla (BCCSe): *Fondo Gestoso*, tomo XLI, ff. 52-53.

Estando en la escribanía pública de Juan Mexías, scribano público de Sevilla pareció presente Simón Rodríguez, vecino de la villa de Palos, y dijo [...] que él a ymbiado a la ysla de Fuerteventura una ymagen de Nuestra Señora del Antigua de bulto, pintada y dorada como le pertenesçe, y metyda en una caxa la qual dixo que envía en la carabela de Alonso Medel, vecino de Palos, a Gomes Sidion, vycaryo de la dicha ysla, e por que se sepa lo que costó la obra de las manos y pyntura de todo lo susodho pidió al dicho alcalde mande rresçebir información de las personas e testigos que lo fizieron e gastaron por sus manos para que se sepa la costa dello e se lo mande dar abtorizado de manera que faga fee para lo mostrar al dicho Gómez Sydion, vycaryo susodho de la dicha ysla.

E luego al dicho alcalde dixo que presente los testigos de que se entiende aprovechar e que está presto de los resçebir, e luego el dicho Simón Rodríguez presentó por testigos en la dicha razón a Francisco Guerra, carpintero, e a Juan Sánchez, pintor, e a Jorge Hernandez, entalaldor, vezinos desta dicha cibdad de Sevilla, de los quales y de cada uno dellos fue resçebido juramento en forma de derecho por el dho alcalde que dirán e declararán la verdad de lo que supieren e les fuere preguntado, los quales dixeron *sí juro e amén*; y lo que dixeron e declararon por sus dichos es lo siguiente [...]

Francisco Guerra, carpintero, vecino desta çibdad a Santa Catalina [...] dixo que sabe que para hazer la caxa de una ymgén de Nuestra Señora, de bulto, que el dicho Simón Rodríguez mandó hazer en esta çibdad para llebar a la ysla de Fuerteventura este testigo compró la madera della, que fue una docena de tablas y más de rejones y clavos, y de otras tablas y de hechura montó seteçientos y setenta maravedís, los quales pagó el dicho Ximón Rodríguez por mano deste testigo como carpintero; e demás desto un herrojo con su çerradura que le costó dos reales y más tres reales a los ombres que llevaron la caxa al Ryo con la ymajen dentro, e que lo que costó la pintura e ymagen este testigo no lo sabe más que oyó dezir a Juan Sánchez pintor que le avían dado por la pintura y oro, onze mill maravedís, e que avía costado el bulto siete mill maravedís e questa es la verdad [...]

Juan Sanches, pintor de ymajenerya, vecino de Sevilla a Santa Catalina [...] dixo que dicho Ximón Rodríguez se yguoló con este Juan Sánchez para que le pinta-

se una ymajen de Nuestra Señora de bulto e pusiese el oro e todo lo que hera menester hasta la acabar por presçio de onze mill maravedís, la qual ymajen la acabó e la llebaron oy día a un barco al Ryo para llebar a embarcar al puerto de Palos, los quales maravedís le pagó, e que supo del entallador que la labró que llevó por las manos siete mill maravedís e quatroçientos maravedís y medio del gasto, e del libro e papel diez maravedís e medio, e pagó tres reales a los ombres que la llevaron acabada a la ymajen e la caja y más supo y oido que pagó a Francisco Guerra, carpintero, setecientos y setenta maravedís de manos y madera por la razon de la caja en que va la dicha ymajen y más de un herrojo y çerradura y llabe dos reales, e por enviar la caja doze maravedís [...]

Jorge Hernández, entallador, vecino de Sevilla a Santa Marya la Mayor [...] sabe que el dicho Ximón Rodríguez se ygualó con este testigo e primero un yerno suyo que se llamava Ruy Pérez, que ya fallecido, para que labrase de bulto una ymajen de Nuestra Señora, de bulto, por siete mill maravedís por la ymagen y quatroçientos maravedís de costas que hizo porque no venian por la ymajen, todo lo qual le pagó el dicho Ximón Rodríguez a este testigo, e que supo que se hizieron otros gastos después en otras solecitas (?) syn la que la ymajen lleba pintada, que no sabe lo que costaron e que esto es lo que sabe [...]

BIBLIOGRAFÍA

ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ/HERRERA GARCÍA [2001]

Lorenzo Alonso de la Sierra Fernández y Francisco Javier Herrera García: «Escultores en la encrucijada de dos siglos», *Orto hispalensis. Arte y cultura en la Sevilla del Emperador*. Madrid: Ayuntamiento de Sevilla. Electa, pp. 25-40.

ALZOLA GONZÁLEZ [1991]

José Miguel Alzola González: *La advocación del Pino en la Península y Canarias*. Las Palmas de Gran Canaria: El Museo Canario.

ARA GIL [2003]

Clementina Julia Ara Gil: «Las raíces flamencas de la escultura en el período gótico tardío en España», *Lumen Canariense. El Cristo de La Laguna y su tiempo*, t. I. San Cristóbal de La Laguna: Ayuntamiento de La Laguna, CajaCanarias, pp. 121-159.

BONNET [1942]

Buenaventura Bonnet: «Notas sobre algunos templos e imágenes sagradas de Lanzarote y Fuerteventura», *Revista de Historia*, 59, pp. 183-197.

CALERO RUIZ [1989]

Clementina Calero Ruiz: «Iconografía mariana en la isla de Fuerteventura», *III Jornadas de estudios sobre Fuerteventura y Lanzarote*. Puerto del Rosario: Cabildo Insular, pp. 387-398.

CALERO RUIZ [2008]

Clementina Calero Ruiz: «Sociedad y cultura en los siglos del Barroco. El siglo XVII», *Arte, sociedad y arquitectura en el siglo XVII. La cultura del Barroco en Canarias*. Santa Cruz de Tenerife / Las Palmas de Gran Canaria: Gobierno de Canarias, pp. 137-233.

CEÁN BERMÚDEZ [1800]

Juan Agustín Ceán Bermúdez: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, 6 t. Madrid: Real Academia de San Fernando.

CEÁN BERMÚDEZ [1804]

Juan Agustín Ceán Bermúdez: *Descripción artística de la Catedral de Sevilla*. Sevilla: Casa de la viuda de Hidalgo y sobrinos.

COLLANTES DE TERÁN [1889]

Francisco Collantes de Terán: *Historia de la hermandad y hospital de peregrinos [...] de Ntra. Sra. del Pilar [...]*. Sevilla: El obrero de Nazaret.

CÓMEZ RAMOS [2005]

Rafael Cómez Ramos: «Alemanes hispanizados o hispanos conversos: una aproximación a la criptohistoria del Arte Español», *Dejar hablar a los textos. Homenaje a Francisco Márquez Villanueva*. Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 707-723.

CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ/HERNÁNDEZ SOCORRO [2005]

José Concepción Rodríguez y María de los Reyes Hernández Socorro: *El patrimonio histórico de la basílica del Pino de Teror*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular.

DOMÍNGUEZ CUBERO/LINARES TALAVERA [2003]

José Domínguez Cubero y Jacinto Linares Talavera: «Un Cristo de Jorge Fernández Alemán en Jaén», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 185, pp. 111-124.

FALCÓN MÁRQUEZ [2006]

Teodoro Falcón Márquez: *La casa de Jerónimo Pinelo sede de las Reales Academias Sevillanas de Buenas Letras y de Bellas Artes*. Sevilla: Fundación Aparejadores. Fundación Cruzcampo.

FRAGA GONZÁLEZ [1996]

Carmen Fraga González: «Virgen de La Antigua: enlace iconográfico de Sevilla, Canarias y América», *XI Coloquio de Historia canario-americana*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria, t. III, pp. 19-35.

FUENTES PÉREZ [1993]

Gerardo Fuentes Pérez: «Canarias y el nombre mariano de la Antigua», *IX Coloquio de historia canario-americana*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular, pp. 1275-1285.

GALANTE GÓMEZ [2003]

Francisco José Galante Gómez (coord.): *Lumen Canariense. El Cristo de La Laguna y su tiempo*. San Cristóbal de La Laguna: Ayuntamiento de La Laguna, CajaCanarias.

GESTOSO Y PÉREZ [1912]

José Gestoso y Pérez: *Notice historique et biographique des principaux artistes flamands qui travaillèrent a Seville, depuis le XVI^{me} siècle jusqu'à la fin du XVIII^{me} siècle*. Bruselas: Anc. Etabl. Pierre Verbeke.

GÓMEZ MORENO [1925]

Manuel Gómez Moreno: «Sobre el Renacimiento en Castilla. II. La Capilla Real de Granada», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 1, 3, pp. 245-288.

GÓMEZ PIÑOL [1999]

Emilio Gómez Piñol: «Sentimiento religioso e imágenes del crucificado en el arte hispanoamericano del siglo XVI», *Signos de evangelización: Sevilla y las hermandades en Hispanoamérica*. Sevilla: Fundación El Monte.

GONZÁLEZ DE LEÓN [1973]

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). Reimp. Gráficas del Sur, 1973.

HEIM [2001]

Dorothee Heim: «El retablo mayor de la Catedral de Toledo: Nuevos datos sobre la predela», *Actas del Congreso internacional sobre Gil de Siloe y la escultura de su época*. Burgos: Institución Fernán González. Caja de Burgos, pp. 521-537.

HERNÁNDEZ DÍAZ/SANCHO CORBACHO [1936]

José Hernández Díaz y Antonio Sancho Corbacho: Estudio de los edificios religiosos y objetos de culto de la ciudad de Sevilla, saqueados y destruidos por los marxistas. Sevilla: Imprenta de La Gavidia.

HERNÁNDEZ DÍAZ [1951], REED. [1999]

José Hernández Díaz: «Imaginería hispalense del bajo renacimiento», *Archivo Hispalense*, 249, pp. 17-175.

HERNÁNDEZ DÍAZ [1973]

José Hernández Díaz: «Estudio iconográfico-artístico de la Virgen del Pino, patrona de Gran Canaria», *Anuario de Estudios Atlánticos*, 19, pp. 155-178.

HERNÁNDEZ GONZÁLEZ [2014]

Salvador Hernández González: *La escultura en madera del Gótico final en Sevilla. La sillaría del coro de la Catedral de Sevilla*. Sevilla: Diputación Provincial.

HERNÁNDEZ PERERA [1952]

Jesús Hernández Perera: «La catedral de Santa Ana y Flandes», *Revista de Historia*, 100, pp. 442-454.

HERRERA GARCÍA [2008]

Francisco Javier Herrera García: «La escultura sevillana del quinientos y la Virgen del Pino», *Arte en Canarias. Del Gótico al Manierismo*. Santa Cruz de Tenerife, Las Palmas de Gran Canaria: Gobierno de Canarias, pp. 298-299.

HERRERA GARCÍA [2009]

Francisco Javier Herrera García: «Los orígenes de una afortunada creación artística. El retablo gótico en Sevilla», *El retablo sevillano, desde los orígenes a la actualidad*. Sevilla: Real Maestranza de Caballería. Diputación Provincial, pp. 3-56.

LLEÓ CAÑAL [1979], REED. [2001]

Vicente Lleó Cañal: *Nueva Roma. Mitología y humanismo en el renacimiento sevillano*. Sevilla: ABC.

MARTÍN SÁNCHEZ [2009]

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*. La Esperanza: Asphodel.

MARTÍNEZ DE AGUIRRE [1992]

Javier Martínez de Aguirre: «La obra del escultor Sebastián de Almonacid en Sevilla (1509-1510)», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 58, pp. 313-326.

MEDINERO HERNÁNDEZ [2008]

José María Medianero Hernández: *Nuestra Señora de la Antigua. La Virgen «decana» de Sevilla*. Sevilla: Diputación Provincial.

MIRA CABALLOS/VILLA NOGALES [1993]

Esteban Mira Caballos y Fernando de la Villa Nogales: «El crucificado de la Hermandad de la Amargura de Carmona: obra de Jorge Fernández Alemán (1521)», *Atrio*, 5, pp. 7-13.

MONTERO DE ESPINOSA [1817]

José María Montero de Espinosa: *Antigüedades del convento casa grande de San Agustín de Sevilla, y noticias del Santo Crucifijo que en el se venera*. Sevilla: Imprenta de Don Antonio Carrera.

NEGRÍN DELGADO [1985]

Constanza Negrín Delgado: «Escultura», *Arte Flamenco en La Palma*. Las Palmas de Gran Canaria: Gobierno de Canarias, s/p.

NEGRÍN DELGADO [2001]

Constanza Negrín Delgado: «Hacendados flamencos en las “islas del azúcar”. Testimonios de su mecenazgo artístico durante los siglos XVI y XVII», *IV Centenario del ataque de Van der Does a las Palmas de Gran Canaria (1999): Coloquio Internacional «Canarias y el Atlántico, 1580-1648»*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, pp. 719-760.

NEGRÍN DELGADO [2006]

Constanza Negrín Delgado: «El legado artístico de los Antiguos Países Bajos en las Islas Canarias», *El arte de Flandes en Madeira y Canarias: ruta del azúcar y su cultura en las Islas Canarias*. Canarias: Gobierno de Canarias, pp. 97-247.

NEGRÍN DELGADO/CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ/SANTOS GÓMEZ [2005]

Constanza Negrín Delgado; Isabel Concepción Rodríguez e Isabel Santos Gómez: «Estudio técnico y comparativo del legado flamenco en la Isla de La Palma», *El fruto de la fe. El legado artístico de Flandes en la Isla de La Palma*. Madrid: Fundación Carlos de Amberes. Cabildo de La Palma, pp. 209-421.

OLIVER/PLEGUEZUELO/SÁNCHEZ [2004]

Alberto Oliver; Alfonso Pleguezuelo y José María Sánchez: *Guía Histórico-Artística de la Sierra de Aracena y Picos de Aroche. Huelva*. Aracena: Iniciativas Leader Sierra de Aracena y Picos de Aroche. Fundación El Monte.

ORTIZ DE ZÚÑIGA [1795]

Diego Ortiz de Zúñiga: *Anales eclesiásticos y seculares la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla [...]*, t. III. Madrid: Imprenta Real.

PALOMERO PÁRAMO [1981]

Jesús Palomero Páramo: «La viga de imaginería», *El retablo mayor de la catedral de Sevilla*. Sevilla: Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla, pp. 91-120.

PALOMERO PÁRAMO [2013]

Jesús Palomero Páramo: «El entallador Jorge Fernández: las arras en Córdoba y el testamento en Sevilla», *Alma Ars: estudios de arte e historia en homenaje al Dr. Salvador Andrés Ordax*. Valladolid: Universidad de Valladolid. Universidad de Extremadura, pp. 41-45.

PÉREZ HIGUERA [1994]

María Teresa Pérez Higuera: «El retablo mayor y el primer transparente de la catedral de Toledo», *Anales de Historia del Arte*, 4, pp. 471-480.

PÉREZ MORERA [2004]

Jesús Pérez Morera: «Flandes y las ‘Islas del azúcar’. Las artes suntuarias y aplicadas», *Flandes y Canarias. Nuestros orígenes nórdicos*, t. II. Santa Cruz de Tenerife: Centro de la Cultura Popular Canaria, Gobierno de Canarias, Cabildo de La Palma, pp. 123-184.

PÉREZ MORERA/RODRÍGUEZ MORALES [2008]

Jesús Pérez Morera y Carlos Rodríguez Morales: *Arte en Canarias. Del Gótico al Manierismo*. Santa Cruz de Tenerife, Las Palmas de Gran Canaria: Gobierno de Canarias.

RECIO MIR [2009]

Álvaro Recio Mir: «La versatilidad del Renacimiento: variedad material, icónica, tipológica y funcional», *El retablo sevillano, desde los orígenes a la actualidad*. Sevilla: Real Maestranza de Caballería, Diputación Provincial, pp.71-126.

RÍO DE LA HOZ [2001]

Isabel del Río de la Hoz: *El escultor Felipe Bigarny (h. 1470-1542)*. Salamanca: Junta de Castilla y León.

RODA PEÑA [1998]

José Roda Peña: «El Crucificado en la escultura procesional sevillana», *Crucificados de Sevilla*, t. I. Sevilla: Tartessos, pp. 70-71.

RODRÍGUEZ [1985]

Gloria Rodríguez: *Iglesia de El Salvador de Santa Cruz de la Palma*. Santa Cruz de La Palma: Cabildo Insular.

RODRÍGUEZ BUZÓN [1985]

Manuel Rodríguez Buzón: *La Colegiata de Osuna*. Sevilla: Diputación Provincial.

RODRÍGUEZ BUZÓN [1997]

Manuel Rodríguez Buzón: *Guía artística de Osuna*. Osuna: Patronato de Arte.

RODRÍGUEZ MORALES [2000]

Carlos Rodríguez Morales: «Nuestra Señora de los Remedios», *Imágenes de fe*. San Cristóbal de La Laguna: Cabildo Catedral de La Laguna, pp. 30-31.

RODRÍGUEZ MORALES [2001]

Carlos Rodríguez Morales: «Escultura en Canarias del Gótico a la Ilustración», *Arte en Canarias (siglos XV-XIX) Una mirada retrospectiva*, vol. I. Las Palmas de Gran Canaria, Santa Cruz de Tenerife: Gobierno de Canarias, pp. 125-159.

RODRÍGUEZ MORALES [2010]

Carlos Rodríguez Morales: «Presencia e influencia de la escultura andaluza en Canarias», *La escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)*. Madrid: Arco Libros, pp. 457-472.

RODRÍGUEZ MORALES [2013]

Carlos Rodríguez Morales: «La Virgen de los Remedios: imagen, devoción y verdaderos retratos», *Patrimonio e historia de la antigua Catedral de La Laguna*. San Cristóbal de La Laguna: Gobierno de Canarias, pp. 51-55.

RUMEU DE ARMAS [1948]

Antonio Rumeu de Armas: *Piratería y ataques navales contra las Islas Canarias*, t. II, parte 2ª. Madrid: Instituto Jerónimo Zúrita.

RUMEU DE ARMAS [1986]

Antonio Rumeu de Armas: «El señorío de Fuerteventura en el siglo XVI», *Anuario de Estudios Atlánticos*, 32, pp. 17-128.

SÁNCHEZ MESA [2005]

Domingo Sánchez Mesa: «Escultura», *El libro de la Catedral de Granada*, t. I. Granada: Cabildo Metropolitano de la Catedral de Granada, pp. 377-490.

SÁNCHEZ RODRÍGUEZ [2007]

Julio Sánchez Rodríguez: *Fray Vicente Peraza O.P.* Las Palmas de Gran Canaria: JSP.

SANCHO CORBACHO [1931]

Heliodoro Sancho Corbacho: *Arte sevillano de los siglos XVI y XVIII. Documentos para la historia del arte en Andalucía*, t. III. Sevilla: Laboratorio de Arte.

SANTANA RODRÍGUEZ [2002]

Lorenzo Santana Rodríguez: «La escultura en Tenerife durante el siglo XVI», *XIV Coloquio de historia canario-americana*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular, pp. 1334-1365.

SANTANA RODRÍGUEZ [2009]

Lorenzo Santana Rodríguez: «Actividad escultórica en Canarias de Maestre Ruberto, flamenco, y de Alonso Rodríguez de Villalpando. La Virgen del Pino de Teror (Gran Canaria)», *Estudios Canarios. Anuario del Instituto de Estudios Canarios*, LIII, pp. 89-113.

SERRERA [1987]

Juan Miguel Serrera: «Un ‘Cristo Varón de Dolores’ de Juan Sánchez de San Román, Juan Sánchez II, en el Prado», *Boletín del Museo del Prado*, 23, pp. 75-84.

TORRE FARFÁN [1995]

Fernando de la Torre Farfán: *Fiestas de la S. Iglesia Metropolitana [...] al nuevo culto del Señor Rey S. Fernando [...]*. Sevilla: Santa Iglesia de Sevilla. Reimp. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos técnicos, 1995.

TRUJILLO RODRÍGUEZ [1977]

Alfonso Trujillo Rodríguez: *El retablo barroco en Canarias*. 2 t. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular.

VALDIVIESO [1992]

Enrique Valdivieso: *Historia de la pintura sevillana: siglos XIII al XX*. Sevilla: Ediciones Guadalquivir.

VENCES VIDAL [2013]

Magdalena Vences Vidal: *La Virgen de la Antigua en Iberoamérica*. México: UNAM, El Colegio de Michoacán A. C.

VIERA Y CLAVIJO [1978]

José Viera y Clavijo: *Noticias de la historia general de las Islas Canarias*. Santa Cruz de Tenerife: Goya.

YARZA [2001]

Joaquín Yarza Luaces: «Alejo de Vahía», *Alejo de Vahía mestre d'imatges. Quaderns del Museu Frederic Marès*, 6, pp. 21-120.