

# ÍNDICE

1. Resumen y palabras clave. ....	2
2. Justificación, objetivos y metodología. ....	3
3. Estado de la Cuestión. ....	5
4. Desarrollo de los contenidos. ....	8
4.1. Introducción. ....	8
4.2. El retablo. ....	11
4.2.1. Arquitectura.....	13
4.2.2. Pintura. ....	14
4.2.3. Escultura.....	18
4.3. Los artífices. ....	21
4.3.1. Alejo Fernández y sus colaboradores. ....	21
4.3.2. Jorge Fernández.....	23
4.3.3. Familia de los Ortega. ....	24
4.4. Restauración. ....	25
4.4.1. Estado de Conservación. ....	25
4.4.2. Criterios de intervención. ....	28
4.4.3. Tratamientos.....	29
5. Conclusiones. ....	34
6. Bibliografía. ....	35
7. Anexo fotográfico. ....	37

## 1. Resumen y palabras clave.

En este trabajo hemos estudiado el recorrido histórico artístico del retablo mayor de la iglesia de San Juan Bautista de Marchena, joya de principios del siglo XVI, con unas características que lo hacen único. Aunque utiliza una estructura gótica, da pasos al ya latente lenguaje renacentista de Alejo Fernández y Jorge Fernández, maestros pintor y escultor respectivamente. Su hilo conductor es la historia de la acción salvadora de Jesucristo y la evangelización de San Juan Bautista.

Para ello, hemos realizado un contexto histórico del momento de la construcción del retablo, así como de la historia del templo. Posteriormente, se ha llevado a cabo un estudio artístico del retablo y un estudio de la biografía de los autores que participaron en la ejecución del retablo, haciendo un breve repaso por su vida, formación y obras conocidas. Para finalizar se analiza la restauración del retablo en el año 1999, por la empresa Ágora S.L. restauraciones.

**Palabras clave:** Arte, Renacimiento, Retablo, Alejo Fernández, Jorge Fernández, pintura, escultura, gótico.

### **Summary.**

In this project we have studied the artistic and historical background of the main altarpiece of San Juan Bautista church in Marchena, a jewel from the beginning of the 16th century, with characteristics that make it unique. Although it uses a gothic structure, it gives way to the latent Renaissance language of Alejo Fernández and Jorge Fernández, master painter and sculptor respectively. Its common thread is the saving action story of Jesus Christ and the evangelization of San Juan Bautista.

We have made a historical context of the time of the construction of the altarpiece, as well as the history of the temple. Later, we have studied the altarpiece and we have studied the biography of the authors who participate in the altarpiece construction, doing a brief review of their lives, training and known Works. Finally, we have analysed the altarpiece restoration in 1999 by Ágora S.L. restauracione.

**Keywords:** Art, Renaissance, altarpiece, Alejo Fernández, Jorge Fernández, painting, sculpture, gothic.

## 2. Justificación, objetivos y metodología.

El motivo de la elección de este tema ha sido principalmente la admiración que siempre he sentido por este retablo y los inicios de la pintura y escultura renacentistas en la escuela sevillana. Otro de los motivos por los que he seleccionado este tema, ha sido la posibilidad de tratar la conservación y restauración de bienes culturales, y ampliar mis conocimientos sobre ellos.

El trabajo se centra en el estudio histórico artístico, así como en la restauración de 1999 del retablo mayor de la iglesia de San Juan Bautista de Marchena. Esta iglesia fue declarada Monumento Nacional, actualmente Bien de Interés Cultural, en 1932. Se trata de un templo construido en el siglo XV con características gótico-mudéjar y que en su interior presenta un ornato que se ha ido renovando conforme cambiaron los gustos estéticos. Así, nos encontramos con el retablo mayor en estilo del gótico final, con pinturas donde ya se aprecia el primer renacimiento. Por su parte, en el retablo Sacramental, aún perdura la tradición gótica en la arquitectura del retablo, pero ya con unas esculturas renacentistas. Una obra destacada de este templo es la custodia procesional obra de Francisco de Alfaro a finales del siglo XVI, muy influida por el manierismo de Miguel Ángel. Del naturalismo sobresalen en la sacristía nueve lienzos de Francisco de Zurbarán del siglo XVII y del barroco son obras importantes la sillería del coro realizado a principios del siglo XVIII por Juan de Valencia siguiendo las trazas de Jerónimo Balbás, así como el trascoro en yeserías talladas bajo la supervisión de Alonso Moreno.

Para realizar el trabajo hemos realizado una revisión bibliográfica, principalmente en la biblioteca de Humanidades de la Universidad de Sevilla, en la biblioteca municipal “José Fernando Alcaide Aguilar” de Marchena, y en el archivo parroquial de la iglesia de San Juan Bautista de Marchena. El objetivo central de esta investigación es conocer el proceso histórico artístico de un bien mueble, para posteriormente estudiar el proceso de restauración al que ha sido sometido.

Los subobjetivos del trabajo son:

- Realizar una revisión bibliográfica buscando información sobre el tema.
- Ampliar mis conocimientos sobre ese momento histórico en Marchena y, más concretamente los inicios del renacimiento en el arte sevillano.

- Comprender los conceptos y criterios utilizados durante el proceso de restauración.

### 3. Estado de la Cuestión.

Para la realización del trabajo ha sido vital la recopilación de bibliografía que tratase del retablo mayor de la iglesia de San Juan Bautista de Marchena. La primera obra en la que se cita el retablo es el *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive* escrito por José Gestoso y Pérez<sup>1</sup>. En este libro se habla de la realización de una viga de imaginería pictórica en 1508 para el antiguo retablo mayor, en la que intervino Bartolomé de Castro, que, al fallecer, su viuda traspasó el encargo a Francisco Rodríguez. Posteriormente, en 1925 en el artículo *Sobre el Renacimiento en Castilla II. En la Capilla real de Granada*, Gómez Moreno atribuye a Jorge Fernández las esculturas del retablo de Marchena<sup>2</sup>. Obra importante sobre este templo mudéjar, es el libro *Arquitectura Mudéjar sevillana de los siglos XIII, XIV y XV*, escrito por Diego Angulo Iñiguez y cuya primera edición fue escrita en 1932<sup>3</sup>. Este mismo autor dedico una monografía titulada *Alejo Fernández*, de 1946<sup>4</sup>. En ella al tratar sobre la biografía del pintor sobre el retablo mayor de la iglesia de San Juan Bautista de Marchena, realizando un breve recorrido por sus pinturas. En 1981 se publica la *Guía artística de Sevilla y su provincia*, escrita por Alfredo J. Morales, María Jesús Sanz, Juan Miguel Serrera y Enrique Valdivieso<sup>5</sup>. En esta obra, se hace un recorrido por el templo de San Juan Bautista y se realiza un análisis del retablo mayor con una descripción de su arquitectura, escultura y pintura. Habrá que esperar algunos años hasta la primera publicación de uno de los historiadores del arte que más y con mayor profundidad ha escrito sobre este retablo, Juan Luis Ravé Prieto. En su obra *Arte religioso en Marchena*, de 1986, realiza un inventario del patrimonio de la localidad, recogiendo la atribución de Gómez-Moreno, de los relieves del retablo a Jorge Fernández. También plantea la autoría de las pinturas del retablo por Alejo Fernández<sup>6</sup>. Un especialista en la pintura de la escuela sevillana como es Enrique Valdivieso tratará en *Historia de la pintura sevillana. Siglos XIII-XX*, sobre Alejo Fernández y sus seguidores, describiendo el retablo marchenero en el apartado dedicado a los continuadores del estilo de Alejo Fernández<sup>7</sup>.

---

<sup>1</sup> GESTOSO, 1898: vol. III, 385.

<sup>2</sup> Se ha consultado en la Biblioteca Virtual de Prensa Histórica. GÓMEZ MORENO, 1925: 252-253.

<sup>3</sup> Se han realizado distintas ediciones del libro, habiéndose empleado en el presente trabajo la de 2006. ANGULO, 1932. Reed. 2006: 82-83.

<sup>4</sup> ANGULO, 1946: 25-26.

<sup>5</sup> MORALES, SANZ, SERRERA, VALDIVIESO, 1981. Se ha consultado la reedición de 2004: vol. II, 244-245.

<sup>6</sup> RAVÉ PRIETO, 1986: 18-24.

<sup>7</sup> VALDIVIESO, 1992: 57-58.

También en artículos sobre Jorge Fernández hay referencias sobre su actuación en el retablo de Marchena. Es el caso del elaborado por De la Villa y Mira titulado *El crucificado de la hermandad de la Amargura de Carmona: obra de Jorge Fernández Alemán (1521)*, en el que se menciona la fecha en la que el escultor trabaja en Marchena, arrojando nueva información sobre la escasa biografía de Jorge Fernández. Estos mismos autores vuelven a incidir en el tema en el trabajo 1998 titulado *Un nuevo crucificado documentado de Jorge Fernández Alemán*<sup>8</sup>. En él se aporta más elementos biográficos sobre el escultor, datos que se complementan con los del artículo escrito por José Domínguez Cubero y Jacinto Linares titulado *Un Cristo de Jorge Fernández Alemán en Jaén* en el que se amplía la biografía del escultor y se aporta nueva información sobre sus trabajos<sup>9</sup>.

Ante la necesidad de acometer una intervención de conservación y restauración en el retablo, se pide la realización del *Proyecto de restauración del retablo mayor de la Iglesia de San Juan Bautista. Marchena-Sevilla* a la empresa Coresal en 1993<sup>10</sup>. Este proyecto dividido en tres tomos nos hace un repaso sobre la historia del retablo, su composición y estado de conservación de cada una de las piezas que lo componen, además de plantearse el proyecto de restauración del conjunto. Tras la restauración del retablo se publica por parte de la empresa Ágora S.L. en formato CD, la *Memoria de los trabajos*. En su redacción participan tanto Juan Luis Ravé Prieto y Juan Antonio Arenillas, realizando un análisis histórico artístico de la obra, como Juan Aguilar y Bárbara Hasbach, que tratan sobre los aspectos técnicos de la restauración del retablo<sup>11</sup>.

Posteriormente Juan Luís Ravé Prieto, escribe el libro *La Parroquia de San Juan Bautista de Marchena*, en el que se hace un completo estudio de las pinturas del retablo, analizando influencias y composiciones, así como un contexto histórico de la historia del templo y del retablo<sup>12</sup>. Una obra de vital importancia para la realización de este trabajo de fin de grado es *El retablo Sevillano. Desde sus orígenes a la actualidad*, escrito por Fátima Halcón, Francisco Herrera y Álvaro Recio. De esta obra nos quedamos con el capítulo primero, escrito por Herrera, titulado *Los orígenes de una afortunada creación artística. El retablo gótico en Sevilla* en el que el autor nos desgrana los orígenes del

---

<sup>8</sup> DE LA VILLA NOGALES/MIRA CABALLOS, 1993: 7-8; 1998: 56-57.

<sup>9</sup> DOMINGUEZ CUBERO/LINARES TALAVERA, 2003: 116-117

<sup>10</sup> CORESAL, 1993: 2-262.

<sup>11</sup> Publicación en formato CD sin numeración de páginas. AGORA, 2003. Reed. 2011: S/P.

<sup>12</sup> RAVE PRIETO, 2006: 24-27.

retablo, además de realizar una descripción y estudio del retablo mayor de Marchena, y sus antecedentes, como el retablo mayor de la Catedral de Sevilla<sup>13</sup>.

La última publicación de Ravé Prieto, se titula *La Villa Ducal de Marchena*, en ella hace un amplio análisis histórico de la Marchena Ducal y de las fundaciones eclesiásticas, como la iglesia de San Juan Bautista, así como una descripción y aproximación a la iconografía del retablo mayor de este templo<sup>14</sup>.

---

<sup>13</sup> HALCÓN/HERRERA/RECIO, 2009: 41-44.

<sup>14</sup> RAVE PRIETO, 2019: 70-71.

## 4. Desarrollo de los contenidos.

### 4.1. Introducción.

La realización del retablo que nos ocupa se enmarca en la Marchena Ducal de comienzos del siglo XVI. Esta Villa formaba parte desde 1309 del señorío de los Ponce de León, siendo la capital administrativa del ducado de Arcos<sup>15</sup>. Los duques serán los principales mecenas de la Villa y se encargaron de engrandecer el patrimonio artístico, tanto de su palacio como de las principales iglesias, así como también ayudando a la creación de nuevos templos, siendo patronos y fundadores de la mayoría de ellos<sup>16</sup>.

“En la Marchena de esta época, entre los siglos XIV y XVI, existe un gusto por el arte mudéjar por parte de los duques, siendo este una muestra común de la nobleza de frontera, más pendientes de admirar la arquitectura del enemigo que a estar pendientes de las novedades que van llegando desde el resto de Europa”<sup>17</sup>. De esta forma se dio expansión al modelo sevillano de templo parroquial, que tuvo la función de cristianizar a los habitantes de la región. Este modelo es el que se puede contemplar en la parroquia matriz de San Juan Bautista (1490)<sup>18</sup>. El templo que acoge el retablo que nos ocupa, fue fundado a finales del siglo XIII, tras la conquista cristiana mientras que en la Villa se asentaba la orden de San Juan.

La iglesia de San Juan Bautista tiene cinco naves, presentando dos arcadas que descansan sobre pilares con columnas adosadas, mientras que el resto son diferentes tipos de pilares, próximos al gótico<sup>19</sup>. Esto hace pensar que esos pilares podrían coincidir con las dimensiones del templo primitivo, de tres naves, pues sabemos que fue ampliado en 1490<sup>20</sup>. La cabecera es obra de 1500, al igual que las portadas exteriores<sup>21</sup>. Después en 1550 el templo se amplió con dos naves colaterales, reproduciendo a las grandes parroquias de la diócesis, formando finalmente un templo de cinco naves<sup>22</sup>.

“La parroquia de San Juan Bautista es un ejemplo del empeño de las grandes parroquias locales por emular la grandeza y riqueza de la catedral de Sevilla”. Este templo

---

<sup>15</sup> RAVÉ PRIETO, 2019: 26-28.

<sup>16</sup> RAVÉ PRIETO, 1986: 14-15.

<sup>17</sup> RAVÉ PRIETO, 2019: 55-56.

<sup>18</sup> RAVÉ PRIETO, 2019: 65-68.

<sup>19</sup> ANGULO IÑIGUEZ, 1932: 83.

<sup>20</sup> RAVÉ PRIETO, 2019: 65.

<sup>21</sup> ANGULO IÑIGUEZ, 1932: 83.

<sup>22</sup> RAVÉ PRIETO, 2019: 65-66.



contaba con grandes rentas, lo que le permitía la renovación artística de las obras de arte de su interior<sup>23</sup>. Como veremos, con la construcción del retablo, que vino a sustituir a otro anterior<sup>24</sup>, se manifiestan las aportaciones de la casa ducal de Arcos, claves para explicar la procedencia foránea y cortesanas de sus donaciones<sup>25</sup>. En palabras de Rodrigo Caro: *“esta parroquia era rica de beneficios, fabrica y capellanías, aventajadamente a todas las deste arzobispado, y se sirve con música el coro, y con bonísimos ornamentos de plata, bordados y telas”*<sup>26</sup>.

Esto explica que a finales del siglo XVI se encargara al orfebre Francisco de Alfaro la realización de la custodia procesional, realizada en plata sobredorada, que será modelo de las que realice posteriormente para Écija y Carmona, y que se trata de una obra culmen en la orfebrería manierista española<sup>27</sup>. En estos años también se plantea la remodelación y ampliación de la capilla mayor de la Iglesia. El arquitecto Pedro Díaz de Palacios presenta las trazas y se adjudicó la construcción a Diego de Velasco, por la que se le llegarían a pagar 2.000 ducados. Sin embargo, la remodelación se truncó tras la visita de Vermondo Resta en 1596. Éste realiza un informe manifestando que “las dimensiones del templo eran correctas para las celebraciones que habitualmente se hacían y su arquitectura, fuerte y capaz”<sup>28</sup>. Por lo que se paralizó la ampliación de la capilla mayor. Sí se realizó, en ese mismo año, por parte de Diego de Velasco la torre campanario<sup>29</sup>, siguiendo las trazas de Hernán Ruíz el Joven, que además traza las de Santa María y San Miguel de la localidad. La torre es de líneas sobrias y está decorada mediante el uso del ladrillo y los azulejos, rematada por un chapitel muy sencillo<sup>30</sup>. Vermondo Resta continuará trabajando en la parroquia, realizando en 1596 el diseño de la cajonera de la sacristía, que fue ejecutada por el entallador Diego López Bueno, el cual, construirá el desaparecido retablo de San Juan Bautista en 1605 para la Cofradía de San Pedro, establecida en la iglesia<sup>31</sup>. Diego López Bueno también realizará para la parroquia las trazas de la capilla de Luis de Molina, entre 1619 y 1622 siendo construida por Mateo de

---

<sup>23</sup> RAVÉ PRIETO, 2006: 12.

<sup>24</sup> HALCÓN/HERRERA/RECIO, 2009: 43.

<sup>25</sup> RAVÉ PRIETO, 2006: 13.

<sup>26</sup> RAVÉ PRIETO, 2006: 12.

<sup>27</sup> VARAS RIVERO, 2004: 175-176.

<sup>28</sup> ARENILLAS TORREJÓN, 2011: 82.

<sup>29</sup> RAVÉ PRIETO, 1997: 195-196.

<sup>30</sup> RAVÉ PRIETO, 1997: 142.

<sup>31</sup> ARENILLAS TORREJÓN, 2011: 83.

Orellana<sup>32</sup>, éste también hizo la tribuna y el caracol de la iglesia entre 1616 y 1617, por lo cual se le pagaron ocho ducados<sup>33</sup>. Diego López Bueno también dio las trazas para la nueva sacristía en 1627, la cual fue levantada por Juan de Rueda, y para la cual se encargaron nueve lienzos a Francisco de Zurbarán entre 1635 y 1637<sup>34</sup>.

Como vemos, el templo no para de renovar y engrandecer su patrimonio durante todo el siglo XVI y los primeros años del siglo XVII. Esta renovación artística se ralentizará en la segunda mitad del siglo XVII, para tomar impulso de nuevo durante el siglo XVIII con la realización de la nueva sillería del coro trazada por Jerónimo Balbás a partir de 1711, y realizada por Juan de Valencia entre 1715 y 1717<sup>35</sup>. El trascoro por su parte será realizado por Felipe Fernández del Castillo en 1735<sup>36</sup>. El trascoro, obra ejecutada en yeserías, presenta similitudes con la sillería, por lo que pudo ser también traza de Jerónimo Balbás. La obra del trascoro fue supervisada por Alonso Moreno<sup>37</sup>, maestro mayor de la casa ducal de Arcos y del municipio, encargado de otros proyectos para la Villa como la iglesia de San Agustín, la fachada del Palacio Ducal, la construcción de las nuevas casas Capitulares o la remodelación de la plaza Ducal<sup>38</sup>. Será Alonso Moreno, quién indique a los artistas José Páez de Carmona, maestro del concejo de Écija, Francisco Martín y Juan José, el cual puede tratarse de Juan José González Cañero, que las yeserías debían de tener concordancia formal y estética con el diseño de la sillería<sup>39</sup>. Otros autores consideran que Juan José González Cañero, pudo ser el tracista de esta obra ya que se observa la utilización de un tipo de estípite adelgazado y segmentado, modelo que utilizará en sus obras en madera posteriormente<sup>40</sup>. La obra se concertó en 1719 y se finalizó en 1720. El conjunto destaca por la utilización de estípites ordenando los muros<sup>41</sup>. En el centro del trascoro se abre una pequeña capilla con la imagen de la Virgen del Rosario, realizada en 1757 por Antonio Salcedo.<sup>42</sup> Pero la obra que inicia este camino

---

<sup>32</sup> ARENILLAS TORREJÓN, 2011: 84-85.

<sup>33</sup> ARENILLAS TORREJÓN, 2011: 85.

<sup>34</sup> ARENILLAS TORREJÓN, 2011: 85.

<sup>35</sup> RAVÉ PRIETO, 2006: 42-44.

<sup>36</sup> RAVÉ PRIETO, 2006: 44.

<sup>37</sup> MORALES, 2008: 128-129.

<sup>38</sup> ARENILLAS TORREJÓN, 1990, 23-26.

<sup>39</sup> MORALES, 2008: 129.

<sup>40</sup> FERNÁNDEZ MARTÍN, 2000: 100.

<sup>41</sup> MORALES, 2008: 129.

<sup>42</sup> MORALES, 2008: 130.

hacia la renovación artística de la parroquia a principios del siglo XVI fue la del retablo mayor.

#### 4.2. El retablo.

Los retablos tienen su origen en la costumbre litúrgica de poner reliquias de santos en los altares. Cuando se agotaron las reliquias se colocaron dípticos y trípticos delante del altar, cambiando su posición a la parte trasera cuando los sacerdotes se colocaban de espaldas al fiel para celebrar la misa. De esta manera surge el retablo en la Edad Media albergando ciclos de la vida de Cristo o de la Virgen y los santos que ocupaba la cabecera de la iglesia<sup>43</sup>. La vida de Cristo fue el tema protagonista para ser representado en estos retablos y fue muy extendido entre los siglos XV y XVI gracias a la publicación varias versiones del *Vita Christi*, donde también destacaban los episodios marianos<sup>44</sup>. Por tanto, en los templos se representaba un relato continuo pensado para orientar a la piedad popular, cumpliendo, además, el propósito de facilitar la práctica devocional de los fieles. En Sevilla, destacó *El retablo de la vida de Cristo*, escrito por Juan de Padilla, cuyos temas serán los que marquen las pautas para el posterior programa iconográfico del retablo mayor de la catedral de Sevilla. Con estos programas iconográficos se conseguía enseñar a los iletrados, facilitar el recuerdo de los principales pasajes de la vida de Cristo y estimular su devoción. Así, el retablo se convierte en un espacio para la narrativa, como pasará con el retablo mayor de la Catedral de Sevilla o como veremos a continuación con el retablo mayor de la iglesia de San Juan Bautista de Marchena.

A principios del siglo XVI se sabe de la existencia de un retablo primitivo, de menores dimensiones que el actual, que es insuficiente para la grandiosidad de los Duques de Arcos<sup>45</sup>. Para este retablo encargó en 1508 una viga de imaginería pictórica al pintor Bartolomé de Castro, cuya viuda lo traspasó a causa de su fallecimiento al maestro Francisco Rodríguez.<sup>46</sup> Únicamente quedan de este retablo las actuales puertas del retablo del Sagrario de la misma iglesia. “Estas puertas son una muestra de la pintura sevillana de los primeros años del siglo XVI, pudiendo derivar de la tradición de los Sánchez de Castro. La composición parece sacada de xilografías, por la dureza que se aprecia en los plegados de los paños”. Ya en esta obra aparece un primer renacimiento con la inclusión

---

<sup>43</sup> RODRIGUEZ G. CEBALLOS, 1992: 4.

<sup>44</sup> HALCÓN/HERRERA/RECIO, 2009: 4-5.

<sup>45</sup>HALCÓN/HERRERA/RECIO, 2009: 41

<sup>46</sup>GESTOSO Y PEREZ, 1899: vol. III 385.

de las arquitecturas en el fondo, siendo un ejemplo del eclecticismo de la pintura sevillana del siglo XVI<sup>47</sup>, entre el tradicional gótico y el nuevo renacimiento.

Una de las primeras noticias acerca del retablo la encontramos en el testamento de la primera mujer de Alejo Fernández en 1512<sup>48</sup>, por lo tanto, en esa fecha ya debería haber sido encargado el nuevo retablo. También sabemos que en 1521 el maestro dio un poder a un criado para que cobrase 20.000 maravedíes, por lo que en esa fecha ya se debía ocupar de las pinturas de las tablas. En 1533 se hallaba prácticamente finalizado y se procede a su asentamiento<sup>49</sup>. Para la realización de éste se estipuló que “debía seguir los principios estéticos y formales del retablo mayor de la Catedral de Sevilla”, aunque a diferencia del hispalense, el de Marchena utilizará la pintura y la escultura, haciendo que la participación de Alejo Fernández en éste retablo sea mayor, ocupándose él en un primer momento de las pinturas, mientras Jorge Fernández terminaba la ejecución de las esculturas del retablo de la catedral de Sevilla, ya que cronológicamente coincide con su etapa final. Por lo tanto, “Jorge Fernández se dedicará a trabajar en el retablo a partir de 1526, cuando realiza la mazonería y las esculturas”<sup>50</sup>. Estas variaciones cronológicas permiten obviar los condicionantes medievales que se imponía en el retablo mayor de la Catedral de Sevilla y reflejar mejor los cambios estéticos abordados en la pintura sevillana en el primer tercio del siglo XVI<sup>51</sup>. El retablo está “al servicio de la iconografía, en él se representa la acción salvadora del Mesías desde su encarnación hasta su manifestación gloriosa en la Transfiguración, y la labor del Bautista que anunció y proclamó la Mesianidad de Cristo hasta morir”. La advocación de San Juan Bautista, titular del templo, cierra su conjunto iconográfico<sup>52</sup>.

En cuanto a la financiación del retablo, se puede sospechar la colaboración del arzobispo Fray Diego de Deza, principal promotor de la construcción de grandes retablos como el retablo mayor de la catedral de Palencia, o el empeño en terminar el retablo mayor de la Catedral de Sevilla, y el duque de Arcos, tal y como se puede apreciar en los escudos ubicados en el banco del retablo (Ilustraciones 1 y 2)<sup>53</sup>. Esta financiación es a su vez una muestra del poder económico y de las saneadas rentas y diezmos de la parroquia,

---

<sup>47</sup> RAVÉ PRIETO, 1986: 13-14.

<sup>48</sup> RAVÉ PRIETO, 1986: 20-21.

<sup>49</sup> HALCÓN/HERRERA/RECIO, 2009: 41

<sup>50</sup> HALCÓN/HERRERA/RECIO, 2009: 42.

<sup>51</sup> RAVÉ PRIETO, 2019: 70.

<sup>52</sup> RAVÉ PRIETO, 2006: 24.

<sup>53</sup> HALCÓN/HERRERA/RECIO, 2009: 6-7.

que permite la renovación de los elementos litúrgicos y ornamentales, como se ha comprobado en la introducción de este trabajo.

#### 4.2.1. Arquitectura.

En esta obra podemos apreciar las características principales de los retablos mayores castellanos de la segunda mitad del siglo XV, en los que aparecen tanto registros pictóricos como escultóricos. Para la correcta distribución de los distintos episodios fue necesario crear un gran número de calles, cinco en su mayoría, y a organizarlo en una serie de cuerpos superpuestos, en muchos casos tres, apoyado todo en un alto banco. Destaca la elevación de la calle central y su mayor anchura<sup>54</sup>, recurso proveniente de los modelos de “T” invertida de los Países Bajos. Es por lo que suele ser el lugar preferido para la colocación de esculturas, como en nuestro caso la de San Juan Bautista. También aparecen doseles sobre las cajas de imágenes y guardapolvos con motivos ornamentales o con imágenes de santos.

La arquitectura del retablo aquí estudiado responde a una traza gótica (ilustración 28), con estructura de batea que consta de banco y tres cuerpos, con cinco calles<sup>55</sup>. Están separadas por pilares fasciculados en los que se colocan pequeñas esculturas consiguiendo crear un marco escultórico<sup>56</sup>. Cuenta con alas, que se cubren con un guardapolvo coronado por una crestería<sup>57</sup> en la que se aprecia un diseño de *candelieri* que deja ver la aceptación del lenguaje decorativo del renacimiento italiano<sup>58</sup>. Sin embargo, ha sido rematado con el detallismo de los retablos góticos flamígeros centro europeos, como se aprecia en los doseletes y peanas. Es esta combinación de lenguajes decorativos la que lo hace uno de los retablos más interesantes de este periodo. Su composición se basa en el cuadrado, fórmula ya utilizada en la catedral de Sevilla, aunque aquí los pilares menos desarrollados permiten una disposición en cuadrícula<sup>59</sup>. Es por ello, “más cercano a la articulación de los retablos platerescos, logrando combinar escultura y pintura”<sup>60</sup>.

---

<sup>54</sup> HALCÓN/HERRERA/RECIO, 2009: 12.

<sup>55</sup> MORALES/SANZ/SERRERA/VALDIVIESO, 2004: 244-245

<sup>56</sup> HALCÓN/HERRERA/RECIO, 2009: 13-14.

<sup>57</sup> MORALES/SANZ/SERRERA/VALDIVIESO, 2004: 244-245.

<sup>58</sup> RAVÉ PRIETO, 2019: 65-70.

<sup>59</sup> RAVÉ PRIETO, 2006: 24.

<sup>60</sup> RAVÉ PRIETO, 2019: 65-70.

En el primer cuerpo del retablo aparecen pequeños ejemplos de arquitecturas góticas. “Este tipo de concepción espacial es propia de las cajas del retablo gótico alemán y flamenco y es denominado en España “espacio-capilla” traducción del alemán *kapellenschrein*”. Se relaciona con el teatro de misterios, pues estos espacios aparecen ocupados por grupos de figuras<sup>61</sup>. Los espacios capilla y el resto de los espacios en los que se colocan las pinturas se coronan por doseletes calados, una de las características principales de los retablos góticos<sup>62</sup>. En los laterales se adosan unos guardapolvos o alas que están figurados, incorporan pinturas de tres santos en cada una, y aparecen cubiertas por chambranas caladas. “Por encima sobresalen tres sectores de sección curvilínea, adaptados a la altura de la calle central y compartimentados en secciones cuadradas, en las que se inscriben nervaduras que simulan una bóveda de crucería”. En su intersección destaca el florón que simula un motivo vegetal<sup>63</sup>.

Para la construcción de esta arquitectura es probable que participara la familia de los Ortega, debido a la colaboración que mantuvieron con la familia Fernández en las obras del retablo de la Catedral de Sevilla, y su constatada intervención en el retablo del Sagrario de Marchena. Por ello se supone que también se hicieron cargo de la construcción de este retablo mayor<sup>64</sup>.

#### 4.2.2. Pintura.

La utilización de las pinturas en conjunción con la escultura es uno de los elementos que caracterizan este retablo. A parte de tener como finalidad abaratar los costes de un retablo completo de esculturas, hay que asumir que los contratantes y los fieles ya tenían familiaridad con la imagen pictórica<sup>65</sup>. Las pinturas se centran en el segundo y tercer cuerpo del retablo, además de las alas, siendo en total catorce pinturas sobre tabla<sup>66</sup> en los que se representan cinco episodios de la vida de Cristo, anteriores a la Pasión y tres episodios de la vida de San Juan Bautista<sup>67</sup>. En las alas aparecen santos y santas, pintados

---

<sup>61</sup> HALCÓN/HERRERA/RECIO, 2009: 16.

<sup>62</sup> HALCÓN/HERRERA/RECIO, 2009: 17.

<sup>63</sup> HALCÓN/HERRERA/RECIO, 2009: 15.

<sup>64</sup> CORESAL, 1993: 2-3.

<sup>65</sup> HALCÓN/HERRERA/RECIO, 2009: 42.

<sup>66</sup> MORALES/SANZ/SERRERA/VALDIVIESO, 2004: 244-245.

<sup>67</sup> HALCÓN/HERRERA/RECIO, 2009: 43.

por Alejo Fernández<sup>68</sup> entre 1521, cuando el maestro dio un poder a un criado para que cobrase 20.000 Maravedíes a cuenta de la obra del retablo, y 1533, cuando estaba terminado<sup>69</sup>.

Estas pinturas representan en el segundo cuerpo: *Las Predicaciones del Bautista* (ilustración 10), *La Circuncisión* (ilustración 11), *La Huida a Egipto* (ilustración 13) y *El Bautismo de Cristo* (ilustración 14). En el tercer cuerpo aparecen: *Las Bodas de Caná* (ilustración 15), *La Transfiguración* (ilustración 16), *Las Tentaciones de Cristo* (ilustración 18) y *La Degollación del Bautista* (ilustración 19). En las alas se muestran imágenes de santos y santas de habitual devoción medieval. A la izquierda figuran *San Cristóbal* (ilustración 22), *San Sebastián* (ilustración 21) y *San Lorenzo* (ilustración 20), mientras a la derecha se representan *Sta. María Magdalena* (ilustración 25), *Sta. Catalina* (ilustración 24) y *Sta. Barbara* (ilustración 23)<sup>70</sup>.

Las pinturas del retablo presentan novedades de estilo al gusto flamenco de hacia 1520, con la presencia de personajes con un exagerado alargamiento, aspecto nervioso, caras huesudas y secas, representaciones propias del manierismo<sup>71</sup>. Aunque en las pinturas se aprecian diferentes estilos que hacen pensar que Alejo Fernández realizase una subcontratación a otros artistas, esto justificaría la presencia de varios lenguajes pictóricos en las diferentes pinturas del retablo<sup>72</sup>. Hay historiadores que creen que algunas de las obras son del estilo final de Alejo Fernández y de las obras de su taller, aunque existe cierto retroceso hacia la tradición medieval.<sup>73</sup>

“En él se aprecia una riqueza formal y de estímulos visuales en algunos de los fondos arquitectónicos, como el de la *Circuncisión*, de raíz bramantesca propias de la escuela lombarda, presentes en otras obras de Alejo”<sup>74</sup>. Las escenas como las *Tentaciones de Cristo* o *Huida a Egipto* están basadas en modelos iconográficos extraídos de grabados germánicos. Se pueden observar ciertos modelos propios del manierismo holandés en las escenas de la *Circuncisión*, *Transfiguración*, *Predicaciones del Bautista* o el *Bautismo de Cristo*. Por otra parte, se utilizan elementos italianos, próximos a Verrocchio en los ángeles del *Bautismo de Cristo*, lo que hace pensar en una posible estancia de Alejo

---

<sup>68</sup> MORALES/SANZ/SERRERA/VALDIVIESO, 2004: 244-245.

<sup>69</sup> RAVÉ PRIETO, 1986: 18.

<sup>70</sup> RAVÉ PRIETO, 2006: 24.

<sup>71</sup> ANGULO IÑIGUEZ, 1946:25-26.

<sup>72</sup> VALDIVIESO, 1992: 57-58.

<sup>73</sup> RAVÉ PRIETO, 2006: 24.

<sup>74</sup> RAVÉ PRIETO, 2006: 24.

Fernández en Umbría o Toscana. “Esto supone un intercambio artístico y circulación de diferentes corrientes estéticas, que se sitúan entre la influencia nórdica de los manieristas de Amberes y la lombarda Cuatrocentista”<sup>75</sup>. Podemos entender entonces que en este retablo se mezclen paisajes de Patinir, propio de la tradición del norte y el sur de Gerard David, con la emoción humana del “Quattrocento” italiano. Se utilizan, además, los fondos arquitectónicos lombardos y venecianos, mezclados con la gesticulación manierista de Amberes y la expresividad de la escultura germánica, llegando a coincidir estos estilos en las mismas tablas<sup>76</sup>.

En la *Degollación del Bautista*, se nos muestran dos escenas simultáneamente: la decapitación y el banquete, por lo que aparece otra vez lo italiano<sup>77</sup>. “Esto nos permite observar un estudio luminoso del interior propio del holandés Jan Joest”. La luz, entra por la ventana del fondo dejando en la sombra los muros de la sala. Este contraste brusco, lo aprovecha Alejo Fernández para en el claroscuro crear motivos con los que decora el interior. Este efecto de luces no se había visto hasta ahora en Sevilla<sup>78</sup>. En *Las Bodas de Caná* aparecen algunas similitudes en los fondos que también se pueden apreciar en la *Degollación del Bautista*. La figura del servidor, que destaca sobre la blanca mesa, es una muestra de ese manierismo de Amberes, en el que se aprecia la desproporción del personaje.

El paisaje aparece en la mayoría de las tablas, destacando el espacio dedicado al fondo en comparación con las figuras. “Esto choca con lo que estaba haciendo en la pintura española del momento, que concede al paisaje un lugar secundario y conecta mejor con el arte nórdico, especialmente holandés”. En estos paisajes se suele representar un tronco de árbol seco, que enmarca la composición. Podemos verlo en *El Bautismo de Cristo*, *La Huida a Egipto*, *Las Tentaciones de Cristo* o en *La Predicación del Bautista*. Según Angulo y Post esta afición por enmarcar las composiciones con un recurso propio de los manieristas de Amberes es propio de artistas como Juan de Cock. La presencia de este elemento es más un elemento escenográfico que paisajístico, aparece de forma común en la pintura flamenca pero no definiría por sí solo que fuese un rastro del aprendizaje del maestro, ya que se trata de algo general en la pintura flamenca. También pertenecen a esa

---

<sup>75</sup> HALCÓN/HERRERA/RECIO, 2009: 43.

<sup>76</sup> RAVÉ PRIETO, 2006: 24.

<sup>77</sup> HALCÓN/HERRERA/RECIO, 2009: 43.

<sup>78</sup> ANGULO IÑIGUEZ, 1946: 26.



tradición los grandes sistemas montañosos que se ven en *El Bautismo de Cristo*, en *La Predicación del Bautista* o *Las Tentaciones de Cristo*.

“Resulta interesante la técnica de la base azulada de los fondos, los efectos de esfumato y de transparencias en las rocas, colinas o masas vegetales, logrando con un toque de pincel tenue y ágil superar las limitaciones del paisaje de tradición del Quattrocento cordobés en el que se había iniciado Alejo. El uso de la arquitectura transparente enlaza con la asimilación que los grandes maestros del Cinquecento italiano logran en los artistas flamencos”<sup>79</sup>.

En las tablas del guardapolvo se deja ver un estilo diferente a las del cuerpo del retablo, y que enlazan con las del retablo mayor de Santiago de Écija, pero sobre todo con las tablas laterales del retablo de la Piedad de la catedral.<sup>80</sup> El estrecho marco es el lugar perfecto en el que colocar imágenes independientes en ellas se observan los rasgos característicos de la pintura de Alejo Fernández, en las que aparecen rostros idealizados, sobre todo los de las santas, en los que no se aprecia el naturalismo flamenco. Esto nos permite ver la mano de Alejo Fernández en estas obras a diferencia de las del cuerpo del retablo.<sup>81</sup>

Tanto la policromía de las esculturas como el dorado de la arquitectura fueron realizados por Alejo Fernández<sup>82</sup>. “Estilísticamente es el mejor retablo tal como lo concibieron los hermanos Fernández, al haber desaparecido el retablo de Villasana de Mena y al quedar limitada la intervención de Alejo en la Catedral de Sevilla a la policromía”<sup>83</sup>.

---

<sup>79</sup> RAVÉ PRIETO, 2006: 25.

<sup>80</sup> ANGULO IÑIGUEZ, 1946: 26

<sup>81</sup> HALCÓN/HERRERA/RECIO, 2009: 43.

<sup>82</sup> CORESAL, 1993: 10.

<sup>83</sup> RAVÉ PRIETO, 2006: 25

#### 4.2.3. Escultura.

Como ya se ha mencionado anteriormente, las limitaciones económicas hacen que la escultura del retablo aparezca específicamente en el banco, primer cuerpo y la calle central. Pese a esto, es el retablo de mayor despliegue escultórico, después del catedralicio<sup>84</sup>. Gómez Moreno atribuyó las esculturas del retablo al taller de Jorge Fernández, ya que “aunque los datos documentales se refieren únicamente a la labor de Alejo... dada la constante colaboración entre ambos, podemos confirmar su autoría”<sup>85</sup>.

En los recuadros del banco vemos escudos alusivos a los Ponce de León (ilustración 1), a la izquierda, y al arzobispo Fray Diego de Deza (ilustración 2), a la derecha. En el centro se sitúa el sagrario flanqueado por relieves alusivos al titular de la parroquia: *La Cabeza del Bautista* (ilustración 4) y el *Agnus Dei* (ilustración 3). En el primer cuerpo aparecen los relieves de *La Anunciación* (ilustración 5), *La Visitación* (ilustración 6), *La Natividad* (ilustración 7), *La Adoración de los Reyes Magos* (ilustración 8) y *La Matanza de los Inocentes* (ilustración 9). En la calle central se presenta la escultura del patrón del templo *San Juan Bautista* (ilustración 12) y *La Asunción de la Virgen* (ilustración 17)<sup>86</sup>.

Al igual que pasa en el retablo mayor de la catedral de Sevilla, aquí se observa el intento de contar tanto la Vida de Cristo como la de su madre, comenzando por las escenas previas al Nacimiento. Salvo el relieve de *La Visitación*, el resto de los relieves mantienen una conexión con los del retablo mayor de la catedral, aunque teniendo en cuenta su inferior calidad y sencillez compositiva al disponerse de un espacio menos para su representación. Se pueden observar los rasgos propios de Jorge Fernández, como son los rostros engrandecidos, ovalados y con una ejecución minuciosa, excepto en las imágenes secundarias que representa con cierto realismo mediante el uso de cabellos agrupados en mechones sinuosos, los pliegues de los ropajes se suavizan y utiliza la teatralización para las gesticulaciones y los movimientos. Es interesante la conexión existente por sus semejanzas entre los personajes y las escenografías del retablo marchenero con el de la catedral de Sevilla<sup>87</sup>. Parece que interviene su taller en el relieve de *La Matanza de los Inocentes*, en la que los rostros no se parecen a los de los otros relieves.

---

<sup>84</sup> HALCÓN/HERRERA/RECIO, 2009: 42.

<sup>85</sup> GÓMEZ MORENO, 1925: 252-253.

<sup>86</sup> HALCÓN/HERRERA/RECIO, 2009: 42

<sup>87</sup> HALCÓN/HERRERA/RECIO, 2009: 42.

Apreciamos como Jorge Fernández va introduciendo el renacimiento en los elementos constructivos y en las decoraciones, como vemos en el trono de Herodes, a su vez pervive el gótico en elementos como los plegados, los gestos y posturas<sup>88</sup>. *La Anunciación*, es uno de los mejores relieves de Jorge Fernández, en él, aunque existe una cierta estética gótica, presente en el arcángel San Gabriel, introduce la estética renacentista, observable en la decoración del mobiliario y en la imagen de la Virgen. Esta composición fue utilizada en repetidas ocasiones por Jorge Fernández, así como por su hermano Alejo Fernández<sup>89</sup>. Esta variedad de estilos utilizados es motivada por los grabados utilizados, como pueden ser los realizados por el grabador y pintor alemán Israhel van Meckenem. También existe relación con las pinturas del flamenco Dieric Bouts en relación al relieve de *La Adoración de los Magos*, también influenciado por el pintor y grabador del gótico flamenco Martin Schongauer.

En cuanto a las esculturas de la calle central, en el tercer cuerpo se representa a *La Asunción*, rodeada por ángeles, muestra una iconografía propia en los retablos flamencos y alemanes, que podría haber visto el propio Jorge Fernández en la catedral de Toledo. Su iconografía es similar a la escultura de la *Asunción* de la iglesia de Fuentes de Navas obra de Alejo de Vahía. Sin embargo, el modelo iconográfico más parecido al usado en Marchena se encuentra en el eje del segundo cuerpo del retablo de la catedral de Sevilla, a diferencia de la representación del sepulcro y de los apóstoles que rodean a la Virgen. En la imagen marchenera “destaca la diferente concepción de los pliegues de la túnica con bolseras redondeadas escalonadamente en el frente de la túnica, con los bordes del manto enrollados en forma de eses”. Esta característica puede ser relacionada con el apostolado de la viga de la catedral hispalense, también obra del maestro<sup>90</sup>.

En el segundo cuerpo se representa a *San Juan Bautista*, con el que hay dudas acerca de su autoría debido a que se presenta con unos detalles que no son habituales Jorge Fernández, además de haber sido repolicromado en el siglo XVIII<sup>91</sup>. Estos detalles se basan en el uso de unos pliegues poderosos y un rostro y cabellos más clásicos. Esto puede deberse a que el maestro hubiese evolucionado durante el tiempo de ejecución del retablo o a que la realizase algún alumno más adelantado en su confección. Sin embargo, iconográficamente coincide con Alejo Fernández en una representación pictórica del

---

<sup>88</sup> RAVÉ PRIETO, 1986: 20-21.

<sup>89</sup> RAVÉ PRIETO, 1986: 20.

<sup>90</sup> HALCÓN/HERRERA/RECIO, 2009: 42

<sup>91</sup> AGUILAR/HASBACH, 2003: S/P.

mismo santo para una colección privada de Madrid, lo que nos hace pensar más bien en que sea fruto de una evolución de Jorge Fernández<sup>92</sup>.

En el retablo también aparecen unas pequeñas esculturas que representan a santos y santas en los dos cuerpos superiores de los pilares, donde participó en su talla seguramente el taller de Jorge Fernández. En el segundo cuerpo, se colocan por parejas en la hornacina central, aunque faltan los de la hornacina de San Juan. Parece que se representa un apostolado, sin sus atributos iconográficos, aunque portando libros, de entre ellos solo se reconoce la escultura de *San Juan Evangelista* por sus rasgos juveniles. En el tercer cuerpo, aparecen personajes mitrados que se pueden corresponder con los Padres de la Iglesia, siendo representados *San Agustín*, *San Ambrosio*, *San Gregorio Magno* con su tiara y *San Jerónimo*. También aparecen con sus atributos *Santa Catalina de Alejandría* y *Santa Barbara*. La estética de todos estos santos recuerda, aunque a una escala menor, al apostolado de la catedral de Sevilla.

A mediados del siglo XIX, se colocó entre el primer y segundo cuerpo de la calle central del retablo un relieve en alabastro de la *Cabeza de San Juan Bautista*<sup>93</sup>. Esta obra perteneció a los Duques de Arcos, pero tras su traslado definitivo a Madrid, se decidió ubicar esta pieza en el retablo, destrozándose para ello el dosel sobre el relieve de *La Natividad*<sup>94</sup>. Esta obra, ha sido datada en los primeros años siglo XVII, y muestra la perfección y sensibilidad del barroco italiano, llegando a dar la impresión de que el Bautista no ha muerto. “Rosario Coppel Aréizaga la ha atribuido al escultor Nicolás Cordier (1567-1612), francés, pero vinculado estilísticamente a la escuela italiana del Norte”<sup>95</sup>.

---

<sup>92</sup> HALCÓN/HERRERA/RECIO, 2009: 42-43.

<sup>93</sup> RAVÉ PRIETO/ARENILLAS: 2000.

<sup>94</sup> RAVÉ PRIETO/ARENILLAS: 2000.

<sup>95</sup> RAVÉ PRIETO, 2006: 61.

### 4.3. Los artífices.

Como ya ha sido mencionado, la obra del retablo se contrata al pintor Alejo Fernández antes de 1512, y contó con la participación de su hermano Jorge Fernández, para la realización de las esculturas y relieves, y la colaboración de los hermanos Ortega, entalladores, para la ejecución de la arquitectura del retablo<sup>96</sup>.

#### 4.3.1. Alejo Fernández y sus colaboradores.

Hijo de Leonisio Garrido y de Juana Garrido, nació en torno a 1475<sup>97</sup>. Probablemente era de origen alemán<sup>98</sup> como ya se puede observar en los libros de cuentas de la catedral de Sevilla donde Cean Bermúdez le cita como “*Maestro Alexos pintor aleman*”<sup>99</sup>. Se quiere ver en el apellido paterno una castellanización de alguno extranjero<sup>100</sup>.

Alejo llega a Córdoba en los últimos años del siglo XV, donde desarrolló su primera etapa artística, y es aquí donde contrae matrimonio con María Fernández, hija de Pedro Fernández, uno de los principales pintores cordobeses, antes de 1497<sup>101</sup>. María Fernández será la madre de sus cinco hijos, tres de ellos varones. Uno de ellos Sebastián Alejo será pintor también y uno de sus colaboradores. Este enlace matrimonial le debió facilitar su carrera en Córdoba, al tener la influencia de Pedro Fernández, llegando a realizar grandes obras, como el retablo mayor del monasterio de San Jerónimo, y, por tanto, gozando de un gran prestigio.<sup>102</sup>

En 1508, debido al auge económico de la ciudad de Sevilla se instala en ella para realizar los trabajos de dorado y estofado del retablo mayor de la catedral de Sevilla<sup>103</sup>. Es por ello, que se establece en Sevilla con su familia en la collación de San Ildefonso.<sup>104</sup> Los trabajos realizados para la catedral le permitieron ocupar un lugar privilegiado entre los pintores locales, gozando de una gran cantidad de encargos que le permitieron alcanzar una alta posición económica<sup>105</sup>. Es en esta etapa cuando recibe el encargo del

---

<sup>96</sup> CORESAL, 1993: 9.

<sup>97</sup> ANGULO IÑIGUEZ, 1946: 7.

<sup>98</sup> VALDIVIESO, 1992: 47.

<sup>99</sup> CEAN Y BERMUDEZ, 1804: 40.

<sup>100</sup> ANGULO IÑIGUEZ, 1946: 7.

<sup>101</sup> VALDIVIESO, 1992: 47.

<sup>102</sup> ANGULO IÑIGUEZ, 1946: 7.

<sup>103</sup> VALDIVIESO, 1992: 47.

<sup>104</sup> ANGULO IÑIGUEZ, 1946: 7-8.

<sup>105</sup> VALDIVIESO, 1992: 47.

retablo mayor de la Iglesia de San Juan Bautista de Marchena, además de dos retablos para los cartujos de Santa María de las Cuevas, el de Nicolás Martínez Durango para la catedral o el del colegio de Santa María de Jesús, fundado por Maese Rodrigo.<sup>106</sup> Entre 1520 y 1523, muere María Fernández, muerte a la que se sumaría posteriormente la de su hijo menor. En 1525 contrae de nuevo matrimonio con Catalina de Avilés, en el mejor momento de su taller.<sup>107</sup>

En 1539, poco tiempo después de casarse, muere Sebastián, que había sido su primer colaborador. La muerte de su hijo recién casado y su avanzada edad hacen mella en su salud, cayendo gravemente enfermo a principios de 1542, reponiéndose a la enfermedad para recaer en febrero del año siguiente. Por ello otorga dos codicilos cediendo la obra en la que está trabajando a su colaborador Juan de Mayorga, aunque posteriormente se restablece de nuevo de la enfermedad y vuelve al trabajo. Alejo muere en 1545. El 24 de marzo de ese mismo año había cobrado ciertas cantidades por la realización del retablo mayor de la iglesia de San Pedro, parroquia en la que vivía desde hace veinte años.<sup>108</sup>

En cuanto a su estilo, Alejo Fernández representa del salto de la pintura del siglo XV al siglo XVI, se apoya en su formación nórdica, que tiene influencia de la pintura flamenca del último tercio del siglo XV y más concretamente influenciado por el pintor Quintín Massys<sup>109</sup>. A su vez asimila el alma de la pintura italiana de esa época, que podría haber adquirido en un viaje a Italia en torno a 1495, el cual refleja el estilo de la última generación del Quattrocento italiano. Tras este viaje debió asentarse ya en Córdoba.<sup>110</sup>

En muchas ocasiones, sobre todo en los últimos años de su vida, Alejo, ante tanta demanda de encargos pictóricos, trabajo en unión de colaboradores. Esta colaboración plantea la dificultad de analizar las características de ciertas obras, donde la intervención de dos o más artistas hace imposible que se puedan atribuir algunas obras. Conocemos los nombres de algunos de sus colaboradores como son: Pedro Fernández de Guadalupe, Antón Sánchez de Guadalupe, Cristóbal de Cárdenas y Juan de Mayorga.

Algunas de las obras en las que sabemos de la participación de estos colaboradores son *La Virgen de los Navegantes* de 1535, o el retablo de la iglesia de Santiago de Écija.

---

<sup>106</sup> ANGULO IÑIGUEZ, 1946: 8.

<sup>107</sup> VALDIVIESO, 1992: 47.

<sup>108</sup> ANGULO IÑIGUEZ, 1946: 9-10.

<sup>109</sup> ANGULO IÑIGUEZ, 1946: 10.

<sup>110</sup> VALDIVIESO, 1992: 47.

Este retablo de grandes proporciones posee un amplio conjunto escultórico y pictórico de gran calidad, aunque se cree que fue realizado por un seguidor suyo sin su intervención. El retablo con catorce pinturas sobre tabla se ejecutó en torno a 1530. A este retablo hay que añadir el mayor de la iglesia de San Juan Bautista de Marchena, aquí estudiado.<sup>111</sup>

#### 4.3.2. Jorge Fernández

Apenas se tienen noticias de los orígenes de este artista del norte<sup>112</sup>. Sabemos que en 1503 se encuentra trabajando en el banco del retablo mayor de la Catedral de Toledo, realizando un apostolado de figurillas pequeñas puestas en los pilaretes. Allí recibió influencias de Felipe Bigarny, que posteriormente desarrollará en Sevilla<sup>113</sup>.

Sabemos que Jorge Fernández trabajó en Córdoba y Baeza, antes de ejecutar las esculturas de la catedral de Toledo, aunque no tenemos datos de su trabajo allí. En 1505 acudió a trabajar junto a su hermano Alejo Fernández, en la Viga de imaginería de la catedral de Sevilla<sup>114</sup>. Por tanto, se establecerá en la collación de Santa María, en 1508, de la que no se moverá salvo para viajes ocasionales a Granada.<sup>115</sup> Estos traslados son debidos al prestigio que el escultor tenía en estos momentos, de hecho, Ceán Bermúdez lo situó “entre los mejores escultores del reino”.<sup>116</sup>

En Sevilla estableció su taller realizando trabajos de gran envergadura con una gran solvencia, como la imaginería para el desaparecido cimborrio de la catedral, los relieves del retablo mayor<sup>117</sup>, obra dirigida por el flamenco Dancart con el cual se cree que encontró formación artística. Jorge Fernández se convirtió en el continuador de la línea artística dejada en Sevilla por Dancart y que iniciaron Lorenzo Mercadante de Bretaña y Pedro Millán<sup>118</sup>. El trabajo para el retablo mayor de la catedral se alargó hasta 1525, compartiendo esta actividad con la ejecución de numerosos contratos para Sevilla y su arzobispado, aunque la mayoría de estos trabajos se han perdido. De esta manera un escultor de su talla ha pasado a un segundo plano en la escultura española del primer tercio del siglo XVI. Solo se conocen de sus obras la imagen de un *San José* en el

---

<sup>111</sup> VALDIVIESO, 1992: 55-59.

<sup>112</sup> DE LA VILLA NOGALES/MIRA CABALLOS, 1998: 55.

<sup>113</sup> GOMEZ MORENO, 1925: 252.

<sup>114</sup> DE LA VILLA NOGALES/MIRA CABALLOS, 1998: 55.

<sup>115</sup> DE LA VILLA NOGALES/MIRA CABALLOS, 1993: 7.

<sup>116</sup> DE LA VILLA NOGALES/MIRA CABALLOS, 1998: 55.

<sup>117</sup> DOMINGUEZ CUBERO/LINARES TALAVERA, 2003: 116.

<sup>118</sup> DOMINGUEZ CUBERO/LINARES TALAVERA, 2003: 117.

monasterio de Santo Domingo de Écija, el retablo mayor de Santiago de Écija, el de San Andrés de Espejo en Córdoba, los relieves del retablo de la iglesia de San Juan de Marchena, aquí estudiado, además del *Crucificado de la Amargura* de Carmona<sup>119</sup>. Según Gómez Moreno, pudo realizar para la Capilla Real de Granada la imaginería que adorna las dos portadas, la del Sagrario, con San Pedro y San Pablo en las jambas y la que se abre a la catedral, con una escena de la *Adoración de los magos* y otras imágenes de santos.<sup>120</sup> Recientemente se ha descubierto la autoría del *Calvario* de Lebrija, realizado entre 1519 y 1523. Esta demora se puede explicar, por el trabajo paralelo que Jorge estaba realizando para el retablo de la catedral y obras para la provincia. Precisamente en esos años se encuentra realizando los relieves de la *Anunciación* y de la *Matanza de los Inocentes* para el retablo mayor de la iglesia de San Juan de Marchena<sup>121</sup>.

#### 4.3.3. Familia de los Ortega.

Se trata de una familia de entalladores, que se ocuparon de gran parte de la demanda escultórica del antiguo arzobispado de hispalense durante los dos primeros tercios del siglo XVI<sup>122</sup>. Los datos históricos los aportan los historiadores: Ceán Bermúdez, Gestoso, Hernández Díaz, Sancho Corbacho y López Martínez al tratar la figura de Francisco de Ortega<sup>123</sup>.

Francisco de Ortega “el Viejo” se asentó en Sevilla antes del 1 de septiembre de 1504, pues ese año arrienda dos pares de casas en la calle Placentines. Establece su taller en la collación de Santa María, donde también sabemos que tuvo su taller Jorge Fernández, escultor principal del retablo mayor de la Catedral.

Las obras que le dieron fama y crearon el estilo de su taller fueron encargos junto a los artistas que elaboraron la sillería coral y el retablo mayor de la Catedral (1510-1526). Estos trabajos le dieron unos sustanciosos beneficios y encargos importantes, ya que hay menciones a entalladores apellidados Ortega desplegados por todo el antiguo territorio del arzobispado de Sevilla. Se le conocen encargos en Jerez de la Frontera, Jimena, Lebrija, Marchena, Osuna, Écija, Carmona, y las provincias de Huelva y Badajoz. Puede

---

<sup>119</sup> DE LA VILLA NOGALES/MIRA CABALLOS, 1998: 55.

<sup>120</sup> GOMEZ MORENO, 1925: 251-252.

<sup>121</sup> DE LA VILLA NOGALES/MIRA CABALLOS, 1998: 55.

<sup>122</sup> CARAMAZANA MALIA, 2018: 442.

<sup>123</sup> CARAMAZANA MALIA, 2018: 442.



considerarse que es el taller más activo en el traslado del modelo retablístico sevillano a las provincias, creando una estética unitaria en Andalucía occidental, durante el segundo tercio del siglo XVI. En su taller trabajaron como entalladores sus hijos Francisco de Ortega II, Bernardino de Ortega, Nufrio de Ortega y Bartolomé de Ortega<sup>124</sup>.

#### 4.4. Restauración.

El retablo como ya se ha mencionado anteriormente se encuentra en la iglesia de San Juan Bautista, monumento Bien de Interés Cultural declarado el 4 de junio de 1931<sup>125</sup>. La restauración del retablo fue llevada a cabo en 1999, por la empresa de restauraciones Ágora S.L. siguiendo el programa de actuaciones de la Dirección General de Bienes Culturales de la Junta de Andalucía para la restauración de retablos, su fin era “devolver al retablo su antigua y correcta disposición en el espacio natural”.<sup>126</sup> Esta restauración se realizó siendo párroco de San Juan Bautista D. Juan Ramón Gallardo Soriano.

##### 4.4.1. Estado de Conservación.

El estado de conservación del retablo antes de la restauración se debía al desgaste del paso de los años y al deterioro causado por elementos naturales. También han colaborado en su perjuicio las modificaciones realizadas para consolidar su estructura, así como el ataque de insectos xilófagos o antiguas restauraciones<sup>127</sup>.

El retablo, alzado sobre una estructura abovedada, se ancla sobre un muro que relativamente se encontraba en buenas condiciones, sin humedades. Entre el retablo y el muro se encontraron una gran cantidad de tierra y cascotes, que tuvo que ser

---

<sup>124</sup> CARAMAZANA MALIA, 2018: 443.

<sup>125</sup> [guiadigital.iaph.es/bien/inmueble/17564/Sevilla/marchena/iglesia-de-san-juan-bautista](http://guiadigital.iaph.es/bien/inmueble/17564/Sevilla/marchena/iglesia-de-san-juan-bautista) (20-05-2020)

<sup>126</sup> ÁGORA S.L., 2011: s/p.

<sup>127</sup> AGUILAR/HASBACH, 2011: s/p.

descombrado. Esto permitió encontrar cierta humedad, aunque esta no afectaba ni al muro ni a la madera del retablo<sup>128</sup>.

En lo que se refiere a la arquitectura del retablo, se mantenían casi todos los elementos de éste, menos el sagrario original. “La línea arquitectónica del retablo estaba cercenada en los extremos del banco y sotobanco, además de presentar pérdidas localizadas en los doseles decorativos de las tablas pictóricas o conjuntos escultóricos”<sup>129</sup>. Los paneles laterales de los guardapolvos “estuvieron antiguamente en peligro de desprendimiento, amenaza que se solventó con la disposición de dos puertas y levantamiento de un pequeño muro que reforzó y estabilizó estas enormes piezas”<sup>130</sup>.

En los conjuntos escultóricos, realizados en madera de sauce, faltaban grandes piezas que habían sido devoradas por el ataque de insectos xilófagos, desapareciendo de las esculturas elementos como pueden ser: “manos, cabezas, dedos, atributos y fragmentos de vestiduras” Además de estas significativas pérdidas los ataques de estos insectos provocaron el debilitamiento de la estructura de las tallas por las numerosas galerías interiores que crearon afectando también a la policromía de las esculturas. Hay que lamentar la pérdida de los cuatro apóstoles que custodiaban la hornacina de San Juan Bautista. En el relieve de *La Natividad* (Ilustración 7) ha desaparecido por completo el Niño Jesús y casi tres ángeles o pastorcillos, mientras que en el relieve de *La Adoración de los Magos* (Ilustración 8) se ha perdido la cabeza de un Rey Mago y el Niño Jesús<sup>131</sup>. En una restauración realizada sobre el conjunto escultórico en los años sesenta del siglo XX por la Dirección General de Bellas Artes<sup>132</sup>, “siguiendo con los criterios de la época se reconstruyeron grandes espacios volumétricos y zonas de policromía y dorado”. En cuanto a la escultura central de *San Juan Bautista* (Ilustración 12), se descubrió que fue repolicromada a mediados del siglo XVIII, ya que “tras un estudio de los materiales se ha comprobado el uso del color azul Prusia, utilizado en el siglo XVIII, además se ha comprobado que los dibujos de los estofados del manto corresponden también a esta época”. Debajo del cordero que porta la imagen de *San Juan Bautista*, encontraron “restos de oro y bol rojo que parece indicar que originariamente estuviese estofado en fondo

---

<sup>128</sup> AGUILAR/HASBACH, 2011: s/p.

<sup>129</sup> AGUILAR/HASBACH, 2011: s/p.

<sup>130</sup> AGUILAR/HASBACH, 2011: s/p.

<sup>131</sup> AGUILAR/HASBACH, 2011: s/p.

<sup>132</sup> CORESAL, 1993: 64.

blanco”<sup>133</sup>. *La cabeza de San Juan Bautista* (Ilustración 26) de alabastro ubicada sobre el relieve de *La Natividad* “estaba peligrosamente insertada en el retablo, con una instalación inadecuada al estar apoyada sobre un elemento metálico que impedía su desplazamiento con la posibilidad de sufrir manchas de oxidación”<sup>134</sup>. La escultura, como podemos comprobar, tiene unas pérdidas en diferentes partes del plato en el que se deposita la cabeza y también en la leyenda<sup>135</sup>.

En cuanto a los dorados y policromías de la arquitectura estaban muy deteriorados, principalmente en las zonas talladas, donde existían pérdidas y desgastes. Ello se debía “a las diferentes tensiones en las aristas de los volúmenes, a la pérdida de adhesión de la base de preparación y a los destrozos provocados por los clavos insertos de diferentes tamaños”. Además, las limpiezas del retablo habían desgastado el pan de oro en las pilastras del retablo. Otro problema es pan de oro la utilización de un pan de oro muy fino y con una composición que lo hacen sensible a la humedad haciendo que la madera se hinche y absorba el humo de las velas provocando un oscurecimiento progresivo del oro. En banco de retablo aparecieron derrames de la cera que iluminaba el retablo había provocado algunas quemaduras en la quemaduras en la madera<sup>136</sup>.

Las tablas pictóricas también sufrieron ataques de insectos xilófagos, pero aquí a diferencia de las esculturas, los ataques son puntuales. Ello puede ser debido al uso de un tipo distinto de madera, puesto que las tablas están realizadas con madera de castaño, más dura que la de sauce utilizada para los relieves. Aun así, existían ciertos daños sufridos en antiguas intervenciones de limpieza, en las que se han eliminado algunas capas de veladuras en la capa pictórica. Este tipo de limpiezas se realizaban en zonas puntuales de las pinturas, y se pudieron realizar para eliminar algunas manchas puntuales provocadas por excrementos de aves, de murciélagos o goteras de pintura de cal. En algunas zonas apareció el dibujo preparatorio debido a la pérdida de veladuras de la policromía, realizada al óleo, aun así, no había muchas faltas de capa pictórica. Se encontraron grietas en algunas tablas como en *Las Bodas de Caná* “donde la estabilidad estructural de una de las tablas, condicionada por la existencia de un nudo interno de la madera había ocasionado una grieta importante en la superficie pictórica”. Los barnices estaban muy oxidados oscureciendo las pinturas, llegando a ocultarlas en determinadas zonas. Existían

---

<sup>133</sup> AGUILAR/HASBACH, 2011: s/p.

<sup>134</sup> CORESAL, 1993: 80-81.

<sup>135</sup> AGUILAR/HASBACH, 2011: s/p.

<sup>136</sup> AGUILAR/HASBACH, 2011: s/p.

pequeños repintes en *La Huida a Egipto* relacionados con pequeñas reparaciones para ocultar pequeños golpes<sup>137</sup>.

El retablo presentaba algunas mutilaciones correspondientes con la colocación del nuevo *Sagrario*, debido a su tamaño superior al original, y con la colocación de la cabeza de alabastro de *San Juan Bautista* entre el primer y segundo cuerpo de la calle central del retablo (Ilustración 27), mutilando de esta forma el doselete que cubría el relieve de *La Natividad*<sup>138</sup>.

#### 4.4.2. Criterios de intervención.

Los criterios de intervención que se utilizaron para la restauración de este retablo fueron “respetar absolutamente la obra original y devolverle en lo posible, su carácter original”<sup>139</sup>, para ello se planteó una actuación basada principalmente en “la conservación, siguiendo los tratamientos los requisitos de reversibilidad, compatibilidad y estabilidad”<sup>140</sup>.

Para todo ello se han seguido unos tratamientos de conservación y restauración en los que lo prioritario fue realizar un mapa del estado de conservación en el que se encontraba el retablo. Después se inició “la consolidación de la estructura sustentante del retablo y del muro trasero, para seguir con la consolidación y fijación de los distintas bases de preparación en esculturas, tablas y arquitectura del retablo”. Se fijaron las piezas sueltas del retablo, devolviendo a su lugar original un gran número de piezas guardadas en la sacristía de la iglesia<sup>141</sup>. Tras la consolidación y fijación, y se realizaron varias catas de limpieza, para poder seleccionar el tipo de barniz a utilizar y que debía extenderse por todo el retablo. Con esto se pretende que todos los elementos del retablo queden equilibrados, tanto en esculturas, pintura y elementos arquitectónicos<sup>142</sup>.

Las únicas reintegraciones volumétricas que se realizaron fueron las de “recuperar las líneas generales del retablo en las bases de las pilastras exteriores, cercenadas

---

<sup>137</sup> AGUILAR/HASBACH, 2011: s/p.

<sup>138</sup> AGUILAR/HASBACH, 2011: s/p.

<sup>139</sup> AGUILAR/HASBACH, 2011: s/p.

<sup>140</sup> CORESAL, 1993: 240-241

<sup>141</sup> AGUILAR/HASBACH, 2011: s/p.

<sup>142</sup> AGUILAR/HASBACH, 2011: s/p.

antiguamente para facilitar el acceso a la sacristía y tapar el hueco ocasionado por la supresión de la *Cabeza de San Juan Bautista* del retablo”<sup>143</sup>. La reintegración cromática fue llevada a cabo en tablas, esculturas y arquitectura del retablo, teniendo la función rellenar las lagunas que no permitían la correcta visión del retablo<sup>144</sup>.

Todos los trabajos sobre la arquitectura del retablo y las tablas se realizaron desde un andamio sin que fuese necesario desmontar las piezas, salvo las esculturas que se desmontaron para ser restauradas en el presbiterio, en un taller elaborado para este fin<sup>145</sup>.

#### 4.4.3. Tratamientos.

A continuación, pasamos a describir brevemente los tratamientos a los que fueron sometidas la diferentes partes del retablo durante el proceso de conservación y restauración.

##### 4.4.3.1. Arquitectura del retablo.

Antes comenzar con la intervención se realizó una documentación del estado de la obra con fotografías, diapositivas, dibujos y gráficos, esto se hace para dejar constancia de los deterioros del retablo antes de su restauración. También durante todo el proceso de la restauración se llevó un seguimiento del proceso mediante la realización de fotografías en cada uno de los pasos. Así mismo cuando se terminó la restauración se dejó constancia del estado final de la obra mediante fotografías<sup>146</sup>. Lo siguiente que se hizo fue una primera limpieza superficial<sup>147</sup>. Se le realizó un tratamiento a la parte trasera del retablo que tenía como finalidad “la consolidación de los elementos sustentantes del retablo, de la estructura interna de la madera y además se ocupó de la desinsectación preventiva, aunque también se realizó una limpieza de polvo tierra y escombros”<sup>148</sup>. Posteriormente planteó la eliminación de las puertas y muretes construidos en restauraciones anteriores

---

<sup>143</sup> AGUILAR/HASBACH, 2011: s/p.

<sup>144</sup> AGUILAR/HASBACH, 2011: s/p.

<sup>145</sup> AGUILAR/HASBACH, 2011: s/p.

<sup>146</sup> AGUILAR/HASBACH, 2011: s/p.

<sup>147</sup> AGUILAR/HASBACH, 2011: s/p.

<sup>148</sup> AGUILAR/HASBACH, 2011: s/p.

para sostener los guardapolvos del retablo. Para ello se construyeron unas estructuras de hierro a las cuales previamente se les aplicó una protección contra la corrosión. Para su sujeción al retablo se utilizaron “tres pletinas por guardapolvo con tornillos de acero, sujetos a las vigas principales de la estructura y al muro mediante a tornillos tirafondos”<sup>149</sup>.

La consolidación de la arquitectura se realizó protegiendo en primer lugar la capa de policromía o dorado “con papel japonés y un adhesivo ligero a base de cola animal”<sup>150</sup>. También se realizó una extracción de elementos metálicos, en la que “se extrajeron todos los clavos y elementos metálicos que no eran originales y que no tenían una función en el retablo”. Esto era vital ya que el óxido de estos clavos hacía saltar la policromía o el dorado. Los orificios resultantes de esta extracción “se rellenaron con pasta sintética de madera o injertos de madera según el tamaño de estos”<sup>151</sup>. Luego se efectuó una limpieza eliminando los restos de humos y suciedad que se encontraban incrustados en la superficie del retablo formando y que oscurecían las policromías y el oro<sup>152</sup>.

La consolidación y desinsectación se inició en las zonas en las zonas de la madera que se encontraban más carcomida, primero eliminando los excrementos de los insectos insertos en las galerías, consolidado después la madera “mediante la inyección y goteo de resina acrílica en las galerías”. Una vez consolidadas las partes que se encontraban en peor estado se realizó esta desinsectación y consolidación de toda la estructura arquitectónica del retablo<sup>153</sup>. Después se pasó “al fijado, encolado, enchuleado y refuerzo de las piezas de madera”. Esto se hizo con todas las piezas que estaban en peligro de desprendimiento, por lo que se revisó escrupulosamente toda la estructura del retablo. “Las reposiciones se hicieron con madera de pino curado y se dejaron en madera vista ligeramente oscurecida mediante un teñido”<sup>154</sup>. En cuanto a la reintegración volumétrica, se reintegraron únicamente los volúmenes perdidos, afectando principalmente a las bases de los pilares laterales del retablo y se tapó el hueco que quedó al descubierto una vez que

---

<sup>149</sup> AGUILAR/HASBACH, 2011: s/p.

<sup>150</sup> AGUILAR/HASBACH, 2011: s/p.

<sup>151</sup> AGUILAR/HASBACH, 2011: s/p.

<sup>152</sup> AGUILAR/HASBACH, 2011: s/p.

<sup>153</sup> AGUILAR/HASBACH, 2011: s/p.

<sup>154</sup> AGUILAR/HASBACH, 2011: s/p.

fue retirada *La cabeza de San Juan Bautista*. Como se comentó anteriormente se dejó la madera vista, y oscurecida, para poder diferenciar a simple vista las zonas reintegradas<sup>155</sup>.

La reintegración cromática se llevó a cabo, en pocas ocasiones “ya que las faltas de dorado por toda la superficie, la erosión del dorado y la policromía dejaban a la vista el bol de la preparación, que junto a las superficies originales da al retablo un carácter singular que no merma la apreciación que se puede realizar de él”. La reintegración cromática solo se puede efectuar en los lugares donde las faltas ocasionan una distorsión del conjunto y no permite su correcta lectura. Por lo cual “faltas y pérdidas de pequeño formato en la arquitectura del retablo fueron entornadas con una veladura de acuarela”<sup>156</sup>. El acabado final consistió en la aplicación de una capa protectora satinada a toda la superficie del retablo<sup>157</sup>.

#### 4.4.3.2. *Tablas.*

Como para la arquitectura del retablo, se comenzó con una documentación gráfica de las tablas, para la que se realizaron tanto fotografías generales como de los pequeños detalles para tener un estudio pormenorizado de los daños a lo que se añadió un estudio con una cámara de video de infrarrojo para poder observar el dibujo preparatorio de las pinturas<sup>158</sup>. Después se eliminó el polvo y suciedad general de las pinturas de las que también se retiraron restos de cal. Curiosamente durante esta limpieza aparecieron detrás de las pequeñas esculturas de las pilastras unos maravedíes de la época de la construcción del retablo<sup>159</sup>. “Se procedió a la fijación y asentado de la capa pictórica utilizando una cola orgánica y con ayuda de papel japonés”<sup>160</sup>. Antes de realizar la limpieza de barnices oxidados y repintes, se realizaron varias catas para saber que método utilizar en su limpieza. Los repintes como ya se mencionó anteriormente, se centraban en la tabla de *La huida a Egipto*, y estaban realizados mediante “temple oleoso”, ocultando varios golpes<sup>161</sup>. También en las tablas existían multitud de clavos que se intentaron retirar por

---

<sup>155</sup> AGUILAR/HASBACH, 2011: s/p.

<sup>156</sup> AGUILAR/HASBACH, 2011: s/p.

<sup>157</sup> AGUILAR/HASBACH, 2011: s/p.

<sup>158</sup> AGUILAR/HASBACH, 2011: s/p.

<sup>159</sup> AGUILAR/HASBACH, 2011: s/p.

<sup>160</sup> AGUILAR/HASBACH, 2011: s/p.

<sup>161</sup> AGUILAR/HASBACH, 2011: s/p.

la parte trasera de las tablas. Esta operación finalmente no se llevó a cabo porque resultaba “difícil y traumático para las tablas, ya que la acción de las cabezas de los clavos estaba estabilizada”<sup>162</sup>. La reintegración de la base de preparación se aplicó en las faltas de preparación que interrumpían el ras de la tabla y que se rellenó con un material similar al original<sup>163</sup>. Mientras que para la reintegración cromática se emplearon colores de acuarela como fondo “terminándose posteriormente con pigmentos al barniz”. Las faltas en general eran de pequeñas dimensiones y “se reintegraron de manera invisible, mientras que, las mayores se reintegraron al *tratteggio*”. En cuanto a la capa de protección final, nuevamente se aplicó una capa satinada en toda la superficie<sup>164</sup>.

#### 4.4.3.3. *Esculturas.*

Nuevamente se procedió a recopilar la documentación gráfica, mediante fotografías, diapositivas y dibujos en las que se mostraban los daños previos de las esculturas. Así mismo se fotografió todos los pasos seguidos en la restauración y el estado final de la escultura<sup>165</sup>. Se realizó la limpieza en la que se suprimieron los restos de serrín de las galerías interiores afectadas por la carcoma<sup>166</sup>. “La fijación y el asentamiento de la policromía y del oro se realizó con distintas preparaciones de cola de conejo y de pescados hidratados”<sup>167</sup>. Se extrajeron los elementos metálicos y clavos no originales y que no cumplían con ninguna función en las esculturas. “El óxido de los clavos hacía saltar la policromía y el dorado, y como se hizo con la arquitectura del retablo, se rellenaron los orificios encolando y rellenándolos con pasta sintética de madera o injertos de madera según el tamaño”<sup>168</sup>. Se realizó una limpieza de la suciedad, humo y barnices oxidados con esto se consiguió “devolver el color, los efectos de lumínicos y matices de tono, devolviendo la perspectiva y volumen a las escenas”<sup>169</sup>. Por su parte, la consolidación y desinsectación de la madera en las esculturas se realizó en las zonas donde la madera había sido atacada por los xilófagos, para ello se realizó la desinsectación principalmente en las esculturas que tenían faltas de policromía y posteriormente al conjunto escultórico

---

<sup>162</sup> AGUILAR/HASBACH, 2011: s/p.

<sup>163</sup> AGUILAR/HASBACH, 2011: s/p.

<sup>164</sup> AGUILAR/HASBACH, 2011: s/p.

<sup>165</sup> AGUILAR/HASBACH, 2011: s/p.

<sup>166</sup> AGUILAR/HASBACH, 2011: s/p.

<sup>167</sup> AGUILAR/HASBACH, 2011: s/p.

<sup>168</sup> AGUILAR/HASBACH, 2011: s/p.

<sup>169</sup> AGUILAR/HASBACH, 2011: s/p.



en su totalidad<sup>170</sup>. Se realizó el fijado de los elementos que corrían peligro de desprendimiento mediante un “encolado y refuerzo de las piezas de madera, en todas las ocasiones se eliminó con anterioridad el antiguo adhesivo oxidado”<sup>171</sup>. También se solventaron las grietas y juntas abiertas utilizando para ello la técnica del enchuleado, que consiste en la “de pequeñas cuñas de madera cerrando la abertura”. Las grietas de menor tamaño se cerraron con una pasta, quedando un milímetro por debajo del nivel original para “no perder su aspecto de grietas y juntas y de este modo no falsear”. Se enchulearon también las grietas de las figuras de *La Asunción*, a la que le afectó una grieta en la cara, las de *los apóstoles* y demás figuras que tenían grietas<sup>172</sup>.

En cuanto a las reintegraciones, con la volumétrica “se siguió el criterio de reponer los volúmenes en los que se rompía la armonía del conjunto además de las zonas donde por motivos estructurales era necesario como se realizó con el báculo del Padre de la Iglesia”. Estas reintegraciones se realizaron con “madera de pino curado dejando la madera vista, con veladuras para oscurecerla, permitiendo así su diferenciación”<sup>173</sup>. La reintegración cromática se efectuó en las zonas en las que previamente se había realizado una reintegración de la base de preparación. Se reintegró por tanto la policromía, únicamente en las zonas” donde se perturbaba la visión global del conjunto, como pasaba con la cara de la *Virgen de la Asunción*, perforada por las galerías de xilófagos”. En las lagunas más grandes “la reintegración cromática se realizó con el método del punteado, diferenciándolo así del original”<sup>174</sup>. Finalmente, al igual que pasó con las tablas y la arquitectura, “se aplicó una fina capa de protección satinada”<sup>175</sup>.

---

<sup>170</sup> AGUILAR/HASBACH, 2011: s/p.

<sup>171</sup> AGUILAR/HASBACH, 2011: s/p.

<sup>172</sup> AGUILAR/HASBACH, 2011: s/p.

<sup>173</sup> AGUILAR/HASBACH, 2011: s/p.

<sup>174</sup> AGUILAR/HASBACH, 2011: s/p.

<sup>175</sup> AGUILAR/HASBACH, 2011: s/p.

## 5. Conclusiones.

De todo lo anteriormente expuesto se puede concluir lo siguiente:

La importancia de este retablo en su época de ejecución, primer tercio del siglo XVI, principalmente por su alto coste, que nos permite ver el poder económico de la parroquia en estos momentos, junto con la ayuda del Arzobispo Fray Diego de Deza y la incesante colaboración por parte de los Duques de Arcos por engrandecer el patrimonio de la Villa.

Por otra parte, destaca por ser uno de los primeros retablos que siguieron la estela del retablo mayor de la catedral de Sevilla, siendo además realizado por los principales autores de éste, Jorge Fernández y Alejo Fernández, aunque sin las restricciones medievales del catedralicio lo que permitirá la incorporación de elementos novedosos insertando de esta manera el nuevo estilo renacentista en las pinturas, y en las formas de candelieri que se van incorporando en la crestería.

Que los autores del retablo, principalmente Alejo Fernández basan su arte en la conjunción de conceptos estéticos flamencos e italianos de la época adaptándolos al arte de la escuela sevillana del momento. También hay que destacar la importancia de los talleres de Jorge Fernández y del propio Alejo Fernández en la realización de las obras debido a la gran demanda de trabajos que tenían los artistas en esta época.

Otro dato importante es su origen como un elemento didáctico realizado para enseñar a los iletrados, facilitar el recuerdo de los pasajes de la vida de Cristo y estimular la devoción, es un conjunto que representa una iconografía desde el primer relieve hasta la última pintura y que sin el conjunto no se comprendería el mensaje, en este caso la acción salvadora del Mesías desde su Encarnación hasta su manifestación gloriosa en la Transfiguración y la labor del Bautista que anunció y proclamó la mesianidad de Cristo hasta morir.

La importancia de los actuales criterios de restauración, y de una restauración profesional, en la que se eliminen los repintes y reintegraciones volumétricas de otras épocas y se subsanen los elementos perdidos, deteniendo el deterioro y consolidando lo conservado.

## 6. Bibliografía.

AGUILAR, Juan/ARENILLAS, Juan Antonio/HASBACH, Bárbara/RAVÉ, Juan Luis (2003. Reed. 2011): *Memoria de los trabajos de restauración del retablo mayor de la iglesia de San Juan Bautista de Marchena, Sevilla*. Sevilla: Ágora S.L.

ANGULO IÑIGUEZ, Diego (1932 Reed. 2006): *Arquitectura Mudéjar sevillana de los siglos XIII, XIV y XV*. Sevilla: Maxtor.

ANGULO IÑIGUEZ, Diego (1946): *Alejo Fernández*. Sevilla: Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla.

ARENILLAS, Juan Antonio (1990): *Arquitectura civil en Marchena durante el siglo XVIII*. Marchena: Ayuntamiento de Marchena.

ARENILLAS, Juan Antonio (2011): “Nuevos conceptos estéticos para espacios sagrados. Clasicismo en Marchena (1585-1642)”. En: *Jornadas sobre Historia de Marchena. Iglesias y Conventos*, 14 edición, pp. 81-101.

CARAMAZANA MALIA, David (2018): “El primitivo retablo mayor de San Mateo de Jerez de la Frontera y la escultura renacentista en madera de su parroquia”. En: JIMÉNEZ LÓPEZ DE EGUILETA, Javier E. (coms): *La parroquia de San Mateo de Jerez de la Frontera. Historia, arte y arquitectura*. Murcia: Universidad de Murcia, pp. 439-466.

CEÁN Y BERMÚDEZ, Juan Agustín (1804): *Descripción artística de la Catedral de Sevilla*. Sevilla: Casa de la Viuda de Hidalgo y sobrino.

CORESAL (1993): *Proyecto de restauración del retablo mayor de la iglesia de San Juan Bautista, Marchena-Sevilla*. Madrid: Coresal.

DE LA VILLA NOGALES, Fernando/MIRA CABALLOS, Esteban (1993): “El crucificado de la hermandad de la Amargura de Carmona: obra de Jorge Fernández Alemán (1521)”. *Revista Atrio*, 5, pp. 7-13.

DE LA VILLA NOGALES, Fernando/MIRA CABALLOS, Esteban (1998): “un nuevo crucificado documentado del insigne escultor del quinientos Jorge Fernández Alemán”. *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, 469, pp. 55-58.

DOMÍNGUEZ CUBERO, José/LINARES TALAVERA, Jacinto (2003): “Un cristo de Jorge Fernández Alemán en Jaén”. *Boletín del instituto de estudios Gienenses*, 185, pp. 111-124.

GÓMEZ MORENO, Manuel (1925): “Sobre el Renacimiento en Castilla II. En la Capilla real de Granada”. *Archivo español de arte y arqueología*, 3, tomo I, pp. 245-288.

MORALES, Alfredo J./SANZ, María Jesús/SERRERA, Juan Miguel/VALDIVIESO, Enrique (1981. Reed. 2004): *Guía artística de Sevilla y su provincia*. Sevilla: Excma. Diputación de Sevilla. Vol. II.

GESTOSO Y PÉREZ, José (1899-1909): *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*. Sevilla: Oficina de la Andalucía Moderna. Tomo III.

FERNÁNDEZ MARTÍN, Mercedes (2000): *Los González Cañero. Ensambladores y entalladores de La Campiña*. Sevilla: Diputación Provincial.

HERRERA GARCÍA, Francisco J. (2009): “Los orígenes de una afortunada creación artística. El retablo gótico en Sevilla”. En: HALCÓN, Fátima/HERRERA, Francisco/RECIO, Álvaro: *El retablo Sevillano. Desde sus orígenes a la actualidad*. Sevilla: Diputación Provincial, pp. 3-56.

RAVÉ PRIETO, Juan Luis (1986): *Arte religioso en Marchena*. Marchena: Ayuntamiento.

RAVÉ PRIETO, Juan Luis (2006): *La parroquia de San Juan Bautista de Marchena*. Sevilla: Codexsa.

RAVÉ PRIETO, Juan Luis (2019): *La Villa Ducal de Marchena*. Sevilla: Diputación Provincial.

RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso (1992): *El retablo barroco. Cuadernos de Arte Español*, 72, pp. 3-31.

VALDIVIESO, Enrique (1992): *Historia de la pintura sevillana. Siglos XIII-XX*. Sevilla: Guadalquivir S.L.

## 7. Anexo fotográfico.



Ilustración 1: Banco. Alejo Fernández y Jorge Fernández. *Escudo de los Duques de Arcos*. Fotografía: Francisco J. Herrera García.



Ilustración 2: Banco. Alejo Fernández y Jorge Fernández. *Escudo del Arzobispo Fray Diego de Deza*. Fotografía: Juan José Lopera.





Ilustración 3: Banco. Alejo Fernández y Jorge Fernández. *Agnus Dei*. Fotografía: Juan José Lopera.



Ilustración 4: Banco. Alejo Fernández y Jorge Fernández. *Cabeza de San Juan Bautista*. Fotografía: Juan José Lopera.



Ilustración 5: Primer Cuerpo. *La Anunciación*. Jorge Fernández.  
Fotografía: Juan José Lopera.



Ilustración 6: Primer cuerpo. *La Visitación*. Jorge Fernández.  
Fotografía: Juan José Lopera.





Ilustración 7: Primer cuerpo. *La Natividad*. Jorge Fernández.  
Fotografía: Juan José Lopera.



Ilustración 8: Primer cuerpo. *La Adoración de los Reyes Magos*.  
Jorge Fernández. Fotografía: Juan José Lopera.





Ilustración 9: Primer cuerpo: *La Matanza de los Inocentes*. Jorge Fernández. Fotografía: Juan José Lopera.



Ilustración 10: Segundo cuerpo. *Las Predicaciones del Bautista*. Alejo Fernández. Fotografía: Juan José Lopera.



Ilustración 11: Segundo Cuerpo. *La Circuncisión de Cristo*.  
Alejo Fernández. Fotografía: Juan José Lopera.



Ilustración 12: Segundo cuerpo. *San Juan Bautista*. Jorge Fernández.  
Fotografía: Juan José Lopera.





Ilustración 13: Segundo cuerpo. *La Huida a Egipto*. Alejo Fernández. Fotografía: Juan José Lopera.



Ilustración 14: Segundo cuerpo. *El Bautismo de Cristo*. Alejo Fernández. Fotografía: Juan José Lopera.



Ilustración 15: Tercer cuerpo. *Las Bodas de Caná*. Alejo Fernández. Fotografía: Juan José Lopera.



Ilustración 16: tercer cuerpo. *La Transfiguración de Cristo*. Alejo Fernández. Fotografía: Juan José Lopera.





Ilustración 17: Tercer cuerpo. *La Asunción de la Virgen*. Jorge Fernández. Fotografía: Juan José Lopera.



Ilustración 18: Tercer cuerpo. *Las tentaciones de Cristo*. Alejo Fernández. Fotografía: Juan José Lopera.



Ilustración 19: Tercer cuerpo. *La Degollación del Bautista*. Alejo Fernández. Fotografía: Juan José Lopera.



Ilustración 20: Guardapolvo izquierdo. *San Lorenzo*. Alejo Fernández. Fotografía: Juan José Lopera.



Ilustración 21: Guardapolvo izquierdo.  
*San Sebastián*. Alejo Fernández.  
Fotografía: Juan José Lopera.



Ilustración 22: Guardapolvo izquierdo.  
*San Cristóbal*. Alejo Fernández.  
Fotografía: Juan José Lopera.





Ilustración 23: Guardapolvo derecho.  
*Santa Bárbara*. Alejo Fernández.  
Fotografía: Juan José Lopera.



Ilustración 24: Guardapolvo derecho.  
*Santa Catalina*. Alejo Fernández.  
Fotografía: Juan José Lopera.





Ilustración 25: Guardapolvo derecho.  
*Santa María Magdalena*. Alejo  
Fernández. Fotografía: Juan José Lopera.



Ilustración 26: *Cabeza de San Juan Bautista*. Alabastro. Atribuida a Nicolás Cordier.  
Fotografía: José Luis Navarro



Ilustración 27: visión del retablo antes de la restauración. Fotografía: Juan José Lopera



Ilustración 28: Visión del retablo después de la restauración.  
Fotografía: Juan José Lopera.