

ALEMANES HISPANIZADOS O HISPANOS CONVERSOS: UNA APROXIMACIÓN A LA CRIPTOHISTORIA DEL ARTE ESPAÑOL

RAFAEL CÓMEZ RAMOS
Universidad de Sevilla

Mientras que los temas de criptohistoria morisca y judía han sido tratados desde hace muchos años por la crítica literaria –con especial dedicación por el profesor Márquez Villanueva¹– muy escasa atención han recibido por parte de la crítica de arte. No nos referimos, claro es, a los estudios de arte y arquitectura mudéjar que en el último tercio del siglo XX tuvieron un destacado desarrollo y un inusitado impulso gracias al Centro de Estudios Mudéjares, dependiente del Instituto de Estudios Turolenses, y también sus periódicos Simposios. Nos referimos a las artes visuales donde, a veces, han pasado más desapercibidos los artistas conversos o descendientes de conversos. Tan escaso interés podemos verlo reflejado únicamente, por ejemplo, en el reconocimiento de los antepasados conversos de Velázquez o en la lenta transformación del antaño esclavo mulato Juan de Pareja en el sirviente moro de Velázquez, recientemente aceptada por la crítica². Sin embargo, otros tantos descendientes de conversos permanecen ignorados para la Historia del arte español.

1. Francisco Márquez Villanueva, *El problema morisco (desde otras laderas)*, Madrid, Libertarias, 1991; ídem, “Avila, ciudad morisca y cuna de espiritualidad cristiana”, *Mélanges María Soledad Carrasco Urgoiti*, t. I, Etudes réunies et préfacées par prof. Emérite Abdeljelil Temimi, Zaghouan, Fondation Temimi pour la Recherche Scientifique et l’Information, 1999, pp. 209-219.

2. Véase Kevin Ingram, “Diego Velázquez’s Secret History. The Family Background of the Painter was at Pains to hide in his Applications for Entry into the Military Order of Santiago”, *Boletín del Museo del Prado*, XVII, nº 35, 1999, pp. 69-85; Luís Méndez Rodríguez, “La familia de Velázquez: una falsa hidalguía” en *Velázquez y Sevilla*, Catálogo de la exposición, Sevilla, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 1999, pp. 33-45; ídem, “Un pintor ennoblecido: *La nobleza y lustroso linaje* de los padres de Velázquez”, *Laboratorio de Arte*, nº 12, 1999, pp. 125-134; Rafael Cómez, “La parentela de Velázquez”, *Laboratorio de Arte*, nº 15, 2002, pp. 383-388.

I

Cuando leemos la Historia de la literatura española del Siglo de Oro nos damos cuenta de que el apellido de uno de los grandes creadores de la novela picaresca, el sevillano Mateo Alemán, era un apellido de conversos o cristianos nuevos, como revela el hecho de que se omitiera por los testigos su segundo apellido, materno, Enero, en el momento de informar sobre su limpieza de sangre a la hora de pasar al Nuevo Mundo, en su viaje a México. Tanto el apellido materno como el paterno atestiguaban su origen judío que él trató de ocultar alegando que su estirpe procedía de ciertos teutones llegados a España con el séquito de Carlos V³, inventándose un escudo coronado por el águila bicéfala como aparece en el retrato de su *Ortografía castellana* (México, 1609)⁴. Por otra parte, su famosa novela *Guzmán de Alfarache* no es parca en pasajes donde se trasluce su condición de cristiano nuevo, como aquél de su estancia en Génova donde expresa claramente que “quiso hacerse de los godos” (I, Lib. III, Cap. I)⁵.

Si esto es así, habría que averiguar la condición de otros de apellido Alemán, que no pudieron alegar que descendieran del séquito de Carlos V pues que ya habían nacido en época de los Reyes Católicos. Tal es el caso de Alejo Fernández, el pintor que a partir de 1508, cuando llega desde Córdoba, impondrá su estilo a la escuela sevillana durante toda una generación. Era hijo de Leonisio Garrido y de Juana Garrido y habría nacido después de 1475. Según Angulo, aunque ni su apellido ni el de sus padres permiten suponerle extranjero, en los libros de cuentas de la catedral de Sevilla se le menciona en una ocasión como “maestro Alexos pintor aleman”⁶. Sin embargo, cuando acudimos a los documentos de los libros de Fábrica de la catedral hispalense se lee en tres ocasiones “alexo fernandez pintor” (1510, 1520, 1521) sin que veamos

3. Antonio Domínguez Ortiz, *Los Judeoconversos en España y América*, Madrid, Ediciones Istmo, 1971, pp. 199-200. Véase también Francisco Márquez Villanueva, “Sevilla y Mateo Alemán” y Antonio Domínguez Ortiz, “Guzmán de Alfarache y su circunstancia” en Pedro M. Piñero Ramírez (ed.), *Atalayas del Guzmán de Alfarache*, Seminario internacional sobre Mateo Alemán. IV Centenario de la publicación de *Guzmán de Alfarache* (1599-1999), Sevilla, Universidad de Sevilla-Diputación de Sevilla, 2002, pp. 45-64 y 289-304.

4. Antonio Domínguez Ortiz, *Los Judeoconversos...*, p. 198, fig. 20, y Pedro M. Piñero Ramírez (ed.), *op.cit.*, p. 19.

5. Américo Castro, *La realidad histórica de España*, México, Editorial Porrúa, 1975, pp. 30-31. n. 30. Sobre la cuestión de “hacerse de los godos” véase Julio Caro Baroja, *Las formas complejas de la vida religiosa. Religión, sociedad y carácter en la España de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Akal Editor, 1978, pp. 500-502.

6. Diego Angulo Íñiguez, *Alejo Fernández*, Sevilla, Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla, 1946, p. 7. Para una visión general dentro del contexto renacentista español véase Fernando Checa, *Pintura y escultura del Renacimiento en España, 1450-1600*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1983, así como Joaquín Yarza, *Los Reyes Católico. Paisaje artístico de una monarquía*, Madrid, Nerea, 1993, p. 308.

el apellido Alemán por ninguna parte⁷. ¿Será un error del historiador o, por el contrario, una negligencia del escribano? Hay otros artistas de apellido Alemán en los documentos del archivo catedralicio como “Juan Aleman entallador” o “Niculas Aleman”⁸ pero no Alejo. En cambio, ciertamente, sí mencionan en 1505 a su hermano “jorge fernandez aleman” que vino desde Córdoba a Sevilla para concertar la viga de imaginería del retablo mayor de la catedral⁹.

Ahora bien, por otra parte, si sus padres se llamaban ambos Garrido, de dónde procede el apellido Fernández y, de cualquier manera, de dónde el apellido Alemán. Mayer, tras afirmar que el gran artista preparó el triunfo del Renacimiento en Andalucía nos dice:

Alejo Fernández Alemán, según documentos, hijo de un matrimonio Garrido de Sevilla. Como quiera que sea, el arte de este pintor, que en 1498 se casó en Córdoba, y murió en Sevilla en 1543, ofrece ciertas reminiscencias con el arte del bajo Rin y con el de Brujas, evidenciándose en él sobre todo íntimas conexiones con la pintura alto italiana, que permiten inferir de modo casi seguro que Alejo Fernández estudió en Italia, principalmente en Venecia¹⁰.

El historiador alemán, obviamente, no acaba de ver clara la nacionalidad de un compatriota Fernández Alemán “según documentos”, hijo además de un matrimonio Garrido de Sevilla. No obstante, y “como quiera que sea” presenta “reminiscencias” del arte renano y flamenco, es decir, como otros pintores de su época que no eran ni renanos ni flamencos, ofreciendo asimismo relaciones con la pintura italiana, algo que fue también frecuente en aquel momento inicial del Renacimiento.

Para Paul Guinard, nuestro pintor, —el príncipe que despierta a “la bella durmiente” de la pintura andaluza del sueño del arcaísmo suave trecentista nutrido por el arte

7. Manuel Giménez Fernández, “El retablo mayor de la catedral de Sevilla y sus artistas” en *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, I, Sevilla, Laboratorio de Arte, Universidad de Sevilla, 1927, pp. 20-22.

8. Manuel Giménez Fernández, *op.cit.*, I, p. 21.

9. Manuel Giménez Fernández, *op.cit.*, I, p. 19; José Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario de artífices que florecieron en Sevilla*, I, Sevilla, 1899, pp. 181-182. Véase también Jesús M. Palomero Páramo, “La viga de imaginería” en Manuel Ferrand et alii, *El retablo mayor de la catedral de Sevilla. Estudios e investigaciones realizadas con motivo de su restauración*, Sevilla, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla, 1981, p. 94; Fernando de la Villa Nogales y Esteban Mira Caballos, “El crucificado de la Hermandad de la Amargura de Carmona: Obra de Jorge Fernández Alemán (1521)”. *Atrio*, n.º 5, 1993, pp. 7-14. Recientemente se ha relacionado al artista Machim Fernandes, posible autor de las sillerías de Santa Cruz de Coimbra y de la catedral de Funchal con los Fernández de Sevilla. Véase Rafael Moreira, “Os autores do retábulo e cadeiral (1514-1516)”, *Monumentos*, 19, Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, Lisboa, 2003, pp. 65-67.

10. August Mayer, *La Pintura española*, 4.ª ed., revisada por A. Cirici Pellicer, Barcelona, Editorial Labor, 1949, pp. 97-98.

flamenco— es “sin duda de origen septentrional” ya que así lo cita un documento que “cuando menos, expresa una ascendencia septentrional” y convertido en yerno del pintor cordobés Fernández, tomó, pues, el apellido de su mujer¹¹.

Con lo cual nos queda claro el origen del apellido Fernández pero no la razón por la cual su hermano Jorge se llamara también Fernández a no ser que ambos hubieran decidido casarse con la misma mujer o también, que Jorge, por otro lado, se hubiese esposado con otra señora Fernández, fuera o no cordobesa. Empero, lo que sí evidencia el hecho del matrimonio de Alejo con María Fernández, hija de Pedro Fernández, pintor cordobés¹², antes de 1497, es su deseo de emparentar con uno de los principales pintores de Córdoba.

Con todo, nada se nos aclara, por el contrario, acerca de sus apellidos originarios: Garrido por su padre Leonisio y Garrido por su madre Juana. Algún autor ha querido ver en ese apellido la castellanización de alguno extranjero¹³, sin embargo, esa voz, que usamos desde el siglo XV, no puede ser más castiza o hispana ya que deriva del árabe “garí”, significando “bien proporcionado o hermoso”¹⁴.

De Leonisio Garrido y de Juana Garrido, su mujer, no sabemos más que entonces eran “difuntos que Dios haya”¹⁵, de donde no se deduce mayor información que la de sus apellidos que no eran precisamente alemanes. En su ascenso en la escala social Alejo se alejaba de su viejo apellido que quedaba sepultado con sus padres.

Del crecimiento progresivo de su hacienda sabemos que al casarse con María Fernández sólo poseían 75.000 maravedíes, un esclavo blanco valorado en 7.000 maravedíes y una taza de plata valorada en 2.000, mientras que a la muerte de su primera esposa su patrimonio ascendía a 800.000 maravedíes. Era pues, un artista que sabía administrarse, ordenado y laborioso, llevando un minucioso libro de cuentas donde anotaba ingresos y gastos. Tuvo casa propia en la collación de San Pedro, junto al Corral de Morales, próximo a la plaza de Argüelles, criados, esclavos indios y negros y adquirió una sepultura en el claustro del convento de dominicos de San Pablo¹⁶. Otros hechos pueden hablarnos de la naturaleza de su carácter: se sabe que en cierta ocasión asistió al bautismo del hijo de una morisca horra y padre desconocido y que en su testamento concedió la libertad a su esclava María, proporcionándole

11. Paul Guinard, *Pintura española*, vol. I, trad. de Juan Eduardo Cirlot, Barcelona, Editorial Labor, 1972, pp. 82 y 85.

12. Sobre el pintor cordobés Pedro Fernández véase Teresa Laguna, “Las artes del color” en José Fernández López (coord.), *Andalucía, “La España gótica”*, dirigida por Joan Sureda Pons, vol. 11, Madrid, Ediciones Encuentro, 1992, p. 90.

13. Diego Angulo Íñiguez, *op.cit.*, p. 7.

14. Martín Alonso, *Diccionario Medieval Español*, II, Salamanca, 1986, p. 1190.

15. Manuel Giménez Fernández, *op.cit.*, I, p. 37.

16. Diego Angulo Íñiguez, *op.cit.*, pp. 8-9.

medios para ganarse la vida. Por otra parte, ante la imposibilidad de costear unas misas con el valor de la propiedad que le había dejado su mujer, la vendió y entregó el producto de la venta al Venerable Contreras para que redimiera dos cautivos que fuesen vecinos de Sevilla¹⁷.

Recientemente, aunque se desconoce la fecha y lugar de nacimiento se sigue manteniendo su origen alemán, afirmándose que llegó a Sevilla en 1508, atraído indudablemente por el auge económico que experimentaba la ciudad del Guadalquivir en el primer decenio del siglo XVI¹⁸. No obstante, no se ha tenido en cuenta todavía lo que significaba en el siglo XVI el apellido Alemán, que perteneció a una familia duramente castigada por la Inquisición, como demuestra el exhaustivo estudio del profesor Gil¹⁹.

Al respecto, resulta curioso comprobar en el análisis estilístico efectuado por Angulo en qué manera afirma que su influencia flamenca más acusada “aunque tal vez imprecisa” se deba al estilo de Quintín Massys por analogías con el retablo de santa Ana del Museo de Bruselas, que fue pintado de 1507 a 1509, los mismos años en que se le encargaron las tablas de la catedral de Sevilla²⁰. A ello se unen los modelos de las Vírgenes de Pintoricchio, que descubren sus preferencias por la escuela de Umbría, gracias a lo cual y al pincel de Alejo Fernández, los pintores andaluces supieron del concepto espacial del Perugino²¹. Todas estas características del estilo por más que sean ciertas aunque tal vez imprecisas, no nos permiten saber dónde adquiriera su formación que quizá haya sido, posiblemente, en la propia Córdoba, sin ir más lejos. Esa interacción de elementos arcaicos e italianos era la que se estaba dando en la pintura de Flandes por los mismos años²². Como afirma Paul Guinard, en la generación que entra en escena entre 1480 y 1500 son muchos los pintores españoles que recuerdan a Massys y el papel que éste desempeña en la pintura flamenca²³. Y no faltaban tablas flamencas e italianas en la España de los Reyes Católicos para saber de las novedades pictóricas del momento del mismo modo que no escasearon

17. Diego Angulo Íñiguez, *ibid.*, p. 8.

18. Véase Enrique Valdivieso, *Historia de la pintura sevillana. Siglos XIII al XX*, 3ª ed., Sevilla, Ediciones Guadalquivir, 2002, p. 49. Y también del mismo autor, “La pintura sevillana durante el reinado en España del Emperador Carlos V (1500-1558)” en Pedro M. Piñero Ramírez y Christian Wentzlaff-Eggebert (Eds.), *Sevilla en el imperio de Carlos V: encrucijada entre dos mundos y dos épocas*, Actas del Simposio internacional celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Colonia (23-25 de junio de 1988), Sevilla, Universidad de Sevilla-Universidad de Colonia, 1991, p. 106.

19. Juan Gil, *Los conversos y la Inquisición sevillana. Estudio de Prosopografía*, III, Sevilla, Fundación El Monte, 2001, pp. 211-219.

20. Diego Angulo Íñiguez, *op.cit.*, p. 10.

21. Diego Angulo Íñiguez, *ibid.*, pp. 10-11.

22. Erwin Panofsky, *Los primitivos flamencos*, trad. de Carmen Martínez Gimeno, Madrid, Ediciones Cátedra, 1998, p. 348.

23. Paul Guinard, *op.cit.*, p. 80.

las estampas del grabador alemán Schongauer²⁴, uno de los más admirados en la Península, que fueran tomadas como fuente de inspiración por los artistas.

Si nos trasladamos ahora a otra circunstancia y coyuntura histórica, la de los hermanos Guillén y Juan de Leví, dos de los pintores más influyentes en la introducción del estilo internacional en Aragón, cuya actividad está documentada entre 1378 y 1407, aunque no se conserve ninguna obra del primero pero sí, en cambio, el magnífico retablo de santa Catalina en la capilla de los Calvillo de la catedral de Tarazona, el análisis estilístico será diferente porque al reconocerlos como judíos conversos o descendientes de conversos, la resonancia germánica de Juan de Leví derivaría no de la visión directa de las tablas sino de las miniaturas de los códices elaborados en talleres nórdicos mientras que lo judío se expresa en los ritmos curvilíneos y lo sienés a través de la influencia de las obras de los Serra²⁵. Y es que, al parecer, al historiador del arte no le resulta difícil acomodar el estilo a la nacionalidad del artista. Sin embargo, este es uno de los aspectos más difíciles de dilucidar. Tanto, que en algunos casos, como en el de los carpinteros mudéjares que realizan sillerías de coro en estilo gótico tardío, si no tuviésemos su precisa descripción en los documentos nadie hubiese creído que eran obra de mudéjares. Tal, la sillería contratada por Alí el Rubio en 1487 para una capilla de la iglesia de San Pedro Mártir en Calatayud. Por otro lado, el sitial de la desaparecida iglesia de San Juan de Vallupié, actualmente en la iglesia de San Juan de Calatayud, contratado por los hermanos moros, vecinos de Calatayud, Farax el Rubio y Brahem el Rubio, y en el que todos los elementos decorativos pertenecen al vocabulario formal gótico, demuestran, según Gonzalo Borrás, la proverbial versatilidad mudéjar²⁶.

II

Sorprende a los autores de la más completa historia de las sillerías góticas españolas publicada hasta la fecha que al comenzar su estudio descubrieran que al menos en los dos primeros siglos la mayoría fueran talladas por artistas mudéjares. Claro es que también los judíos siguieron el arte figurativo cristiano pero no en la misma

24. Diego Angulo Íñiguez, *op.cit.*, pp. 11-12, y 13. Sobre Martín Schongauer, la difusión y utilización de sus grabados véase A. Hyatt Mayor, *Prints and people, a social history of printed pictures*, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art-Princeton University Press, 1971, 35; Juan Ainaud, *Grabado*, "Ars Hispaniae. Historia universal del arte hispánico", vol. XVIII, Madrid, Editorial Plus-Ultra, 1962, pp. 211, 245 y 252; y Antonio Gallego, *Historia del grabado en España*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1979, pp. 57-74.

25. Fabián Mañas Ballestín, *Pintura gótica aragonesa*, Zaragoza, Guara Editorial, 1979, pp. 88-93.

26. Gonzalo M. Borrás Gualis, *Arte mudéjar aragonés*, Zaragoza, Guara Editorial, 1978, pp. 205-206 y 226. Sobre el sistema de trabajo mudéjar véase del mismo autor, *El arte mudéjar*, (Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1990), pp. 139-154.

medida que los mudéjares²⁷. En aquellos dos primeros siglos, las sillerías del monasterio de monjas bernardas de Gradefes (León), o los de franciscanas de Santa Clara de Astudillo (Palencia) y Santa Clara de Moguer (Huelva), son espléndidos ejemplos, especialmente este último, en el que destaca el estilo nazarí granadino²⁸. Sin embargo, el trabajo de los mudéjares no se limitó sólo al ámbito de los cenobios femeninos sino que también lo hallamos dentro de las catedrales pues en los primeros años del siglo XV, se realizaban en colaboración con maestros cristianos dos puertas de la sillería alta de la Seo de Zaragoza, la sillería de la catedral de Pamplona, y en el Libro de Fábrica de la catedral de Huesca aparecen documentados Maestre Beltrán y Mahoma de Borja por una labor semejante²⁹. Por consiguiente, no cabe duda de que en estos primeros años hubo una colaboración en la que los modelos cristianos fueron aprendidos e interpretados por los artistas mudéjares. Después de este momento inicial del siglo XV, el trabajo de los mudéjares parece desaparecer de la escena.

Sin embargo, lo que ocurre es que en la época de los Reyes Católicos ya no veremos en la documentación más nombres árabes sino cristianos³⁰. A la oleada de artistas nórdicos –Juan de Malinas, Pieter Dancart, Rodrigo Alemán, entre otros– que llega a la Península Ibérica por aquellos años se le ha concedido un papel predominante, obliterándose la actividad de los artistas locales. En los ciento diecisiete siales del coro de la catedral de Sevilla se combina el gótico de las escenas bíblicas en relieve de los asientos inferiores con los respaldos de taracea mudéjar de los asientos superiores, quedando firmados por su artífice Nufro Sánchez en 1478. Según Guerrero Lovillo, a Pieter Dancart correspondió la silla del prelado, la talla de los costados y

27. Dorothy y Henry Kraus, *Las sillerías góticas españolas*, trad. de Ramón Rodríguez Álvarez, Madrid, Alianza Editorial, 1984, p. 101. Después del trabajo pionero de Pelayo Quintero Azaña, "Sillerías de coros españoles", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, t. XV, nº 172 (1907) y *Sillerías de coro en las iglesias españolas*, Cádiz, 1928, la interpretación de los temas figurativos de las sillerías españolas ha sido realizada por Isabel Mateo Gómez, *Temas profanos en la escultura gótica española. Las sillerías de coro*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, 1979, y recientemente Ramón Izquierdo Perrín (ed.), *Los coros de catedrales y monasterios: arte y liturgia*, Actas del simposio organizado por la Fundación Pedro Barrié de la Maza en A Coruña, 6-9 de septiembre de 1999, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001, pp. 205-217.

28. Leopoldo Torres Balbás, "Sillerías de coro mudéjares", *Al-Andalus*, XIX, 1954, pp. 203-218.

29. Dorothy y Henry Kraus, *op.cit.*, pp.103-104. En 1329 habían realizado la sillería del coro de la catedral de Palma de Mallorca el maestro Pere Johan y sus esclavos moros Habrahim, Massot y otros dos llamados Mahomet. Parece ser que Mahoma de Borja fue ayudado por dos de sus hijos mientras que el maestro Beltrán llevó a cabo la labor de pintura en la antigua sillería de la catedral de Huesca en 1401. Véase Leopoldo Torres Balbás, *Arte mudéjar*, "Ars Hispaniae. Historia universal del arte hispánico", vol. IV, Madrid, Editorial Plus-Ultra, 1949, p. 401.

30. José Enrique López de Coca Castañer, "El trabajo de mudéjares y moriscos en el reino de Granada", *Actas del VI Simposio Internacional de Mudejarismo* (1993), Zaragoza, Centro de Estudios Mudéjares, Instituto de Estudios Turolenses, 1995, pp. 123-126.

los relieves extranjerizantes³¹. Pero esta labor fue mínima si la comparamos con la de su predecesor español ya que éste llevó el peso de la obra durante catorce años mientras que el extranjero apenas estuvo diez meses. La labor del hispano Nufro Sánchez se agiganta cada vez más cuando consideramos el juicio de los Kraus quienes afirman que la obra pionera del maestro Sánchez ejerció una poderosa influencia sobre el gran Rodrigo Alemán ya que la sillería de la catedral de Sevilla se encuentra relacionada con las de las catedrales de Plasencia, Ciudad Rodrigo, Toledo y monasterio de Yuste, vinculadas a la obra de aquel artista, llegando a la conclusión de que el consunto sevillano había sido el modelo seguido en Plasencia ya que los siales inferiores son idénticos en ambas sillerías, llegándose a contabilizar no sólo hasta veinte detalles compartidos sino que también la iconografía profana presenta una gran relación³².

Que el hispano Nufro Sánchez haya sido copiado por el germano Rodrigo Alemán deshace los parámetros establecidos respecto a la influencia de la oleada de artistas nórdicos que llegan a la Península en tiempo de los Reyes Católicos y puede parecer algo incorrecto en una historia tradicional del arte español. Sabemos poco del maestro Nufro Sánchez. Estuvo a cargo de la obra de la sillería desde 1464, cuando ocupó el puesto que había tenido su padre, Bartolomé Sánchez, como maestro carpintero de la catedral, y vivió con su familia en casas que eran propiedad del cabildo catedralicio hasta que falleció en 1478, según se deduce de la inscripción que figura en el asiento del rey –“que Dios haya”– y de las Actas Capitulares en las que los canónigos deciden terminar las sillas que faltan³³. Sabemos que los pagos que se hicieron a Dancart ascendieron a 220.000 maravedís; habida cuenta que se pagaron 18.000 maravedís

31. José Guerrero Lovillo, *Sevilla*, “Guías artísticas de España”, 2ª ed., Barcelona, Editorial Aries, 1962, p. 76. Con posterioridad, ha sido estudiada por Isabel Mateo Gómez, “La sillería del Coro” en Diego Angulo et alii, *La Catedral de Sevilla*, Sevilla, Ediciones Guadalquivir, 1986. Recientemente, por Antonio Martín Pradas, *Sillerías de coro sevillanas: Análisis y evolución*, tesis doctoral inédita dirigida por el profesor Jesús M. Palomero Páramo, Universidad de Sevilla, 2002. Por otra parte, esperamos los resultados que aporte la tesis doctoral de nuestro alumno Salvador Hernández González, *Los talleres de escultura en madera del gótico final en Sevilla*, que se presentará próximamente en la Universidad de Sevilla.

32. Dorothy y Henry Kraus, *op.cit.*, pp. 149 y 156. Véase el espléndido cuadro II, p. 143, donde se pueden confrontar las correspondencias entre las sillerías del grupo de León, Zamora, Astorga y Oviedo, por una parte, y por otra, el grupo de Sevilla, Plasencia, Ciudad Rodrigo, Toledo y Yuste. Según María Elena Gómez Moreno, *Breve Historia de la escultura española*, Madrid, 1951, p. 62. véase Francisco Reina Giráldez, “Llegada a Sevilla y primeras obras del escultor Lorenzo Mercadante de Bretaña”, *Archivo Hispalense*, nº 215, 1987, pp. 143-151.

33. Pelayo Quintero Atauri, “Sillerías de coros españoles”, pp. 122-126. El primero en publicar estos documentos fue José Gestoso y Pérez, *Sevilla monumental y artística. Historia y descripción de todos los edificios notables, religiosos y civiles, que existen actualmente en esta ciudad y noticia de las preciosidades artísticas y arqueológicas que en ellos se conservan*, (1890), t. II, Sevilla, Guadalquivir Ediciones, 1984, pp. 238-241.

por silla, realizó sólo unas doce sillas³⁴. En cambio, no tenemos mayor información acerca de Nufro Sánchez al que el profesor Rodríguez Gutiérrez de Ceballos considera morisco³⁵. Si se conservaran las cabezas de los tallistas –hoy decapitadas– que aparecen acudiendo a cobrar sus cuentas en el friso de la sillería alta, posiblemente tendríamos el retrato de Nufro Sánchez en el primero que se sitúa a la derecha del mayor-domo de la catedral, es decir, el primero de la fila a la izquierda del espectador³⁶.

Un Martín Sánchez, aragonés, realizó una de las más hermosas sillerías góticas para la Cartuja de Miraflores en Burgos, en la que se prescinde de toda figuración y los juegos de curvas y contracurvas de los tableros parecen recordar los ritmos de la ornamentación mudéjar³⁷. Fue realizada entre 1486 y 1489 pero no la podemos relacionar con el estilo del maestro de la catedral de Sevilla y ambos coinciden sólo en el apellido.

No faltaban conversos en las obras del alcázar y de la catedral de Sevilla y buen ejemplo de ello es el platero Juan Rodríguez, autor de unas láminas de cobre que faltaban en la Puerta del Perdón en 1478, que han sido confundidas con los batientes almohades que las adornan desde fines del siglo XII³⁸. ¿Era Nufro Sánchez uno de estos tantos conversos que hoy sólo podemos intuir a través de la acabada perfección de sus obras? En la nómina de moros francos, es decir, exentos de pagar tributo (“asi de sus obras? En la nómina de moros francos, es decir, exentos de pagar tributo”) que trabajaban en el alcázar de Sevilla de moneda forera como de cabeza de pecho”) que trabajaban en el alcázar de Sevilla en 1479, entre los maestros carpinteros de lo blanco aparecen Alfonso Sánchez y Martín Sánchez, vecinos de la collación de San Salvador, más adelante Juan Fernández Garrido, de la misma collación, y finalmente, entre los pintores, en el mismo año de 1479, figura “alexos fernandes a sant pedro”³⁹.

34. Dorothy y Henry Kraus, *op.cit.*, p. 167.

35. Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, “Arte religioso de los siglos XV y XVI” en R. García-Villoslada (dir.), *Historia de la Iglesia en España*, III, 2º, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1980, p. 612.

36. Dorothy y Henry Kraus, *op.cit.*, fig. 148, p. 166.

37. Dorothy y Henry Kraus, *ibid.*, p. 109.

38. José Gestoso y Pérez, *op.cit.*, pp. 87-88. Ha seguido manteniéndose esa atribución por Antonio Domínguez Ortiz y Bernard Vincent, *Historia de los moriscos. Vida y tragedia de una minoría*, Madrid, Biblioteca de la Revista de Occidente, 1978, p. 119. Debió tratarse sólo de una restauración como la que se hizo también en 1606. Véase Leopoldo Torres Balbás, *Artes almorávide y almohade*, Madrid, Instituto de Estudios Africanos. Instituto Diego Velázquez, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1955, pp. 32 y 46.

39. José Gestoso y Pérez, *op.cit.*, pp. 443-444 y 448.

III

No deja de ser curioso que Rodrigo Alemán haya sido aleccionado por Nufro Sánchez. Pero, ¿qué sabemos del famoso maestro Rodrigo Alemán? Su vida y su obra aparecen rodeada de misterios pues no sabemos dónde ni cuándo nació, ni cuándo vino a España si es que vino a España. Parece haber nacido artísticamente adulto en su obra de la sillería baja de la catedral de Toledo, realizada entre 1489 y 1495, donde en sus relieves narra la historia de la guerra de Granada⁴⁰. Según Héctor Luis Arena, habría nacido en el Bajo Rin a mediados del siglo XV, trabajando allí hasta 1470, cuando viajaría a España⁴¹. No se sabe tampoco cuándo muere aunque fue probablemente después de 1512, cuando termina el puente que había comenzado en Plasencia en 1500, donde realizó otra extraordinaria sillería para la catedral⁴².

Existe la leyenda de que se enfrentó con la Iglesia, jactándose de su talento, digno de Dios, por lo que fue encarcelado en la torre de la catedral de Plasencia de donde se escapó fabricándose unas alas con plumas de pájaros con las que huyó volando⁴³. De ahí que se le haya considerado un converso judaizante que se vengó de la Iglesia a través de la dura crítica que ejerció en los elementos figurativos de la sillería de coro aunque, según esta hipótesis lo mismo pudo ocurrirle a sus colaboradores enfurecidos por las duras medidas tomadas contra los judíos en 1492, como afirman los Kraus, reacios a ver en el maestro Rodrigo a un converso⁴⁴. Sin embargo, no sería nada extraño pues la sillería de coro del monasterio de Santa María la Real de Nájera (Logroño) se atribuye a los hermanos Amutio, conversos judaizantes que la realizaron en 1493, introduciendo símbolos rituales judíos⁴⁵. Al respecto conviene recordar que en el friso de la sillería alta de la catedral de Sevilla aparecen en relieve dos monstruos devorando una calavera bajo el cual se desarrolla una filacteria con la palabra

40. Dorothy y Henry Kraus, *op.cit.*, p. 171. Véase también Juan de Mata Carriazo y Arroquia, *Los relieves de la guerra de Granada en la sillería del coro de la catedral de Toledo*, prólogo de Antonio Domínguez Ortiz, Granada, Universidad de Granada, 1985, p. 11, donde se edita magníficamente el mismo estudio publicado en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, nº 7, 1927, pp. 19-70.

41. Héctor Luis Arena, *Die Chorgestühle des Meisters Rodrigo Alemán*, tesis doctoral presentada en la Universidad de Heidelberg y publicada en Buenos Aires, 1965, que aparece extractada en "Las sillerías de coro del maestro Rodrigo Alemán", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Universidad de Valladolid, t. XXXII, 1966, pp. 89-123. Defiende, evidentemente, la tesis del origen germánico, Hugo Kehrer, *Alemania en España. Influxos y contactos a través de los siglos* (1953), trad. de Miguel Chamorro González, Madrid, Aguilar, 1966, pp. 53-56, preguntándose por su procedencia.

42. Véase el completo estudio de Pilar Mogollón Cano-Cortés y Francisco Javier Pizarro Gómez, *La Sillería de Coro de la Catedral de Plasencia*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1992.

43. Julio Caro Baroja, *El señor inquisidor y otras vidas por oficio*, 2ª ed., Madrid, Alianza Editorial, 1970, en el capítulo "Dédalo, Icaro, y Rodrigo Alemán o el mito de los artifices", pp. 159-170, donde recoge la leyenda transmitida por Antonio Ponz, *Viage de España*, VII, carta VI, 1-7.

44. Dorothy y Henry Kraus, *op.cit.*, pp. 171-172.

45. Dorothy y Henry Kraus, *ibíd.*, p. 208, n. 17.

"Alboraique" que designaba a los "convertidos neófitos judaizantes", es decir, aquellos que "tienen... el nombre sólo de christianos"⁴⁶.

Por otra parte, el hecho de que el hijo de Rodrigo Alemán, llamado Rodrigo Enrique también escultor, haya tenido que enfrentarse ante el tribunal de la Inquisición induce a pensar que no eran muy bien vistos a pesar de la fama de su padre. El juicio tuvo lugar en 1524 a consecuencia de las amenazas proferidas por Rodrigo Enrique, espada en mano, a los oficiales del Santo Oficio porque sus esposa, Catalina de Baños, había sido azotada y paseada en burro por las calles de la ciudad de Cuenca por una condena no especificada. Rodrigo respondió ante el tribunal que había oído decir que su madre –la esposa de Rodrigo Alemán– se llamaba Mari López, natural de Villaes-cusa y que su padre era hidalgo y flamenco pero que él no era converso⁴⁷. Esta afirmación del artista les parece suficiente a Dorothy y Henry Kraus para solucionar el problema de la nacionalidad del padre, Rodrigo Alemán, zanjando toda discusión pues, según ellos, se trataba de un caballero flamenco⁴⁸. Empero, no sabemos por qué razón fue condenada su esposa, Catalina de Baños, ni por qué él declaró que no era converso.

Si aceptamos que Rodrigo Alemán fuera flamenco no podemos ya decir que naciera y se formara en el Bajo Rin, según defiende la tesis de Héctor Luis Arena⁴⁹. Por el contrario, si aceptamos, en cambio, la tesis de los Kraus, según la cual Rodrigo Alemán recibió la poderosa influencia del hispano Nufro Sánchez, creador de la sillería de la catedral de Sevilla, cabeza de serie de todo un grupo al que sirve de modelo⁵⁰, resulta más fácil pensar que: a) Rodrigo se haya formado en Sevilla al lado del maestro Nufro Sánchez; b) sea un converso cuyo apellido enmascara su verdadero origen. Aquí, como en el caso del pintor Alejo Fernández, el apellido Alemán ha desorientado sobre su auténtica identidad⁵¹.

46. Dorothy y Henry Kraus, *ibíd.*, p. 158. Véase Pilar Bravo Lledo y Miguel Fernando Gómez Vozmediano, "El Alborayque. Un impreso panfletario contra los conversos fingidos en la Castilla tardomedieval", *Historia, Instituciones, Documentos*, Universidad de Sevilla, nº 26, 1999, pp. 57-83. Para la historia de la religiosidad en Sevilla véase la reciente síntesis de José Sánchez Herrero, "La Sevilla del Renacimiento (1474-1581)" en José Sánchez Herrero (coord.), *Iglesias de Sevilla, Huelva, Jerez y Cádiz y Ceuta. Historia de las diócesis españolas*, 10, Madrid-Córdoba, Biblioteca de Autores Cristianos, Servicio de Publicaciones de Cajasur, 2002.

47. María Luz Rokiski Lázaro, "Proceso del tribunal de la Inquisición de Cuenca contra el entallador Rodrigo Enrique", *Archivo Español de Arte*, nº 207, 1979, p. 358. Artistas conversos hubo también en otras latitudes. Tal, el caso del pintor Jacob van Almgangien, judío converso, relacionado probablemente con el Bosco, que en 1496 entró en la Confraternidad de Nuestra Señora, bajo el nombre de Philippe van Sint Jans. Véase Erwin Panofsky, *op.cit.*, p. 562, n. 307.

48. Dorothy y Henry Kraus, *op.cit.*, pp. 171-172.

49. Héctor Luis Arena, *op.cit.*, p. 117 y ss.

50. Véase nota 32.

51. Véase el apéndice documental de Pilar Mogollón Cano-Cortés y Francisco Javier Pizarro Gómez, *op.cit.*, pp. 92-93, donde nunca aparece el apellido Alemán.

Existen aún varias incógnitas difíciles de resolver en la biografía de Rodrigo Alemán: 1) Al final de su vida, cuando es famoso por sus sillerías de coro, realiza el puente de Plasencia, actividad propia de un alarife o maestro constructor a la vez ingeniero⁵², lo cual revela un aspecto de su vida profesional que resulta misterioso y en el que no se ha profundizado nunca hasta ahora. 2) Obtuvo unas ganancias relativamente bajas, –unos 10.000 maravedís por silla en cada uno de los tres conjuntos que realizó–, si lo comparamos con los 18.000 maravedís por silla que recibió Pieter Dancart en Sevilla⁵³. No deja de ser extraña esa baja tarifa en los honorarios de Rodrigo Alemán si consideramos la extraordinaria serie de los cincuenta y dos relieves con las escenas de la guerra de Granada en el coro de la catedral de Toledo frente a las doce sillas realizadas que concluían la obra de Nufro Sánchez en la catedral de Sevilla. Por otra parte, la minuciosa descripción de aquellas escenas y sus paisajes con distintos puntos de vista y diferentes perspectivas de las ciudades implica un conocimiento directo de la vida en los campamentos, de los asedios, etc., lo cual inclina a pensar que, tal vez, Rodrigo haya participado en la campaña tomando apuntes en un cuaderno de notas, como un reportero moderno⁵⁴. 3) La leyenda popular que lo ve como un nuevo Icaro debe tener un fondo de verdad y entra dentro de lo posible que haya estado encerrado por hereje en una torre de la que intentara huir, fabricándose unas alas para volar. Habilidad para inventar alas no le faltaba pues consta en los libros de gastos de la catedral de Toledo que en 1496 se le pagó cierta cantidad por “ocho pares de alas con setenta y tres plumas” para los ángeles de la procesión del Corpus Christi⁵⁵.

El argumento de que se trate de un converso a causa de su acerba crítica de costumbres contra el clero es fácilmente rebatible dado que esta crítica suele ser un lugar común en las sillerías góticas. Ahora bien, no es despreciable la frecuencia de las referencias a judíos en las sillerías de Plasencia y Ciudad Rodrigo, que reflejan su abundancia entre la población extremeña donde los conversos obtuvieron importantes posiciones e incluso altos cargos religiosos como el alcanzado por Gonzalo de Santa María, obispo de Plasencia a mediados del siglo XV⁵⁶. Según los Kraus, esta presencia de judíos en los relieves de esas sillerías no vendría a representar simpatía por el pueblo hebreo sino todo lo contrario, es decir, una fuerte tendencia antisemita por parte de Rodrigo Alemán. Esta tendencia estaría corroborada por las figuras de un viejo judío con un ganso y dos “cerdos sabios” en la sillería de Ciudad Rodrigo,

52. Sobre la actividad de los alarifes véase Rafael Cómez, *Los constructores de la España medieval*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2001.

53. Dorothy y Henry Kraus, *op.cit.*, p. 174.

54. Véanse las magníficas ilustraciones comentadas de Juan de Mata Carriazo y Arroquia, *op.cit.*, pp. 36-143.

55. Julio Caro Baroja, *op.cit.*, p. 165.

56. Dorothy y Henry Kraus, *op.cit.*, pp. 186-187.

en los cuales se asocia el cerdo con el judío por la conocida connotación de la palabra marrano con la que se designaba entonces al “judío o moro falsamente convertido”⁵⁷. Sin embargo, no consideran que esta actitud podía ser un mero subterfugio para encubrir su verdadera personalidad. Además, no se plantean la posibilidad de que se tratase de un morisco, en cuyo caso tendría más sentido la crítica al vicio de la embriaguez que aparece representado en la sillería de la catedral de Plasencia en repetidas ocasiones como aquella del fraile que sostiene entre las piernas el pellejo de vino mientras lee⁵⁸ o la misericordia de los tres monjes-pellejos que entonan un himno al “Vino Puro” en la sillería de Ciudad Rodrigo⁵⁹. Finalmente, tras reconocer que no se sabe el lugar de su nacimiento ni la fecha de su llegada a España, aunque sea deudor de los artistas nativos en su técnica, habiendo tomado como modelo la sillería de Sevilla, afirman lo siguiente: “Esto le había llevado a una especie de relación de aprendizaje con Nufro Sánchez, el maestro español de Sevilla, hecho que parecía despojar a los artistas flamencos de su supuesta primacía en este campo”⁶⁰.

Si esto es así, ignoramos por qué razón terminan llamándole flamenco cuando hasta ahora, al menos, era alemán. Respecto a su formación habría ocurrido algo semejante a lo que sabemos del pintor Alejo Fernández al que sólo en una ocasión se le llama alemán y llega a Sevilla desde Córdoba ya formado, posiblemente, en el taller de su suegro, Pedro Fernández, recibiendo encargos no sólo de la catedral sino también de la Casa de Contratación de Indias que le encargará la “Virgen de los Navegantes”, donde el viejo tipo iconográfico medieval de la “Virgen de Misericordia” cobija a un grupo de personajes del Renacimiento. Ciertamente, el maestro Alejo se encuentra a caballo entre dos mundos, pero no hay que pensar que haya venido de muy lejos o que haya viajado a Italia. Si tenemos en cuenta la observación de Fernando Checa de que el templo ruinoso donde se inscribe la escena de “La Flagelación” del Museo del Prado se inspira en el célebre grabado Prevedari de Bramante⁶¹ o la de Diego Angulo que señaló al verdugo de la derecha de Cristo en una estampa de Schongauer, grabador que utiliza también en otras ocasiones⁶², Alejo Fernández no tuvo necesidad de ir a Italia o venir de Alemania para que veamos en su pintura influjos italianos o alemanes. Por supuesto, no tenía que ser necesariamente alemán alguien cuyos padres se apellidaban Garrido.

57. Dorothy y Henry Kraus, *ibíd.*, pp. 187-189.

58. Pilar Mogollón Cano-Cortés y Francisco Javier Pizarro Gómez, *op.cit.*, p. 24.

59. Dorothy y Henry Kraus, *op.cit.*, pp. 184-185.

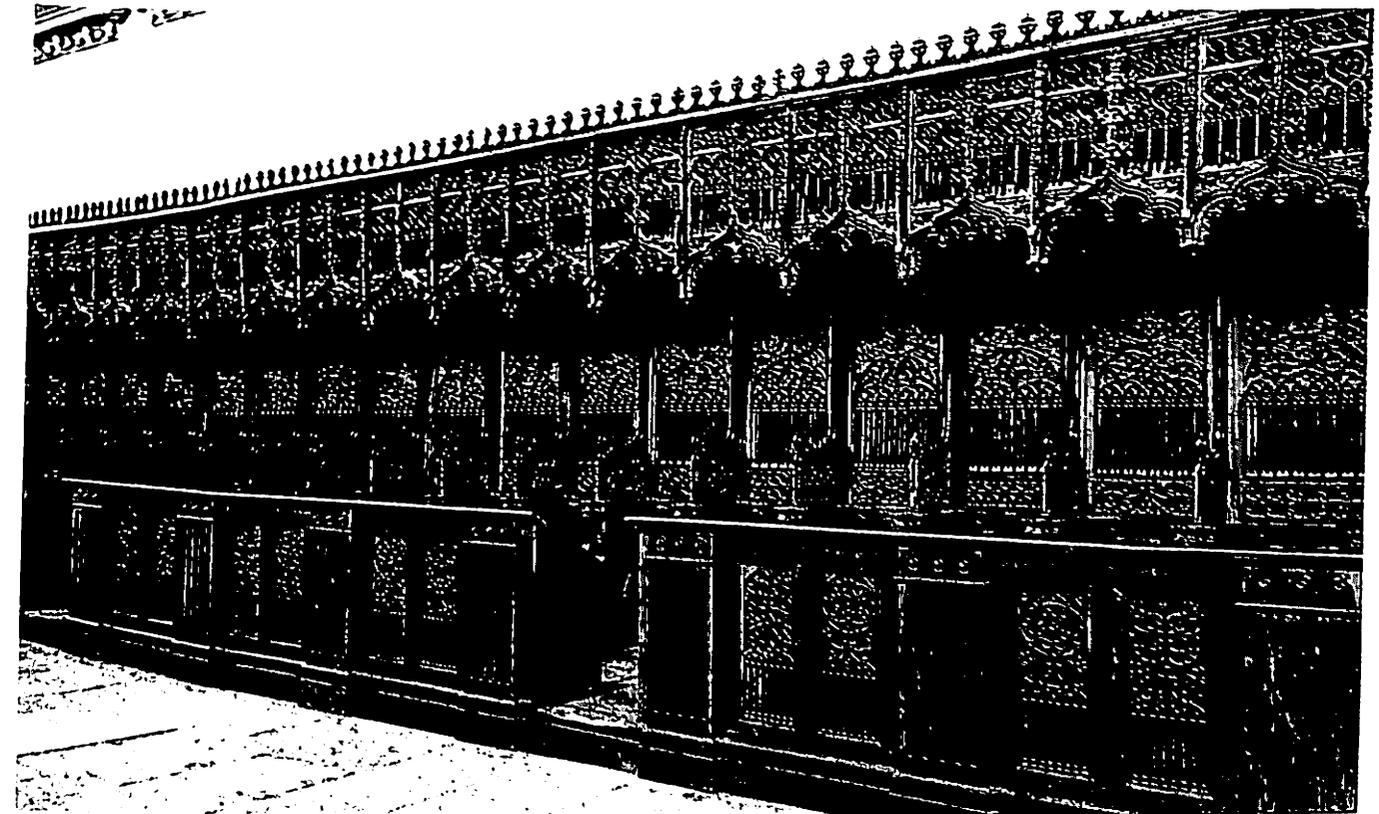
60. Dorothy y Henry Kraus, *ibíd.*, p.191.

61. Fernando Checa, *op.cit.*, p. 159. No deja de ser curioso que en “Cristo atado a la columna” del Museo de Bellas Artes de Córdoba (Invº PA 46), Alejo Fernández haya pintado los atauriques y el trenzado de una basa de columnas califal con la exactitud y minucioso detallado propio de un Alejo que hubiese nacido en Córdoba. Cf. Diego Angulo Íñiguez, *op.cit.*, lám. 1.

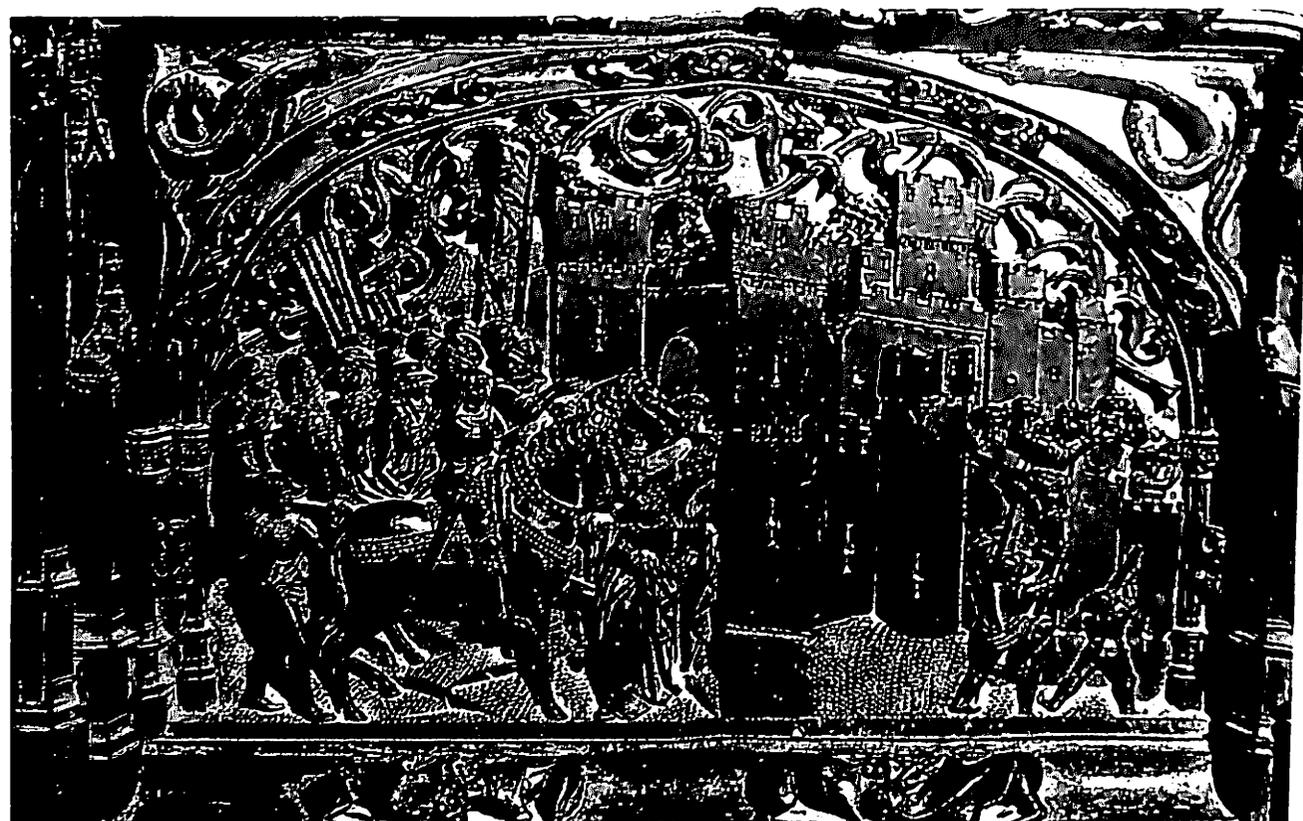
62. Diego Angulo Íñiguez, *op.cit.*, pp. 12 -13 y 23.



Virgen de los Mareantes, S. XVI



Sillería del coro. Cartuja de Miraflores. Burgos.



Sillería baja del coro. Toledo. Catedral.



Sillería baja del coro. Plasencia. Catedral.