

Ge-conservación
Conservação | Conservation

El retablo de Sta. María Magdalena de la Catedral de Sevilla: Una propuesta de atribución a Alejo Fernández y taller

Rafael de Besa Gutiérrez, Paloma Maza Lara, Marta Pertejo Rozas, Ana Isabel Gamero González

Resumen: Tras la reciente restauración del retablo de Sta. María Magdalena de la Catedral de Sevilla hemos realizado un estudio a través del cual hemos podido reconstruir pasajes inéditos de la historia de la obra y efectuar la atribución a Alejo Fernández y a su taller.

Palabras clave: Escuela sevillana de pintura, Sevilla, Alejo Fernández, Catedral de Sevilla, Pintura Flamenca

The altarpiece of St. Mary Magdalene in the Cathedral of Seville: A proposal for attribution to Alejo Fernández and workshop

Abstract: After the recent restoration of the altarpiece of St. Mary Magdalene in the Cathedral of Seville, we conducted a study through which we were able to reconstruct previously unknown passages of the artwork's history and attribute it to Alejo Fernández along his workshop.

Keywords: Sevillian School of Painting, Seville, Alejo Fernández, Seville Cathedral, Flemish Painting

O retábulo de Santa Maria Madalena da Catedral de Sevilha: uma proposta de atribuição a obra de Alejo Fernández e oficina

Resumo: Após o recente restauro do retábulo de Santa Maria Madalena da Catedral de Sevilha, realizámos um estudo através do qual foi possível reconstruir passagens inéditas da história da obra e efetuar a atribuição a Alejo Fernández e à sua oficina.

Palavras-chave: Escola de pintura de Sevilha, Sevilha, Alejo Fernández, Catedral de Sevilha, Pintura Flamenga

---

Objetivo, problemática y metodología empleada

Ubicado junto al acceso a la Giralda, en la parte interior de la Puerta de Palos, el altar y el retablo de Sta. María Magdalena de la Catedral de Sevilla [Figura 1] han suscitado importantes debates en torno a su datación y cronología. El pésimo estado de conservación y los numerosos repintes han dificultado la posibilidad de efectuar un estudio en profundidad del conjunto, aunque importantes voces que trataremos más adelante, intuían la posibilidad de la participación del maestro Alejo Fernández.

Aprovechando la restauración del retablo hemos completado parte de su historia a través de trabajo de archivo. Se han localizado nuevas referencias que aportan datos sobre sus fases constructivas, ayudando a la comprensión del conjunto. Añadimos también la búsqueda de posibles fuentes gráficas empleadas originalmente, lo que permite una interesante aproximación al método de trabajo del taller de pintura de la Catedral de Sevilla en el siglo XVI.

Una vez restaurado el retablo, se ha estudiado formalmente el conjunto, sin los repintes que distorsionaban la apreciación de las tablas. Esto nos ha llevado a plantear la atribución del conjunto de las pinturas al maestro Alejo Fernández junto a otros colaboradores de su taller.



Figura 1.- Retablo de Sta. María Magdalena, antes y después de la restauración, Catedral de Sevilla 1537-1543 © Pepe Morón.

La restauración del retablo

El principal propósito a la hora de acometer la restauración del altar de Sta. María Magdalena de la Catedral de Sevilla era recuperar la lectura formal de un bien cultural muy desvirtuado por el paso del tiempo e intervenciones antiguas poco afortunadas. Su aspecto original había quedado alterado y enmascarado bajo sucesivas capas de burdos repintes y barnices oxidados e incluso coloreados.
Todas las fases de actuación se apoyaron en los estudios practicados, tales como caracterización de materiales con análisis de micromuestras de pintura, radiografías y fluorescencia ultravioleta. Las técnicas de análisis realizadas sobre las muestras de pintura consistieron en microscopía óptica por reflexión y por transmisión, con luz polarizada, espectroscopía IR por transformada de Fourier, microscopía electrónica de barrido/análisis elemental por energía dispersiva de rayos X (MEB/EDX) y cromatografía en fase gaseosa acoplada a espectrometría de masas. Las decisiones se tomaron en base a los resultados obtenidos. Todas las actuaciones y materiales empleados en las labores de conservación y restauración han contado con los preceptos básicos de compatibilidad y reversibilidad y las reintegraciones se han ejecutado con criterios discernibles.

La analítica de muestras arrojó las siguientes conclusiones generales:

- Se identifica el nogal (*Juglans regia*) como madera constitutiva de las tablas.
- La capa de preparación es un estuco de yeso y cola animal. Se compone principalmente de yeso (sulfato cálcico) y posee abundantes impurezas arcillosas y óxidos de hierro. Va aplicada en dos estratos, siendo el inferior más grueso y con molienda más irregular. El espesor global oscila entre las 200 y 500 µ en las muestras analizadas. Sobre la preparación hay una fina capa de negro carbón vegetal muy molido, al temple de cola animal, que hace las veces de imprimación cromática. Su espesor ronda las 5-10 µ.
- Las capas de color son superposiciones de capas al óleo de aceite de linaza. Los pigmentos hallados en las capas pictóricas son:
    - Blancos: albayalde, yeso, calcita.
    - Negros: negro carbón.
    - Rojos: laca roja, tierra roja, bermellón.
    - Azules: esmalte de cobalto, azurita.
    - Anaranjados: minio de plomo.

En la superficie aparece un estrato de barniz de resina de copal, sobre el que hay otro de aceite y resina. Éste se encuentra en ocasiones coloreado, conteniendo pigmentos modernos del siglo XIX-XX.

El desmontaje del retablo permitió el tratamiento del soporte lígneo por el reverso y la obtención de las medidas

Retablo de Sta. María Magdalena	
Remate arcosolio: Dios Padre.	1,60 x 36 cm.
Tablas del cuerpo superior: S. Andrés, Sta. Catalina, Sta. Bárbara y Santiago.	90 x 42 cm.
Anunciación.	90 x 95 cm.
Tablas del cuerpo bajo: S. Pedro, S. Bernardo, S. Francisco y S. Pablo.	124 x 42 cm.
Aparición de Cristo a la Magdalena.	124 x 96 cm.
Medidas totales del retablo	3,65 x 2,20 m.
Grosor aproximado de las tablas, entre los 2,8 y los 3,4 cms.	

Tabla 1.- Medidas del retablo.

exactas de cada tabla. Todas presentaban la misma técnica constructiva, grosor similar y reverso de aspecto semejante. Las dos centrales de mayor tamaño, albergaban clavos de forja insertados por el anverso para unirlas al barrote trasero horizontal. Esto parece indicar que el conjunto partió de un único taller, al menos en cuanto a técnica constructiva se refiere.

El sistema de montaje original, realizado con travesaños de madera sobre los que se clavaban las tablas, además de muy básico, presentaba un estado de conservación deficiente, con fuerte ataque xilofágico. Se decidió la realización de una nueva estructura portante más estable y menos invasiva respecto a las tablas, diseñada en acero inoxidable AISI 304, muy resistente a la corrosión. Como sistema de sujeción de las tablas se emplearon unas lengüetas móviles que evitaban practicar orificios.

Tras la aplicación de un tratamiento de desinsectación preventiva se inició el tratamiento de los reversos de las tablas, eliminando todos los depósitos de suciedad y consolidando y reparando las alteraciones observadas.

Con el soporte ya estabilizado, se procedió al tratamiento de la capa pictórica, haciendo un sentado de color exhaustivo mediante la aplicación de cola orgánica en caliente, ejerciendo presión y calor, que cohesionó los diferentes estratos (capa de preparación y película pictórica).

Tras la realización de múltiples catas se determinó el método de limpieza química más adecuado, combinado con limpieza mecánica con el fin de preservar veladuras y matices originales. Se eliminaron capas de barniz coloreado, repintes e incluso estucos, que ocultaban restos de la pintura original. Los resultados del estudio radiológico fueron determinantes y de gran apoyo a la restauración, ya que permitían discernir la pintura original bajo las gruesas capas de repintes y de estucos no originales. Gracias a esto, varias tablas han recuperado parcialmente su representación original, como es el caso del *Apóstol Santiago*, en la que los RX mostraban que vestía hábito corto y se distinguían ambas piernas [Figura 2]. En el caso del *San Andrés*, los RX han posibilitado recuperar su iconografía, al mostrar que la cruz, antes de los repintes, era en aspa [Figura 3].



Figura 2.- A) y B) Tabla de Santiago Apóstol antes y después de la intervención; C) Imágen de Santiado por Hans Baldung Grien, 1519, Metropolitan Museum, Nueva York, nº 24.28.13. Espejado para comparativa.



Figura 3.- A) y B) Tabla de San Andrés antes y depués de la intervención; C) Imágen de San Andrés por Martin Schongauer, 1480-1485, Petit Palais, París, nº GDUT8640. Espejado para comparativa.



Figura 4.- A) y B) Tabla Santa Catalina de Alejandría antes y depués de la intervención; C) Imágen de Santa Catalina de Alejandría por Israhel van Meckenem, 1480-1490, National Gallery of Art, Washington, nº 1943.3.147.

Las pruebas radiográficas han mostrado arrepentimientos en la tabla de *San Bernardo* que originalmente portaría el báculo en la mano contraria. En la *Santa Catalina de Alejandría* se ha podido observar la forma original de las manos y el libro, permitiendo esto eliminar los repintes que las habian reducido a una ínfima calidad. También se ha podido localizar su atributo de la rueda, que luce de forma tímida en un segundo plano, así como una mejor apreciación del personaje pagano al que pisa, sobre todo en ojos y vestimenta [Figura 4].

Se estucaron y enrasaron las lagunas, reintegrándose el color con una base de acuarela y terminación de pigmentos al barniz, empleando en todo el proceso un criterio diferenciativo (*rigattino*) que establece a corta distancia discernibilidad con la pintura original. Paralelamente a la intervención de las pinturas, se restauró la arquitectura del retablo, finalizando el montaje del conjunto el 25 de octubre de 2024.

A continuación se plantea una comparativa a nivel técnico con una obra documentada de Alejo Fernández de muy

cercana cronología. Se trata del retablo de la parroquia de San Juan de Marchena (1521-1533), estudiado por Juan Luís Ravé Prieto (2006) y restaurado en 1999 por la empresa Ágora S.L., que editó en formato CD la memoria de los trabajos (Aguilar 1999). La parte histórico-artística fue redactada por Juan Luis Ravé y Juan Antonio Arenillas, mientras que Juan Aguilar y Bárbara Hasbach fueron los responsables de la parte técnica. La comparativa nos ha ofrecido sólidos paralelismos entre la técnica y los materiales empleados en las tablas de Marchena y las de la Catedral.

Como soporte se emplean maderas nobles muy similares. En el retablo de la Magdalena son de nogal, mientras que en San Juan son de castaño, maderas con ciertas características similares y una estabilidad adecuada. Respecto a la técnica constructiva, se emplean uniones entre tableros reforzadas con estopa y embarrotado posterior, con clavos insertados desde el anverso (en las de mayor tamaño, en el caso del retablo de la Magdalena). El aparejo se realiza con una primera capa de molienda más gruesa de sulfato cálcico (yeso) y cola animal seguida de otra con el grano más fino. Para la capa pictórica, en ambos casos, se aplica una base negro-grisácea al temple, sobre la que se suceden capas de pintura al óleo. Las carnaciones se construyen de forma muy similar, sobre capas de pintura grisácea rematadas por veladuras rosadas. Los pigmentos empleados en la policromía del retablo Mayor de San Juan de Marchena son los siguientes:

- Blancos: Calcita, yeso, albayalde.
- Negros: Negro carbón.
- Rojos: Bermellón, tierra roja, laca roja.
- Azules: Azurita.
- Anaranjados: Minio de plomo.

Si los comparamos con los empleados en el retablo de la Magdalena podemos ver que prácticamente son los mismos, algo que acerca a ambos a una metodología común a la hora de ejecutar los trabajos.

Estudio histórico

El retablo se ubica bajo un arcosolio, parte de la obra dirigida por Juan de Hoces en torno a 1481. Juan de Hoces está documentado como cantero desde 1462 y como aparejador de su suegro, el maestro mayor Juan Norman, desde 1467. Tras la muerte de Norman, sería Hoces quien lo sucedería (Rodríguez Estévez 1996: 56), por lo que desde 1488 figura en solitario como el maestro mayor de la Catedral hasta fallecer en 1496 (Falcón Márquez 1980: 125-126).

Sin embargo, tenemos constancia de la existencia del espacio consagrado a la Magdalena desde mucho antes, gracias a las referencias de dotaciones de capellanías recogidas en el *Curso de los aniversarios y memorias*, mandado elaborar por el cabildo en 1366 y por el *Libro de las dotaçiones de la eglesia de Sevilla* de 1411, más conocido como el *Libro Blanco de la catedral de Sevilla*. Al efectuar esta comparativa se ha encontrado correspondencia entre la capilla de la primitiva catedral mudéjar y la del templo gótico actual, aunque ha sido necesario recurrir a una topografía referencial para poder cotejarlo adecuadamente (Laguna Paúl 2019: 205).

Ortíz de Zúñiga, creemos que siguiendo el *Libro Blanco* (Pérez-Embid 2015: 90), señala la primera dotación a la capilla de la Magdalena en 1252, coincidiendo con la estructuración de Inocencio IV, en la que asigna para uso funerario de miembros de la nobleza las capillas de Santa Lucía, San Bartolomé, San Pedro y la Magdalena (Ortíz de Zúñiga 1677: 33-34). Sin embargo, siguiendo a Pérez-Embid (2015: 92), tendríamos que avanzar hasta 1266 para la primera dotación de aniversario conocida.

Para ubicar el primitivo espacio consagrado a la Magdalena recurrimos al trabajo de Antonio Jiménez Martín (2006) que, reuniendo todas las menciones a capillas en los documentos de los siglos XIII y XIV, desarrolla el plano del templo y mantiene la capilla de la Magdalena en su ubicación original [Figura 5].

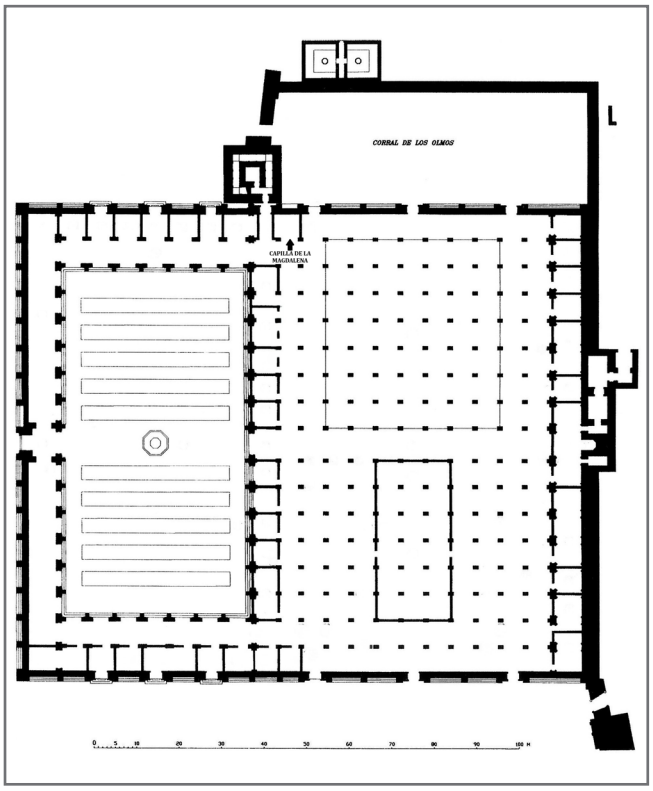


Figura 5.- Planta de la Catedral de Sevilla a comienzos del siglo XV según A. Jiménez.

Gracias al *Libro Blanco* sabemos que el espacio de la Magdalena tenía dote para el arzobispo y formaba parte del recorrido por las capillas que se celebraba en la festividad de "Todos los Santos", siendo esta la cuarta estación y, posteriormente, la quinta (fº 35 rº). También nos brinda un extenso listado de dotaciones que recoge Pérez-Embid (2015: 291-294) quien incluye los nombres de difuntos allí enterrados: (fº 35 rº-36 vº).

Con respecto al altar, ya ubicado en el arcosolio de la obra de Juan de Hoces de 1481, la primera referencia la proporciona Diego Ortiz de Zúñiga, señalando que aquel espacio era fruto de una dotación de capellanía por parte de Pedro García de Villadiego y su esposa Catalina Rodriguez en 1537: "sale al Corral de los Olmos, aunque a sus lados tienen lugar con rexa dos menores Capillas. La de la Magdalena, que dotaron Pedro García de Villadiego y su mujer, el año mil quinientos treinta y siete" (Ortíz de Zuñiga 1677: 433). Este dato vital para la historia de la capilla, es ampliado por Loaysa (1706: 248) con la información del tributo dado de 16.000 maravedíes a la fábrica, así como de la inscripción de la lápida: "Esta capilla y enterramiento y bóveda es de Pedro García de Villadiego e de Catalina Rodríguez, su mujer, y de sus herederos, cuyas almas hayan gloria".

Durante años se generó un debate en torno a la autoría del retablo debido a que Ceán Bermúdez, en su obra dedicada a la Catedral, lo atribuyó al pintor Gonzalo Díaz y fechó en 1499: […] vino de la iglesia vieja: le pintó Gonzalo Diaz el año de 1499 y está dedicado á santa Maria Magdalena. Representa la aparición de Cristo resucitado á esta hermana de Lázaro, la anunciación de la Virgen y varios santos: todo executado con buena gracia de diseño y colorido, pero casi perdido con el tiempo y con los retoques (Ceán Bermúdez 1804: 67).

Dejando de lado atribución y fecha, nos parece importante remarcar que, en estos primeros años del siglo XIX, el retablo ya estaba deteriorado. Estos datos aportados por Ceán serán repetidos sistemáticamente y sin contrastar por autores como Colón y Colón (1841: 38) o Félix González de León (1844: T.II, 54). La atribución a Gonzalo Díaz, que trabajó en la Catedral en el dorado de la peana del retablo mayor (Aranda Bernal 1991: 201-202), es conflictiva, al ser muy pocas las obras conservadas y estar realizadas en su mayoría junto a Nicolás Carlos. Ilustrativos serían el *San Bartolomé* de *Santa María del Águila* de Alcalá de Guadaíra (Marchena 2012) o el *Santiago y San Juan evangelista* del *Museo de Arte de Ponce*, Puerto Rico, ambas obras realizadas en un estilo de transición hacía el Renacimiento que dista bastante de las tablas que estudiamos.

Quien daría el dato clave sería Narciso Sentenach al decir que "Gonzalo Diaz pintaba en 1499 el retablo antiguo de la Magdalena, que ha desaparecido" (1885: 32). En efecto, debió existir un primer retablo ejecutado por Gonzalo Diaz en 1499 y, como plantearía Recio Mir (Halcón et al. 2009: 84), terminaría siendo desechado tras la dotación de capellanía de 1537. El trabajo en el Archivo de la Catedral ha permitido la confirmación de esta hipótesis. En los autos capitulares de 1499 el 18 de enero se halla una orden de ejecución de un retablo al mayordomo: "En este mismo día mandato al mayordomo q faga un retablo Sta figura de la Madalena y Sant Bernardo q sea de poqa cofta"[1]. Esta referencia deja claro que debió de tratarse de un retablo pequeño y humilde. El que se utilizase el término "sta. figura" podría referirse a una escultura, pero al exigirse un escaso desembolso, nos parece más coherente que se tratasen de pinturas protagonizadas por María Magdalena y San Bernardo. La ejecución del encargo debió ser en el mismo año de 1499, información que conocemos gracias a Gómez Sánchez, quien localizó un pago a Gonzalo Díaz "el 27 de septiembre del mismo año" (2015: 362).

La historiografía posterior mantendría la atribución del retablo actual a Gonzalo Díaz, como es el caso de José Gestoso (1889-1892: T.II 572), quien dejaría claro que el dato procedía de la crónica de Ceán Bermúdez, dejando entrever que no debía estar totalmente de acuerdo con ello.

Podemos hacernos una idea del estado de conservación de las tablas en aquellos primeros años del siglo XX gracias a las fotografías que realizó José María González-Nandín y Paúl en julio de 1926, localizadas en la Fototeca de la Universidad de Sevilla. En ellas se observan humedades, desprendimientos y roturas e incluso vandalizaciones [Figura 6].

La figura de Alejo Fernández todavía tardaría en ser atendida como merece, destacando el pionero estudio monográfico del profesor Diego Angulo (1946). El primer estudio serio del *retablo de la Magdalena* vendría pocos años después gracias a Chandler Post (1950), quien, mantuvo la posibilidad de la autoría de Gonzalo Díaz, tras haber asimilado los nuevos modos de la pintura del siglo dieciséis, al mismo tiempo que señaló importantes conexiones con Alejo Fernández, afirmando que no le sorprendería que se llegase a descubrir su autoría en el futuro (Post 1950: 136-141). Esta hipótesis sería seguida posteriormente por importantes voces en la materia, como son las de Enrique Valdivieso (1978: 21; 1986: 59) o Juan Miguel Serrera (1984: 380).

Centrándonos en la dotación de la capellanía, hemos localizado un extenso expediente que aporta nueva información. La fundación de capellanias fue un importante fenómeno mediante el cual, aquellos que podían permitirselo, conseguían la garantia de la salvación de sus almas a través de la celebración de misas y otras festividades, evitando así la condena o el Purgatorio. Esta celebración perpetua de misas requería de unos bienes que generasen rentas periódicas, por lo que la dotación de inmuebles era la vía más idónea para garantizar el pago de los gastos y del capellán.

La escritura de dotación de capellanía se hizo por Pedro García de Villadiego y Catalina Rodriguez ante el escribano Pedro de Castellanos el 7 de septiembre de 1537, dándoles desde el cabildo como administrador de la Catedral: […] el Altar, y Capillas de S^{ta} Maria Magdalena, entrando del Corral de los Olmos por la puerta qe está junto à la Torre à mano derecha antes de llegar à la Capilla del S^{or} D^{n} Geronimo Pinelo Maestrescuela, y Canonigo para q^{e} la adornasen, haciendo retablo, y poniendo rexa, y Boveda fuera de la Capilla para su enterramiento, y de sus



Figura 6.- Detalles de fotografías de José María González-Nandín y Paúl, 1-VII-1926. ©Fototeca de la Universidad de Sevilla.

Herederos, y Sucesores, y de quien ellos quisiesen […][2]. Es decir, que en 1537 la capilla mantenía la advocación a María Magdalena y precisaba de un nuevo retablo, de ser cerrada por reja y, de hacer el sepulcro.

El tributo para la capellanía fue de 16.000 maravedíes . Aquella dotación fue aceptada por Rodrigo Alonso de Argumedo, arcediano de Niebla en la catedral de Sevilla y protonotario apostólico, el mayordomo Luis de Peñalosa y el canónigo Fernando de la Torre, sobrino del deán del mismo nombre (Duro Garrido 2018: 1160).

Gracias a la documentación de una de las herederas, Juana de Espinosa, conocemos que el retablo se completó en vida de Pedro García de Villadiego, quien fallece en 1543 y, deja como última voluntad, aumentar la dotación económica en otros 4.000 maravedíes[3] más: "y esta institución fue hecha en vida del dcho pº de Villadiego quando falleció en su ultima voluntad que fue en año de mil y quis y quarenta y tres aumento otros quatro mil mrs para que le dixesen mas missas en la dha capellania sobre las propias casas donde se pagan los 16 mll mrs"[4].

El que este aumento de dotación no llegase a hacerse efectivo es lo que motivó a Juana de Espinosa a reclamar el 16 de marzo 1601 que las misas pactadas no se habían estado celebrando durante más de 50 años, lo que la lleva a reafirmar documentalmente esta aportación de 4.000 maravedíes más "para descargo de su conciencia"[5]. En la respuesta a la petición de Juana de Espinosa se especificó que en el libro de capellanías constaban 132 misas anuales, número bastante elevado y que, en una anotación del libro blanco fº.179 se dejaba caer que "parece quesos 30_ms son pocos ornamentos y Recaudo para servir la dicha capellania y los otros tres mil para altar y entierro que se le dio para ellos y sus difs" [6].

Dejando de lado la dotación o el número de misas, este apunte nos ofrece el marco cronológico de la ejecución del retablo, el cual marcamos entre finales de 1537 y 1543, años que coinciden con los que el maestro Alejo Fernández estaba en activo.

Ya entrado en el siglo XVIII tenemos noticias del mal estado en que se encontraban cuando el 18 de Julio de 1760 ordenó el cabildo "qe las efigies y Pinturas qe están en el Altar de la Magna junto a las Puertas de los Palos qe por su antigüedad y tiempo se hallan desfiguradas o borradas se retoquen y resanen pª su maior desensia y hermosura y pª esto dio comicn â los Sres de Fabca" [7]. Es decir, que algunas de las imágenes estaban muy deterioradas, como planteabamos de María Magdalena y Cristo resucitado, situación que llevaría a que fueran repintadas por completo. Aquello se limitaría a un toque de atención, puesto que una anotación en el margen del documento indica que "nada se ha hecho". El problema se extendió hasta principios del siglo XIX, cuando se nombró en 12 de enero de 1803 a una comisión "pª remediar la indecensia de los altares y reformar su deformidad" [8]. El informe llegaría el 12 de agosto de 1803, recomendando su destrucción por estar podrido y no haber obra decente: […] qe los dos que están à los lados de la Puerta del pie de la torre, sería muy del caso que se suprimieran enteramente […] pues además de no aver en ellos efigie ni Pintura desente, sus Retablitos aunque pequeños están podridos intensamente; las Rejas necesitan dorarlas y pintarlas; y el suelo y Mesas del Altar hacerlos de nuevo [9].

Ante la recomendación de destruir los retablos en mal estado, se dieron cuenta de lo problemático de aquella situación ya que se trataban de dotaciones privadas con enterramientos, como el caso del matrimonio de Pedro García de Villadiego y Catalina Rodriguez, que seguían pagando una "Renta perpetua à la Fábrica"[10]. Ante la posibilidad de litigio legal y pérdida de las rentas por las distintas capillas, se retractaron y valoraron "que no hay motivos tan urgentes, ni es tan monstruosa la fealdad de la Yglesia por estas Capillas" teniendo que resignarse a "experimentar con dolor el mismo abandono en que están comumente las demás" [11].

El cabildo entendió que era mejor atenderlas. La comisión recomendó que "convendria valdosarlas, para que conrrespondiese su solería al pavimento de la Yglª, y estuviese uniforme con las demás Capillas" así como que "no estaría de más resanar algunos lienzos, con tal que no los retocaran algunas manos poco diestras que los hiciese desmerecer, en vez de mejorarlos". Entendieron que aquellas obras eran responsabilidad de la propia Iglesia y que su decoro repercutiría en la buena imagen de la fábrica, no siendo muy elevado el costo en comparación al beneficio.

La comisión de adecentamiento inició una serie de acciones a lo largo del año 1804 que implicaría una importante reforma en el retablo de la Magdalena. Hemos localizado un pago el 11 de julio al maestro dorador José Caro Ponce de 610.200 maravedies por el dorado del retablo y de la reja: "En 11 de dho = 610.200 m. libs ad Jose Caro Ponze y son por el dorado del retablo y reja del altar de Sta Maria Magna de esta Sta Ygª".[13]

Esta intervención resultó crucial para el conjunto, ya que, como vimos anteriormente, el retablo original se encontraba dañado. La mazonería pudo ser similar a la de los retablos de Alejo Fernández en San Juan de Marchena o Santiago de Écija, con cresterías góticas, ya que la parte superior de las tablas están rematadas con arcos de medio punto. O tal vez sencilla y renacentista al estilo de la del altar de la Piedad de la misma Catedral. En cualquier caso, José Caro eliminó lo anterior, concibiendo un nuevo retablo neoclásico de líneas esenciales con ornamentación en el cierre en la bóveda. Resulta una arquitectura sencilla pero muy efectiva, que no distrae la contemplación de las tablas. Este dorador se formó en la Real Escuela de Nobles Artes de Sevilla, donde está documentado como alumno entre los años 1782 y 1785: "Dn. Jph. Caro natural de Sevª hijo de Dn. Jph. y Dª Andrea de Soria" [14].

Es obvio que la intervención no se limitó a la mazonería, ya que los repintes de las tablas son evidentes. Y existe testimonio de su pago: "En 11 de dho mes se dio Libranza a D. Josef Caro Ponce Maxo, Dorador de mil y ocho cientos reales que valen 610.200 mrs que los ha de a ver por el dorado del Retablo y Reja de la Capilla de Sta. Magdalena junto a la Puerta del pie de la torre desta Sta. Ygª yncluso el costo de una Pintura del Salvor que nuevamente se a pintado en él por Dn Juan de Escacena".

Desconocemos la cantidad que Escacena cobraría por su trabajo, pero ya podemos confirmar que trabajó junto a José Caro, quien fuera su compañero de promoción en la Escuela de Nobles Artes[17]. Ambos ya habían trabajado juntos previamente como iluminadores de los bastidores, telones y bambalinas del Teatro Cómico (Plaza Orellana 2010: 554).

Hemos encontrado a Juan de Escacena en 1804 realizando otros trabajos en la Catedral, como el pintado de la puerta del Sagrario, de las cancelas de la Puerta de Campanilla y del dorado de clavos de todas ellas[18], así como del "pintado de la puerta grande de la Sta. Yglesia, dorado de clavos y 9 puertas del cuerpo de verde"[19]. También intervendría en este mismo año en el retablo de San José en el dorado de



Figura 7.- *Dios Padre,* posiblemente Juan Escacena, 1804, ©Pepe Morón.

bazas y capiteles (Recio Mir 1998: 257). Fechada también entre 1804 y 1805 tenemos la que quizás es su obra más famosa, la *Vista de la Sta. Yglesia de Sevilla* por la parte de Levante grabada por Manuel Salvador Carmona[20].

Durante la invasión francesa hubo importantes cambios en el profesorado de la Real Escuela de las Tres Nobles Artes de Sevilla, momento en que Juan de Escacena accedió para sustituir al "Teniente Director de Pintura Dn José Guerra […] durante su enfermedad"[21], puesto que mantendría hasta su fallecimiento en 1814 (Ossorio y Bernard 1883-1884: 198).

Al intervenir Escacena el conjunto que estudiamos debió encontrarse con la tabla del *Noli me Tangere* [Figura 8] tremendamente afectada, con pérdidas tan importantes que le motivaron a volver a pintar las figuras, respetando el paisaje al estar en mejor estado. La denominación de "Salvador" que se indica en el pago solía utilizarse en la época para referirse a la representación de Cristo resucitado.

Esta intervención incluiría además el añadido del *Dios Padre* que encontramos en el tímpano [Figura 7], un medio punto ejecutado al óleo sobre lienzo y pegado sobre tabla cuyos rasgos apuntan a la autoría de Escacena. Se trata de un añadido completamente nuevo ya que no existía pintura anterior bajo ella. Desconocemos si en origen existía otra representación en este espacio que se hubiera perdido completamente, o que esta sea fruto de la adaptación a la nueva mazonería neoclásica.

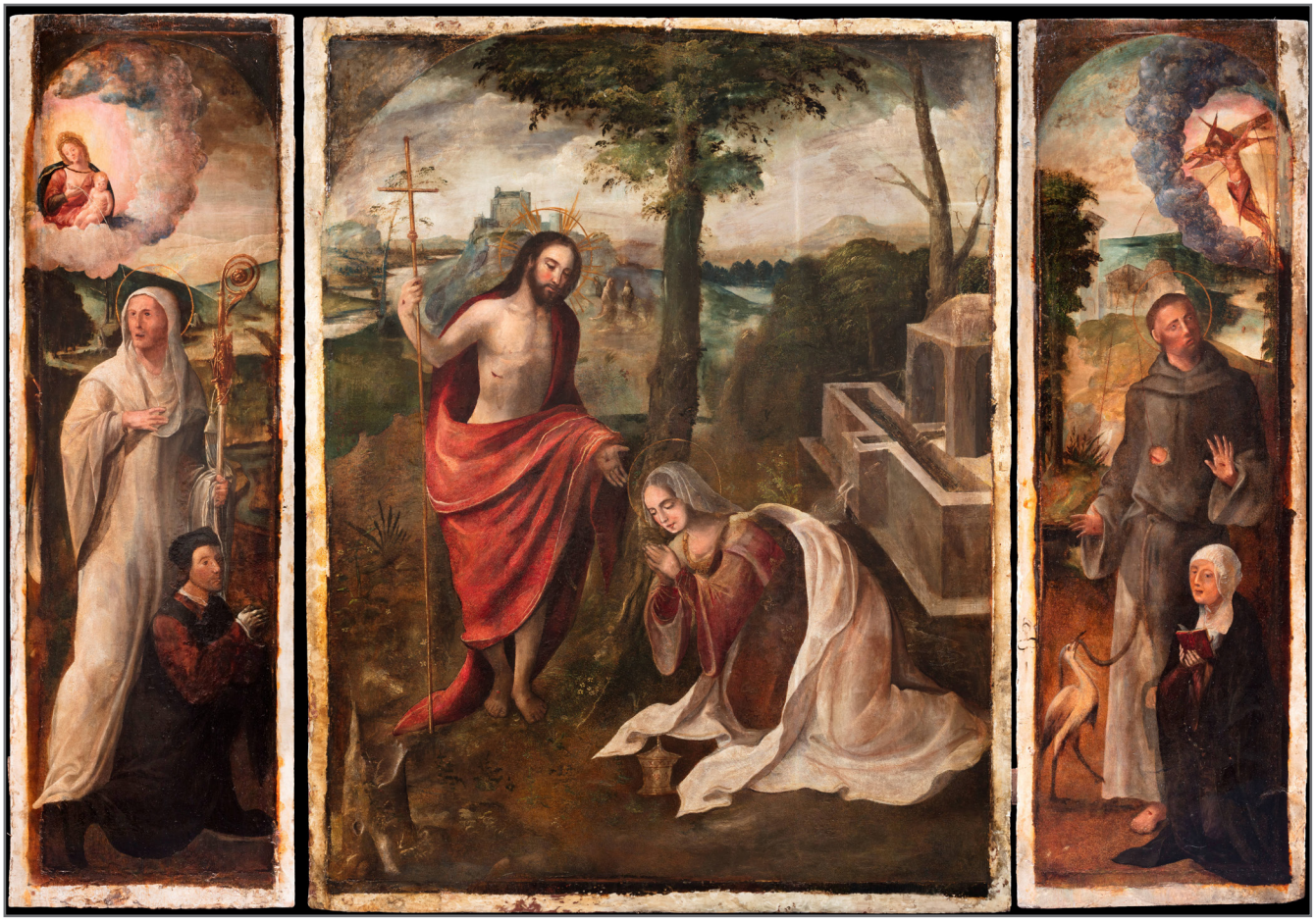


Figura 8.- Tablas de la parte inferior del Retablo de Sta. María Magdalena © Pepe Morón.

Estudio artístico e iconográfico

La tabla central de la parte baja [Figura 8] da nombre al conjunto del altar, mostrando la aparición de Cristo a María Magdalena, pasaje conocido también como "Noli me tangere" y que suele implicar el intento por tocar al resucitado, cambiado aquí por actitud de oración y respeto. Delante de ella está el frasco de perfume para ungir el cuerpo de Cristo, quien aparece ya resucitado de forma triunfal portando el estandarte y manto de color rojo. El pintor sigue los modelos de las estampas de Martin Schongauer para el Resucitado y de Ulrich Pinder para María Magdalena [Figura 9]. El fondo suele ser un huerto, aunque aquí se recurre a un paisaje muy del gusto flamenco, con castillos, de tonos fríos y protagonismo de las transparencias y del *sfumato*.

La intervención de Escacena palidece en comparación con las tablas de la parte superior. Quizás en el Resucitado se puede intuir el elegante dibujo original, que debió ser similar al de las dos versiones de la *Incredulidad de Santo Tomás* de Alejo Fernández (Santiago en Hinojos y Monasterio de Santa Clara de Moguer). Se han recuperado de la pintura original las llagas de pies y manos, así como el intenso cromatismo de la túnica.

La fisionomía de María Magdalena debió ser en origen semejante a la atribuida a Alejo Fernández del cercano



Figura 9.- Modelos relativos a la tabla del Noli me tangere: A) Noli me tangere, Martín Schongauer, 1470-1474, Metropolitan Museum, Nueva York, nº 32.64.2. Espejado para comparativa. B) Ulrich Pinder, de libro Speculum passionis domini nostri Ihesu Christi, 1507, Metropolitan Museum, Nueva York, nº 19.52.60 . C) Altar de la Piedad, Alejo Fernández, Catedral de Sevilla, 1527, fotografía propia.

Altar de la Piedad (Serrera 1984: 380). El dibujo preciosista de este último se ha perdido, y los repintes mostraban tonos oxidados. No solo se ha recuperado la pureza de los blancos, sino también las transparencias de la cofia que ahora permiten intuir los cabellos de María Magdalena.

Detrás de María Magdalena tenemos una fuente, elemento problemático ya que era habitual en las estampas utilizadas para ilustrar este pasaje. Iconográficamente la entendemos como parte del huerto: "Ella, pensando que era el que cuidaba el huerto, le dijo […]" (Juan 20:11-18) y con el significado de "fuente de la vida". Esta zona de la pintura estaba muy dañada, y los repintes de tonos pardos y negruzcos ocultaban la vegetación que hoy podemos contemplar. Cabría plantear la hipótesis del añadido de la fuente por parte de Escacena, dada la discreta ejecución y la interrupción del paisaje con la tabla de San Francisco de Asís [Figura 8], lo que no sucede con la de San Bernardo, aunque este extremo no podemos confirmarlo.

Flanqueando al *Noli me tangere* se ubican dos tablas dispuestas simétricamente y que representan a dos santos acompañados por donantes, así como sendos rompimientos de gloria. A la derecha tenemos a *San Bernardo con Pedro García de Villadiego* [Figura 10]. En la bibliografía, tradicionalmente se había catalogado como San Benito (Valdivieso 1986: 59), pero se ha recuperado el blanco inmaculado del hábito de San Bernardo. Tal y como vimos anteriormente, María Magdalena y San Bernardo eran los protagonistas del primitivo retablo de Gonzalo Díaz, motivo por el cual se ha incluido en el altar actual. Portando un báculo de minuciosa factura dirige la mirada al cielo, contemplando la aparición de la Virgen María con el niño Jesús en brazos, haciendo efectivo el pasaje de la *Lactatio Bernardi*. Tras la reciente intervención han salido a la luz los tonos pasteles y los resplandores dorados que enmarcan a la aparición, pudiendo establecerse el paralelo con la aparición en la *Visión de San Juan* del Retablo de la *Virgen de los Mareantes* del Alcázar de Sevilla.

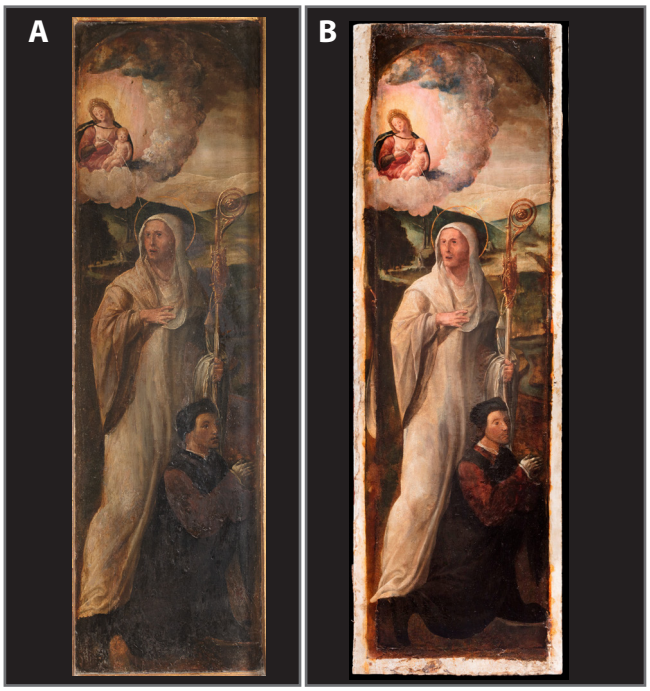


Figura 10.- San Bernardo con Pedro García de Villadiego. Antes y después de la intervención

También se ha recuperado el rostro original del donante, más realista y dulcificado, el cual sabemos ahora que fue realizado en vida. Aquí sigue la tradición de este tipo de representaciones, donde se nos presenta, no como un modelo a seguir ya que para eso está el santo protector, sino como una invitación al rezo por su alma. La escala no es tan reducida como en las primitivas obras de Alejo Fernández, sino que lo podemos ver muy en la línea de otros donantes coetáneos, como los casos de Benito de Benavides (Capilla de los Benavides, iglesia prioral de Sta. María de los Milagros, El Puerto de Santa María, 1530-40) o el de Mícer García de Gibraleón (Capilla de las Doncellas, Catedral de Sevilla, 1534), este último atribuido a Cristóbal de Morales (Ollero Pina 2016: 379).

En la pintura contrapuesta tenemos el mismo esquema invertido con *San Francisco y Catalina Rodriguez* [Figura 8], representando el pasaje de la estigmatización tras la aparición de un serafín crucificado de seis alas. Se ha recuperado la sangre de estos y una garza que tira del característico cordón franciscano, funcionando como elemento parlante del apellido García y alusión al sermón a las aves. Se debió recurrir a la estampa anónima impresa por Juan de Porras en 1511, al igual que en la *Estigmatización de San Francisco de Asís* del Museo Lázaro Galdiano atribuida a Alejo Fernández. Doña Catalina Rodríguez ha recuperado sus facciones originales y nos la encontramos arrodillada en actitud de oración, vestida con austeridad y con la cabeza cubierta por una cofia que ha recuperado su pureza. Al igual que con su esposo, podemos ponerla en relación con otras donantes de la órbita de Alejo Fernández, como Leonor Torreros en la Capilla de los Benavides o de Mencía de Salazar del altar de la Piedad de la Catedral.

En ambas tablas el paisaje conecta con la escena central [Figura 8], solo interrumpiéndose por el añadido de la fuente, con un desarrollo orgánico de gran elegancia y preciosismo, que muestra actualmente tonalidades y transparencias tan del gusto del renacimiento septentrional. Arboledas de precisas y rápidas pinceladas albergan ruinas al más puro estilo flamenco, creando efectos oníricos que podemos apreciar también en la Anunciación del Museo de Bellas Artes de Sevilla.

En el segundo cuerpo se halla la *Anunciación* flanqueada por *Santa Catalina y Santa Bárbara* [Figura 11], tablas que antes de la intervención ya dejaban entrever su altísima calidad. Tras la restauración se nos presentan como auténticas obras maestras de un gusto muy del renacimiento flamenco y cuyos rasgos apuntan a la factura del maestro Alejo Fernández.

La pintura de la Anunciación es la mejor del conjunto, con un interesante desarrollo escenográfico que, carece de la monumentalidad arquitectónica de otras obras de Alejo



Figura 11.- Tablas parte superior del Retablo de Sta. María Magdalena, fotografía de Pepe Morón.

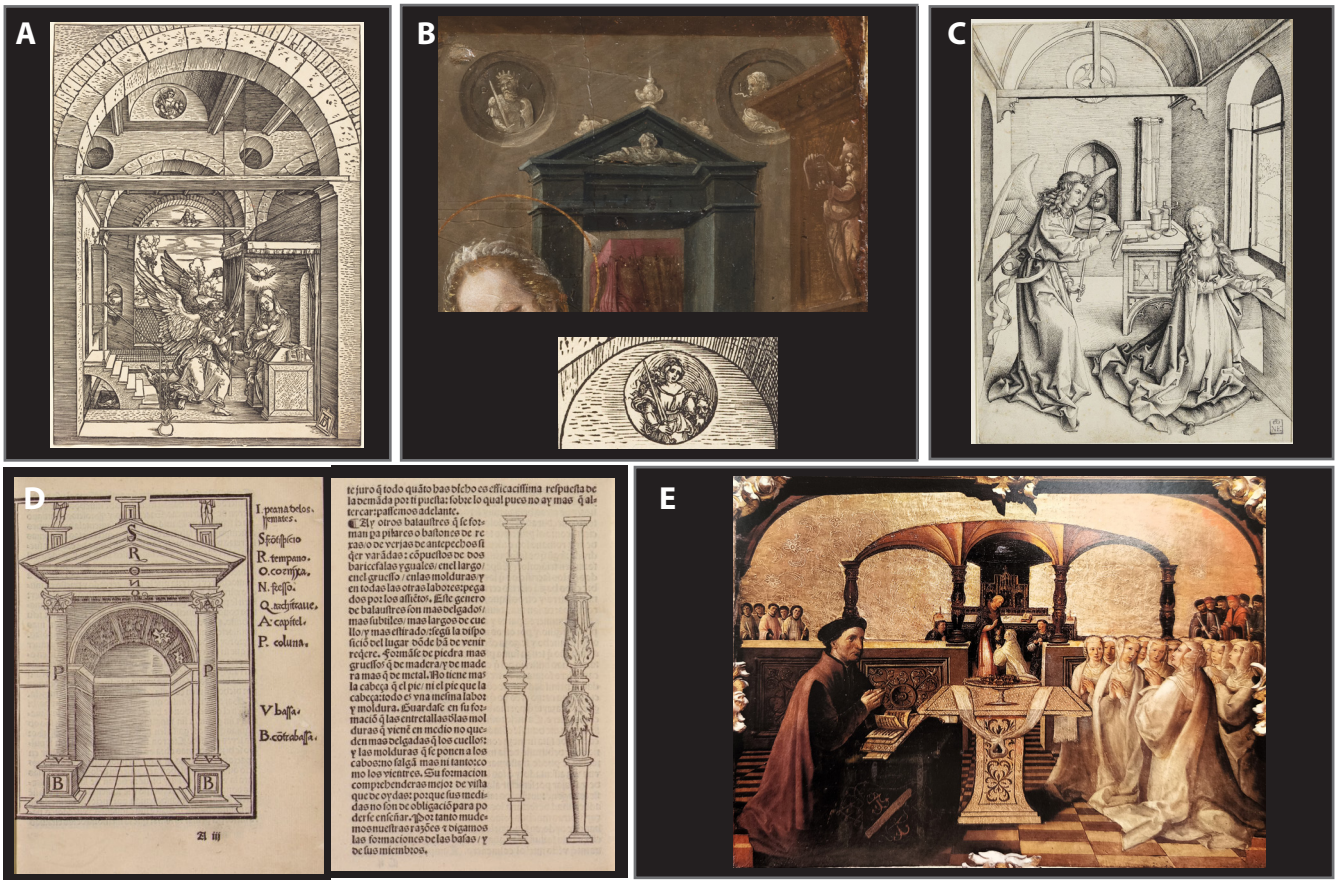


Figura 12.- Fuentes utilizadas para la tabla de la Anunciación. A) Alberto Durero, 1506-1508, National Gallery, Washington, nº 1941.1.33; B) Detalles de la *Anunciación*; C) Martin Schongauer, 1450-1491, Museum of Fine Arts, Budapest, nº6; D) Diego de Sagredo. *Medidas del romano*. Toledo: Remon de Petras, 1526. Universidad de Salamanca, BG/36176(2); E) Detalle del retablo de las Doncellas, atribuido a Cristóbal de Morales, Catedral de Sevilla, 1530-1534.

pero otorga el protagonismo a las figuras. Hace gala de un dibujo preciosista y un buen manejo de la perspectiva, configurando los espacios con una combinación de arquitectura y paisaje de fuerte carga simbólica. En primer plano la estancia de la Anunciación y, al fondo, un desarrollo paisajistico tras una barrera pétrea que configura el hortus conclusus. Esta separación entre el ámbito divino y el terrenal se constituye gracias a un muro bajo con torres, elementos defensivos con una clara alusión simbólica a la castidad de la Virgen, inexpugnable como una fortaleza, cual torre de David en el *Cantar de los Cantares.* Sobre ella sobresalen árboles, que hacen alusión a las virtudes de María. La puerta de entrada? se encuentra abierta, alusión a María entendida como la puerta del Paraiso o del Edén (Ávila 1993:72). Para su diseño debió seguir los modelos de Diego de Sagredo en las *Medidas del romano*, vista la similitud con la traza del sepulcro de Juan Rodríguez de Fonseca (1526: 5) [Figura 12].

Las columnas abalaustradas del interior también provienen de este mismo tratado (Sagredo 1526:36), siendo frecuentes en la obra de Alejo Fernández y su taller, pudiendo encontrarlas en la coetánea *Capilla de las Doncellas* de la Catedral de Sevilla, obra atribuida a Cristóbal de Morales (Serrera 1984: 380-384). La rotundidad y el tono rojizo con remates dorados nos remite claramente a la *Anunciación* del Museo de Bellas Artes de Sevilla. El mensaje de la castidad y pureza se refuerza con la ubicación en un plano intermedio del jarrón de azucenas, en eje con la puerta del h*ortus conclusus*.

Para el arcángel san Gabriel se inspira de la estampa de la *Anunciación* de Alberto Durero donde el arcángel inicia la genuflexión. También toma elementos de la arquitectura, como el tondo que incluye a Judith y Holofernes y que aquí pasa a representar al Rey David y a Jeremías, cuya relación se centra en la profecía sobre el trono davídico y la promesa de un reino eterno para la descendencia de David, que se cumple en Jesucristo. Jeremías, como profeta, reiteró esta promesa, mientras que David, como rey, fue el punto de partida de esta línea real. El mensaje de la venida del Salvador se complementa con la introducción de Moisés, que muestra las tablas de la ley en una hornacina. Moisés predijo la llegada de un profeta futuro y además, su la visión de la zarza ardiendo sin consumirse es una alegoría de la virginidad de María, que recibe el fuego del Espíritu Santo y concebirá a Jesús sin perder su castidad.

El arcángel San Gabriel es clave para la atribución de la pintura a Alejo Fernández. Su juventud y belleza etérea transmiten la serenidad espiritual que requiere la escena. Porta una diadema rematada en cruz con joyas, presente en todas las representaciones del maestro Alejo. A pesar de la diferencia cronológica con la Anunciación del Bellas Artes de Sevilla, vemos una gran conexión entre ambas, sobre todo en la minuciosidad de cabellos y rostro. De distinto formato, podemos incluir la versión del *Libro de Coro nº51* de la Catedral de Sevilla (Marchena 1998: 119), donde el arcángel adopta la misma postura. Por otro lado, el perfil y la disposición que tiene el ángel del *Bautismo* de San Juan de Marchena es exacto al de esta obra, siendo ambas coetáneas [Figura 13].

Para la Virgen recurre a Martin Schongauer [Tabla 12], solo modificando el brazo derecho que se separa del pecho para dejar libre la conexión con el Espíritu Santo. La belleza juvenil del rostro, llena de elegancia y espiritualidad, es testimonio del estilo final del maestro, en el que los rasgos se tornan más dulces, acercándose a las obras de artistas flamencos tales como Cornelis Engebrechtsz, Gerard David o Hans Memling. Observamos una belleza idealizada, en la que el gusto nórdico se observa en las mejillas rosadas, cabellos ondulados de gran minuciosidad, pequeños ojos almendrados, pequeñas bocas con toques de carmín y prolongadas frentes despejadas.

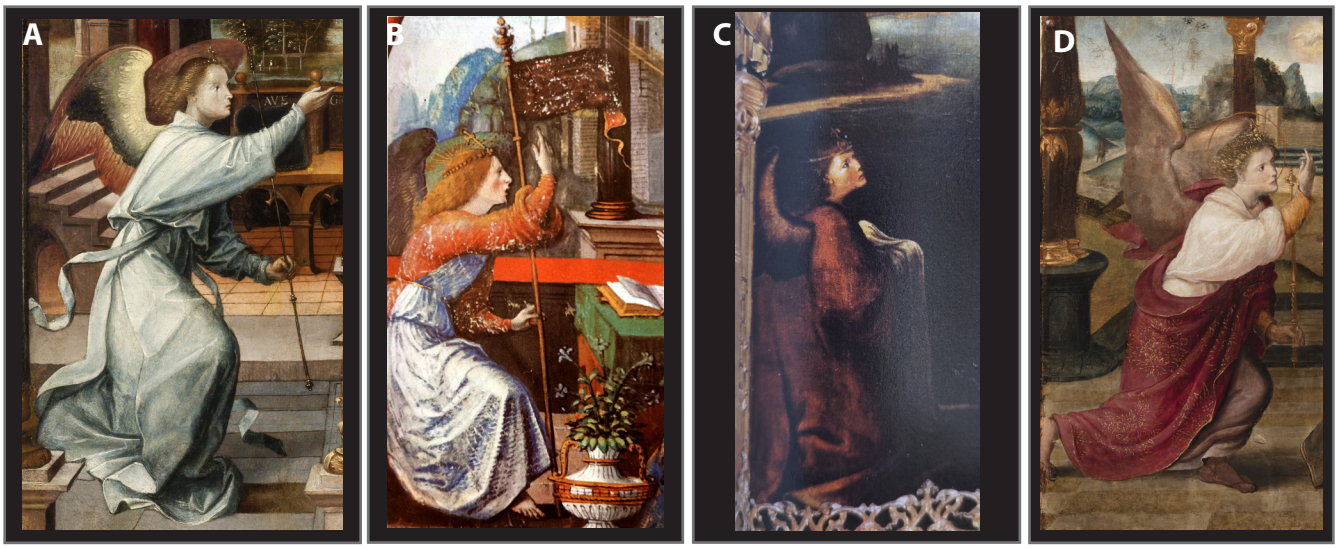


Figura 13.- Ejemplos de paralelismos del arcángel: A) Anunciación del Museo de Bellas Artes de Sevilla, 1508; B) Libro de coro nº51, Catedral de Sevilla, 1514; C) Bautismo de Cristo, retablo de San Juan de Marchena, 1521-1533; D) Altar de la Magdalena, Catedral de Sevilla, 1537-1543.

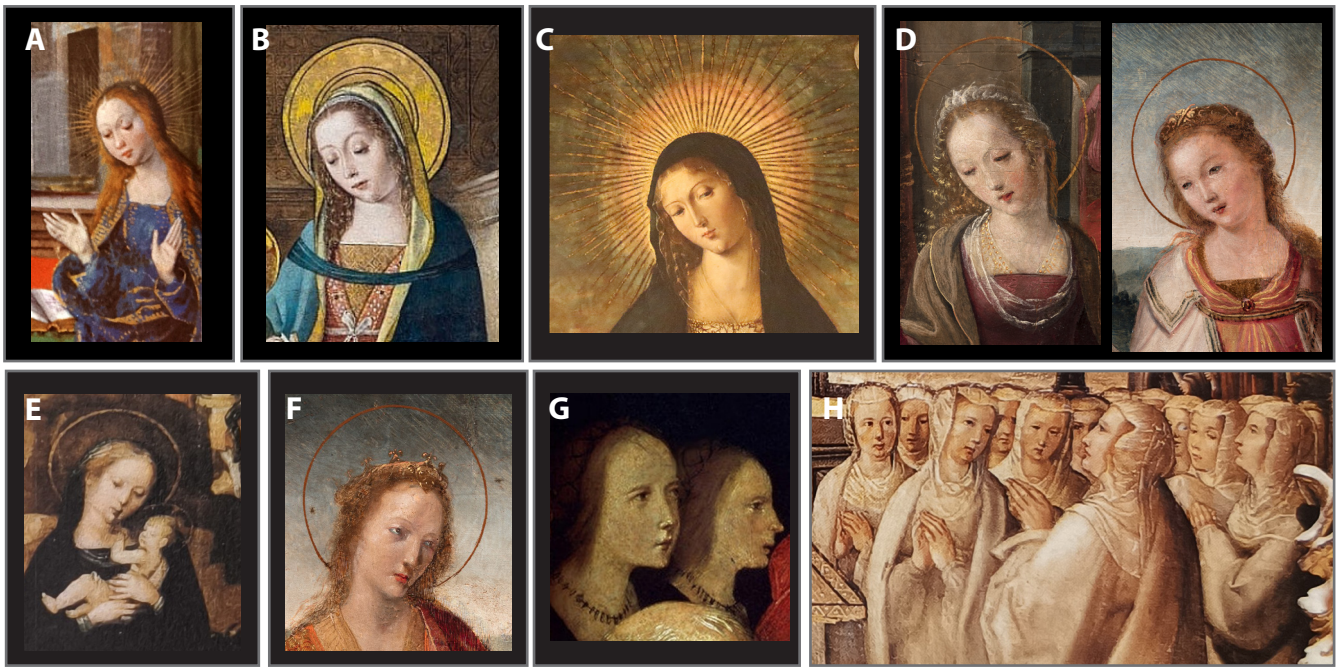


Figura 14.- Selección de retratos femeninos de Alejo Fernández: A)Anunciación del Libro de coro nº 51 de la Catedral de Sevilla, 1514; B) Virgen con niño y donantes, Palacio Arzobispal de Sevilla, 1520 aprox; C) Virgen de los Mareantes, Alcázar de Sevilla, 1535; D)Virgen de la Anunciación y Sta. Bárbara, Altar de Sta. María Magdalena, Catedral de Sevilla, 1537-1543; E) Descanso en la Huida a Egipto, San Juan Marchena, 1521-33; F)Sta. Catalina, Altar de la Magdalena, Catedral de Sevilla, 1537-1543; G) Detalle de la Virgen de los Mareantes, 1535; H) Detalle del retablo de las Doncellas, atribuido a Cristóbal de Morales, Catedral de Sevilla, 1530-1534

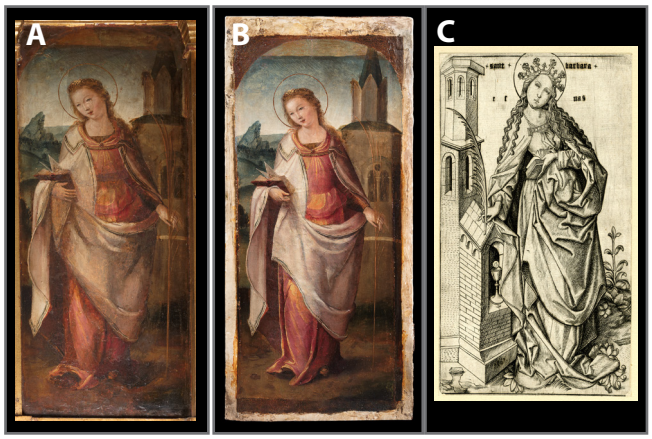


Figura 15.- Santa Bárbara. Antes y después de la intervención. Maestro ES, 1461, British Museum, nº 1857,0520.11. Espejado para comparativa.

Los mejores ejemplos de esta tendencia se pueden encontrar en *Santa Catalina y Santa Bárbara* que flanquean esta escena, así como en la Virgen María de la *Adoración de los Magos* de la Catedral, la del Palacio Arzobispal, la de la *Huida a Egipto* del retablo de Marchena o la más bella de todas, la de los Mareantes del Alcázar sevillano, que comparte postura con la que estudiamos.

Este canon de belleza se observa también en la Capilla de las Doncellas de la Catedral de 1534, en concreto en la escena de la *Entrega de las dotes a las doncellas* atribuida a Cristóbal de Morales (Post 1950: 176-179; Serrera 1984: 380-384; Valdivieso 1986: 66). Los rostros de las doncellas se nos muestran muy cercanos a los de las mártires que tratamos [Figura 14], algo que puede ser inspiración del trabajo del taller o que se traten de obras realizadas por Alejo Fernández tal y como plantea Gómez Sánchez (2015: 339).

Santa Catalina y Santa Bárbara [Figura 15] han recuperado los lujosos brocados de minucioso dibujo de sus ropajes. Los repintes desvirtuaron la riqueza cromática dificultando la atribución hasta ahora. La inclusión de *Santa Catalina de Alejandría* [Figura 4] debió responder al deseo de la esposa del promotor, Catalina Rodríguez. Aparece coronada y nimbada como mártir, pisoteando a un personaje con turbante que vendría a representar la victoria de la fe cristiana. Este personaje pagano, dentro del contexto hispano, suele ser representado con rasgos musulmanes, de ahí que sea el único elemento añadido a la disposición de la estampa de Israhel van Meckenem que se debió emplear. El mismo modelo invertido pero con mayor ornato lo tenemos en el guardapolvo derecho del retablo de San Juan de Marchena.

Santa Bárbara porta su corona de princesa y la palma de mártir. En segundo plano se representa la torre donde fue encerrada por su padre Dióscoro, torre que evoca modelos flamencos de ciudades como Brujas o Gante. La disposición del diseño sigue los modelos del Maestro alemán ES. Alejo Fernández incluye también a esta santa en los conjuntos de Marchena y Santiago, portando la torre en lugar del libro.

En los laterales del altar se hallan cuatro tablas que representan en la parte superior a *San Andrés* [Figura 3] y a *Santiago Apóstol* [Figura 2] y, en la parte baja, a *San Pedro* y *San Pablo* [Figura 16]. Estas pinturas resultan conflictivas al ser de factura más genérica. No se trata de obras de mala calidad, pero no poseen la brillantez del conjunto. La dureza



Figura 16.- A y C Apóstoles del Retablo de Sta. María Magdalena: B) San Pedro, Martin Schongauer, 1480-1485, Petit Palais, París, nº GDUT8639; C) San Pablo, Maestro FVB, 1490-1500, National Gallery, Washington, nº 1944.2.43.

de los rasgos y la monumentalidad de sus semblantes nos alejan de la dulcificación de los personajes ya tratados. Son correctos, pero claramente de taller, basados en estampas de Hans Baldung Grien para Santiago Apostol, de Schongauer en los casos de San Pedro y San Andrés o del Maestro FVB en San Pablo. Son testimonio del funcionamiento del taller y de la riqueza de fuentes manejadas, flamencas y alemanas.

Atendiendo a la cronología del retablo, 1537-1543, plantemos dos hipótesis de autoría. Por un lado, podría ser obra del propio hijo de Alejo, Sebastián de Alexos, lo que limitaría su realización a los primeros años, ya que este fallece en enero de 1539 (Gestoso 1899-1900: T.III 268). La otra posibilidad es que se tratase de Juan de Mayorga, quien trabajó con Alejo durante los últimos años de su vida, llegando a tener un importante vínculo, tal y como puede leerse en su testamento: "Mando a Juan de mayorga pintor vna losa de pulfido colorada de dos hages por servicios e buenas obras que del he recibido e buena voluntad que le tengo" (Gestoso 1899-1900: T.III 322-323). A Mayorga sería a quien cediese los trabajos pendientes cuando la enfermedad no le permitió continuar, como es el caso de Santiago de Jerez de la Frontera. Esta relación es la que hace decantarnos por Juan de Mayorga, aunque quedaría por demostrarse documentalmente.

Conclusiones

Los trabajos de restauración han permitido acercarnos al aspecto que el retablo debió tener originalmente, presentando una calidad artística bastante superior a como lucía antes de la intervención. La comparativa de los datos técnicos con los del retablo mayor de San Juan de Marchena, muestra una misma técnica de ejecución y de empleo de materiales, si bien estas características son compartidas por abundantes obras de la época.

Gracias al trabajo de archivo se ha podido fechar el retablo entre 1537 y 1543. Sin embargo, no hemos podido localizar el contrato de ejecución del retablo, debido al mal estado, deterioro y pérdida de documentación en el archivo de protocolos notariales en las fechas dadas por el escribano que se encargaría del mismo. A pesar de ello y, tras haber efectuado un profundo estudio formal, técnico y estilístico, planteamos la atribución del conjunto a Alejo Fernández junto a alguna figura de su taller o entorno, decantándonos por Juan de Mayorga por cronología y cercanía al maestro.

Por calidad, factura y rasgos estéticos, nuestra hipótesis es que la ejecución de las figuras de las tablas principales, es decir, las seis frontales, corresponden a Alejo Fernández. En el caso de la que da nombre al retablo, el *Noli me tangere,* las figuras del Cristo resucitado y de María Magdalena, están completamente repintadas en el siglo XIX por Juan de Escacena.

También vemos destellos del talento del maestro en los paisajes de los fondos, especialmente en arboledas y arquitecturas, que nos evocan directamente otras obras suyas, tales como la Anunciación del Museo de Bellas Artes de Sevilla. Sin embargo, hay aspectos irregulares que sugieren la participación de un ayudante, como se percibe

en la estancia de la *Anunciación*, que no está a la altura de las figuras protagonistas.

En ambos laterales se ubican las tablas relativas a los apostoles, sin lugar a duda propias de una mano distinta a la del maestro, menos capacitada, pero que cumple el trabajo con solvencia. De ahí que pensemos que sean obras de algún miembro del taller de Alejo Fernández. Son buenos ejemplos del funcionamiento del taller y de la riqueza de fuentes iconográficas empleadas. El conjunto se remata en su parte superior con una pintura de *Dios Padre*, del siglo XIX, y desconocemos si en origen existió otra en ese mismo espacio.

Podemos concluir remarcando la importancia de este conjunto de la Catedral de Sevilla, uno de los primeros retablos pictóricos del renacimiento sevillano y testimonio del método de trabajo del taller de la *Magna Hispalensis* de principios del siglo XVI. Si atendemos a la cronología que planteamos, esta obra estaría enmarcada dentro de la producción final de Alejo Fernández, siendo el mejor testimonio del último estilo del maestro. En este, presta menos atención a las arquitecturas para dejar todo el protagonismo a unos personajes que lucen unos rostros mucho más dulces, alejándose de la dureza y el estatismo de sus primeras obras.

Es por todo esto que estamos ante una obra excepcional, que se ha podido recuperar gracias a la restauración del conjunto y que, por fechas, se trataría de la última obra conservada en la que podemos apreciar el pincel de Alejo Fernández.

Agradecimientos

Agradecemos al Cabildo de la Catedral de Sevilla las facilidades dadas así como al personal del Archivo del Arzobispado y de Protocolos Notariales de Sevilla por las indicaciones facilitadas.

Notas

[1] Sevilla, Archivo General del Arzobispado de Sevilla [AGAS], Archivo de la Catedral de Sevilla [ACAS], s.I, autos capitulares de 1498, 1499…, sign. 07053, f.59.

[2] Sevilla, AGAS, ACS, s.IX, leg.10957, exp.28, s.f.

[3] Sevilla, AGAS, ACS, s.IX, leg.10957, exp.28, s.f.

[4] Sevilla, AGAS, ACS, s.IX, leg.10957, exp.28, 16-III-1601.

[5] Sevilla, AGAS, ACS, s.IX, leg.10957, exp.28, 16-III-1601.

[6] Sevilla, AGAS, ACS, s.IX, leg.10957, exp.28, 19-VI-1601.

[7] Sevilla, AGAS, ACS, f.capitular, s.IV, Autos y comisiones de mayordomía de fábrica. Relaciones de fábrica. Desde el año de 1758 hasta el fin de año de 1803. Sign.04497, 18-VI-1760, f.18.

[8] Sevilla, AGAS, ACS, f.capitular, s.IV, Autos y comisiones de mayordomía de fábrica. Relaciones de fábrica. Desde el año de 1758 hasta el fin de año de 1803. Sign.04497, 12-I-1803, fol.67.

[9] Sevilla, AGAS, ACS, f.capitular, s.IV, Autos y comisiones de mayordomía de fábrica. Relaciones de fábrica. Desde el año de 1758 hasta el fin de año de 1803. Sign.04497, 12-VIII-1803, fol.71.

[10] Sevilla, AGAS, ACS, f.capitular, s.IV, Autos y comisiones de mayordomía de fábrica. Relaciones de fábrica. Desde el año de 1758 hasta el fin de año de 1803. Sign.04497, 12-VIII-1803, fol.72vta.

[11] Sevilla, AGAS, ACS, f.capitular, s.IV, Autos y comisiones de mayordomía de fábrica. Relaciones de fábrica. Desde el año de 1758 hasta el fin de año de 1803. Sign.04497, 12-VIII-1803, fol.73.

[12] Sevilla, AGAS, ACS, f.capitular, s.IV, Autos y comisiones de mayordomía de fábrica. Relaciones de fábrica. Desde el año de 1758 hasta el fin de año de 1803. Sign.04497,12-VIII-1803, fol.78.

[13] Sevilla, AGAS, ACS, s.VI, Contaduría, Libramientos ordinarios 1803-1804, Libro de Caja, sign.6358.

[14] Sevilla, Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría [ARABASIH], Libro d Matricula qe. principia el año de 1775, f.73.

[15] Sevilla, AGAS, ACS, f.capitular, s.I, Libranzas, 1801-1835, sign.04496, 11-VII-1804, f.42.

[16] Sevilla, ARABASIH, Libro d Matricula qe. principia el año de 1775, f.20.
[17] Sevilla, AGAS, ACS, f.capitular, s.I, Libranzas, 1801-1835, sign.04496, 10-VII-1804, f.42.

[18] Sevilla, AGAS, ACS, f.capitular, s.I, Libranzas, 1801-1835, sign.04496, 28-VI-1804, f.41.

[19] https://bdh.bne.es/bnesearch/Search.do?field=autor&text=%22Escacena%2C%20M.

[20] Sevilla, ARABASIH, Libro de Actas desde el año 1775, 30-XI-1810, fº.29.

Referencias

AGUILAR, J. (1999). *Memoria de los trabajos de restauración del retablo mayor de la iglesia de San Juan Bautista de Marchena, Sevilla*. Sevilla: Dirección General de Bienes Culturales de la Junta de Andalucía.

ANGULO ÍÑIGUEZ, D. (1946). Alejo Fernández. Sevilla: Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla.

ARANDA BERNAL, A. (1991). "Aproximación a la figura de Gonzalo Díaz", *Atrio*, 3: 201-202.

ÁVILA, A. (1993). *Imágenes y símbolos en la arquitectura pintada española (1470-1560)*. Barcelona: Anthropos.

CEÁN BERMÚDEZ, J. A. (1804). *Descripción artística de la Catedral de Sevilla*. Sevilla: Casa de la Viuda de Hidalgo y Sobrino. https://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000095066. [consulta: 3/3/2025].

COLÓN Y COLÓN, J. (1841). Sevilla artística. Sevilla: Imprenta de Álvarez y Compañía. https://idus.us.es/items/c96b6f87-ddad-466d-916a-ed356b550bd6. [consulta: 3/3/2025].

DURO GARRIDO, R. (2018). "El clero catedralicio sevillano a través de la fundación de capellanías (1500-1550)". En M*onarquías en conflicto, linajes y noblezas en la articulación de la monarquía hispánica*, Fortea Pérez, J.I., Gelabert J. E., López Vela, R. et. al. Madrid: Fundación Española de Historia Moderna, Universidad de Cantabria, 1157-1167.

FALCÓN MÁRQUEZ, T. (1980). *La Catedral de Sevilla (estudio arquitectónico*). Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla.

FALCÓN MÁRQUEZ, T. (1992). "Documentación de las pinturas de Juan de Espinal en la escalera del Palacio Arzobispal de Sevilla", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, XXII: 385-391.

GESTOSO Y PÉREZ, J. (1889-1892). *Sevilla monumental y artística. Historia y descripción de todos los edificios notables*. Sevilla: Oficina Tipográfica de El Conservador. https://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000008646. [consulta: 3/3/2025].

GÓMEZ SÁNCHEZ, J.A. (2015). *Alejo Fernández y la pintura sevillana del primer tercio del siglo XVI*. Tesis doctoral inédita. Sevilla: Universidad de Sevilla. https://idus.us.es/items/163435b8-3769-46a2-8b85-85c70bbc2d58. [consulta: 7/5/2025].

GONZÁLEZ DE LEÓN, F. (1844). *Noticia artística, histórica y curiosa de todos los edificios públicos, sagrados y profanos de esta Muy Noble, Muy Leal, Muy Heroica e Invicta Ciudad de Sevilla, y de muchas casas particulares*. Sevilla: Imprenta de José Hidalgo. https://idus.us.es/items/90975295-b0f7-4354-8e53-5709a3331f0a. [consulta: 3/3/2025].

JIMÉNEZ MARTÍN, A. (2006). "Las fechas de las formas. Selección crítica de fuentes documentales para la cronología del edicio medieval". En *La catedral gótica de Sevilla*. Fundación y fábrica de la obra nueva, Jiménez Martín, A. Sevilla: Universidad de Sevilla, 17-113.

JIMÉNEZ MARTÍN, A.(2013). *Anatomía de la catedral de Sevilla.* Sevilla: Diputación de Sevilla.

JUAN LOVERA, C. (1978). "La Pintura del Siglo XVI en Alcalá", *Boletín de Estudios Giennenses*, 97: 43-78.

LAGUNA PAÚL, T. (2019). "Necesidades litúrgicas, construcción y deconstrucción de la Capilla Mayor de la catedral de Sevilla en la Baja Edad Media. I: memoria topográfica y documental desde 1248 hasta mediados del siglo XV", *Anuario de Historia de la Iglesia andaluza*, 12: 203-230.

LOAYSA, J. (1706). Memorias sepulcrales de esta Santa Iglesia Patriarcal de Sevilla y toda la noticia de este género de antigüedades en dicha Santa Iglesia. Sevilla. Consultado en Antequera Luengo, J.J. (2008). *Memorias sepulcrales de la catedral de Sevilla. Los manuscritos de Loaysa y González de León*. Sevilla: Facediciones.

MARCHENA HIDALGO, R. (1998). *Las miniaturas de los Libros de Coro de la Catedral de Sevilla: el siglo XVI*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

MARCHENA HIDALGO, R. (2012). "Una nueva obra de Alejo Fernández", Laboratorio de Arte, 24: 97-111.

OLLERO LOBATO, F. (2002). "La ocupación francesa en Sevilla y la difusión del neoclasicismo: la decoración de la casa de los Cavaleri", *Laboratorio de Arte*, 15: 189-199.

OLLERO PINA, J.A. (2016). "Micer García de Gibraleón († 1534), un bróker eclesiástico en la Roma del Renacimiento", *Hispania*, 76 (253): 355-384.

ORTIZ DE ZÚÑIGA, D. (1677). Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla, metrópoli de la Andalucia. Madrid: Imprenta Real. https://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000134564. [consulta: 3/3/2025].

OSSORIO Y BERNARD, M. (1883-1884). *Galeria biografica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid: Moreno y Rojas. https://bibliotecavirtual.malaga.es/es/consulta/registro.cmd?id=16232. [consulta: 7/5/2025].
PLAZA ORELLANA, R. (2010). "La pintura de escena sevillana (1795-1815). Escenógrafos del Teatro Cómico", *Laboratorio de Arte*, 22: 553-564.

POST, C.R. (1950). The Early Renaissance in Andalusia, A History of Spanish Painting, vol. X. Cambridge: Harvard University Press.

RAVÉ PRIETO, J.L. (2006). *La parroquia de San Juan Bautista de Marchena*. Sevilla: Maratania.

RECIO MIR, Á. (1998). "El retablo de San José y la implantación neoclásica en la Catedral de Sevilla", *Laboratorio de Arte*, 11: 253-273.

RECIO MIR, Á. (2009). "La versatilidad del Renacimiento: Variedad material, icónica, tipológica y funcional". En *El retablo sevillano desde sus orígenes hasta la actualidad*, Halcón, F.; Herrera, F. y Recio, Á. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 72-126.

RODRÍGUEZ ESTÉVEZ, J.C. (1996). Los canteros de la catedral de la obra gótica de la Catedral Sevilla, *Laboratorio de Arte*, 9: 49-71.

RODRÍGUEZ ESTÉVEZ, J.C. (1998). *Los canteros de la catedral de Sevilla del gótico al renacimiento*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.

ROS GONZÁLEZ, F.S. (2012). "El Bautismo de Cristo de José María Escacena y Daza, una copia de Murillo", *Laboratorio de Arte*, 24: 537-547.

SAGREDO, D. (1526). Medidas del Romano:necessarias a los oficiales que quieren seguir las formaciones de las basas, colunas, capiteles y otras pieças de los edificios antiguos. Toledo: en casa d[e] Remõ de petras. https://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000256897. [consulta: 3/3/2025].

SENTENACH Y CABAÑAS, N. (1885). La pintura en Sevilla. Estudio sobre la escuela pictórica sevillana: desde sus orígenes hasta nuestros días. Sevilla: Gironés y Orduña. https://www.rae.es/archivo-digital/la-pintura-en-sevilla. [consulta: 3/3/2025].

SERRERA CONTRERAS, J. M. (1984). "La catedral de Sevilla: Pinturas y pintores del siglo XVI". En AAVV, *La Catedral de Sevilla*. Sevilla: Guadalquivir, 353-404.

VALDIVIESO, E. (1978). *Catálogo de las pinturas de la Catedral de Sevilla*. Sevilla: Editorial Server-Cuesta.

VALDIVIESO, E. (1986). *Historia de la pintura sevillana. Siglos XIII al XX*. Sevilla: Guadalquivir.

Autor/es



Rafael de Besa Gutiérrez
rdebesa@us.es
Universidad de Sevilla
https://orcid.org/0000-0002-0066-5622

Doctor en Historia del Arte por la Universidad de Sevilla, acreditado a Profesor Contratado Doctor. Académico correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla. Su línea de investigación se centra en las instituciones académicas para la formación artística y su relación con gremios y museos. Es autor del libro "El Museo de Bellas Artes de Sevilla en el siglo XIX", obra que fue galardonada con el primer premio Archivo Hispalense de la Diputación de Sevilla. Ha publicado artículos en los que ha tratado temas de relevancia para la historiografía artística andaluza tales como son la Academia del Arte de la Pintura fundada por Murillo, la Escuela de Nobles Artes, la Hermandad de San Lucas de Sevilla y el gremio de pintores, la Real Academia de Santa Isabel de Hungría o el Museo de Bellas Artes de Sevilla. En la actualidad es profesor del departamento de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla, habiendo impartido asignaturas en los grados de Historia del Arte, Turismo, Filosofía o Arqueología. Como investigador es miembro del grupo de Investigación HUM-171: Centro de Investigación de la Historia de la Arquitectura y del Patrimonio Artístico Andaluz (CIHAPA). Coordina anualmente las Jornadas de Arte Contemporáneo de la Universidad de Sevilla y la Real Maestranza de Caballería de Sevilla.



Paloma Maza Lara
pmazalara@gmail.com
Autónoma

Licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Granada (promoción 86-91) con la especialidad en Conservación/ Restauración. Ha desarrollado su profesión de restauradora trabajando en obras de relevancia a nivel nacional, formando parte de equipos de trabajo o dirigiendo proyectos como profesional autónoma. En su larga carrera ha intervenido en numerosas obras: retablos, pintura mural, escultura, pintura de caballete, piedra, etc., pertenecientes tanto a organismos públicos como privados (Museo de Bellas Artes de Granada, Junta de Andalucía, Ministerio de Cultura, Universidad de Granada, Catedral de Sevilla, Reales Alcázares de Sevilla, Arzobispado de Granada, Arzobispado de Sevilla, etc).También ha colaborado en diferentes equipos multidisciplinares, como restauradora, elaborando fichas de diagnóstico en distintos inventarios (Convenio Universidad de Granada y Arzobispado 2009, bajo la dirección de Ignacio Henares Cuéllar) y en la redacción de proyectos de Intervención como el del Convento de Santa Clara de Sevilla.



Marta Pertejo Rozas
mpertejo@yahoo.es
Autónoma

Licenciada en Conservación y Restauración, especialidad en restauración de pintura, Universidad Complutense de Madrid, promoción 1986-1991. Desde el año 1992 ha trabajado ininterrumpidamente en diferentes disciplinas de restauración-conservación de Bienes Muebles, abordando trabajos en pintura mural, retablos, pintura de caballete, pintura de gran formato y escultura policromada. Ha participado en diferentes ciclos de formación y jornadas en el Museo Nacional del Prado. En el año 2004 funda la empresa de restauración CÓDICE RESTAURACIÓN SL. Participa en la creación del estudio privado de restauración SERRANO 221, en el año 2006 en Madrid, hasta su traslado a Sevilla en el año 2012. Ha trabajado para diferentes organismos públicos y privados, destacando entre otros: Patrimonio Nacional (Palacio Real de Madrid, Monasterio de el Escorial, Palacio de Aranjuez, Palacio de la Granja de San Ildefonso, Monasterio de las Descalzas Reales), Ministerio de Cultura, Ministerio de Defensa, Ministerio de Exteriores, Museo de Escultura de Valladolid, Junta de Castilla La Mancha, Museo de Bellas Artes de Córdoba, Junta de Andalucía, Banco de España, Museo Nacional del Prado, Cabildo Catedral de Sevilla, Arzobispado de Sevilla (Iglesia Colegial del Divino Salvador), Reales Alcázares de Sevilla, Universidad de Sevilla.



Ana Isabel Gamero González
conservacionbbmm@catedraldesevilla.es
Conservadora de Patrimonio Histórico Artístico de la Catedral de Sevilla
https://orcid.org/0009-0007-3458-6416

Licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla con la especialidad de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, cuenta con una amplia experiencia profesional en proyectos de recuperación de obras en las diócesis de Córdoba y Sevilla, y con un profundo conocimiento del patrimonio en las diócesis del Sur de España. Miembro de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba, correspondiente en Sevilla. Profesorado externo en el Máster en Estudios Avanzados en Patrimonio Cultural: Historia, Arte y Territorio. Universidad de Jaén.Numerosas actuaciones en obras de temática religiosa, comunidades de vida consagrada, parroquias y colecciones particulares. Desde el año 2016 es la responsable de la Conservación del Patrimonio Histórico –

Artístico de la Catedral de Sevilla. Gestión en la conservación de las colecciones de pintura, escultura, textiles, orfebrería, vidrieras, mobiliario, etc. (supervisión de las restauraciones y ocasionalmente, participando en dichas tareas). Gestión de exposiciones, elaboración de artículos, conferencias, colaboración con museos y otras instituciones dedicadas a la conservación del patrimonio. Acompañamiento de bienes en su traslado a nivel nacional e internacional, y autora de proyectos de Peritación y Clasificación de Obras de Arte. Partícipe en el Proyecto del CNA (Centro Nacional de Aceleradores) "Protocolo de caracterización in situ de obras pictóricas mediante técnicas nucleares no destructivas y otras técnicas no invasivas: aplicación a las colecciones de la Catedral de Sevilla, así como otras obras de alto valor artístico patrimonial". Representante de la Catedral de Sevilla en el plan de conservación y difusión del patrimonio en exposiciones propias y externas.

Artículo enviado 19/01/2025
Artículo aceptado el 10/08/2025

https://doi.org/10.37558/gec.v28i1.1366