

UNA NUEVA OBRA DE ALEJO FERNÁNDEZ

A NEW WORK OF ALEJO FERNÁNDEZ

POR ROSARIO MARCHENA HIDALGO

Universidad de Sevilla, España

En la parroquia de Espera existe una tabla, el Abrazo ante la Puerta Dorada, que algunos investigadores han asociado a los pintores Gonzalo Díaz y Nicolás Carlos basándose en un documento de 1504 por el que se comprometen a realizar un retablo para esa localidad. Las medidas de la pintura excluyen que perteneciera a esa obra y su estilo la sitúa más avanzada en el tiempo vinculándola a Alejo Fernández.

Palabras clave: Alejo Fernández, Abrazo ante la Puerta Dorada, Espera, Gonzalo Díaz, Nicolás Carlos.

Waiting In the parish there is a table, the Embrace to the Golden Gate, some researchers have associated with painters Nicolas Gonzalo Diaz and Carlos based on a 1504 document in which they undertake to paint an altarpiece for the locality. The painting measures exclude that belong to this work and its style places it advanced in time by linking it to Alejo Fernández.

Keywords: Alejo Fernández, Embrace to the Goleen Gate, Espera, Gonzalo Díaz, Nicolás Carlos.

Un documento de 29 de julio de 1504 recoge el compromiso de dos pintores, Gonzalo Díaz y Nicolás Carlos, contraído con Alonso Maldonado, regidor y vecino de Espera, de realizar un retablo para su iglesia¹. El concierto establece, por imposición del concejo, alcaldes, corregidores y hombres buenos de Espera, unas condiciones y un tiempo de ejecución, un precio, un tamaño, unos temas, unos colores y unos materiales, no dejando nada a la improvisación.

Según el concierto, tras una puja a la baja, en la que quedó eliminado Gonzalo Fernández con una propuesta de 30.000 maravedíes, se quedaron con la obra los dos pintores protagonistas del contrato por 22.000 que serían abonados en tres veces, como era frecuente en el momento: en el día de la fecha de la carta 7.500 maravedíes, cuando la obra estuviera aparejada otros 7.500 y el resto cuando estuvieran acabados los dos tercios de ella.

Los pintores se comprometen a iniciar el trabajo el día 16 de agosto y permanecer en Espera hasta que la obra estuviera terminada.

1 HERNÁNDEZ DÍAZ, José: "Materiales para la Historia del Arte Español", pp.105-317 en *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*. Sevilla, Universidad, Facultad de Filosofía y Letras, Laboratorio de Arte, 1928, T. II, pp. 113-115.

En el documento se aborda el tema de los materiales garantizando que las tres piezas, las chambranas y el guardapolvo estuvieran bien aparejados, calafateadas las juntas con engrudo, lienzo y grapas de hierro.

Igualmente recoge la técnica pictórica y los colores. Dice que la pintura debe ser al óleo usándose el blanco para la túnica de la Virgen de la Antigua y el verde, carmín o azul fino para el resto. Se persigue un efecto de riqueza a base del uso del oro básicamente para las diademas y para las telas de brocado.

El tamaño citado es de 12 palmos de altura por 12 de anchura, es decir un cuadrado de 2'52 metros de lado.

En la tabla central de este retablo debería ir una imagen de la Virgen de la Antigua siguiendo el modelo de la de la Catedral de Sevilla. Las laterales estarían divididas en dos escenas cada una, De la descripción se infiere que en realidad es un tríptico: *yten que en las puertas con que se cierra el dicho retablo se fagan quatro estorias de nuestra señora*. Es decir llevaría cuatro historias de la vida de la Virgen, sin determinar *las cuales los señores de la obra quisieren*, en la parte interior de las hojas laterales y en las *puertas de fuera* cuatro figuras: arriba una Anunciación, debajo San Pedro y San Pablo. De todo esto se deduce que la pintura central tendría 1'26 metros de ancho por 2'52 de alto y las ocho de las puertas 0'63 metros de ancho por 1'26 de alto.

Cualquiera de los aspectos recogidos en el concierto está en línea con lo que se refleja en los contratos de este tipo de principios del siglo XVI. La cantidad concertada es muy semejante a los 25.000 maravedíes que recibió el pintor Juan Serrano en 1504 por un retablo de diez palmos de alto por otros tantos de ancho para el monasterio de San Pablo². 25.000 maravedíes es también lo que cobra Alejo Fernández en 1509 por un retablo para Martín Alonso aunque en este caso no se habla más que de pintarlo no de la obra previa de preparación de la madera³. El retablo del convento de Santa Clara, que tiene 30 palmos de alto por 20 de ancho, se obliga a realizarlo Alejo Fernández, junto con los pintores Pedro Fernández y Antón Sánchez, por 55.000 maravedíes lo que es una cantidad proporcional a la del retablo de Espera pues es mucho mayor⁴ dado que también tiene que aparejarlo convenientemente⁵.

Es evidente que existen unos parámetros a los que se ajustan aquellos documentos que se han conservado no solo respecto al precio total de la obra sino al aplazamiento del pago en tres veces, al intento de fijar la riqueza que debería manifestar el retablo, plasmada principalmente en azules finos, oros y brocados, y en la determinación del tiempo de inicio y terminación del trabajo.

El mismo investigador que exhuma el contrato, Hernández Díaz, cree que la obra no existe ya en ese momento, 1928, pues o habría desaparecido o incluso no habría

2 Ibidem, pp. 109-111.

3 Ibidem, pp. 117.

4 6'30 x 4'20 metros.

5 GESTOSO Y PÉREZ, José: *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*. Sevilla, Andalucía Moderna, 1889-1908. T. III, pp 309-311.

llegado a realizarse esta escritura de concierto⁶. Pero algunos autores han intentado encontrar el retablo objeto de la escritura de concierto o, al menos, lo que pudiera quedar de él.

Romero de Torres, refiriéndose a un retablo existente en la ermita del Santo Cristo de la Antigua de Espera (Cádiz) dice que *destaca una interesante tabla del siglo XV de escuela andaluza que representa a San Joaquín y Santa Ana de buena ejecución y brillante colorido*⁷ publicando una fotografía de la obra⁸.

Post, basándose exclusivamente en la escritura publicada en 1928, da por hecho que la tabla de que habla Romero de Torres procede del retablo concertado y de que sus autores son Gonzalo Díaz y Nicolás Carlos⁹.

Juan y Lorenzo Alonso de la Sierra, recogen la idea y de nuevo salen a relucir los nombres de los dos pintores contratantes¹⁰.

Antes incluso de que a Romero de Torres le llamara la atención el Abrazo ante la puerta Dorada ya habían aparecido documentos gráficos de él. El 3 de agosto de 1924 un jovencísimo Diego Angulo realizó dos fotografías de esta pintura; el 2 de marzo de 1927 José María González Nandín hizo una tercera y el 30 de agosto de 1957 Antonio Palau una cuarta¹¹. En todas las imágenes aparece el enmarque que muestra que la tabla formaba por entonces parte de un retablo de los que había en la ermita del castillo. Actualmente la tabla sola se encuentra en la capilla bautismal de la iglesia parroquial de Espera (Figura 1).

El tema de esta pintura, el abrazo de San Joaquín y Santa Ana ante la Puerta Dorada, podría coincidir con una de las cuatro escenas de la vida de la Virgen que no están especificadas y que se deberían colocar en las puertas interiores del tríptico. Sin embargo, las medidas de esta tabla, un metro de altura por 0'67 de anchura, difieren mucho de las del espacio reservado a ella en el retablo, 1'26 por 0'63 metros. Así pues, esta tabla no encaja en absoluto en el tramo al que supuestamente estuvo destinada. Únicamente el tema, por lo demás recurrente, asocia la tabla de Espera a la obra contratada en 1504 por Gonzalo Díaz y Nicolás Carlos.

Del primero de estos pintores se sabe que a fines del siglo XV está trabajando para la Catedral de Sevilla: en 1497 en la capilla de la Virgen de la Antigua¹², en 1498 en las

6 HERNÁNDEZ DÍAZ, José: Op. Cit., p. 113.

7 ROMERO DE TORRES, Enrique: *Catálogo Monumental de España. Provincia de Cádiz*. Madrid, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1934, T.I, p. 386.

8 *Ibidem*, T. II, figura 308.

9 POST, Chandler Rathfon: *A history of spanish painting*, T. X, *The early renaissance in Andalucía*. Cambridge, Massachussets, Harvard University Press, 1950, p. 132.

10 ALONSO DE LA SIERRA, Juan y Lorenzo: *Guía artística de Cádiz y su provincia*. Cádiz, 2005, T. II, pp. 370-371.

11 Todos ellos vinculados al Laboratorio de Arte de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Sevilla.

12 GESTOSO Y PÉREZ, José: Op. Cit. T. II, p. 28.

estatuas de la Puerta Vieja del Perdón y en 1499 en el retablito de la Magdalena¹³. En 1501 trabaja en la casa de don Fernando Enríquez, en 1508 reconoce, junto a Nicolás Carlos, haber recibido parte del pago de un retablo que está haciendo para la cofradía de San Bartolomé de Alcalá de Guadaira, ese mismo año da poder al procurador Juan Fernández¹⁴ y en 1533 aparece viviendo en la calle del Pozo de los Hurones hasta el Adarve, en la collación de Omnium Sanctorum¹⁵. Del otro pintor contratante apenas sabemos más de lo que nos dicen dos documentos, el de 1504 de Espera y el de 1508 de Alcalá de Guadaira, en los que aparece con Gonzalo Díaz. En 1508 también arrienda unas casas en la collación de San Pedro¹⁶ y al año siguiente hace su personero a Gonzalo Díaz¹⁷.

El reconocimiento de 1508 en el que Gonzalo Díaz y Nicolás Carlos reciben 8.000 maravedíes, presumiblemente un tercio del precio total, por un retablo que están haciendo para la cofradía de San Bartolomé de Alcalá de Guadaira nos llevó a estudiar las pinturas que existían o todavía existen en la ermita de Santa María del Águila de esta localidad: una Natividad, desaparecida en 1936, una pintura mural muy afectada por el incendio que devoró la anterior, que aún existe en la cabecera de la nave de la Epístola, y un San Bartolomé que estuvo depositado en el Museo de Bellas Artes de Cádiz desde 1931 hasta 1959. Las tres tienen rasgos comunes evidenciando que son de la misma mano, posiblemente la de estos dos pintores. Su aparente arcaísmo no es ningún obstáculo para situarlas en 1508 pues la pintura de este momento está mayoritariamente adscrita al gótico. Sirva de ejemplo el retablo de San Bartolomé de la Catedral de Sevilla, acabado en 1504, que está inmerso en el gótico, el estilo *moderno*, asemejándose a las citadas pinturas de Santa María del Águila.

En los dos contratos, el de Espera y el de Alcalá de Guadaira, aparecen los nombres de los pintores Gonzalo Díaz y Nicolás Carlos pero las obras relacionadas con ambos documentos no son ni de la misma mano ni del mismo estilo. En el concierto de Espera los pintores se comprometen a empezar la obra, en el documento de Alcalá reciben parte del pago por un retablo que ya están haciendo. Si hay que descartar uno de estos dos trabajos tendría que ser el de Espera y no solo por este argumento.

El estilo de la tabla de Espera es mucho más avanzado que el de las pinturas de Alcalá de Guadaira, En ella, pese a los oros y los brocados, se ha impuesto el *estilo antiguo* respondiendo a un primer renacimiento.

Solo hay un pintor en la Archidiócesis de Sevilla en esos momentos de principios del siglo XVI al que pueda atribuírsele la pintura del Abrazo ante la Puerta Dorada: Alejo Fernández, el renovador de la pintura sevillana, el puente de unión entre lo gótico y lo renacentista. Él llenó el panorama pictórico sevillano sin que nadie le hiciera sombra,

13 CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid, 1800, T. II, p. 14.

14 GESTOSO Y PÉREZ, José: *Op. Cit.*, T. III, p. 300.

15 Archivo Municipal de Sevilla. Sección I, carpeta 125, número 109.

16 GESTOSO Y PÉREZ, José: *Op. Cit.*, T. II, p. 108.

17 *Ibidem*, T. III, p. 293.

ocupando casi íntegramente la primera mitad del siglo XVI. A la amplitud cronológica de su actividad profesional hay que añadir la expansión geográfica que alcanzó su obra: exportó esculturas policromadas por él a Portugal y América, contrató trabajos para Córdoba, Sevilla, Málaga, Jerez, Écija, Marchena, Manzanilla Puerto de Santa María, Sanlúcar y Cuenca. Existen o existieron obras suyas en Sevilla, Villasana de Mena (Burgos), Zaragoza, Madrid, Cádiz, Jerez y Londres aparte de las de colecciones privadas. Ningún pintor de su momento tuvo una expansión geográfica y cronológica tan amplia lo que unido a su intrigante apodo, *Alemán*, a las influencias nórdicas y a la introducción de las fórmulas renacentistas italianas, lo convierten en el más internacional de los pintores de la Andalucía del siglo XVI. Desde sus primeros pasos como pintor en Córdoba en 1495 hasta su muerte en Sevilla entre el 24 de marzo de 1545, en que todavía vivo, está cobrando por trabajos realizados, y el 21 de mayo del año siguiente, en que, ya muerto, se piden cuentas por el ducado dejado en su testamento a la iglesia de San Pedro, pasaron más de 50 años. Durante ellos realizó todo tipo de trabajos, desde los más prestigiosos, realizados para comitentes como la Catedral, el Convento de Santa Clara y el Concejo Municipal de Sevilla o la iglesia de San Juan y el Hospital de la Sangre de Jerez, hasta los más humildes por los que cobra unos pocos maravedíes, como los 252 por diez días de trabajo en los arcos que levantó Sevilla para recibir al Emperador Carlos V en 1525¹⁸ o los 136 por aderezar una imagen de la Virgen de la iglesia de San Pedro en 1541¹⁹.

Su dilatada labor profesional tuvo que generar un número considerable de obras que, demasiado lentamente, van saliendo a la luz, porque en pocas ocasiones se encuentran aquellas a las que aluden los textos. La mayor parte de las veces esas obras han sido localizadas por investigadores como ocurre con el retablo de San Martín de Villanueva de la Jara (Cuenca)²⁰, con el tríptico de la Virgen de los Ángeles de Jerez de la Frontera²¹ o con la Duda de Santo Tomás de la iglesia parroquial de Hinojos (Huelva)²². Menos frecuente es que una obra conocida como era la Virgen con el Niño y donante del Palacio Episcopal de Sevilla se incluya en el catálogo de obras de Alejo Fernández cuando, tras ser restaurada en 1999, apareció su firma.

El abrazo de San Joaquín y Santa Ana ante la Puerta Dorada simboliza la Inmaculada Concepción puesto que según los teólogos la Virgen había sido concebida por el

18 *Ibidem.*, T II, p. 34.

19 GIMÉNEZ FERNÁNDEZ, HERNÁNDEZ DÍAZ, GARCÍA REY, LÓPEZ MARTÍNEZ, GONZÁLEZ SANTOS, BAGO Y QUINTANILLA, MURO OREJÓN: *Documentos para la Historia del Arte*, Op. Cit., 1927, T. I, p. 12.

20 IBÁÑEZ MARTÍNEZ, Pedro Miguel: *Pintura conquense del siglo XVI. I*. Cuenca, 1993, figura XVIII.

21 MARCHENA HIDALGO, Rosario: "Recuperación de una obra de Alejo Fernández", *Laboratorio de Arte* 17. Sevilla, 2004, pp. 117-135.

22 CARRASCO TERRIZA, Manuel: *Pintura del siglo XVI en la provincia de Huelva*. Memoria de Licenciatura. Universidad de Sevilla, 1974. Inédita, pp. 114-117. Gabinete Pedagógico de Bellas Artes, Huelva: "La duda de Santo Tomás, una obra de Alejo Fernández en la parroquia de Hinojos (Huelva)". Huelva 2002.

beso de los esposos quedando así exenta del pecado original. Esta escena cuenta con cinco personajes igual que la pintura del mismo tema de la Catedral de Sevilla si bien en la de Espera los padres de la Virgen son de edad más avanzada y el impulso que los lleva a uno en brazos del otro es más pronunciado. Es Santa Ana la que se precipita hacia San Joaquín como en el grabado de Durero de 1504 de donde se ha obtenido parcialmente la composición.

En primer término aparecen los esposos abrazados (Fig. 2). Tienen el mismo empaque, la misma majestuosidad, la misma riqueza que los personajes de Alejo Fernández. San Joaquín (Fig. 3) es un venerable anciano de rizada barba blanca que viste una ropa de brocado de oro bordeada de piel, se toca con una gorra negra y calza unos borceguíes²³. Santa Ana (Fig. 4), que también lleva un manto de brocado, se cubre con una toca blanca muy abultada en la parte posterior de la cabeza. Este tipo de tocas son las representadas en los grabados de Durero, en alguno de Albrecht Altdorfer y en general en los alemanes. Los rostros de ambos son auténticos retratos teniendo el de Santa Ana un claro prognatismo. Los dos llevan nimbos dorados, a los que los documentos llaman *diademas*, con dibujos incisos.

Sobre los esposos, empujándolos uno hacia el otro con los brazos, el arcángel San Gabriel (Fig. 5) que les había anunciado a los dos por separado que iban a ser padres de una niña de la que nacería el Mesías. De menor tamaño que el resto de los personajes y de influjo nórdico, el ángel responde plenamente a la tipología de las figuras femeninas de Alejo Fernández: rostro dulce, nariz recta de puente alto, ojeras fuertemente sombreadas y boca pequeña. La cabellera, como se ha hecho con la barba de San Joaquín, se ha vetado con tonos más claros lo que le confiere una mayor plasticidad. Va vestido de blanco tal como se recoge en el concierto para realizar el retablo del convento de Santa Clara: *tendría vestida un alba blanca*²⁴. Sus alas son del mismo tipo que él pinta siempre a los ángeles: oscuras, con la articulación muy marcada, es decir, de pájaro de verdad, no multicolores como era relativamente frecuente en pintura y miniatura. En el citado documento se deja libertad a Alejo Fernández para pintarlas como mejor le parezca, fiándose de su experiencia: *las colores de las alas irán trocadas de los colores que viere el maestro que conviene a la figura del ángel*²⁵.

El fondo lo constituye una puerta dorada, adornada con unos rombos esgrafiados con distintos modelos, enmarcada entre dos columnas de mármol rosa jaspeado, representando gráficamente el nombre de la puerta de las murallas de Jerusalén ante el que se desarrolla la escena del encuentro entre los dos esposos. También aparece cerrada aludiendo a la visión de Ezequiel: *y me dijo Yahvéth, esta puerta ha de estar cerrada, no se abrirá ni entrará por ella hombre alguno porque ha entrado por ella Yahvéth, Dios de Israel, por tanto ha de quedar cerrada*²⁶. Esta puerta, que aquí aparece cerrada,

23 Calzado de cuero o badana muy flexible que cubría el pie y la pierna hasta la rodilla (BERNIS, Carmen: *Indumentaria española en tiempos de Carlos V*. Madrid, 1962, p. 79).

24 GESTOSO Y PÉREZ, José: Op. Cit., T III, p. 311.

25 *Ibidem*.

26 Ezequiel 44, 2.

es el símbolo de la virginidad de María. Nunca ningún pintor, miniaturista o grabador representó de forma tan explícita la Concepción Inmaculada de María, tema presente ya en la Sevilla del siglo XV, y su virginidad.

Con estos elementos, el abrazo de los esposos y la puerta dorada y cerrada, el sentido de la escena está completo, pero en ella aparecen otros dos personajes más. Tras San Joaquín se ve una figura masculina con un cordero al hombro, tocado con una gorra de media vuelta y de perfil (Fig. 6) tal como está el último pastor del citado grabado de Durero de 1504. Los descuidados rasgos de su cara no parecen estar a la altura del resto de los personajes.

Equilibrándolo, tras Santa Ana, aparece una muchacha (Fig. 7) que debe ser su criada Judith que estaba con ella en el jardín cuando el arcángel San Gabriel le anunció que tendría una hija. Inclina la cabeza en una forma frecuente en los personajes de Alejo Fernández y es probablemente la más bella de las figuras femeninas del pintor. Su traje, de gran escote cuadrado, se completa con una gorguera de tela transparente respondiendo a un modelo que, desde la última década del siglo XV tapaba todo el escote hasta el arranque del cuello, en boga hasta la cuarta década del XVI en que empiezan a aparecer las gorgueras altas que cubrían todo el cuello²⁷. Esto sitúa la pintura en las tres primeras décadas del siglo XVI. Judith se cubre la cabeza con una *beatilla*, que recibe este nombre de las telas finas y transparentes con que se hacían las tocas²⁸.

En el concierto del retablo de Santa Clara, una de cuyas 14 pinturas representa la Concepción, se especifica exactamente cómo ha de estar plasmada coincidiendo casi exactamente con la de la tabla de Espera: *ha de aver una manera de puerta dorada, encima de lo más alto de la puerta un angel volando que haga contención que ajunta a Joaquín e a Santa Ana de un cabo de Santa Ana haya alguna mujer que la acompañe de parte de Joaquín dos o tres pastores. La figura de éste vestida con una capa de brocado, la de Santa Ana con manto de la mismo con sus diademas en la cabeza*²⁹.

Los parecidos de algunos aspectos del Encuentro ante la Puerta Dorada de Espera con las obras de Alejo Fernández son evidentes.

San Joaquín se parece en la nariz, las cejas, los ojos y principalmente el pliegue de la sien que marca la órbita ocular al San Juan Bautista del retablo de la Virgen de los Ángeles de Jerez, a los dos reyes blancos de la Adoración de los Magos de la Catedral de Sevilla, a San Gregorio y San Agustín de San Gil de Écija. Su cara es igual a la del magistrado de la Coronación de Espinas del Museo de Cádiz, a la del que preside la Flagelación de El Prado, a los dos que, a pie de suelo, la vigilan, uno de los cuales, precisamente lleva una gorra negra igual a la de San Joaquín. Los parecidos no acaban aquí pues el Santo Tomás de Hinojos, salvando la diferencia de edad que hay entre ambos, se parece a él no solo en la posición y en los rasgos de la cara sino en que alarga la mano, en este caso para meterla en la llaga del costado de Cristo, de

27 BERNIS, Carmen: Op. Cit., p. 92.

28 *Ibidem*, p. 77.

29 GESTOSO Y PÉREZ, José: Op. Cit., T.III, p. 311.

la misma forma en que lo hace San Joaquín. Los borceguíes que calza el padre de la Virgen tienen el mismo aspecto, forma, color y posición, que el de uno de los santos varones del Descendimiento de la Galería Arcade de Londres, atribuida por Padrón Mérida a Alejo Fernández³⁰.

Santa Ana, cuyos rasgos físicos son difíciles de poner en relación con otras obras de Alejo Fernández dada la escasez de personajes femeninos de avanzada edad, lleva una toca muy abultada en la parte posterior de la cabeza igual a la de la Virgen del Descendimiento de la Galería Arcade de Londres.

El ángel, además de los rasgos propios de los personajes femeninos del pintor, se parece a los ángeles y al San Antonio del retablo de Jerez. Sus características alas, tomadas del mundo real, son iguales a las de los ángeles de la Anunciación del libro de coro 51³¹ de la Catedral de Sevilla o del Museo de Bellas Artes de la misma ciudad.

La bella doncella comparte rasgos con modelos femeninos de Alejo Fernández e incluso atuendos. Con la Virgen de la Rosa de Santa Ana de Triana coincide en sus ojos sombreados, las líneas de las cejas y la nariz, la boca con hoyos en las comisuras y en las manos, principalmente en el dedo meñique con la articulación flexionada y muy gruesa (Fig. 8). Como ella lleva un vestido de escote cuadrado y un velo liviano en la cabeza. No es el único modelo con el que coincide pues la cara se parece a la de la Magdalena del guardapolvo del retablo de Marchena, a la de San Juan Evangelista de Jerez o a la de San Antonio del mismo retablo.

La ropa de San Joaquín y el manto de Santa Ana son de rico brocado. Las flores y tallos verdes destacan sobre un fondo de oro. Los brocados son un tema recurrente en el siglo XVI que se recoge en los contratos para garantizar la brillantez del resultado. Así lo vemos en el concierto de Espera en donde en varias ocasiones se habla de brocados para las dalmáticas de los ángeles o para las historias de la Virgen que podrían ser verdes, carmín o azul fino. En las obras de Alejo Fernández hay toda una colección de brocados en aquellos temas que los requieren. En realidad lo usan todos los pintores, anteriores, coetáneos y posteriores pero los modelos difieren unos de otros. Cada uno de ellos tuvo uno o varios paños de brocado que copiaba, más o menos fielmente, en sus obras repitiéndolos con bastante frecuencia. El manto de Santa Ana lleva unos tallos que se trenzan terminando en hojas de cardo que es el mismo tema de la túnica de la Virgen de los Navegantes del Alcázar de Sevilla. El brocado de San Joaquín está ordenado en torno a unos vástagos verticales muy parecidos a los del manto de la Virgen de la Rosa.

La ropa de San Joaquín, bordeada de piel, la emplea para marcar la importancia del personaje. Aunque tiene muchos parangones, es prácticamente igual a la del magistrado que asiste a la Coronación de Espinas del Museo de Cádiz tanto en que se remata con piel como en la forma de las mangas, de boca ancha. Este modelo lo repite en muchas

30 PADRÓN MÉRIDA, Aida: "Dos tablas de Alejo Fernández y Juan de Borgoña", *Archivo Español de Arte* 57:227(1984), pp. 324-325.

31 Folio 43.

ocasiones principalmente en ropas masculinas como las del Sumo Sacerdote de la Presentación en el Templo de la Catedral de Sevilla pero también en túnicas femeninas.

La columna que en el Abrazo de Espera enmarca la puerta dorada es exactamente igual a todas las que usa el pintor: de mármol rosa jaspeado. Así las vemos en la Anunciación del Museo de Sevilla, en la Flagelación de El Prado o en la Duda de Santo Tomás de Hinojos. Es un elemento recurrente en sus obras pues no parece conocer otro tipo de material que no sea éste. Debió ser un elemento atrayente que le daba a la obra el aire que requerían los nuevos tiempos por lo que en algún documento se pide su inclusión en la escena. Así ocurre en el concierto de retablo para las monjas de Santa Clara en el que, en concreto en la historia de la negación de San Pedro se dice que debería ir una columna a la que estaría atado Jesucristo. Nadie en Andalucía en 1504, fecha del concierto de Espera, tiene la formación necesaria para representar el fuste de la columna con esa proporción clásica.

Alejo Fernández es un pintor ecléctico del que todos los investigadores admiten que acusa influencias flamencas, Van der Goes, Gerard David y Quintín Metsys, no muy bien diferenciadas de las alemanas. Él es el mejor representante en Andalucía del paso de la tradición tardogótica a las novedades renacentistas. Los pintores de la primera mitad del siglo XVI se basan en buena medida, total o parcialmente, en los grabados nórdicos de Schongauer, Dürero, van Scorel o van Orley, entre otros. Fueron los grabados de artistas nórdicos, como los del germánico Israel van Meckenem o los del flamenco Lucas de Leyden, los que propiciaron la difusión en nuestro país de los nuevos aires italianos, entre otros muchos medios. Aparte de esto, las novedades renacentistas debieron llegar a través de estampas que divulgaban los motivos italianos directamente siendo la más recurrente para los temas arquitectónicos la Prevedari-Bramante de la que se sirvió Alejo Fernández en diferentes ocasiones.

Lo nórdico, lo flamenco, que casi sepulta el eco de lo alemán, le aportó inspiración especialmente para personajes y composiciones, y lo italiano para fondos y elementos arquitectónicos. Junto a estas dos corrientes, la segunda más lejana, aparece en la obra de Alejo Fernández la tradición gótica sevillana, cuyo aporte más espectacular es el deslumbrante oro y los recargados brocados, probablemente impuestos por los comitentes.

Además de estos estilos artísticos, dispares geográfica y cronológicamente, en las pinturas de Alejo Fernández se deslizan elementos que reflejan el mundo real, aquel en el que vive inmerso el pintor. Con su uso el artista se convierte en un cronista gráfico de su tiempo. En el Abrazo de Espera, la ropa de San Joaquín, el manto de Santa Ana, la toca, la *beatilla*, la gorguera, los borceguíes, las gorras todo nos va remitiendo al primer tercio del siglo XVI pues se ajustan a las modas del momento.

Fecha de recepción: 17 de septiembre de 2011.

Fecha de aceptación: 28 de noviembre de 2011.



Fig. 1. Abrazo ante la Puerta Dorada. Atribuido a Alejo Fernández. 1504-1510. Parroquia de Espera (Cádiz).



Fig. 2. Detalle del Abrazo ante la Puerta Dorada.



Fig. 3. Detalle del rostro de san Joaquín.



Fig. 4. Detalle del rostro de Santa Ana.



Fig. 5. Detalle del arcángel Gabriel del abrazo ante la Puerta Dorada.



Fig. 6. Detalle del pastor.



Fig. 7. Detalle de la criada Judith.



Fig. 8. Detalle de las manos de la doncella Judith.