

## RECUPERACIÓN DE UNA OBRA DE ALEJO FERNÁNDEZ

POR ROSARIO MARCHENA HIDALGO

El retablo de “La Virgen de los Ángeles” atribuido con reservas por Angulo y Post a Alejo Fernández o a su círculo muestra tal cantidad de semejanzas, que en algunos casos se vuelve identidad, con obras conocidas de este pintor que no se puede dudar de su autoría.

The altarpiece of “ The Virgin of the Angels” attributed with reservations by Angulo and Post to Alejo Fernández and peers shows such similarities with other recognised works by this painter that its authenticity cannot be doubted.

La aparición en la Fototeca del Laboratorio de Arte de la Facultad de Geografía e Historia de un positivo y varios negativos con sus correspondientes fichas fueron el pistoletazo de salida para iniciar una investigación, en el sentido popular del término, en torno a la obra que reproducían. Era un tríptico propiedad de la Marquesa de Hoyos, de Jerez de la Frontera, según decían las fichas. Puesta en marcha la búsqueda dimos con sus descendientes que atendieron nuestra petición de ayuda con extrema amabilidad gestionando y haciendo posible el conocimiento directo de la obra.

Otra línea de investigación giró en torno a las fotografías mismas. Los datos de las fichas decían que los autores de ellas habían sido Antonio o José María González Nandín vinculados desde 1923 y 1924 respectivamente al Laboratorio de Arte y autores de muchos miles de sus negativos. También citaban el año: 1929. Uno de los negativos muestra el tríptico completo y, tras él, un pilar que resultó ser de la Colegial de El Salvador. Así pues las fotografías habían sido hechas durante la Exposición Mariana de ese año. El catálogo<sup>1</sup>, un pequeño librito donde no aparece ni el autor ni el nombre del comisario de la exposición y que está dedicado a la memoria de Aníbal González,

---

1. *Catálogo-guía de la Exposición Mariana instalada en el templo del Divino Salvador*. Sevilla, 1929.

advierde que toda la riqueza artística atesorada en el recinto procede exclusivamente de la diócesis de Sevilla. Como hijuela del Congreso Mariano, por siempre memorable, el venerable Prelado hispalense, quiso, al realizar la Exposición, dar ante el mundo una prueba fehaciente de la exuberancia Mariana vinculada a nuestras tradiciones<sup>2</sup>. El tríptico sobre el que buscábamos información estaba incluido en la sección sexta, Asunción y Coronación de la Virgen, con el número 264: *Asunción. Tabla central de un tríptico de pintura al óleo que representa a la Virgen rodeada de ángeles. En la tabla lateral derecha aparecen San Francisco de Asís y San Buenaventura (sic) y en la izquierda San Juan Bautista y San Juan Evangelista. Escuela sevillana. Siglo XVI, primera mitad. Mide la tabla central 1'80 por 1'10 y las laterales 1'40 por 80*<sup>3</sup>. Además, está reproducido completo con el pie de fotografía *Virgen de los Ángeles (Tríptico)*. Marqués de Hoyos. Jerez.

Casi con total seguridad, la fotografía reproducida en el catálogo es una de las existentes en el Laboratorio de Arte pues aunque se dice en dos ocasiones<sup>4</sup> que las *fotografías de todas las Imágenes, Cuadros y Objetos que han figurado en la Exposición Mariana* son de Díaz y Murga (Levís nº 11) eso no es verdad porque en el mismo catálogo, bajo una ilustración, la Virgen del Rosario y Santo Domingo, aparece *Fotografía del Laboratorio de Arte*. Además, en los fondos de la Fototeca se guardan placas realizadas a buena parte de los objetos expuestos.

Termina el catálogo con una larga lista de agradecimientos a entidades religiosas, catedral, hermandades, parroquias, conventos, aunque se olvidan de otras como el convento de Franciscanos Concepcionistas de Lebrija, y de los seglares que aportaron obras de su propiedad para darle lustre a la exposición como el Marqués de la Reunión, la Marquesa de Hoyos o el Vizconde de Almocadén y eso que el último citado colaboró económicamente a la publicación del catálogo pues en él aparecen varios anuncios de las bodegas de su propiedad, Pedro Domecq.

Así pues el tríptico se expuso en Sevilla y su fotografía, si bien de pequeño tamaño, se publicó en el catálogo. En él aparecía como obra anónima del siglo XVI pero es claramente una obra de Alejo Fernández. Lo sorprendente es que una pieza de esa envergadura no llamara la atención inmediatamente a los estudiosos cuando ya en 1922-1925 Jiménez Fernández había publicado sus estudios sobre Alejo Fernández<sup>5</sup> y especialmente cuando en 1924 Sentenach había estudiado la Virgen de los Navegantes<sup>6</sup> cuyo parecido con la Virgen de la tabla central del tríptico que nos ocupa es asombroso. Cualquiera que la hubiera visto y conociera la Virgen de los Navegantes tenía que llegar a la conclusión de que ambas eran del mismo autor. Por todo ello

2. Pág. 6.

3. Pág. 39.

4. Págs. 64 y última.

5. JIMÉNEZ FERNÁNDEZ, M.: *Alejo Fernández Alemán. Su vida, su obra, su arte*. "Revista de Morón" 414, 1922-1925.

6. SENTENACH Y CABAÑAS, N.: *La Virgen del Amparo de los Navegantes o del Buen Aire*. "Arte Español" VII, 1924, págs. 4-10.

resulta incomprensible que este tríptico no se adscribiera a Alejo Fernández en el momento de la Exposición Mariana o en los estudios que fueron surgiendo en los años inmediatamente siguientes. En 1930 ya aborda Angulo el tema de Alejo Fernández<sup>7</sup> y continúa con él en años sucesivos<sup>8</sup> hasta culminar en 1946 con una obra, publicada por el Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla, en la que recoge todo lo que hasta el momento se sabía de este pintor<sup>9</sup>. En este librito reproduce dos de las fotografías de la fototeca que representan los bustos de San Juan Bautista y de San Juan Evangelista<sup>10</sup> diciendo que no se puede formar sobre ellas una opinión definitiva porque no aparece el estilo del pintor con toda su pureza<sup>11</sup>. Resulta de lo más extraño que no diga de qué obra forman parte y que no reproduzca el tríptico completo o, al menos, la tabla central que de ninguna manera le hubieran pasado desapercibida. En 1950 Post, en su estudio sobre la pintura española del renacimiento, dedica mucha atención, la mayor que se le ha prestado hasta el momento, a la figura de Alejo Fernández, recopilando todas las obras que de este autor se conocían o que en algún momento se relacionaron con su entorno<sup>12</sup>. Entre las que se pueden atribuir al pintor con bastantes reservas cita la pintura de la Virgen de los Ángeles y reproduce tres de las fotografías del Laboratorio de Arte que le han sido proporcionadas por Angulo aunque sin mostrar la relación de tamaño y ordenación<sup>13</sup> puesto que no dispone de la placa que muestra el tríptico completo ni, por supuesto, ha visto el original.

Pese a que los estudios sobre Alejo Fernández no han decaído en ningún momento y poco a poco van saliendo a la luz obras suyas o próximas a su círculo, aún queda mucho por aclarar. En 1950 Post le atribuye la Coronación de Espinas del Museo de Bellas Artes de Cádiz<sup>14</sup>, en 1959 Angulo da a conocer una obra nueva del artista, La Imposición de la casulla a San Ildefonso de la colección sevillana de los Marqueses de la Almunia<sup>15</sup> y en 1984 Padrón Mérida hace lo mismo con un Descendimiento de la Galería Arcade de Londres que había estado atribuida a Pedro de Campaña<sup>16</sup>. Por último, en 1999, tras su restauración, aparece la firma de Alejo Fernández en

7. ANGULO ÍÑIGUEZ, D.: *Alejo Fernández. La Adoración de los Reyes del Conde de la Viñaza. Algunas obras dudosas*. "Archivo Español de Arte" VI, 1930, págs. 241-250.

8. ÍDEM: *Pintura sevillana de principios del siglo XVI*. "Revista Española de Arte" III-IV, 1934-35, págs. 234-241.

*Alejo Fernández. Los retablos de Don Sancho de Matienzo en Villasana de Mena (Burgos)*. "Archivo Español de Arte" XVI, 1943, págs. 125-141.

9. ÍDEM: *Alejo Fernández*. Sevilla, 1946.

10. Láminas 34 y 35.

11. Págs. 20-21.

12. POST, CH. R.: *A history of spanish painting. X. The early renaissance in Andalusia*. Cambridge, Massachussets. Harvard University Pres, 1950.

13. IBÍDEM, págs. 85-88.

14. IBÍDEM, pág. 82.

15. ANGULO ÍÑIGUEZ, D.: *Una nueva obra de Alejo Fernández*. "Archivo Español de Arte" XXXII (127), pág. 256.

16. PADRÓN MÉRIDA, A.: *Dos tablas de Alejo Fernández y Juan de Borgoña*. "Archivo Español de Arte" 57 (227), págs. 324-325.

una Virgen con el Niño y Donante del Palacio Arzobispal que sale a la luz pública en una exposición de 2001<sup>17</sup>. En realidad esa firma no era necesaria para su reconocimiento como obra del pintor pues los rasgos de la Virgen, ojos abultados, mirada baja, pelo rubio y rizado, la ponen en estrecha relación con la de los Navegantes y la de la Anunciación del libro de coro 51 de la Catedral de Sevilla. Esta obra del Palacio Arzobispal fue conocida por Angulo que la consideró de escaso valor<sup>18</sup> así como por Post<sup>19</sup>.

Otros estudios sobre Alejo Fernández han ido perfilando su estilo, dando enfoques nuevos a obras ya conocidas, justificando atribuciones hechas con anterioridad tanto pictóricas como de iluminación e incluso dando a conocer dibujos de él o de su círculo<sup>20</sup>. Pero pese a ser *la figura más excelsa que produjo el primitivismo en Andalucía*<sup>21</sup> y a que la nómina de sus obras haya ido aumentando a lo largo de los años todavía no está completo su estudio y multitud de interrogantes se abren ante nosotros.

Alejo Fernández fue un pintor con una extensa actividad profesional desde el punto de vista cronológico y geográfico. Cronológicamente ocupa casi de forma íntegra la primera mitad del siglo XVI sevillano sin que en este tiempo nadie le hiciera sombra. La expansión geográfica que alcanzó su obra fue también muy amplia pues los textos hablan de que se exportaron a Portugal y a América esculturas policromadas por él, que contrató trabajos para Málaga, Jerez, Écija, Marchena, Manzanilla, Puerto de Santa María y Sanlúcar y de que fue llamado a Cuenca a causa de su prestigio. Además se conocen obras suyas, aparte de las de Sevilla, en Madrid, Villasana de Mena (Burgos), Zaragoza, Cádiz y Londres aparte de las pertenecientes a colecciones particulares. Todo ello, unido a su intrigante apodo, Alemán, a las influencias nórdicas que acusa y a la introducción de las fórmulas renacentistas italianas, lo convierten en el más internacional de los pintores de la Andalucía del siglo XVI.

Incomprensibles son las circunstancias que se han ido dando para que una obra de la categoría del Tríptico de la Virgen de los Ángeles, lo llamaremos así respetando el nombre que se le atribuyó en el Catálogo de la Exposición Mariana, haya quedado olvidada y no haya generado estudios en profundidad. Ni en la misma ciudad donde se encuentra se tienen noticias no ya de la autoría de Alejo Fernández sino de su misma existencia: *Aunque toda ella se ha perdido importante fue la obra que produjo Alejo*

17. Orto hispalensis. *Arte y cultura en la Sevilla del Emperador*. Madrid, 2001.

18. *Un tipo intermedio entre ésta (la Virgen de Villasana de Mena) y la Virgen de la Rosa es la que se conserva en una de las oficinas del Palacio Arzobispal de Sevilla que me parece no ha sido tomada en consideración hasta ahora. Su valor es, desde luego, escaso* (ANGULO ÍÑIGUEZ, D.: *Alejo Fernández. La Adoración de los Reyes del Conde de la Viñaza*, Op. Cit., pág. 245).

19. POST, Op. Cit., pág. 76.

20. PALOMERO PÁRAMO, J.M.: *Una colección de dibujos del círculo de Alejo Fernández aparecida en la restauración del retablo mayor de la Catedral de Sevilla: Su arranque y catalogación*. "II Congreso del C.E. del I.C.O.M.". Teruel, 1978, págs. 69-72.

21. ANGULO ÍÑIGUEZ, D.: *Alejo Fernández. La adoración de los Reyes del Conde de la Viñaza*, Op. Cit., pág. 246.

*Fernández para nuestra ciudad...En San Marcos se conserva el único retablo con pinturas del siglo XVI de nuestra ciudad*<sup>22</sup>.

Y en estas circunstancias la divulgación de este tríptico de Alejo Fernández se hizo posible gracias al positivo y a los diez negativos de la Fototeca del Laboratorio de Arte certificando así el valor documental de sus fondos para el estudio de la historia del arte.

Es evidente que Alejo Fernández es un autor con bastantes interrogantes todavía abiertos del que aún pueden aparecer más obras. Su vida profesional fue muy dilatada pues desde su llegada a Sevilla en 1508 hasta su muerte en 1546 transcurrieron 38 años en los que estuvo haciendo prácticamente de todo: aparte de pintar sobre cualquier soporte, tabla, lienzo, tallas, pergamino, como todos los demás pintores, hizo cualquier cosa relacionada más o menos de cerca con su oficio. Así le vemos dando muestras en 1520 para las rejas de la catedral y en 1526 trabajando en los arcos que Sevilla levantó para recibir al Emperador. Abarcó todos los trabajos por insignificante que fuera la remuneración: en 1541, siendo ya un pintor consagrado, cobra 136 maravedises por aderezar la imagen de la Virgen de la iglesia de San Pedro<sup>23</sup>. Esos 38 años de actividad en Sevilla dieron como resultado un gran número de obras, máxime cuando en su taller trabajaban con él su hijo Sebastián Alexos y su esclavo Juan de Quejar. De muchas de estas obras se ha perdido la pista como por ejemplo le ha ocurrido al lienzo con la figura de San Fernando para el cirio pascual de la Catedral de Sevilla que pintó en 1508. Con toda probabilidad este lienzo, como todos los que se realizaban cada año para la Pascua de Resurrección, fue reutilizado para otros fines pues ninguno de ellos se ha encontrado.

Su intensa actividad profesional y su prestigio le permitieron tener un buen nivel de vida como lo demuestra el que entre sus posesiones se encontraran distintos esclavos<sup>24</sup>, a algunos de los cuales les concede la libertad<sup>25</sup> y unos pocos bienes para el inicio de su vida como hombres y mujeres libres. Fue propietario de una casa, en la que habitó, en la collación de San Pedro, de algunas tierras de labor, de una sepultura en el claustro del Convento de San Pablo, de algunos objetos suntuarios, y además

22. SERRANO PINTENO, J.: *El primitivo retablo de la Capilla de Nuestra Señora de los Remedios*, "Revista de Historia de Jerez" n° 6, 2000, págs. 177-187.

23. GIMÉNEZ FERNÁNDEZ, HERNÁNDEZ DÍAZ, GARCÍA REY, LÓPEZ MARTÍNEZ, GONZÁLEZ SANTOS, BAGO Y QUINTANILLA, MURO OREJÓN: *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, Tomo I. Sevilla, 1927, pág. 12.

24. En 1510 tiene un esclavo blanco que vale 7.000 mrs. (MURO OREJÓN: *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*. Tomo VIII, pág. 19). En 1522 vende un esclavo negro (HERNÁNDEZ DÍAZ: *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, Tomo VI, pág. 82). En 1541 tiene un esclavo que se llama Melchor (GIMÉNEZ FERNÁNDEZ, HERNÁNDEZ DÍAZ, GARCÍA REY, LÓPEZ MARTÍNEZ, GONZÁLEZ SANTOS, BAGO Y QUINTANILLA, MURO OREJÓN: *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, Tomo I, pág. 47). En 1543 tiene una esclava blanca llamada María y a su hijo Antón (GESTOSO Y PÉREZ: *Ensayo de un Diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*. Sevilla 1989-1908, Tomo III, pág. 219).

25. En 1523 ratifica el ahorramiento de una esclava blanca, Isabel (MURO OREJÓN, Op. Cit. Tomo VIII, pág. 20). En ese mismo año, en su testamento le da la libertad a su esclavo Juan de Quejar (Archivo Histórico Provincial de Sevilla, Oficio IX de Pedro Fernández, libro 2º de 1523, folio 1323).

proporcionó una buena dote a sus hijos. En 1510, recién llegado a Sevilla, declara tener 18.000 maravedises, un macho de silla de 7.000 maravedises, una taza de plata, citada en varias ocasiones, y probablemente reproducida en la Adoración de los Magos de la Catedral de Sevilla, y un esclavo también de 7.000 maravedises. En su testamento se nos muestra como un hombre ordenado, con dinero en efectivo y propiedades diversas, como una casa que compraron en 1520, su primera mujer, María Fernández y él, a sus suegros<sup>26</sup>. A la muerte de su primera mujer cuenta ya con unos 800.000 maravedises por una serie de trabajos de los que hace una relación. En su testamento de 25 de agosto de 1523, viudo ya de María Fernández y estando muy enfermo, va desgranando minuciosamente las mandas y cuidados que se han de tener con su cuerpo y con su alma y las posesiones que tenía así como el reparto que de ellas había que hacer<sup>27</sup>.

Pero en su vida también hubo sombras, se murió su primera mujer, María Fernández, antes de 1523, poco después un hijo pequeño y en 1539 su hijo y colaborador el también pintor Sebastián Alexos. Él mismo debió sufrir una crisis fuerte pues en su testamento de 1523 dice estar enfermo y efectivamente debe estarlo mucho pues su firma es de trazo poco seguro, torpe, principalmente si la comparamos con la de otros documentos de 1520.

Es evidente que es un pintor bien pagado a quién no faltan encargos. En el testamento de 1542, esta vez el definitivo, además de los extremos habituales dice: *...y más tenía otros 50.000 maravedises que yo avía ganado en las obras de mi oficio desde que la dicha mi primera mujer falleció hasta que yo casé con la dicha Catalina de Avilés mi segunda mujer porque tenía obras muy gruesas entre las manos*<sup>28</sup>. Dado que María Fernández está viva aún en 1520 y que en 1525 se casó en segundas nupcias, el dinero que se cita obtenido en obras importantes lo había ganado entre esas dos fechas. Quizás parte de esos 50.000 maravedises se lo proporcionó el pago del retablo que había hecho para la iglesia de San Juan de Jerez del que no sabemos ni lo que costó, ni su tamaño, ni los temas que tenía. El 23 de noviembre de 1520 da poder a su esclavo Juan de Guejar para que cobre *...del mayordomo de la fábrica de la iglesia de San Juan todos los maravedises que me deben un retablo que para la dicha iglesia pinté y asy mismo del mayordomo del hospital de la sangre de unos bultos de santos que yo pinto*<sup>29</sup>. El pago no debió de efectuarse pues tres años después da poder a Juan de Guejar, al que llama su criado pues ha sido manumitido en su testamento en ese mismo día, para que de nuevo trate de cobrar el retablo de San Juan de Jerez<sup>30</sup>. Su precio pudo ser alto a juzgar por los 35.000 maravedises que le pagaron por el retablo que hizo en 1528 para Doña Constanza de Guzmán, vecina de Baena y viuda de Don Luis de Córdoba, si bien en el precio se incluía todo, hasta la madera<sup>31</sup>. Más reducida es

26. HERNÁNDEZ DÍAZ, Op. Cit., Tomo VI, pág. 82.

27. A.H.P.S., Oficio IX de Pedro Fernández, libro 2º, folio 1323.

28. GESTOSO, Op. Cit., Tomo III, pág. 318.

29. Archivo Catedral de Sevilla. Fondo Gestoso. Tomo XLI, folio 44.

30. A.H.P.S., Oficio IX de Pedro Fernández, libro 2º de 1523, folio 1320.

31. HERNÁNDEZ DÍAZ, Op. Cit. Tomo VI, pág. 81.

la cantidad que le pagan en 1509, 25.000 maravedises, por el retablo que hace para Martín Alonso<sup>32</sup>.

Aunque las cantidades varían según los años en los que se realizan las obras, pues la subida de precios en el siglo XVI es un hecho incuestionable, según el tamaño del retablo y según los materiales y labores incluidos en el contrato, el precio que debió recibir Alejo Fernández por el retablo de San Juan de Jerez debió ser sustancioso. Este desaparecido retablo o parte de él podría ser el Tríptico de la Virgen de los Ángeles sin que se puedan descartar todos los que citan los documentos ni siquiera el que en 1528 hizo para Doña Constanza de Guzmán aunque su tamaño, doce pies de ancho por dieciséis de alto, sea muy superior al de Jerez, que también podría haber formado parte de él. Sin embargo es muy sugerente que las representaciones que se hacen en este tríptico enlacen con las que pudo tener el retablo hecho para San Juan de los Caballeros de Jerez. En un lado los Santos Juanes, patronos de la citada iglesia, en otro los dos santos más representativos y venerados de la orden franciscana, San Francisco de Asís y San Antonio de Padua, a la que pertenecían los capellanes del hospital de nobles que Doña Mencía Suárez de Moscoso había mandado instituir en el siglo XV<sup>33</sup>.

Al primer golpe de vista se aprecia que el tríptico es de Alejo Fernández aunque no se pueda descartar que en él colaboraran otras manos, quizás las de su hijo Sebastián Alexos o las de su esclavo Juan de Quejar. En todo caso, además de los pintores que forman parte del taller con una estructura plenamente gremial, en ese momento son habituales las colaboraciones y subcontratas. En la obra se ve claramente esa doble influencia que acusa el pintor, admitidas por todos los estudiosos que se han dedicado al tema. La primera de esas influencias es la flamenca que llega a través de las relaciones económicas que desde antiguo mantuvo el reino de Castilla con Flandes reforzada por la política matrimonial de los Reyes Católicos. Multitud de obras flamencas de pintura y de miniatura, llegan a Castilla donde tienen una acogida espectacular, ejercen una fuerte influencia en el gusto dominante del momento que se va a prolongar durante mucho tiempo. Junto a esta influencia flamenca aparece, no muy bien diferenciada de ella, la alemana. La influencia nórdica se cuela a través de los grabados de Schongauer, Durero, Van Scorel y Van Orley. Jiménez Fernández mantiene que elementos alemanes existentes en Córdoba pueden verse en obras posteriores de Alejo como el dosel, los paños ricamente estofados, la disposición del manto de la Virgen cubriendo las rodillas, la grada con un saliente semicircular... Pero ninguno de esos elementos que supuestamente hubiera podido tomar el pintor de la corriente alemana es exclusivo de ella. Por ceñirnos a uno, el escalón semicircular que se ve en obras alemanas como dos del Maestro de Cappenberg (Jan Baegert) de hacia 1520, Cristo ante Pilatos y La Coronación de la Virgen, también aparece en otras italianas como La Virgen con

---

32. BAGO Y QUINTANILLA, HERNÁNDEZ DÍAZ, SANCHO CORBACHO: *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, Tomo II, págs. 117-118.

33. SANCHO DE SOPRANIS, H.: *Historia social de Jerez de la Frontera al fin de la Edad Media*. Jerez de la Frontera, 1959. Tomo II, págs 27 y 90.

el Niño de Gentile Bellini de hacia 1480 y La Madonna della Rondine de Carlo Crivelli diez años más tardía<sup>34</sup>.

Las antiguas relaciones políticas con Italia de la Corona de Aragón propiciaron la llegada a la península de los nuevos aires renacentistas por mil caminos distintos, viajeros u obras de arte importadas, pero, sobre todo, por grabados de los italianos Zoan Andrea, Nicoletto da Modena, Fra Antonio da Monza, Agostino da Musi, Agostino Veneciano y Giovanni da Brescia, del alemán Israel van Meckenem o del flamenco Lucas de Leyden. El descubrimiento de América dirigió la influencia renacentista hacia Sevilla en forma de artistas italianos y obras importadas. El contacto de personajes sevillanos con el mundo italiano está claramente ejemplificado en la persona de Rodrigo Fernández de Santaella, cuya admiración por la cultura italiana debió de influir en Sevilla en general y en Alejo Fernández en particular pese al escaso tiempo en que tuvieron contacto. Apoyó también esta expansión de los aires procedentes de Italia Hernando Colón que por los años en que está activo en Sevilla Alejo Fernández está reuniendo su espléndida biblioteca las ilustraciones de cuyos libros colaboraron también a difundir la nueva corriente artística.

Esos aparatosos tronos en donde el pintor sitúa a la Virgen de la Leche de Villasana de Mena, a la de la Rosa de Santa Ana de Triana o a la del Palacio Arzobispal de Sevilla parecen ser de procedencia italiana pues se ven, por ejemplo, en dos cuadros de la Virgen con el Niño, uno de Masaccio de 1426 y el anteriormente citado de Gentile Bellini<sup>35</sup>.

Además de las aportaciones nórdica e italiana, básicamente para personajes y composiciones en el primer caso y para fondos arquitectónicos en el segundo, Alejo Fernández desliza en su obra elementos que reflejan el mundo real, aquel en el que vive inmerso el pintor, como una solería de *ladrillo de junto*<sup>36</sup>, frecuente en las casas sevillanas del siglo XVI, quizás el mismo suelo de la suya, o como el edificio en conjunto y la fachada en particular del colegio de Santa María de Jesús<sup>37</sup>, representado de forma objetiva como demuestra una fotografía de 1892. Por ello se convirtió el pintor en un cronista gráfico de su época.

El tríptico de La Virgen de los Ángeles se compone de una pieza central de 1'80 metros de alto por 1'20 de ancho formada por seis tablones de unos 20 centímetros de anchura y dos piezas laterales de 1'45 metros de alto por 0'90 de ancho, formadas por cuatro tablones de algo más de 20 centímetros de ancho (Fotografía 1). En realidad no se trata de un tríptico sino de tres piezas sueltas unidas. Tanto es así que actualmente la ordenación que tienen está invertida respecto a la que se mostró en la Exposición Mariana, es decir, los Santos Juanes están colocados a la derecha de la Virgen y los dos franciscanos a su izquierda. De esa manera, San Juan Evangelista queda al lado de la Virgen reflejando así su mayor proximidad afectiva a ella.

34. Galería Nacional de Londres.

35. Ídem.

36. Anunciación. Libro de coro 51 de la Catedral de Sevilla.

37. Tabla central del retablo de la Capilla de la Puerta Jerez.





Fotografía 1.- Tríptico de La Virgen de los Ángeles.

Como es usual en las obras de Alejo Fernández, y según dicen los documentos de la época, las tablas están enmarcadas por baquetones góticos y rematadas por una crestería agregada con posterioridad. El efecto que producen estas tres piezas es deslumbrante con sus riquísimos oros y sus brillantes colores quizás reavivados en la restauración que, como consecuencia de una humedad, se realizó hace unos seis o siete años. Salvo alguna pequeña anomalía, su estado de conservación es muy bueno.

En la tabla central, que representa la Asunción de la Virgen (Fotografía 2), ésta, de pie sobre la media luna y despidiendo una ráfaga dorada, es izada al cielo por seis ángeles en medio de una rizada nube, auténticamente una mandorla, que simboliza la gloria. La fórmula, que se arrastra desde la Edad Media, está repetida con bastante frecuencia tanto en la pintura del momento como en la miniatura. Sin ir más lejos, Pedro de Palma, un miniaturista que coincide trabajando para la Catedral de Sevilla con él y con el que tiene muchos puntos de contacto, representa en 1521 la Asunción<sup>38</sup> según el mismo esquema: la Virgen es empujada al cielo, en este caso por cuatro ángeles, la cabeza girada hacia la derecha y las manos juntas en actitud de oración.

38. Libro de coro 33, folio 1vuelto.



Fotografía 2.- Asunción de la Virgen.

Prácticamente igual es la Asunción que este miniaturista hizo para el monasterio de Guadalupe<sup>39</sup>. La Virgen, de alargadísimo cuerpo, viste una túnica verde azulada de damasco cuyo dibujo vemos de nuevo en el manto de San Juan Evangelista del mismo conjunto y es igual al del manto de la Virgen de la Leche de Villasana de Mena. Este modelo de damasco está muy repetido en pintura dándose de nuevo el caso de no poder determinar su procedencia pues se encuentra en ejemplos italianos<sup>40</sup>, alemanes<sup>41</sup> y flamencos<sup>42</sup>. El manto de la Virgen, gris claro, se adorna con un dibujo de flores de cuatro pétalos agrupadas formando rombos igual a las que aparecen en la greca del manto de Santa Ana del Abrazo ante la Puerta Dorada o en la túnica del rey blanco que está de pie en la adoración de los Magos, ambas obras de la Catedral de Sevilla. Los ángeles que elevan a la Virgen hacia el cielo, llevan las piernas dobladas hacia atrás para marcar el sentido ascendente del movimiento, que se acentúa por los largos cíngulos flotantes, tienen el pelo largo, rubio y rizado como habitualmente lo representa el pintor en ellos o en sus modelos femeninos, semejantes a los que acompañan a la Virgen de la Leche de Villasana de Mena o a la de la Rosa y tienen el mismo aire de rendida devoción.

Pero todas estos parecidos con obras probadas de Alejo Fernández sobran cuando se repara en la cara de la Virgen (Fotografía 3), semejante a todas las que hizo el pintor e igual a la de los Navegantes (Fotografía 4). Sus Vírgenes son de una belleza serena, reposada, no melancólica como se ha querido ver para enlazarlas mejor con la pintura flamenca. Son patrones estéticos de cara redonda, ligeramente inclinada hacia un lado, cejas altas, ojos abultados, mirada baja, nariz larga de puente alto, boca pequeña y barbilla puntiaguda. El triángulo equilátero resultante de enlazar los ojos y la boca quedaría encajado en la redondez de la cara, mucho más evidente en la Virgen de la Leche, en la de los Navegantes y, sobre todo, en la de la miniatura de la Anunciación de la Catedral de Sevilla. Es un esquema que repite incansablemente en sus personajes femeninos. Sirva de ejemplo, por adoptar el mismo giro e inclinación de la cabeza, la Santa Ana del Nacimiento de la Virgen de la catedral. Esta semejanza con los modelos femeninos del pintor se vuelve identidad con la Virgen de los Navegantes de la que no le debe separar una gran distancia cronológica. Las manos de la Virgen de los Ángeles, en actitud de oración en este caso, son iguales a las que pinta Alejo Fernández con el dedo meñique algo separado de los demás y ligeramente curvado.

Contemplando este panel parece imposible que Angulo dudara entre la autoría de Alejo Fernández mismo y un discípulo, según recoge Post que comparte esa idea<sup>43</sup>.

A la derecha del panel central, según la ordenación que se le dio en la exposición Mariana y por lo tanto la que tienen en las fotografías realizadas durante ella en el año 1929, una tabla acoge las figuras de San Francisco de Asís y San Antonio de

---

39. Libro de coro 18, folio 52..

40. Carlo Crivelli, Inmaculada Concepción, 1492 (Galería Nacional de Londres).

41. Tríptico, 1500-1510 (Museo Victoria y Alberto, Londres).

42. Menling, La Virgen con el Niño, un ángel, San Jorge y un donante, hacia 1480 (Galería Nacional de Londres).

43. Post, Op. Cit. Págs. 85-86.



Fotografía 3.- Detalle de la Virgen.



Fotografía 4.- Detalle de la Virgen de los Navegantes.

Padua separados por una columna pretendidamente clásica pues, siguiendo la costumbre de Alejo Fernández y en clara contradicción con el enmarque gótico, los elementos arquitectónicos interiores son renacentistas. Los franciscanos, que se vuelven plácidamente uno hacia el otro sin que los estigmas que muestra San Francisco agreguen ninguna nota de dramatismo a la escena, están representados según la iconografía tradicional: jóvenes, imberbes, de magro aspecto, San Francisco mostrando las llagas y San Antonio con un crucifijo en la mano derecha y un pequeño Niño Jesús en el centro del pecho. Esta última fórmula no es tan frecuente como aquellas que muestran al Niño sentado, de pie sobre el libro o sencillamente en brazos del santo. Visten sayal de color gris ajustado por el cordón de tres nudos que simbolizan las tres virtudes franciscanas, pobreza, humildad, obediencia, y calzan sandalias. Las coincidencias con otras obras de Alejo Fernández son muchas. La colocación o la misma forma de las manos, con el dedo meñique ligeramente separado del resto y algo flexionado es igual a la que se ve en la Virgen de los Navegantes o en la de la miniatura de la Anunciación de la Catedral de Sevilla. Los rasgos de la cara de San Antonio (Fotografía 5), cejas altas que enlazan con el alto puente de la nariz, ojos ligeramente abultados, boca pequeña, corresponden a los personajes del pintor. San Francisco (Fotografía 6) tiene un claro parecido al santo de la Imposición de la casulla a San Ildefonso de la colección Conde de la Almunia.



Fotografía 5.- San Francisco de Asís y San Antonio de Papua.



Fotografía 6.- Busto de San Francisco.



Fotografía 7.- Busto de San Antonio.

Los dos franciscanos se encuentran en un interior de reticulado suelo de mármol, columna central sobre la que cargan dos arcos y fondo de rico brocado que compensa con su brillo la sobriedad del burdo sayal del hábito franciscano. Todos los elementos citados se encuentran en las obras de Alejo Fernández. La columna que separa el espacio ocupado por los frailes es uno de esos ejemplares que él representa habitualmente. Su basa, aunque sin labrar, es igual a la del Cristo de la Columna del Museo de Bellas Artes de Córdoba y muy semejante a la de la Anunciación del Museo de Sevilla. El capitel, pretendidamente clásico, es un modelo inexistente frecuentemente repetido por él. Pero el elemento que más identidad tiene con las obras de Alejo Fernández es el suelo de mármoles de colores. Una retícula de color beige, en cuyas intersecciones se colocan pequeñas piezas, a manera de olambrillas, con un dibujo geométrico, separa los cuadros alternantes de color rojo y oscuro. Este suelo es el que, prácticamente igual, sin más variación que las olambrillas reducen su dibujo geométrico a la mitad, se representa en el retablo de la capilla del Colegio de Santa María de Jesús, bajo los cuatro Padres de la Iglesia. Los suelos reticulados están profusamente representados en la obra de Alejo Fernández: en La última Cena del Pilar de Zaragoza, en La imposición de la casulla a San Ildefonso del Marqués de la Almunia, en La Anunciación del Museo de Bellas Artes de Sevilla... Estas solerías de mármoles jaspeados, reticuladas o ajedrezadas, son habituales en la pintura del momento, española o foránea, pues es un recurso ideal para reflejar el espacio.

A la izquierda de la tabla central, siguiendo de nuevo la situación que tuvieron durante la Exposición Mariana, se representa a los santos Juanes vestidos según impone la tradición con ricos brocados, el Bautista sobre su túnica de piel de camello, e igualmente volviéndose el uno hacia el otro (Fotografía 7). La ordenación que tiene la tabla en la actualidad es más razonable porque eso hace que San Juan Evangelista quede a la derecha de la Virgen, dado el vínculo que tenía con ella. Además, de esa forma, es decir la tabla de los Santos Juanes a la derecha y la de los franciscanos a la izquierda, toda la atención se vuelve hacia María pues los dos santos que quedan en el extremo, San Juan Bautista a la derecha y San Antonio de Padua a la izquierda, están girados hacia el centro y los que están en el interior de las tablas se muestran de frente con lo que el movimiento que describen es envolvente. Los Santos Juanes están vestidos de ricas telas de damasco. El Bautista lleva un manto dorado sobre la túnica de piel de camello, dorada también. El Evangelista, sobre una túnica dorada, viste manto rojo con el envés verde. El dibujo de este manto aparece, aparte de en las obras ya citadas, en el manto de San José del Cristo de la columna del Museo de Córdoba. Las representaciones de los santos Juanes responden a la iconografía tradicional, el Precursor con el dedo índice de la mano derecha extendido, el libro de la nueva ley en la mano izquierda sobre el que reposa el cordero con la cruz astada, el Evangelista, eternamente joven, pese a que murió en edad muy avanzada, con la copa del veneno y la serpiente en la derecha. Ambos van descalzos.

También están situados en un interior, suelo reticulado de mármoles de colores, columna separadora de los dos personajes y, tras ella, bajo los montantes de cristal emplomado que cierran los dos arcos, el exterior liso con apenas la representación de un pequeño edificio, uno de esos torreones medio en ruinas que el pintor coloca en el fondo de muchas de sus obras. Prácticamente el escenario es el mismo en que se sitúan los franciscanos, con ligeras variantes. La retícula, de color beige, que describen los mármoles de la solería es mayor, en la intersección de la cual hay unos pequeños recuadros, y, dentro de ella, losas alternantes de color marrón claro y marrón más oscuro. La columna es de proporción bastante más alargada que la de la tabla de los franciscanos, contradiciendo la pretendida forma renacentista de ella. Pero, sobre todo, la gran diferencia con el otro ala de este conjunto viene dada por el fondo que en este caso es liso pues las ricas vestiduras de los santos no necesitan más que una superficie sencilla sobre la que destacar mucho mejor. Este fondo simula ser el exterior y para sugerirlo se ha recurrido a los montantes de cristal emplomado formando rombos que cierran los arcos, semejantes a los que aparecen sobre las cabezas de los Padres de la Iglesia en el retablo sevillano del Colegio de Santa María de Jesús.

San Juan Bautista (Fotografía 8), como bien apuntara Post, es muy parecido al Cristo de la columna del Museo de Córdoba, al San Juan Bautista de una colección particular de Madrid y al rey blanco que está de pie en la Adoración de los Magos de la Catedral de Sevilla<sup>44</sup>. Y este parecido se manifiesta más claramente porque

---

44. POST, Op. Cit., pág. 86



Fotografía 8.- Santos Juanes.



todos ellos representan a hombres jóvenes, barbados, que giran la cabeza hacia la izquierda manteniéndola ligeramente inclinada. Pero otros ejemplos también remiten a la obra de Alejo Fernández uno de los cuales puede ser el Santo Varón de la Piedad de la Catedral de Sevilla. San Juan Evangelista, como es habitual en la iconografía tradicional, está adscrito al horizonte estético femenino y sus rasgos y su actitud se encuentran repetidos en vírgenes y ángeles del pintor. Su cara, de exquisita belleza, representa el tipo analizado para la Virgen, cejas altas que se unen en el puente de la nariz, alto también, ojos algo abultados de mirada baja, boca pequeña y barbilla puntiaguda (Fotografía 9). Su parangón en otras obras de Alejo Fernández es la Virgen de la Adoración de los Magos de la Catedral de Sevilla (Fotografía 10).

Un elemento que podría alimentar la duda sobre la autoría de los Santos Juanes es la aureola que llevan, poco vista en las obras de Alejo Fernández, pero es igual a la que lleva la Virgen del panel central.

Las dos tablas laterales parecen haber sido terminadas por la parte superior de forma muy tosca porque los arcos, aproximadamente carpeneles, están trazados de forma muy irregular dejando sobre ellos un espacio oscuro, mate, pues en origen debieron estar cubiertos por la estructura, semejante a la del retablo del colegio de Santa María de Jesús, que cobijaría todo el conjunto de la obra, la tabla central de la Virgen, donde la huella es menos notoria, también.

El panel central es, sin duda alguna, de Alejo Fernández y en este caso se hace bueno el refrán *más vale una imagen que mil palabras*. Las laterales, en las que se podría pensar en una colaboración parcial, tienen tantos puntos de contacto con las obras del pintor que difícilmente podemos obviarlos. Es cierto que muchos de los elementos analizados no son exclusivos de Alejo Fernández y que son usados por otros pintores, pero es difícil creer que se aunaran en las dos tablas laterales que acompañan a la central creo que de probada autoría.

Las tres tablas analizadas son dignas de salir del olvido, tener una filiación clara y figurar en un sitio destacado de un museo donde puedan ser admiradas.



Fotografía 9.- Detalle de San Juan Evangelista.



Fotografía 10.- Detalle de la Virgen de la Adoración de los Magos.