

dos plantas, cubriéndose la baja con robusta bóveda de aristas. La superior ha perdido en gran parte la cubierta, que ha sido sustituida por chapa.



CALDERONA

La singularidad de este cortijo reside en su historia, el vínculo con el linaje gobernante, y en la envergadura de su fábrica, de tal monumentalidad que bien podría incorporarse al catálogo de los bienes artísticos de Osuna.

En Osuna pudo haberse salvado una ruta monumental que enlazaba a un conjunto de molinos de gran desarrollo e interés arquitectónico, que coincidía con el tramo inicial de la carretera SE 466. A excepción de la hacienda Marchelina y Borrás, el resto se ha arruinado, con la consiguiente pérdida de un valioso reclamo turístico.

Marchelina tiene la particularidad de estar fechada. En la portada aparece «1748» y en la torre «1793». Con la primera se data la construcción del conjunto, en tanto que la segunda tiene que ver con las reformas de la almazara, que pudieron estar relacionadas con un incremento en la producción y la ampliación de este sector productivo. Pese a las modificaciones, se conserva en un buen estado general. La torre de contrapeso es de noble aspecto y presenta en planta disposición en L, por funcionar con doble viga. La nave está recorrida longitudinalmente por una arquería. La antigua gañanía aún conserva la chimenea y el poyo. Se encuentra en el área residencia actual, que posee una fachada de culta configuración, con arco de medio punto ligeramente acarpanelado y un frontón roto que cobija en una hornacina la fecha citada.

Por último, queremos mencionar un molino de bellísima estampa que se conserva en impecable estado en la vereda de Puebla a Cañete, el de la Calderona. Frente a la inmensidad de las piezas arriba referidas, la Calderona es el contrapunto, por su pequeña dimensión y regularidad de los elementos que la integran. Es interesante por cuanto conserva en muy buen estado la almazara, con el empiedro, los husillos, el machón de la caldera, así como la oficina del administrador y la bodega. En ésta además se encuentran, *in situ*, las tinajas

HISTORIA

JUAN DE ZAMORA Y EL RETABLO MAYOR DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE CALA (HUELVA)

JUAN LUIS RAVÉ PRIETO

Coordinador de Bellas Artes del Gabinete
Pedagógico de la Delegación de Cultura
de la Junta de Andalucía

RECIENTEMENTE hemos asistido al laborioso y feliz proceso de restauración de este retablo dirigido por D. Jesús Mendoza, participando en el informe técnico correspondiente. Al ser desmontado se descubrió otro retablo pintado en el muro que por su singularidad, relativa buena conservación e interés ha sido igualmente restaurado. Ambos ostentan una iconografía y temática semejante, estando dedicados a exaltar la vida de Santa María Magdalena. Lo que resulta realmente sorprendente es la cronología tan próxima en el tiempo de los mismos y la morfología todavía muy tradicional y gótica del mural que suponen una inmediata sustitución y cambio de gusto. La inscripción y dedicación que ostenta en el banco del pintado sobre el muro lo fecha en 1521 mientras que el de tablas que vamos a estudiar no debe sobrepasar la mitad de la década de los años 30.

La conservación definitiva de los dos ha llevado a los responsables de la Consejería de Cultura y de la diócesis de Huelva a situar el retablo mueble en el muro del evangelio del mismo presbiterio para dejar a la vista y al culto el mural. Dadas las estrechas relaciones estilísticas que ostenta el retablo de batea de Cala con los que realizó Juan de Zamora en la colegiata de Osuna, nos parece de gran interés darlo a conocer en esta revista.

El retablo objeto de este estudio fue víctima de los desastres de la guerra de 1936, de la desidia de los hombres, del efecto del paso del tiempo e incluso de la falta de atención de la crítica especializada. Así, ni Angulo lo tuvo en cuenta en su estudio sobre Juan de Zamora de 1936, ni en sus abundantes trabajos sobre Alejo Fernández y su taller. Post tampoco se interesó por las tablas maltrechas pero conservadas después de la guerra, en su obra monumental sobre la pintura española. Sólo en 1974, fue objeto del trabajo de investigación inédito de Manuel J. Carrasco Terriza. Rey Durán en 1997 admitió la posible relación de Juan de Zamora con el retablo, y finalmente, tras su reciente restauración, Carrasco Terriza ha propuesto

la autoría de Alejo Fernández para las tres mejores tablas del conjunto.

Aunque fue incendiado en 1936, se salvó su estructura interna y la mayor parte de la superficie pictórica; no así los elementos decorativos de talla que padecieron los efectos del fuego. En la postguerra fue recompuesto y restaurado de forma arbitraria y rudimentaria, utilizándose algunos elementos del remate –aguja y crestería– que, imitados y reiterados por los tallistas que los rehicieron, impiden una lectura correcta de la arquitectura original del mismo.

Como era habitual al final de la Edad Media y en los comienzos de la Moderna, se trata de un retablo de los llamados de batea que ha perdido en las transformaciones comentadas los característicos guardapolvos que lo enmarcaban y la crestería original. La actual crestería está compuesta a base de fragmentos de talla original y de elementos tallados modernamente y no apoya como sin duda lo hizo sobre un guardapolvo, destruido en el 36 y del que no queda ni rastro. La sencilla estructura en cuadrícula del conjunto está subrayada por simples baquetones de planta cuadrada cuyas aristas consiguen potenciar la verticalidad propia de un diseño todavía gótico. La calle central está remarcada tanto por la amplitud de la misma como por la mayor longitud del remate dedicado a *El Calvario*.



CALVARIO. CALA (HUELVA)

Parte de la estructura arquitectónica fue sustituida con madera moderna en la zona inferior, durante

la restauración realizada en la postguerra, habiendo perdido consecuentemente el oro y el acabado original. En los dos cuerpos inferiores han desaparecido los doseletes que coronaban cada una de las tablas. Sin embargo, en las tablas superiores se han conservado buena parte de los mismos, que responden a modelos muy cercanos a los de las tablas secundarias del retablo mayor de Santiago de Écija, concretamente al de la tabla de *La Crucifixión*, y en especial a los de los retablos de Osuna. Tanto la talla superpuesta, que resta en la mayoría de las tablas, como la decoración del interior y del contorno de la hornacina central también responden a las formas habituales en los talleres de los ensambladores que trabajaron en el retablo mayor de la catedral sevillana y que colaboraron habitualmente en los retablos de Alejo Fernández y su entorno. Es decir, el propio hermano de Alejo, Jorge Fernández, y los hermanos Ortega que continuarán trabajando la ensambladura gótica hasta bien entrados los años 50 del siglo XVI. Esta tracería gótica deriva de las tallas diseñadas por los maestros germánicos del grabado a fines del s. XV, especialmente Schongauer, como ya demostrara en su día Palomero al estudiar el retablo de la catedral sevillana, aunque también estas formas tan delicadas y complejas pueden estar relacionadas con los modelos de la platería de ese momento y de procedencia semejante, por ejemplo, los diseños de plateros conservados en Basilea.

La hornacina que cobijaba la Santa titular, destruida durante la guerra civil, tiene una disposición semejante a la de los retablos que hiciera el propio Juan de Zamora en la Colegiata de Osuna, aunque también se pueden poner en relación con las más complejas de los retablos mayores de Marchena y Écija, obras del taller de Alejo. Igualmente, la sencilla y sinuosa orla de cardina es idéntica a las de los retablos de Osuna, aunque derivada, como aquella, de la simplificación de las hornacinas del retablo catedralicio.

Juan de Zamora

Debió establecerse en Sevilla muy joven, su amistad con Juan de Mayorga y su apellido, seguramente un gentilicio, lo ponen en relación con la tierra leonesa. La primera noticia que se tiene de este maestro es la de su colaboración con un pintor llamado Juan Sánchez en 1526. El siguiente dato es precisamente el de su primer y temprano testamento en el que se cita como obra comenzada la pintura de una viga de imaginería para la iglesia de Cala en 1528: «tengo a mi cargo faser una viga que es en la iglesia de Cala, con una cruz y unos ciriales que tengo rescibidos para en cuenta de la hechura diez y seys ducados, mando que se aprecie lo que está fecho e le buelva lo que sobrase». Cuando realizó este testamento probablemente no contaba más de 25 años, según Angulo. Como el

mismo historiador demostró debió fallecer después de 1578, fecha última en la que se le documenta vivo y antes de 1585. Su vida transcurrió dentro de la característica endogamia de los gremios artísticos: La buena relación con Mayorga le hizo apadrinar a uno de sus hijos. Por otra parte, sus propios hijos, Pedro de Bonilla y Alonso de Zamora fueron también pintores y colaboradores suyos, que acabarán el retablo de Cumbres Mayores tras su fallecimiento.



NOLI ME TANGERE. CALA (HUELVA)

Casó a sus dos hijas con los escultores Giralte y Juan Bautista Vázquez. Además, mantuvo estrechos lazos profesionales y de amistad con Esturmio y Juan de Oviedo, que le sirvieron de fiadores y, a su vez, él mismo fue fiador de Balduque, Marín y Vallés.

Desde el punto de vista estilístico depende de Alejo Fernández, tanto y tan estrechamente que, don Diego Angulo llegó a definirlo como: «Nacido de una costilla de Alejo Fernández». Claramente, se observa en la Virgen de los Remedios de Santa Ana de Triana, atribución antigua a Fernández, que dio pie a Angulo para establecer su personalidad artística. Según él, era evidente también la estrecha vinculación con Pedro Fernández de Guadalupe. Las relaciones con Antón Sánchez de Guadalupe, Sebastián Alexos, Cristóbal de Cárdenas y Texeda están igualmente documentadas en la escritura de obligación del retablo de Osuna. Es decir, está claramente ligado al mundo de los seguidores y continuadores de Alejo, incluido su propio hijo. Sin embargo, resulta mucho menos clara la evolución estética de Zamora, cuando a partir de los años 40 la influencia de Alejo y de su círculo de-

caiga, superada por el gusto manierista impuesto por Campaña, Sturmio y Vargas. Desgraciadamente, no existe ninguna obra claramente identificada de esa última fase.

Los rasgos específicos del estilo de Zamora fueron identificados por Angulo: gusto por hacer unos rostros muy planos; componía con tendencia a la simplificación, lo que le dota de cierta solemnidad, aunque en ocasiones se le pueda achacar exceso de esquematismo; sus ángeles, vestidos con largas túnicas blancas siguen las líneas propias de la escuela umbra, pero con los convencionalismos y la estilización caligráfica cercana al manierismo de Amberes. Para Valdivieso son característicos de su personalidad los *rostros de suaves rasgos físicos que traducen una expresión absorta y ensimismada. Un dibujo riguroso y no excesivamente experto, que otorga una notoria dureza de expresión a las figuras*



SAN JUAN. CALA (HUELVA)

También es común en sus retablos el uso de colaboradores, advirtiéndose en Osuna la presencia de dos manos y en muchas otras obras documentadas se constata su afición a trabajar en compañía. Su papel en el contexto de la pintura sevillana del XVI es el de continuador hasta mediados del siglo XVI de la tendencia narrativa y ecléctica de la escuela condicionada por la gran figura de Alejo Fernández y por el conservadurismo del retablo de la catedral de Sevilla.

Iconografía general del retablo

Analizando los temas representados en el retablo se deduce inmediatamente que hay una continuidad en la titularidad y en las principales escenas con respecto al retablo mural que unos años antes se había realizado en la misma capilla mayor. *San*

Juan Evangelista, San Andrés, San Pablo, Santiago, La imposición de la Casulla a San Ildefonso, María Magdalena en casa de Simón unge los pies de Cristo, Jesús en casa de Marta y María, La última Comunión de María Magdalena, Las tres santas mujeres ante el sepulcro, Calvario, Cristo resucitado se aparece a María Magdalena. De este conjunto de temas destaca su función hagiográfica, que permite ilustrar la vida de Santa María Magdalena, incidiendo especialmente en aquellas escenas que hacen posible desarrollar también un discurso cristológico, tal como conviene al retablo mayor de una iglesia parroquial. Es decir, ilustrando las escenas en donde convergen la Magdalena y Cristo.



VIRGEN ANUNCIADA. CALA (HUELVA)

El programa cristológico se completa con *La Anunciación*, que permite introducir a María como receptáculo de la Encarnación y primera estación de la Salvación. Esta presencia del tema de la Encarnación está documentada en los restos de la pintura mural que bordean una antigua ventana de traza mudéjar que iluminaría esta capilla desde el siglo XIV, por lo que se trataría de una imposición de la tradición del culto de la propia parroquia. Además, los apóstoles, algunos de los cuales se repiten en el retablo mural representados en la parte de la predela, vienen a explicar la continuidad del mensaje cristiano y contextualizar a la Magdalena como compañera de los apóstoles y difusora del mensaje cristiano.

Con respecto a las escenas puramente hagiográ-

ficas han disminuido en relación al retablo anterior, sólo se han mantenido *La Comunión y Muerte* de la santa, eliminándose casi todos los aspectos legendarios como *El Traslado a Marsella*, o *El Éxtasis* de la santa. Se podría afirmar que entre un retablo y otro existe un deseo de eliminar o depurar los elementos no ortodoxos y medievales de la santa y un afán de destacar los valores evangélicos, así se entiende la introducción del tema de *Cristo en Casa de Marta y María*, un tema que será mucho más representado a partir de la Contrarreforma por el contenido moral y la aplicación a la vida del cristiano.

Ni la documentación existente, ni el propio retablo por sí mismo permiten contundentemente identificar a su autor o autores. El único documento conservado se refiere a una viga de imaginería que estaba realizando Juan de Zamora para un indeterminado retablo que bien podría ser el mural o incluso la culminación de éste que ahora comentamos. La viga se remataba con una cruz y unos ciriales, ni siquiera sabemos si contenía tablas pintadas o sólo era un remate decorativo del retablo. Por lo que conocemos de otros casos semejantes, se trataba de un complemento que servía fundamentalmente para enriquecer a estos retablos tardomedievales. Según el escueto y temprano testamento del pintor, en 1528 se había realizado ya parte del trabajo. También sabemos que estaba inconcluso, porque pide que se valore la labor realizada y se devuelva el dinero que corresponda.

La aparición en Cala durante el proceso de restauración del citado retablo mural, fechado en 1521, bajo la estructura del que ahora estudiamos, nos da un escaso margen para recomponer la cronología del encargo y de la ejecución material del retablo pintado sobre tablas. En poco tiempo se suceden, el retablo mural de 1521, la viga encargada antes de 1528, y el retablo definitivo de fecha indeterminada pero muy cercana. Además, se da la circunstancia que el estilo del autor documentado de la viga, Juan de Zamora, es muy cercano al maestro anónimo que debió realizar buena parte del retablo. Ante los datos que aportan los escasos documentos y la proximidad de estas sucesivas empresas artísticas, caben dos hipótesis: a) que, ante la superior calidad de la parte de la viga realizada en 1528 en contraste con el retablo mural, en general bastante torpe y desmañado, la parroquia o el patrono encargase inmediatamente al mismo artista entre 1528 y 1530 la realización de un retablo completamente nuevo, sin que se concluyera la viga. Esta posibilidad estaría avalada por ejemplos como el del retablo de Marchena, en donde la secuencia de documentos es semejante: 1509 encargo de una viga para un retablo preexistente, 1521 Alejo Fernández recibe una cantidad por el retablo ya iniciado, realizándose en 1533 el asiento definitivo del mismo; b) que el retablo se

encargase poco antes que la viga, y que ésta fuese la culminación de un trabajo ya iniciado. La viga se ha podido perder por ser una pieza que con el tiempo cayó en desuso. Esta hipótesis daría un plazo algo más largo y temprano a la ejecución de este retablo. Cualquiera de estas hipótesis y sobre todo el análisis formal y material de las tablas nos llevan a pensar en una labor que, de forma genérica, se puede encuadrar dentro del entorno de Alejo Fernández y su amplio taller, aunque es notable la coincidencia con los rasgos característicos de Juan de Zamora en la mayor parte de las tablas, por lo que podemos hacer a Juan de Zamora el principal ejecutor material.

El conjunto de las tablas del retablo de Cala tiene una coherencia formal y estilística con los trabajos desarrollados por el entorno de Alejo Fernández en la década de los años veinte y comienzos de los treinta del siglo XVI. La fijeza de los tipos iconográficos y su estrecha vinculación a unas técnicas y formas de representación pictórica muy consolidadas, hacen que sólo en ocasiones excepcionales se introduzcan fórmulas más novedosas a través de las fuentes grabadas, casi siempre de origen flamenco o germánico.

La mayor parte de los recursos iconográficos o narrativos proceden del acervo general de la escuela sevillana, incluso de la tradición del siglo XV, anterior a la presencia de Alejo y por tanto heredera del lenguaje de los seguidores de Sánchez de Castro. Otros temas están extraídos de la propia experiencia narrativa del taller de Alejo, o de la tradición cordobesa. De aquella queda todavía el arcaísmo de la iconografía, y de ambas el resto de los recursos narrativos y estilísticos: mezcla de idealismo italiano y naturalismo flamenco, el uso de los brocados y fondos dorados, tipología de rostros, el interés por los espacios en perspectiva en contraste con su erróneo trazado, los fondos arquitectónicos clasicistas de carácter escenográfico, o los detalles: las aureolas, los ribeteados y el tipo de solerías.

La composición de la Anunciación, está directamente basada en la xilografía de Durero perteneciente a la colección de la *Pequeña Pasión*. A pesar de la buena factura general de las dos tablas que la componen, hay incorrecciones, especialmente, en las manos, que contrastan con la delicadeza del cuidado rostro; pero que son comunes a la Anunciación del retablo de Osuna; y también es propia de Zamora la artificiosa forma de concebir la parte inferior de la túnica, que le permite alargar las proporciones. El tratamiento de los rizos y brillos del pelo es bastante cercano a la técnica empleada por Alejo en Villasana de Mena de Alejo Fernández. La técnica, muy acabada y con superposición de veladuras, es semejante a la tabla compañera de la Virgen y también a la de *El Calvario*.



ANUNCIACIÓN. ALBERTO DURERO

Además, la manera de esquematizar la vestimenta: los perfiles del manto están muy cerca de las formulas más sintéticas que presentan las tablas de Osuna, obras de Juan de Zamora; aunque aquí se observe una mayor preocupación por la volumetría y la corporeidad de toda la figura, sin olvidar el gusto caligráfico por los bordes y los contornos.

Nada hace pensar que el artista o artistas que ejecutaron el retablo sigan el aire innovador de la influencia de los manieristas de Amberes, que se generalizaría en las pinturas realizadas bajo la dirección de Alejo desde los primeros años de la década de los años 30, tal como reflejan los retablos de *La Piedad* de la Catedral o de San Juan de Marchena. Ni el alargamiento, ni la gestualidad expresionista de aquellos se pueden encontrar aquí. Tampoco se puede apreciar que hayan recibido la influencia de los maestros flamencos Sturmio o Campaña, que hicieron patentes sus influjos a partir de los años 40. Probablemente, este retablo está más cerca de la simplificación esquemática de Juan de Zamora que de la deriva general del taller de Alejo por esos años. Tiene los rasgos comunes de base del primer taller de Alejo, pero no comparte los nuevos intereses del maestro por las novedades norteamericanas.

Sin embargo, si se comparten los mismos tópicos, no sabemos si errores, en el campo de la representación espacial, las mismas incoherencias en las líneas y puntos de fuga, los mismos problemas en la correlación anatomía y vestidos; una misma

simplificación geométrica de composiciones, rostros y mobiliario. Igualmente, es evidente el mismo aire de escuela en la repetición del uso de unas fuentes grabadas como base de las composiciones, casi siempre xilográficas.

La vinculación general con el entorno del taller de Alejo se clarifica y se convierte en identidad al relacionar algunas de estas tablas con las obras de Juan de Zamora documentadas. Así, *La Virgen de los Remedios* de Santa Ana o los retablos de Osuna.



RETABLO DE LA COLEGIATA DE OSUNA

También algunos de los tipos humanos presentes en Cala se vinculan a los retablos de *La Piedad*, de la Catedral, de Marchena o de Écija. Pero en todo caso, las tablas de Cala resultan más cercanos a las tablas más tradicionales de estos retablos o a los modelos de rostros más idealizados, nunca se acercan a las composiciones más complejas y novedosas de aquellos.

Con Alejo Fernández y con Juan de Zamora hay que introducir un tema crucial en el desarrollo del arte sevillano posterior: el trabajo el taller como gran empresa de creación, diseño y decoración. El modo de trabajar en la catedral se convierte en un modelo del taller medio, realizando todo un cúmulo de actividades complementarias: dorado, policromía de escultura y talla de retablos, pintura de imágenes, pintura y diseño de arquitectura efímera, realización de fondos, sargas, banderas, pendones. En un taller habría distintas especialidades y también distintos grados de habilidad.

De la documentación publicada se desprende una incesante actividad de trabajos compartidos con otros maestros pintores. Al menos los contratos de compañías artísticas mixtas están documentados en el retablo de Santa Clara, San Marcos de Jerez y San Pedro de Sevilla, y son probables también en el retablo de *La Piedad*, San Juan de Marchena y de Santiago de Écija. Por lo que, se deduce una constante colaboración con otros maestros en las obras de mayor empeño e indica que, no sólo está abierto a las últimas novedades artísticas, sino también a las nuevas formas de producción.

En relación con las obras de Zamora documentadas, los retablos de Osuna parecen más avanzados en algunos aspectos, como es la mayor limitación del uso de los brocados y la presencia de algunas tablas que pueden denotar la influencia flamenca. Por tanto, todo nos remite a acercar la cronología a los primeros años de la década de los 30, más que al final.

En todo caso y observando exclusivamente nuestras tablas se pueden identificar dos manos claramente definidas. Unas tablas de sencilla composición con unas figuras delgadas y vestidas con paños plegados esquemáticos y caligráficos, con rostros planos muy poco expresivos y buscando el perfil de forma forzada, al modo como componía Juan de Zamora en Osuna. Este estilo se puede comprobar en las tablas de *San Pablo*, *Santiago*, *La Imposición de la Casulla a San Ildefonso*, *Cristo en casa de Marta y María*, *La Comunión de la Magdalena*, *Las tres Marías ante el Sepulcro* y *La Aparición de Cristo a la Magdalena*. El resto, los apóstoles *San Juan* y *San Andrés*, *Cristo en Casa de Simón*, *La Anunciación* y *El Calvario* del ático están realizadas por una mano que cuida mejor la perspectiva (la diferencia es clara entre los apóstoles), da mayor credibilidad a la arquitectura y crea unas figuras más condicionadas por la anatomía y más expresivos los rostros, más intencionada en los detalles, y más cuidadas las aureolas y brocados. Incluso, en algunos casos, se han producido retoques, como si el maestro que las hubiese terminado retocara o mejorase el dibujo subyacente y especialmente las líneas de brocados y dorados, como si no se sintiese cómodo con esta rígida caligrafía de los bordes. Este maestro resulta más cercano a las obras más avanzadas del taller de Alejo: el retablo de *La Piedad* (*San Andrés*, *El Calvario*), el retablo de Marchena, (*La Anunciación*, *Cristo en casa de Simón*), e incluso bastante próximo al retablo de Écija (*El Calvario*).

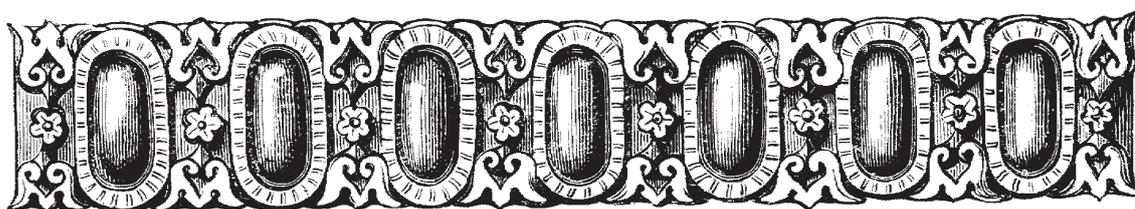
Bibliografía

ANGULO ÍÑIGUEZ, D.: "Alejo Fernández. *La Adoración de los reyes del Conde de la Viñaza*. Algunas obras dudosas", en *Archivo español de Arte y Arqueología*, 1930, t. VI, p. 241-250.

— "El pintor Juan de Zamora", en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, t. XII 1936. p. 201-207.

— "La pintura sevillana de principios del siglo XVI" en *Revista española de Arte*, t. V. 1935.

- “Varias obras de Alejo Fernández y de su escuela”, en *Anales de la Universidad Hispalense*, nº 11, pp. 41-63, t. II., 1939.
- “Alejo Fernández, los retablos de D. Sancho de Matienzo, de Villasana de Mena”, en *Archivo Español de Arte*, t. XVI, pp.125-141, 1943.
- Alejo Fernández*. Sevilla 1946.
- “La pintura del Renacimiento”. *Ars Hispaniae*, t. XII. Madrid 1954.
- “Una nueva obra de Alejo Fernández”, en *Archivo Español de Arte*, t. XXXII, nº127, p. 256. 1959.
- Libros corales de la Catedral de Sevilla siglos xv y xvi*, p. 519. Catedral de Sevilla, 1984.
- CARRASCO TERRIZA, M. J.: *Ave María*, Huelva, 2002.
- GESTOSO Y PÉREZ, J.: *Ensayo de un diccionario de artífices que florecieron en Sevilla*. Sevilla 1899-1909.
- HERNÁNDEZ DÍAZ, J.: “Artes y Artistas del Renacimiento en Sevilla”. *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, t. VI. Sevilla, 1933.
- JIMÉNEZ FERNÁNDEZ, M.: “Alejo Fernández Alemán. Su vida, su obra, su arte”, *Revista Bético Extremeña*, pp. 25-26, 837-840. Morón 1922-1925
- LAGUNA PAUL, T.: “Las Artes del color”, *La España gótica. Andalucía*. Madrid, 1992,
- MARTÍNEZ BURGOS, P.: “Los tópicos del paisaje en la pintura española de del siglo xvi”, en *Fragmentos*. Madrid 1986.
- MAYER, A.L.: *Die Sevillaner Malerschule beitrage zu ihrer geschichte*. Leipzig, 1911. p. 26-27.
- Ein Frühwerk des Alexo Fernández Alemán in der Dresdener Galerie*. en *kunstchronik und Kunstmark*, XXXIII, 1921-1922, I. P. 250.
- “Una tabla andaluza de los comienzos del siglo xvi”, *Boletín del Museo de Bellas Artes de Cádiz*, t. XV, pp. 31-32. Cádiz 1933.
- PALOMERO PÁRAMO, J. Et al.: *El retablo Mayor de la Catedral de Sevilla. La Viga de imaginaria*. Sevilla 1981.
- POST, CH.: *A history of spanish painting*, t. X., *The early renaissance in Andalusia*, pp.34-42. Cambridge Massachusetts, 1950.
- REY DURÁN, C.: *Historia de la Vida de Cala*. Huelva, 1997,
- SANCHO CORBACHO, H.: *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, t. III. Sevilla 1931.
- SERRERA CONTRERAS, J.M.: *Pintura y pintores del siglo xvi*, en *La Catedral de Sevilla*. Sevilla 1982.
- “*Ut Pictura, Architectura*. La Arquitectura en la Pintura del Renacimiento en Andalucía”, en *Arquitectura del Renacimiento en Andalucía*. Sevilla 1992.
- VALDIVIESO, E.: *Historia de la pintura sevillana*. Sevilla 1986.
- VALVERDE MADRID, J.: *La pintura sevillana en la primera mitad del siglo XVI, 1501-1560*. Archivo Hispalense. N. 76, 1956.
- VINDEL, F.: *El arte tipográfico en España durante el siglo XV*, reed., Sevilla 1989.
- VORÁGINE, S. de la: *La Leyenda Dorada*, t. I, p. 390 Madrid, 1984.
- VV.AA. *Pinturas de cuatro siglos*. Caylus, Madrid 1997-1998.
- VV.AA. *Orto hispalensis, Arte y Cultura en la Sevilla del emperador*.= Sevilla 2001 p. 150



LA CARTOGRAFÍA HISTÓRICA DE OSUNA EN EL CATÁLOGO DEL INSTITUTO DE CARTOGRAFÍA DE ANDALUCÍA

ANTONIO FAJARDO DE LA FUENTE
Jefe del Servicio de Información Geográfica del
Instituto de Cartografía de Andalucía

El Instituto de Cartografía de Andalucía, dependiente de la Consejería de Obras Públicas y Transportes, tiene entre sus competencias la elaboración de la cartografía básica y la coordinación de la cartografía temática producida por otros centros directivos de la Junta de Andalucía. Una labor poco conocida del Instituto es el levantamiento de un inventario de cartografía histórica para el conjunto de Andalucía, y fruto de este trabajo ha sido la publicación de una serie de catálogos de carácter provincial, habiendo salido a la luz el dedicado a la provincia de Sevilla en el año 2005.

El proyecto de recopilación de la cartografía histórica de Andalucía se inició en 1987, continúa en la actualidad y es un proceso abierto, dada la complejidad de acceso a algunos archivos, y la continua aparición de nuevas fuentes. Durante este tiempo se han visitado la mayoría de los archivos, bibliotecas y colecciones privadas, y se han recogido de sus depósitos las imágenes que reproduce el territorio de Andalucía, no sólo los mapas convencionales, sino los ligados a proyectos de muy

distinto carácter: obras públicas, mineros, catastrales, agrícolas, y un largo repertorio temático, que también incluye los grabados y vistas de poblaciones, presentes en los atlas alemanes y holandeses que se publicaron a partir del siglo xvi, como las conocidas obras de Mercator-Hondius, Ortelius o Blaeu.

Un proyecto de esta envergadura, tan ligado a la documentación sobre patrimonio cultural, sorprende que haya sido emprendido por la Consejería de Obras Públicas y Transportes, en lugar del titular de la competencia. Ello ha sido tanto por la sensibilidad del Instituto de Cartografía, como porque la cartografía histórica es un magnífico instrumento que permite comprender la realidad a partir del estudio de los antecedentes y evolución de un espacio, todo ello para disponer de las claves y el conocimiento técnico a la hora de tomar una correcta decisión en la intervención sobre el territorio, convirtiéndose en un instrumento imprescindible en la gestión de la Administración. Para el resto de la ciudadanía la Cartoteca Histórica del ICA es un instrumento de gran utilidad para historiadores y para los investigadores relacionados con las ciencias de la tierra (biólogos, urbanistas, agrónomos, geógrafos), pero también para los particulares, que pueden encontrar en la Cartoteca fuentes para resolver litigios sobre linderos, afecciones por vías pecuarias, o para justificar la existencia de pozos antes de la entrada en vigor de la Ley de Aguas, y poder legalizar los aprovechamientos de las aguas.