

EDUCACIÓN Y HUMANIDADES EN TRANSFORMACIÓN

Investigación e innovación interdisciplinar

Chiara Gemma
Vincenzo Cafagna
Juan Francisco Álvarez Herrero

(Eds.)



Dykinson ebook

EDUCACIÓN Y HUMANIDADES
en transformación
Investigación e innovación interdisciplinar

Chiara Gemma
Vincenzo Cafagna
Juan Francisco Álvarez Herrero
(Eds.)

Dykinson, S.L.

Este libro ha sido sometido a evaluación por parte de nuestro Consejo Editorial
Para mayor información, véase www.dykinson.com/quienes_somos



*Este ebook se encuentra registrado bajo licencia Creative Commons.
Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0)
Para más información, consulte la web:
<https://creativecommons.org/share-your-work/ccllicenses/>*

© Copyright by
Los autores
Madrid, 2026

Editorial DYKINSON, S.L. Meléndez Valdés, 61 - 28015 Madrid
Teléfono (+34) 91 544 28 46 - (+34) 91 544 28 69
e-mail: info@dykinson.com
<http://www.dykinson.es>
<http://www.dykinson.com>

ISBN: 979-13-7047-100-2
DOI: <https://doi.org/10.14679/4854/>

Preimpresión por:
Besing Servicios Gráficos S.L.
e-mail: besingsg@gmail.com

Índice

Presentación.....	7
Capítulo 1. Las metodologías y estrategias didácticas en las aulas rurales multigrado de las Eskola Txikiak en el País Vasco.....	9
Miren Aguirregoitia-Güenechea	
Capítulo 2. Género y discurso histórico en la educación básica: análisis crítico del texto escolar de 3º básico.....	22
Humberto Álvarez Sepúlveda	
Capítulo 3. Proyecto de innovación docente universitario basado en el Flipped Classroom + Breakout educativo.....	34
Cristian Ariza Carrasco	
Beatriz Aguilar Yamuza	
Francisco Manuel Espejo Jiménez	
Capítulo 4. Formar docentes en tiempos de inteligencia artificial: el prácticum como espacio para uso pedagógico, ético y reflexivo de la IA	44
Marcos Ascanio Zárate	
Daniel Rodríguez-Rodríguez	
Isabel María Gómez Trigueros	
Capítulo 5. From Story to Action: Transformative Learning for Sustainability in Foreign Language Teacher Education.....	56
Irene Balza	
Ruth Milla	
Capítulo 6. Francisco de Zamora en Málaga: las villas de Cártama, Alhaurín el Grande y Coín (5 al 24 de abril, 1797).....	69
Manuel Bermúdez Méndez	
Capítulo 7. Recibir una nueva voz: análisis del doblaje en español neutro y el redoblaje en español europeo de <i>La sirenita</i>	80
José-Fernando Carrero-Martín	
Capítulo 8. Análisis de necesidades y desempeño oral en francés para turismo: tareas situadas y automatización de rutinas (A1-A2).....	93
Gabriel Díez Abadie	
Capítulo 9. El Aprendizaje Basado en Retos como estrategia de innovación en el Grado de Educación Infantil	105
Adriana Gil-Juárez	
Salvador Viciano	
Capítulo 10. Inglés con fines específicos en Ingeniería de Telecomunicaciones: fundamentos, retos y propuestas aplicadas.....	115
Carolina González Quintana	

Capítulo 11. Transferencia interlingüística en la expresión de la modalidad en inglés como L2: análisis de corpus de estudiantes hispanohablantes universitarios	127
Carolina González Quintana	
Capítulo 12. Immortality, Identity, and Masculinity: Gothic Temporality and the Quest for Existential Meaning in <i>Dracula</i> (1992) and <i>Interview with the Vampire</i> (1994).....	136
Maria Grajdian	
Capítulo 13. Alfabetización transmedia en la educación superior. El Proyecto Social Media Palencia	147
José Miguel Gutiérrez Pequeño	
Capítulo 14. Untranslatable Subjects: Lesbian Epistemologies and Censorship in the Spanish Transition through Jane Rule's Nonfiction	156
Sara Llopis-Mestre	
Capítulo 15. Crítica marxiana y literatura vampírica: una aproximación pedagógica contemporánea.....	166
Daniel López Fernández	
Capítulo 16. Dos hipótesis sobre la posición teológica de Hobbes: entre la ortodoxia y el ateísmo	177
Daniel López Gómez	
Capítulo 17. Diseño y análisis de un modelo de REA colaborativo para la preservación e integración educativa de repertorios tradicionales	187
Andrea Martín Ferrero	
Sara González Gutiérrez	
Javier F. Merchán Sánchez	
Capítulo 18. Emoción, palabra clave del discurso político	199
Luisa A. Messina Fajardo	
Capítulo 19. Escritura testimonial y crónica de guerra. Literatura y experiencia bélica en <i>Campos de batalla</i> y <i>Campos de ruinas</i> de Gómez Carrillo	208
Trinis A. Messina Fajardo	
Capítulo 20. La lectura fácil en el sector museístico: una revisión bibliográfica sistemática con foco en la Comunidad Valenciana	219
Lucía Navarro-Brotons	
Capítulo 21. Integración y redes profesionales de escultores foráneos en el Renacimiento andaluz.....	231
María Teresa Rodríguez Bote	
Capítulo 22. Revisión sobre los mecanismos lingüísticos del francés y del español para indicar un cambio cromático	242
Carmen Quintero Álvarez de Eulate	

Capítulo 21. Integración y redes profesionales de escultores foráneos en el Renacimiento andaluz

María Teresa Rodríguez Bote

<https://orcid.org/0000-0003-4744-0436>

Universidad de Valladolid (España)

<https://doi.org/10.14679/4716>

Resumen: La escultura renacentista en España se benefició de un importante flujo migratorio de tallistas procedentes de países más septentrionales, predominantemente Francia, Flandes y Alemania. Esta tendencia se inició en la Edad Media y se acentuó durante la segunda mitad del siglo XV, alcanzando su punto álgido durante el segundo tercio del siglo XVI. El presente trabajo pretende, pues, centrarse en la colonia sevillana de principios de la Edad Moderna. Estos tallistas tejieron una densa red de contactos en la que participaban todos y, por tanto, presenta una importante complejidad; así, destaca el carácter endogámico de las relaciones, con una fuerte tendencia a la colaboración entre compatriotas. Desarrollaron un doble sistema de redes: por un lado, entablaron amistad con españoles nativos, trabajaron en talleres y gremios, y consiguieron llegar a empresarios e instituciones influyentes; por otro, también mantuvieron un estrecho contacto con otros compatriotas en la península Ibérica. Algunos de estos artistas (tanto entalladores como policromadores, extranjeros y locales) actuaron de hecho como núcleos profesionales. Otro asunto importante es la difusión de su escultura: algunos de ellos no sólo llegaron a la clientela más prestigiosa de la Península, sino que también un puñado de obras fueron destinadas al Nuevo Mundo, contribuyendo así a una temprana globalización cultural.

Palabras clave: escultura del Renacimiento, talleres, redes, movilidad artística, integración

Abstract: Renaissance sculpture in Spain benefitted from an important migration flow of carvers from more northerly countries, predominantly France, Flanders, and Germany. This trend began in the Middle Ages and became more pronounced during the second half of the 15th century, peaking during the second third of the 16th century. This paper aims then to focus on the colony living in Seville in Early Modern times. These carvers wove a dense network of contacts in which all of them participated, and thus the consequent intricate web of relationships features a significant complexity. The endogamous nature of the relationships is noteworthy, as there is a strong tendency towards collaboration between fellow compatriots. They developed a dual networking system: first, they made friends with native Spaniards, worked within workshops and guilds, and managed to reach influential entrepreneurs and institutions; besides, they also kept in close contact with other compatriots in the Iberian Peninsula. A few of these artists (both sculptors and painters, foreign and local) acted indeed as professional hubs. Another chief matter is the spread of their sculpture: not only did some of them reach the most prestigious clientele within the Peninsula, but also a bunch of works were commissioned and traded to the New World, contributing thus to an early cultural globalization.

Keywords: Renaissance sculpture, workshops, networks, artistic mobility, integration

1. INTRODUCCIÓN

Como es sabido, la plástica española del Renacimiento se benefició de un importante flujo migratorio de tallistas e imagineros procedentes de regiones más septentrionales, especialmente Francia y el Sacro Imperio, destacando regiones como Flandes, Borgoña o Picardía. Esta tendencia se inició en la Edad Media y se acentuó durante la segunda mitad del siglo XV, alcanzando su punto álgido durante el segundo tercio del siglo XVI. Estos maestros foráneos desempeñaron un papel crucial en el desarrollo de nuevos rasgos estilísticos, maneras e influencias, así como en las relaciones y transferencias entre talleres y artistas a través de la Europa del Renacimiento temprano y, sin duda, contribuyeron a la vanguardia española del siglo XVI. Muchos de ellos gozaron de una sólida reputación profesional y desarrollaron carreras de gran éxito. Por tanto, en nuestra propuesta quisiéramos analizar esta red de contactos entre los que hoy denominaríamos escultores en la colonia asentada en Andalucía Occidental a lo largo del siglo XVI y, por otro, su relación con la actividad artística en tierras más orientales.

2. ENDOGAMIA E INTEGRACIÓN

Así, en primer lugar, si buscamos “picardía” en el Tesoro de Covarrubias, hallaremos la siguiente definición:

“PICARDÍA. Picardear. Sin embargo que Picardía es provincia de Francia, y pudo ser que en algun tiempo alguna gente pobre della viniesse a España con necesidad, y nos truxessen el nombre”
(Covarrubias Orozco, 1611).

No se inculpa por completo a los picardos de introducir la destreza de “picardear” en la sociedad, pero resulta curioso que se les asocie a ese defecto. Esta definición revela más bien la consideración que sus nuevos vecinos tenían de los recién llegados. Por otro lado, también apunta lo que, a nuestro juicio, constituye la primera causa de estos movimientos migratorios, que son las razones económicas.

Esta sospecha quizás pueda mostrar una imagen equivocada del fenómeno, al menos en lo que a las artes plásticas concierne, pues para nada sería acertado considerarlos una colonia aparte, no constituyeron ningún gueto o sociedad paralela, sino que solían contar con artistas autóctonos. Creemos que las asociaciones se harían en base a una conveniencia profesional o afinidad personal. Asimismo, a su integración también contribuyó el hecho de que todos aquellos que contrajeron matrimonio, lo hicieran con españolas. Esta práctica comportaba varias ventajas: conseguir una mayor estabilidad, tanto para ellos mismos como para su prole e integrarse con más facilidad en la vida social. Este tipo de enlace les aportaba además seguridad jurídica, sobre todo si tenemos en cuenta dos aspectos: en primer lugar, que casi todos llegan a la Península siendo muy jóvenes y solteros, con la intención de establecerse; segundo –y tal vez más importante– que ya desde época del rey Fernando el Católico se promulgaron varias órdenes de expulsión. Dicha normativa era de difícil aplicación en la práctica y, además, contaban con cláusulas que observaban excepciones beneficiosas para muchos de ellos. Será entonces en el siglo XVII cuando la Monarquía, ya fuera por temor a un posible foco reformista o como medida proteccionista, comience a implementar medidas más drásticas (prohibiciones, expulsiones, embargo y confiscación de bienes, etc.). Pero el siglo XVII queda fuera de los límites de esta investigación. A esto hemos de añadir que a partir de 1560 la tendencia apunta una fuerte disminución de nuevos artistas foráneos, sobre todo francófonos (Nadal Oller y Giralt i Raventós, 1961; Rodríguez Bote, 2022; Salas Auséns, 2003).

Otro aspecto digno de ser mencionado en cuanto a integración es la convivencia pacífica de la mayoría de ellos. De todos los artistas, solo Esteban Jamete fue duramente interpelado por la Inquisición (Domínguez Ortiz, 1933; Rodríguez Bote, 2022; Turcat, 1994). En cuanto a penas de menor repercusión, Huberto Alemán, Guillermo Dorta, Juan Giralte y Hans de Bruselas tuvieron encuentros con la justicia civil. En el caso de Alemán, fue llevado a prisión por diferencias con el adelantado de Andalucía, Francisco Enríquez de Ribera, y en el caso de los otros tres, sus problemas se debían al incumplimiento de contrato, ya que solían asumir más compromisos laborales de los que podían acometer en la realidad. La situación descrita no era excepcional, sino que se trataba de una práctica bastante extendida, cuya finalidad era asegurarse el funcionamiento continuo del taller (Crespo Guijarro y Crespo Muñoz, 2015; Gestoso y Pérez, 1899; Gómez Sánchez, 2006; Hernández Nieves, 2004; Llordén, 1960; Ollero Butler, 1990; Palomero Páramo, 1983; Rodríguez Moñino, 1942-1943; Solís Rodríguez, 1986).

Si al comienzo nos referíamos al concepto de “picardía” y cómo su definición mostraba una actitud un tanto reacia hacia estos inmigrantes, insistimos en que esta visión no es representativa del grado de integración de los picardos ni del resto de extranjeros del norte de Europa; expondremos algunos ejemplos más que lo demuestran. La primera prueba es el éxito profesional de muchos de ellos, hecho patente e indiscutible a juzgar por los resultados de nuestra reciente tesis. Segundo, la cantidad de asociaciones laborales y familiares con autóctonos también nos informa de la inserción social de estos escultores. En tercer lugar, añadiremos que el empleo del topónimo de origen o gentilicio a manera de apellido podría deberse a la dificultad para identificarse con un nombre en lengua extranjera. Sin embargo, no podemos descartar su uso como garantía de calidad artística, ya que los comitentes conocían la escultura de los talleres de origen a través del mercado de importaciones. Además, señalaremos en algunos casos el empleo del origen paterno como apellido, en especial, cuando los vástagos se dedican al mismo oficio. Ejemplo de ello son los hijos de Hans de Bruselas y Nicolás de Lyon, por un lado, Pedro y Juan de Bruselas y, por otro, Martín de León, quienes, en vez de adoptar el apellido materno en español, mantienen como seña de identidad la condición de hijos de extranjeros (Ceán Bermúdez, 1800; Hernández Nieves, 1990; 2004; Marcos Álvarez, 2002; Rodríguez Bote, 2013; 2016; Rodríguez Moñino, 1946-1947).

3. REDES SOCIALES Y TALLERES

A continuación, intentaremos desenmarañar la tupida red profesional, puesto que, aunque algunos maestros funcionaron como verdaderos nodos sociales, podemos afirmar que, en realidad, casi todos se conocían entre ellos. Antes de nada, mencionaremos a un reducido número de artífices que, en principio, parecen más independientes. No creemos que trabajaran de manera aislada, solo que hasta la fecha no hemos constatado relación directa con ningún otro extranjero de esta urdimbre.

Comienza la serie Huberto Alemán, natural de Utrecht, hoy en los Países Bajos pero entonces perteneciente al Sacro Imperio. Coincidió con cuatro oficiales anónimos, canteros o entalladores, cuando realizaba trabajos forzados para el adelantado Ribera. No obstante, suponemos que, una vez liberados, no estrecharon ningún vínculo. Es comprensible que no se haya detectado ningún contacto con otros artífices, ya que el método escultórico del neerlandés, basado en generar figuras de molde, no requería más que de algún ayudante de taller. Se puede decir que su *modus operandi* era bastante individualista. Además, el propio artista incluso refiere a la reina Isabel su temor a otros colegas de oficio, dado el éxito de sus figuras de molde y sus precios competitivos (Crespo Guijarro y Crespo Muñoz, 2015; Pereda, 2013).

Otros individuos cuyos vínculos profesionales desconocemos por falta de información son Jacobo Alemán, Guillermo Borgoñón, Leonardo de Borgoñón, Guillermo Dorta, Hunric Dubar y Jorge Flamenco. Respecto al primer Borgoñón citado, de nombre Guillermo, podemos imaginar que, en efecto, debió de tener algunos contactos de cierta valía en el mundillo artístico. Dado que trabajaba para la fábrica de la catedral de Toledo y repentinamente aparece en Sevilla presentándose a un concurso (Gestoso y Pérez, 1899; Zarco del Valle, 1916), cabe la sospecha de que la noticia le llegara a través de algún intermediario entre ambas ciudades, sobre el que no nos podemos pronunciar.

Los dos artífices del barro, Claudio de la Cruz y Miguel Perin, apenas nos arrojan datos sobre este entramado. A pesar de ello, intuimos la probabilidad de que el uno tuviera noticias del otro y viceversa, ya que ambos trabajaban el mismo material. De todas formas, De la Cruz sí que se relacionó con Niculoso Pisano, uno de los grandes ceramistas en la Sevilla de la época. Asimismo, sabemos que con Perin colaboró en cierta ocasión el pintor Antón Sánchez de Guadalupe, personaje estratégico, como un poco más adelante veremos (Gestoso y Pérez, 1904; Pleguezuelo, 1992; Sancho Corbacho, 1931). En cualquier caso, al igual que ocurría con el anterior Guillermo, algún intermediario debió de informarle sobre la demanda de un barrista, ya que las primeras noticias que tenemos de él en Sevilla es cuando directamente procede a firmar su contrato con la catedral.

Antes de terminar con esta enumeración de artistas sobre cuyos vínculos profesionales apenas disponemos de información, hemos de referirnos a Juan de Gante. En 1554 este maestro acoge en su taller como aprendiz a Antonio de Arroyo, con quien compartía ciudad de origen. El joven llega a Sevilla con unos diez años de edad y sin saber el idioma (Gestoso y Pérez, 1899; Palomero Páramo, 1983). Cabe cuestionarnos si la familia de este Antonio conociera de antemano a Juan de Gante y sabiendo del éxito de éste, mandara al niño a formarse en su taller. La otra hipótesis sería que el propio curador *ad litem* que interviene (o alguna otra autoridad civil) los pusiera en contacto, una vez llegado el niño a España.

Explicadas las circunstancias de los artífices más periféricos, a continuación, entramos de lleno en el asunto de las complicadas y nutridas redes sociales que generó esta colonia de extranjeros. En este esquema, los dos focos principales se llaman Roque de Balduque y Nicolás de Lyon. Otros maestros de protagonismo secundario serían Hans de Bruselas, Esteban Jamete y Juan Picardo, pero no podemos olvidarnos de otros escultores autóctonos como Jorge Fernández Alemán –el imaginero cordobés–, Juan Bautista Vázquez el Viejo e incluso Diego de Riaño. Todos estos mencionados sirven para cohesionar a un gran número de artistas foráneos, la mayoría de ellos, entalladores e imagineros.

Así, el pintor Antón Sánchez de Guadalupe actúa como enlace, pues se relaciona con varias figuras relevantes: Miguel Perin, al que ya nos hemos referido, Juan Alemán, el maestro Marco y Nicolás de Lyon. Hay otro pintor cercano a este núcleo, Francisco de Ledesma. Este artista, Ledesma, colaboró con Lyon, al igual que con un homónimo, Nicolás Tiller. Tiller, picardo, recurrió en ocasiones a otro pintor flamenco establecido en Málaga, Jácome de Lobeo y, en 1535, acogió a un aprendiz en su taller, Esteban. Todos ellos tienen en común haber trabajado en la catedral hispalense y que, quizás excepto Perin, el resto haya colaborado en algún momento con Jorge Fernández Alemán. Primero, Juan Alemán fue aprendiz de Fernández. Además, el maestro actúa poco después como fiador en un concierto de Juan (Ceán Bermúdez, 1800; *Documentos* [...], 1928; Gestoso y Pérez, 1899; Hasbach Lugo y Hernández Núñez, 1997; Hernández González, 2014; Hernández Díaz, 1933; Llordén, 1960; Martín Pradas, 2004; 2006; 2010; Recio Mir, 2009; Sancho Corbacho, 1931; Sauret Guerrero, 2003).

Segundo, Nicolás de Lyon también fue aprendiz suyo. Aunque Ceán Bermúdez no aclara si pudiera referirse a Nicolás Tiller o de Lyon, Sauret Guerrero se decanta por la hipótesis de Tiller –quien trabaja mayormente en Málaga y Écija–, dado que sus rasgos estilísticos son comparables a los de los seguidores de Fernández. De todas formas, no hemos de descartar una vinculación entre Fernández y Nicolás de Lyon, puesto que más tarde el primero avala al francés. En tercer lugar, Marco, o maestro Marco, se puede asociar con Pyeter Dancart, ya que es el continuador del retablo mayor de la catedral de Sevilla, cuya responsabilidad asumió hasta su fallecimiento en 1506, mientras que Fernández Alemán había llegado a Sevilla en 1505 para trabajar en el mismo retablo, por lo que es casi seguro que al menos debieron de mantener alguna conversación. A su vez, Juan Alemán asumió la terminación de otro retablo en Jerez de la Frontera por el fallecimiento de este Marco, siguiendo la traza original del flamenco.

De todos estos extranjeros estudiados, quizás uno de los más exitosos fue Nicolás de Lyon. En su taller sevillano se formaron Martín de León —su hijo—, Cristóbal Pérez y es posible que también un tal Pedro de Moros. Sus pintores de confianza, como hemos dicho, eran Sánchez de Guadalupe, Francisco Ledesma, Juan Ramírez y Juan Enríquez, pero también contaba con Andrés Ramírez y Hernando Sturmio, colaboradores también de Roque Balduque (cuyo círculo analizaremos más adelante). Lyon pudo haber trabajado junto a varios de ellos en la colegiata de Osuna. En las obras del Ayuntamiento hispalense, coincidió con los entalladores Jacques y Diego Guillén Ferrant; junto a este segundo Balduque colaborará después en las catedrales de Sevilla y Cáceres (Berjano Escobar, 1904a; 1904b; Ceán Bermúdez, 1800; Estella Marcos, 1975; Floriano Cumbreño, 1940-1941; Gestoso y Pérez, 1899; 1913; Gómez-Moreno, 1925; 1983; Gómez Sánchez, 2010; Hernández Díaz, 1935; 1937; 1970; Hernández González, 2014; Llordén, 1960; Mayer, 1911; Morales Martínez, 1981; 1928; 1984; Morón de Castro, 2004; Palomero Páramo, 2013; Pulido y Pulido, 1980; Romero Bejarano, 2013; Sauret Guerrero, 2003).

Siguiendo la estela de Nicolás de Lyon, en Granada, debió de coincidir con Diego de Siloé y con el entallador Pierres, activo allí entre 1528 y 1531. Dicho Pierres justo a continuación se desplazará a Sevilla, coincidiendo en fechas con Lyon y, además, fue compañero de Esteban Jamete en la catedral de Toledo, así como en el sepulcro del obispo de Calahorra. Otro de los entalladores que coincide con ese Pierres fue Pitiján, activo en Navarra y Toledo. Por último, sabemos que entre los contactos de Nicolás de Lyon se encontraban el vidriero Arnao de Vergara, los arquitectos Diego de Riaño, Rodrigo Gil de Hontañón y Martín de Gaínza, así como los entalladores Juan Picardo y Andrés López del Castillo (Bustamante García, 1988; Ceán Bermúdez, 1800; Estella Marcos, 1980; 1986; Gestoso y Pérez, 1899; Gómez-Moreno, 1925; 1931; Gómez Sánchez, 2010; Hernández Díaz, 1937; 1937; Morales Martínez, 1986; 1991; Navascués Palacio, 1972; Pellejero Soteras, 1941; Pérez Sedano, 1914; Sancho Corbacho, 1931; Turcat, 1994). Al igual que los policromadores Sánchez de Guadalupe y Ledesma funcionaron como nexos de unión, algo similar ocurre con Juan Picardo. Conoció a los arquitectos Diego de Riaño, Martín de Gaínza y Miguel de Gaínza. Figuraba asimismo en un consorcio al que ya nos hemos referido en el que participaron el vidriero Arnao de Vergara, Nicolás de Lyon y Martín de Gaínza. En las obras de la catedral coincidió con Juan Danvers, Cristóbal Voisin –quien enlaza con su hermano, establecidos en Jerez de la Frontera, llamado Nicolás, distinto de los dos homónimos anteriormente mencionados–, Cornieles y Jerónimo de Valencia (Ceán Bermúdez, 1800; Gestoso y Pérez, 1899; 1913; Gómez Sánchez, 2010; Hernández Díaz, 1937; Morales Martínez, 1979; 1981; 1991a; 1991b; Romero Medina y Romero Bejarano, 2017). El citado Cornieles, sin que podamos afirmarlo categóricamente, pudo haber entrado en contacto con Guillermo Alemán quien, a su vez, se relaciona con Francisco de Holanda. De nuevo, cabe la posibilidad de que

estos dos nos remitan a los primeros años de Jorge Fernández en Córdoba. Junto a Balduque, hasta aquí llevamos ya a los extranjeros que trabajaron para la fábrica catedralicia en el XVI.

Por otro lado, Juan Picardo también debió de relacionarse con Ricardo Copín, artífice cuya procedencia nos plantea dudas, así como con Tomás Francés. Junto a este último mencionado, Miguel Alemán y Didier Francés coincidieron el mismo año trabajando en las casas consistoriales. En fechas cercanas, Diego de Riaño contrató también a más franceses: Antonio, Germán, Gil y Jacques. Este último podría ser confundido con un homónimo que firma con nombre abreviado, Jaq., activo también por aquel entonces (mientras que uno estaba en Plasencia mientras el otro ya había llegado a Sevilla). Dicho Jaq. fue compañero de Diego Guillén Ferrant (Gómez-Moreno, 1983). Que todos ellos coincidieran no se debe a la mera casualidad, puesto que Diego de Riaño necesitaba artífices para trabajar en Sevilla y envió legados a Granada, Plasencia, Salamanca y a otras ciudades castellanas en 1531. Como respuesta a esta convocatoria, se presentaron ante él Nicolás de Lyon, uno de los Jacques y Antonio Francés. Poco después aparecerán Guzmán o Germán y Jamete (Gestoso y Pérez, 1899, vol. 1, pp. 83, 182-184, 193, 323-328, 327-328; vol. 2, pp. 275-276; Morales Martínez, 1981, pp. 72-78, 83; 1991; 1986, pp. 17-19; Pulido y Pulido, 1980, p. 152; Turcat, 1994, p. 43), aunque en este último caso ya no podemos relacionar su llegada claramente con la demanda del arquitecto.

Sobre el taller y las relaciones sociales de Esteban Jamete, destacaremos algunos de sus contactos profesionales más relevantes para los objetivos de este trabajo. Dejando a un lado el amplio taller que dirigía, son dignos de mención Andrés de Vandelvira, Felipe Vigarny y Juan de Juni; además, acoge en su taller al hijo de este último, Isaac. Destacamos entre sus aprendices a varios extranjeros: Santos Picardo, Pays o Apays, Hance de Brabante y Giralte de Flugo y, por último, Miguel Adán. Este Adán –aunque no sea extranjero– nos interesa, puesto que posteriormente se relacionó con Juan Martínez Montañés y acogió en su taller al francés Luis de la Haya. Por último, De la Haya empleó a su hijo Diego en el taller, como continuador del oficio (Arias Martínez, 2008; Barriocanal López, 2016; Campos Sánchez-Bordona, 1993; Domínguez Ortiz, 1933; Morales Martínez, 2004; Palomero Páramo, 1983; Parrado del Olmo, 2002; Recio Mir, 2009; Rodríguez, 1990; Ruiz Ramos, 2011; Turcat, 1994; Villa Nogales y Mira Caballos, 1993). Ahí podemos ver la transmisión de técnicas y saberes como si de una genealogía se tratara.

Antes nos hemos referido a Jerónimo de Valencia a propósito de Juan Picardo. Valencia fue un escultor ligado al sur de Extremadura, pues entre otras obras, fue el maestro principal de la sillería de la catedral de Badajoz. En esta misma sillería intervino Hans de Bruselas y, en algunos de los retablos de las capillas laterales, Luis de Morales. En ocasiones había artistas que llevaban actividades más lucrativas en paralelo. En otros países del norte de Europa, aunque la mayoría de estos solo se dedicaba a su oficio, algunos sí que ejercían actividades que les proporcionaban otra fuente de ingresos (Cassagnes, 2001, p. 251). Por tanto, no es una situación anómala o diferenciadora del contexto hispano. Sin lugar a dudas, el que lleva esta práctica al extremo es Hans de Bruselas. Además de lapicida y otros trabajos de talla, fue un exitoso magnate inmobiliario, con fincas tanto urbanas como agrícolas en su haber, cuyos alquileres y explotaciones le reportaban ingresos considerables. De hecho, buena parte de la documentación conservada en los archivos civiles pacenses se refiere a sus actividades empresariales. Quizás esa sea la razón por la que no le compensa vivir en Llerena o Zafra, los principales centros artísticos de la zona, ya que la antigua capital del reino Aftasí le permitiría compaginar su actividad escultórica con mejores perspectivas y facilidades de negocio. Es una hipótesis razonable, pero lo que sí es cierto es que se convirtió en una

personalidad bastante conocida entre los escribanos de la ciudad. Uno de ellos, Marcos de Herrera, incluso le dedicó unos versos que dejan bastante clara su opinión: “¡y dios me libre e defienda/de bruxel entallador/y del su procurador/que me dio rezia contienda!” (Hernández Nieves, 1990; Rodríguez Moñino, 1942).

Evitando desviarnos del hilo, Bruselas no hizo de la escultura su principal pasión, pero en todo momento estuvo vinculado a las artes. Serán sus dos hijos varones los continuadores de la tradición familiar: Juan de Bruselas, tras asumir varios encargos como entallador en la región, se embarcó rumbo a América; Pedro de Bruselas, por el contrario, se dedicará a la pintura y colaborará en el taller de Luis de Morales (Hernández Nieves, 1990; Marcos Álvarez, 2002-2003; García Mogollón, 2018; Rodríguez Moñino, 1942-1943; 1946-1947; Solís Rodríguez, 1973; 1984; 1986).

Respecto al taller de Rodrigo Lucas, establecido en Llerena, vemos que junto a él colaboraron los entalladores Martín de Holanda, Nicolás de Amberes, así como el pintor Estacio de Bruselas. Rodrigo Lucas no limitó su radio de acción al área llerenense, pues contactó con varios artistas sevillanos, entre ellos Francisco Isidro de Aguilar. Además de una trifulca con el escritor Mateo Alemán, se asoció con Aguilar, quien, a su vez, estableció vínculos con Juan Bautista el Joven y Andrés de Ocampo. No nos detendremos en analizar la relación política entre estos dos últimos, pero sí indicaremos que, de nuevo, Juan de Bruselas, hijo de Hans, trabajó con ellos (Banda y Vargas, 1974; Bleiberg, 1967; Hernández Nieves, 1988; 1990; 2004; López Martínez, 1929; Palomero Páramo, 1983). Hasta ahora hemos ido rodeando el taller de Roque de Balduque. Este maestro es el más abierto y, a la vez, el que sirve para enlazar a todos los demás núcleos. Puesto que muchas de las personalidades que hemos ido citando a lo largo de los talleres anteriores ahora confluyen, este nodo artístico es el que nos plantea mayor complejidad. En sus años de juventud, antes de acometer las obras del retablo de Santa María de Cáceres, se relacionó con algunos de los artistas que trabajaban tanto en la sacristía de la catedral de Sevilla, entre ellos, su futuro compañero Diego Guillén Ferrant. Más tarde colaborará con el entallador Pedro de Heredia y con el arquitecto Diego de Riaño. En las obras del consistorio hispalense coincidió con Miguel Alemán, Nicolás de Lyon y Esteban Jamete, activos en fechas próximas a la intervención del flamenco. Con algunos de ellos volvería a trabajar años más tarde en la colegiata de Osuna (Andrés Ordax, 1980; Berjano Escobar, 1904a; 1904b; Estella Marcos, 1975; Floriano Cumbreño, 1940; Gestoso y Pérez, 1899; Gómez-Moreno, 1941; Hernández Díaz, 1970; Hernández Nieves, 1990; Morales Martínez, 1981; 1984; 2006; Palomero Páramo, 1983; Pulido y Pulido, 1980).

En su madurez artística creó un círculo de profesionales y colaboradores próximos que dibujan su taller. Comenzando por el gremio de pintores, junto a Roque de Balduque trabajaron Pedro de Campaña, así como los policromadores y fiadores habituales del maestro, Andrés Ramírez y Antonio de Alfián. De igual forma, trabajó junto a otros pintores como Hernando de Sturmio, Pedro de Villegas Marmolejo y el vidriero Arnao de Vergara, quien además colaboró con el mencionado Andrés Ramírez. También otro extranjero, un tal Juan Andrés Flamenco actuó como padrino en el bautizo de su hija, hecho que nos informa de la comunicación entre artífices de distintas disciplinas plásticas (Bernal Ballesteros, 1977; Gestoso y Pérez, 1899; Giménez Fernández, 1927; Gómez Sánchez, 2007; 2010; Hernández Díaz, 1933; 1939; 1944; 1977; López Martínez, 1929; Morales Martínez, 1981; Muro Orejón, 1932; Sancho Corbacho, 1931; Serrera, 1976; Palomero Páramo, 1983). No podemos asegurar que este último fuera efectivamente vidriero, aunque ciertos indicios apuntan en esa dirección (Rodríguez Bote, 2022, vol. 2, pp. 505-516). Observamos asimismo que dos de los pintores citados, Ramírez y Sturmio, trabajaron con Nicolás de Lyon en varias ocasiones, como ya hemos indicado.

Pasando a los entalladores e imagineros que pudieron haber colaborado, en el primer escalafón citaremos a sus aprendices, que son Pedro de Paz y Alonso de Hipólito. Una vez emancipados, ellos contribuirán a difundir su estilo por Extremadura. Otros que también debieron de estudiar las obras del maestro Roque fueron Diego Ortiz de Guzmán —que después trabajará en Lima, Cuzco y Potosí, donde estableció su taller a partir de 1570—, así como el nativo americano Francisco Tito Yupanqui, discípulo, a la sazón, del citado Ortiz (Andrés Ordax, 1980; Bernales Ballesteros, 1989; Estella Marcos, 1990; García Mogollón, 1979; 2005; 2009; Mesa y Gisbert, 1972; 1983; Torres Pérez, 1981).

En cuanto a los oficiales o maestros que colaboraban con Balduque, hemos de referirnos a Jerónimo Hernández, relacionado profesionalmente con Andrés de Ocampo y Juan Bautista Vázquez el Mozo. Además, el propio Vázquez también actuó como fiador de Balduque. De igual forma, mencionaremos a Francisco Isidro Aguilar y Pedro de Bruselas, que enlazan con el taller de Rodrigo Lucas; de hecho, el antiguo retablo de Azuaga fue sucesivamente traspasado entre todos estos maestros (Banda y Vargas, 1974; Gestoso y Pérez, 1899; Hernández Díaz, 1944; Hernández Nieves, 1988; 1990; 2004; López Martínez, 1929; Palomero Páramo, 1983; Sánchez, 2013).

Evidentemente, no podemos dejar de mencionar a Juan Giralte, quien absorbe las fórmulas de Balduque y se responsabiliza de sus compromisos pendientes tras la defunción del maestro. Este es el verdadero continuador del taller. Sus fiadores eran otro flamenco, Xofiero Anríquez, así como el pintor Juan de Zamora, miembro de la familia política del propio Giralte, quien en 1568 paga parte de la fianza para sacarlo de la cárcel. Colaboraron con él Enrique de Suiste, entallador (y cochero) de igual forma extranjero, Nicolás Sánchez y el aprendiz Matías de la Cruz. Giralte mantuvo una estrecha relación profesional con Juan Bautista Vázquez el Viejo, pues habían sido antiguos compañeros en el taller de Balduque, compartían amistades, como Juan Bautista Vázquez el Joven —hijo del Viejo, como su nombre sugiere— o Melchor Turín. Junto a Vázquez el Viejo también trabajaron en alguna ocasión otros conocidos por Balduque, como Nicolás de Lyon y Jerónimo Hernández. Quizás en su taller estuvo empleado Melchor de Pierres quien, a su vez, cuenta con Juan de Holanda (Bernales Ballesteros, 1977, pp. 359-361; 1977, p. 38; Cavero de Carondelet, 2014, pp. 29-30; Escudero Barrado, 2016, pp. 51-64; Estella Marcos, 1990, p. 52; Gestoso y Pérez, 1899, vol. 1, p. 329; vol. 3, pp. 3, 76, 94; Giménez Fernández, 1927, pp. 91-92; Gómez-Moreno, 1931, pp. 73, 90; Hernández Díaz, 1933, p. 48; 1935, pp. 248-249; 1944, pp. 102-104; 1951, pp. 34-35; 1970, pp. 377; López Martínez, 1929, pp. 32, 35-37, 53, 106-107; Muro Orejón, 1932, pp. 55-57; Palomero Páramo, 1983, pp. 109, 140-143, 150-153, 160-161; 2006, pp. 74-78; Rodríguez Bote, 2022, vol. 2, pp. 133-135; Sancho Corbacho, 1931, pp. 23-36; Zarco del Valle, 1916, p. 244).

Suponemos que la mayoría de ellos tendría una existencia bastante humilde. Sin ir más lejos, tanto Juan Alemán como Hunric Dubar compartían alquiler con otros artistas, el primero con el imaginero Juan Pérez en 1514 y el segundo con el cantero Nicolás Pinón en 1551. Aunque desconocemos las circunstancias personales de cada uno de estos, cabría interpretar esta diferencia temporal como un dato homogeneizador en relación al nivel adquisitivo del escultor. Dicho con otras palabras, a pesar del transcurso del tiempo, las dificultades económicas a las que se enfrenta el artista se mantienen. Otro ejemplo similar es Juan Giralte, quien durante un tiempo vive en un inmueble de su suegro, hasta que dos años más tarde consigue emanciparse y se muda del barrio de San Juan de la Palma a la colación del Salvador (Gestoso y Pérez, 1899; *Documentos* [...], 1928; Escudero Barrado, 2016; Gómez Sánchez, 2006; Hernández González, 2014; López Martínez, 1929; Palomero Páramo, 1983).

4. CONCLUSIONES

Observamos, por tanto, cómo el entramado de las relaciones se caracteriza por una complejidad formidable, de la cual podemos abstraer algunas conclusiones provisionales. El primer rasgo es la endogamia, pues muchas veces los vínculos profesionales son también familiares, por medio del matrimonio, y, de igual forma, existe la predisposición a relacionarse con extranjeros, es decir, hay una fuerte tendencia a la colaboración entre paisanos. Ello no es de extrañar, ya que una buena parte de los entalladores e imagineros activos en la época eran foráneos. Es harto difícil, casi imposible, hallar entallador nórdico, que trabaje exclusivamente con compañeros de gremio españoles, sin recurrir habitualmente a algún compatriota.

En efecto, podemos incluso detectar algunos artistas (tanto escultores como pintores, extranjeros y endógenos) que actúan como núcleos de estos vínculos profesionales. Personalidades estratégicas como Roque Balduque o Nicolás de Lyon se convirtieron en maestros de éxito que residían en la capital, donde instalaron sus respectivos talleres. De igual forma, la estrecha colaboración con pintores y policromadores también es reseñable y, de esta manera, hubo pintores que colaboraban frecuentemente con una amplia cartera de maestros entalladores e imagineros.

Igualmente, observamos el desarrollo de un doble sistema de redes de contacto: si, por un lado, se amigaron con otros artistas autóctonos, colaboraron en talleres e incipientes gremios y consiguieron establecer acuerdos con comitentes, tanto particulares como institucionales, de primer orden. Así, estos artífices formaron una tupida red de contactos, una tela de araña, en la que prácticamente todos participaban y compartían amistades. Solo algunos muy pocos parecieran quedar más aislados en el esquema general, lo que probablemente se deba a circunstancias coyunturales o a falta de documentación conocida.

En este enlace (<https://acortar.link/RnVTRf>) se encuentra la relación bibliográfica completa empleada en este trabajo. Por razones editoriales, hemos seleccionado las referencias citadas más recientes.

REFERENCIAS

- Arias Martínez, M. (2008). Revisando a Juan de Juni en San Marcos de León. Fuentes y modelos. *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, 43, 9-34.
- Crespo Guijarro, A. S. y Crespo Muñoz, F. J. (2015). Nuevas noticias sobre Huberto Alemán, escultor al servicio de Isabel la Católica. *Archivo Español de Arte*, 88(352), 403-408.
- Escudero Barrado, E. (2016). Juan de Zamora, “pintor de ymaginería”: Nuevos datos sobre sus relaciones profesionales y familiares. *BSAA Arte*, 82, 51-64.
- Fernández del Hoyo, M. A. (2012). *Juan de Juni, escultor*. Secretariado de publicaciones e intercambio editorial. Universidad de Valladolid.
- García Mogollón, F. J. (2005). Notas sobre el retablo mayor parroquial de Sierra de Fuentes y sus artífices, el escultor Pedro de Paz y el entallador Francisco Pérez. *Norba: Revista de arte*, 25, 37-62.
- García Mogollón, F. J. (2009). *Viaje artístico por los pueblos de la Sierra de Gata (Cáceres): Catálogo monumental*. Universidad Pontificia, Instituto Teológico «San Pedro de Alcántara».

- García Mogollón, F. J. (2018). El pintor Luis de Morales y los obispos don Francisco de Navarra y Hualde y don Juan Enríquez de Ribera y de los Pinelos. En M.T. Rodríguez Prieto (Ed.), *Luis de Morales: Exposición MUBA, 2 de octubre-14 de noviembre 2018* (pp. 51-71). Museo de Bellas Artes de Badajoz, Diputación de Badajoz.
- Gómez Sánchez, J. A. (2006). Santiago de Pesquera y Juan Giralte en el Ayuntamiento de Sevilla (1541-1571). *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, 19, 67-84.
- Gómez Sánchez, J. A. (2007). Pedro de Villegas Marmolejo (1519-1596): Nuevas obras y documentos. *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, 20, 55-80.
- Gómez Sánchez, J. A. (2010). De Arnao de Vergara a Vicente Menardo. Nuevos documentos de artistas vidrieros del Renacimiento sevillano. *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, 22, 51-71.
- Hernández González, S. (2014). *La escultura en madera del Gótico final en Sevilla. La sillería del coro de la catedral de Sevilla*. Diputación Provincial.
- Hernández González, S. (2015). La sillería del coro de la catedral de Sevilla, simbiosis del Gótico y el Mudéjar: Diseño arquitectónico y ornamental. En F. Villaseñor Sebastián (Ed.), *Choir Stalls in Architecture and Architecture in Choir Stalls* (pp. 204-233). Cambridge Scholars Publishing.
- Martín Pradas, A. (2006). Nuevos datos sobre la sillería de coro del convento de Santa Inés del Valle de la Orden de Clarisas Franciscanas de Écija. En *Jornadas de protección del patrimonio histórico (3ª y 4ª, 2004-2005)* (pp. 295-307). Asociación de amigos de Écija.
- Martín Pradas, A. (2010). Sillería y facistol del coro bajo del convento de Santa Inés del Valle de Écija procedente de Osuna. *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*, 12, 56-58.
- Morales Martínez, A. J. (2006). La arquitectura del Ayuntamiento de Sevilla. Resumen de la vida e historia de un edificio. *Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 14(57), 56-57.
- Palomero Páramo, J. M. (2013). El entallador Jorge Fernández: Las arras en Córdoba y el testamento en Sevilla. En M.Á. Zalama Rodríguez y P. Mogollón Cano-Cortés (Eds.), *Alma Ars. Estudios de Arte e Historia en homenaje al Dr. Salvador Andrés Ordax* (pp. 41-45). Universidad de Extremadura, Universidad de Valladolid.
- Pereda, F. (2013). *Las imágenes de la discordia: Política y poética de la imagen sagrada en la España del Cuatrocientos*. Marcial Pons.
- Recio Mir, Á. (2009). La versatilidad del Renacimiento: Variedad material, icónica, tipológica y funcional. En F. J. Herrera García, Á. Recio Mir, F. Halcón, & A. Pleguezuelo Hernández (Eds.), *El retablo sevillano desde sus orígenes hasta la*

- actualidad* (pp. 72-126). Diputación Provincial, Fundación Real Maestranza de Caballería de Sevilla, Fundación Cajasol.
- Rodríguez Bote, M. T. (2013). La corriente escultórica nórdica en la España del XVI. *Yakka*, 20(24), 173-187.
- Rodríguez Bote, M. T. (2016). D'imagier à ymaginero: La présence de sculpteurs septentrionaux en Espagne aux XV^e-XVI^e siècles. *Bulletin du Centre d'études médiévales d'Auxerre (Bucema)*, 20.2. <https://doi.org/10.4000/cem.14535>
- Rodríguez Bote, M. T. (2022). *Escultores septentrionales en el Renacimiento sevillano (1490-1580). Entalladores e imagineros centroeuropeos en el foco escultórico hispalense*. Universidad de Extremadura.
- Romero Bejarano, M. (2013, marzo 25). El escultor Nicolás de León en Jerez (II). *Diario de Jerez*.
- Romero Medina, R. y Romero Bejarano, M. (2017). La obra tardogótica de la Cartuja de la Defensa de Jerez de la Frontera. Reflexiones sobre la intervención de Diego de Riaño. *De Arte*, 16, 31-48.
- Ruiz Ramos, F. J. (2011). *La sacra capilla de El Salvador de Úbeda. Estudio histórico-artístico, iconográfico e iconológico*. Asociación Cultural Ubetense «Alfredo Cazabán Laguna».
- Sánchez, J. M. (2013). Los obradores artísticos sevillanos del siglo XVI: Adaptaciones y cambios para satisfacer los encargos del mercado americano. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 35(103), 176-196.