

GARCÍA FERNÁNDEZ, EL PRIMER PINTOR ANDALUZ DE NOMBRE CONOCIDO CON OBRA FIRMADA

José María MEDIANERO
HERNÁNDEZ

ATRIO 7 (1995). Págs. 7-19

En un artículo publicado en el número de Agosto de 1908 de la revista **Cultura Española**, el gran investigador Gómez-Moreno daba a conocer formalmente que en el convento de terciarias franciscanas de Santa Úrsula, en Salamanca, se conservaba un "pañño de retablo" firmado de la siguiente guisa: "Garcí Fernández, pintor de Sevilla", enunciado que daba título al artículo en cuestión ¹. En el mismo D. Manuel vinculó esta firma con el pintor de idéntico nombre, adscrito a las Reales Atarazanas de Sevilla hacia 1407, registrado por Gestoso en su conocido "Diccionario de Artífices" ².

La obra pictórica, en honor a la verdad, es de calidad parca, ruda e incluso algunos detalles podrían calificarse como torpes, aunque tiene a su favor el candor de la obra provinciana y casi popular.

En definitiva se trata de tres temas repartidos en dos tablas: en la mayor se representan ingenuamente arriba **La Presentación de Jesús en el Templo** y abajo **La Matanza de los Inocentes**, en cuya parte inferior derecha aparece la firma antes citada, y una tablita con el Arcángel San Gabriel arrodillado como es usual en la escena de la **Anunciación**, tabla hoy desaparecida y que debía ser una de las puertas del políptico original.

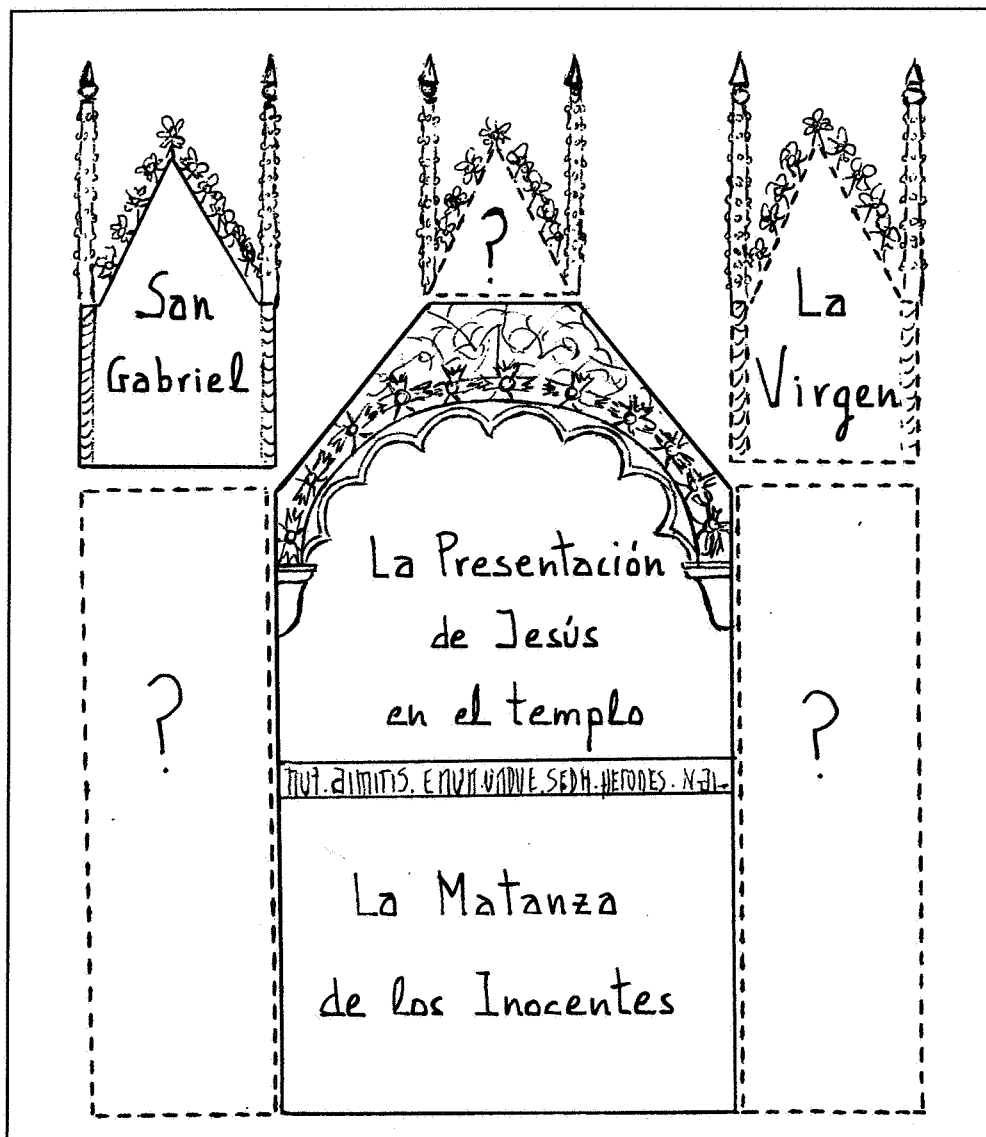
DESCRIPCIÓN E ICONOGRAFÍA

Concretamente, la tabla de mayores dimensiones es de tamaño mediano (1,50 x 0,71 m.) y la otra de proporciones sensiblemente más pequeñas (0,66 x 0,39 m.), terminada en agudo triángulo o, mejor sería decir, gablete decorado y agujas góticas laterales. Gómez-Moreno ya sostuvo que la primera parece el paño central de un tríptico ³ y la segunda una

portezuela superior del mismo; si bien, dada la diferencia de altura entre las dos tablas, sería más lógico suponer que se trata de un políptico o, como quiere Gudiol Ricart, de un auténtico "retablo" de pintura de mediano tamaño ⁴. De esta manera la tabla grande se constituiría en el panel central del conjunto; tendría posiblemente dos tablas rectangulares laterales, puertas del políptico o calles laterales del retablo, que no han llegado a nosotros; dos portezuelas superiores, una de las cuales sería la pequeña mencionada con terminación en gablete y agujas decoradas, y, por último, una tabla posiblemente triangular coronando la zona superior del políptico o retablo ⁵.

La tabla mayor remata arriba en una especie de frontón semiexagonal, definido por una moldura o cordón sogueado. Este planteamiento encuadra una decoración dorada floral en relieve y un arco aproximadamente semicircular polilobulado, bajo el cual aparece pintada la escena de **La Presentación de Jesús en el templo**. La sencilla composición se desarrolla entorno del altar, rectangular y con modesta decoración en su frente, de altura inferior a la de la cintura de los personajes. Estos, aparte de Jesús envuelto en pañales, son cinco: la Virgen y San José a la derecha y el anciano Simeón, la Sacerdotisa Ana y otro personaje, del que sólo se atisba la cabeza tocada por un curioso gorro picudo, especie de bonete terminado en punta, a la izquierda. Todos, excepto éste último, se representan nimbados y dentro de sus aureolas unas inscripciones útiles para su identificación: "María mater dei ave maria"; "Iosep virum marie"; "sancto simeon"; y "ana prophetiza", respectivamente.

La plaza central se adjudica al anciano Simeón, que, como es tradicional en su iconografía, aparece tocado con la mitra ⁶;



Reconstrucción ideal del Políptico de García Fernández de Sevilla. Convento de Sta. Ursula. (Salamanca)

lucé asimismo túnica celeste, estola y ceñidor. Pese a sus limitaciones, el autor ha sabido dotar de cierta ternura a este personaje que,

sosteniendo delicadamente a Jesús en sus brazos, junta su mejilla con el rostro del Niño. A su lado, la profetisa Ana con manto oscuro



*Tablas del Convento de Santa Ursula de Salamanca.
El Arcángel San Gabriel.*

y aspecto monjil debido a la prenda blanca que sólo deja descubierto el rostro, despliega, como es usual, una filacteria con la siguiente frase en caracteres góticos: "ana prophetisa bta".

A la derecha se coloca San José portando en una mano un cuenco con las dos tórtolas, consabida ofrenda de los pobres para el sacrificio, y con la otra señala el altar, sobre el cual aparece un objeto litúrgico, probablemente destinado a la incineración de las ofrendas. El acto de señalar el altar, junto con un "rictus" lastimero que se percibe en su rostro barbado, parecen añadir a su papel un contenido premonitorio referente a la futura Pasión de Cristo, que será inmolado como sacrificio por todos los hombres en el altar de

la cruz.

La Virgen, de pie, en actitud orante y humilde al tener las manos unidas en oración, se constituye en la mejor figura del conjunto. Su cuerpo está cubierto por un gran manto oscuro con cierta abundancia de pliegues curvilíneos que dejan ver su forro más claro. Manto que incluso tapa su cabeza para dejar paso a su rostro, elegante y delicado considerando la rusticidad estilística de la pintura, de ojos grandes y rasgados, nariz larga y boca pequeña, dentro de un perfil almendrado. La túnica interior de la Virgen, ricamente floreada en oro, se cierra en escote redondo ante su cuello.

Por debajo de esta escena, y como separación de la inferior representativa de **La Matanza de los Inocentes**, se establece una banda negra que ostenta la siguiente inscripción latina en letras minúsculas góticas en relieve y doradas: "nut: dimictis: serun: um: dne: sedm: ubu: tun: herodes: na" ⁷.

La Matanza de los Inocentes se presenta como un episodio eminentemente trágico y dinámico que contrasta con la escena serena y estática superior, aunque las dotes del pintor no eran las idóneas para desarrollar las primeras notas apuntadas. En efecto, la composición adolece de evidente impericia y las deficiencias de distribución de las figuras son flagrantes. En resumen: Herodes, un soldado y otro personaje tocado con gorro picudo ⁸ se sitúan a la izquierda; a sus pies dos mujeres arrodilladas imploran clemencia; al fondo cuatro soldados ensartan brutalmente con sus armas los cuerpos de los niños y a la derecha tres mujeres de rostros inexpresivos sostienen en sus brazos a sus hijos. Como es propio del lenguaje representativo medieval, en esta pintura se conjugan dos actos temporales distintos, que aquí aparecen plasmados sin



El Arcángel San Gabriel (Detalle).

solución de continuidad: el instante de la orden de matar a todos los niños de corta edad de Belén y la ejecución efectiva de esta orden.

De ahí que, de manera manifiesta, Herodes, barbado y coronado, alce su mano derecha con el dedo índice extendido, en gesto oratorio, mientras que con la mano izquierda sostiene un largo centro flordelisado áureo en relieve, símbolo de su poder. Viste túnica roja con franjas doradas, manto oscuro y calzas puntiagudas asimismo rojas.

Las mujeres muestran un repertorio sintético de la moda de la época: tocas, mantos verdes o rojos, loba, briales, mangas abiertas en el codo o acampanadas a la altura de la muñeca, etc. Ahora bien, lo verdaderamente notable es la variedad de los atuendos de los soldados, acordes también con los arbitrarios

ropajes y aditamentos militares bajomedievales. El soldado que vuelve la espalda al espectador, por ejemplo, lleva debajo de un casco puntiagudo cota de malla con amplia gola sobre los hombros, ropa de color rojizo, tahalí sosteniendo sobre su cintura la funda de la espada, medias de distintos colores y guanteletes. Otros visten ropas abotonadas, faldones, cascos de distintas formas y tamaños, piezas articuladas de armadura, etc. Asimismo son muy variados los tipos de armas: espadas de gruesos mangos crucíferos, lanzas, mazos...⁹

La incapacidad del autor por reflejar este tema habitualmente dramático y de movimientos exaltados, de repetida lucha encarnizada entre las madres de las víctimas y los feroces verdugos, lleva a posturas lentas,



Tablas del Convento de Santa Úrsula en Salamanca. La Matanza de los Inocentes.

estereotipadas, rígidas. El único recurso referente a la oposición materna se reduce a la actitud de una de las mujeres, a la derecha, que de manera forzada y pueril tira de la barba a uno de los soldados. La falta de expresión en los rostros es total. Tres cuerpos ensangrentados de los niños consuman la narración de la **Matanza**, uno a la derecha, en el suelo, y otros dos ensartados en las armas de la soldadesca.

La tablita con el Arcángel San Gabriel, antes referida y vista por Gómez-Moreno, no se conserva en la actualidad en el convento salmantino de Santa Úrsula y ni siquiera las

monjas de mayor edad la recuerdan, por lo cual debió desaparecer después de la visita del gran investigador granadino a dicho convento, acontecida durante los primeros años de nuestro siglo. Hemos de juzgar por fotografías ¹⁰.

A través de las reproducciones se aprecia una tabla cuadrangular con terminación superior triangular de cuidada talla decorativa en el marco de madera, con baquetoncillos laterales sogueados culminados en sendas agujas de penachos vegetales, repitiéndose en los lados superiores del triángulo molduras paralelas coronadas por rosetas de cinco pétalos,



*Tablas del Convento de Santa Ursula en Salamanca.
La Presentación de Jesús en el Templo.*

todo ello en madera estofada con panes de oro.

Al plasmarse la figura del Arcángel San Gabriel en la pose habitual de la **Anunciación**, es de suponer que existiese otra pequeña tabla con la **Virgen María** en la otra ala del políptico para formar de esta manera el tema de la **Salutación Angélica**. Quedaría, por tanto, en esta hipotética articulación del conjunto pictórico, un espacio central donde habría de situarse otra tabla de dimensiones más pequeñas y triangular con la representación de **Dios Padre** o, quizás, como ya apuntó Gómez-Moreno, con la **Virgen Madre**, siguiendo así el programa iconográfico del conjunto de la obra que parece girar entorno a la **Infancia de Cristo** ¹¹. Respecto a las dos puertas del políptico o tablas laterales del retablo no

poseemos ninguna pista sobre la representación que pudieran contener; es posible, dado su formato, la figuración de dos santos populares, mejor de dos santas conectadas con Jesús Niño y vinculadas por su calidad virginal con María, como Santa Catalina de Alejandría, Santa Bárbara o Santa Inés, por ejemplo.

San Gabriel se efigia, como es propio en la Baja Edad Media, posado en tierra, arrodillado, de perfil riguroso en el rostro, si bien el cuerpo, tendiendo al frontalismo, se ve de tres cuartos. Luce manto oscuro apoyado en el hombro izquierdo, bajo el cual viste una rica túnica blanca bordada en oro con motivos vegetales muy tupidos. Figura robusta, recia, bien plantada, muestra, no obstante, un rostro delicado y hermoso, aunque varonil, con una larga cabellera rubia rizada. Dos alas largas polícromas, muy bien trazadas, terminan por dar mayor elegancia al mensajero divino. En su nimbo aparece la inscripción: "Angelus domini nuciavit mariae et coce". Saluda ritualmente, en típico gesto oratorio, con la mano derecha levantada, mientras que con la izquierda sostiene una larga vara de azucenas florecida en la parte alta, llenando el vértice superior del triángulo. Este presente es la derivación bajomedieval del cetro o bastón representativo del poder otorgado por la divinidad, transformado en rama de estas flores blancas símbolo de la pureza de María. En esta pintura del talló brotan tres flores, que deben hacer referencia a la triple virginidad de María antes, durante y después del parto ¹². A la derecha se coloca el acostumbrado recipiente o florero, que en este caso es de apariencia metálica, de forma globular con pie, gollete y dos asas decoradas por perlas. Contiene dos flores rojas de difícil identificación; podría tratarse de amapolas y, en este supues-



La Presentación de Jesús en el Templo (Detalle).

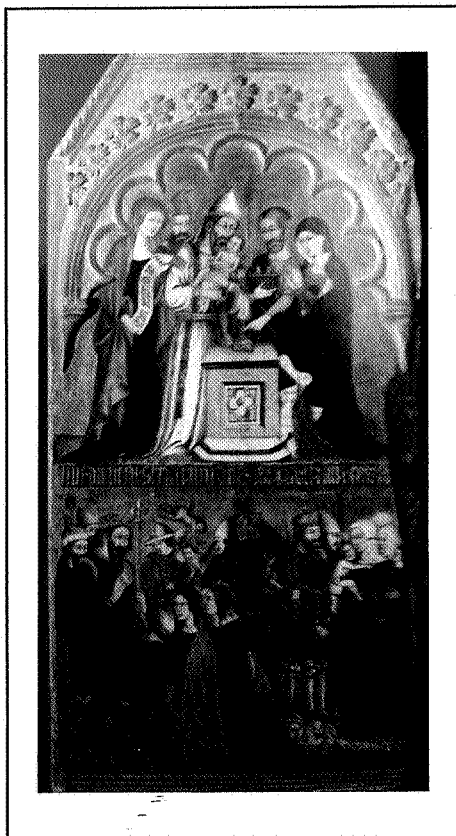
to, simbolizarían la humildad de la Virgen ¹³.

ASPECTOS TÉCNICOS Y ESTILÍSTICOS

El procedimiento técnico utilizado es el tradicional al temple de huevo aplicado sobre lienzo pegado a la tabla, convenientemente encolado y recubierto luego por varias capas de yeso hasta conseguir una superficie consistente y alisada para recibir los pigmentos, los gofrados o adornos en relieve de yeso y los panes de oro. Estos configuran el fondo, del cual sobresalen las figuras, apuntando sólo una leve perspectiva una estrecha franja oscura inferior —decorada con motivos vegetales en la zona izquierda de **La Matanza de los Inocentes**— que cumple la función de suelo sobre el cual se levantan los personajes. En

realidad, este hecho —la inespacialidad— es común dentro de la pintura trecentista hispalense en particular y andaluza en general, como ya apunté en un estudio general sobre la misma ¹⁴.

Las superficies áureas están trabajadas en sus contornos y en las aureolas a base de punzón y de esgrafiados, creando decoraciones de tipo geométrico y vegetal, con rombos, triángulos, cruces, rosetas, líneas de puntos, etc. Más aún, es evidente un afán por cubrirlo todo de motivos y de figuración: los nimbos rellenos de inscripciones, el ornato mencionado alrededor de los marcos, éstos floreados, coronados por agujas y enmarcados por cordones sogueados y las figuras ocupando todo el espacio disponible. Sería lícito afirmar que en García Fernández existe un auténtico "horror vacui" que le hace adaptar las figuras al marco —como es el caso del **Arcángel San**



Políptico Garci Fernández. Convento de las Ursulas (Salamanca).

Gabriel—, llenar todo el espacio disponible— en la escena de **La Matanza de los Inocentes**—e introducir figuras accesorias para cuadrar perfectamente la composición— el rostro varonil con gorro picudo de **La Presentación en el Templo**, por ejemplo.

Por lo demás, la mayoría de los autores que han escrito sobre la obra que nos ocupa coinciden en insistir sobre el italianismo de las técnicas empleadas, siguiendo la primera opinión expuesta por Gómez-Moreno¹⁵. Incluso otros autores, como Gudiol, extienden

este influjo directo a los enmarcamientos arquitectónicos y ornamentales, aunque en algunos recursos aprecia dicho autor catalán conexiones con otras obras sevillanas trecentistas, como la **Virgen del Rocamador** de la parroquia de San Lorenzo, que también posee inscripciones en relieve de yeso¹⁶. No estimo oportuna esta pretendida conexión, puesto que las inscripciones en yeso de nimbos y decoraciones es un rasgo general de la pintura gótica y las similitudes formales en este caso no me parecen relevantes.

Asimismo la mayoría de autores están de acuerdo en señalar la clara inspiración italiana trecentista de la obra, aún dentro de las limitaciones propias de un artista no muy hábil en su oficio. Desde E. Bertaux que vio un estilo "provincial y arcaizante de Taddeo Gaddi", pasando por Gómez-Moreno que cita precedentes tan ilustres como Giotto o Simone Martini, hasta Gudiol que, aún admitiendo la monumentalidad gíotesca, considera en las escenas de movimiento un influjo del Estilo Internacional¹⁷.

Estas conexiones e influencias directas de pintores tan insignes tienden a superarse en la investigación actual para diluirse en un más lógico contenido genérico de conocimientos y tradiciones artísticas de un momento determinado, sobre todo en un foco provinciano respecto a las escuelas itálicas como era Sevilla y en el caso de un pintor de modestos alcances como fue sin duda García Fernández. Las notas y parangones florentinos pueden atisbarse, evidentemente, y asimismo, tanto en los aspectos cromáticos y decorativos como en la tipología y formas de algunas figuras, se descubren detalles sieneses.

Es más, lo que se destaca como impresión estilística predominante es una mezcla de influencias florentinas y sienesas, lo cual lle-

va aparentemente a postulados propios del Gótico Internacional, como han señalado varios especialistas. En mi opinión, tenemos en esta obra una confirmación del eclecticismo estilístico propio de la pintura trecentista en Andalucía, que se nos muestra como un arte abierto a todas las influencias predominantes del momento y con gran poder de asimilación a la hora de plasmarlas en obras perfectamente identificables como originarias del ámbito territorial antedicho ¹⁸.

Para no extenderme en esta cuestión baste el ejemplo de la figura del Arcángel San Gabriel, desde luego la figura más cercana a la monumentalidad gíotesca, pero con una cabeza proclive al gusto de la Escuela de Siena. La cabellera rubia, rizada, muy larga—impropia de un varón—, los ojos grandes y rasgados, el cuello fino, delicado, así como su mano derecha en extremo alargada y de dedos aristocráticos, son notas típicamente sienesas. Lo mismo se podría decir en la escena de **La Presentación de Jesús en el Templo**, que en una composición de raigambre florentina presenta figuras como María de una apostura y rostro almendrado de ojos oblicuos, boca pequeña y nariz recta cercana a lo sienés, como también los rostros similares del grupo de mujeres que aparece a la derecha en la pintura de **La Matanza de los Inocentes**.

Ch. R. Post, a mi entender llevado por la síntesis a veces forzada de estos diversos influjos, observa diferencias estilísticas entre la escena de **La Presentación en el Templo** y la inferior de **La Matanza de los Inocentes**, afirmando incluso que la primera pudiera ser obra de otro pintor y que el conjunto primitivo de tablas sería un trabajo de colaboración entre varios maestros ¹⁹.

Por mi parte, me parece improbable esta hipótesis: primero porque en una obra de

entidad menor como este políptico o retablitto de pinturas no solía recurrirse a varios pintores sino al encargo a un sólo artista; segundo, porque la presencia de una sola firma es significativa de la autoría en la totalidad del conjunto al hallarse en la parte inferior y a la derecha de la tabla mayor mismo. Además, las pretendidas diferencias estilísticas y de calidad de la escena superior respecto a la inferior no son tan evidentes según mi criterio. Los rostros del anciano Simeón y de Herodes son prácticamente idénticos, salvo una acentuación en la mirada, algo más aviesa en éste último. Los rostros de la Virgen y de las mujeres a la derecha del tema de **La Matanza de los Inocentes** se cotejan como muy similares. La tosca rigidez de las figuras, esa "dureza esquemática" ²⁰ que se desprende de la visión de ambas escenas, en fin, impulsan a considerar la única mano autora de García Fernández de Sevilla. En todo caso, esta duda podría sostenerse mejor en la consideración de la tablita con San Gabriel, de calidad algo mayor que las dos representaciones comentadas; pero el hecho de la imposibilidad de su análisis directo, dada su desaparición, parece recomendar seguir manteniendo el postulado de la autoría conjunta del artista anteriormente mencionado.

NOTICIAS SOBRE EL AUTOR

El nombre del mismo procede de la transcripción y desarrollo de la firma que se destaca en la parte inferior derecha de **La Matanza de los Inocentes**: g : Frrz : pitor : de : Seuilla ; esto es, "García (o Garci), Fernández (o Ferrández), pintor de Sevilla". Gómez-Moreno, como queda dicho, lo identificó inmediatamente con el pintor del mismo nom-

bre adscrito a las Atarazanas Reales de Sevilla hacia 1.407, reflejado por Gestoso en su "Diccionario de Artífices"²¹. He podido constatar su presencia en el "Padrón de cuantías de los vecinos y moradores de Sevilla de 1384", en el que aparece como franco vecino del Salvador y con una cuantía muy elevada si la comparamos con otros pintores anotados en el mismo documento: García Fernández tiene adjudicada una cuantía de cuatrocientos mavedís, mientras que los restantes mantienen una media de cien, lo cual denota indudablemente cierta solvencia económica y relevancia respecto a sus colegas²².

Estos datos son corroborados en una relación de francos por collaciones de 1406, en la cual vuelve a incluirse dentro de los vecinos del Salvador y se señala su condición de franco por las Atarazanas²³.

No se encuentra a García Fernández entre los siete pintores francos por las Atarazanas en la nómina de 1422 de esta institución²⁴, siendo factible, por consiguiente, su óbito antes de esta fecha. En este sentido, y considerando las pautas cronológicas antes apuntadas, es posible conjeturar una trayectoria vital encuadrada entre la mediación del siglo XIV y la segunda década de la centuria siguiente.

La elevada cuantía que le corresponde en el Padrón de 1384, junto con la franquicia que le aseguraba el puesto de pintor de las Reales Atarazanas, hacen sospechar que García Fernández ocupaba una relevante posición entre sus colegas hispalenses del momento, importancia a la que coadyuva el hecho, nada común en la época y menos en Sevilla, de firmar una de sus obras. Esta iniciativa, claro está, desprende un orgullo sobre su valía artística y su capacidad profesional; que el resultado no correspondiera a esta autovaloración es otro

asunto, como veremos inmediatamente²⁵.

VALORACIÓN DEL PINTOR Y SU OBRA

La procedencia sevillana de estas pinturas está asegurada no sólo por la firma, sino también por una serie de datos históricos. La vinculación de Don Alfonso Fonseca y Acebedo, fundador y patrón del convento salmantino de Santa Úrsula, con la capital hispalense es manifiesta. Se sabe que pertenecieron a este noble clérigo²⁶, patriarca de Alejandría, Arzobispo de Sevilla y, luego, de Santiago de Compostela, fallecido en 1512. El políptico o retablo pictórico de García Fernández debió ser adquirido o regalado a Don Alfonso durante su estancia en Sevilla y más tarde, tras su muerte, pasó con sus bienes al convento de Santa Úrsula por él fundando y en donde por su deseo se halla enterrado en un magnífico sepulcro marmóreo de Diego de Siloe.

Desde luego, el aspecto más importante de estas pinturas es el hecho de aparecer firmadas, como una excepción dentro de la regla del anonimato de la pintura medieval en Andalucía, sobre todo en los años anteriores a las postrimerías del siglo XV. El autor se convierte así, hasta la fecha, en el primer pintor sevillano y andaluz de nombre conocido y con obra segura, conservada²⁷. Al documentarse también algunos datos vitales y cronológicos, se convierte asimismo en la primera personalidad pictórica de la que en años futuros será fecunda Escuela de Pintura Sevillana.

Las fechas obtenidas a través de la documentación sirven, obviamente, para situar temporalmente a la obra estudiada. El estilo, trecentista todavía, coincide también, consi-

derando el característico arcaísmo de la pintura sevillana de la época y las limitaciones artísticas del pintor, con el lapso cronológico de fines del siglo XIV y comienzos del XV. Por último, tanto la indumentaria femenina como el traje militar exhibido por los soldados responden asimismo al momento de la transición entre estas dos centurias y, por consiguiente, remiten a una fecha aproximada de hacia 1400 como datación más probable para estas pinturas de García Fernández de Sevilla.

El valor de esta obra desde el punto de vista histórico-artístico contrasta con la calidad muy menguada de la misma. La mayoría de los autores coinciden en señalar la mediocridad artística de García Fernández y la tosquedad de su pintura ²⁸. Incluso alguno ha

llegado a ponerla como ejemplo de "arte bárbaro" ²⁹. Si bien no falta la disparidad de apreciación en algún investigador, que considera "briosa y dramática" la escena de **La Matanza de los Inocentes** ³⁰.

En mi opinión disponemos, afortunadamente, de un ejemplo cumplido de pintura usual en la Sevilla del trescientos, realizada por un pintor de mediano tenor en su época, pues el hecho de firmar su obra refiriendo la ciudad donde desempeñaba su trabajo significa que se consideraba superior a otros pintores aún menos dotados artísticamente. Esta debió ser la tónica general del panorama pictórico andaluz de este periodo: eclecticismo estilístico, lejana inspiración en modelos toscanos y limitada capacidad técnica propia de un foco provinciano y arcaizante.

NOTAS

- (1) GÓMEZ-MORENO, M. "García Fernández, pintor de Sevilla" en la Rev. *Cultura española* nº 11. 1908. Págs. 765-770. Vid. también CASCALES MUÑOZ, J. *Las Bellas Artes Plásticas en Sevilla* Toledo, 1929 Tomo I Págs. 39-42. En verdad, la primicia fue ya anunciada en 1904 en el artículo del propio GÓMEZ-MORENO titulado "Arte cristiano entre los moros de Granada" publicado en el *Homenaje a D. Francisco Code-ra en su jubilación del profesorado*. Vid. GESTOSO Y PÉREZ, J. *Ensayo de un Diccionario de los Artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive* Sevilla, 1899-1908. Tomo III (Apéndices) Págs. 330-1.
- (2) Op. cit. Tomo II Pág. 40 y Tomo III (Apéndices) Págs. 330-1.
- (3) Vid. *Catálogo Monumental de España. Provincia de Salamanca*. Valencia, 1967 Pág. 224.
- (4) GUDIOL RICART, J. *Pintura Gótica* Tomo IX de la Colecc. ARS HISPANIAE Madrid, Plus Ultra, 1955 Pág. 198.
- (5) Vid. la Lámina nº 1.
- (6) REAU, L. *Iconographie de L'Art Chretien* París, Presses Universitaires de France, 1957 Tomo II Pág. 263.
- (7) Resulta complicado ofrecer una traducción fiable de esta frase debido a las múltiples abreviaturas e imprecisiones propias de un latín medieval; una traducción libre aproximativa de dicha inscripción sería: "Mandas

en la noche a tu guardia, como soberano, a todas partes de tu reino, contra los recién nacidos".

(8) Posiblemente el confidente Begor o Fegor mencionado en el *Evangelio Armenio de la Infancia*. Vid. *Los Evangelios Apócrifos* Ed. de Edmundo González Blanco. Madrid, 1934. Vol. II Cap. XIII, 1.

(9) Vid. BERNIS MADRAZO, C. *Indumentaria Medieval Española* Madrid, C.S.I.C., 1956 Pág. 31 ss, y "El tocado masculino en Castilla durante el último cuarto del siglo XV. Los bonetes" en A.E.A. Tomo XXI Madrid, 1948 Págs. 20-42; también LEON SALMERON, A. y DE DIEGO, N. *Compendio de Indumentaria Española* Madrid, 1915 Pág. 85 ss. y PUIGGARI, J. *Monografía del Traje* Barcelona, 1886 Págs. 160-162, para la cuestión del uniforme y útiles militares.

(10) Antecediendo al artículo antes citado de GOMEZ-MORENO, M. "Garci Fernández, pintor de Sevilla" se reproducen fotografías de todas las pinturas del conjunto conservadas hasta entonces y, también, puede contemplarse reproducción de esta tablita en la obra del mismo autor ya citada *Catálogo Monumental de España. Provincia de Salamanca* Tomo II Pág. 224. De la tabla mayor en color se ofrece una buena ilustración en el libro de VALDIVIESO, E. *Historia de la Pintura Sevillana* Sevilla, Ed. Guadalquivir, 1986 Pág. 26 y a menor tamaño en la obra de PAREJA LOPEZ, E. y MEGIA NAVARRO, M. *El arte de la reconquista cristiana* Vol. III de la HISTORIA DEL ARTE EN ANDALUCIA Sevilla, Gever, 1989-91 Pág. 404.

(11) "Garci Fernández, pintor de Sevilla" Op. Cit. Pág. 766.

(12) REAU, L. *Iconographie de L'Art Chretien*

Op. Cit. Tomo II Pág. 183.

(13) IBIDEM Tomo II Pág. 184.

(14) Vid. mi Tesis Doctoral inédita *La Pintura Trecentista en Andalucía* defendida en Octubre de 1987 en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Sevilla. Tomo I Págs. 71-73.

(15) "Garci Fernández, pintor de Sevilla" Op. Cit. Pág. 767.

(16) *Pintura Gótica* Op. Cit. Pág. 198.

(17) BERTAUX, E. "Le Peinture et la Sculpture Espagnoles au XIV^e et au XV^e siecle jusqu'au temps des Rois Catholiques" en la *Histoire de L'Art* dirigida por André Michel. Tomo III (Segunda Parte) Capítulo XI. París, 1908 Pág. 754; GOMEZ-MORENO, M. "Garci Fernández, pintor de Sevilla" Op. Cit. Págs. 766-769 y GUDIOL RICART, J. *Pintura Gótica* Op. Cit. Pág. 198. Vid. también BAGUE, E. y PETIT, J. *La Baja Edad Media* en la Colecc. "Historia de la Cultura Española" Barcelona, Seix Barral, 1956 Pág. 307.

(18) Vid. mi Tesis Doctoral antes citada, Tomo I Págs. 66-69.

(19) POST, Ch. R. *A History of Hispansh Painting* Cambridge, Harvard University Press, 1930-1966 Vol. III Págs. 312-314.

(20) VALDIVIESO, E: *Historia de la Pintura Sevillana* Op. Cit. Pág. 26.

(21) OP. CIT. TOMO II PÁG. 40.

(22) A. M.S. Secc. 16. Doc. n° 14. Fol. 20 recto. En un ejemplar del Tomo II del "Diccionario de Artífices" de J. Gestoso existente en la Biblioteca del Archivo Municipal de Sevilla he podido comprobar, después de realizada

mi investigación, que en la página donde se halla la noticia sobre García Fernández aparece un trozo de papel mecanografiado en el cual se advierte la presencia del pintor en el mencionado Padrón de 1384. La interpolación se debe, al parecer, a D. Francisco Collantes de Terán y Delorme, que a base de fichas y papelitos fue complementando en muchos lugares las reseñas de Gestoso.

- (23) A.M.S. Papeles de Mayordomazgo 1406. Doc. nº 253 Fol. 12 recto.
- (24) A.M.S. SECC. 1ª CARP. 174. DOC. Nº 3 FOL. 15.
- (25) Sobre estos datos documentales y, en general, sobre la figura y obra de García Fernández adelanté lo fundamental, dado el carácter general de la publicación, en "El Arte desde el siglo XIII hasta nuestros días. La Epoca Medieval" en *Sevilla y su Provincia* Sevilla, Ed. Gever, 1984 Tomo III Pág. 223.
- (26) GOMEZ-MORENO, M. "García Fernández, pintor de Sevilla" Op. Cit. Pág. 766.
- (27) Algún reparo se podría contraponer a este aserto, como es la supuesta firma de un tal Alonso Martínez y la fecha de 1266 o 1286 que, al parecer, vio Ramírez de Arellano en la perdida decoración mural de la Capilla de Villaviciosa de la Mezquita-Catedral de Córdoba, lugar de donde proceden dos fragmentos conservados actualmente en el Museo Provincial de Pinturas cordobés. El asunto es muy problemático, como ya advertí por extenso en mi tesis Doctoral (Tomo I Págs. 206-209 y 223-224), y, por supuesto, el estilo de los restos conservados en el Museo no se corresponde a las fechas de datación tan tempranas anotadas por Ramírez de Arellano. En este sentido también me manifesté en mi trabajo "Aproximación evolutiva a la pintura gótica en el antiguo Reino de Córdoba" en la Rev. de Investigación *Ariadna* nº 6 Córdoba, 1989 Págs. 8-11. Estimo que puede seguir esgrimiéndose lícitamente la primacía de García Fernández en esta cuestión.
- (28) Vid. las obras que se han citado de GOMEZ-MORENO, GUDIOL, BERTAUX, VALDIVIESO y, además, LAFUENTE FERRARI, E. *Breve historia de la Pintura Española* Madrid, Tecnos, 1953 Pág. 80; MAYER, A. L. *Die Sevillaner Malerschule* Leipzig, 1911 Pág. 12 y LAGUNA PAUL, T. "Introducción Artística" en *La España Gótica. Andalucía* Vol. XI Madrid, Ed. Encuentro, 1992 Pág. 79.
- (29) SARALEGUI, L. de "De Iconografía Medieval" en A.E. Tomo XV 1944-45 Pág. 54.
- (30) SANCHEZ CANTON, F. J. *Nacimiento e Infancia de Cristo* Madrid, B.A.C., 1949 pág. 151.