

# GASPAR NÚÑEZ DELGADO Y EL VII DUQUE DE MEDINA SIDONIA. EN TORNO A UN «PASO DE NUESTRO SEÑOR CON LA CRUZ A CUESTAS» PARA EL PALACIO DUCAL

FERNANDO CRUZ ISIDORO  
Universidad de Sevilla

Fecha de recepción: 05/04/2021

Fecha de aceptación: 25/06/2021

## *Resumen*

Analizamos la talla de un Cristo con la cruz a cuestras, de bulto redondo, que el escultor protobarroco Gaspar Núñez Delgado (ca. 1555-1606) realizó en 1575 para el VII duque de Medina Sidonia, y que resulta su primera obra documentada. Al parecer, se dispuso en la capilla de su palacio en Sevilla, junto a otras dos esculturas que el noble le encargó, determinando una novedosa iconografía en la ciudad. Se realiza una propuesta de identificación.

## *Palabras clave*

Escultura. Iconografía. Mecenazgo. Gaspar Núñez Delgado. Duque de Medina Sidonia.

## GASPAR NÚÑEZ DELGADO AND THE VII DUKE OF MEDINA SIDONIA. AROUND A «STEP OF THE LORD CARRYING THE CROSS» FOR THE DUCAL PALACE

## *Abstract*

This article analyzes the carving of a Christ with the cross on his shoulders, with a round shape, that the proto-Baroque sculptor Gaspar Núñez Delgado (ca. 1555-1606) made in 1575 for the VII Duke of Medina Sidonia, and which is his first documented work. Apparently, it was arranged in the chapel of his palace in Seville, along with two other sculptures that the nobleman commissioned him, determining a new iconography in the city. An identification proposal is made.

## *Keywords*

Sculpture. Iconography. Patronage. Gaspar Núñez Delgado. Duke of Medina Sidonia.



### **A modo de introducción. Objetivos y metodología**

La relevancia y el peso de Gaspar Núñez Delgado son manifiestos en la escuela escultórica manierista sevillana del último cuarto del siglo XVI y primeros años del XVII, por su destreza técnica y avanzadas fórmulas formales e iconográficas, que anticipan el dinamismo y las formas naturalistas barrocas propios de la siguiente generación. Abordamos, como objetivo principal, el análisis formal e iconográfico de la talla de un cristo con la cruz a cuestas que documentamos realizó Núñez Delgado para la capilla del desaparecido palacio sevillano de los duques de Medina Sidonia, en 1575, cuando era oficial en el taller hispalense de Juan Bautista Vázquez “el Viejo” y que resulta su primera obra conocida. Y como objetivos complementarios, enmarcarlo dentro de su catálogo y en el mecenazgo artístico del VII duque don Alonso Pérez de Guzmán, que le encargó ese año otras esculturas y un retablo para sus palacios de Sevilla y Sanlúcar de Barrameda<sup>1</sup>. Finalmente, evidenciar la relevancia de la imagen en la evolución iconográfica del nazareno procesional de la escuela hispalense, con el posible ascendiente que pudo tener en artistas posteriores que recrearon su modelo, como Martínez Montañés y Juan de Mesa, en obras tan portentosas como Ntro. Padre Jesús de Pasión y Ntro. Padre Jesús del Gran Poder.

La metodología nos hará partir de un estado de la cuestión al respecto, y resultará esencial el análisis del documento que se aporta, localizado en el Archivo General Casa de Medina Sidonia, para evidenciar, junto a los aspectos económicos y de valoración del autor que se desprenden del apunte contable, las características formales e iconográficas del Nazareno que se intuyen a la hora de recoger por escrito el pago, como su material, tamaño y fórmulas estéticas. Los métodos deductivo-inductivo y el iconográfico, completados por el contextual, nos permitirán disponer de los grafismos de autor imprescindibles para abordar, y como hipótesis de trabajo, una posible identificación entre las imágenes nazarenas conservadas que carecen de autoría, que nos conducirán a una talla conservada en una antigua iglesia conventual dominica patronada por la familia ducal, hoy parroquia, tras la desamortización de 1836.

### **La fortuna crítica del escultor**

A pesar de la relevancia artística de Núñez Delgado, su biografía y personalidad aún presentan enormes lagunas, con escasa obra documentada y carente de una monografía que lo evidencie dentro de la escuela escultórica sevillana. Y, sin embargo, su fortuna crítica es temprana y coetánea, pues sus primeras referencias se deben a Francisco Pacheco. El pintor encarnó y policromó algunos de sus trabajos, lo que determinó que insertara varios apuntes esenciales de su personalidad y de su obra en su tratado el *Arte de la Pintura*, que han sido una referencia básica en la historiografía decimonónica y del XX, vigente salvo aportes puntuales. En el cap. VIII del Libro II, dedicado a las proporciones del dibujo, le destaca como heredero profesional del escultor Jerónimo Hernández, «a quién siguió felicemente Gaspar Núñez Delgado, su discípulo, como lo muestra un brazo y pierna de cera suya». Y es que sus modelos, en barro y cera, fueron muy demandados por otros escultores que los usaron como referencia a la hora de tallar. Igualmente, en el cap. VI del Libro III, al tratar Pacheco la encarnación y policromía escultórica resalta con admiración varias de sus imágenes, que permitieron su identificación y siguen siendo hoy sus obras más representativas, como «El San Juan Baptista de San Clemente y otros *Ecce Homos* de barro que hizo Gaspar Delgado». E incluso, en el cap. IX, introduce una nota de intelectualidad y conocimiento estético al hilo de su amistad y comprensión con el poeta Fernando de Herrera, a quien «le puso una vez en las manos Gaspar Delgado dos modelos, cansado de oírle hablar de escultura, y eligió el peor, con que confirmó su flaqueza»<sup>2</sup>. El pintor y tratadista Jusepe Martínez, recogerá, años más tarde y según había oído comentar al sevillano Velázquez, que Núñez Delgado fue discípulo del escultor Gaspar Becerra, y es contundente al afirmar «que le superó en la escultura»<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Cruz, 2012a: 280-287.

<sup>2</sup> Pacheco, 1990: 385, 498, 544.

<sup>3</sup> Martínez, 1988: 269.

Esas noticias fueron incorporadas por Ceán Bermúdez a su *Diccionario Histórico* en 1800, aunque lo considerará discípulo del inexistente Pedro Delgado, a quién Ponz atribuía la talla del Bautista<sup>4</sup>, y resaltarán sus formas avanzadas, pues «tuvo más inteligencia en la anatomía que su maestro: dio más naturalidad y gracia a sus estatuas, mejores proporciones y mejores partidos de paños». Junto a la imagen del Bautista, encarnada y policromada por Pacheco, a la que considera «una de las grandes obras de escultura que hay en aquella ciudad, y acredita a su autor por uno de los mejores profesionales de la Andalucía, y aún de toda España», incorpora un crucificado de «a una tercia, firmado de su mano, en la cruz, que era una cabal prueba de su saber e inteligencia del desnudo», y se sincera al no haber logrado localizar ninguno de los *Ecce-Homo* de barro que Pacheco alabara<sup>5</sup>. Años más tarde González de León reafirmará la crítica vertida al Bautista, como «una de las mejores que tiene esta ciudad»<sup>6</sup>, y Gestoso incorporará datos biográficos en su *Diccionario de artífices*<sup>7</sup>.

Habrán que esperar a la historiografía de los siglos XX y XXI para renovar su conocimiento documental. Se afirmará su origen abulense y su nacimiento hacia 1555<sup>8</sup>, hijo de Vicente Hernández y de María Núñez<sup>9</sup>. Desplazado a Sevilla al calor del mercado artístico que permitía el monopolio del comercio americano que ejercía la ciudad, se le ha considerado discípulo de Jerónimo Hernández y maestro para 1573. No obstante, sus comienzos debieron ser complicados porque, a pesar de ese grado, al menos entre 1575 y 1576 trabajó como oficial en el taller de Vázquez “el Viejo”, evidenciando un mutuo influjo, como el canon alargado, y una relación laboral con el VII duque de Medina Sidonia<sup>10</sup>. Fueron años donde completaría su formación teórica, sustento de su marcada filiación romanista miguelangelesca, basada en la tratadística extranjera que analiza las proporciones del cuerpo humano, como Durero, Vitrubio o Vignola, y de la hispana, con Sagredo y sus *Medidas del Romano*, aunque resulta fundamental para la comprensión del estilizado canon manierista que utiliza la *De Varia Commesuración para la escultura y arquitectura*, que Juan de Arfe publicó en Sevilla poco después, en 1585<sup>11</sup>. Sus primeras obras documentadas serían las que realizó para el VII duque de Medina Sidonia en 1575 para la capilla de su palacio de Sevilla, dos santos Juanes y el Nazareno que analizamos, y la intervención en 1576, como oficial de Vázquez “el Viejo”, en el retablo del Nacimiento o Portalejo que ese maestro contrató para la capilla del palacio sanluqueño<sup>12</sup>.

Su etapa de madurez laboral parece consolidarse pocos años más tarde, en 1581, al contar con taller propio y recibir como aprendiz, el 1º de mayo de ese año, al joven Pedro, hijo del ensamblador Domingo Pérez Cordero, vecino de *Omnium Sanctorum*, concertándose que el muchacho viviría en casa del escultor seis años, y que le proporcionaría comida, vestido y zapatos a cambio de un trabajo personal no remunerado<sup>13</sup>. Madurez que se confirma en lo personal, pues ese 17 de septiembre Núñez Delgado contrajo matrimonio con Isabel de Jesús, hija de María de Jesús, en la casa que su suegra tenía en la plaza de San Francisco, oficiando el enlace el bachiller fray Francisco Vázquez Lucero, cura del Sagrario de la Catedral. Aparece en el acta como Gaspar Delgado, testificando Pedro Fernández Calderón, Antonio de Oviedo y Alonso de Matas<sup>14</sup>. Residió habitualmente en ese barrio de Santa María, pues aún permanecía allí en 1587<sup>15</sup>.

<sup>4</sup> Ponz, 1786/1972: carta IV, 114.

<sup>5</sup> Ceán, 1800/2001: t. III, 240-241.

<sup>6</sup> González, 1844/1973: t. I, 200.

<sup>7</sup> Gestoso, 1899/2001: 228.

<sup>8</sup> Palomero 2005: 219.

<sup>9</sup> López, 1939: 41-42; 1948: 16.

<sup>10</sup> Cruz, 2008: 8-11; 2012a: 280-287.

<sup>11</sup> Prados, 2015: 11-16.

<sup>12</sup> Cruz, 2006b; 2012a: 280-287.

<sup>13</sup> Prados, 2015: 18; Prados, 2021: 125-126, 133.

<sup>14</sup> Prados, 2015: 18; Prados, 2021: 124-125.

<sup>15</sup> López, 29: 55.

A partir de entonces su obra en Sevilla se multiplica, colaborando con varios maestros manieristas de la órbita de Vázquez “el Viejo”. Con Jerónimo Hernández contrata en 1586 el desaparecido retablo de las santas Justa y Rufina del convento de las concepcionistas, tomando su escultura (las imágenes de bulto de las santas escoltando la Giralda y un altorrelieve de San Jerónimo como cardenal) y, al siguiente, con Andrés de Ocampo y Juan Bautista Vázquez “el Mozo”, hijo de su mentor, el también desaparecido retablo mayor de la Asunción del convento de Regina, saliendo como fiador Miguel Adán<sup>16</sup>. Siendo a su cargo la escultura del segundo cuerpo no llegó a realizar nada, pues devolvió el encargo en 1594, pero intervino en su tasación en 1596<sup>17</sup>. En esos años proporcionó modelos en barro a otros escultores, como en 1586 el de una Inmaculada a Andrés de Castillejos, para la imagen del retablo de la capilla de Pedro López de Puebla en la parroquia de San Andrés<sup>18</sup>.

El conocimiento de la labor de su supuesto maestro, Jerónimo Hernández, le avaló para que su viuda, Luisa Ordóñez, le confiase la supervisión, entre 1588 y 1594, del retablo mayor de la basílica de Santa María de la Asunción de Arcos de la Frontera, que realizaba el taller de Gaspar del Águila<sup>19</sup>. Ese dominio del ensamblaje le llevó, en 1591, a contratar con Jerónimo Sánchez Coello el retablo de las santas Justa y Rufina del convento de la Santísima Trinidad, que no llegó a ejecutar<sup>20</sup>. Más comfortable con la imaginería y el relieve, en 1592 contrató con el presbítero Andrés de Segura la talla de un Crucificado de vara y media en madera de ciprés<sup>21</sup>, y en 1593 dio trazas, junto a Juan de Oviedo “el Mozo”, para el retablo de la Anunciación de la capilla de los vizcaínos del desaparecido convento de San Francisco el Grande, en competencia con Martínez Montañés. Quedó en sus manos la escultura de esta máquina desaparecida en el derrumbe que sufrió la capilla en 1650 (relieves de la Anunciación y de la Última Cena, san Francisco y san Juan Bautista.), entregando Oviedo la mitad de su labor a Francisco de Ocampo. En 1599 Andrés de Ocampo tasó, en su nombre, esa labor escultórica, lo que refleja lazos laborales y de amistad<sup>22</sup>. Evidencia su habitual labor de peritaje, la tasación en 1595, junto a Oviedo, de la labor de Ocampo y Pereira en el retablo de la Circuncisión de la parroquia mayor de Morón de la Frontera; la labor de Ocampo en el retablo de *Regina* al año siguiente; o, en 1596, de los dos escudos de piedra entallados por Marcos Cabrera para exportar al Nuevo Mundo<sup>23</sup>.

El cénit de su fama la alcanzará en 1598, al participar en el túmulo erigido en 1598 en la *Magna Hispalensis* para honrar la muerte de Felipe II, con diseño del maestro mayor de la ciudad Juan de Oviedo, donde intervinieron los artistas más encumbrados de la ciudad. Se ocupó de la escultura del tercer cuerpo dispuesta en la balaustrada (alegorías de las virtudes teologales de la Fe, Esperanza y Caridad, de las cardinales Prudencia, Justicia, Templanza, Fortaleza, y de la Iglesia Triunfante), y de las alegorías de la Opulencia y Nobleza, bajo dos de los arcos de acceso al túmulo por el lado de la Audiencia<sup>24</sup>. Al escultor Diego de Daza volvió a entregar otros modelos escultóricos, como en 1598 para un retablo para el convento de Santa Clara de Llerena, en Badajoz, que no se materializó pues se traspasó a Martínez Montañés y Juan de Oviedo<sup>25</sup>. Y en 1605 para el desaparecido retablo de San Diego del extinto convento sevillano de ese nombre (San Diego e Inmaculada Concepción). Su última intervención conocida será para el retablo del Bautista del monasterio hispalense de San Clemente (imagen del titular y relieves de la Visitación, Nacimiento y Degollación del

<sup>16</sup> Palomero, 1983: 273, 284.

<sup>17</sup> Prados, 2015: 19-20; Prados, 2021: 127.

<sup>18</sup> López, 1929: 41, 42.

<sup>19</sup> Palomero, 1983: 279, 282.

<sup>20</sup> López, 1928, 108-110. Palomero, 1983: 387.

<sup>21</sup> Prados, 2015, 52-53; Prados, 2021: 134-135.

<sup>22</sup> López, 1928: 227, 228; 1932, 87. Palomero, 1983: 373-375

<sup>23</sup> López, 1932: 86-87.

<sup>24</sup> Pérez, 1977: 150-176. Recio, 2009:138, 150.

<sup>25</sup> López, 1932: 231, 232.

Precursor), policromados por Pacheco, que le avalaron el reconocimiento artístico<sup>26</sup>, al permitir extraer sus grafismos<sup>27</sup>.

A este catálogo se suman sus reconocidos cristos expirantes en marfil, que suele firmar y fechar con una placa de plata incrustada en la cruz, pequeñas piezas de lujo portátiles para oratorios privados, alabados por sus coetáneos por la exquisitez y tratamiento anatómico naturalista. Se documentan los que realizó para el doctor Herrera, regente de Nápoles y médico del monasterio hispalense de Madre de Dios, con antelación a 1589 pues aparece citado en el que entregó ese año al monasterio dominico de *Porta Coeli*, y que debe ser el conservado por Patrimonio Nacional, firmado y fechado ese año<sup>28</sup>. Y los no localizados para Juan Tello en 1594<sup>29</sup>, Juan Francisco Bautista en 1604, y el encargado en 1605 por el dominico fray Cristóbal Guerrero de Góngora<sup>30</sup>. El propio Montañés los tomó como modelo en 1590 para el encargo de Nicolás Monardes, reflejando la carta debía ser «de hechura idéntica a las que ha hecho Gaspar Delgado a otras personas»<sup>31</sup>. El más antiguo identificado resulta el de la colección Mariano Bello de Puebla de México (1585), representado vivo, de 33 cm<sup>32</sup>; el del Museo de BBAA hispalense (1588), de similares dimensiones, firmado y fechado<sup>33</sup>; el de Patrimonio Nacional (1589), de 49 x 45 cm, firmado y fechado<sup>34</sup>; en la colección Pilar Sotomayor de Herruzo, de Córdoba, procedente al parecer del convento cordobés del *Corpus Christi*, firmado y fechado en la placa (1590)<sup>35</sup>; o el protobarroco del *Indianápolis Museum of Art* (1599), firmado y fechado por una placa metálica en la cruz, que procede de la colección madrileña Rodríguez Bauzá<sup>36</sup>.

Más extensa es la dramática colección dúplice de *Ecce-Homos* de barro cocido y policromado, donde exhibe su capacidad comercial para trabajar la obra en serie, pero sin perder un ápice de calidad, demostrando una habilidad plástica similar a sus reconocidos bocetos en cera y pareja al trabajo en madera y al virtuosismo en marfil. Los más convencionales siguen el modelo de la escuela granadina, en línea con los Hermanos García, de medio cuerpo con los brazos cruzados<sup>37</sup>, como los del convento de la Concepción de la Paz, en Bolivia, no localizado y de hacia 1600<sup>38</sup> y de la colección Gómez Moreno, de similar cronología, en la Fundación Rodríguez Acosta de Granada<sup>39</sup>. Más resolutivos resultan los de busto, limitados a la cabeza, cortada por debajo del cuello y mostrando un fragmento de la clámide, con ligeras variantes en el modelado del cuello, de los que se conservan bastantes ejemplares, algunos probablemente de taller, fechados igualmente a principios del XVII. En el museo de la Catedral de Sevilla y en el banco del retablo del Sagrado Corazón de su iglesia del Sagrario, iglesia de la Concepción de Écija, convento de la Concepción de Osuna<sup>40</sup>, iglesia de San Juan Bautista de Antequera<sup>41</sup>, Museo de escultura de Valladolid, Museo de BBAA de Granada y, en esa ciudad, en el museo del convento de la Concepción y dos en el convento de San Antón, iglesia de Nuestra Señora de la Encarnación de Lanjarón, iglesia parroquial de

<sup>26</sup> Palomero, 1983: 439, 388-390.

<sup>27</sup> Valdivieso/Morales, 1991; 22-23, 30. Pareja, 1999: 318-328. Bernal, 1989: 179, 181.

<sup>28</sup> López, 1948: 17. Estella, 1986: 195.

<sup>29</sup> Angulo, 1935: 142.

<sup>30</sup> López, 1948: 18.

<sup>31</sup> López, 1948: 18.

<sup>32</sup> Angulo, 1935: 141-143. Estella, 1984, 15.

<sup>33</sup> (Inventario CE0298E, Num. propia 5/89, N° de inventario, 1988, [Libro de registro: Adquisiciones obras de arte Junta de Andalucía y Estado. Inventario General] <http://www.museosdeandalucia.es/web/museodebellasartesdesevilla/acceso-a-fondos>).

<sup>34</sup> López, 1948: 17. Falcón, 1995: cat. 17.

<sup>35</sup> Estella, 1984: t. II, 14-15.

<sup>36</sup>

([http://collection.imamuseum.org/results.html?query=n%C3%BA%C3%B1ez+delgado&has\\_image=T](http://collection.imamuseum.org/results.html?query=n%C3%BA%C3%B1ez+delgado&has_image=T); <http://collection.imamuseum.org/artwork/41169/>)

<sup>37</sup> Alonso, 2010: 335-356.

<sup>38</sup> Mesa/Gisbert/Schennone, 1966: 200-201.

<sup>39</sup> Stegmann, 1936: 248.

<sup>40</sup> Romero/Moreno, 2014: 55- 56.

<sup>41</sup> Alonso, 2010: 343.

Ohanes en Almería, y, en Madrid, iglesia de San Nicolás de los Servitas y colección de los Padres Escolapios<sup>42</sup>.

Poco más se conoce de su producción artística. La espléndida cabeza degollada de barro cocido del *Bautista* del Museo de Bellas Artes de Sevilla, firmada y fechada en 1591 en la cara posterior<sup>43</sup>, cuyo naturalismo cadavérico<sup>44</sup> y drama pudo influir en la sorprendente cabeza de la Catedral hispalense que tallara Juan de Mesa<sup>45</sup>, y algunas atribuciones, como el Cristo de las Cinco Llagas de la Hermandad del Santo Entierro de Sanlúcar de Barrameda, en madera de pino y roble, yacente que, teatralmente, se puede crucificar<sup>46</sup>.

Núñez Delgado falleció en 1606. El 28 de abril ordenó en su testamento ser enterrado en la parroquia de San Martín, collación donde vivía, con el hábito carmelita, y entregar a un tal Juan Lorenzo una cabeza de *Ecce-Homo* de barro que había concertado en 200 reales, pues la imagen paraba en la casa de Pacheco. Asimismo, recuperar o cobrar un crucificado grande de madera que había tallado para el convento de la Santísima Trinidad, en casa de Ana de Añasco, hermana del prior de San Agustín; entregar al agustino fray Gaspar de Chaves un Niño Jesús de cedro, de una vara, tras cobrar los 1.400 reales que debía (lo había concertado en 1.700); y a un indiano otro Niño, de dos palmos de altura, con su cruz y peana, del que había recibido 10 ducados, tras abonar el resto hasta los 950 reales de su precio<sup>47</sup>.

La historiografía destacará a Núñez Delgado por su vanguardismo<sup>48</sup> y su sentido anticlásico<sup>49</sup>, hasta el punto de decir que inició «El sentido patético de la imaginería andaluza» y fue «el primero que colocó el interés estético en el dramatismo de la expresión»<sup>50</sup>. Una afirmación que constata la emotividad, gesticulación y el temperamento que desprenden todas estas obras y la técnica de trabajo, como su nerviosa y zigzagueante forma de mover los pliegues de las vestimentas, con trazos esquemáticos de grandes y aristados planos, o el tratamiento de cabelleras con ensortijados y profundos bucles, lo que unido al estudio anatómico realista que rezuman sus imágenes, de vibrante canon alargado, irradiarán una desbordante fuerza interior que lo enlazan con el patetismo del gótico hispanoflamenco, tan arraigado en la escuela castellana, que resulta cercano a la genialidad dramática de Alonso Berruguete y Juan de Juní, y lo situarán a las puertas del barroco, al anticipar fórmulas avanzadas del primer tercio del siglo XVII, como las de Juan de Mesa o Gaspar Ginés.

### **Un nazareno, dos santos juanes y el arreglo del retablo de la capilla ducal**

Las primeras obras documentadas de Núñez Delgado resultan los encargos del VII duque de Medina Sidonia D. Alonso Pérez de Guzmán (1550-1615) en el invierno de 1575, que coinciden, al menos en la entrega, con una de las estancias temporales del noble en su palacio sevillano. La orden ducal de libranza, expedida en forma de carta, firmada por el duque y fechada el 18 de febrero, se recoge y copia a la letra en el libro contable del criado que hizo el descargo:

«Alonso de Montalván, dad de los maravedíes de vuestro cargo a Gaspar Delgado, entallador, çiento y quarenta reales que los ha de aver por la hechura de dos santos Juanes y un paso de Ntro. Señor con la cruz a cuestras, que hizo de talla para el retablo de la capilla de mi casa, y reparar el dicho retablo de cosas que estavan quebradas, como lo concertó Juan Cordero, mi criado, y tomad su carta de pago. Fecho en Sevilla a 18 de febrero 1575. El duque».

A continuación, se inserta en el registro la copia de la carta de pago del artista, de ese día, que confirma su efectividad: «Soy contento de los maravedíes en esta quenta contenidos,

<sup>42</sup> Romero, 1998: 79-81, 148-149. Luna, 2008-9: 379-394. Alonso, 2010: 343-345.

<sup>43</sup> Pareja, 1991:120-121.

<sup>44</sup> Díaz, 2015: 565-576.

<sup>45</sup> Roda, 2010: 278.

<sup>46</sup> Cruz, 2011: 40-44.

<sup>47</sup> López, 1948: 18.

<sup>48</sup> Bernal/García de la Concha, 1986: 32.

<sup>49</sup> Hernández, 1969: 9-10.

<sup>50</sup> Camón, 1967: 276.

hecho ut supra, Gaspar Delgado». Y se cierra el apunte con la disposición marginal del resumen del acto «A Gaspar Delgado, entallador, por tres ymágenes»<sup>51</sup>.

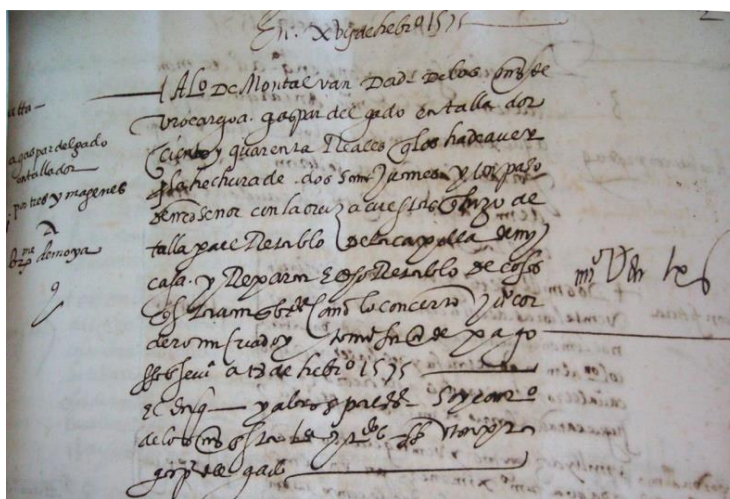


Fig.1. Apunte contable de la orden ducal de libranza a Gaspar Núñez Delgado. Cortesía del Archivo General Casa Medina Sidonia leg. 2641

A diferencia del registro contable, las cartas de libranza y pago no se han conservado por su carácter personal y volandero. El análisis documental corrobora, a tenor de la investigación ejercida sobre el mecenazgo artístico del duque don Alonso, cuya faceta más brillante resulta la mantenida con instituciones religiosas<sup>52</sup>, el interés que mostró a lo largo de su vida por la imaginería<sup>53</sup> más que por la pintura<sup>54</sup>. Y la forma de hacerse con ella, a través de intermediarios, en esta ocasión por manos de su criado Juan Cordero. Debe ser el maestro mayor de carpintería, de ese nombre y apellido, que trabajó para la Casa ducal entre 1559 y 1587, antes para su abuelo y su madre. Sería esa confianza, y el conocimiento que el carpintero tenía sobre la madera y sus relaciones laborales y de amistad con compañeros del oficio, las que pudieron allanar el encargo a un joven Núñez Delgado, de apenas 20 años, que arrancaba como escultor en Sevilla, pues representa su primera obra conocida, que avaló otras intervenciones para el duque y su entorno. (fig. 1)

Resulta curioso que el noble no lo titule maestro de imaginería, a pesar de contar el artista con su carta de maestría y de lo que adquiere, sino con la fórmula de «entallador», propia de otras labores de corte decorativo. Pero no debemos sospechar minusvaloración sino descuido, pues el mismo proceder tendrá, un mes más tarde, el 26 de marzo, al ordenar pagar el grupo de *San Pedro arrodillado junto a Cristo atado a la columna* al afamado «Baptista Vazquez, entallador de ymageria» (Cruz, 2012a: 283-286), aunque se utiliza la coletilla aclaratoria.

El calificativo de «ymágenes» con que se refiere a los dos santos Juanes, cuya posible identificación dejaremos para otra ocasión, y al Nazareno que nos ocupa, reflejan que eran de bulto redondo. Y previsiblemente para el mediano retablo de la capilla del palacio ducal sevillano, una estructura que el propio Núñez Delgado tuvo que resanar «de cosas que estaban quebradas», según refiere el documento, y que se completaría con esa imaginería. No olvidemos que el encargo se hace efectivo estando el duque en Sevilla, donde inspecciona las mejoras que el inmueble precisaba. Como el retablo, desaparecido, era de estructura sencilla, de un sólo cuerpo de tipo tabernáculo, el Nazareno, por su carácter devocional, debió ocupar

<sup>51</sup> Archivo General Casa Medina Sidonia (AGCMS) leg. 2641.

<sup>52</sup> Cruz, 2005: 175-180.

<sup>53</sup> Álvarez, 1994: t. I, 23, t. II, 135.

<sup>54</sup> Cruz, 2003: 151-156; 2002: 357-364.

la hornacina central, mientras que los santos Juanes lo escoltarían en las calles laterales sobre ménsulas.

El precio de las tallas y el resanado del mueble, 140 reales, nos hace especular un coste aproximado de cada imagen sobre los 40 reales, lo que resulta muy reducido comparado con tallas de su mano de similar tamaño, como los 950 reales del Niño Jesús que aprecia a la hora de testar, o los 200 de un *Ecce-Homo* de barro de los que hacía en serie. Posiblemente, a la hora del ajuste, se unió al pequeño tamaño de las imágenes la previsible rebaja por ser artista novel y la necesidad de hacerse con un cliente tan potente y aficionado a la escultura como el VII duque, una situación apurada que le obligaría a los pocos meses a dejar de trabajar independientemente, para entrar como oficial en el taller de Vázquez “el viejo”, a quien no le faltaban los encargos.

En cuanto a la iconografía, no hay duda que fuera un Nazareno, al ser rotunda la descripción «Ntro. Señor con la cruz auestas», y su carácter de imaginería procesional lo de «paso», que alude, según la definición nº 22 de la RAE, a la «Efigie o grupo que representa un suceso de la pasión de Cristo, y se saca en procesión por la Semana Santa». Podría ser esa una faceta de interpretación iconológica, al encargar el duque la imagen con la intención de que procesionara en un ámbito reducido, como un claustro, lo que facilitaba su pequeño tamaño. Tenemos ejemplos de este tipo de prácticas en los conventos y monasterios patronados por la Casa ducal, en Sanlúcar de Barrameda y en el monasterio de San Isidoro del Campo, en Sevilla.

### **La devoción a «Cristo con la cruz auestas» en la familia ducal, una iconografía popular**

La piedad pasional cristífera se venía incubando en la nueva espiritualidad auspiciada por los franciscanos desde finales de la Baja Edad Media ya que, custodios de Tierra Santa, favorecieron el desarrollo de la Pasión de Cristo que allí se conmemoraba en sus conventos y en las hermandades a su amparo. La devoción a *Cristo camino del Calvario*, con su dolorosa ascensión al lugar de martirio o *Vía Crucis*, con paradas y estaciones, resultaba atractiva y cercana a la propia experiencia vital por el hondo patetismo que rezumaba, al reflejar las angustias y sufrimientos del ser humano abocado a una muerte que la fe en la resurrección hacía tener sentido, encajando en la emotividad popular. El itinerario pasional de Cristo, que ninguno de los evangelios canónicos desarrolla con detalle, limitándose a la itinerancia (*Mt*, 27, 32; *Mc*, 15, 20-21), pues sólo san Juan confirma la carga con el madero (*Jn* 19, 17) y san Lucas el encuentro con las hijas de Jerusalén (*Lc* 23, 27), será completado por el apócrifo *Actas de Pilatos* y la literatura de místicos como el Pseudo Buenaventura y santa Brígida, para reconstruirlo con sentido narrativo. Una dramática escenografía que se hará popular por los Autos Sacramentales del teatro de los Misterios con su atractiva puesta en escena (Mâle, 1952: 89-96), basada en rituales, como la de los Sacros Montes o Calvarios que se disponían en lugares en pendiente, y que lo devotos y peregrinos recorrían a veces de rodillas, caso de la *Scala Santa* de Letrán. Las *Estaciones de Cristo* exhalarán emotividad por su realismo, brutalidad y patetismo, pues lo hacían caer de rodillas y derrumbarse con las manos hacia adelante, como cualquier ser humano a pesar de ser el Hijo de Dios, con episodios tan conmovedores como el encuentro con la Verónica que le enjugó el rostro (Mâle, 2001: 246-267), o cuando fue ayudado en su insoportable carga por Simón de Cirene (*Jn*, 19, 17).

Esa devoción, que parece implicar el sobrellevar con resignación la dolorosa carga vital, también arraigó en la familia de los Guzmanes. Lo confirma el que el VII duque don Alonso encargase para su capilla una talla con esa escena pasional a Núñez Delgado, quizás con vistas a la creación de una futura hermandad, y el que favoreciese su culto público en la capital de su señorío, Sanlúcar de Barrameda. A su amparo surgió una hermandad penitencial entre 1574 y 1609 en el convento de los agustinos<sup>55</sup>, que ha sido la devoción cristífera más popular de la localidad. Quizás para los arranques de esta hermandad fuese concebido el Nazareno que analizamos. Y no fue la única imagen que estuvo al culto en Sanlúcar, pues en el convento

<sup>55</sup> Cruz, 1997: 19-21.



extramuros de los hermanos menores de San Francisco “el Viejo”, se veneró por los hortelanos y viajeros que entraban y salían de la localidad, otro Cristo con la cruz auestas de estilo manierista del último tercio del XVI, trasladado tras el abandono del inmueble a la iglesia de San Francisco “el Nuevo”, hoy titular de la hermandad del Silencio<sup>56</sup>.

En cuanto al desarrollo iconográfico de esta devoción, ha tenido una larga trayectoria desde que apareciera en el mosaico bizantino de San Apolinar el Nuevo en el siglo VI<sup>57</sup>, hasta popularizarse, a fines del XV y principios del XVI, gracias a las estampas de Alberto Durero integradas en *La Pasión Grande* (1498-1499, ed. 1511) y en la *Pequeña Pasión* (1509-1512)<sup>58</sup>, y a otras más tardías, como las de Lucas de Leyden (1515) o Hieronimus Wierix (1593). Lo que se refleja en pinturas como la *Subida al Calvario* de El Bosco (ca.1500) del Museo Histórico de Viena, los *Cristo con la cruz* auestas de Sebastiano del Piombo (ca.1516) y Michiel Coxie (ca.1555), ambos en el Museo del Prado, o los varios de Luis de Morales o El Greco, síntoma de la espiritualidad del momento.



Fig. 2. Anónimo. *Cristo de las Fatigas*. Parroquia de la Magdalena de Sevilla. Foto: Autor

y para hornacina, como en el desaparecido convento hispalense de la Encarnación, los más se tallarán en madera, que la policromía y la encarnadura hacían muy humanos. Estos nazarenos resultarán de interés para identificar el de Núñez Delgado, como antecedentes y posibles fuentes de inspiración, o por ser inmediatamente posteriores y mostrar una interpretación similar. En esa situación se encuentran el *Cristo de las Fatigas* (1587) de la iglesia sevillana de la Magdalena, que se ha vinculado en cierta forma con el escultor Gaspar del Águila<sup>60</sup>, (fig. 2) y el de la *Corona* del Sagrario de la Catedral, del último cuarto de siglo. (fig. 3) Una referencia visual de impacto debió ser la pintura mural de Cristo con la cruz auestas (1565) de Luis de Vargas ubicada en la fachada norte de esa catedral, a la calle Alemanes,

Y aunque no fuera un tema arraigado en los arranques de la escuela escultórica hispalense, sí que alcanzó cierta proyección desde que hiciera su aparición en los relieves de grandes retablos mayores del siglo XVI, como el de su Catedral, auténtico escaparate iconográfico, donde no falta el piadoso tema de Cristo con la cruz auestas camino del calvario, dispuesto en la 6ª calle del tercer cuerpo, vinculado al escultor Jorge Fernández Alemán y a sus colaboradores las figuras secundarias, de hacia 1508-1526<sup>59</sup> que se trasvasará a otros, como el de Sta. María de Cáceres (1548-51) y de Sta. M.ª la Mayor de Medina Sidonia (1559-62) de Roque de Balduque, al mayor de la Cartuja de las Cuevas (1553-55) de Isidro de Villoldo, o al de Sta. M.ª de la Asunción de Carmona (1564-68) de Vázquez “el Viejo”. La carga piadosa que conlleva la escena, también dejó reflejo en los minoritarios y cultos sepulcros de mármol renacentistas encargados por la nobleza, como el de Catalina de Ribera de la Cartuja de las Cuevas.

El paso del relieve a la imagen de bulto se producirá cuando se convierta definitivamente en un tema popular, lo que se constata en la segunda mitad de la centuria. Si alguno fue labrado en piedra

<sup>56</sup> Cruz, 2011: 102, 106.

<sup>57</sup> Réau, 2000: 484-487.

<sup>58</sup> Michiel, s.f: 226, 277, 418.

<sup>59</sup> MORÓN, 1981: 150

<sup>60</sup> Porres, 2014: 163.

inspirada en un grabado de principios del XVI del alemán Han Sch awfelein, que luego sigui o Pacheco en un lienzo de la antigua colección Ybarra<sup>61</sup>.



Fig. 3. Anónimo. *Cristo de la Corona*.  
Sagrario de la Catedral de  
Sevilla. Foto: Autor.

### Una propuesta de identificación

La pista de la talla de N nuez Delgado se pierde más allá de la propia interpretación del documento que hemos realizado. No queda recogida en ningún inventario ducal ni siquiera se alude en alguna descripción de viajero o visitante de las posesiones ducales. Pero si seguimos la hipótesis de ubicación en el palacio ducal sevillano, tendremos que partir de all  para intentar localizarla. Desgraciadamente nada se conserva del inmueble, en la collación de San Miguel, junto a la parroquia de ese nombre desaparecida, en la plaza del Duque. Configuran a una gran manzana, cuyo contorno se identifica en el plano topográfico de 1771 del Asistente Pablo de Olavide<sup>62</sup>, delimitado, en su fachada principal, por la plaza que le anteceda y pertenece, y lateralmente por la calle Armas (actual Alfonso XII) y el serpenteante callejón de los Estudiantes, que cerraba la trasera. Su estructura interna, de varios palacios refundidos, se reconoce en dos planos de mediados del siglo XVIII que guarda el Archivo Ducal,<sup>63</sup> resultando clave para comprender su declive y la pérdida de su colección artstica una descripción de González de León de mediados del XIX, que recoge su ruina porque «sus dueños la enagenaron»<sup>64</sup>. El traslado de los duques a Madrid les hizo desentenderse de sus posesiones andaluzas, emblemas antaño de su estatus. El palacio sevillano fue parcelado desde 1752 en viviendas y accesorias, hasta quedar arruinado y ser finalmente vendido, pero conservaron el sanluqueño, aunque deteriorado<sup>65</sup>. En uno de esos planos, el que dibujara el arquitecto Ignacio Moreno en 1752, se reconoce la capilla por la leyenda de la parte inferior, que identifica los espacios con números, aunque usa el término

<sup>61</sup> Falcón, 2008: 87.

<sup>62</sup> Biblioteca Virtual del Patrimonio Bibliográfico.  
<https://bvpb.mcu.es/es/consulta/registro.do?id=423028> (consulta 16/6/2020)

<sup>63</sup> Cruz, 2006a: 247-262.

<sup>64</sup> González, 1844/1973: 47.

<sup>65</sup> Cruz, 2012b: 28-33.

«oratorio» en dos ocasiones. No creemos que sea el identificado con el nº 57, por su escaso porte, sino el 66 por el potente tratamiento arquitectónico, sito en la casa-palacio de la izquierda. La capilla tenía el aspecto de iglesia, pues a su forma cuadrangular con vano a la fachada la precedía una sala alargada como nave, «cuya fábrica, y su techo de Bóveda, que están como en el ayre, demuestran ser oratorio». Un hueco del testero lateral izquierdo (nº 67) es descrito como «Sitio del Altar, en cuyo sitio está una columna con dos armas», que interpretamos como el arco solio que acogía el ya inexistente retablo donde se pudo ubicar el *Nazareno*. Afirmará González de León «La capilla que tenía (y fue una de las piezas arruinadas) era más bien un gran templo, de un gran cañón o nave con su especie de crucero y media naranja»<sup>66</sup>. (fig. 4)



Fig. 4. Ignacio Moreno. *Planta del palacio de los duques de Medina Sidonia* en Sevilla. 1752. Cortesía del Archivo General Casa Medina Sidonia leg. 1.156

No se conserva memoria del traslado de la colección artística a la hora del abandono o con antelación, pero la calidad de objetos muebles de pequeño y mediano tamaño permitirían su acomodo en otras residencias de la familia o en instituciones religiosas patronadas. El Nazareno pudo ser trasladado al palacio ducal de Sanlúcar, para luego, como hemos documentado con otras piezas, ser depositado por la familia en alguna de sus iglesias patronadas de la ciudad, fundamentalmente en el Santuario de Ntra. Sra. de la Caridad, panteón del VII duque, o en la conventual de Santo Domingo de Guzmán, reconvertida en parroquia tras la desamortización decimonónica. Allí llegaron, rompiendo el conjunto, las dos imágenes de Vázquez “el Viejo” de San Pedro arrodillado y Cristo atado a la columna, y es en Santo Domingo donde localizamos un Cristo con la cruz a cuestas que creemos el de

<sup>66</sup> González, 1844/1973: t. I, 48.

Núñez Delgado. La talla no se recoge en el inventario de la desamortización de Mendizábal de 1835 redactado en este antiguo convento, por lo que tuvo que llegar en fecha posterior<sup>67</sup>.

Se trata de una escultura de madera tallada, policromada y encarnada, de bulto redondo y pequeño tamaño, unos 60 cms, adscrita al estilo manierista de la escuela sevillana del último cuarto del siglo XVI. Se constata por su canon ligeramente estilizado y suave tratamiento anatómico, al que se incorporan novedosos atisbos naturalistas que preludian los rasgos identificativos del autor y la posterior generación protobarroca. Esos avances le llevan, a pesar de ser concebido para una hornacina y bastar un plano frontal, contar con múltiples puntos de vista, creando una calidad sensorial multifocal más propia del barroco que del renacimiento, lo que permite su emotivo carácter procesional. (fig. 5) La cronología queda confirmada por su policromía, de temática vegetal esgrafiada, que presentan la solapa, los puños y la parte baja de la túnica, con rosas y hojarasca sobre trama reticular, que en ocasiones recuerda una labor de cestería. Se ha perdido el color y sólo queda un dorado que no parece el original. (fig. 6) Contrasta con el regio y sacerdotal morado del paño y el rojo inglés del forro.



Fig. 5. Atrib. Gaspar Núñez Delgado. *Cristo con la cruz a cuestas*. Parroquia de Santo Domingo de Guzmán, de Sanlúcar de Barramea. Foto: Oscar Franco.



Fig. 6. Atrib. Gaspar Núñez Delgado. *Cristo con la cruz a cuestas*. Por menor de la parte baja de la túnica. Parroquia de Santo Domingo de Guzmán, de Sanlúcar de Barramea. Foto: Oscar Franco.

Dispuesto de forma itinerante, parece responder al modelo de Nazareno en el momento de coger la cruz, como ocurre con el relieve del retablo mayor de la *Magna Hispalensis*. De ahí que arquee su cuerpo en forma de bloque en S, lo que determina un naturalista efecto

<sup>67</sup> Cruz, 2012c: 553-556.

dinámico de iniciar esa carga y arrancar a andar, que se evidencia al adelantar y flexionar la pierna derecha, y refleja la caída del paño de la túnica con un pliegue oblicuo y el abultamiento de esa rodilla. El movimiento se contraponen al dejar atrás la otra pierna en sostén, necesario para echarse la cruz al hombro, pero también flexionada al inclinar el cuerpo, lo que crea una tensa inestabilidad. A las arrugas en cascada que la pierna origina sobre el paño, marcada por la rodilla, se suma el potente arrugamiento en vertical de la parte central, que evidencia el triángulo inguinal y concede fuerza dramática al paso, provocado por el esforzado avance de un cuerpo abatido que arrastra los pies desnudos. (fig. 7) Sus punteras asoman por los ondeados bordes de la vestimenta para su conmovedora contemplación, recreándose en sus dedos, de especial veneración popular, pues se tiende a tocarlos y besarlos para mostrar respeto, de ahí el habitual desgaste de encarnación que sufren aquellas imágenes más veneradas. (fig.8) Descansa sobre una liviana peana ovalada, de unos 25 cms, que imita el suelo rocoso. El estudio anatómico del esfuerzo hace que eleve el hombro izquierdo a la par que el brazo para el sostén del madero, y que gire ligeramente el torso hacia ese lado para el agarre de la cruz en su eje, lo que permite disminuir el esfuerzo del brazo derecho, que cae ligeramente para aferrar el *patibulum* y disminuir el vaivén del madero. Las manos, de unos 8 cm y de dedos abiertos, pero no muy detalladas, hacen acto de aprensión. (fig. 9) El *contraposto* natural ocasiona que la cabeza gire hacia la derecha y el bajar la mirada hacia el suelo, un recurso efectista propio del imaginero, pues al quedar la talla a cierta altura, esa humilde mirada sería buscada ansiosamente por el fiel. Algunas de estas características de composición se observan en el Cristo de la Corona.



Figs. 7, 8 y 9. Atrib. Gaspar Núñez Delgado. *Cristo con la cruz a cuestas. Detalle de las manos* Parroquia de Santo Domingo de Guzmán, de Sanlúcar de Barramea. Foto: Oscar Franco



Fig. 10. Atrib. Gaspar Núñez Delgado.  
*Cristo con la cruz auestas. Perfil.*  
Parroquia de Santo Domingo de  
Guzmán, de Sanlúcar de Barramea.  
Foto: Oscar Franco



Fig. 11. Atrib. Gaspar Núñez Delgado.  
*Cristo con la cruz auestas. Perfil.*  
Parroquia de Santo Domingo de  
Guzmán, de Sanlúcar de Barramea.  
Foto: Oscar Franco



Fig. 12. Por menor del crucificado de marfil del Museo de Bellas Artes de Sevilla y del Cristo con la cruz auestas objeto de estudio. Foto de Pilar Prado Gómez y de Oscar Franco.

Si analizamos sus rasgos faciales, y los comparamos con algunos de los Cristos documentados de Núñez Delgado, como los crucificados de marfil, encontramos similitudes formales, teniendo en cuenta que la imagen que analizamos sería la primera obra conocida del escultor, y por tanto es lógico que no hubiese desarrollado con plenitud sus estilemas reconocidos, propios de sus últimos años. De convexo rostro alargado, muestra una frente despejada, triangular por la caída de una cabellera esbozada en guedejas, que cae abiertamente con un mechón por el hombro derecho, para dejar ver el lóbulo de la oreja y la torción del cuello. El resto de la abundante melena resbala por la espalda, y otro mechón, más tupido y retorcido, enmarca su perfil izquierdo, más visible por la torción, mostrando la oreja y el esfuerzo del cuello, cuyos músculos se intuyen suavemente. (fig. 10) El bigote y la suave barba apenas bífida y poco marcada completan su perfil aguzado. (fig. 11) La nariz recta y unos separados y almendrados ojos, encajados en unas marcadas fosas orbitales, que refuerzan unas tímidas cejas, y una boca entreabierta de finos labios que dejan entrever la dentadura, parecen preludiar la configuración facial del crucificado de marfil del Museo de Bellas Artes de Sevilla, firmado y fechado trece años más tarde, (fig. 12) y recuerda la fisonomía de otra atribución, el sanluqueño Cristo de las Cinco Llagas de la Hermandad del Santo Entierro. La cruz que porta no es la original, recientemente incorporada.



Fig. 13. Anónima (atrib. Francisco de Ocampo). *Cristo de la Salud de la Hermandad de la Candelaria de Sevilla*. (ca. 1621-1622). Foto: Autor.

### **A modo de conclusión, el influjo en la escuela**

La repercusión del Nazareno de Núñez Delgado debió ser notable a tenor de la demanda posterior que de sus modelos realizaron otros escultores como Castillejos o Deza, a los que entregó bocetos para desarrollar su imaginería, y algunas de sus iconografías más relevantes, como los crucificados de marfil, influyeron nada menos que en Montañés. El pequeño tamaño de este Cristo con la cruz auestas abundaría en esa finalidad, pues su novedoso carácter itinerante y emotivo, con la manierista composición corporal ya analizada de tomar la cruz para arrancar a andar, harían de la talla una fórmula más avanzada que la seguida por el Cristo de las Fatigas o el de la Corona, de similar actitud. Y pudo convertirse en un prototipo para la posterior generación naturalista, dejando huella en venerados cristos sevillanos, como Ntro. Padre Jesús de Pasión (ca.1610-1615)<sup>68</sup> de Martínez Montañés, Ntro. Padre Jesús del Gran Poder (1620)<sup>69</sup> de Juan Mesa, Ntro. Padre Jesús de los Afligidos de Gaspar Ginés (1635)<sup>70</sup>, o en el Cristo de la Salud de la Hermandad de la Candelaria (ca. 1621-1622)<sup>71</sup>. Esta imagen, de talla completa y de mediano tamaño, 135 cms, vinculada con Francisco de Ocampo, muestra continuidad con la obra que analizamos, en línea con el relieve del retablo mayor de la catedral sevillana, al seguir el esfuerzo del arranque a caminar y tomar la cruz, con la postura de los brazos, rostro y torso similares, aunque la disposición de las piernas sea contraria, avanza con la derecha. (fig. 13)

---

<sup>68</sup> Hernández, 1992: 101-102, 155-156.

<sup>69</sup> Hernández, 1983: 61-62.

<sup>70</sup> Gómez, 2000: 249.

<sup>71</sup> Falcón, 2008: 87.



## Bibliografía

- Alonso Moral, R.: “La producción de escultura en barro del Manierismo al primer Naturalismo: Gaspar Núñez Delgado y los Hermanos García”, en *La escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)*. Madrid: Arco Libros, 2010, pp. 335-356.
- Álvarez de Toledo, L. I.: *Alonso Pérez de Guzmán, general de la Invencible*, 2 t. Cádiz: Universidad de Cádiz. 1994.
- Angulo Íñiguez, D.: “Dos Menas en Méjico. Esculturas sevillanas”, en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 31, Madrid, 1935, pp. 131-152.
- Bernales Ballesteros, J.: “Escultura”, en *El arte del Renacimiento. Escultura-Pintura y Artes Decorativas*. Sevilla: Gever, 1989, pp. 14-193.
- Bernales Ballesteros, J./García de la Concha, F.: *Imagineros andaluces de los siglos de Oro*. Sevilla: Editoriales Andaluzas Unidas. 1986.
- Ceán Bermúdez, J. A.: *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid: Istmo. 1800/2001.
- Cruz Isidoro, F.: *La Hermandad del Nazareno de Sanlúcar de Barrameda. Historia y Arte*. Sanlúcar de Barrameda: Hdad. del Nazareno. 1998.
- Cruz Isidoro, F.: “Vasco Pereira y la serie de seis retablos dominicos para la Casa ducal de Medina Sidonia”, en *Laboratorio de Arte*, 15, Sevilla, 2002, pp. 357-364.
- Cruz Isidoro, F.: “La colección pictórica del palacio sanluqueño de la casa ducal de Medina Sidonia entre los años de 1588 y 1764”, en *Laboratorio de Arte*, 16, Sevilla, 2003, pp. 151-169.
- Cruz Isidoro, F.: “El mecenazgo arquitectónico de la Casa ducal de Medina Sidonia entre 1559 y 1633”, en *Laboratorio de Arte*, 18, Sevilla, 2005, pp. 173-184.
- Cruz Isidoro, F.: “El palacio sevillano de los Guzmanes según dos planos de mediados del siglo XVIII”, *Laboratorio de Arte*, 19, Sevilla, 2006a, pp. 247-262.
- Cruz Isidoro, F.: *El belén de los Guzmanes de 1576: un portalejo de Juan Bautista Vázquez “el Viejo” y Gaspar Núñez Delgado*. Sanlúcar de Barrameda: Asociación de Belenistas de San Lucas. 2006b.
- Cruz Isidoro, F.: *La Hermandad del Santo Entierro de Sanlúcar de Barrameda y la Magna Procesión de 2011. Estudio histórico-artístico*. Sanlúcar de Barrameda: Consejo Local de Hermandades y Cofradías de Sanlúcar de Barrameda. 2011.
- Cruz Isidoro, F.: “Juan Bautista Vázquez «el Viejo» y Gaspar Núñez Delgado al servicio del VII duque de Medina Sidonia (1575-1576)”, en *Archivo Español de Arte*, LXXXV, 339, Madrid, 2012a, pp. 280-287.
- Cruz Isidoro, F.: “El Palacio Ducal de Medina Sidonia: de fortaleza islámica a residencia de los Guzmanes (ss. XII-XVI)”, en *Gárgoris. Revista de Historia y Arqueología de Bajo Guadalquivir*, 1, Sanlúcar de Barrameda, 2012b, pp. 28-33.
- Cruz Isidoro, F.: “El patrimonio artístico desamortizado del convento de Santo Domingo de Sanlúcar de Barrameda (1835-1861)”, en *Laboratorio de Arte*, 24, Sevilla, 2012c, pp. 549-570.
- Díaz Oller, J.: “Arte y ciencia: complementariedad manifiesta ante hallazgos anatómicos inéditos en la escultura de la cabeza decapitada de San Juan Bautista, de Gaspar Núñez Delgado”, en *Laboratorio de Arte*, 27, Sevilla, 2015, pp. 565-576.
- Estella Marcos, M.: *La escultura barroca de marfil en España. Las escuelas europeas y las coloniales. II. Catálogo*. Madrid: CSIC, 1984.
- Estella Marcos, M.: “Un Cristo de marfil inédito de Gaspar Núñez Delgado”, en *Archivo Español de Arte*, 234, Madrid, 1986, pp. 192-196.
- Falcón Márquez, T.: *El Emporio de Sevilla. IV Centenario de la construcción de la Real Audiencia*. Sevilla: Caja San Fernando. 1995.
- Falcón Márquez, T.: *La iglesia de San Nicolás de Bari de Sevilla: una parroquia del siglo XIII en un templo barroco*. Sevilla: Hermandad de la Candelaria de Sevilla. 2008.

- Gestoso Pérez, J.: *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, t. I. Sevilla: La Andalucía Moderna, reimp. facs. Pamplona: Analecta. 1899/2001.
- Gómez Piñol, E.: *La Iglesia Colegial del Salvador. Arte y Sociedad en Sevilla (siglos XIII al XIX)*. Sevilla: Fundación Farmacéutica Avenxoar. 2000.
- González de León, F.: *Noticia artística, histórica y curiosa de todos los edificios públicos, sagrados y profanos de esta muy noble, muy leal, muy heroica e invicta ciudad de Sevilla y de muchas casas particulares con todo lo que les sirve de adorno artístico, antigüedades, inscripciones y curiosidades que contienen*, tomo I. Sevilla: imprenta de D. José Hidalgo y Compañía, reimp. Sevilla: Gráficas del Sur. 1844/1973.
- Hernández Díaz, J.: *Martínez Montañés y su época 1568-1649. Catálogo de la exposición*. 2ª ed. corr. Sevilla: Delegación de Cultura del Ayuntamiento de Sevilla. 1969.
- Hernández Díaz, J.: *Juan de Mesa. Escultor de imaginería (1583-1627)*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla. 1983.
- Hernández Díaz, J.: *Juan Martínez Montañés. El Lisipo andaluz (1568-1649)*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla. 1992.
- Lafuente Ferrari, E.: "Esculturas en marfil de Gaspar Núñez Delgado", en *Arte Español. Revista de la Sociedad Española de Amigos del Arte*, 18, Madrid, 1950, pp. 97-107.
- Lafuente Ferrari, E.: "Un nuevo Crucifijo en marfil de Gaspar Núñez Delgado", en *Academia, Anales y Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 1, Madrid, 1953, pp. 19-24.
- López Martínez, C.: *Arquitectos, escultores y pintores vecinos de Sevilla*. Sevilla: Rodríguez Giménez y Cª. 1928
- López Martínez, C.: *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*. Sevilla: Rodríguez Giménez y Cª. 1929
- López Martínez, C.: *Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán*. Sevilla: Rodríguez Giménez y Cª. 1932
- López Martínez, C.: *Elogio del escultor Juan de Mesa y Velasco (1583-1627)*. Sevilla. 1939)
- López Martínez, C.: *Descendientes de Cristóbal Colón y de Hernán Cortés en Sevilla y en el templo de Madre de Dios de la Piedad*. Sevilla: Imprenta provincial. 1948.
- Luna Moreno, L.: "Gaspar Núñez Delgado y la escultura de barro cocido en Sevilla", en *Laboratorio de Arte*, 21, Sevilla, 2008/9, pp. 379-394.
- Mâle, É.: *El arte religioso del siglo XII al XVIII*. México: Fondo de Cultura Económica. 1952.
- Mâle, É.: *El arte religioso de la Contrarreforma. Estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII*. Madrid: Ediciones Encuentro. 2001.
- Martínez, J.: *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, en Gállego, J. (ed., prol. y notas). Madrid: Akal. 1988.
- Mesa, J. de, Gisbert, T. y Schennone, H.: "Una escultura de G. Núñez Delgado en Bolivia", en *Archivo Español de Arte*, 39, Madrid, 1966, pp. 153-156.
- Michiel, M.A. (introd. y notas): *Le incisioni di Albrecht Dürer*. S.l.: Franco Martella editores, d.f.
- Morón de Castro, Mª. F.: "Análisis histórico estilístico". *El retablo mayor de la catedral de Sevilla. Estudios e investigaciones realizados con motivo de su restauración*. Sevilla: Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla, 1981, pp. 123-172.
- Muro Orejón, A.: *Artífices Sevillanos de los Siglos XVI y XVII*. Sevilla: Universidad. 1932.
- Pacheco, F.: *Arte de la pintura*, en Bassegoda i Hugas, B. (ed., introd. y notas). Madrid: Cátedra. 1990.
- Palomero Páramo, J. M.: *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*. Sevilla: Diputación provincial. 1983.
- Pareja López, E.: "Escultura", en *Museo de Bellas Artes de Sevilla*, t. I. Sevilla: Editorial Gever, 1991, pp. 65-219.
- Pareja López, E.: "Obras Maestras del Arte", en *Real Monasterio de San Clemente. Historia, Tradición y Liturgia*. Córdoba: CajaSur, 1999, pp. 291-468.

- Pérez Escolano, V.: “Los túmulos de Felipe II y de Margarita de Austria en la Catedral de Sevilla”, en *Archivo Hispalense*, 185, Sevilla, 1977, pp. 150-176.
- Ponz, A.: *Viage de España en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella, t. IX*. Madrid: Viuda de Ibarra, reprod. facs. Madrid: ediciones Atlas. 1786/1972.
- Porres Benavides, J. A.: *La técnica de Juan Bautista Vázquez el viejo*, Tesis doctoral dirigida por Fernando Moreno Cuadro en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Córdoba. Córdoba: Universidad de Córdoba. 2014.
- Prados Gómez, P.: “Aproximación a la vida y obra del escultor Gaspar Núñez Delgado. Una revisión historiográfica”, Trabajo Fin de Máster dirigido por Fernando Cruz Isidoro, en el Máster de Patrimonio artístico andaluz y su proyección iberoamericana de la Universidad de Sevilla. 2015.
- Prados Gómez, P.: “Una nueva perspectiva sobre la figura de Gaspar Núñez Delgado, a través de un recorrido biográfico”, en Cruz Isidoro, F. (ed.): *Centro de Investigación de la Historia de la Arquitectura y el Patrimonio Artístico Andaluz; HUM171. Nuevos aportes 2021*. Sevilla, HUM171 Centro de Investigación de la Historia de la Arquitectura y el Patrimonio Artístico Andaluz, 2021, pp. 121-138.
- Réau, L.: *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo testamento*, 2ª ed. Barcelona: ediciones del Serbal. 2000.
- Recio Mir, A.: “La versatilidad del Renacimiento: variedad material, icónica. tipológica y funcional”, en *El Retablo Sevillano del Renacimiento. Desde sus orígenes a la actualidad*. Sevilla, 2009, pp. 71-126.
- Roda Peña, J.: “La escultura sevillana a finales del Renacimiento y en los umbrales del Naturalismo”, en Gila Medina, L. (coord.), *La escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica. 1580-1625*. Madrid, Arco Libros. 2010.
- Romero Torres, J. L.: “La escultura religiosa en el patrimonio histórico de Málaga”, en Sánchez-La Fuente Gémar, R. (coord.), *El esplendor de la memoria. El arte de la iglesia de Málaga*. Málaga, Junta de Andalucía-Obispado, 1998, pp. 79-81.
- Romero Torres, J.L. / Moreno de Soto, P. J.: *A Imagen y Semejanza. Escultura de pequeño formato en el patrimonio artístico de Osuna*. Osuna, Patronato de Arte de Osuna. 2014.
- Stegmann, H.: *La escultura de Occidente*. Barcelona, Labor. 1936.
- Valdivieso González, E./Morales Martínez, A.: *Sevilla Oculta. Monasterios y conventos de clausura*. Sevilla: Guadalquivir. 1991.