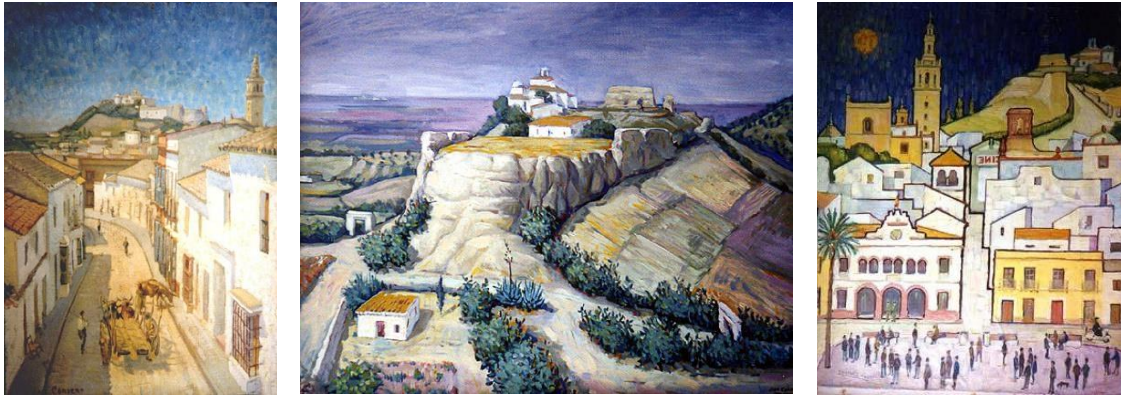


LAS PINTURAS Y ESCULTURAS

DE LEBRIJA



Figuras 1

Capítulo I

La historia del arte se va formando por el estudio parcial de algunas obras, de algún autor, de una época o de una región; estudios monográficos y parciales que se agruparán para obtener una visión del conjunto y proceder a las interrelaciones de personas, obras y acontecimientos. Esa visión global nos permite una mejor comprensión del pensamiento que hizo cristalizar tantas obras que hoy permanecen dispersas, y gozar mejor de ese fenómeno universal que llamamos la obra de arte. El enfoque de los estudiosos es multiforme; cada autor, y en cada época, busca un peculiar punto de vista para obtener perspectivas inéditas y arrancar matices al misterio que rodea toda creación artística.

A diferencia de otros acontecimientos históricos de los que, sucediendo en el pasado, solo nos quedan de ellos las referencias de algún documento o algún resto arqueológico (que los historiadores nos presentan hilvanados con la coherencia del presente), las obras de arte tienen la virtud de ser un acontecimiento histórico que permanece vivo en el presente, y puede ser interrogado por el hombre actual. Ese testigo del pasado, que engarza varias generaciones, puede hablarnos todavía si superamos algunos arcaísmos de su discurso.

Parece producto de la casualidad, y de las circunstancias históricas, el patrimonio artístico que reúne una ciudad; sin embargo, pienso que esas obras, tan heterogéneas y de origen tan diverso, tienen un hilo conductor que refleja un carácter de oculta raíz, que constituye la singular personalidad de un pueblo.

Cuando contemplamos algunas obras, agrupadas como una *colección*, sabemos cuanto se debe al azar, pero también dejan evidencia del carácter y la personalidad del coleccionista que las reunió y conservó, dejándonos claras pistas para conocer mejor al autor de esa colección, internándonos en eso tan sutil que es su espíritu.

Analizando las obras de arte que la ciudad de Lebrija ha ido congregando a lo largo de los últimos siglos, y a semejanza de lo que ocurre con el coleccionista, se puede tener una nueva visión más profunda y refinada del espíritu de este pueblo y, por añadidura, un

mejor conocimiento de las obras que, por su peculiar carácter, ha logrado reunir. Al incrustar estas obras “locales”, cual sueltas teselas, en el gran mosaico de la historia y el arte universal, se nos brindan inéditas perspectivas de las propias obras, y también del pueblo que las ha reunido y conservado.

Capítulo II

Nos hablan de la arraigada y singular religiosidad de Lebrija las pinturas y esculturas que se conservan en este pueblo: son de iconografía católica, y se encuentran, por tanto, en las iglesias y los conventos. Su antigüedad no se remonta más allá de aquella nueva etapa que vivió Lebrija tras su reconquista por el Rey Sabio. No se conserva ninguna obra anterior a esa etapa, aunque, obviamente, la habría. Pero bien fuese por el celo iconoclasta que el Corán imponía a los conquistadores musulmanes (que no en vano dominaron durante cinco siglos y medio) o por la poca presencia de mozárabes en esta zona, incluso la manifiesta reacción de los muladíes, o por el deterioro natural del tiempo, y más tarde, en la Lebrija cristiana, por la costumbre de sustituir por obras nuevas las viejas, es lo cierto que no encontramos huellas de una iconografía cristiana más allá de los siglos XIV ó XV. Carecemos, pues, de los testimonios que ofrece la obra de arte para el conocimiento de la devoción y el culto de la Lebrija anterior a la Reconquista. Todo cuanto digamos de su religiosidad anterior a esa fecha, incluso en los años transcurridos desde 1255, hasta las primeras imágenes conocidas, ya en el siglo XIV, son pura especulación, porque nos faltan esos testigos fiables que son las imágenes.

Es fácil dejarse llevar por la imaginación en esta confusa etapa de la edad media lebrijana, que abarca desde la oscura cultura visigoda, su disolución por la invasión musulmana, hasta el desmembramiento del poderío almohade sevillano y el definitivo establecimiento de una comunidad cristiana. Quererlo simplificar desde nuestros días sería un error, pues la “convivencia” entre moros y cristianos es de difícil interpretación para nosotros. Ni el dominio musulmán fue hegemónico en todo momento, pues es conocida la convivencia con judíos y cristianos (permitiéndose a estos mozárabes sus propios cultos en sus iglesias) ni los territorios reconquistados sufrieron un cambio radical, gracias a los pactos que permitían usos, costumbres y propiedades de los mudéjares, incluso de instalación por esta zona de Jerez de algunos de los 400.000 moros (según las crónicas) que evacuaron Sevilla y no quisieron pasar a África.

Pero dejemos ese resbaladizo terreno a la investigación histórica, y veamos nuestras imágenes. Contamos con las dos esculturas más antiguas: la patrona Virgen del Castillo y el Cristo Yacente del Santo Entierro. Estas dos magníficas obras son de autor desconocido, como ocurre con la mayoría de las pinturas y esculturas que se producen en este periodo del gótico andaluz. Pese al tiempo transcurrido, y a sus no pocas intervenciones, esas obras nos hablan un lenguaje inteligible para el hombre contemporáneo, como lo prueba su “funcionalidad devocional” vigente. El lebrijano se sitúa ante estas imágenes y no precisa intermediarios que les interpreten su significado, porque el lenguaje de las formas artísticas sigue cumpliendo su finalidad originaria. Pese a ello, cuanto más sepamos de sus circunstancias históricas, del contexto de su creación y de sus caracteres estilísticos, más fructífero puede ser el diálogo entre el actual

espectador y la obra de ayer. Este convencimiento es lo que puede justificar mis palabras pues, ante estas obras vivas, su presencia debiera bastar.

Cuando nos encontramos con obras anónimas, sin ninguna documentación que acredite su autoría, sin ninguna referencia histórica que las sitúe en un contexto cultural, el historiador experto ha de valerse de otros medios menos “científicos”, aunque no por ello menos fiables. Me refiero a una investigación basada en el **análisis estilístico y comparativo** con otras obras semejantes de bien conocida autoría y procedencia. Es un método casi policíaco; se basa en la observación de algunas características y singularidades de la obra, en los conocimientos previos del experto y en la intuición acrecentada por la experiencia. Es como el llamado “**ojo clínico**” del médico, capaz de diagnosticar desde la simple observación del enfermo. Sorprende al profano oír de labios del experto - que se aproxima por primera vez a una escultura o una pintura - que se trata de una obra de este o aquel siglo; si andaluza, flamenca o italiana; y de éste o aquel autor; más una prodigalidad de detalles que dependerá de la mayor o menor cultura del experto. Así han procedido muchos historiadores hasta que un documento nuevo, la revisión con nueva luz de los ya conocidos, o hallazgos fortuitos, han ratificado o desmentido aquel primer diagnóstico.

Capítulo III



Figuras 2

Es la **Virgen del Castillo**, patrona de la Ciudad, una de esas obras anónimas, carente de cualquier documentación o testimonio histórico; para datarla solo nos ofrece su presencia física actual. Pero, ¡Dios mío, en qué estado de deterioro y manipulación se encuentra! “*Fue tan cruelmente mutilada para vestirla, que deja suspenso el ánimo cuando se contempla la realidad de la escultura*”, dice el Profesor Hernández Díaz. Mostramos una imagen de ella poco habitual, con el riesgo de parecer irrespetuosos para los muchos devotos que cuenta entre los lebrijanos. Aunque solo viendo lo que hicieron estos antepasados del siglo XVIII podremos conocer mejor la obra y la historia. ¿Cómo se llegó al estado actual? ¿Solo la moda de “vestirla” ocasionó ese destrozo de la imagen

primitiva? ¿Tal atentado histórico puede ser producto de la incultura, o de la ceguera de una moda pasajera?... Quiero pensar que no; que ello fue una manera piadosa de salvarla y conservarla para el culto, tras un deterioro de causas desconocidas; no pudiera ser ajeno un posible incendio, o un voraz ataque de xilófagos – hoy controlados – y cuyas huellas permanecen. Pero quedó el fragmento suficiente que, como una reliquia, se venera revestida con la indumentaria dieciochesca con que la veneran los lebrijanos.

Ciertamente que este tipo de mutilación no es exclusiva de este pueblo; pudiéramos citar otras muchas imágenes de la Virgen, que en virtud de la devoción popular se conservan con semejante tratamiento; por ejemplo, la Virgen de Regla en Chipiona, de Gracia en Carmona o Consolación en Utrera, por citar algunas cercanas y conocidas sufrieron traumáticas transformaciones de este tipo.

Fueron, en todo caso, los excesos del barroco que se explayan en el siglo XVIII (y que llega a nuestros días) queriéndoles dar mayor realismo a las imágenes de la Virgen, vistiéndolas como reinas coronadas, con mantos, alhajas, pelo natural, ojos y lágrimas de cristal. Se construyen las llamadas “imágenes de candelero”, escultóricamente visibles solo las manos y la cara. Y para poderlas vestir, con un ropaje convencional, se mutilaban adecuadamente todos los accidentes morfológicos que estorbaran para el maniquí articulado... ¡Y la Virgen del Castillo no fue de las mejor tratadas!...

Todas las características que hoy nos presenta, responden a un tipo de vírgenes góticas de mediados el siglo XIV. Por la policromía residual deducimos que pertenece a ese momento, si comparamos con otras semejantes el tipo de aparejo, estofado y pigmentos utilizados. Casi seguro que ostentaba un Niño, que desaparecería al adaptarla a la nueva estructura, pues la Virgen Madre, como trono del Hijo, era la iconografía habitual, siendo rara la imagen de la Virgen sola. Lo más probable es que el Niño estuviese soportado con el brazo izquierdo (como es la constante de las vírgenes de este periodo, detectado aquí por el tallado del lado izquierdo de la imagen), por la inclinación de la cabeza de la Madre y por las bandas curvas de la policromía, más acentuadas en este lado del busto.

Pese a su mutilación, que nos muestra solo unos fragmentos, podemos contemplar una curvatura compositiva de toda la figura, que fuerza su famosa inclinación de cabeza hacia su lado izquierdo. Esta curvatura está muy generalizada en los siglos XIII y XIV, y se piensa que tiene su origen en los modelos del gótico francés, tallados en marfil (de ahí la forma curvada del colmillo que ofrecen muchas imágenes) que entraron en España en virtud de las buenas relaciones familiares entre el rey San Luis de Francia y su primo San Fernando de Castilla. Dadas estas circunstancias, no es de extrañar que se trate de una Virgen que, algún tiempo después de la reconquista, y procedente de un taller castellano, se instalase en el templo mudéjar tras la cristianización de la villa por Alfonso X el Sabio, (en concreto por las tropas conflictivas de su hermano Don Enrique) que estuviese situado en la misma fortaleza del Castillo.

En los primeros años, la conflictiva e inestable conquista, con sus sometimientos, rebeliones y reconquistas, no deja mucho margen para que una población parca y multiétnica instalase importantes imágenes para su culto. Solo pasados algunos años, cuando parece que el primitivo castillo musulmán de Sulemán Ben Abdemalek, del siglo IX, (del que solo tenemos débiles referencias literarias) debió estar muy ruinoso ya en 1268, porque en 1293 Sancho IV concede al Cabildo de Sevilla facultad para la reconstrucción, pudiendo ser continente de imágenes significativas. Gozó este recinto

del Castillo de continuas mejoras y reformas, entre las que no cabe dudar la de su iglesia, que, ahora sí, debió guardar algunas imágenes de origen castellano, de caracteres semejantes a la patrona de la ciudad.

Es de tener en cuenta cierto auge de la villa tras su reconquista, y el interés estratégico de su repoblación, debido en parte a *“los fueros, privilegios, excepciones, franquicias y libertades”* que le fueron concedidas por el Rey Don Alfonso, quien *“la pobló de diez y siete Caballeros Hijos dalgo y otras gentes de sus ejércitos”*, y, para asegurar el asentamiento, se extienden esos privilegios a sus sucesores. El enclave geográfico de este altozano y la necesaria estabilidad que evitase levantamientos, que no convenían en zonas fronterizas con el reino de Granada, permitió esta relativa prosperidad para las variopintas huestes que guerreaban con los reyes cristianos, y mantenían sometida una inestable población autóctona de tradición musulmana.

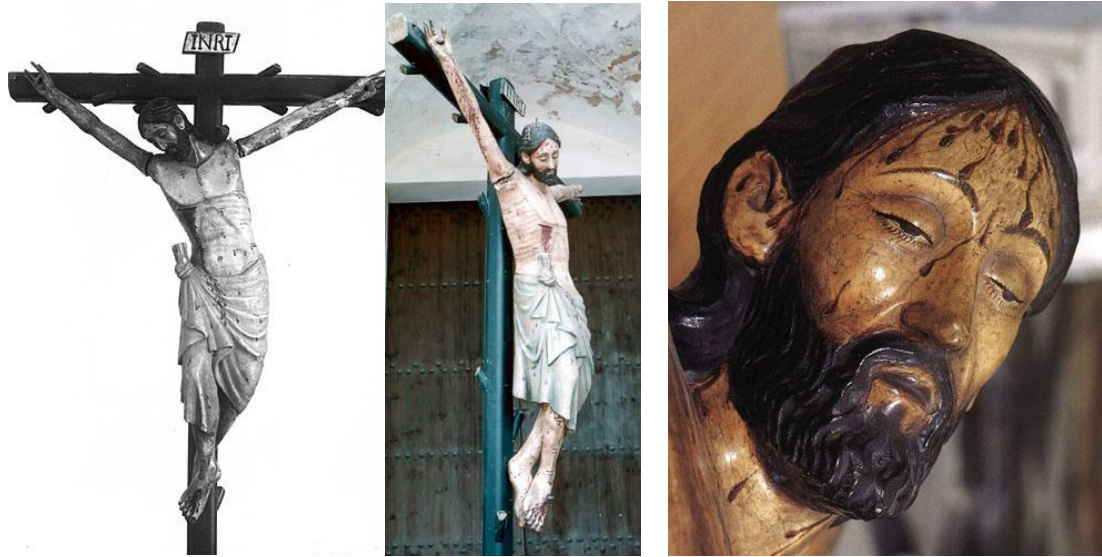
Es por ello raro que no encontremos más imágenes de ese momento de renovación religiosa, pues consta que existió, además de esa primera iglesia del Castillo, otra parroquia llamada de San Juan – anterior a la actual de la Oliva (¿en el lugar del hoy convento de las Monjas Concepcionistas? ¿o en la misma Plaza Rector Merina?) Y, sobre todo, la presencia de la actual parte mudéjar de Santa Maria de la Oliva, testimonio insobornable que sobrevive y nos habla con su presencia material. Su originalidad constructiva y decorativa dio origen a opiniones diversas, pero a la luz de lo existente hemos de situarla en una etapa inmediata y posterior a la reconquista, a caballo entre los siglos XIII y XIV. Importante y original edificio, ejecutado por constructores de indiscutible tradición almohade, que supieron utilizar técnicas y materiales de diversa procedencia (lo que ha dado pie para que algunos dudiesen de su origen mudéjar). Su magnificencia y capacidad en esta temprana época contradice las estadísticas de una población, que según algunos investigadores (García Fernández, 1994) no pasaba a finales del siglo XIII de cien vecinos, y solo en la mitad del XV, alcanza los quinientos....

Me inclino a desconfiar de esos datos demográficos y, usando el sentido común, pienso que un edificio como la parte primitiva de la Parroquia de la Oliva, solo se construye ante la necesidad religiosa de un número muy superior de vecinos.

Cuando se trata de enjuiciar las obras y los hechos del pasado, desde nuestro posicionamiento actual, conviene ser precavidos, pues los mismos nombres responden a distintas realidades; y los datos demográficos son los que inducen a mayor error de apreciación. ¿Quién puede pensar que aquella Roma imperial que domina el mundo en los albores de nuestra época, solo contase con veinte o treinta mil habitantes en los siglos IX o X? Que la Córdoba omeya de Abderraman III, con solo cien mil habitantes, fuese considerada una de las mayores ciudades del mundo? Y con esa población, además de sus muchas actividades, se haga una ampliación de la gran mezquita, su alminar, el gran acueducto desde la sierra, y se edifique la ciudad-palacio de Medina Azahara? Claro, que entonces Sevilla, solo tendría sesenta mil, Valencia o Málaga unos diecisiete mil, y Badajoz o Lisboa en torno a los doce o catorce mil. (Aunque hay otras cifras estas son, a la luz de la moderna investigación, las más fiables, según el catedrático Baldeón Baroque)

Al extrañarnos de tan poca presencia de una imaginería cristiana de este momento, tenemos presente que se trataba de una cruzada contra el infiel, y uno de los primeros objetivos era implantar en los lugares reconquistados los símbolos de la fe católica; no solo los imprescindibles para el culto, sino otros muchos de carácter devocional y

catequizante, como ostentación significativa ante el pueblo de sus nuevos señores y la nueva fe. Y si bien todas las guerras y conquistas son terribles y prosaicas, esta tiene, al menos en su origen, una manifiesta intención cristiana. El culto a María, reina y madre, y a Cristo crucificado, junto a muchos santos benefactores y patronos, constituían la primera avanzada iconográfica que acompañaba a los conquistadores cristianos. Pese a estas consideraciones no tenemos testimonios materiales de esa posible imaginería, y sin los testigos materiales todas son posibles hipótesis, que dejamos a las especulaciones de los investigadores y a la imaginación de los poetas...



Figuras 3

De la misma época, siglo XIV, e iguales caracteres estilísticos que la Patrona, es el **Cristo Yacente** del Santo Entierro, también conservado en el Castillo. En principio crucificado, para ser más tarde articulado en sus brazos, y poderlo introducir en la urna sepulcral. Corresponde a ese momento la base de su actual policromía, aunque tiene “reparaciones” posteriores de menor cuantía. Esta obra conserva mejor su morfología original y se puede apreciar más claramente esa característica de la curvatura de su cuerpo, cual los modelos en marfil que hemos comentado. Su ascendente estilístico gótico se evidencia en el esquematismo y estilización de sus miembros, aunque ya apuntan un moderado naturalismo como anticipo del primer renacimiento. El sudario suele mostrar en los crucificados una pista muy clara sobre el gusto de la época, y, en éste, aunque muy estilizado, ya se reconoce una observación del modelo natural, más acorde con los planteamientos renacentistas que con los prototipos simbólicos y estereotipados de épocas anteriores.

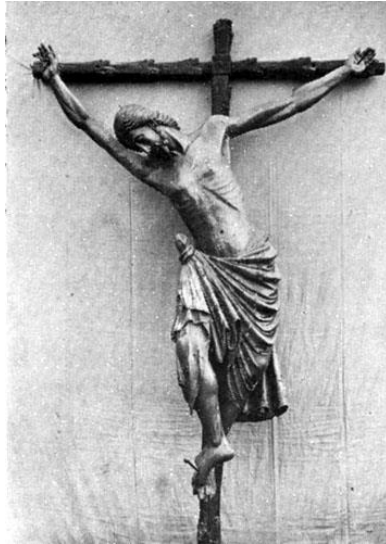


Figura 4

Hay algunos crucificados repartidos por esta zona andaluza que responden a esta tipología del Yacente de Lebrija. De similares características, y por vía de ejemplo, me remito al Crucificado de la Iglesia de San Pedro de Sanlúcar la Mayor, obra magistral de este momento histórico. Estos rasgos van a perdurar en la imaginería sevillana hasta los primeros años del siglo XVI, en una imaginería muy extendida por esta zona andaluza. Como puede comprobarse en la imagen del “Cristo del Millón” que corona hoy el retablo mayor de la Catedral de Sevilla, y que antes estaba con la Virgen y San Juan, en el iconostasio de esta catedral; obra de magistral ejecución que, por su calidad y emplazamiento capital, debió marcar ciertas directrices e influencias estilísticas y morfológicas en muchos autores de la región, a lo que no parece ajeno el autor lebrijano.

Capítulo IV



Figura 8

Poca actividad artística encontramos durante el siglo XV, a no ser la colosal pintura mural de **San Cristóbal** que se conserva en la Parroquia de Santa María de la Oliva. Pintura muy retocada y deteriorada a lo largo del tiempo. Tras las últimas restauraciones, llevada a cabo por el equipo de restauradores de Blanca Guillén, formados en la Facultad de Bellas Artes, se han restituido algunos repintes de poco acierto, es difícil imaginarla en su estado original. Por los testimonios que nos quedan sobre el muro, es una pintura de marcado carácter popular, o lo que es lo mismo, no parece que sea obra de un gran maestro creador, sino de algún habilidoso pintor de la época, lo que se detecta por la irregularidad en el tratamiento de las partes, que no parecen responder a un criterio uniforme de calidad, técnica y estilo, sino tomadas de otras obras de distinta mano. Pese a ello es un notable mural de gran interés debido a la parquedad de testimonios pictóricos correspondientes a este momento en la escuela sevillana.

Es San Cristóbal uno de los santos cristianos más enigmáticos e indocumentados del santoral romano. Hay autores que hasta dudan de su existencia real y lo consideran encarnación mítica, prototipo de la fortaleza. Algunos lo sitúan en inconcreto lugar del Asia Menor y procedente de una tribu caníbal (¿tendrá el canibalismo relación con los personajes al cinto, o es referencia a su fuerza de porteador por el vado del río?)

Este mártir del siglo III, del que bien poco sabemos, tanto de su historia como de por qué prolifera su imagen de gigante, ejerce múltiples patronazgos, y se sitúa tradicionalmente tras la puerta de los templos. También aquí está en la puerta de entrada (llamada Puerta del Sol) amén del que pinta José Antonio Sánchez Barahona, de menor tamaño, muy cerca del mural, rematando el retablo de Santa Ana.



Figuras 9 y 10

En torno al pintor sevillano del siglo XV, Juan Sánchez de Castro, hay en el Museo de Sevilla una tabla de San Cristóbal. Es la iconografía más próxima que conozco y que se pueda relacionar con la pintura lebrijana, salvando la diferente escala, y el procedimiento al óleo en la tabla del museo frente al fresco en el mural de Lebrija. Pero tienen una nota en común de carácter iconográfico que me interesa señalar: las misteriosas figuritas atadas al cinto del gigantón, que no he visto en ninguna otra representación.

Presenta la tabla del museo sevillano dos pequeños personajes atados al cinto del santo, con atributos de desconocido significado. Pienso que el de Lebrija también los tuvo, (hoy desaparecidos, y pese a la última restauración puede notarse una desigual estructura pictórica en la cintura del santo) Creo que a esto es a lo que se refiere Don José Bellido

comentando esta “*valiosísima pintura mural, que fue tapada, porque causaba risa hasta a las personas cultas*”, con el cuadro de la pintora lebrijana Antonia Rodríguez Sánchez de Alva, hoy en la iglesia del Castillo. Y cita Bellido: “*tenía en la cintura unas figurillas que no agradaron al Arzobispo Palafox en su visita de 1686, y las mandó borrar, lo que efectuó el pintor lebrijano Francisco de la Peña*”. ¡Lástima que en las recientes restauraciones no se haya podido recuperar nada de estas interesantes figurillas que, unidas a las del museo, hubiesen arrojado alguna luz de interés iconográfico, hagiográfico y artístico a esta colosal pintura! Tendríamos que preguntar, y ello no es posible, a este nuevo “*braghettone*” lebrijano como eran las vergüenzas que la jerarquía andaluza le mando tapar, y que él cumplió con tanto celo.

Capítulo V



Figura 5

De este periodo prerrenacentista es la interesante **Virgencita de alabastro**, que siempre vi en la Capilla de Belén, y ahora se encuentra en el museo parroquial. Está mutilada por su base, pero también aquí puede apreciarse esa curvatura compositiva que ya hemos mencionado al referirnos a las imágenes del siglo XIV. Estuvo policromada y no tenemos datos de su procedencia. Parece lo más natural que, dado su exotismo y falta de tradición en esta zona, fuese traída y donada por algún devoto.



Figuras 6 y 7

Le encuentro relación muy directa con algunas vírgenes, también de alabastro, muy conocidas en Sevilla, particularmente la llamada de los Olmos (Figura 7), porque se llevó mucho tiempo al público en ese extinto corral catedralicio, antes de construirse su cabecera con la Capilla de la Virgen de los Reyes; luego estuvo mucho tiempo en una hornacina que se hizo en la pared de levante de la Giralda (hoy está en ese lugar una réplica). La segunda es una, de unos setenta centímetros, que se halla en el trascoro de la catedral, con claras influencias del escultor italiano Juan Pisano. Sería interesante buscar su posible procedencia en los archivos de esta de Lebrija, pues, por sus pocos detalles, no podemos arriesgar más opiniones. La tercera, aunque de mayor tamaño, pero con gran semejanza estilística con la lebrijana, es la de la Parroquia de San Lorenzo (Figura 6).

Y todavía le encontramos gran semejanza estilística con la Virgen de la Rábida, en Palos de la Frontera, la cual sitúa H. Díaz en esa fecha y en “el núcleo pirenaico-catalán-aragonés-navarro”.

Capítulo VI

Del siglo XVI sí contamos con algunas interesantes obras. El conjunto del **Calvario** que hoy podemos apreciar en el museo parroquial son obras de gran interés artístico.



Figuras 13 y 14

El Crucificado, llamado **Cristo de la Vega** o **de la Vega**, pues se trata con toda seguridad del que estaba en el iconostasio o “*viga de imaginería*”; quizás una reminiscencia de la iglesia ortodoxa, que establecía una separación entre los fieles y el oficiante en determinados momentos litúrgicos. Esta separación, allí decorada ricamente con iconos, parece el origen de esa viga (y a veces reja de hierro forjado), que separa en las iglesias católicas el presbiterio o altar mayor del resto del templo, presidida generalmente por un Crucificado, acompañado de la Virgen y San Juan Evangelista – a modo de escena del Calvario – y en ocasiones por todo el apostolado.

¿Quién es el autor de estas magníficas tallas de Lebrija? En el archivo parroquial hay datos documentales de la intervención de Alejo Fernández y de la talla de dos imágenes por su hermano Jorge, entre los años 1519 a 1523.

Por los datos que poseemos, es lógico pensar que se trata de este Calvario, el que hoy preside el museo parroquial en un baldaquino (baldaquino que según documentación existente, procede del retablo mayor que hiciera Alonso Cano, y sobre el que situaría primitivamente la Virgen de la Oliva, hasta que hizo el actual camarín en 1739 el escultor lebrijano Juan Santa María Navarro). El Calvario estaría precisamente en la viga del iconostasio del altar mayor y de ahí su nombre.

Sabemos que por los años 1630, cuando se realizan las obras para el monumental retablo de Alonso Cano, el Cristo de la Vega pasó al altar de Santiago, dando cumplimiento al Sr. Visitador Don Fernando Vera que ordena en 1628, “*por cuanto esta iglesia es muy rica y el retablo del altar mayor es muy viejo y antiguo, y las pinturas ya no se parecen, que se haga un retablo nuevo para el altar mayor, que sea muy vistoso, y que el retablo viejo se aderece y ponga en el altar colateral de Santiago, y en él se ponga el Viático*”. Creemos que allí permanecería, hasta que en época no documentada, pero muy probablemente cuando se instala el actual retablo de los Santos Patronos (de evidentes influencias del retablo mayor de A. Cano) el Crucificado pasaría a la Sacristía Mayor, y la Virgen con San Juan a la Ermita de la Veracruz. Allí flanquearon estas dos imágenes al titular Cristo de la Veracruz, hasta un tiempo no precisado, cuando ya un poco deterioradas, pasaron al entresuelo-almacén que tenía la Hermandad colindante a la capilla. Al menos allí las conocí yo desde los años cuarenta del siglo XX, hasta que en 1982 fueron trasladadas al emplazamiento actual del museo parroquial.



Figuras 15, 16 y 17

Todo esto se dice y se deduce de la documentación escrita de los archivos. Pero no es preciso documento alguno para descubrir a simple vista la gran calidad de estas tres piezas; para considerarlas una unidad de perfecta composición, realizadas con igual criterio estilístico, incluso por la misma mano. Es verdad que puede desorientar el estado actual de las tres imágenes, pues cada una ha sufrido, en el transcurso del tiempo, diferentes vicisitudes de conservación, limpieza y restauración y, su apariencia cromática, más algunas intervenciones muy diferentes, modifican un poco su concepto unitario.

Situadas cronológicamente en la primera mitad del siglo XVI, ya es más fácil encontrar a un autor capaz de realizar estas obras. Usando ahora la experiencia, y el “ojo clínico” que comentamos al comienzo, comparamos estas obras con otras de autor conocido, y ello nos lleva inconfundiblemente a los grandes maestros **Jorge y Alejo Fernández**. No hace falta recurrir al análisis químico y biológico de los materiales empleados; tampoco descubrir con radiografías las estructuras de los ensamblajes, el aparejo y otras cualidades ocultas a una mirada superficial. Nos basta hacer comparaciones morfológicas cuanto a los plegados de los ropajes, la composición de las formas, los parecidos anatómicos y fisiológicos, las expresiones, y una serie de rasgos más sutiles que el experto descubre muy fácilmente. Ello es posible porque en una obra de arte (como en toda obra humana auténtica) siempre se refleja la personalidad, la individualidad del autor; ese rasgo distintivo que tiene todo ser humano que, misteriosamente, siendo semejante a todos los de su especie, es también diferente, único e irrepetible. Y estos caracteres únicos se transmiten de modo inconsciente y misterioso a su obra. (Figuras 13, 14, 15, 16 y 17)

¿Quiénes eran estos hermanos Fernández? Algunos historiadores los consideran cordobeses. Pero, pese al nombre, eran alemanes. Alejo, con apellido de difícil ortografía - y más imposible prosodia para los andaluces - lo encontramos en Córdoba, donde se casa con la hija del pintor local Juan Fernández, de donde toma el apellido. Gran prestigio y fama debió tener a comienzos del siglo, cuando es llamado para participar y encauzar la más gigantesca obra de arte que se hacía entonces: el retablo mayor de la catedral de Sevilla. Viene con todos los honores y con plenos poderes para rediseñar la inacabada obra trazada por Dancart. Pero Alejo era pintor, por ello llama a su lado a su hermano Jorge (quien también adopta el apellido Fernández) y quien resultó ser uno de los grandes maestros de la escultura renacentista andaluza. Con su nuevo diseño realizan la maravillosa viga de imaginería que corona el retablo, más una gran cantidad de escenas que no es preciso detallar aquí. Ellos traen un aire de modernidad o internacionalidad a esta capital andaluza que estaba un poco viviendo del estilo gótico tardío. Ellos traen, junto a los aires de la pintura centro europea, alemana y

flamenca, la renovación del gran movimiento renacentista italiano. Porque dada su formación inicial en un gótico centroeuropeo, que se evidencia en las primeras obras de los dos hermanos, su versatilidad y a veces eclecticismo, les permite asimilar con rapidez las nuevas tendencias renacentistas que vienen de Italia. No se puede olvidar la influencia de maestros como Torrigiano y Fancelli a su paso por Sevilla donde los conocieron.

Es posible establecer compasión con algunas obras ciertas de Jorge Fernández para que nosotros mismos podamos establecer esos rasgos comunes que nos hacen asignar el Calvario de la Viga al gran Maestro de la imaginería andaluza, Jorge Fernández. A título de ejemplo tenemos esa cabeza de San Juan Evangelista, procedente del retablo mayor de la catedral sevillana, que, al igual que toda la figura, resiste el paralelismo estilístico con el San Juan lebrijano.

Es frecuente entre los historiadores, que no quieren comprometerse si no hay documentos acreditativos, usar términos más o menos ambiguos en sus decisiones; de ahí una terminología poco precisa como “del taller de”, “en torno a”, “a la manera de”, “discípulos de”, “del círculo de...” Pero se olvidan muchas veces que la manera de trabajar de estos autores era muy diferente a como se trabaja hoy. Hoy la obra de un pintor o un escultor puede abarcar desde la preparación del lienzo o el desbaste de la madera, hasta los toques finales del barnizado. Ello se une al entronizado individualismo y a un afán de singular personalidad, y por ello todas las obras son firmadas por sus autores. En la época gremial a que nos estamos refiriendo había un trabajo colectivo y bien jerarquizado, por lo que rara vez puede considerarse la obra como de autor único, pues el maestro o jefe del taller asumía la autoría. En las obras que nos ocupa, estamos seguros que los diseños y modelos fueron de Jorge Fernández, así como la supervisión del tallado encomendado a oficiales más o menos anónimos, incluso con la intervención del maestro en partes concretas del trabajo. De igual modo, la policromía corría a cargo de su hermano Alejo, lo que no quiere decir que su propia mano ejecutase todas las labores del estofado, el dorado y la pintura base de las encarnaciones, lo que sí se haría todo bajo su dirección y responsabilidad. Este tipo de organización laboral es lo que les permitía realizar tantas obras de las que se consideran autores únicos, pero que no van firmadas por sus autores.



Figuras 18 y 19



Figuras 20 y 21

La obra que, en este siglo XVI, tiene en Lebrija reconocimiento general es la **Virgen de la Piña**, incluso el nombre de su autor, **Juan Bautista Vázquez**, es conocido por todos. Efectivamente, se trata de una obra de excepcional y sobria belleza que, junto al prestigio de su autor y al papel que este representa en la historia del arte, adquiere una importancia capital. Mi profesor Hernández Díaz, al referirse a ella, dice en *“La Virgen-Madre en la escultura renacentista”* (A.H. 1944): *“es uno de los más bellos ejemplos del ensamble del manierismo con las características escultóricas locales”*. Aunque en otro lugar (Instituto Diego Velásquez. C.S.I.C. 1951) recurre a ese estilo de historiador ambiguo, que hemos señalado antes, cuando le faltan datos escritos, y dice: *“De este maravilloso taller (de Bautista Vázquez) derivan no pocas imágenes de mucho interés artístico. Citaré por todas ellas la magnífica escultura de la Virgen de la Piña, obra sugestionada por los temas análogos de Vázquez, y que sólo en su círculo podría razonarse”*. Esto lo escribía el profesor H. Díaz, con evidente intuición del experto que hemos llamado “ojo clínico”, mucho antes que el profesor Palomero diese a la imprenta la escritura-contrato de la obra. (A.H. 1986)

En efecto, en 1577, Juan Bautista Vázquez, el Viejo, se comprometía a realizar *“un retablo de madera y pintado y dorado que tenga de ancho tres varas y de alto cuatro varas y media, y en el medio del una imagen de nra s^a de bulto redondo para sacar en procesión de seys palmos de alto, y encima de la dha imagen una figura de dios padre de medio relieve, y en dos tableros que an de yr a los lados de la dha imagen se an de pintar al olio dos figuras de pincel, las que me pidierdes”*.

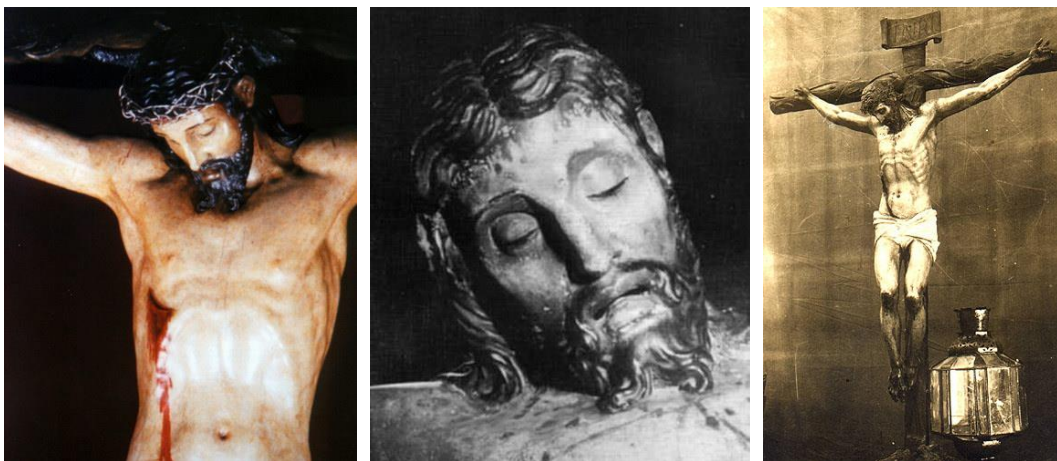
¿Tan importante fue como artista Juan Bautista Vázquez? Sin duda alguna es uno de los grandes maestros del siglo XVI, creando esa gran escuela de imagineros que va a sentar las bases de lo que será la gran imaginería sevillana del siglo XVII. Nacido en Ávila, allí se casó por tres veces, y del primer matrimonio tuvo su hijo de igual nombre apodado “El Mozo”, también gran escultor en la Sevilla de finales del siglo. De su formación italiana no cabe duda, como de la huella que le dejó Miguel Ángel, testimoniándolo en la “Piedad”, que se conserva en la catedral de Ávila, expuesta en el Pabellón del Vaticano de la Expo 92, en Sevilla, haciendo una interpretación de la

vaticana del florentino; se trata no de una simple copia sino de una original interpretación donde aflora toda la personalidad de Vázquez, con una Virgen menos joven y un Cristo de mayor patetismo y profundo modelado respecto a esa obra de juventud de Buonarroti. Fue, además escultor de amplio registro, con obras en bronce, mármol y madera, pintor y grabador. Asentado en Sevilla, aquí pasó casi los treinta últimos años de su vida, hasta 1588, marcando con su obra todo el renacimiento del siglo XVI sevillano.

El pequeño retablo de la Virgen de la Piña constituye una perfecta obra de unidad compositiva y armonía de las tres bellas artes; se adelanta en ello a lo que será la obra cumbre de la parroquia: el retablo mayor de A. Cano. La composición arquitectónica tiene la proporción y elegancia de las mejores obras retablísticas del renacimiento. Se conjuga en perfecto equilibrio con la escultura de bulto, el bajorrelieve de Dios Padre, las pinturas de San Francisco y Santo Domingo y la decoración policroma de sus superficies. (Figura 18)

Naturalmente que este conjunto no obedece su ejecución a un solo hombre, sino a obra de taller como queda dicho anteriormente, pero, eso sí, bajo una dirección exigente de un solo creador. Aprovechando que no hay firma ni documento que lo desmienta, yo me atrevo a sugerir una hipótesis. Dado que Bautista Vázquez también era pintor, y usando ese sexto sentido u “ojo clínico” que hemos comentado, me atrevo a asegurar que el autor de las dos pinturas de los intercolumnios son obra de un escultor. Observando el tipo de sombreado y modelado de las formas, que ignoran la luz puntual y unitaria que usa el pintor, viendo la simplificación de los plegados y la sobriedad de los medios tonos o matices que suelen ver los pintores, sumado a nuestra experiencia de ver muchas pinturas hechas por escultores, no solo contemporáneos, sino en toda la historia (por ejemplo las pinturas de Miguel Ángel, las de Bernini, Alonso Cano, y otros muchos, es evidente para el ojo sagaz, que se nota la huella de cuando el escultor pinta) notamos unas características comunes, que también se dan en estas del retablo de la Virgen de la Piña. No es por ello disparatado suponer que realizara el escultor estas pinturas, con lo que, de ser cierto, tendría este retablo otro valor añadido, al mostrarnos esta faceta pictórica poco conocida de Bautista Vázquez el Viejo. (Figura 21).

Son datos no suficientemente investigados, pero hay indicios para suponer una mayor vinculación de Bautista Vázquez con Lebrija, que la mera ejecución de esta Virgen de la Piña. Está por aclarar el hecho que, su hija Sor Juana Bautista, tomando los hábitos de Franciscana Concepcionista, en 1586, lo hiciese en el Convento de Lebrija, lo que de ser cierto, supondría una particular predilección del gran maestro por este pueblo.



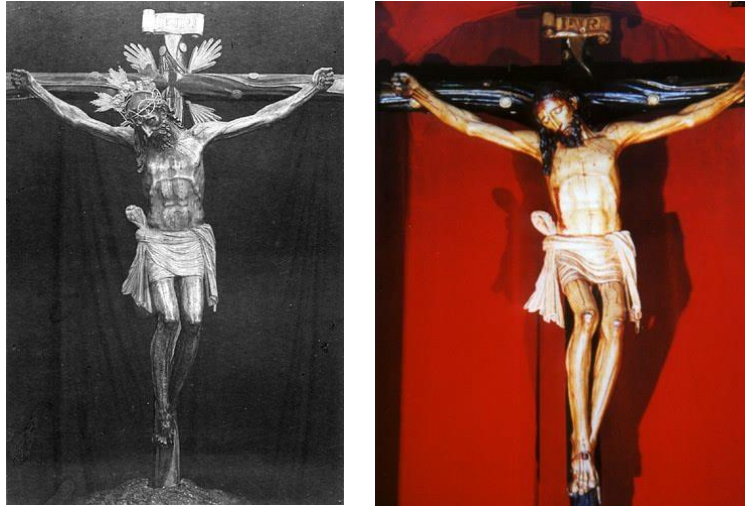
Figuras 22

Y ahora sí voy a recurrir a la ambigüedad de algunos historiadores a los que falta documentación para definirse, al hablar del magnífico **Cristo de la Buena Muerte**, que se conserva en la Parroquia de Santa María de Jesús. Es una obra que está bastante restaurada y, por ello, nos oculta muchos rasgos estilísticos de la personalidad de su autor. Pero no cabe duda que se trata de un maestro de primera fila; las intervenciones posteriores a que hemos aludido nos ocultan muchos datos, pero nos permiten ver, todavía hoy, la nobleza y sencillez de su traza, la corrección y proporción de su estructura anatómica, el tratamiento del pelo y composición del sudario... Son datos que nos sitúan la obra en una etapa prebarroca, manierista o del bajo renacimiento, a la que acabamos de referirnos con la Virgen de la Piña.



Figura 24

Con ser tan diversa la obra de este artista, (nos referimos a Bautista Vázquez) tanto en temas, procedimientos o materiales, sólo hemos podido estudiar el Crucificado de la Parroquia sevillana de San Pedro, conocido como Cristo de Burgos (Figura 24); pero se trata de una imagen muy restaurada y reformada (incluso el actual sudario es superpuesto, y la corona ha sido posteriormente tallada en 1882 por Ordóñez Rodríguez). El otro crucificado que conocemos no lo hemos podido estudiar pues se encuentra en el retablo mayor de Santa Maria en Carmona, siendo difícil de observar dada su considerable altura. Falta por hacer un inventario de las posibles obras de este autor, pues dada las muchas que se conocen nos parecen pocas obras para la prolongada actividad que desarrolló este artista en Sevilla y su entorno. Pese a estas limitaciones no creemos arriesgado atribuir este magnífico Cristo de la Buena Muerte al gran maestro Juan Bautista Vázquez, el Viejo, autor cierto de la Virgen de la Piña.



Figuras 25

Todavía, en este siglo, cuenta Lebrija con otro Crucificado de gran interés artístico, me refiero al **Cristo de la Veracruz**. Es una magnífica pieza escultórica que también ha sufrido diversas y desiguales intervenciones a lo largo de los siglos, siendo la última en 1979, por mi amigo y compañero de Cátedra y Academia, D. Francisco Arquillo Torres.

Tampoco tenemos documentación clara que nos sitúe la cronología y autoría de este Cristo. No creo que sea muy necesaria, pues aplicando ese método que se basa en la experiencia del experto nos ofrece rasgos de indudable interpretación.

La tipología de este Cristo responde al prototipo que realiza **Roque Balduque**, escultor flamenco que trabaja en el retablo mayor de la catedral de Sevilla entre 1551 y 1561, pero que ya residía en la capital andaluza desde 1534. Autor de muchos retablos durante los veintisiete años que vive en Sevilla. Produce numerosas imágenes de la Virgen con el Niño, son tantas, que Hernández Díaz no duda en llamarlo el “*Escultor de la Madre de Dios*”.

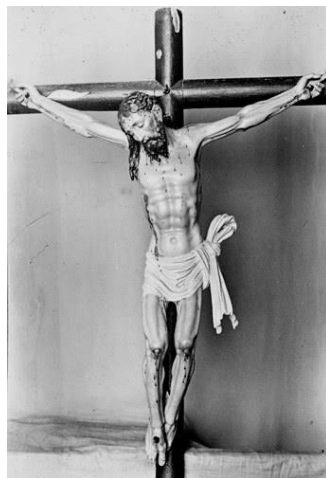


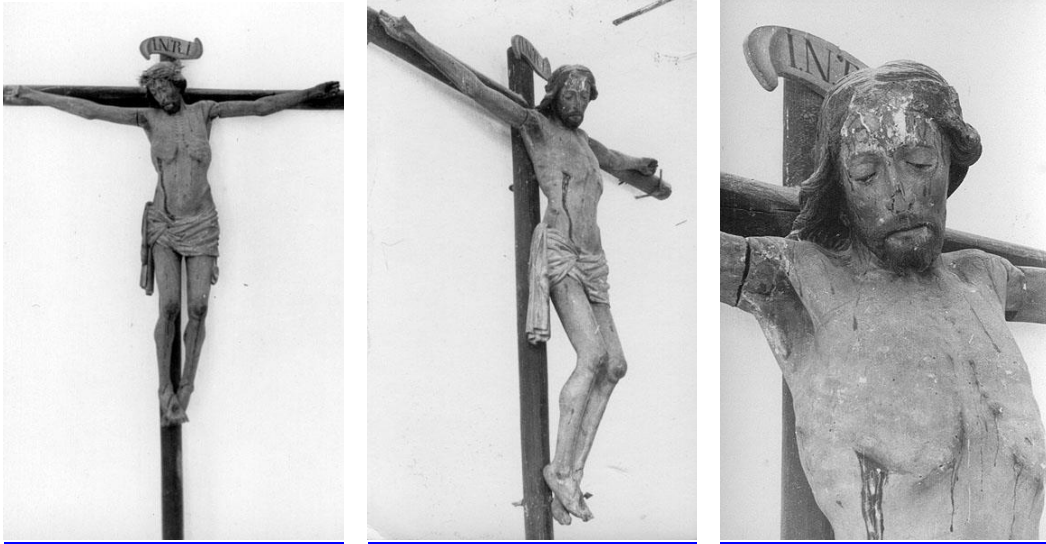
Figura 26

Su estilo es claramente flamenco pero con la impronta del renacimiento andaluz del siglo XVI. De igual modo se le reconoce la autoría de varios crucificados con muy semejantes caracteres; sirvan de ejemplo el del retablo mayor de *Medina Sidonia*, el de *Alcalá del Río*, colección “*González Abreu*” del Museo de Sevilla, el del *panteón de sevillanos Ilustres*, el de *Ceuta* y el de la *Veracruz de Sevilla o Veracruz de Marchena*, todos con semejantes formas estilísticas al de la *Veracruz de Lebrija*. (Figura 25)

Esas formas estilísticas son: un tamaño ligeramente menor del natural (aunque depende del lugar a que estaba destinado, o su uso procesional); las extremidades muy alargadas con respecto a la longitud del tronco; poco adiposos, enjutos y con la osamenta muy marcada; rostro de párpados un tanto oblicuos, nariz prominente, frontal despejado y mentón poco saliente. En el paño de pureza o sudario es donde se mantiene un tipo singular de anudado, con los vuelos hacia fuera (tengamos en cuenta que algunos han sufrido manipulación en este ropaje escultórico para poderlos “vestir” con telas naturales).

Es indudable que estos reiterados modelos de crucificados no responden solo al estilo personal de un autor, sino que parecen tener un modelo común que yo ignoro. Pero esto es frecuente en el arte; recordemos las muchas “vírgenes de la antigua” derivadas del primigenio modelo catedralicio, o los “Cristos cautivos” derivados del Medinaceli, o las variantes de las vírgenes de Guadalupe, originadas todas de la primitiva visión del mejicano Juan Diego. Por ello pienso que estos cristos que suelen tener el sobrenombre “*de la Veracruz*” tienen un origen que, naturalmente, no puede ser la lejana evocación a la “vera cruz” que la madre del primer emperador cristiano, Santa Elena, excavara en el siglo III. No queremos entrar ahora en cual fuera su origen devocional e iconográfico, aunque parece que su expansión se debe a la orden franciscana; aquí lo que nos interesa es como obra de arte, realizada con el modelo de un escultor excepcional del siglo XVI sevillano, llamado **Roque Balduque**. (Debo advertir que este nombre es el más usado por los autores modernos, pero en archivos y textos antiguos aparece como Roque de Baldoc, Baldocrin, Balduz, Belduque, Boldoque o Maese Roque, indistintamente.)

He dudado de incluir esta formidable obra en esta relación de esculturas lebrijanas, pero he sido testigo de su última etapa en esta ciudad y, al menos, debo dejar constancia del hecho. Se trata de una imagen gótica, que sitúo en el siglo XV, guiándome por sus caracteres estilísticos, pues no consta documentación alguna, tanto de su aparición como de su pérdida.



**Crucificado de las Ánimas.
Iglesia de San Francisco. Lebrija**

Estuvo siempre situada en el retablo lateral de la nave central, denominado “de las ánimas”, en la iglesia de San Francisco de Lebrija; al menos allí lo conocí yo desde los años cuarenta del pasado siglo, y así lo recuerdan los mayores a quienes pude consultar. Solo conozco la referencia a ese retablo de las *Ánimas benditas*, que recoge Don José Bellido, que cito: *"del enterramiento que había sus pies, dice Ignacia Moreno de Prados y Bolaños en su testamento de 17 de mayo de 1744, que es de su propiedad", "por los fundamentos que previene la escritura que el guardián y los demás sus religiosos celebraron a favor del dicho don Juan Sánchez Barahona mi suegro..." "agregando que el retablo lo costearon ella y su marido Rodrigo López Barahona, quien a su muerte fue enterrado frente al altar, por testamento de 10 de febrero de 1741"*.

En el año de 1948, era superior del convento el Padre Félix García de la ofm, quien, considerándolo muy viejo y deteriorado, aprovechó el premio de siete mil pesetas de la lotería para encargar el actual, por el que fue sustituido. Aunque deteriorada, pero considerando que era una imagen que había sido bendecida y venerada, le presentó al pobre franciscano problemas de conciencia, obstando, en última instancia, por entregárselo al fuego purificador de la cocina conventual. Allí, en el suelo de la estancia, entre la cocina y el refectorio, estuvo un tiempo, esperando su final. Desde mis incipientes estudios de las bellas artes levanté la voz de alarma, cuya repercusión provocó el “indulto” de la imagen. Pasó a un rincón del claustro alto del convento (lugar donde pude estudiarlo y fotografiarlo con todo detenimiento. Allí permaneció un tiempo... y yo seguía confiado que definitivamente se había salvado.

Casualmente, en 1972, en la Parroquia de los PP. Redentoristas, de la Barriada de la Plata de Jerez de la Frontera (edificio que hizo mi buen amigo el arquitecto Jaime López Asiain) descubrí con sorpresa que la única imagen que presidía el altar era este magnífico crucificado de Lebrija, ya restaurado y también, por mi parte, localizado. No tengo datos fiables de cómo fue a parar a este lugar, pero eso pertenece a otro capítulo ajeno a este escrito. Quede aquí constancia del paradero actual de tan magnífica obra de la imaginaria lebrijana.

Capítulo VII



Figura 27

Sin salirnos del siglo XVI reparemos en una pequeña joya pictórica que primero estuvo en la antesacristía, luego en la sacristía mayor, y allí se conserva, aunque ahora convertido en museo parroquial.

Se trata de una tabla de caoba pintada al óleo, que representa a la **Virgen Madre** sosteniendo al Niño sobre su pecho con el brazo izquierdo, mientras con la mano derecha hojea un libro. Es obra del pintor flamenco **Miguel Sítius**. (También aquí hago una advertencia sobre la ortografía y variantes de este nombre, sin duda castellanizado, aparece indistintamente en la historia de la pintura como Miguel Zittoz o Sittow, Sitium, Sithium, Zyttow, Sydu, Sitau o el genérico de “el flamenco”).

Se trata de un magnífico pintor de composiciones religiosas y también retratos. Nace en Tallin en 1469 y muere en Reval en 1525. Se forma en Brujas bajo el magisterio de Hans Memling. En 1516 entra al servicio del Emperador Carlos V, poco antes de que este se viniera a España. Probablemente había pintado para los Reyes Católicos la tabla de la Asunción de la Virgen (que se conserva en la National Gallery of Art de Washington) junto a su compatriota Juan de Flandes que era el pintor de Doña Isabel. También acapara la Reina Católica los servicios de Miguel Sítius, tanto para la tumba de su padre Don Juan II, como para retratar la infanta Juana y otras obras devocionales. Sabemos que Don Fernando, a la muerte de Doña Isabel en 1504, le urge matrimoniar, y, siendo Miguel Sítius muy estimado como retratista de la Corte, parece lógico que hiciera los retratos del rey que circularon por las casas reales europeas con princesas casaderas. Es, por todo ello, un pintor importante, aunque no sea muy conocida ni estudiada su obra.

Tabla como la que comentamos pudo tener fácil circulación por esta zona, dadas las relaciones con Flandes y el asentamiento del Emperador en Sevilla para sus esponsales. Era habitual el intercambio de objetos como este, con destino, probablemente, a un oratorio privado. Recuérdese la gran colección de pintura flamenca, de este periodo, que conserva la catedral de Granada; sólo la reina Isabel dejó a su muerte una colección de varios cientos de cuadros, la mayoría flamencos. También era usual el retrato de princesas y reyes como anticipo fisonómico de relaciones prematrimoniales. En suma, lo que pudiera parecer en Lebrija un producto exótico era, dadas las circunstancias

históricas, una moneda de uso frecuente. El gran marco de caoba tallada, con que siempre la conocí en la Sacristía, fue obra muy posterior, de 1802, del maestro lebrijano Benito López.



Figuras 28 y 29

Dentro del siglo XVI contamos con el magnífico retablo manierista del trascoro, llamados por muchos de Villavicencio (por el párroco D. Sebastián de Villavicencio que lo encargó) y por otros de la Concepción por su temática. Este es el caso que un documento contradice lo que es evidente. Dice el documento (testamento de 1565 del clérigo Sebastián de Villavicencio) que se haga *“un retablo para mi altar a un debuxo que se hallará entre mis papeles fecho de mano de Pedro Villegas debuxador... y conforme al dho debuxo se haga...”* Se deduce, pues, que solo el diseño base es del gran pintor sevillano **Pedro de Villegas Marmolejo**, diseño a no dudar por los que se hacían en esa época y por estar “entre los papeles” del donante, que muy poca información podrían dar a quien por ello se guiase. La ejecución, según el documento, debió hacerla otro pintor que se prestase a copiar de un dibujo del maestro.

Por esas fechas el maestro Villegas ejercía en Sevilla una gran actividad y autoridad; ya había regresado de Carmona, y tras la muerte de Sturmio en 1557, la marcha de Pedro de Campaña en 1562, y la poca actividad de Luis de Vargas en otras labores que no fuesen la decoración de la Giralda, Villegas tenía la máxima consideración en el gremio de pintores, ejerciendo una especie de monopolio sobre lo que en aquellos años se hacía. Como sabemos, la gran autoridad de Villegas no solo se debía a su labor como pintor, escultor o dorador, sino que (como más tarde pasaría con Francisco Pacheco) tenía el reconocimiento general a su gran cultura, erudición y prestigio intelectual; que unos amigos como Arias Montano, Mal de Lara, Roque Balduque o Bautista Vázquez nos lo atestiguan. Precisamente por su amistad y colaboración con este último, y la ya mencionada relación con Lebrija, nos lleva a suponer lo siguiente: que, sin al menos el consentimiento y autorización de Villegas, nadie se atrevería a usar sus diseños en un círculo tan restringido de actividades. Por lo que es de suponer que esa autorización fuese solicitada para hacer el retablo de Lebrija con su dibujo. Por otra parte, teniendo Villegas un importante taller, que en ese tiempo no le conocemos mucha producción,

parece natural que esta obra la absorbiese el taller del maestro. Y, por último, teniendo delante la factura de ejecución y calidad técnica con que está realizado este retablo de la Concepción, no es extraña la intervención directa del maestro.

Y es que esta obra contradice su ejecución por un pintor mediocre: se trata de magníficas pinturas de la más alta calidad, ejecutadas con una maestría insuperable, en ese estilo que armoniza perfectamente como un logro sevillano, el estilo renacentista flamenco con el estilo romano de origen en Rafael de Urbino, y que podemos llamar *manierismo romanista*. Pienso, por todo ello, que de no tratarse de una obra original ejecutada por el propio Pedro Villegas, se debe a un indeterminado maestro de igual categoría, tal vez inmerso en el anonimato de su taller, y por mí desconocido.



Figuras 30

Interesante es la tabla pintada al óleo de la **Virgen de la Antigua**, conservada en la iglesia de San Francisco. Está fechada en 1602 y firmada por A. Vázquez.

De no estar firmada y fechada esta es una de esas obras de la más difícil catalogación estilística y cronológica. Se trata de un modelo de origen y devoción medieval, que procede de la iconografía bizantina de Virgen Odegétrica (conductora) que porta a su Hijo con el brazo izquierdo en forma de trono. Pero este modelo de Lebrija, como otros muchos que proliferan en la diócesis, tiene su origen más cercano en la Virgen de la Antigua de la Catedral de Sevilla (obra a la que se atribuye una aparición milagrosa, anterior a la construcción de la catedral). Pero se trata realmente de una pintura del siglo XIV, con clara influencia de la pintura franco-sienes, la que sirve de modelo para la tabla de Lebrija.

Alonso Vázquez, pintor manierista, malagueño, nacido posiblemente en Ronda el año 1579, y muerto en Méjico en 1608. Pintó mucho en Sevilla con un estilo que no es reconocible por la obra lebrijana, que la ejecutó en la madurez de su corta vida, poco antes de marcharse a Méjico, y en el mismo año que pinta el retablo mayor del Hospital de las Cinco Llagas, hoy Parlamento andaluz.

Pese a tener unas referencias tan directas de la virgen sevillana, la pintura de Lebrija no es una mera copia, sino más bien una interpretación personal del venerado modelo

catedralicio. Ello se observa más que en la composición general, en los detalles, como son el rostro de la Virgen y el Niño, las columnas y el arco en que se inscriben las imágenes; y, sobre todo, en la libre interpretación de los tres ángeles que son una verdadera creación de Alonso Vázquez y, por ello, donde resplandece su indiscutible personalidad. Es normal en artistas de talento que no se conformen con ser meros copistas sino que, pese a las exigencias del encargo, la huella de su personalidad aparezca con aportaciones originales. Este es también el caso ya comentado de Bautista Vázquez cuando hace para la catedral de Ávila la Piedad de Miguel Ángel, que vino a la Expo 92.

Capítulo VIII



Figura 31

Y comentemos ya lo que es obra cumbre del arte en Lebrija, la **Virgen de la Oliva**, y todo el conjunto retablístico en que se enmarca, pues sería injusto centrar la atención en una sola de las partes de tan magistral conjunto.

Cuando decíamos antes que las obras de arte que conserva una ciudad proclaman la personalidad de esta, es hora de fijarnos en la valiente decisión de los lebrijanos del siglo XVI, al ampliar la joya mudéjar de la Parroquia de Santa María de la Oliva, con ese presbiterio catedralicio. Y ahora, en el siglo XVII, levantando el más innovador de los retablos de su tiempo, por el artista más preclaro, dan muestras de la gran sensibilidad y lucidez de sus hijos, que en tantos campos han destacado.

Arranca esta obra monumental de la orden del Visitador Fernando de Vera en 1626, quien mandó: *“por cuanto esta iglesia es muy rica y el retablo del altar mayor es muy viejo y antiguo y las pinturas ya no se parecen, que se haga un retablo nuevo para el altar mayor, que sea muy vistoso...”* Se encargó, pues la obra a Pablo Legot y a Miguel Cano.

Nos ahorramos todo el proceso, que hoy es bien conocido gracias a la obra del insigne historiador lebrijano Don José Bellido Ahumada, y a los muchos estudiosos que han

aportado datos, atraídos por la excepcional importancia de esta obra maestra del arte universal.

Es el hijo de Miguel Cano, **Alonso Cano**, quien que nació en Granada en 1601, y llegó a Sevilla con doce o trece años, y contaría veintiocho años de edad cuando habría de llevar a cabo la monumental obra. Alonso había sido aprendiz en el taller de pintura de Francisco Pacheco, donde hizo amistad con Diego Velázquez, quien solo le llevaba un par de años y conservó la buena amistad del pintor durante toda su vida; lo prueba que Cano fuera llamado a la Corte por su condiscípulo, y allí fuese padrino de los dos nietos de Velázquez, Inés, Manuela y José.

Alonso Cano es una de las grandes figuras del arte español y universal. Aunque le tocó vivir como artista barroco del siglo XVII, vemos su perfil más ajustado al prototipo de los grandes artistas del renacimiento. Vida polémica y azarosa; parece que hirió en duelo al pintor Llano y Valdés. De Madrid también se marcha de modo anómalo: trágicamente asesinada su joven esposa y sospechoso el propio Cano, fue sometido a tormento por la justicia, y, aunque declarado inocente, se tuvo que retirar a Valencia. Los últimos años de su vida los pasa en Granada, donde es nombrado con el cargo eclesiástico de *raionero* de la Catedral; allí tampoco le faltaron los pleitos y desavenencias con el Cabildo. De gran inquietud humana y artística, es un intelectual profundo, maestro en las tres nobles artes de arquitectura, pintura y escultura, pese a los problemas que tuvo con sus exámenes. En todas las artes dejó profunda huella; en cualquiera de ellas hubiera brillado como un artista excepcional. Veamos, por ejemplo, que su pintura ha sido la única que admitió comparación con la velazqueña, y todavía la crítica moderna asegura que algunas que figuran como de Velázquez, son en realidad de Alonso Cano. Y Velázquez tiene el reconocimiento universal de ser el mejor pintor de todos los tiempos.

La escultura la estudia en el taller de Martínez Montañés donde conocería a Juan de Mesa y a otros insignes imagineros sevillanos del XVII. Pero el prestigio y la predilección que sentía Montañés por el joven Cano era evidente. Este le llama como perito para su pleito con el retablo de Lebrija, y cuando Montañés marcha temporalmente a Madrid le encomienda a Cano su sustitución a la cabeza del taller, y su representación gremial ante los arquitectos, pintores y escultores de la ciudad. Es evidente que Cano estaba reconocido y admirado no solo por los clientes, clero e intelectuales, sino también, y esto es significativo, por los propios artistas.

Hablemos de esta primeriza obra lebrijana. Por estar realizada en la época moderna, con un lenguaje poco críptico y muy actual, debiera bastar el situarnos frente a ese colosal retablo para que su inefable lenguaje plástico del arte nos evitara pronunciar palabra. (Figura 31)

Hagamos referencia a la arquitectura del retablo. No era fácil llenar la cabecera de este templo que se eleva con unas dimensiones propias del más esbelto estilo gótico. Sabemos cómo la proporción de la estética clásica, consigue la elevación por la superposición de los órdenes dórico, jónico y corintio que, respetando su canon de proporciones logra estas alturas superpuestas. Esta norma, nada improvisada, sino producto de la suma de sensibilidades y cálculos numéricos de tratadistas y arquitectos, fue consolidándose en toda la cultura grecolatina y sigue teniendo vigencia en nuestros días, como la más armoniosa de las proporciones áureas de la arquitectura.

El renacimiento italiano somete a revisión los órdenes clásicos consiguiendo nuevas y más refinadas reglas estéticas. Tendrá que llegar la exuberancia del barroco para romper

los conceptos constructivos de la proporción arquitectónica, pero ya la arquitectura dejaría de ser construcción para convertirse solo en decoración.

Y es en este momento de transición, espoleado por los ideales manieristas, cuando Alonso Cano irrumpe en Lebrija, construyendo ese prodigio armónico de construcción y decoración que es el retablo mayor. Con las alturas de los basamentos, la esbeltez de los fustes dinamizados por su decoración de estrías helicoidales, y la elevación de la cornisa por los elementos del entablamento, consigue un primer cuerpo de novísimas proporciones. El desafío de un remate, a modo de segundo cuerpo que terminase en la nervadura ojival de la bóveda, que no resultase liviano para tan robusto soporte, o demasiado pesado para las cuatro columnas sustentantes, fue resuelto de forma genial y sin precedentes.

Como componente esencial de esta estructura arquitectónica, forman parte sus elementos escultóricos; estos no son, como en casos similares, simples rellenos decorativos, sino que guardan un equilibrio de formas y volúmenes, llenos y vacíos, como una parte más del unitario diseño arquitectónico.

Y, por si fuese poco, el color. La policromía del conjunto y la dosis justa en las pinturas de Pablo Legot. Los ocho rectángulos estabilizan ese difícil equilibrio de las tres bellas artes. Es cierto que el lienzo central fue cortado y su composición elevada para introducir esa arriesgada hornacina-camarín que alberga la Virgen de la Oliva. Cuando, poco más de un siglo después de terminado, en 1739, los lebrijanos apuestan por el riesgo de una reforma, y el escultor lebrijano incrusta el barroco camarín y el sagrario en la obra de Legot, se consigue esa pirueta imposible de perfeccionar lo perfecto.

Imaginando como era la obra primigenia, y como la hemos conocido después, no sabríamos decir si fue acierto o error. Aunque hoy la obra nos parece perfecta e intocable. Ya habían demostrado los lebrijanos su decidido y arriesgado gusto cuando, a la iglesia mudéjar, le agregan esa impresionante e inédita solución de la cabecera, y ahora no tuvieron reparos en intervenir en la obra maestra del retablo mayor, que parecía perfecta e insuperable. Rasgos de este orden, como más tarde la construcción de la enorme torre, son, pienso yo, lo que da pistas para conocer mejor el espíritu que singulariza a este pueblo.



Figuras 32 y 33

La obra que centra nuestra atención y admiración es la **Virgen de la Oliva**. Una de esas obras geniales que surgen como un milagro de las manos de un artista, sin que este sepa explicarse su acierto ni logre repetirlo. Sobresale esta pieza única entre todas las esculturas producidas en el arte andaluz, incluso en el universal. Sencillez, elegancia, proporción, equilibrio y delicadeza; el juego, el movimiento y calidades de las telas y las carnes; un realismo líricamente idealizado... Todos aquellos elementos que juntos, y dosificados convenientemente, constituyen los atributos de la belleza escultórica, se dan en esta obra. Insisto en que no hay que describirla sino verla; su lenguaje, eminentemente plástico, no puede mejorarlo la palabra.

Y no quiero entrar en un tipo de lógica que nada tiene que ver con el arte, por eso no me importan los ricos estofados de un ropaje impropio de una hebrea, modesta mujer de un carpintero del siglo I; tampoco me preocupa si es simbolismo el abrigado atuendo de la Madre ante la desnudez del Niño; ni el inestable equilibrio de un niño que apoya su manita en el blando pliegue del manto...



Figura 34

Le siguen en acierto escultórico los santos **Pedro y Pablo**, columnas de la Iglesia. Ya dije que las esculturas no tenían una finalidad de complemento decorativo, y ahora digo que tienen la rotunda belleza de las obras de arte autónomas, y que por sí solas acapararían la atención del más exigente espectador. La riqueza de sus detalles y la perfecciones de su acabado, las convierten en obras de museo. Basta acercarse a estas obras, que parecen hechas para ser vistas a un metro de distancia y no a los más de veinte que suelen verse, para descubrir estructuras y morfologías hechas por el autoexigente maestro.



Figuras 35

Y el **Crucificado**. Hubo mucha confusión sobre el autor de esta obra, pero hoy parece todo claro. Sabemos de cómo Alonso Cano era propicio a entablar pleitos por sus honorarios y también para marcharse con urgencia de un lugar. Bien porque estuviese convenido, o por ser ese el método de trabajo, es lo cierto que el Crucificado quedó diseñado, o empezado a desbastar por Alonso Cano, por lo que a él es atribuible su forma y composición general: pero el acabado o ejecución completa de la escultura corresponde a **Felipe de Ribas**, a quien le traspasó el trabajo Alonso Cano. Aunque Felipe de Ribas puede considerarse el autor material de la obra, en ella no aparece el personal estilo que desarrollará más tarde, cuando no esté condicionado por la directriz de Cano.

Pero no creamos que Felipe de Ribas era un cualquiera; su prestigio está bien cimentado por las múltiples obras suyas y de sus hermanos que se conservan en Sevilla. Natural de Córdoba y nacido en 1609 solo vivió treinta y nueve años; en tan cortos años dio muestras de un genio especial, introduciendo, al igual que Cano, interesantes innovaciones en la construcción de retablos. Su estilo escultórico es más barroco, tratando con mayor simplicidad y dinamismo las volumetrías. Esto se aprecia en el tratamiento del plegado del sudario del Cristo lebrijano, hecho de grandes volúmenes y planos sin detallar, como también hace con la cabeza y la barba de Cristo, compuesta de grandes bloques. Como experimentado retablista sabe diferenciar las imágenes de bulto para procesionar y las que han de permanecer a gran altura, por lo que concede a estas un tratamiento menos miniado y teniendo presente las deformaciones de la perspectiva.

No queremos detenernos, aunque no podemos dejar de mencionar otras cuatro pequeñas esculturas que ornaban el retablo, de las que ignoramos su primitiva ubicación, y que fueron redistribuidas en torno al sagrario actual en la reforma que hizo Juan de Santa María Navarro, en 1739.

Capítulo IX



Y las pinturas de **Pablo Legot**. Aunque se sabe algo de la producción de este artista, no hay un estudio profundo del hombre y su obra; creemos que su calidad lo justifica, y anda buscando un autor que le restituya al lugar preeminente que debe ocupar en la historia de la pintura, sacándolo de un injusto y menospreciado localismo. Sabemos que nace en Marche (Luxemburgo) el año 1598, y llega a Sevilla en 1610. Pocos datos tenemos de su aprendizaje como pintor, pues su estilo está más bien relacionado con un tenebrismo a lo Ribera, muy acorde con lo que conocemos de Velázquez en el taller de su suegro Pacheco, pero lleno de un naturalismo que hay que buscarlo cercano al clérigo Juan de Roelas, sobre todo en el retrato de tipos populares. Obtiene muy tarde su título de pintor, por lo que figura en contratos, incluso en el acta de casamiento como *bordador* y *entallador* de retablos, pero poco como pintor independiente. Sin embargo, es primeramente a él a quien se dirigen para la construcción del retablo mayor de Lebrija, tal vez por su vinculación con el Arzobispado. Se deduce de las pocas actuaciones que conocemos que tuvo que ser hombre apacible, modesto y generoso; mientras Cano pleiteaba para conseguir 4.200 ducados más por su obra lebrijana, Legot aceptó sin protesta sólo 200 ducados sobre los 3000 que se habían concertado. De igual modo pinta bajo la severa dirección de Cano toda la imaginería, la propia Virgen de la Oliva, y más tarde, bajo la dirección de Felipe de Ribas el Crucificado del ático. Es fiel a su amistad con Cano cuando acude en su auxilio al encontrarse el maestro en dificultades con la justicia. Cuando se traslada a Cádiz ejerce como Fiscal Real del Almirantazgo en 1635, algo así como inspector aduanero de mercancías. Pero tenemos constancia que lleva una vida humilde y muere viejo y muy pobre en 1671. Un hombre de sus grandes cualidades pictóricas se dedicaba, principalmente, al dorado y pintura de los retablos, labor muy por debajo de sus cualidades artísticas como pintor creador.

Entre sus obras que conservamos, están el Apostolado del Palacio Arzobispal (en la Casa de Ejercicios de San Juan de Aznalfarache); el retablo de la Iglesia Parroquial de Espera; el retablo Mayor de la Iglesia parroquial de Los Palacios; un San Jerónimo peniente en la Catedral de Sevilla y una Adoración de los Magos en Cadiz; en la Parroquia del Salvador y San Roque de Sevilla (destruidos los originales en la guerra civil)... más otras muchas obras que están sin investigar.

Pero analicemos estas de Lebrija, que creo su mejor conjunto. Era frecuente en estos momentos imponer al pintor un repertorio iconográfico, incluso un modelo a seguir; también era frecuente que los pintores se inspirasen para sus composiciones en estampas y grabados de otros maestros, por los que hacían sus propias propuestas a los clientes, que si estos eran clérigos y los temas sagrados, las correcciones para conservar el decoro y la ortodoxia habían de sufrir muchas alteraciones. No nos consta que esto ocurriera con

Legot, pero sí que tenía unas composiciones bien estudiadas a las que introducía variaciones para cada caso. Debemos reconocer la gran dificultad de componer unas escenas de tantos personajes en un formato vertical y tan alargado, ello supone un reto para cualquier pintor, pero Legot lo resuelve con gran maestría: en los Magos con los elementos arquitectónicos del fondo, y en los Pastores con el barroco rompimiento de gloria.

Se empeña Valdivieso, en su Historia de la Pintura Sevillana, en rebajar los méritos de este pintor como creador, diciendo reiteradamente que “sus esquemas se derivan de grabados”; incluso que “*sus escasas dotes de dibujante hacen que falte naturalidad y armonía en la totalidad de la escena.*” Y todo ello sin mostrarnos los grabados en que dice inspirarse, que, como mínimo, tendrían otro formato.



Figura 36

Lo que no ofrece dudas, contemplando estos dos grandes lienzos, la “**Adoración de los Magos**” (Figura 36) y la “**Adoración de los Pastores**”(Figura 37), que se trata de un magistral pintor, gran observador de la realidad de su entorno, y que toma muchos modelos del natural. Son tipos, principalmente los niños, sacados de la picaresca y la calle, son retratos de tipos concretos y poco idealizados. Verdaderos retratos, que al ser del natural, están realizados con una técnica suelta y muy impresionista, en contraste con algunos Ángeles o el Niño y su Madre que son más idealizados y recreados. Es interesante la persistencia de un juvenil modelo en obras de Los Palacios, Lebrija y Cádiz, que puede arrojarnos mucha luz sobre aspectos cronológicos y familiares; incluso, por la forma de estar tratado, podríamos reconocerlo autorretratado en la Adoración de los Magos de Lebrija.



Figura 37

Sin una documentación demostrativa, fecha Valdivieso la “*Adoración de los Pastores*” de Lebrija entre 1631 y 1636, y la “*Adoración de los Magos*” de Cádiz en 1642, pero basta observar los personajes retratados “del natural” en ambos cuadros (**abajo**), para ver que son muchos los años de diferencia para esos dos personajes que, evidentemente, son los mismos, y de edades semejantes.



La pintura de la calle central del retablo, que representa la **Ascensión**, nos parece amanerada y menos original; algunos autores quieren ver en ella la influencia de Rafael de Urbino. Por ejemplo, dice Valdivieso: “*Se constata claramente como se inspira en un grabado que reproduce este mismo tema pintado por Rafael*”. Rafael pinta la *Transfiguración*. Ponemos juntas ambas obras para que el lector saque las conclusiones que su perspicacia le demande.



Figura 44

Si analizamos con detenimiento solo tiene un aparente parecido, lo que sucede es que a tan potente precedente como la *Transfiguración* rafaelesca, nadie puede escapar a su influjo. Pero se trata de una obra personal, y hemos de lamentar que no componga bien en el conjunto retablístico (queda ahogada en la parte superior y mutilada en la inferior) debido al arreglo que se hizo para incrustar el camarín de la Virgen de la Oliva.



Figuras 45 y 46

De no menos calidad pictórica, aunque teniendo en cuenta la altura de su emplazamiento, son los cuatro lienzos restantes: los **dos juanes** y la Anunciación, que completan hoy el retablo. Como queda dicho, en su día contaba con otras pequeñas tablas, que hoy se conservan en el museo parroquial.

Capítulo X

En el siglo XVII, y coincidiendo rigurosamente en edad con Alonso Cano, ejerce en Sevilla el escultor flamenco José de Aertz, conocido como **José de Arce**; también como antes su compatriota Alejo Fernández, toma el apellido castellano al casarse por primera vez con la sevillana María de Arce en 1641. Una vez que faltan Mesa, Montañés y Cano de Sevilla, es José de Arce el más prestigioso y considerado escultor del momento, lo prueba la importancia de las obras que le encargaron, como el retablo de la Cartuja de Jerez o las ocho monumentales esculturas, en piedra sin policromar, para la cornisa del Sagrario de la Catedral Hispalense, comparables a las que el Bernini realiza en San Pedro de Roma.



Figura 49

Pues a este excepcional escultor se debe el **Jesús Nazareno** que se conserva en la clausura del Convento de las Monjas Concepcionistas, y que H. Díaz le llama el “*Gran Poder lebrijano*”. Obra poco conocida dada esta circunstancia de su emplazamiento, a la entrada del coro alto en clausura, donde hace años tuvimos la ocasión privilegiada de estudiarla detenidamente.



Figuras 50 y 51

De muy buena calidad artística, y siguiendo los cánones de la imaginería sevillana del siglo XVII, destacamos el **San Juan Evangelista**, que procesiona con la Hermandad de Nuestro Padre Jesús de la Humildad, con sede en la Capilla de la Aurora. La atrevida composición y el movimiento de toda la figura, imprime un singular patetismo a esta escultura de autor desconocido pero, indudablemente, de un gran maestro. También interesante otro **San Juan** de la Hermandad de Ntra. Sra. de los Dolores, con más claros signos de restauración y limpieza, y por ello, se nos presenta como más vulgar y amanerado.



Figura 52

De toda la imaginería retablística de la Parroquia de la Oliva, me llama la atención el **Niño Jesús del retablo de San José**, en la nave de la epístola, a los pies de la Iglesia. Sin duda obra muy superior a San José, y realizada por un autor fuera de lo corriente. La delicada figura que se adivina bajo el amplio ropaje del Niño, el plegado de ángulos marcadamente geométricos, con reminiscencias de la mejor escultura sevillana que arranca del magnífico Mercadante de Bretaña y Pedro Millán, nos hacen pensar en un autor desconocido, al que convendría seguir por los archivos, para identificarlo como un gran maestro todavía inédito.

Semejante valoración merece la figura de la Virgen Niña del conjunto de Santa Ana en su retablo del lado de la Epístola en la Parroquia de la Oliva. Recoge Don José Bellido que dicha imagen fue concertada en 1695 con el escultor del Puerto de Santa María, Ignacio López. De ser este el autor, debemos reconocerle un talento especial, pues la imagen – hoy bastante repintada – es de gran delicadeza y calidad artística.

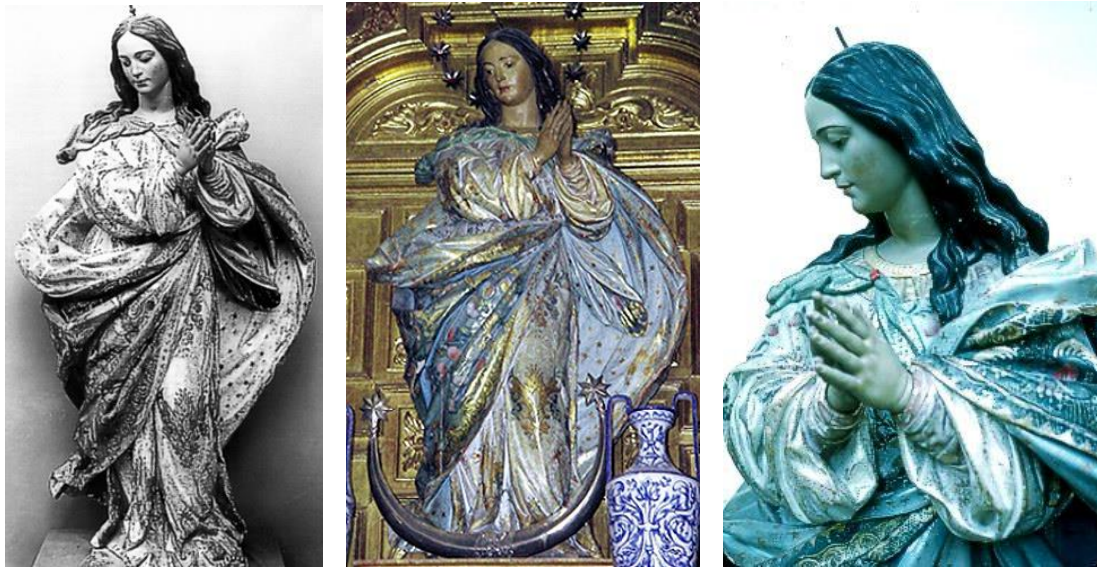


Figura 53



Figura 54

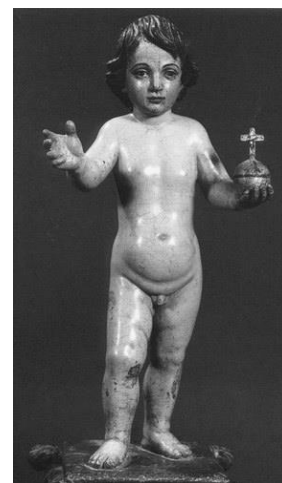
Dos vírgenes del más depurado barroco del siglo XVIII son la **Inmaculada del Sagrario** de verano, y la **Asunción**, Titular de la Capilla de la Aurora. Obras de cronología y calidad semejantes; de un avanzado barroco donde los paños son movidos con gran atrevimiento y la composición de las masas, en ambas imágenes, es excelente. Ignoramos el autor o autores, pero en esa fecha casi todos los imagineros sevillanos recibían más o menos directa influencia de los modelos de Duque Cornejo, nieto de Roldan y sobrino de La Roldana, que mantuvo un taller de gran prestigio en el siglo XVIII sevillano, y cuya impronta se deja notar en no pocas imágenes de esta zona. Al menos se sabe que Duque Cornejo tuvo contacto con Lebrija, cuando tasó el camarín de la Virgen de la Oliva, obra del escultor lebrijano Juan Santa María Navarro.

Capítulo XI



Figuras 55 y 56

No completaríamos esta relación de pinturas y esculturas en Lebrija si, al menos por amor a mi pueblo y a mis paisanos, no mencionase a dos pintores de desigual fortuna. El lebrijano **José Antonio Sánchez Barahona** que durante el siglo XVIII, fue profesional pintor y dorador de retablos, con escenas de una pintura popular, que satisfacía una clientela de devotos no muy exigentes en cuestiones estéticas. Y la precoz pintora de Lebrija **Antonia Rodríguez Sánchez de Alva**, autora de muchas obras de cariz romántico en la mitad del siglo XIX, entre las que destaca, por su empeño, el “San Cristóbal” pintado cuando tenía solo quince años (obra que ocultó mucho tiempo el actual de la parroquia y hoy se encuentra en la Ermita del Castillo) y también, por su exquisita delicadeza y sensibilidad, su “autorretrato” de la colección Cortines Pacheco, nuestro ilustre amigo y compañero de Academia, su biógrafo, a quien se debe la más importante investigación sobre la vida y obra de esta pintora lebrijana.



Figuras 57

No menos importante fue el taller de escultura que floreció en el siglo XVIII, creado por el ya mencionado **Juan Santa María Navarro** y que continuó su hijo Matías. Junto con el citado camarín de la Virgen de la Oliva, trabajó en toda la comarca, haciendo retablos en Arcos de la Frontera y Puerto de Santa María. En Lebrija tiene documentado el coro parroquial y el Retablo Mayor de las Monjas Concepcionistas. Su hijo **Matías José Navarro** realizó la caja del órgano parroquial y el Retablo de las Ánimas. Seguramente muchos de los retablos del siglo XVIII, repartidos por iglesias y conventos lebrijanos, fueron realizados por estos artífices locales, pero no tenemos documentación que lo avale.

Nos quedan por comentar otras muchas pinturas y esculturas de interés, pero no se trata aquí de hacer el inventario de todas las obras que posee Lebrija, sino un comentario muy general de aquellas que, por su significación e interés artístico, rebasan los límites de lo local, y adquieren dimensiones de interés general en la historia del Arte y la Cultura.

Con esta exposición no solo hemos querido señalar una excelente colección de obras de arte (por otro lado bien conocida por los lebrijanos y los especialistas) sino también, provocar en los más agudos analistas, el descubrimiento de un hilo vertebral que engarza todas las obras, y que, a través del tiempo y las distintas circunstancias históricas, reflejan lo que a primera vista parece casuístico, pero que es un fiel retrato del carácter exquisito, sensible y singular de este pueblo.

Corresponde a los actuales jóvenes lebrijanos (quienes han alcanzado en estos últimos años un nivel cultural y unos medios envidiables que no tuvimos los de mi generación) profundizar en las obras de los muchos paisanos que deben ser conocidas, revisadas y valoradas a la nueva luz de este siglo. Obras y autores arrinconados como las notas dormidas del arpa becqueriana, que están *“esperando la mano de nieve que sabe arrancarlas!”*...

FUENTES BIBLIOGRÁFICAS MÁS DIRECTAS

- BARROSO VÁZQUEZ, María Dolores: *Patrimonio artístico de la Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Oliva en Lebrija*. Caja Rural de Sevilla, 1996
- BELLIDO AHUMADA, José: *La Patria de Nebrija*. I.S.B.N.: 84-398-3421-7
- BERNALES BALLESTEROS, Jorge: *Alonso Cano en Sevilla*. Excma. Diputación Provincial de Sevilla, 1976
- CARO BELLIDO, Antonio: *Lebrija. La ciudad y su entorno, I*. Ayuntamiento de Lebrija, 1991
- GOMEZ-MORENO, Manuel: *La gran época de la escultura española*. Ed, Noguer SA. 1964
- HERNADEZ DÍAZ, José:
 - *Imaginería Hispalense del Bajo Renacimiento*. Instituto Diego Velazquez del CSIC. Sevilla, 1951
 - *La Virgen-Madre en la escultura Renacentista*. Archivo Hispalense, 1944
 - *Iconografía medieval de la Madre de Dios en el Antiguo Reino de Sevilla*. Real Academia de BB.AA. de San Fernando. Madrid, 1971
- SERRERA, Juan Miguel: *Pedro de Villegas Marmolejo*. Diputación Provincial. Sevilla, 1991
- TOMASSETTI GUERRA. J.M.: *Una historia de Lebrija en pocas palabras*. <http://www.Lebrijavirtual.es.org/historia.htm>
- VALDIVIESO, Enrique: *Historia de la Pintura Sevillana*. Ed. Guadalquivir, S.L. Sevilla, 1986.
- VARIOS: *El Retablo Mayor de la Catedral de Sevilla*. Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla, 1981
- VARIOS: *Historia de Andalucía*. Editorial Planeta. I.S.B.N.: 84-390-0189-4
- WETHEY, Harold E.: *Alonso Cano. Pintor, escultor y arquitecto*. Alianza Forma, 1983



JUAN CORDERO

**Catedrático de Perspectiva de la Facultad de BB.AA.
y Profesor Emérito de la Universidad de Sevilla**