

## **ESTUDIO ESTILÍSTICO E ICONOGRÁFICO DEL RETABLO PICTÓRICO ESCULTÓRICO DE ALFARO DE LA PARROQUIA DE SAN VICENTE MÁRTIR DE SEVILLA**

M<sup>a</sup> Victoria GARCÍA OLLOQUI\*

### **RESUMEN**

Se trata de un estudio del retablo pictórico-escultórico de la Familia Alfaro, obra de Jan van Hemessen, de hacia 1531-1540, cuyas puertas se conservan en la Capilla de Sagrario de la Parroquia de San Vicente de Sevilla, restauradas en el año 2005. Se comienza con una introducción histórica geográfica en la que se habla de la relación de Flandes, país en que nació su autor, con España en la primera mitad del siglo XVI, época en que se hizo el retablo Alfaro. También se habla de la ciudad de Amberes (Bélgica), lugar donde se pintaron estas tablas que estudiamos, pues la tabla central del interior, que era un relieve escultórico, no se conserva. Se estudian características como la luz, la perspectiva, el color, y las iconografías (temas), con sus precedentes de este Retablo de Alfaro, que marca el final de la Edad Media, con el triunfo de la pintura flamenca gótica, y el comienzo de la Edad Moderna, con la llegada del Manierismo, y en una palabra, el triunfo del Renacimiento italiano, que se extendió por toda Europa.

### **ABSTRACT**

This is about a study of the pictorial and sculptural altarpiece of the Alfaro family, by Jan van Hemessen (circa 1531-1540), the doors of which are kept at the Sagrario chapel in San Vicente church in Seville and were restored in 2005. It begins with an historical and geographical introduction which is about the relationship between Flanders, where the artist was from, and Spain during the first half of the 16th Century, the period in which the Alfaro altarpiece was made. It is also about Antwerp (Belgium), where these panels that we are studying were painted. Unfortunately, the interior central panel, which was a relief, is not kept. Features such as light, perspective, color and iconographies (topics) are studied, as well as the precedents of this Alfaro altarpiece, which marks the end of the Middle Ages, with the triumph of the Flemish Gothic painting, and the beginning of the modern period, with the arrival of mannerism, and, in a word, the triumph of Italian Renaissance, which spread through all Europe.

---

\* Universidad de Sevilla.

## I. INTRODUCCION

Antes de llevar a cabo el estudio del retablo pictórico-escultórico de Alfaro, vamos a recordar la importancia de Flandes en el mundo artístico de los siglos XV y XVI, especialmente en la pintura gótica del siglo XV, ya que el autor del retablo de Alfaro, Jan van Hemessen, era flamenco y vamos a hablar de la ciudad de Amberes (Bélgica), lugar donde se pintó entre 1531 y 1540 aproximadamente.

Desde 1430 aproximadamente hasta finales del siglo XV, Italia y Flandes, (o para ser más precisos los Países Bajos) habían disfrutado de una posición de predominio indisputado, y todas las demás escuelas, sin que importaran sus diferencias y meritos particulares, dependían de Italia y Flandes, en conjunción, o solo de Flandes<sup>1</sup>.

Los príncipes, comerciantes y cardenales italianos encargaron y coleccionaron cuadros flamencos, invitaron a los pintores flamencos a Italia y, de forma ocasional, enviaron a sus protegidos italianos a los Países Bajos para que se formaran. Según Panofsky, la influencia de los flamencos sobre el Quattrocento italiano se hace casi incalculable<sup>2</sup>.

La influencia de Flandes en Europa, en el siglo XV, fue grande e intensa, sobre todo en España, debido especialmente a los intercambios comerciales que hubo entre los dos países. Esta influencia llegó hasta tal punto que, muy avanzado el siglo XV, se dio en la pintura española gótica una etapa que podemos llamar el “estilo hispano-flamenco”, al que pertenecen artistas de reconocido prestigio como Pedro Berruguete, pintor gótico, padre del famoso escultor renacentista español, Alonso Berruguete.

Estas relaciones artísticas ente Flandes y España se continuaron dando en el siglo XVI, cuya primera época correspondió históricamente al mandato en el Sacro Imperio Romano Germánico de Maximiliano I y luego como Emperador, de su nieto Carlos I de España y V de Alemania, en la primera mitad del citado siglo. María de Borgoña, hija de Carlos “El Temerario” (1433-1477), llevó a su matrimonio con el emperador Maximiliano I de Austria los restos de los dominios de su padre, y entre ellos Flandes. Al casarse su hijo y heredero Felipe “El Hermoso” con D<sup>a</sup>. Juana de Castilla, hija de los Reyes Católicos, transmitió la soberanía sobre Flandes a Carlos I de España y V de Alemania, hijo de estos, quien amplió sus dominio con algunas conquistas.

Flandes, es un territorio de la Europa centro occidental, comprendido entre el paso de Caláis y el río Escalda, que por sus características y hasta por la relativa homogeneidad del pueblo que lo habita, puede considerar-

---

<sup>1</sup> Panofsky, Erwin. *Los primitivos flamencos*. Pág. 9.

<sup>2</sup> Ídem. Pág. 10.

se como una región natural típica, aunque su territorio está dividido entre Francia (Departamento del Norte), Bélgica (Flandes Oriental y Flandes Occidental), donde se encuentra la ciudad de Amberes, a la que ahora nos referiremos aquí, y Holanda, en la que es flamenca la parte de la provincia de Zelanda, al sur de Escalda. Claro ejemplo de estas relaciones es este retablo escultórico pictórico de la Familia Alfaro, obra de Jan van Hemessen (Amberes, ca. 1500-1565), encargado por la familia Alfaro para la capilla funeraria que fundaron en la parroquia de San Vicente de Sevilla, donde continúan y han sido recientemente restauradas y expuestas en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, del 23 de Diciembre del 2005 al 26 de Febrero del 2006.

Las pinturas de estas tablas, que vamos a comentar fueron realizadas en Amberes, por el artista flamenco Jan van Hemessen, y enviadas posteriormente a Sevilla. Debieron realizarse entre los años 1531 y 1540<sup>3</sup>, ya que en 1531 D. Sancho Alfaro fue nombrado caballero de la orden Alcántara, cosa que sabemos porque la cruz identificativa de esta orden militar, aparece sobre el pecho de dos de los personajes retratados por van Hemessen. También se ha pensado en estas fechas porque en 1540, este retablo pictórico-escultórico estaba ya en la Parroquia de San Vicente, donde aparecen en un inventario de los bienes de dicha fecha

La ciudad de Amberes (Bélgica), donde fue hecho este retablo de Alfaro había comenzado un gran crecimiento económico a finales del siglo XV, llegando a ser uno de los centros más importantes de toda Europa. Su situación privilegiada a orillas del puerto natural del río Escalda facilitó la salida y entradas de productos hacia otros centros de Europa América y el lejano Oriente<sup>4</sup>.

Este imparable crecimiento de Amberes se vio favorecido por la apertura portuguesa de la ruta de las especies a finales del siglo XV que hizo que se convirtiera en el puerto principal de este comercio, ya que ofrecía a los portugueses la plata y el cobre que llegaban del sur de Alemania a sus famosas Ferias de Brabante. En 1501 la ciudad consiguió el monopolio de los productos coloniales de Portugal y se fue creando un comercio de productos de lujo y mercancías de los Países Bajos y otros centros que favoreció el desarrollo de una trama económica y financiera que atrajo a las grandes bancas de Italia, Alemania y España. La ciudad creció y renovó sus

---

<sup>3</sup> Tríptico informativo acerca de las Tablas del retablo de la Familia Alfaro, obra de Jan van Hemessen en Amberes, ca. 1531-1540, para la Parroquia de San Vicente de Sevilla, en su exposición en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, como "obra invitada". (23 diciembre 2005-26 febrero 2006).

<sup>4</sup> Tomé, Consuelo y Huidobro, Concha. Artistas flamencos: el siglo de oro de Amberes. En: Grabados flamencos y holandeses del siglo XVI. Obras escogidas de la Biblioteca Nacional (catálogo). Pág. 60.

murallas, y sus casi 13.000 casas llegaron a albergar a 104.000 habitantes, algo inusual en al Europa de aquel momento. Este esplendor económico impulsó también una gran actividad cultural que atrajo a numerosos artistas del resto de las provincias de los Países Bajos y facilitó los contactos e intercambios con las Cortes de Italia, Francia y España. Amberes se convirtió en la primera ciudad de Europa. Su tradicional aperturismo económico permitía que cualquier comerciante u hombre de negocios pudiera establecerse allí sin trabas legales de ningún orden; de este modo se formaron colonias extranjeras que dejaron muy atrás las de Brujas durante los siglo medievales. Los había de todas partes del continente, pero sobre todo españoles. Por otra parte, a fines del siglo XV y comienzos del XVI se dibujó una incipiente pero muy prometedora relación de Sevilla, Cádiz y otros puertos del entorno de Brujas y sobre todo Amberes. A cambio de las exportaciones ibéricas, el esplendor cultural del País Bajo se hizo sentir aquí en forma de productos manufacturados y de lujo, entre los que eran muy destacables los objetos de arte, que verdaderamente inundaron las iglesias y los palacios castellanos de los siglos XV y XVI. No había ciudad ni pueblo de importancia sin un retablo, una estatua o un tapiz comprado en Brujas y Amberes, o producidos por un artista de las provincias flamencas<sup>5</sup>, lo cual explica la autoría del retablo de Alfaro por Jan van Hemessen y su realización en Amberes.

En lo que se refiere a la Historia, podríamos decir que toda la primera mitad del siglo XVI viene marcada por la hegemonía española conducida por el emperador Carlos I de España y V de Alemania, que antes de dirigirse a este último país en 1529, fue a Italia donde fue coronado en Bolonia el 24 de Febrero de 1530, cuando cumplía 30 años<sup>6</sup>, y luego se dedicó a solucionar los asuntos de Alemania, especialmente el problema luterano, sin dejar atrás la acción antiturca y las nuevas guerras con Francia.

En mayo de 1543, Carlos V abandonó España, a la que no volvería hasta después de su abdicación. El Emperador se dirigió a Alemania, vía Italia -por Génova, Milán y los países alpinos- ruta tradicional de Imperio, dispuesto a acabar con el problema alemán. Después de haber centrado su reinado en el mundo mediterráneo, se centró en el mundo germánico, enfrentado a graves asuntos, tanto religiosos como políticos<sup>7</sup>.

Así, puede decirse que la influencia española se extendió por toda Europa, y que los españoles tuvieron que partir de sus hogares para luchar en otros países europeos, que dominó la corona española. Tal vez este sea el caso de los caballeros Alfaro, que llegarían para luchar a Amberes o pasa-

---

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> Comellas, José Luís. *Historia de España Moderna y Contemporánea 1474-1965*. Pág. 116.

<sup>7</sup> *Ídem*. Pág. 124.

rían por ella en su viaje y conocerían allí al pintor flamenco Jan van Hemessen al que encargaron el tríptico que estudiamos.

## II. ESTUDIO DEL RETABLO DE ALFARO

Antes de estudiar las iconografías del Retablo Alfaro, en el exterior de sus puertas, y en el interior de las mismas, que es la parte que se conserva, pues la parte central, que era un relieve escultórico, no ha llegado al siglo XXI, vamos a comentar algunos aspectos de estas pinturas, como las influencias que hay en ellas de la pintura de diversos países, su luz y su perspectiva, siendo el estudio de su estilo una constante en los diversos apartados que constituyen el desarrollo de este trabajo.

Apreciamos en estas tablas las influencias flamencas e italianas. Las primeras influencias italianas, que se ven en estas Tablas de Alfaro, que estamos comentando, llegaron en el campo artístico a través de Alemania. En 1520-21, el alemán Alberto Dürero visitaba los Países Bajos buscando un mercado para sus grabados. Su influencia fue notable y dejó una profunda huella en el arte de los Países Bajos hasta mediados de siglo, cuando se impuso la visión directa de los modelos italianos a través de los propios artistas o del intercambio de dibujos y grabados. Amberes se encontraba pues en un cruce de caminos entre las propuestas renacentistas italianas, la tradición flamenca y las corrientes alemanas<sup>8</sup>.

Jan Sanders van Hemessen (ca. 1500-1565) autor de estas pinturas de Alfaro, cuando residió en Amberes, acogedora de todas las audacias del pensamiento y de la vida, representó un esfuerzo patético por elevar el gran estilo, con ayudas de fórmulas italianas, el sentimiento estremecido de la vida flamenca y el humanismo erasmiano, que el pintor Metsys expresó por vez primera<sup>9</sup>. El Renacimiento italiano, poco a poco fue impregnando el gótico tardío, especialmente en lo que a la pintura se refiere, lo cual se ve perfectamente en estas pinturas de las tablas del retablo de la Familia Alfaro, que estamos estudiando, cuyas iconografías pertenecen a la religión católica, como católicos eran los que iban a ser sus dueños y que tan lejos estaban del Protestantismo, que en 1517 planteó el monje alemán Lutero, acercándose más a la reacción católica del concilio de Trento, que se dio un poco más adelante en el tiempo. El intimismo y lirismo de la iconografía de “La Anunciación”, que aparece en las dos tablas exteriores, y que tan propio es de la pintura gótico-flamenca, contrasta con el manierismo, de

---

<sup>8</sup> Tomé, Consuelo y Huidobro, Concha. Ob. Cit. Pág. 65.

<sup>9</sup> Maillard, Robert (director). Diccionario Universal del arte y de los artistas. Pintores. Tomo II. Pág. 14.

cuerpos apolíneos y algo hercúleos, de San Sebastián y San Roque, y con los retratos de los tres caballeros de la familia Alfaro, dignos de un Tiziano (1490-1576), de las dos tablas interiores.

Puede decirse que estas pinturas de Alfaro son una síntesis pues, entre la pintura medieval gótico-flamenca, y la pintura moderna de las novedades italianas de comienzos del Renacimiento. La Edad Media se acaba y deja paso a la Edad Moderna con los criterios del Renacimiento, que desde Italia influyen a toda Europa, que en la primera mitad del siglo XVI estuvo en gran parte bajo el dominio especialmente del emperador Carlos I de España y V de Alemania, lo que contribuyó al intercambio de ideas y en un apalabra, de cultura entre los distintos países, que estaban bajo su poder.

Como consecuencia de los primeros exponentes de la pintura flamenca renacentista, llevados a cabo por Robert Campin, identificado con el Maestro de Flémalle, el tema religioso comenzó a presentarse en ambientes burgueses. Las figuras sagradas tomaron un aspecto más humano y cotidiano y ya no se presentaban como pertenecientes a un mundo trascendente e inalcanzable, sino a la esfera del fiel, que gracias a esta llaneza podía sentirse partícipe<sup>10</sup>. Esto lo podemos ver en particular en las tablas de la iconografía de “La Anunciación”, en particular en la tabla de la izquierda, donde aparece la Virgen María arrodillada en el ambiente cálido, sencillo y tranquilo de un dormitorio de la clase media. Uno de los aspectos que habría que poner de relieve es el de la luz.

La pintura flamenca del siglo XV llamaba la atención por el tratamiento que daba a la luz, concebida como instrumento para sondear las manifestaciones de la realidad. A menudo es una luz nítida, tersa, que crea un ambiente y consigue hacerlo familiar, doméstico, como pasa en la iconografía de “La Anunciación” de las pinturas de Alfaro.

A veces, la luz se detiene en los reflejos y en las transparencias de los objetos, como en el caso del atril donde apoya su libro de lecturas la Virgen María, o en la cama que hay en su habitación, o en el jarrón con flores que hay junto al arcángel San Gabriel que le da la buena nueva de su próxima maternidad, y que aparece envuelto en sombras.

Por otro lado, la luz es fundamental para definir los rostros de los personajes protagonistas de esta iconografía de “La Anunciación”, que aparecen perfectamente iluminados y modelados. Esto puede ser un precedente significativo de la pintura renacentista Leonardo Da Vinci<sup>11</sup>. La luz, en definitiva, se convierte, en la pintura flamenca, que tanto influye en estas Tablas pictó-

---

<sup>10</sup> Ferrari, Simona. Van Eyck. El maestro flamenco de la luz. Pág. 26

<sup>11</sup> Ídem. Pág. 54

ricas de Alfaro, en un auténtico protagonista hasta tal punto de que ocupa el lugar que en Italia representa el dibujo y la perspectiva<sup>12</sup>.

La misma luz, en una pintura, dilata los espacios y crea profundidad, lo que puede contribuir a lograr efectos ilusorios en ella, y los pintores flamencos, como Jan van Hemessen, utilizan la luz, más que la perspectiva para darle profundidad a las escenas, siendo la perspectiva más propia de los pintores italianos. Precisamente a Italia fue el alemán Alberto Durero (1471-1528), concretamente a Bolonia, para aprender el “arte secreto” de la perspectiva trabando contacto con las ideas de Leone Battista Alberti y Leonardo de Vinci, y estudiando algunos libros de este último sobre las proporciones humana y posiblemente la anatomía<sup>13</sup>, por lo que a su carácter nórdico, se unió su formación italiana. Ambas influencias, la nórdica y la italiana, se extenderían por toda Europa a través de sus grabados, en pintura y escultura, pues estos últimos sirvieron de inspiración en muchos otros talleres artísticos.

Otro de los aspectos que había que resaltar es el de la perspectiva. Puede decirse que la perspectiva fue el gran descubrimiento de la modernidad en el ámbito artístico. Los antecedentes se pueden apreciar en la Antigüedad (en la pintura pompeyana) y en el pintor Giotto, pero lo que llevan a cabo son experimentos empíricos, que no se basan en una teoría rigurosa, que fue la que utilizaron Brunelleschi, alrededor de 1415 y Alberti, en 1435 en su obra *De Pictura*. Puede decirse que en el siglo XV se avanza mucho en la perspectiva en el sentido de fingir la profundidad de las escenas pintadas principalmente de dos maneras. Poniendo paisajes de fondo, o bien suelos de baldosas con motivos geométricos, de diversos colores sobre los que se sitúan personajes diversos. En el caso de los paisajes lejanos de fondo, podríamos decir que esta manera de fingir la profundidad, es muy característica de la pintura gótica flamenca, aunque la podemos ver también en pinturas españolas del siglo XV como “El sueño de Jacob” (c. 1480), de un anónimo seguidor de Diego de la Cruz, y el retablo de la Pasión de Cristo (c. 1415), del círculo de Juan Sánchez de Castro, lo que prueba como se extendió esta forma de pintar por toda Europa. La otra forma de fingir la profundidad en este siglo XV, por medio de baldosas con dibujos geométricos, podemos verla, por ejemplo en “La Virgen rodeada de ángeles músicos” (c. 1430) del Maestro de Almonacid, o en las cuatro tablas, procedentes del retablo mayor de la Iglesia sevillana de San Benito de Calatrava, que como todas las demás pinturas que he nombrado a propósito de la perspectiva, en este párrafo, se encuentran en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, y son

---

<sup>12</sup> Ibídem

<sup>13</sup> Panofsky, Edwin. Vida y arte de Alberto Durero. Pág. 137

también del círculo de Juan Sánchez de Castro (siglo XV), presentando ocho Santos emparejados. Estos son los primeros artistas conocidos en Sevilla y las primeras obras firmadas. En el siglo XVI, parece predominar claramente ya el paisaje de fondo, que continúa utilizándose hasta la actualidad.

En las Tablas de Alfaro, realizadas entre los años 1531 y 1540, aproximadamente, Jan van Hemessen utiliza dos procedimientos: El Estudio profundo de la luz, en contraste con al oscuridad, para crear el espacio de la iconografía de La Anunciación, en las dos tablas de fuera, así como los distintos planos y los paisajes del fondo en las dos tablas laterales de dentro, la de San Roque y San Sebastián, y en la de San Benito y tres caballeros de la familia Alfaro, a la manera tradicional gótico flamenca.

La importancia del paisaje de fondo en la pintura es un rasgo del Renacimiento nórdico, desde Francia a Flandes. En contraste con la pintura de varias regiones italianas (a excepción de Venecia y algunos casos más) donde predominan la figura humana, las escenas religiosas y la precisión del contorno, artistas europeos como Fouquet, Van Eyck, Bouts o Van der Goes, ofrecieron una visión de la naturaleza en la que, además de hombres, aparecían animales, árboles y ríos formando unidades armoniosas<sup>14</sup>.

En las dos tablas laterales de dentro del retablo pictórico escultórico de la familia Alfaro, se ve bien esta conjunción de personas con un paisaje de fondo, tal como se hacía en la pintura gótico flamenca, y luego en el Renacimiento nórdico, en un sentido más amplio, pues no en vano, su autor, Jan van Hemessen ya decíamos que era flamenco, y parece que estas tablas se hicieron entre 1531 y 1540, en el siglo XVI, siglo plenamente renacentista, por lo que podríamos decir que el paisaje de fondo parece gótico flamenco, y las personas representadas tienen características renacentistas, teniendo las figuras de San Roque y San Sebastián de la tabla interior de la derecha influencia manierista, mientras que los retratos de los caballeros Alfaro de la tabla interior izquierda presentan cierto aire de retrato flamenco, y además recuerdos de Tiziano (c.1490-1576). Estamos pues en una obra de transición entre la Edad Media y la Edad Moderna, entre el Gótico y el Renacimiento.

**A) Exterior del retablo pictórico-escultórico de la Familia Alfaro, obra de Jan van Hemessen de c. 1531-1540 (Puertas por fuera).** La iconografía de La Anunciación del Arcángel San Gabriel a la Virgen María, de que iba a ser la Madre de Dios, llena las dos tablas de la portada de este retablo, por fuera. El uso del fondo oscuro, como correspondía al ilusionismo

---

<sup>14</sup> Ferrari, Simona. Ob. Cit. Pág. 80

nórdico, y se usaba en Flandes, contrasta con la luz blanca que envuelve a los protagonistas y acentúa su plasticidad.

Con respecto al color, podríamos decir que se trata de lo que se denomina una grisalla, por estar pintado sobre tonos grises, negros y blancos con la única excepción del escudo nobiliario, tal vez el de los Alfaro, que va en tonos dorados y rojos. Estas grisailles habían sido típicas del arte de los hermanos Van Eyck en Flandes, y se habían extendido por Europa, llegando su uso hasta Cataluña, donde Lluís Dalmau, que había ido a Flandes en 1431 a estudiar su pintura por orden del rey Alfonso V, al pintar “La Verge dels Concellers” (1445) en Barcelona, puso de fondo una arquitectura de grisalla.

El retablo Paumgärtner, hecho por Alberto Durero (1471-1528) y ayudantes probablemente entre 1502 y 1504, no ha llegado íntegro hasta nosotros, perdiéndose los laterales fijos que mostraban a Sta. Bárbara y Sta. Catalina, y de la iconografía de “La Anunciación”, que era en grisalla<sup>15</sup>, como la del retablo Alfaro, y estaba también en el exterior de las puertas, solo queda la figura de la Virgen María. Esta grisalla del retablo Paumgärtner de Munich puede ser un precedente claro de la del retablo de los Alfaro.

El ambiente en el que se desarrolla la escena de “La Anunciación” es el interior de una casa de la burguesía, especialmente el dormitorio en el que aparece arrodillada la Virgen María, recibiendo la buena nueva del Arcángel San Gabriel. No podemos olvidar que en Brujas, Gante y Bruselas, artistas tales como Jan Van Eyck, Robert Campin y Roger van der Weyden habían creado a principios del siglo XV pinturas que mostraban a los personajes celestiales en ambientes domésticos y realizando tareas cotidianas<sup>16</sup>.

Algunos pintores flamencos también usan este concepto. Las figuras sagradas tienen un aspecto más humano, cotidiano, ya no pertenecen a un mundo trascendente e inalcanzable sino a la esfera del fiel, que gracias a esta llaneza puede sentirse participe. Así, Robert Campin, el “Maestro de Flémalle”, pintó en 1427 una “Anunciación”, del Tríptico de Mérode en que presenta esta iconografía en un ambiente burgués parecido al que presenta Jan van Hemessen en las tablas de Alfaro, solo que este último, como ya decíamos, sitúa la escena en el dormitorio de la Virgen, mientras que el “Maestro de Flémalle”, la escenifica en un comedor o sala de estar de la casa de la Virgen. Este pintor, Campin, fue el primer exponente de la pintura

---

<sup>15</sup> Panofsky, Erwin. Vida y ... Ob. Cit. Pág. 111. La grisalla es un procedimiento pictórico, cuyo uso ha llegado hasta nuestros días. El mismo “Guernica” de Pablo Ruiz Picasso, es una grisalla, la cual ayuda a acentuar el dramatismo de su tema, concebido con un marcada expresionismo, respecto a la guerra civil español de 1936.

<sup>16</sup> Deimling, Bárbara. La pintura del Renacimiento temprano en Florencia e Italia central. En: El arte en la Italia del Renacimiento. Arquitectura. Escultura. Pintura. Dibujo. Pág. 259

flamenca renacentista<sup>17</sup>, y esta “Anunciación” (1427) del tríptico de “Mérode, uno de los precedentes iconográficos de La Anunciación” de Alfaro que estamos estudiando.

También habría que señalar que en este sentido de humanizar a los personajes sagrados, tanto la Virgen María como el Arcángel San Gabriel aparecen sin nimbo (corona circular dorada) característica de algunos pintores flamencos, como en este caso, de El maestro de Flémalle en su Anunciación del Tríptico de Mérode” (1427), que vemos igualmente en “La Anunciación” del retablo pictórico-escultórico de Alfaro. Esta característica de quitar el nimbo a las personas sagradas para subrayar su humanidad fue introducida en la pintura italiana por Filippo Lippi. De esta forma, Filippo Lippi llevó la pintura adelante en el creciente realismo que se puede apreciar desde Giotto y que más tarde fue reforzado por Gentile da Fabriano y Masaccio. Puede que Filippo estableciera el primer contacto con el arte flamenco durante su estancia en Padua, documentada fehacientemente en el año 1434<sup>18</sup>.

Poco después c. 1435-1441 Juan van Eyck pintaba su “Anunciación”, imitando esculturas, de Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid, en que falta el color, ya que las dos tablitas unidas, se muestran como “grisallas” tradicionalmente usadas en las alas exteriores de los trípticos cerrados<sup>19</sup>, como en las “Tablas” de Alfaro, sobre las que hacemos este artículo.

Al igual que Jacques de Bearze y Claus Sluter concebían sus figuras esculturales como existentes en un espacio casi pictórico, el Maestro de Flémalle y Jan van Eyck concebían su espacio pictórico como un lugar de figuras casi escultóricas<sup>20</sup>. Al emplear la técnica de “grisalla” consagrada por el tiempo para “crear” estatuas de forma directa en lugar de representarlas simplemente como partes integrales de un decorado arquitectónico, no solo desafiaron al escultor en su campo propio, sino que también reconocieron su deuda hacia él. Porque sus grisallas presentaban a la mirada del espectador no tanto lo que el público general podía ver en las Iglesias y en la plaza del mercado, cuanto lo que los pintores podían ver en los talleres de los escultores<sup>21</sup>.

Era un intento para que el público apreciara la belleza de la pintura monocroma. Un intento de dar volumen escultural y peso a las figuras represen-

---

<sup>17</sup> Ferrari, Simone. Ob. Cit. Pág. 26

<sup>18</sup> Deimlin, Bárbara. Ob. Cit. Pág. 259

<sup>19</sup> Pita Andrade, José Manuel y Borobia Guerrero, M<sup>a</sup> del Mar. Maestros antiguos del Museo Thyssen-Bornemisza (Catálogo). Pág. 112. También habría que vincular a Juan van Eyck otras tres Anunciaciones: en el Ermitage de San Petersburgo, Políptico del Cordero Místico de San Bavón de Gante (1432) y Altar de Dresde (1437)

<sup>20</sup> Panofsky, Edwin. Los primitivos. Ob. Cit. Pág. 163

<sup>21</sup> *Ibidem*

tadas como si fueran esculturas. Esto era uno de los objetivos primordiales de van Hemessen al pintar en grisalla “La Anunciación” del exterior de las puertas del retablo Alfaro, del que no podemos olvidar que su tabla interior central, era un relieve escultórico, que no se conserva, en un intento de equiparar la pintura con al escultura.

Entre otras pinturas con la iconografía de “La Anunciación”, del siglo XV, que pudieran servir de precedentes iconográficos a la que estudiamos, podemos citar la de Fra Angélico (c. 1432-33), del Museo Diocesano de Cortona, la de Fra Filippo Lippi (c. 1440) de la Capilla Martelli, San Lorenzo, Florencia, la de Leonardo da Vinci (c. 1473-75) de la Galleria degli Uffizi, en Florencia, y la de Sandro Botticelli (c. 1489-1490), también de la Galleria degli Uffizi, en Florencia, todas en Italia, que pudo conocer van Hemessen, al menos en las estampas que circulaban por los talleres, pues ya sabemos la extensión del Quattrocento italiano por toda Europa, y el éxito de esta iconografía en el arte, con diversas obras anteriores a la suya que le pudieron servir de inspiración.

La iconografía de “La Anunciación” no se trata simplemente de un episodio de la historia de la Virgen, sino del origen de la vida humana de Cristo porque La Anunciación del Arcángel San Gabriel a la Virgen María de que iba a ser madre del Redentor coincide con la Encarnación de Éste. Por lo tanto, se trata del primer acto o preludio de la Obra de Redención<sup>22</sup>, y por lo tanto es lógico que adornara la primera página de los libros de oración medievales.

El momento de “La Anunciación” tiene como principal fuente uno de los Evangelios canónicos, el de Lucas (1:26:38), aunque muchos de los detalles de su representación se han tomado de los Evangelios apócrifos, especialmente del Protoevangelio de Santiago y del Evangelio de la Natividad de la Virgen, que en Occidente fueron vulgarizados por Vicente (Vicent) de Beauvais en el *Speculum Historiae* y por Santiago de la Vorágine en la Leyenda Dorada. A estas dos fuentes hay que sumar el *Evangelio Armenio de la Infancia*, que ha tenido gran influencia en la iconografía bizantina<sup>23</sup>.

Los personajes principales de esta iconografía son dos: La Virgen María y el Arcángel San Gabriel, a lo que en las Tablas Alfaro se une el Padre Eterno, que aparece rodeado de ángeles en un rompimiento de gloria situado sobre el Arcángel, y el Espíritu Santo, en forma de paloma, situado sobre la ventana del dormitorio de la Virgen María. El hecho de situar la escena en

---

<sup>22</sup> Réau, Louis. *Iconografía del Arte Cristiano*. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento. Tomo I/vol. 2. Pág. 182. Desde la Edad Media, en los libros de rezos, solían representar en la primera página esta iconografía de “La Anunciación”, por considerársela la primera escena de la vida del Señor.

<sup>23</sup> Ídem. Pág. 183

un dormitorio gótico amueblado con una cama con baldaquino y un reclinatorio, como en este caso, es característico del arte de los Países Bajos, que imitó al Escuela Alemana<sup>24</sup>.

La Virgen María siempre aparece, como en el caso de las Tablas de Alfaro, en el lado de nuestra derecha, de rodillas o sentada, quizás porque este lado es el lado recto, el lado bajo la protección divina siguiendo la distinción moral propia de la edad Media<sup>25</sup>. El ángel se sitúa en el lado de nuestra izquierda de rodillas o de pie, como en el caso que estudiamos, y lleva un cetro o bastón con pomo, a manera del dios Mercurio, mensajero de Júpiter, pues es considerado como embajador extraordinario del dios. Está posado sobre el suelo pero no inmóvil sino corriendo hacia la destinataria del mensaje divino con las piernas flexionadas en contrapposto, como se pintaba en la Edad Media<sup>26</sup>.

A los pies del Arcángel San Gabriel hay un pequeño pedestal con una jarrón con flores, característico de la pintura flamenca, que alude a la pureza de María, pues en diversas himnos o letanías se menciona a la Madre de Dios como vas honorabile o vasselto ornato, como recipiente sagrado y de rica ornamentación, mientras que si es de vidrio, su transparencia pregona su pureza<sup>27</sup>.

La Virgen María recibe el mensaje del Arcángel San Gabriel de rodillas, en la tabla de nuestra derecha. Tanto la flexibilidad y naturalidad de ambas figuras, como la belleza de la Virgen María son ya renacentistas. Al lado de la Virgen hay una especie de atril o pupitre donde se sitúa un libro, que junto con el genuflexión frente al ángel es la característica de las vírgenes de Occidente. El Pseudo Buenaventura, cuya influencia recién aparece a finales del siglo XIV registra o codifica una tradición pictórica anterior, que ya aparecía en un fresco de Giotto pintado hacia 1305 en la Arena de Padua, en sus Meditaciones, en las que escribe (cáp. IV) a propósito de la Virgen de La Anunciación: “Ella dobló las rodillas y juntó las manos diciendo: He aquí la sierva del señor” (Ecce ancilla Domini)<sup>28</sup>.

La belleza que emana de la escena de “La Anunciación”, no es más que un reflejo de la belleza celestial, y por consecuencia debe elevar el alma cuando se contempla, según palabras del gran Miguel Ángel Buonarroti<sup>29</sup>. No puede extrañarnos pues que en las Tablas de Alfaro, pintadas ya en el siglo XVI (C. 1531-1540), su autor Jan van Hemessen, tuviera en cuenta estas ideas.

---

<sup>24</sup> Ídem. Pág. 195.

<sup>25</sup> Néret, Gilles. Miguel Ángel 1475-1564. Pág. 8.

<sup>26</sup> Réau, Louis. Ob. Cit. Tomo 1/vol. 2. Pág. 190. Después del Concilio de Trento se le representará en el aire.

<sup>27</sup> Deimling, Bárbara. Ob. Cit. Pág. 260.

<sup>28</sup> Réau, Louis. Ob. Cit. Tomo 1/Vol. 2. Pág. 188.

<sup>29</sup> Néret, Gilles. Ob. Cit. Pág. 8.

## **B) Interior del retablo pictórico-escultórico de Alfaro, obra de Jan van Hemessen, c. 1531-1540: (Puertas por dentro).**

En la puerta lateral de nuestra izquierda aparecen las iconografías de San Sebastián, en su martirio y San Roque. En el siglo XVI, siglo en que fueron pintadas estas tablas de Alfaro, Italia se había convertido en la meta de numerosos artistas que viajaban al país para completar su formación y conocer las obras de los grandes artistas del Renacimiento y Manierismo. Existía también una gran demanda de artistas flamencos y holandeses cuyo arte anecdótico y el paisaje como forma de acercamiento a la naturaleza eran valorados y apreciados en las Cortes<sup>30</sup>. Estas dos influencias, la de Flandes y la de Italia, se dio en el grabado holandés del siglo XVI una de las fuentes que pudo inspirar a los pintores de aquel siglo, entre los que se encuentran Jan van Hemessen, autor del retablo pictórico-escultórico que estudiamos, al llevarlo a cabo.

Tanto la figura de San Roque como la de San Sebastián son apolíneas, rayando en lo hercúleo, como correspondía al Manierismo que, procedente de Italia, se difundió por toda Europa en el siglo XVI, sobre todo la de San Sebastián, semidesnudo durante su martirio, solo cubierto con un paño de pureza o perisoma.

Estas dos figuras, tan influidas por Miguel Ángel Buonarroti, como correspondía al Manierismo, tienen un valor casi escultórico, sobre todo la de San Sebastián, de gran vigor físico, que nos recuerda como desde el siglo XIII esta documentado el uso de la efigie de Hércules en el sello de la ciudad de Florencia, pues consideraban a este héroe de la mitología clásica un ejemplo moralizante, emblema del ideal republicano de la urbe, simbolismo del que los Médicis se apropiaron a lo largo del Quattrocento, al asimilar la imagen de Hércules como imagen de si mismos<sup>31</sup>. Esta fuerza hercúlea impregno la obra del gran Miguel Ángel, y la de los pintores y escultores manieristas, que como él se interesaron por las esculturas de la antigüedad que se iban descubriendo paulatinamente en su tiempo y que fueron a engrosar las colecciones de los Médici<sup>32</sup>.

También son características manieristas de las dos figuras que estudiamos de las Tablas de Alfaro, San Roque y San Sebastián, el alargamiento

---

<sup>30</sup> Tomé, Consuelo. Entre la tradición y la renovación. Grabado holandés en el siglo XVI. En: Grabados flamencos y... Ob. Cit. Pág. 255. En Holanda artistas como Jan Gossaert, Jan van Scorel, Frans Floris o Martín van Heemskerck habían viajado al país mediterráneo trayendo consigo las nuevas aportaciones renacentistas que adaptaron al lenguaje del norte.

<sup>31</sup> Deimling, Bárbara. La pintura del Renacimiento Temprano en Florencia e Italia Central. En: El arte en la Italia del Renacimiento. Ob. Cit. Pág. 276.

<sup>32</sup> Ídem. Pág. 317.

de las figuras y la línea serpentinata que describe el árbol donde aparece amarrado San Sebastián, cuyo cuerpo, podría compararse a cualquiera de los desnudos masculinos que Miguel Ángel Buonarroti hizo para la Capilla Sixtina (1508-1512) de Roma, aunque salvando las distancias.

Centrándonos en la iconografía de **San Sebastián**, podríamos contar entre sus precedentes iconográficos el San Sebastián (c. 1475), obra de Antonio del Pollaiuolo, que se encuentra en la National Gallery of Art de Londres, aunque en una interpretación distinta de su martirio pues aparece rodeado de una serie de hombres, tal vez soldados, en círculo, que le disparan flechas.

Mucho más parecidos a la interpretación de van Hemessen de las Tablas de Alfaro son el San Sebastián (c. 1490) de Liberabe Da Verona (1445-1529), hecho para la Iglesia de Santo Domingo en Ancona, y el Martirio de San Sebastián, hecho por Antonio Bazzi, conocido por su apodo "El Sodoma" (1477-1549), que se encuentra en la Galería Pitti de Florencia. En ambas pinturas, San Sebastián aparece de pie en el suelo, amarrado a un árbol y acribillado por las flechas, como en las Tablas de Alfaro. Así se le representa desde el siglo XV<sup>33</sup>. Parece ser que fue el Renacimiento italiano el que lo presenta como el tipo pagano del Apolo desnudo (Sodoma). El arte de los países del Norte se adhirió tímidamente a esa línea<sup>34</sup>.

Entre las representaciones pictóricas de San Sebastián, que hay en Sevilla y que pudieron servir de precedentes iconográficos del San Sebastián de las Tablas de Alfaro que estudiamos, podemos citar, el San Sebastián de los ocho santos pintados en óleo sobre tabla hacia 1475, atribuido a Pedro de Esparlagues, del Museo Provincial de Bellas Artes de Sevilla, y sobre todo, la tabla de escuela flamenca, de principios del XVI del martirio de San Sebastián, que se encuentran en el banco del retablo de la Virgen del Rosario del Convento de Sta. Inés, aunque esta última no sabemos exactamente en que año se pintó y si es anterior a la que comentamos, pero que vamos a comentar por su estilo, pues responde a los mismo criterios y suponemos que fue pintada por los mismos años o tal vez antes. En esta pintura se conjugan los conocimientos pictóricos que llegan de Flandes y de Italia a Sevilla, el de Hans Holbein el viejo de su "Martirio de San Sebastián" de la Pinacoteca de Munich por ejemplo, con los estilos de Luca Signorelli, de influencias umbras y florentinas, del "Martirio de San Sebastián" de la Pinacoteca de Città di Castello o del cuadro de Antonio y Piero del Pollaiuolo de la National Gallery<sup>35</sup>, por lo que en ese sentido de mezcla de influencias fla-

---

<sup>33</sup> Ferrando Roig, Juan. (Pbro.) Iconografía de los Santos. Pág. 246.

<sup>34</sup> Réau, Louis. Iconografía... Ob. Cit. Iconografía de los santos P-Z. Tomo 2/vol. 5. Pág. 197.

<sup>35</sup> Castillo Guerrero, Miguel. Religión y territorio. Notas para un estudio iconográfico de San Sebastián en Sevilla y su provincia. En: Revista Espacio y Tiempo. Nº 20. 2006. Pág. 33.

menca e italiana responde además al momento de la obra que comentamos de Alfaro. Tal vez, los caballeros Alfaro conocían estas pinturas sevillanas, y las describieron al pintor Jan van Hemessen, para que hiciera las de su retablo con las mismas características que las sevillanas, pues les gustaban mucho.

En las Tablas de Alfaro la cara de San Sebastián es desde luego más renacentistas que la de San Roque, llegando a recordar las representadas por algunos pintores renacentistas italianos como por ejemplo Sandro Botticelli (1445-1510) de piel blanca y cabellos dorados y rizados en bucles, mientras que la cara barbada y de cabellos castaños de San Roque recuerda más a los retratos gótico-flamencos.

La iconografía de San Sebastián nos cuenta como nació en las Galias, en Narbona, se crió en Milán, según San Ambrosio, y era centurión de la primera cohorte en tiempos del emperador Diocleciano. Denunciado por exhortar a sus amigos Marcos y Marcelino a permanecer firmes en su fe, por orden de Diocleciano fue atado a un poste en el centro del Campo de Marte, y sirvió de diana a los arqueros. Irene, la viuda del mártir Castulus, lo curó. Se presentó delante de Diocleciano para reprocharle su crueldad contra los cristianos y fue flagelado muriendo a palos en el circo. Su cadáver fue arrojado a la cloaca Máxima de Roma<sup>36</sup>.

El momento en que se representa en el arte es su primer martirio, después de dispararle las flechas. Fue sepultado en una catacumba de la Vía Appia cerca de la basílica que lleva su nombre<sup>37</sup>, murió en el año 288<sup>38</sup>.

El otro santo que aparece pintado en la misma tabla que estudiamos es **San Roque**. Encuadrados en un paisaje campestre de montes envueltos en niebla y árboles, como cualquier paisaje de fondo de una pintura gótico-flamenca, de carácter real o inventado por el pintor. San Roque, con su perro, parece acompañar a San Sebastián en el dolor de su martirio.

Se trata de dos Santos de la devoción popular y quizás patronos de quienes encargaron el retablo de Alfaro que estudiamos. Esta idea no es nueva, sino que está profusamente presente en los retablos desde la Edad Media. Refleja una práctica eclesial muy antigua: el culto a los santos y veneración de sus imágenes.

Tras la crisis iconoclasta, el II Concilio de Nicea (787) había reconocido el culto a las imágenes de los santos como veneración y recuerdo para imitar sus ejemplos. En la Edad Media se había subrayado el as-

---

<sup>36</sup> Réau, Louis. Iconografía .. Ob. Cit. Iconografía de los Santos. P-Z. Tomo 2/vol. 5. Pág. 194.

<sup>37</sup> Cirlot, Lourdes (Introducción y asesoría). Pinacoteca de Brera. Colección Museos del mundo. Pág. 69.

<sup>38</sup> Butler, Alban (Reverendo). Vidas de los Santos. Pág. 22.

pecto de intercesión y se cometieron no pocos abusos con el tráfico de reliquias<sup>39</sup>.

Los protestantes habían admitido a los santos como modelos a imitar pero no como intercesores o protectores, debido a su doctrina sobre la única mediación de Cristo. Algunos de ellos, particularmente Zuinglio y Calvino estaban en contra de las imágenes de los Santos, y sus seguidores organizaron verdaderas campañas de destrucción de imágenes. Fuera de las mismas, Jan van Hemessen nos presenta a estos dos santos, San Roque y San Sebastián, tal vez por expreso encargo de al familia Alfaro, que desde luego se mantenía dentro de la doctrina del catolicismo, como se desprende de las iconografía del retablo que estudiamos.

Poco después de los años en que se cree que fueron pintadas, entre 1531 y 1540, el concilio de Trento trató, el tema, en 1563, y reafirmó la doctrina tradicional del culto a los santos y la función de sus imágenes<sup>40</sup>.

De 1554<sup>41</sup> es la terminación del retablo mayor de Sta. María de Palacio (Logroño), obra de Arnao de Bruselas, en pleno siglo XVI, dentro del Renacimiento, en cuya iconografía aparecen también San Sebastián y San Roque, como en el retablo de los Alfaro; ambas obras, en la sobriedad, afirman la legitimidad del culto a los santos y favorecen su veneración e invocación, siendo en esto fiel a la doctrina católica.

El hecho de que en las tablas de la Familia de Alfaro aparezcan juntos estos dos santos, puede deberse también a que ambos son protectores contra las epidemias de peste, de las cuales en Sevilla hubo varias a lo largo de sus historia. Sabemos que en el primer tercio del siglo XVI, la población de Sevilla, disminuyó a causa de mortíferas epidemias, así como por la corriente emigratoria hacia el Nuevo Mundo<sup>42</sup>, por lo que es lógico que la familia Alfaro quisiera protegerse de estas epidemias y lo expresara en el retablo Alfaro.

El culto de “monseñor San Roque, verdadero preservador de pestilencia” se desarrolló tarde, incluso en Montpellier, donde había nacido este santo hacia 1350, y cuya universidad en 1410 todavía se encomendaba a San Sebastián para hacer que cesara una epidemia de peste<sup>43</sup>. Evidentemente, fue la competencia de un santo universal como San Sebastián, invocado

---

<sup>39</sup> Moreno Martínez, José Luís. La teología del retablo mayor de Santa María de Palacio (Logroño). En: Fernández Pardo, Francisco (Director). La escultura en al Ruta Jacobea. Arnao de Bruselas. Cáp. XII. Pág. 336.

<sup>40</sup> *Ibídem*

<sup>41</sup> Álvarez Clavijo, M<sup>a</sup> Teresa. El retablo mayor de la Imperial Iglesia de Sta. María de Palacio (Logroño). Cáp. X. En: Fernández Pardo, Francisco (Director). La escultura en la Ruta Jacobea. Ob. Cit. Pág. 271.

<sup>42</sup> Domínguez Ortiz, Antonio. Orto y Ocaso de Sevilla. Pág. 71

<sup>43</sup> Réau, Louis. Ob. Cit. Iconografía de los santos. De la P a la Z. Pág. 148

desde mucho tiempo antes contra las flechas de la peste, quien postergó el progreso de la devoción a San Roque, aunque éste haya tenido sobre aquel la ventaja de haber curado apestados y de haber contraído él mismo esa terrible enfermedad<sup>44</sup>.

San Roque está representado de pie con atuendo de peregrino, con sombrero, echado hacia atrás, y bastón en el que apoyarse. Con la mano descubre una úlcera (Pestbeule) que sus biógrafos sitúan en la ingle (peste inguinale), pero que, por decencia, los artistas trasladan más abajo, al centro del muslo. Va acompañado por un perro que le lleva pan en las fauces, siguiendo su leyenda, que dice que, cuando quedó huérfano, repartió su fortuna entre los pobres y peregrinó a Acquapendente, en los Apeninos, donde había una epidemia de peste. Llegando a Plasencia se dio cuenta de que había contraído la enfermedad y marchó al bosque donde fue asistido por un ángel y donde el perro de un señor de la región le llevaba pan robado de la mesa de su amo. El perro proveedor tiene en esta leyenda la misma función que el cuervo que alimentó al profeta Elías y a San Pablo ermitaño. Murió encarcelado en Lombardía (Angeroa) hacia 1379<sup>45</sup>.

*En la puerta lateral de nuestra derecha* sobre un fondo campestre con algunas casas y a lo lejos una ciudad, envuelta en la niebla, tal como se hacía a veces en la pintura gótico-flamenca, *aparece en primer plano un abigarrado grupo de personas* compuesto por *San Benito*, protector de la familia Alfaro y Bravo de Lagunas, de pie, con su báculo de abad de Monasterio, que también han llevado los obispos, presentando a tres caballeros de la familia Alfaro, uno mayor, delante y dos jóvenes detrás, probablemente el padre y los dos hijos. Los tres están de rodillas, con las manos juntas en señal de oración; están vestidos con brillantes armaduras de color negro y armados con espadas, aunque se han quitado los yelmos, que aparecen en el suelo junto a ellos, dejando ver sus rostros barbados, que aunque con ciertos recuerdo de la pintura gótico flamenca, también evocan retratos de Tiziano (c. 1490-1576), de blancas e iluminadas facciones, que contrastan con la oscuridad del pelo, como por ejemplo pasa en la cabeza del retrato de Federico II Gonzaga con un perro (c. 1523), del Museo del Prado, primer cuadro de Tiziano para la corte de Mantua<sup>46</sup>, o en el retrato de Antonio Anselmo (c. 1550) del Museo de Thyssen-Bornemisza<sup>47</sup>, ambos de semblantes serios y austeros, como los tres caballeros Alfaro, tal como corresponde a retratos renacentistas.

---

<sup>44</sup> Ídem. Pág. 147

<sup>45</sup> Ídem. Pág. 148

<sup>46</sup> Micheletti, Emma y Pijoan, J. Tiziano. En: Historia del Arte. Salvat. Tomo 6. Pág. 141

<sup>47</sup> Pita Andrade, José Manuel y Borobia Guerrero, M<sup>a</sup> del Mar. Ob. Cit. Págs. 204-205

También renacentista, el pintor Juan de Juanes, de tendencia italianizante, uno de los más notables manieristas del XVI, dejó en esta línea el retrato de D. Luís de Castellá de Vilanova (Museo del Prado) después de 1550<sup>48</sup>, aunque ninguno de estos tres últimos personajes son guerrero como los Alfaro, pues no visten armaduras. Estos tres caballeros de la familia Alfaro, que presenta San Benito, son los “donantes” de la obra. Era costumbre en Flandes en el siglo XV que las personas que encargaban a un pintor un cuadro, se representaran en el mismo arrodillados, presentados por algún santo protector de su familia, como aquí San Benito, a la Virgen María, que solía estar representada en la tabla central, que en este caso no ha sido encontrada ni restaurada y era escultórica, como antes decíamos. Era una cuestión de respeto y de devoción, por lo cual estos donantes suelen aparecer de rodillas, como los tres caballeros Alfaro, mirando hacia la tabla central.

Podemos poner como ejemplo dos pinturas de Juan van Eyck, “La Virgen del canónigo van der Paele” (1436), en la que el citado clérigo es presentado a la Virgen por su santo, San Jorge, y el “Tríptico de Dresde” (1437), en el que el donante, tal vez Michele Giustiniani, es presentado a la Virgen, en la puerta de nuestra izquierda, por el Arcángel San Miguel, su santo homónimo.

En el caso de las pinturas que estudiamos, es San Benito, el protector de la familia Alfaro, el que, como antes decíamos presenta a los tres caballeros. Aunque no hemos podido saber si se trata de San Benito de Aniano (c. 750 Aquitania-821), o si se trata de San Benito de Norcia (Norcia 480-Montecassino 547), pues ambos fueron abades, el primero de Marmoutier en Alsacia, y el segundo de Vicovaro, vamos a decidirnos por éste último es decir, por San Benito de Norcia por algunos detalles que vemos en la pintura, como por ejemplo, el lago que se ve al fondo de la pintura, que recuerda el lago de Subiaco, cerca del cual se retiró a una gruta llamada Sacro Speco para llevar vida de ermitaño<sup>49</sup>. También porque en la pintura se ve un monasterio, que puede ser el de Montecassino, que fundó en el 528, a mitad de camino entre Roma y Nápoles, sobre una antigua acrópolis consagrada en la antigüedad al culto de Júpiter<sup>50</sup>, que puede ser la que aparece en un monte cercano al Monasterio, envuelto en niebla, siendo Roma o Nápoles la ciudad que se ve en la lejanía. Para la biografía de este Santo la fuente principal y casi única son “los diálogos de San Gregorio Magno”, cuyos adornos debidos al ingenio de los monjes y a la imaginación popular, recogió cuidadosamente Santiago de Vorágine en su “Leyenda Dorada”, de la que tomaron sus temas

---

<sup>48</sup> Pijoan, J. H<sup>a</sup>. del Arte. Tomo 6. Cáp. 6. Pág. 181

<sup>49</sup> Réau, Louis. Ob. Cit. Iconografía de los Santos. Tomo 2/vol. 3. De la A a la F, Pág. 196

<sup>50</sup> Ibídem. En este Monasterio de Montecassino, compuso la regla de la orden de los Benedictinos y allí murió en el 547.

los artistas<sup>51</sup>. Vestido de negro como los Benedictinos, como en este caso, aunque también puede ir de blanco, se le invocaba contra el veneno, la erisipela y sobre todo contra los cálculos de los que habría curado al emperador de Alemania Enrique II. También se recurría a su intercesión para obtener la gracia de una buena muerte<sup>52</sup>.

Este Santo, más monástico que popular, patrón de los Benedictinos, además de ser protector de esta familia, tal vez tuvo algo que ver con la orden militar de Alcántara, a la que pertenecían los tres caballeros Alfaro, y si estos iban a la guerra, como se desprende de sus armaduras, tal vez era el santo más indicado para rogarle por una buena muerte, si intervenían en campañas por Francia, Italia y Alemana, especialmente donde tantas guerras dirigió el Emperador Carlos I de España y V de Alemania, en la primera mitad del siglo XVI, y en las que intervinieron tantos españoles.

Nos parece más creíble que estos tres caballeros se desplazaran a Amberes, para intervenir en alguna contienda, o pasaran unos días en ella para luego seguir su camino y encargaran a Jan van Hemessen este tríptico para enviarlo a su familia en Sevilla, de recuerdo, y que las colocaran en su capilla funeraria en la Iglesia de San Vicente.

Respecto a las características técnicas de la parte pictórica de este tríptico de Alfaro podríamos decir que presentan las propias de la escuela flamenca del siglo XVI, como el empleo de madera de roble en el soporte o el uso de tonos puros e intensos en el color.

El dibujo detallista está ejecutado de manera minuciosa con pinceladas de pequeños trazos, muy cuidado en los elementos fundamentales como los retratos y más rápida en los fondos de paisaje.

En las tablas, debido a la transparencia adquirida con el tiempo por la pintura son visibles “arrepentimientos” o cambios en la composición inicial, apreciables en las espadas de los personajes. Igualmente sucede en parte del dibujo subyacente o preparatorio realizado sobre la tabla previa a la pintura final, perceptible en detalles, como el báculo de San Benito.

### III. CONCLUSIONES

Al comienzo de la Edad Moderna, que es cuando se pintó este Retablo de Alfaro, ente 1531 y 1540, en pleno Renacimiento europeo, continúa el espíritu religioso que había habido en España durante la Edad Media, e incluso

---

<sup>51</sup> De la Vorágine, Santiago. La leyenda dorada, 1. Pág. 200

<sup>52</sup> Réau, Louis. Iconografía de los Santos. Tomo 2/vol. 3. De la A a la F. Pág. 197.

se intensificará más adelante como consecuencia del Concilio de Trento, cuyas normas tanto influirían en la vida europea y en el arte.

La pintura y la escultura son modos de comunicación del artista con el espectador que nos hablan, entre otras cosas, del estilo y de la época donde nace la obra, además de sobre la personalidad del autor. El arte, en general, y en este caso, la pintura, es sin duda un vehículo de oración, en la época en que fue hecho este retablo de Alfaro, que nos presenta a los tres caballeros de la familia Alfaro, que encargaron este retablo, de rodillas rezando, acompañados de sus santos de devoción particular, tal como se había hecho en Flandes en el siglo XV, en los “cuadros de donantes”, por lo que pensamos que estos caballeros serían admiradores de la pintura flamenca de finales del gótico, lo cual está demostrado también por el hecho de haber escogido para hacer su retablo a un pintor flamenco. Jan Sanders van Hemessen (ca. 1500-1565), en vez de habérselo encargado a un pintor español. El arte flamenco estaba de moda en aquella época. Tal vez el éxito de la pintura gótico flamenca, particularmente del siglo XV, había sido tal que se extendió rápidamente por todos los países europeos, particularmente, en la época, primera mitad del XVI, en que Carlos I de España y V de Alemania regía los destinos de la mayor parte de los países europeos, y comenzaba la Edad Moderna.

El reconocimiento social que llevaba consigo el retrato, hizo que la clase alta, nobleza y luego la alta burguesía, se decidieran por este género, que se abrió paso en el arte a fines del Gótico, proyectándose a través del Renacimiento y el Barroco y llegando hasta la actualidad, en la que se lleva a cabo haciendo competencia a la propia fotografía, aunque desde luego, en el siglo XVI, en que se pintó este Retablo, la fotografía no existía y era el único medio para tener un recuerdo de la persona o personas protagonista.

Estos retratos de los siglos XV y XVI, eran un trabajo conjunto del artista y del cliente, que le decía al autor las características y condiciones que debía tener la pintura, como el tamaño que había de tener este retablo, con respecto al sitio en que sería colocado por sus familiares, que lo iban a recibir como obsequio, para la capilla funeraria que fundaron en la Parroquia de San Vicente de Sevilla, donde probablemente se situaría sobre un altar, con las puertas abiertas. Es una lástima que actualmente solo existan las puertas de este retablo de Alfaro, y no el relieve central del interior, que era escultórico, sobre todo por el hecho de que son las puertas, por su interior, las que están colgadas en la pared de la Capilla del Sagrario de la Parroquia de San Vicente de Sevilla, no viéndose la cara externa de la “iconografía de La Anunciación”, que probablemente, dentro de poco tiempo, se estropeará de nuevo, por estar en contacto con la pared, debido a diversos agentes como la humedad de la misma.

También indicarían los Alfaro, al pintor, los Santos de su devoción, como ya hemos indicado, San Roque y San Sebastián, protectores en las epide-

mias de peste, de las que hubo tantas en Europa en aquella época, y San Benito, que sería el protector particular al que se encomendaba su familia como pasaba en los “cuadros de donantes” gótico flamencos.

En la época en que pintó este retablo, las enfermedades (sobre todo “Las pestes”) y la guerra, eran las dos formas de morir, y los caballeros Alfaro iban a estar expuestos a ambas, si es que se encontraban en Amberes, para participar en alguna contienda, pues visten armadura, y el retablo se hizo allí, por lo que pensamos que lo enviaran de recuerdo a sus familiares a Sevilla mientras ellos, como caballeros de la nobleza que eran, servían los intereses de España.

## BIBLIOGRAFIA

- Álvarez Clavijo, M<sup>a</sup> Teresa.  
El retablo mayor de la Imperial Iglesia de Santa María de Palacio (Logroño). En: Fernández Pardo, Francisco (Director). *La escultura en la Ruta Jacobea. Arnao de Bruselas*. Cáp. X. Págs. 249 a 302.
- Butler, Alban (Reverendo).  
Vidas de los Santos. Madrid, 1992. Editorial Libsa.
- Castillo Guerrero, Miguel.  
Religión y territorio. Notas para un estudio iconográfico de San Sebastián en Sevilla y su provincia. En: *Revista Espacio y Tiempo*. N<sup>o</sup> 20. 2006. Págs. 9 a 67.
- Cirlot, Lourdes (Introducción y asesoría)  
Pinacoteca de Brera. En: *Colección Museos del mundo*. Tomo 8. Barcelona, 2005. Planeta Agostini.
- Comellas, José Luis  
*Historia de España Moderna y Contemporánea*. 1474-1965. Madrid, 1967. Ediciones Rialp, S.A.
- Deimling, Bárbara  
La pintura del Renacimiento Temprano en Florencia e Italia Central. En: *El arte en la Italia del Renacimiento. Arquitectura. Escultura. Pintura. Dibujo*. Pág. 238 a 307.
- De la Vorágine, Santiago  
*La leyenda dorada*. Madrid, 1992. Alianza Editorial, S.A.
- Domínguez Ortiz, Antonio  
*Orto y Ocaso de Sevilla*. Sevilla, 1981 (3<sup>a</sup> edición, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla).
- Echevarria, Miguel Ángel  
*Flandes y la Monarquía hispánica 1500-1713*. Madrid, 1998. Edit. Sílex.

- Ferrando Roig, Juan (Pbro.)  
*Iconografía de los Santos*. Barcelona, 1950. Ediciones Omega, S.A
- Ferrari, Simone  
*Van Eyck. El maestro flamenco de la luz*. Barcelona, 2005. Grupo Editorial Randon House. Mondadori, S.L. (Electa bolsillo)
- Maillard, Robert (Director)  
*Diccionario Universal del arte y de los artistas. Pintores*. Tomo II. Barcelona, 1970. Edit. Gustavo Gili, S.A.
- Micheletti, Emma  
Tiziano. En: Pijoan, J. *Historia del Arte Salvat*. Tomo 6. Cáp. 5. Págs. 133 a 161.
- Moreno, José Luís  
La teología del retablo mayor de Santa María de Palacio (Logroño). En: Fernández Pardo, Francisco (Director). *La escultura en la Ruta Jacobea. Arnao de Bruselas*. Cáp. XII. Págs. 325 a 339.
- Néret, Gilles  
*Miguel Ángel 1475-1464*. Colonia, 2005. Taschen.
- Panofsky, Erwin  
*Vida y arte de Alberto Durero*. Madrid, 1982-89. Alianza Editorial.
- Panofsky, Erwin  
*Los primitivos flamencos*. Madrid, 1998. Ediciones Cátedra- Arte-Grandes temas.
- Pita Andrade, José Manuel y Borobia Guerrero, M<sup>a</sup> del Mar  
*Maestros antiguos del Museo Thyssen-Bornemisza* (Catálogo). Madrid, 1994. Lunwerg Editores, S.A.
- Réau, Louis. *Iconografía del arte cristiano*  
*Iconografía de la Biblia*. Tomo 1/vol.2. Barcelona, 1996.  
*Iconografía de los Santos*. De la A a la F. Tomo 2/vol. 3. Barcelona, 1997.  
*Iconografía de los Santos*. De la P a la Z. Tomo 2/vol. 5. Barcelona, 1998. Ediciones del Serbal
- Sin autor  
*Tríptico informativo del retablo de Alfaro, obra de Jan van Hemessen para la Parroquia de San Vicente Mártir de Sevilla*. Museo de Bellas Artes de Sevilla. 23-XII-2005 a 26-II-2006. Fundación el Monte
- Tomé, Consuelo y Huidobro, Concha  
Artistas flamencos: el siglo de oro de Amberes. En: *Grabados flamencos y holandeses del siglo XVI. Obras escogidas de la Biblioteca Nacional*. Cáp. 2. Págs. 58 a 139
- Tomé, Consuelo  
Entre la tradición y la renovación: grabado holandés en el siglo XVI. En: *Grabados flamencos y holandeses del siglo XVI. Obras escogidas de la Biblioteca Nacional*. Cáp. 6. Págs. 246 a 311.