

LA PINTURA SEVILLANA DEL RENACIMIENTO¹

Jesús Rojas-Marcos González

¹ Este artículo es el texto de la conferencia dictada, el 3 de diciembre de 2014, con motivo de las jornadas *Nuevas visiones sobre el arte en Sevilla desde los Reyes Católicos hasta Felipe II*, que tuvo lugar en el Salón de los Carteles de la Plaza de Toros de la Real Maestranza de Caballería de la capital de Andalucía.

RESUMEN

La pintura sevillana del Renacimiento es, sin duda, uno de los periodos más interesantes de la historia del arte hispalense. Este artículo ofrece una panorámica actualizada de tan importante etapa en la escuela pictórica de la ciudad de la Giralda. Con ese fin se explican las características generales y, siguiendo un orden cronológico, se analizan sus principales obras y protagonistas. Entre ellos, podemos citar a Alejo Fernández, Pedro de Campaña, Hernando de Esturmio, Luis de Vargas, Pedro de Villegas Marmolejo, Vasco Pereira, Mateo Pérez de Alesio y, cerrando el siglo XVI, Alonso Vázquez.

Palabras clave: Arte Moderno; Pintura; Renacimiento; Sevilla; Siglo XVI.

SUMMARY

The Renaissance painting in Seville is, beyond doubt, one the most interesting periods in the history of Sevillian art. This article presents a made actual panorama of such an important period of the painting in Seville. To get this, the main general characteristics of this period are explained, and, following a chronological order, the artists and their works are studied. Among the painters are Alejo Fernández, Pedro Campaña, Hernando de Esturmio, Luis de Vargas, Pedro de Villegas Marmolejo, Vasco Pereira, Mateo Pérez de Alesio and, at the end of the sixteenth century, Alonso Vázquez.

Key Words: Modern Art; Renaissance; Painting; Seville; Sixteenth century.

Hacia 1504, año del fallecimiento de Isabel I de Castilla, hacen su aparición las ideas renacentistas en el ambiente pictórico del antiguo Reino de Sevilla. Sin embargo, cuando los Reyes Católicos ciñeron la Corona castellana, se presentía ya el nuevo espíritu artístico procedente de Italia y de Flandes. Por entonces, no se puede afirmar con certeza la existencia de una escuela regional, con sus caracteres plenamente definidos. Falta el necesario contexto de influencias e imitaciones entre pintores de marcada identidad y sus correspondientes discípulos y seguidores. Hay, eso sí, importantes maestros al mando de obradores que, con sus epígonos y colaboradores, pondrán los cimientos de la futura escuela pictórica hispalense.²

El periodo se caracteriza, pues, por un fuerte eclecticismo. Coexisten dos estilos o escuelas. De un lado, la pintura flamenca, que desde los comedios del siglo XV marca la pauta en el arte europeo. La estética de los hermanos Van Eyck, importada por la monarquía, cuenta con una relevante demanda en los mercados feriales. Esto supone en el panorama local un paso importante hacia el realismo, al que, por naturaleza, tiende la idiosincrasia del pueblo sevillano. De otro lado, la pintura italiana, de estirpe clasicista, se impone en todo el continente con irrefrenables bríos. Una y otra conviven felizmente, manifestándose tanto en las producciones propias de las élites cultas, como en aquéllas de raigambre popular.³

A lo anterior debe sumarse que Sevilla, en el Quinientos, disfruta de un asombroso auge económico gracias a la monopolizada carrera de Indias. Por consiguiente, la ciudad del Guadalquivir se convierte en lugar de paso de artistas foráneos que van o vienen de América. Muchos de ellos se asientan en la capital, imantados por las posibilidades profesionales que ofrecía la erección de las nuevas dependencias de la Catedral,⁴ de innumerables conventos y monasterios, así como de suntuosas casas palaciegas. Por todo ello, la pintura sevillana del Renacimiento se considera la de mayor predicamento y personalidad artística en España.⁵

Desde el punto de vista tipológico, la pintura de este periodo es o bien decorativa, destinada a retablos, vigas de imaginería o paramentos; o bien de caballete, es decir, móvil y, por tanto, adaptable a distintos emplazamientos y posiciones. Predomina fundamentalmente la temática religiosa. Parece ser

² HERNÁNDEZ DÍAZ, José: "La pintura", en *El arte del Renacimiento. Escultura-pintura y artes decorativas*. Historia del Arte en Andalucía, vol. V, Ediciones Gever, Sevilla, 1989, p. 194.

³ VALVERDE MADRID, José: "La pintura sevillana en la primera mitad del siglo XVI (1501-1560)", en *Archivo Hispalense*. Diputación Provincial de Sevilla, Sevilla, 1956, t. XXIV, n.º 75, pp. 119-120.

⁴ Cf. SERRERA, Juan Miguel: "Pinturas y pintores del siglo XVI en la Catedral de Sevilla", en *La Catedral de Sevilla*. Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 1984 (2.ª edición de 1991), pp. 353-404.

⁵ CAMÓN AZNAR, José: *La pintura española del siglo XVI*. Summa Artis vol. XXIV, Espasa-Calpe, Madrid, 1970, p. 358.

que la pintura de carácter civil fue poco practicada por los artistas locales.⁶ Destacan también los retratos, aunque para conocerlos es necesario acudir a los templos, en cuyos retablos se suelen efigiar los donantes. En ellos pueden apreciarse, siempre de forma indirecta, paisajes o bodegones. En cuanto a los materiales, se emplean la madera y el lienzo, con distintas preparaciones y tratamientos. Y respecto a las técnicas, se recurre al fresco para los murales, al óleo para retablos y cuadros y, de forma excepcional, al temple, la encáustica, etc.⁷

Al principiar la centuria se produce, como sabemos, el tránsito hacia la pintura de la Edad Moderna. Dicha etapa está formada por un conjunto de artistas activos en Sevilla y de obras que, pese a su anonimato, resultan de sumo interés. Unos y otras, al continuar la estética del último Gótico, se valoran como antecedentes de la evolución estilística. Entre los primeros sobresale **ANDRÉS DE NADALES**, autor de la pintura mural que representa a *San Gregorio Magno y orantes* de la ermita de San Gregorio Osetano, en Alcalá del Río, fechada hacia 1500.⁸ A los pies del Papa, revestido de pontifical, firma el pintor en caracteres góticos. El Pontífice, sedente, luce capa pluvial y tiara triregna. Bendice con la diestra mientras sostiene en la otra mano la triple cruz, propia de la dignidad papal. A ambos lados del santo se arrodillan dos grupos de varones y mujeres en actitud oracional.⁹ Se aprecia en la obra la deuda flamenca de este artista, del que se tienen noticias documentales entre 1511 y 1515.¹⁰

De las obras anónimas mencionamos el **RETABLO DE SAN BARTOLOMÉ**, que preside la capilla de Santa Ana o del Cristo de Maracaibo de la Catedral de Sevilla. Fue dotado por el arcediano de Écija, D. Diego Hernández de Marmolejo, en su testamento de 1489, asentándose en 1504. Las cinco tablas del banco representan temas de la Pasión de Cristo, mientras las nueve restantes, distribuidas en dos pisos y cinco calles, efigian a diversos santos de cuerpo entero. En ellas se constata la intervención de varias manos,

⁶ VALDIVIESO, Enrique: *Historia de la Pintura Sevillana*. Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 1986 (3.ª edición de 2002), p. 47.

⁷ Cf. BRUQUETAS GALÁN, Rocío: *Técnicas y Materiales de la Pintura Española en los Siglos de Oro*. Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, Madrid, 2002.

⁸ HERNÁNDEZ DÍAZ, José y SANCHO CORBACHO, Antonio: *Los Reyes Católicos y la Capilla de San Gregorio en Alcalá del Río. Estudio de una pintura mural*. Sevilla, 1939.

⁹ Una identificación de los personajes ha sido propuesta por ARANDA BERNAL, Ana: "El reflejo del prestigio y la devoción en una pintura de Andrés de Nadales. La promoción artística de Catalina de Ribera en Alcalá del Río (Sevilla)", en *Cuadernos de Arte e Iconografía*. Madrid, segundo semestre de 2006, t. XV, n.º 30, pp. 335-354.

¹⁰ GESTOSO Y PÉREZ, José: *Ensayo de un Diccionario de los artífices que florecieron en esta ciudad de Sevilla desde el siglo XIII hasta el XVIII*. Andalucía Moderna, Sevilla, 1899-1909, t. II, pp. 66-67, t. III, p. 368 y HERNÁNDEZ DÍAZ, José y SANCHO CORBACHO, Antonio: Ob. cit., p. 5.

aunque en todas es notoria la influencia derivada de la pintura flamenca.¹¹ Otro conjunto de calidad se encuentra también en el Templo Metropolitano, sobre el arco de entrada a la capilla bautismal o de San Antonio de Padua. Se trata de una **VIGA DE IMAGINERÍA** compuesta por dieciocho figuras de medio cuerpo de apóstoles, profetas, patriarcas y un rey, centradas por la Piedad. Esta obra, de acusada impronta flamenca, ha sido fechada hacia 1510-1515.¹²

El maestro que se impone durante el primer tercio del siglo XVI es **ALEJO FERNÁNDEZ**, procedente del norte de Europa. Es el introductor de las formas del primer Renacimiento en el panorama pictórico sevillano. Su presencia renueva la concepción artística anterior, llegando a crear una cuasi escuela de enorme repercusión. Debió nacer hacia 1475. De origen alemán, tomó el apellido de su primera mujer, hija del pintor Pedro Fernández. Se ignora la fecha de su llegada a la Península Ibérica. En Córdoba, donde alcanzó el éxito, se tienen noticias suyas entre 1495 y 1508. Desde ese año está al servicio del Cabildo de la Catedral hispalense junto a su hermano, el escultor Jorge Fernández Alemán. En 1525 contrajo segundas nupcias con Catalina de Avilés. Falleció en Sevilla en 1545 o principios de 1546.¹³

Su estilo revela su primera formación nórdica. En él se evidencia la influencia de la pintura flamenca del último tercio del siglo XV. Sin embargo, ello no le impidió asimilar las formas del Renacimiento italiano, quizás a raíz de un supuesto viaje, no documentado, previo a su estancia cordobesa.¹⁴ Su poética personal combina, pues, realismo con idealismo. Su cuidada técnica y su dibujo minucioso le permiten crear acertados estudios anatómicos, correctas descripciones en perspectiva y aparatosos escenarios, entre los cuales se vislumbran profundos paisajes en lejanía. En definitiva, su pintura, que supone la modernidad correspondiente a su época, posibilitó la transición del cuatrocentismo al clasicismo.

De su producción cordobesa se conservan el *Cristo atado a la columna*, del Museo de Córdoba; y el *Tríptico de la Santa Cena*, del Pilar de Zaragoza, ambas obras atribuidas. En Sevilla, para el Cabildo catedralicio, trabajó primero en el retablo mayor haciendo traza, orientando la composición de la faceta escultórica, policromando relieves y figuras, y realizando siete *pinturas para la viga de imagería*. Estas últimas narran la vida de la Virgen y parece ser que nunca se llegaron a colocar. Se conservan cuatro tablas: *Abrazo*

¹¹ Cf. ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego: "La pintura sevillana de principios del siglo XVI", en *Revista Española de Arte*. Madrid, marzo 1935, n.º 5, pp. 234-239 y POST, Chandler Rathfon: *A History of Spanish Painting*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, vol. X, 1950, p. 165.

¹² HERNÁNDEZ DÍAZ, José: Ob. cit., p. 210.

¹³ ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego: *Pintura del Renacimiento*. Ars Hispanae vol. XII, Plus-Ultra, Madrid, 1955, pp. 128-133.

¹⁴ OLLERO BUTLER, Jacobo: *La pintura renacentista en Sevilla*. Historia 16, Cuadernos de Arte español n.º 87, Madrid, 1993, p. 12.

místico de san Joaquín y santa Ana, Natividad de la Virgen, Presentación en el templo y Epifanía. Sus composiciones de gran tamaño y la recreación pormenorizada de los profundos efectos de perspectiva están motivadas por la gran altura a la que irían colocadas. Las figuras presentan un canon esbelto y un acusado acento vertical. La ambientación arquitectónica, de inspiración italiana, sirve de marco a sus escenografías. A tales logros se añaden los aciertos en el dibujo, modelado y la riqueza de su brillante paleta cromática.¹⁵

Hacia 1520 pintó el *Retablo de la capilla del colegio de Santa María de Jesús*, encargado por su fundador, Maese Rodrigo Fernández de Santaella (Fig. 1). El conjunto sigue ocupando el testero del pequeño templo. Se trata de un retablo de batea con guardapolvo y pulsera, formado por cinco calles. Su traza arquitectónica es de estructuras góticas. Pero, su ordenación, clara y organizada, responde ya a la mentalidad del Renacimiento. Las dieciséis pinturas que lo componen están presididas por Santa María de Jesús, que iconográficamente se interpreta como la *Virgen de la Antigua* de la Catedral, analizada en otro trabajo nuestro incluido en este mismo volumen. María ofrece al divino Infante una rosa, símbolo de su maternidad divina. Y a sus pies, Maese Rodrigo, genuflexo, porta la maqueta del Colegio, como ofrenda de su fundación. En las calles laterales del primer cuerpo figuran los Padres de la Iglesia latina. El segundo cuerpo está centrado por la escena de *Pentecostés*, que queda flanqueada por los santos Pedro, Gabriel, Miguel y Pablo.¹⁶

La *Virgen de la Rosa* de la iglesia trianera de Santa Ana, firmada por el artista, es una de sus mejores obras. María, sedente y entronizada, ofrece de nuevo una rosa al pequeño Jesús, que tiene un libro abierto entre sus manos. El expresivo semblante de la Señora manifiesta lo que los exégetas llaman la Melancolía de la Pasión. Su amplio ropaje describe un triángulo con base inferior. Los cuatro ángeles que secundan al grupo materno-filial equilibran la composición. En la zona superior, a ambos lados, se aprecia un dilatado paisaje de marcada lejanía. Aunque el concepto de la obra es flamenco, se advierten ecos botticellianos en la *Madonna*, del Pinturicchio en el Niño y bramantescas y venecianas en la arquitectura. Todo ello es buen ejemplo del singular eclecticismo que caracteriza la pintura sevillana del periodo.¹⁷

Por último, entre 1531 y 1536 podría datarse la *Virgen de los Navegantes*, pintura central de un retablo realizado para la Casa de la Contratación de las Indias, que hoy se expone en los Reales Alcázares. En las calles laterales se representan los santos Juan Evangelista, Telmo, Sebastián y Santiago. Es una muestra de la intervención de sus discípulos y

¹⁵ ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego: *Alejo Fernández*. Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla, Sevilla, 1946, pp. 11-14.

¹⁶ MARTÍN CUBERO, María Luz: *Alejo Fernández*. Fundación Universitaria Española, Madrid, 1988, p. 47.

¹⁷ CHECA CREMADES, Fernando: *Pintura y escultura del Renacimiento en España: 1450-1600*. Cátedra, Madrid, 1983 (3.ª edición de 1993), pp. 134-135.

colaboradores del taller. No obstante, es una obra de calidad, a la que se añade el singular interés iconográfico. La tabla principal versiona el modelo de la Virgen de Misericordia, bajo cuyo manto protege a un grupo de personajes presumiblemente vinculados con el descubrimiento de las Indias. Entre ellos se ha identificado al situado a la izquierda del espectador, en primer término, con Cristóbal Colón.¹⁸ En la parte inferior se extiende un acertado paisaje marítimo, surcado por varias naos, que engrandece la monumental figura de la Virgen. Y, además, las diferentes tipologías de las embarcaciones, descritas con pormenor, facilitan un conocimiento exhaustivo de las mismas.

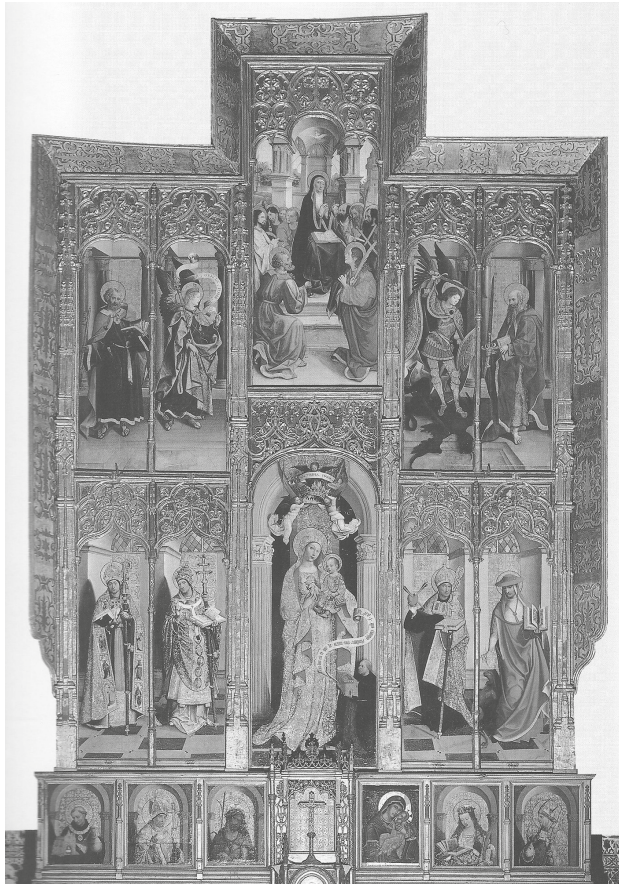


Fig. 1. Alejo Fernández. *Retablo de la capilla del colegio de Santa María de Jesús*. Hacia 1520. Sevilla. Capilla de Santa María de Jesús.

¹⁸ SENTENACH, Narciso: "La Virgen del Amparo de los navegantes o del Buen Aire", en *Arte Español*. Madrid, 1924-1925, p. 4.

Al morir, Alejo Fernández deja una estela de discípulos, colaboradores y seguidores. Entre ellos se puede mencionar a Pedro Fernández de Guadalupe, el llamado Maestro de Moguer, Juan de Mayorga, Cristóbal de Cárdenas o Juan de Zamora. También pintan por estas fechas Cristóbal de Mayorga, el denominado Maestro de la Mendicidad y Cristóbal de Morales. Alejo Fernández, que protagoniza la primera mitad del Quinientos en el arte hispalense, llegó a conocer a Pedro de Campaña, el más célebre pintor no sólo del segundo tercio de la centuria, sino de todo el Renacimiento en Sevilla. En ese nuevo periodo, quizás el más próspero de toda la historia de la ciudad, la pintura siguió dominada por artistas extranjeros. En este caso, de origen nórdico.

El flamenco **PEDRO DE CAMPAÑA** nació en Bruselas, en el seno de una familia de artistas y hombres de letras, tal vez hacia 1500.¹⁹ Su aprendizaje debió tener lugar en su tierra natal. La primera noticia sobre el pintor lo sitúa en Bolonia en 1529, trabajando en uno de los arcos de triunfo erigidos para la coronación de Carlos V. Se sabe que estuvo en Venecia al servicio del cardenal Marino Grimani. En agosto de 1537 consta ya su presencia en Sevilla, laborando para el Cabildo catedralicio. Contrajo matrimonio con Beatriz de Seguera, con quien tuvo tres hijos, dos de ellos también pintores. Desde mediados de la centuria alcanzó grandes éxitos artísticos en la capital andaluza. Sin embargo, en 1563 había abandonado la ciudad, regresando a su patria, donde falleció hacia 1580.²⁰

Campaña fue hombre humanista, de amplia formación intelectual y profundos conocimientos científicos. Cultivó, además, la arquitectura y la escultura. Su estilo presenta, por un lado, una sensibilidad propia de los Países Bajos. Así lo manifiesta su especial observación de la vida cotidiana, propia de la pintura flamenca. Y por otro, revela una especial asimilación del arte de los maestros italianos del primer tercio del siglo XVI, fundamentalmente de Rafael. Conjuga, pues, un intenso expresionismo nórdico con la belleza clásica de sus personajes. No obstante, sólo desde mediados de la centuria se advierte un claro manierismo de estirpe romanista. En su producción se aprecia un dibujo firme y vigoroso, y un cromatismo sobrio de mesuradas tonalidades, al

¹⁹ La bibliografía tradicional sobre el pintor afirma que nació en 1503, a raíz de la referencia de Francisco Pacheco en su *Arte de la pintura*. En dicho tratado, Pacheco indica que Campaña fue a Bolonia, en 1530, “siendo mancebo de veintisiete años” (PACHECO, Francisco: *Arte de la Pintura*, 1649, edición, introducción y notas de Bonaventura Bassegoda i Hugas. Cátedra, Madrid, 1990 (2.ª edición de 2001), p. 273). Sin embargo, el mismo autor señala en el *Libro de Retratos* que murió en 1588 con noventa y ocho, contradiciendo así el aserto anterior (PACHECO, Francisco: *Libro de Descripción de Verdaderos Retratos de Ilustres y Memorables Varones*, 1599, edición e introducción de Pedro M. Piñero Ramírez y Rogelio Reyes Cano. Diputación Provincial de Sevilla, Sevilla, 1985, p. 293). Cf. SERRERA, Juan Miguel: “Pedro de Campaña: obra dispersa”, en *Archivo Español de Arte*. Madrid, 1989, t. LXII, n.º 245, pp. 1-2.

²⁰ ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego: *Pedro de Campaña*. Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla, Sevilla, 1951, pp. 7-11.

que se suman, con frecuencia, dramáticos efectos de luz. Por ello sobresalen en sus escenas las elevadas dosis de emotividad espiritual, plasmada a través de los más variados sentimientos y emociones de sus protagonistas.²¹

La creación que inmortaliza a Campaña en la historia de la pintura española del Renacimiento es el *Descendimiento de la cruz*, donde demuestra su sensibilidad para lo dramático. Hacia 1546 pinta un primer ejemplar para la capilla funeraria que el jurado Luis Fernández tenía en la iglesia conventual de Santa María de Gracia de Sevilla, hoy en el Museo Fabre de Montpellier. Sería un ensayo del mismo tema que contrató, el 28 de julio de 1547, con Fernando de Jaén, para su capilla en la demolida parroquial de Santa Cruz. Debía estar terminada para finales de año y con la condición de que fuera “tal e tan buena e antes mejor” que la anterior. En efecto, esta magistral pintura, firmada por su autor, es una de las obras maestras del arte andaluz de todos los tiempos. Desde el siglo XIX cuelga en la Sacristía Mayor de la Catedral sevillana (Fig. 2).



Fig. 2. Pedro de Campaña. *Descendimiento de la cruz*. Hacia 1547. Sevilla. Catedral.

²¹ VALDIVIESO, Enrique: *Pedro de Campaña*. Fundación Sevillana Endesa, Sevilla, 2008, pp. 31-39.

La composición triangular, que recrea un grabado de Raimondi, está formada por ocho figuras. Los personajes, insertos en un amplio paisaje que se extiende en lejanía, siguen un ritmo piramidal. José de Arimatea y Nicodemo, en la parte superior, descienden el cuerpo sin vida de Cristo, cuyos pies son sostenidos por san Juan Evangelista. En la zona inferior se desploma la Virgen, acompañada por las tres Marías. Los rostros femeninos son buena muestra de la capacidad expresiva del pintor, que interpreta de forma magistral el sufrimiento, el dolor y la amargura que produce en ellas la injusta muerte del Redentor. La magnífica distribución de los efectos lumínicos intensifica hábilmente sus patéticos y declamatorios ademanes, que contrastan con la movilidad física y espiritual de los personajes masculinos.

Desde la década de los cincuenta, su estilo tiende hacia la expresividad artística de la pintura italiana del momento. Esto se debe, quizás, a la presencia de Luis de Vargas en Sevilla tras su estancia en Italia. Así se aprecia en el **Retablo de la Purificación**, contratado en 1555 para la capilla del mariscal D. Diego Caballero en la Catedral hispalense. Campaña, con la ayuda de Antonio de Alfián, realiza en ocho meses este políptico distribuido en banco, tres calles y remate. Tan excepcional conjunto está formado por diez tablas. En la predela se representa el tema de *Jesús entre los doctores*, flanqueado por los espléndidos retratos de los patronos, de sorprendente realismo. Preside la *Purificación de la Virgen*, donde el artista, conocedor de los modelos de Rafael, ejecuta una de las composiciones más acertadas de la pintura española del Renacimiento. Especial mención merecen las figuras femeninas que intervienen en esta escena, pues simbolizan las virtudes que adornan a María. En las calles laterales figuran *Santo Domingo de Guzmán* y *Santiago en la batalla de Clavijo*, a un lado, y la *Estigmatización de san Francisco* y la *Imposición de la casulla a san Ildefonso*, al otro. Por último, coronan la obra la *Resurrección* y el *Calvario*.²²

El **Retablo de Santa Ana**, en la iglesia trianera de dicha advocación, fue el proyecto profesional más ambicioso de Campaña. Son quince tablas pictóricas las que exornan esta máquina lignaria, que se adecua a la planta facetada del ábside. El artista debió pintarlas hacia 1550-1555. En ellas se recogen escenas de la vida de santa Ana, san Joaquín y la Virgen María. Están tratadas, no en función de su visión en altura y luminosidad, sino como cuadros de caballete. Presentan un excelente dibujo, acertadas composiciones y rica paleta cromática. Pero, en concreto, el maestro bruselense hace especial hincapié en el contraste de luces y sombras, realizando el tono emocional de los pasajes; en la gradación de elementos arquitectónicos y escorzos de las figuras, que enriquecen la perspectiva; y en la inclusión de detalles naturalistas, tan típicos de su sensibilidad flamenca.²³

²² ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego: Ob. cit., 1951, pp. 20-25.

²³ Cf. AA.VV.: *Pedro de Campaña en el Retablo de Triana, la restauración del IAPH*. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, Sevilla, 2010.

El pintor y tratadista Francisco Pacheco afirmó sobre este conjunto: “Mas adonde todos los sabios i bien intencionados hallan qué loar, halla la invidia qué despreciar, como le sucedió, pues estimándole en poco los de su arte el retablo mayor de Santa Ana en Triana; con esta ocasión, i el desseo de ver su patria, dexó esta ciudad”.²⁴ Así debió ocurrir a comienzos de 1563, pues en la primavera de ese año ya se encontraba en Bruselas, dando inicio a su último periodo vital. En esa etapa postrera realiza obras de pequeño formato, donde recrea los asuntos iconográficos que le granjearon el éxito en Sevilla.²⁵

Junto a Campaña y al inexistente Frutet,²⁶ la historiografía sobre la pintura del Renacimiento completa la nómina de maestros flamencos que trabajaron en Sevilla con **HERNANDO DE ESTURMIO**. Este pintor nació en Zierikzee (Zelanda, Países Bajos), hacia 1510-1515. No se tienen referencias sobre su formación. En 1537 consta documentalmente como “estante” en la capital de Andalucía. En esta ciudad casó con Catalina Hernández, con quien tuvo dos hijos, y en ella falleció en 1556. Su estilo, que deriva de la escuela flamenca, se ve influido también por Durero, Rafael o el propio Campaña. Se ignora si pasó por Italia, aunque en su producción, además del influjo del citado maestro de Urbino, se aprecia el empleo de grabados de origen miguelangelesco.

El *Retablo de los Evangelistas*, en la capilla de ese nombre de la Catedral hispalense, es sin duda su mejor obra (Fig. 3). Concertado en 1553, está firmado dos años más tarde. En origen era un retablo con guardapolvo, sustituido en el siglo XVIII por otro neoclásico. Sí conserva la distribución original de las tablas: en el primer cuerpo aparecen *San Lucas*, la *Misa de San Gregorio* y *San Marcos*; en el segundo figuran *San Juan*, la *Resurrección* y *San Mateo*; y en el remate, el *Espíritu Santo*. Sin embargo, el verdadero interés artístico e iconográfico del conjunto se halla en los santos de medio cuerpo que ocupan el banco. En el centro se representan *San Sebastián*, *San Juan Bautista* y *San Antón*, compuestos triangularmente y en posición frontal, de perfil y de tres cuartos. A la derecha del espectador están *Santa Catalina* y *Santa Bárbara*, auténticos retratos a lo divino, de magnífico dibujo y riqueza cromática. Y al otro lado se colocan las *Santas Justa y Rufina*, en actitudes contrapuestas y con el alminar de la mezquita mayor sevillana al fondo, antes de la adición de Hernán Ruiz II.²⁷

²⁴ PACHECO, Francisco: Ob. cit., 1599, p. 292.

²⁵ Sobre dicho periodo cf. VALDIVIESO, Enrique: Ob. cit., 2008, pp. 159-169.

²⁶ Sobre este artista inexistente cf. ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, Jesús: *Francisco Frutet, un pintor que nunca existió*. Diputación de Sevilla. Servicio de Archivo y Publicaciones, Sevilla, 2012.

²⁷ Sobre este artista y su obra cf. SERRERA, Juan Miguel: *Hernando de Esturmio*. Diputación Provincial de Sevilla, Colección Arte Hispalense n.º 33, Sevilla, 1983; DACOS, Nicole: “Séville 1537: Hernando de Esturmio et Pedro de Campaña”, en *Ao modo da Flandres. Disponibilidade, inovação e mercado de arte na época dos descobrimentos (1415-1580)*. Actas do Congresso Internacional celebrado em a reitoria da Universidade de Lisboa (11-13 de abril de 2005), Fernando Villaverde Ediciones, Madrid, 2005, pp. 211-220; y NAVARRETE PRIETO, Benito (coord.): *El San Roque del Convento de Santa Clara: una obra maestra de Esturmio restaurada*. Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla, Sevilla, 2015.



Fig. 3. Hernando de Esturmio. *Retablo de los Evangelistas*. 1555. Sevilla. Catedral.

LUIS DE VARGAS vino al mundo en Sevilla hacia 1506. Aprendió los rudimentos indispensables del arte con su padre, Juan de Vargas, modesto pintor. No obstante, su formación se produjo al calor de la modernidad artística, representada por las producciones renacentistas italianas de Fancelli, Torrigiano, etc. De ahí que en torno a 1527 se encuentre en Italia, de donde regresa en 1534. En 1541 se halla de nuevo en la península apenina, volviendo a la ciudad de la Giralda en 1550. Consta que en 1567 ya había fallecido en su tierra natal. Pacheco, que lo describe como hombre humilde, modesto y virtuoso, lo calificó de “luz de la pintura i padre dignissimo della en esta patria suya, Sevilla”.²⁸ El tratadista apunta que pudo ser su maestro Perino del Vaga. En efecto, su estilo, conocido por las obras del último periodo sevillano, evidencia una fuerte relación con el citado artista, así como con Francesco Salviati y Giorgio Vasari. Razón por la que Vargas es uno de los pintores romanistas más representativos del Quinientos español.

El *Retablo del Nacimiento*, junto a la Puerta de San Miguel de la Catedral, fue encargado en 1552 y concluido, según el canónigo Juan de Loaysa, tres años después. Está compuesto por banco y cuerpo con tres calles. En el banco aparece la *Presentación en el templo*, la *Adoración de los Reyes* y la *Anunciación*. En las calles laterales se representan los cuatro Evangelistas y, en la tabla central, estrecha y terminada en medio punto, la *Adoración de los pastores*, firmada por el autor. Esta obra de madurez, magistral de dibujo, modelado y colorido, presenta una composición de estirpe rafaelesca, con un armonioso sentido ascendente que sube de derecha a izquierda. Destaca especialmente la elegante figura de la Virgen, que baja su mirada y une sus manos en actitud de recogimiento.²⁹

El *Retablo de la Alegoría de la Inmaculada Concepción*, también en el Templo Metropolitano, muestra el mayor nivel artístico alcanzado por Luis de Vargas en toda su trayectoria. Se encuentra en la capilla fundada y dotada, en 1536, por D. Pedro de Medina y su hijo el chantre D. Juan de Medina. Según Pacheco, el artista interrumpió su ejecución al marchar por segunda vez a Italia. Al retornar lo ultimó y firmó en 1561. En el banco se representa una *Alegoría de la Iglesia* y, a derecha e izquierda, el magnífico retrato del Chantre, efigiado de busto y en posición de tres cuartos; y su escudo de armas. En los laterales aparecen *San Pedro* y *San Pablo* y, en la parte superior, sobre el medio punto de la tabla central, ángeles músicos y cantores.³⁰

El cuadro principal, que da nombre al retablo, también se ha llamado “Genealogía temporal de Cristo” (Fig. 4). Se trata de una versión iconográfica

²⁸ PACHECO, Francisco: Ob. cit., 1599, p. 297.

²⁹ ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, Jesús: “Retablo del Nacimiento. La adoración de los pastores. Luis de Vargas. 1555”, en *Misericordiae Vultus, el Rostro de la Misericordia*. Edita Excmo. Cabildo Catedral de Sevilla, Sevilla, 2016, pp. 50-51.

³⁰ SERRERA, Juan Miguel: Ob. cit., 1984, pp. 391-394.

del Árbol de Jesé, asunto premonitorio del tema definitivo de la Purísima Concepción. Popularmente se conoce como “de la Gamba”, por el excepcional escorzo de la pierna de Adán, en recuerdo de la célebre anécdota vinculada con el pintor italiano Mateo Pérez de Alesio. Vargas, que tuvo presente a Salviati,³¹ debió inspirarse en la *Alegoría de la Inmaculada* pintada por Vasari, en 1541, para la iglesia florentina de los Santos Apóstoles. La composición se distribuye en un triángulo equilátero, cuyos puntos angulares lo integran las figuras de Adán y Eva, en primer plano, y la Virgen con el Niño en el vértice superior. El resto de personajes se interpreta en las más variadas actitudes físicas y emocionales. El total resultante es una obra extraordinaria, plena de aciertos plásticos, que conjuga su consumada belleza con la profundidad teológica y el más puro gozo de su contemplación.³²



Fig. 4. Luis de Vargas. *Retablo de la Alegoría de la Inmaculada Concepción*. 1561. Sevilla. Catedral.

³¹ NAVARRETE PRIETO, Benito: “Salviati como modelo: su influencia en Luis de Vargas”, en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*. Valladolid, 2009, n.º 75, pp. 119-120.

³² HERNÁNDEZ DÍAZ, José: Ob. cit., pp. 297-298.

En el segundo tercio del siglo XVI laboraron en Sevilla otros pintores secundarios. Entre ellos sobresale **ANTÓN PÉREZ** († 1578).³³ Su obra más importante es el *Retablo de las Reliquias*, pintado entre 1547 y 1548 para la Sacristía Mayor de la Catedral. Las tablas conservadas se exponen hoy en la Capilla de Santiago (Fig. 5).³⁴ Otros artistas de idéntica categoría son **ANTONIO DE ALFIÁN** o **JUAN BAUTISTA DE AMIENS**, que llenan la segunda mitad de la centuria en el panorama pictórico hispalense. Alfián está activo entre 1542 y 1600,³⁵ mientras que la presencia de Amiens en la ciudad se documenta entre 1576 y 1602.³⁶



Fig. 5. Antón Pérez. *Retablo de las Reliquias*. 1547-1548. Sevilla. Catedral.

³³ SERRERA, Juan Miguel: “Antón Pérez, pintor sevillano del siglo XVI”, en *Archivo Hispalense*. Diputación Provincial de Sevilla, Sevilla, 1977, t. LX, n.º 185, pp. 127-148.

³⁴ ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, Jesús: Ob. cit., 2012, pp. 197-198 e Ídem: “Alegoría de la Redención del género humano. Antón Pérez. 1547-1548”, en *Misericordiae Vultus, el Rostro de la Misericordia*. Ob. cit., pp. 40-41.

³⁵ SERRERA, Juan Miguel: “Antonio de Alfián: las pinturas del retablo de Cristo del antiguo convento de Santo Domingo de Osuna”, en *Archivo Hispalense*. Diputación Provincial de Sevilla, Sevilla, 1979, t. LXII, n.º 189, p. 139.

³⁶ SERRERA, Juan Miguel: “La obra pictórica de Juan Bautista de Amiens, «maestro de hacer invenciones» del Corpus Christi sevillano del siglo XVI”, en *Homenaje al Prof. Dr. Hernández Díaz*. Universidad de Sevilla. Facultad de Geografía e Historia, Sevilla, 1982, p. 254.

Por encima de ambos sobresale **PEDRO DE VILLEGAS MARMOLEJO**. Nació en Sevilla en 1519. Su padre, con toda probabilidad, fue pintor. Motivo por el que realizaría su formación en el obrador paterno. Desde 1540, aproximadamente, empezó a ejercer como maestro. En 1542 consta como casado con María Salvago. Desde entonces inicia una espléndida trayectoria profesional que le permitió no sólo vivir con desahogo, sino alcanzar enorme prestigio, llegando a ser Mayordomo de la hermandad gremial de San Lucas. Colaboró con los escultores Roque de Balduque, Juan Bautista Vázquez, Gaspar del Águila o Jerónimo Hernández. Muy relevante en su biografía es la amistad que entabló con los intelectuales de la capital hispalense. Entre ellos, Juan de Mal Lara y, sobre todo, el humanista Benito Arias Montano, al que nombró albacea y heredero universal de todos sus bienes. Falleció en su ciudad natal en 1596, siendo enterrado en la cripta del altar que poseía en la parroquial de San Lorenzo.³⁷

Su estilo, uniforme, no presenta drásticas transiciones a lo largo de su carrera. Sin embargo, se advierte una evolución desde las fórmulas renacentistas de sus inicios hasta las soluciones manieristas de sus obras finales, en las que predomina un evidente rafaelismo. En unas y otras se observa, como elementos auxiliares, el uso de grabados, tanto flamencos como italianos. Su condición de pintor erudito le permitió sobresalir entre los artistas de su generación. Por desgracia, muchas de sus pinturas y retablos no han llegado hasta nuestros días.³⁸

Entre los conservados sobresale con luz propia el *Retablo de la Visitación*, cuyas pinturas fueron concertadas en 1566 con Diego de Bolaños, capellán de la Catedral, para su capilla propia (Fig. 6). El banco está formado por el retrato de dos familiares masculinos, su retrato, un *San Jerónimo penitente* del escultor Jerónimo Hernández, el retrato de tres familiares femeninos y el escudo de armas del capellán. En el cuerpo principal se integran las tablas de *Santiago*, *San Blas*, *Visitación*, *Bautismo de Cristo* y *San Sebastián*. Remata el conjunto un medio punto con una *Glorificación del Niño Jesús*. Estas obras, influidas por Campaña, Esturmio y Vargas, inician el periodo de madurez de Villegas Marmolejo (1566-1589). La *Visitación*, de excelente dibujo, está firmada por el autor. Presenta soluciones manieristas, como demuestra el sabio tratamiento del espacio, el complejo agrupamiento de las figuras y el sofisticado colorido empleado, de refinadas e indefinidas tonalidades.³⁹

³⁷ SERRERA, Juan Miguel: *Pedro de Villegas Marmolejo (1519-1596)*. Diputación Provincial de Sevilla, Colección Arte Hispalense n.º 8, Sevilla, 1976 (2.ª edición de 1991), pp. 11-27.

³⁸ *Ibidem*, pp. 43-46.

³⁹ ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, Jesús: "La *Visitación*. Pedro de Villegas Marmolejo. 1566", en *Misericordiae Vultus, el Rostro de la Misericordia*. Ob. cit., pp. 120-121.



Fig. 6. Pedro de Villegas Marmolejo. *Retablo de la Visitación*. 1566. Sevilla. Catedral.

Otro pintor del último tercio del siglo XVI es el portugués **VASCO PEREIRA**, cuya presencia se documenta en Sevilla desde 1561. Su reducida obra conservada revela un estilo que evoluciona desde el manierismo hacia el naturalismo barroco, que no llegó a alcanzar. Así lo muestran las pinturas firmadas por el artista: el *San Sebastián* de la iglesia de la O de Sanlúcar de Barrameda (1562), la *Adoración de los Reyes y los pastores* del Museo de Arte Antiguo de Lisboa (1575), la *Anunciación* de la iglesia de San Juan de Marchena (1576), el *San Onofre* del museo de Dresde (1583), la *Virgen del Buen Aire* de la colección Cepeda de La Palma del Condado (1603) y la *Virgen con el Niño y ángeles músicos* para el colegio de los jesuitas de Ponta Delgada, en Las Azores.⁴⁰

⁴⁰ SERRERA, Juan Miguel: "Vasco Pereira, un pintor portugués en la Sevilla del último tercio del siglo XVI", en *Archivo Hispalense*. Diputación de Sevilla, Sevilla, 1987, t. LXX, n.º 213, pp. 197-242 y SERRÃO, Vitor: "El naturalismo sevillano en las Azores: una pintura de Vasco Pereira Lusitano", en *Archivo Español de Arte*. Madrid, 2010, t. LXXXIII, n.º 331, pp. 291-296.

Según su propio testimonio, **MATEO PÉREZ DE ALESIO** nació en Roma, en 1547. No obstante, su origen parece estar en Lecce (Apulia), de donde toma el apellido. Trabajó, como pintor de Gregorio XIII, en la Capilla Sixtina y en otros templos de la Ciudad Eterna. Decoró la Sala del Gran Maestro de La Valetta, en Malta.⁴¹ Y entre 1583 y 1588 residió en Sevilla, donde, al presentarse como discípulo de Miguel Ángel, fue inmediatamente acogido con admiración. D. Gonzalo Argote de Molina lo contrató como pintor de cámara, decorando su museo y biblioteca. Este noble caballero le encargó en 1584 la escena de *Santiago en la batalla de Clavijo* para la iglesia sevillana de dicho santo, donde se conserva. Este importante lienzo es el primer gran cuadro de altar de la historia de la pintura hispalense.⁴²

Pero, sin duda, su obra más célebre en la ciudad es el monumental fresco de *San Cristóbal* que embellece el muro junto a la Puerta del Príncipe de la Catedral (Fig. 7). El Cabildo se lo encomendó en 1583 y el artista lo firmó al año siguiente. En él acredita su maestría compositiva y sus dotes de buen dibujante y colorista. La figura, de nueve metros de altura, bien proporcionada, posee correcta anatomía y valientes escorzos. El santo vadea el río al tiempo que porta al Niño Jesús sobre su hombro izquierdo. Están presentes un ermitaño con linterna y un papagayo que sostiene la cartela con la rúbrica del pintor, detalle este último procedente de Durero. En 1588-1589, Alesio debió partir para Lima, donde consta su presencia en 1590. En esa ciudad siguió trabajando al menos hasta 1606, falleciendo quizás poco antes de 1616.⁴³

En fecha aún desconocida, **ALONSO VÁZQUEZ** nació en Sevilla, según declara él mismo en su testamento. Se sabe que en 1588 contrajo matrimonio con Inés de Mendoza, con quien tuvo cuatro hijos. En 1603 partió para México, donde murió en 1607.⁴⁴ Se ignora su formación, aunque su estilo demuestra que tuvo lugar en el ambiente manierista del último tercio del Quinientos. Destaca en su producción el certero dibujo, las formas enérgicas y corpulentas, la expresión solemne, así como la soltura en el manejo de la composición y la sutileza de su paleta cromática.

⁴¹ Un estudio sobre los mismos en PÉREZ CABRERIZO, Sara: "El Gran Sitio de Malta de 1565 a través de los frescos de Matteo Pérez D'Alesio", en *Archivo Hispalense*. Diputación Provincial de Sevilla, Sevilla, 2003-2004, t. LXXXVI-LXXXVII, n.º 261-266, pp. 471-492.

⁴² Las últimas investigaciones sobre esta pintura pueden confrontarse en ALGARÍN GONZÁLEZ, Ignacio: "Nuevas visiones y aportaciones en la pintura «La Batalla de Clavijo», de la Iglesia de Santiago el Viejo de Sevilla", en *Laboratorio de Arte*. Universidad de Sevilla, Sevilla, 2015, n.º 27, pp. 145-172.

⁴³ BERNALES BALLESTEROS, Jorge: "Mateo Pérez de Alesio, pintor romano en Sevilla y Lima", en *Archivo Hispalense*. Diputación Provincial de Sevilla, Sevilla, 1973, t. LVI, n.º 171-173, pp. 221-271 y MESA, José de y GISBERT, Teresa: *El Manierismo en los Andes. Memoria del III Encuentro Internacional sobre Barroco*. Unión Latina, La Paz (Bolivia), 2005, pp. 13-46.

⁴⁴ PALOMERO PÁRAMO, Jesús Miguel: "Las últimas voluntades y el inventario de bienes del pintor Alonso Vázquez", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. Universidad Nacional Autónoma de México: Instituto de Investigaciones Estéticas, 2005, n.º 86, pp. 169-202.



Fig. 7. Mateo Pérez de Alesio. *San Cristóbal*. 1584. Sevilla. Catedral.

Entre las obras atribuidas debe citarse la *Sagrada Cena*, de 1588, expuesta en el Museo de Bellas Artes de Sevilla. Dicho lienzo, adscrito con anterioridad a Pablo de Céspedes, procede del monasterio de Santa María de las Cuevas (Fig. 8). De las pinturas de segura atribución se halla la *Resurrección*, firmada en 1590, de la iglesia trianera de Santa Ana que, junto a *San Cristóbal* y a *San Martín*, podrían proceder de un mismo retablo. Otros encargos importantes fueron, en 1599, el *Retablo de los jesuitas* de Marchena, que fue concluido por Juan de Roelas; en 1600, la *Serie sobre la vida de san Pedro Nolasco y san Ramón Nonato*, para el Claustro Grande del Convento de la Merced Calzada de Sevilla, finalizada por Pacheco; y, en 1601-1602, las pinturas del *Retablo del Hospital de las Cinco Llagas*, en la misma ciudad.⁴⁵



Fig. 8. Alonso Vázquez. *Sagrada Cena*. 1588. Sevilla. Museo de Bellas Artes.

⁴⁵ SERRERA, Juan Miguel: "Alonso Vázquez: el retablo mayor del Hospital de las Cinco Llagas", en *Archivo Hispalense*. Diputación Provincial de Sevilla, Sevilla, 1991, t. LXXIV, n.º 227, pp. 139-183.

Para concluir, cerramos nuestro trabajo aludiendo a una obra de Alonso Vázquez relacionada con Felipe II, monarca con el que se pone fin al periodo cronológico que nos ocupa. En efecto, dicho autor colaboró en el túmulo para las exequias celebradas en la Catedral sevillana, en 1598, en sufragio del alma del llamado rey prudente. En él participaron los más destacados artistas de la urbe. Así, la traza arquitectónica corrió a cargo de Juan de Oviedo; las esculturas las ejecutaron Juan Martínez Montañés y Gaspar Núñez Delgado; y la pintura fue compartida entre Vasco Pereira, Francisco Pacheco, Juan de Salcedo y el referido Vázquez.⁴⁶ Los cuatro se repartieron a suertes la representación santos, historias, reinos y figuras de los nichos y recuadros que formaban cada uno de los lados de las calles del túmulo. Y a nuestro pintor, según la descripción de Francisco Gerónimo Collado, “cupó el primero arco comenzando del lado izquierdo del altar mayor”.⁴⁷

⁴⁶ Cf. PÉREZ ESCOLANO, Víctor: “Los túmulos de Felipe II y de Margarita de Austria en la catedral de Sevilla”, en *Archivo Hispalense*. Diputación Provincial de Sevilla, Sevilla, 1977, t. LX, n.º 185, pp. 155-172.

⁴⁷ COLLADO, Francisco Gerónimo: *Descripción del túmulo y relación de las exequias que hizo la ciudad de Sevilla en la muerte del rey Don Felipe Segundo*. Imp. de José María Geofrin, Sevilla, 1869, p. 194.

