

LA PINTURA SEVILLANA DURANTE EL REINADO EN ESPAÑA DEL EMPERADOR CARLOS V (1500-1558)

ENRIQUE VALDIVIESO
Universidad de Sevilla

PRIMERA GENERACIÓN DE PINTORES

Coincidiendo con el inicio del reinado del Emperador Carlos viene señalándose el comienzo de la pintura renacentista en el ambiente artístico hispalense, aunque puede precisarse que el espíritu de esta nueva concepción artística está ya latente en las últimas décadas del siglo XV. Ideas renovadoras en todas las categorías del conocimiento pictórico llegan en esta época a Sevilla procedentes de Italia y Flandes, especialmente a través del puerto del Guadalquivir, verdadero puente entre Europa y América. En esta época se advierte en Sevilla la preponderancia de un maestro llegado de Alemania, Alejo Fernández, cuya pintura renueva intensamente los conceptos artísticos anteriores, creando una escuela que tuvo gran repercusión, y a la cual se afiliaron la mayor parte de los pintores locales, que hubieron de aceptar sin remedio la hegemonía de un extranjero mejor formado que ellos, con más dotes artísticas y sobre todo conocedor de la evolución de la pintura tanto en su área de origen de inspiración flamenca, como de la italiana. Ambas tendencias se fundieron armoniosamente en beneficio de un arte, que en el ambiente local fue altamente novedoso y provisto de una alta calidad técnica, aunque con respecto, sobre todo al panorama italiano contemporáneo, era claramente retardatorio.

Se advierte en esta época la creación de un arte de orientación mayoritaria hacia lo religioso con escasa creatividad hacia lo profano, que en todo caso se traducía en retratos vinculados a los retablos. No se han conservado obras de carácter mitológico o literario, ni tampoco retratos destinados a mansiones particulares. Da la impresión que la pintura de carácter civil, que hubo de existir sin duda, fue poco practicada por los artistas locales, y que su obtención por parte de la clientela hubo de hacerse en el pujante mercado artístico, donde abundaron sin duda excelentes piezas de origen flamenco e italiano.

No se conoce exactamente la fecha de nacimiento de este pintor de origen alemán, que hay que situar hacia 1475. Las primeras noticias de su actividad aparecen en Córdoba a lo largo de los años finales del siglo XV, donde contrajo matrimonio y donde desarrolló la primera etapa de su trayectoria artística. En 1508, atraído sin duda por el auge económico que por estos años experimentaba la ciudad de Sevilla se instala en ella, una vez que aceptó la solicitud del Cabildo de la Catedral para realizar trabajos de dorado y estofado en el retablo mayor. Desde este momento Alejo Fernández pasó a ocupar un lugar privilegiado entre los pintores locales, sucediéndose uno tras otro, importantes encargos que le procuraron una notoria posición económica, y poder llevar una vida desahogada. En fecha no precisada, que oscila entre 1520 y 1523, falleció su mujer, María Fernández, y poco después, en 1525, contrajo nuevo matrimonio con Catalina de Avilés, coincidiendo con momentos de gran actividad en su taller. En 1539 fallece su hijo Sebastián que había sido su primer colaborador, y poco tiempo después, en 1542 él mismo fue aquejado de una grave enfermedad que estuvo a punto de poner término a su vida. Su salud quedó ya muy mermada, y tres años después, en 1545, falleció en su casa de la collación de San Pedro.

El estilo de Alejo Fernández refleja con evidencia su formación nórdica, en la que lógicamente se acusa una clara influencia de las características de la pintura flamenca del último tercio del siglo XV. Al mismo tiempo en sus obras se advierte una asimilación del espíritu pictórico de la pintura italiana de esa misma época, que pudiera haber efectuado a través de un viaje a este país en torno a 1495, fecha en la que debió de concluir su aprendizaje para pasar después a instalarse en Córdoba.

De la primera producción cordobesa de Alejo Fernández es muy poco lo que se conoce en la actualidad. En los diez años que pasó allí hubo de trabajar con intensidad, habiendo quedado constancia documental de la realización de varios conjuntos pictóricos para el monasterio de San Jerónimo que no han llegado a nuestros días. Tampoco queda ninguna pintura firmada de este momento, aunque se le han atribuido algunas obras que pueden considerarse suyas con cierta seguridad. Entre ellas destaca por su calidad el San Pedro orando ante Cristo atado a la columna, que pertenece al museo de Córdoba, donde confluyen las dos tendencias, flamenca de tradición goticista e italiana de espíritu renacentista, que definen su estilo. Preocupado por el estudio anatómico del cuerpo de Cristo, y sobre todo por crear un amplio escenario en perspectiva, de clara derivación italianizante, coloca a los donantes que asisten a la escena, a una escala muy inferior, siguiendo la tradición goticista de origen flamenco y germano.

El mismo interés por crear profundos espacios en perspectiva se advierten en el Tríptico de la Santa Cena que se conserva en el templo de El Pilar, de Zaragoza. En la tabla central la representación de la *Última Cena* se desarrolla en un vasto escenario arquitectónico, en el que tanto el dibujo geométrico del suelo como columnas y bóvedas, señalan una intensa hondura espacial a la manera de los maestros italianos de la segunda mitad del siglo XV. En las tablas laterales se represen-

ta *La Entrada de Cristo en Jerusalén* y *La oración en el Huerto de los Olivos*, y en ellas gradúa a los personajes en distintos planos, y al mismo tiempo coloca fondos de arquitectura y paisajes que intensifican los efectos de perspectiva.

A partir de 1508 Alejo Fernández se vinculó a la Catedral de Sevilla, donde fue llamado en unión de su hermano Jorge, de profesión escultor. Al tiempo que se dedicó a la labor de policromado de las imágenes, le fueron encargadas cuatro grandes pinturas sobre tabla que habían de colocarse en la viga que cruzaba la capilla mayor, en las que representó *El abrazo de San Joaquín y Santa Ana*, *El Nacimiento de la Virgen*, *La Adoración de los Reyes* y *La Presentación del Niño en el Templo*. Estas pinturas parece que no llegaron nunca a colocarse en el lugar donde en principio habían sido destinadas, estando hoy expuestas en la Sacristía de los Cálices. La distancia con que las pinturas habrían de verse, hubo de motivar la configuración de composiciones de gran tamaño, y al mismo tiempo la recreación de profundos efectos de perspectiva. En el *Nacimiento de la Virgen* dispuso a los personajes en dos sucesivos planos, ocupando la altura total de la tabla, al tiempo que otorgó a las figuras gestos y actitudes que traducen una profunda intimidad contemplativa. Igual concentración y serenidad se advierte en la *Adoración de los Reyes*, compuesta siguiendo un grabado de Schongauer que sin embargo supo simplificar. La solemnidad estática de las figuras de los Reyes se corresponde con la quietud ensimismada que muestra el grupo de la Sagrada Familia, estando todos los personajes cobijados por un sobrio pórtico abierto en amplias arquerías, que conecta al fondo con un dilatado paisaje.

Una de las escenas más bellas de este conjunto pintado por Alejo Fernández para la viga de la capilla mayor de la Catedral es *El abrazo de San Joaquín y Santa Ana*, episodio que se desarrolla en medio de un paisaje abierto a una profunda lejanía. Tan sólo a la izquierda el artista atiende a sus preocupaciones arquitectónicas, sugiriendo levemente la Puerta Dorada de la muralla de Jerusalén, delante de la cual los dos esposos se encuentran y abrazan. Finalmente en *La Presentación del Niño al Templo*, Alejo Fernández aprovechó la indispensable ambientación arquitectónica que sugería la escena, para crear un elevado espacio, señalado con severas líneas arquitectónicas que marcan una intensa perspectiva hacia el fondo. Igualmente utilizó los intercolumnios que se abren en la nave del templo para colocar en uno de ellos un hermoso paisaje. Las figuras que protagonizan esta escena muestran la concentración física y serenidad espiritual que se advierte en el resto de las pinturas de esta serie.

En torno a 1520 Alejo Fernández realizó el retablo, que años antes hubo de encargarse a Maese Rodrigo Fernández de Santaella, fundador del Colegio de Santa María de Jesús de Sevilla, cuya iglesia conserva en la actualidad, aunque el colegio ha desaparecido. Ocupando el pequeño testero de la pequeña iglesia se conserva el admirable retablo, resuelto aún en su traza arquitectónica con estructuras goticistas, pero ordenado ya de forma clara y organizada como corresponde a la mentalidad del renacimiento.

Preside el retablo una bella representación de *La Virgen de la Antigua* a cuyos pies aparece retratado Maese Rodrigo mostrando en sus manos una maqueta del Colegio de Santa María de Jesús, cuya fundación ofrece en honor de la Virgen.

En las calles laterales el primer cuerpo aparecen flanqueando a la Virgen, *Los cuatro Padres de la Iglesia* en solemnes y grandes actitudes, subrayada por la rigurosa y pormenorizada descripción del suntuoso vestuario que los recubre. El segundo cuerpo del retablo está centrado por *La venida del Espíritu Santo* como exaltación de la sabiduría de origen espiritual, que había de imperar en las enseñanzas impartidas en el Colegio. En las calles laterales de este segundo cuerpo figuran representaciones de *San Pedro, San Gabriel, San Rafael y San Pablo*.

En fechas próximas a 1510 Alejo Fernández hubo de realizar las pinturas de los retablos que don Sancho de Matienzo, canónigo de la Catedral de Sevilla, le encargó para un convento de religiosas franciscanas en su villa natal de Villasana de Mena en la provincia de Burgos, obras que lamentablemente perecieron en 1936. Estos retablos estaban situados uno en el altar mayor de la iglesia, que estaba dedicado a la Concepción, y otro en un lateral que tenía la advocación de la Virgen de la Leche. El retablo mayor tenía tres cuerpos de altura y cinco calles en vertical, incluyéndose en él un conjunto de doce pinturas. Entre los temas pictóricos más importantes que este retablo contenía pueden citarse *La Anunciación, El Nacimiento de Cristo y San Jerónimo*, advirtiéndose en esta última pintura la inclusión del retrato de don Sancho Matienzo en actitud orante. El retablo lateral estaba presidido por una representación de *La Virgen de la Leche*, en la que la Virgen en actitud sedente aparecía amamantando al Niño, mientras que en los laterales dos ángeles contemplaban la escena. Un fondo con ordenadas líneas arquitectónicas, marcadas por el dosel donde la Virgen aparecía sentada, servía de respaldo a la escena, en la que la dulzura y el ensimismamiento eran las notas dominantes de su manifestación expresiva.

En la iglesia de Santa Ana de Sevilla se conserva una de las mejores obras de Alejo Fernández, entre las que han llegado hasta nuestros días. Es *La Virgen de la Rosa*, firmada por el artista, en la que recrea su habitual prototipo físico de la Virgen al presentarla con semblante dulce y ausente, teñido de melancolía, ofreciendo una rosa al Niño, que sentado en sus rodillas lee un libro en actitud ensimismada. Dos ángeles en los laterales presencian la escena atentos y conmovidos, contribuyendo sus figuras, al igual que los otros dos ángeles que aparecen en la parte superior recorriendo un cortinaje, a equilibrar geoméricamente la composición. Al fondo de la escena y en los laterales del dosel donde se sienta la Virgen, se abren dos fondos de paisaje, con efectos de acusada lejanía.

DISCÍPULOS Y COLABORADORES DE ALEJO FERNÁNDEZ

En numerosas ocasiones y sobre todo en el último período de su vida, Alejo Fernández trabajó en unión de colaboradores en la realización de encargos pictóricos. Esta labor de colaboración plantea serias dificultades para analizar las características de ciertas obras, donde la intervención de dos o más artistas a la vez, diluyen la precisión estilística del artista, impidiendo formular atribuciones seguras. Así conocemos los nombres de Pedro Fernández de Guadalupe, Antón Sánchez de Guadalupe, Cristóbal de Cárdenas y Juan de Mayorga, quienes aparecen ocasionalmente trabajando en unión de Alejo Fernández.

Claro ejemplo de la intervención de discípulos o colaboradores en obras de Alejo Fernández es *La Virgen de los Navegantes* realizada hacia 1535. Es obra de gran calidad y por otra parte poseedora de un interesante contenido iconográfico. Fue ejecutada para presidir el retablo de la capilla de la Casa de Contratación de Sevilla, actual Archivo de Indias, estando en la actualidad depositada en el Alcázar. La composición de esta pintura aparece centrada por la monumental figura de la Virgen que flota ingrávida en el espacio sobre los mares, desplegando su manto bajo el cual se cobijan en busca de amparo y protección, distintos personajes vinculados al mundo de la navegación con las tierras de América.

En la parte inferior se describe un paisaje marino poblado de embarcaciones de diferente fisonomía, que aparecen frágiles e inconsistentes bajo la solemne figura de la Virgen.

Los personajes que se albergan en el manto de la Virgen son todos ellos retratos, y habrán de pertenecer a navegantes y conquistadores de América, entre los cuales resulta problemático proceder a identificaciones seguras. Tal vez, como se ha señalado, el personaje que figura en primer plano a la izquierda del espectador de la escena sea Cristóbal Colón, y la cabeza que centra el grupo de la derecha pueda pertenecer a Hernán Cortés.

Otro testimonio de este trabajo en colaboración es el retablo de la Piedad de la Catedral de Sevilla, realizado en 1527, donde se documenta la participación de Alejo Fernández, al tiempo que queda constancia de la intervención de Pedro Fernández de Guadalupe. En la pintura central del retablo donde se representa precisamente la escena de *La Piedad*, aparece una clara diferencia de estilo entre las figuras que rodean al cuerpo muerto de Cristo y los pequeños personajes que aparecen al fondo de la composición. También puede advertirse que las pinturas que se disponen en los laterales del retablo y que representan a *San Andrés, San Miguel, Santiago y San Francisco*, son de clara inferioridad artística con respecto a Alejo Fernández y que por lo tanto pueden corresponder a Pedro Fernández de Guadalupe. Igual inferioridad técnica presentan las pinturas del banco del retablo, donde aparece en su centro una representación de *San Pedro orando ante Cristo atado a la columna*, y en los laterales los donantes *Don Alonso Pérez de Medina y Doña Mencía de Salazar*.

SEGUNDA GENERACIÓN DE PINTORES

Los años que marcan el espacio del segundo tercio del siglo XVI en Sevilla es posible que hayan sido los más pujantes de toda su historia. La ciudad en estos momentos se enriqueció intensamente merced al próspero comercio marítimo y, también, por ser lugar de arribada de las abundantes riquezas que llegaban de las tierras americanas, entonces en pleno proceso de conquista. Los altos beneficios revertieron lógicamente en las clases sociales más elevadas, creándose una rica aristocracia y una burguesía propotente que se encontraron en disposición de patrocinar importantes actividades artísticas. Son años éstos en los que la pintura siguió dominada por artistas de origen nórdico, como en el caso de los flamencos

Pedro de Campaña o Hernando de Esturmio, los cuales, aparte de practicar un arte imbuido de las características técnicas de su país de origen, rindieron en sus obras culto entusiasmado al espíritu pictórico de Rafael. Es, en efecto, la impronta de la pintura que deriva de Rafael y de su amplia escuela, la que aparece claramente marcada en el panorama artístico sevillano de esta época. Por otra parte la presencia en Italia durante largos años de artistas sevillanos como Luis de Vargas, contribuyó a reforzar esta tendencia pictórica en las obras que este maestro realizó en Sevilla.

PEDRO DE CAMPAÑA

El más célebre pintor del panorama artístico sevillano en el Renacimiento fue sin duda Pedro de Campaña, nacido en Bruselas en 1503 en el seno de una familia de artistas. Su aprendizaje hubo de realizarse en su país natal, pudiéndose situar su primera referencia como artista en 1529, cuando trabajaba en Bolonia en la preparación de uno de los arcos de triunfo levantados en honor de Carlos V con motivo de su coronación en esta ciudad. También se sabe que estuvo en Venecia trabajando al servicio del Cardenal Grimani, pasando después a España, donde vino a establecerse en Sevilla hacia 1537, pues al menos en este año consta que estaba trabajando para la Catedral de esta ciudad. Aquí y hasta 1563, desarrolló su actividad artística durante casi tres décadas, volviendo a su patria en el año indicado donde hubo de fallecer años después, ignorándose la fecha exacta, que puede situarse en torno a 1580.

De su personalidad humana el pintor Francisco Pacheco, aunque no llegó a conocerle personalmente pero recogiendo testimonios de los que llegaron a tratarlo, realizó una descripción que le revela como hombre de grandes cualidades, al señalar que «fue benigno, casto, corregido, no se halló mentira en su boca aunque fuese burlando; no se le conoció enfermedad mientras vivió, pues amó grandemente la abstinencia y templanza y a esta causa se apartaba de la comunicación particular de sus naturales; fue hombre animoso, valiente y medianamente diestro en las armas; tuvo singular agudeza y donaire en el decir. Fue amado y estimado por muchos Príncipes».

Fue Pedro de Campaña artista de amplia formación humanística, puesto que aparte de sus amplios conocimientos técnicos en el área de la pintura, practicó también la arquitectura y la escultura, poseyendo además un profundo acervo científico. Al lado de sus preocupaciones por incluir en sus pinturas los más elevados principios técnicos, se advierte en ellas un interés por describir aspectos que deriva de la observación de la vida cotidiana que sin duda emanan de su formación flamenca. Al lado de una sensibilidad artística propia de los Países Bajos, es posible advertir en Campaña una sólida vinculación a los grandes maestros italianos del primer tercio del siglo XVI, especialmente de Rafael, a quien debió de estudiar durante su estancia en Florencia y Roma. Otras influencias artísticas que derivan el espíritu manierista cultivado por Miguel Ángel en las últimas décadas de su vida y por sus numerosos discípulos, son también perceptibles en el arte de Campaña. Esta tendencia a distorsionar las formas y también la expresividad física

de los personajes, le permite alcanzar altos niveles de emotividad dramática cuando describe temas dolientes, vinculados especialmente a la Pasión de Cristo.

Precisamente un episodio de estas características, *El Descendimiento de la Cruz*, es el que ha inmortalizado a Campaña en la historia de la pintura española del Renacimiento, puesto que nadie como él supo interpretar el patético episodio que muestra a la Virgen, acompañada de santos varones y mujeres, en el trágico momento de contemplar cómo desciende de la Cruz el cuerpo sin vida de su Hijo. De este tema se conservan dos pinturas de similar composición, figurando la primera de ellas en el Museo de Montpellier y la segunda en la Catedral de Sevilla.

El Descendimiento de la Cruz del Museo de Montpellier es obra cuya ejecución puede situarse hacia 1545. Su composición está tomada básicamente de un grabado de Marco Antonio Raimondi que Campaña supo recrear con inteligente habilidad. Los personajes se insertan siguiendo un ritmo piramidal en un ambiente paisajístico, iluminado intensamente en lejanía, pero inundado de vigorosos contrastes de luz y sombra en primer plano, justamente donde se desarrolla la acción. La movilidad física y espiritual de todos los personajes que participan en este episodio, es la principal característica de esta escena, en la que el grupo de varones que subidos en escaleras descienden el cuerpo de Cristo contrasta con el sedente conjunto de las mujeres que rodean a la Virgen, compartiendo con gestos crispados sus intensos padecimientos. Esta pintura fue encargada a Campaña para la capilla sepulcral del jurado Luis Fernández en la iglesia de Santa María de Gracia de Sevilla.

En 1547 para la capilla que don Fernando de Jaén poseía en la iglesia de Santa Cruz de Sevilla, le fue encargada a Pedro de Campaña la ejecución de otro *Descendimiento de la Cruz*, figurando en las condiciones del contrato que fuera tan buena o mejor que la que anteriormente había pintado para el jurado Luis Fernández. Ciertamente puede decirse que el pintor, a tenor de lo que se recomendaba, superó la versión precedente, acertando a configurar una excepcional obra maestra. La composición de esta pintura es muy similar a la anterior, habiendo eliminado el artista en ella la figura de uno de los Santos Varones, y cambiando la actitud de San Juan. El resultado es beneficioso para esta versión, que adquiere una mayor monumentalidad y al mismo tiempo eleva su nivel de tensión espiritual y de dramatismo expresivo. Una hábil distribución de efectos de luz y sombra sobre los cuerpos de los protagonistas de la escena, intensifica rotundamente sus patéticos ademanes.

Esta pintura estuvo en el lugar para donde fue pintada hasta 1810, fecha en que los franceses la requisaron con la intención de trasladarla a Francia, hecho que afortunadamente no llegó a ocurrir, pasando en 1814 una vez derribada la parroquia a la Catedral de Sevilla, donde se expone en la Sacristía Mayor. Históricamente este *Descendimiento* ha gozado en Sevilla de una especial atención por parte de los artistas. Pacheco narra en su «Arte de la Pintura» que contemplarla a solas le producía pavor y miedo, lo cual resultaría comprensible en medio de la pequeña y oscura capilla donde se encontraba. También Murillo, según Palomino, sintió una gran predilección por esta pintura, a la cual iba a ver con gran frecuencia, lo que motivó que respondiese al sacristán cuando le preguntaba el porqué de

sus frecuentes visitas: «Que estaba esperando cuándo acababan de bajar de la Cruz aquel Divino Señor».

En la Catedral de Sevilla se encuentra otra de las obras maestras de Pedro de Campaña. Es el retablo de La Purificación que contrató en 1555 para la capilla del mariscal don Diego Caballero. La amplitud de retablo compuesto por un conjunto de diez pinturas, contrasta con el escaso tiempo con que Campaña se comprometió a ejecutarlo, ya que el contrato se firmó a principios de enero de dicho año, señalándose que habría de entregarlo en el mes de agosto. Ello motivó que Campaña utilizase como auxiliar en la realización de este conjunto pictórico a Antonio de Alfíán, quien hubo de actuar en labores subsidiarias e igualmente como policromador de la estructura arquitectónica del retablo, ya que en todas las pinturas se advierte una total uniformidad artística que responde al estilo de Campaña.

Las pinturas que se integran en el retablo son las siguientes: en el banco aparecen situados en los laterales los *Retratos de don Diego Caballero, de su hermano don Alonso y de su hijo* y los *Retratos de doña Leonor de Cabrera, su hermana doña Mencía y de sus hijas*, dándose la circunstancia que ambas parejas de hermanos estaban casados entre sí. Los retratos muestran una perfecta captación de las características físicas y psicológicas de los personajes, que al tiempo muestran semblantes serenos y concentrados. En el centro del banco del retablo aparece una representación de *Cristo entre los Doctores* con figuras de pequeño tamaño, que se mueven perfectamente intercaladas entre sí en un amplio marco arquitectónico.

El espacio central del segundo cuerpo del retablo está ocupado por una de las obras más importantes de la producción de Pedro de Campaña: *La Purificación de la Virgen*, donde tanto en el orden compositivo como en sus aspectos iconográficos se observan valores de carácter excepcional. Atendiendo a su composición se advierte que el artista ha tomado como punto de partida una estampa de Alberto Durero, pudiéndose señalar al mismo tiempo un profundo conocimiento del espíritu artístico de Rafael, del que Campaña en este caso ha extraído el recurso de graduar a los personajes en profundidad, para lograr un efecto de intensa amplitud espacial en el ámbito del templo donde se desarrolla la escena. El punto inicial del efecto de profundidad espacial aparece en la parte inferior derecha de la pintura, a través de la figura de un tullido levantando su brazo extendido hacia un niño que le tiende una manzana. Este recurso, aparte de señalar el ritmo oblicuo de la perspectiva que coincide con la dirección visual del espectador, sirve para introducir la atención en el tema y llevar la vista hasta el núcleo central de la escena, que es el momento en que el sacerdote recibe el cuerpo de la Virgen Niña. El conjunto de figuras femeninas que presencia la escena tiene una significación alegórica, puesto que simbolizan las virtudes que habría de adornar a la futura madre de Dios. En primer plano figuran la Caridad con dos niños en sus brazos, y la Templanza con un jarro y una bandeja. En segundo plano figuran la Justicia con una balanza, la Fortaleza con una cabeza de león en un broche que lleva en el pecho, la Prudencia con un espejo, la Fe con una Cruz y la Esperanza con sus ojos mirando hacia lo alto. La figura de la anciana que asoma entre las virtudes ha de ser la profetisa Ana.

En los laterales de este segundo cuerpo del retablo se encuentran compartimentados en dos espacios, en los que incluyen también dos pinturas, más amplias las del registro superior, en las que se representa a *Santiago en la Batalla de Clavijo* y *La Imposición de la casulla a San Ildefonso*. En la primera la figura del apóstol, cabalgando sobre un caballo blanco encorvetado y blandiendo una espada sobre un montón confuso de sarracenos, posee un movimiento y una fuerza inéditos hasta el momento en el panorama de la pintura sevillana, aspectos que hubieron de sorprender por su vigoroso realismo. En *La Imposición de la Casulla* el Santo recibe arrodillado la Casulla que la Virgen le impone desde un plano superior, rodeada de ángeles.

Las pinturas superiores del segundo cuerpo del retablo representan a *Santo Domingo* y *San Francisco*. Ambas tienen amplios fondos de paisaje, apareciendo el primero en actitud de consultar un texto sagrado con una expresión corporal que evoca la del profeta Daniel pintado por Miguel Ángel en la bóveda de la Capilla Sixtina. *San Francisco* está representado de rodillas en la escena de la impresión de sus llagas en el Monte Alvernia. En el ático del retablo figuran dos pinturas superpuestas de pequeño tamaño, en las cuales se describe *La Resurrección* y *La Crucifixión*, esta última en formato circular.

En la Catedral de Córdoba se conserva un retablo cuya ejecución por parte de Campaña se documenta en 1556. Lamentablemente la mayor parte de las pinturas han llegado hasta nuestros días en mal estado de conservación, estando algunas de ellas casi perdidas, especialmente las que figuran en el banco donde se representa *Cristo lavando los pies a los Apóstoles*, *La Santa Cena* y *La Oración del Huerto*. En el primer cuerpo del retablo figuran *La Anunciación* y *La Adoración de los Reyes*, mientras que en el segundo aparecen *La Batalla de los Ángeles*, *La Virgen en la Gloria* y Los Mártires cordobeses. En el ático figuran los bustos de *San Pedro* y *San Pablo* flanqueando un Calvario.

En 1557 comenzaron a realizarse en Sevilla las labores de pintura y dorado del espléndido retablo mayor de la iglesia de Santa Ana. Aunque en esta obra intervinieron varios artistas, existen testimonios de Pacheco que señalan a Campaña como autor del amplio conjunto de pinturas que adornan este retablo, mientras que el resto de los artífices se ocuparon de labores de dorado y policromía de la estructura arquitectónica.

Las escenas que se incluyen en el retablo están dedicadas a narrar episodios de la vida de Santa Ana, San Joaquín y la Virgen, y son los siguientes: *San Joaquín rechazado del templo*, *San Joaquín abandona la casa*, *El anuncio del ángel a San Joaquín*, *El abrazo de San Joaquín y Santa Ana*, *El Nacimiento de la Virgen*, *La Presentación de la Virgen*, *La Coronación de la Virgen en el Templo*, *Los Desposorios de la Virgen y San José*, *La Visitación de la Virgen a su prima Santa Isabel*, *El Nacimiento de San Juan Bautista*, *El Nacimiento de Cristo*, *San Jorge* (como titular de la primitiva iglesia de Triana), *La Asunción de la Virgen* y dos representaciones de *La parentela de la Virgen*.

La amplitud de los temas descritos en el retablo permite a Campaña recrear un amplio repertorio de recursos técnicos que acreditan sus excepcionales recursos como pintor. En principio puede señalarse en todo el conjunto la utilización de

contrastados efectos de luces y sombras para reforzar la expresividad física y emocional de los distintos pasajes que describe. En común también la gradación de elementos arquitectónicos y personajes en distintos planos de profundidad para obtener sensación de honda perspectiva, así como la disposición de atrevidos escozcos en numerosas figuras. Son habituales los detalles naturalistas en muchas de las pinturas, apareciendo en ellas actividades hogareñas, descripción atenta de muebles, ajuar y animales y vinculados a la vida doméstica.

En la parroquia de San Isidoro se conserva una tabla de grandes dimensiones firmada por Pedro de Campaña, que representa a *San Antonio y San Pablo*. Es obra de carácter monumental merced a la disposición de ambos personajes a gran tamaño y en primer plano, en el que ambos Santos aparecen arrodillados recibiendo con gran tensión emocional el alimento que un cuervo les trae en su pico. Un fondo de paisaje en profunda perspectiva cierra la composición en su parte izquierda.

Otra pintura de Pedro de Campaña de imprecisa fijación cronológica es *El Nacimiento de Cristo*, firmada, que se conserva en el Museo de Berlín cuya composición es próxima a la escena de este mismo episodio que pertenece al retablo de Santa Ana de Sevilla, aunque aquí el artista ha intensificado el efecto de luz contrastada entre los resplandores que aparecen en la parte superior y la penumbra de la inferior, rota tan sólo por los destellos que emanan de la figura el Niño. También en el Museo de Berlín se guarda una *Virgen de la Leche* captada con figura de medio cuerpo, que muestra un prototipo físico femenino habitual en este artista.

Los recursos líricos de gran intensidad aparecen captados en *La Adoración de los Reyes* de la Catedral de León, donde el artista ha recreado en las figuras de los monarcas tres prototipos rebosantes de júbilo y emotividad. Por el contrario en el *San Pedro orando ante Cristo atado a la columna*, firmado, de la iglesia de Santa Catalina de Sevilla, y en *El Santo Entierro* del Museo de Bérgamo, las actitudes y gestos de los protagonistas traducen sentimientos impregnados de piedad y patetismo.

Muy cercana al estilo de Pedro de Campaña, si no es de él mismo, está la *Virgen con el Niño* de la iglesia de San Vicente de Sevilla, mientras que el *Calvario* que preside un pequeño retablo de la iglesia de Madre de Dios de Sevilla, es obra que ha de ponerse en relación con un seguidor de su estilo.

HERNANDO DE ESTURMIO

No se conoce la fecha exacta del nacimiento de este pintor, que tuvo lugar en Zierikzee, en la actual Holanda, pudiéndose situar de acuerdo con el resto de sus datos biográficos en torno a 1515. Se ignoran también referencias sobre su proceso de aprendizaje, siendo la primera noticia histórica que de él poseemos su presencia en Sevilla en 1537 a donde debió llegar en fechas lógicamente anteriores. A partir de este año Esturmio vivió en Sevilla a lo largo de dos décadas, integrado en la amplia nómina de artistas de origen flamenco que trabajaba en la ciudad. Vivió en la Parroquia de San Andrés, donde se casó con Catalina Hernández y donde fueron bautizados sus hijos. Su muerte tuvo lugar en 1556.

El origen flamenco de Esturmio justifica que su pintura muestre influencias de estilos derivados de maestros de su nacionalidad, habiéndose advertido en sus obras claras similitudes con el de Egbert van Heemskerck, sin que por ello quiera decir que fuese discípulo de este pintor, siendo probable que ambos artistas utilizaran fuentes de inspiración comunes, como pueden ser grabados de origen miguelangés. También en la configuración de su estilo es posible que tuviese gran importancia su presencia durante algunos años en Italia, aunque este aspecto no puede pasar de ser más que una mera suposición, dado que antes de 1537, fecha en la que se establece en Sevilla, no se posee ninguna información sobre su vida.

La primera obra conocida de Esturmio son las pinturas del retablo de San Pedro y San Pablo que realiza en torno a 1539 para la parroquia de San Pedro en Arcos de la Frontera en unión de Antón Sánchez de Guadalupe y Pedro Fernández de Guadalupe. Es este conjunto pictórico que muestra una técnica muy desigual a causa de la intervención de diversas manos, de las de Esturmio están atribuidas: *La Quinta Angustia*, *El Entierro de Cristo*, *La Resurrección*, *La Conversión de San Pablo*, *El Martirio de San Pablo*, *La Adoración de los Reyes*, *La Presentación en el templo*, *El Bautismo de Cristo* y *La Asunción de la Virgen*, advirtiéndose en la mayor parte de estas pinturas la utilización de estampas de Alberto Dürero, aunque también se reconocen préstamos compositivos procedentes de otros artistas. Muy próxima al estilo de las pinturas de Esturmio en este retablo se encuentra *El Entierro de Cristo* que se conserva en el Instituto de Reforma Agraria de Madrid, fechable hacia 1540 y también *El Descendimiento* que pertenece al Monasterio de Santa Clara de Moguer, cuya ejecución puede situarse en torno a la misma fecha que la anterior pintura.

En 1547 se terminó la ejecución del retablo de la Inmaculada Concepción de Alcalá del Río, y aunque la autoría de Esturmio no está documentada se le atribuye con cierto fundamento por su proximidad estilística con este artista. En el primer cuerpo de este retablo aparecen representaciones de *San Pedro*, *La Inmaculada Concepción* y *San Juan Bautista*. En el segundo figuran *El Arcángel San Gabriel* y *La Virgen*, ambos por separado pero componiendo la escena de la Anunciación. Remata todo el conjunto un *Dios Padre* situado en el ático.

Para la antigua Universidad de Osuna Esturmio realizó en 1548 un conjunto de pinturas que se integran en un retablo dedicado, como el de Alcalá del Río, a la Inmaculada Concepción. De nuevo se observan en este retablo préstamos compositivos procedentes de estampas de Dürero, advirtiéndose sin embargo una intensificación de la calidad técnica del artista, reflejada en una ejecución más cuidada y detallista que en obras anteriores. En el banco de este retablo figuran *La Anunciación*, *El Nacimiento* y *La Adoración de los Reyes*, figurando en el primer y segundo cuerpo los *Cuatro Padres de la Iglesia*.

En la Iglesia de Santa María de la O de Sanlúcar de Barrameda se conserva un conjunto de pinturas que pertenecen a un desmembrado retablo, contratado por Esturmio en 1549. Este retablo está dedicado a *La Sagrada estirpe de la Virgen*, y por ello en su tabla central aparecen simétricamente dispuestos la Virgen y Santa Ana con el Niño y San José con San Joaquín. Las restantes tablas describen per-

sonajes vinculados a la parentela de la Virgen como *María Cleofás*, *María Salomé*, *Zebedeo* y *Alfeo*.

En torno a 1550 puede situarse la ejecución del *San Roque* que se conserva en la iglesia del convento de Santa Clara de Sevilla, obra de carácter monumental que muestra la figura del Santo mostrando su doliente llaga en medio de un profundo y dilatado paisaje.

Actualmente desmontado, se conserva en la Iglesia de Santa Ana de Sevilla el conjunto pictórico que formó parte de un retablo dedicado a Santa Catalina y cuya ejecución fue contratada por Esturmio en 1553. Este retablo estuvo presidido lógicamente por la pintura que representaba a *Santa Catalina*, obra que puede considerarse entre las mejores del artista. Está captada en pie con sus atributos de martirio, mostrando una actitud serena y concentrada en la que refleja la característica expresión dulce y ausente que Esturmio otorga a sus personajes femeninos. Acompañaba a la titular del retablo un conjunto de santos que representan a *Santa Justa* y *Santa Rufina* (esta última se ha perdido), *San Leandro*, *San Isidoro*, *San Blas*, *San Benito*, *San Juan Bautista* y *San Bartolomé*. En el banco de este retablo figuraban *El sacrificio de Isaac*, *La serpiente de Bronce* y *Abadon*.

La obra más conocida de Esturmio es sin duda el Retablo de los Evangelistas que figura en la capilla de esta advocación en la Catedral de Sevilla. Al mismo tiempo puede señalarse que en este conjunto pictórico Esturmio alcanzó el mayor nivel artístico de toda su carrera, justificándose esta cuidada calidad por la elevada cantidad económica que percibió y por estar destinadas las pinturas al templo metropolitano. En el banco del retablo aparecen las obras más interesantes de todo el conjunto, al figurar *Santa Catalina* y *Santa Bárbara*, obra que el artista firmó con amplios y claros caracteres y al mismo tiempo consignó la fecha de 1555, que sirve para fijar la cronología de todo el conjunto. En esta obra, al igual que en el resto de las composiciones, Esturmio emplea un dibujo conciso y muy marcado, tendente a precisar nítidamente los contornos. En las presencias y actitudes físicas de ambas Santas se advierten características derivadas del arte de Rafael. Sigue en el banco la representación de *San Sebastián*, *San Juan Bautista* y *San Antonio*, donde al igual que la anterior pintura cada santo lleva el atributo que le identifica. Al mismo tiempo al fondo de la pintura se representa con figuras de pequeño tamaño el martirio de San Sebastián, el Bautismo de Cristo y el rapto de San Antonio por los demonios. La pintura más divulgada de este conjunto pictórico del retablo de los Evangelistas es la que efigia a *Las Santas Justa y Rufina*, en donde ambas aparecen en actitudes contrapuestas y lujosamente ataviadas, teniendo al fondo el alminar de la mezquita de Sevilla, al pie del cual se describe la escena de su martirio.

En el primer cuerpo del retablo aparecen los evangelistas *San Marcos* y *San Lucas* en las calles laterales, figurando *La Misa de San Gregorio* en el registro central. *San Marcos* aparece sentado sobre un trono de nubes que se apoya en un árbol seco de tronco retorcido. Está acompañado de su atributo tradicional, el león, estando en términos generales la figura de este apóstol inspirada en un grabado de Agostino Veneciano. La representación de *San Lucas* figura igualmente sentada sobre un trono de nubes que descansa sobre varios troncos de vigoroso per-

fil. Le acompaña el toro como atributo, e igual que en San Marcos, su figura deriva de un grabado de Agostino Veneciano, al que se han añadido detalles procedentes de otro grabado de Aldegrever.

En el segundo cuerpo del retablo aparecen los apóstoles *San Juan* y *San Mateo*, en los que Esturmio ha tomado modelos compositivos que están extraídos de los profetas que Miguel Ángel realizó para la bóveda de la Capilla Sixtina. Preside el centro de este segundo cuerpo *La Resurrección de Cristo*, obra realizada con un dibujo seco y anguloso cuya expresividad corporal está tomada también de un dibujo de Miguel Ángel.

También en 1555 está firmada la *Alegoría de la Inmaculada Concepción*, que pertenece a la Colegiata de Osuna. Es obra de estudiada composición, perfectamente organizada y simétrica, que procede de una estampa de Cornelio Vos. La escena está presidida por las figuras de San Joaquín y Santa Ana, que arrodillados dan gracias por el mensaje celestial que les comunica que a pesar de su ancianidad serían padres de la Virgen María. De sus pechos brotan tallos de azucenas que al unirse propician la Concepción Inmaculada de María, la cual aparece en la parte superior sentada sobre un trono de nubes y con el Niño en su regazo. Un dilatado paisaje sirve de fondo a la escena.

LUIS DE VARGAS

La primera gran personalidad netamente sevillana, es decir, nacida en la propia ciudad, en el siglo XVI es Luis de Vargas. No es mucho lo que se sabe actualmente de su vida y de su obra, puesto que la mayor parte de su existencia la pasó en Italia. Nació hacia 1505-1506, siendo su padre Juan de Vargas, artista de escasa entidad, con el que es lógico que realizase su formación artística. Después de concluir su proceso de aprendizaje, cuando contaba con veintiún años, viajó a Italia residiendo fundamentalmente en Roma. Allí permaneció aproximadamente entre 1527 y 1534, siendo probable que en esta última fecha volviera a Sevilla, donde estuvo algunos años. Hacia 1541 volvió de nuevo a Italia, permaneciendo allí en una segunda estancia hasta 1549, puesto que en 1550 Vargas se encontraba otra vez en Sevilla, donde vivió quizá hasta 1567; al menos en diciembre de este año consta que ya había fallecido.

Para esbozar la personalidad de este artista no existe mejor testimonio que el de Pacheco, quien señala que fue hombre humilde, modesto, piadoso y sobre todo gran pintor. Pacheco no dice quiénes fueron los maestros que influenciaron el estilo de Vargas en Italia, aunque recoge la sugerencia de que pudo ser Pierino del Vaga, ni tampoco habla de las obras que a lo largo de su estancia italiana pudo realizar en aquel país. Ciertamente no se ha identificado ninguna pintura de las muchas que sin duda Vargas hubo de haber ejecutado en Italia, y que estarán fundidas en el ingente círculo de anónimos pintores que siguieron e imitaron a Rafael.

Las obras conocidas de Vargas pertenecen al último período de su vida, pasado íntegramente en Sevilla, y en ellas se evidencia de forma clara su relación con el estilo de maestros italianos contemporáneos, como Pierino del Vaga, Salviati y Va-

sari. Estas referencias estilísticas se reflejan claramente en el retablo del Nacimiento de Cristo de la Catedral de Sevilla, obra que el artista inició en 1552 y concluyó en 1555. La pintura principal de este retablo representa justamente *El Nacimiento de Cristo*, que a pesar de su filiación italianizante muestra un armonioso ritmo compositivo y al mismo tiempo un intenso naturalismo descriptivo, aspectos que le alejan del trepidante manierismo practicado en estos años por maestros romanos y florentinos. Tres pequeñas escenas donde se representa *La Anunciación*, *La Presentación* y *La Adoración de los Reyes*, aparecen en el banco de este retablo, mientras que en los laterales figuran efigies de *Los Cuatro Evangelistas*.

También en la Catedral de Sevilla se conserva otro importante retablo de Luis de Vargas, obra en la que alcanza el máximo nivel de calidad técnica de toda su trayectoria artística. Se trata del retablo que tradicionalmente se ha llamado de «La Genealogía de Cristo» pero que realmente representa la *Alegoría de la Inmaculada Concepción*. Interpretando a Pacheco, puede deducirse que Vargas inició este retablo a raíz de la dotación de su capilla en 1536, pero su ejecución fue interrumpida con motivo de su segundo viaje a Italia. Cuando Vargas regresó definitivamente a Sevilla el retablo fue concluido, puesto que la pintura central está firmada en 1561, fecha realmente tardía. Para la composición de esta pintura e igualmente en la plasmación de su contenido ideológico, Vargas tuvo en cuenta un grabado que reproducía una obra de Giorgio Vasari, pintada para la iglesia de los Santos Apóstoles de Florencia entre 1540 y 1541. Estas fechas indican que Vargas no inició al menos esta pintura antes de marcharse por segunda vez a Italia, sino que viendo la obra de Vasari en Florencia y haciéndose posteriormente con un grabado, encontró los puntos de partida para su realización. En la pintura se desarrolla un profundo argumento simbólico que arranca de Adán y Eva, quienes transmiten el pecado original a través de sucesivas generaciones señaladas por el árbol de Getsé, interrumpiéndose esta herencia al llegar hasta la Virgen María que nació libre de él. En esta pintura ha sido siempre famoso el escorzo de la pierna de Adán que figura en primer término y que constituye realmente un acierto pictórico.

En el banco del retablo aparece el retrato concentrado y digno del chantre Juan de Medina junto con un escudo de armas. En el centro figura una representación de *La Iglesia Triunfante*, en la que el artista ha situado figuras de santos y padres de la Iglesia de medio cuerpo, inspirándose en detalles extraídos del fresco de la Disputa del Sacramento de Rafael, pintado en las estancias vaticanas. En los laterales del retablo aparecen representaciones de *San Pedro* y *San Pablo*, mientras que en la parte superior figuran ángeles músicos y cantores.

El conjunto de las pinturas de Vargas en la Catedral de Sevilla se acrecienta con la representación de *El Calvario*, firmado por este artista, pintura de pequeñas dimensiones pero de gran calidad técnica. La figura de Cristo en la Cruz se recorta sobre un fondo de paisaje en tinieblas, de las que emerge un perfil de edificaciones en ruinas de corte clásico. A los pies de la Cruz figuran la Virgen y San Juan apareciendo en la parte inferior izquierda San Francisco acompañando a un donante.

Muy problemática resulta la atribución a Luis de Vargas del retrato del *Venerable Juan de Contreras* a pesar de que viene manteniéndose desde hace tres siglos. Dicho retrato se conserva en la Catedral de Sevilla, a la cual fue donado por el canónigo

don Juan de Loaysa hacia 1675. La atribución a Vargas parece ser que la realizó Murillo según consta en la «Vida del Venerable Contreras» escrita por el padre Aranda en 1692, siendo por lo tanto probable que el propio Murillo fuera quien pusiese en el retrato la firma de Vargas y el año 1541 como fecha de ejecución. Sin embargo la comparación de este retrato con otros realizados por el propio Vargas no muestra una clara identidad de estilo, lo que no permite aseverar su antigua atribución a este artista.

Fuera de la Catedral de Sevilla existe un grupo de pinturas de este artista que poseen un alto nivel de calidad. En primer lugar habrá de citarse *Los preparativos de la Crucifixión*, que pertenece al Museo de Filadelfia, obra firmada en la que el artista contrasta la movilidad de gestos y actitudes que muestran los sayones y soldados, con la mansedumbre de Cristo que sentado sobre el madero espera el comienzo del suplicio. En la parte inferior derecha de la escena, aparece arrodillada la figura de un donante. Otra obra de Vargas de singular interés es la *Purificación* de la Virgen, que pertenece al Museo de Bellas Artes de Sevilla, en la cual los recursos compositivos del artista son inferiores a los que empleó en otras pinturas, ya que en este caso tanto los protagonistas de la escena como el fondo arquitectónico que los respalda señalan ritmos excesivamente verticales. Notorio interés por sus características compositivas muestra el *Juicio Final*, firmado por Vargas, que se conserva en la fundación Rodríguez Acosta de Granada procedente del legado Gómez Moreno. Es obra de reducidas dimensiones en la que el artista parece haber eludido tener en cuenta el Juicio Final de Miguel Ángel de la Capilla Sixtina, aunque denota estar sugerida al menos por su contemplación. La última obra conocida de Vargas es el retablo de *La Piedad*, realizado en 1564 para la iglesia de Santa María la Blanca de Sevilla. En la tabla central el grupo de las Marías con San Juan se arraciman en torno al cuerpo de Cristo, dispuesto siguiendo un ritmo diagonal, a cuyo extremo aparece la figura de la Magdalena besando sus pies. Un fondo de tinieblas inunda el paisaje que respalda la escena, advirtiéndose en la parte superior una descripción del Calvario y a la izquierda una representación del Entierro de Cristo. La iconografía del retablo se complementa con la aparición en las calles laterales de *San Juan Bautista* y *San Francisco*.

Ningún resto ha llegado hasta nuestros días de las pinturas realizadas al fresco por Luis de Vargas en Sevilla, donde en el renacimiento fue el primer artista en practicar esta modalidad, tal y como testimonia Pacheco. Entre las obras de las que se tiene constancia que existieron figura una *Virgen del Rosario* que estuvo en un pilar de la iglesia de San Pablo, y que estaba fechada en 1555. Esta pintura desapareció en el proceso de reforma y transformación que se llevó a cabo en esta iglesia a finales del siglo XVII y principios del XVIII. También desapareció el amplio programa iconográfico que adornaba los muros de la Giralda, y que Vargas realizó entre 1553 y 1558, aunque a través de una pintura de Miguel de Esquivel, fechable hacia 1620, podemos conocer la distribución e iconografía de la mayor parte de estas pinturas. También se perdieron el *Cristo camino del Calvario* pintado en 1561, que figuraba en un altar de las gradas de la Catedral, y que fue sustituido por una copia en el siglo XVIII; e igualmente los murales que decoraban el arco de ingreso a la capilla del Sagrario, donde figuraban *Daniel en el foso de los leones* y *Elías en el desierto*.

Escasas noticias se poseen en la actualidad de los pintores que Pacheco mencionó como discípulos de Luis de Vargas. Ninguna referencia documental se posee de Luis Fernández, a quien a su vez Pacheco nombró como su maestro, y muy poco puede decirse de Luis de Valdivieso, aunque de éste nos ha llegado un *Juicio Final* pintado al fresco, que procedente del Hospital de la Misericordia de Sevilla se conserva en el Museo de Bellas Artes de Sevilla. Es obra de modesta técnica, en la que el artista se somete al esquema compositivo del mismo tema pintado por Miguel Ángel en la Capilla Sixtina.