

**TRES RETABLOS MENORES EN STA. MARIA DE
LA OLIVA DE LEBRIJA.**

Juan Cordero Ruiz
Universidad de Sevilla

RESUMEN

Con motivo de la reciente restauración del gran retablo de Alonso Cano, situado en el presbiterio de la Iglesia Parroquial de Santa María de la Oliva de Lebrija, se ha incrementado considerablemente el número de visitantes que acuden a visitar tan espléndida obra. Acapara de tal modo la atención tan excepcional retablo, que apenas se repara en otras obras notables del mismo templo, que pueden quedar ignoradas o infravaloradas, dada su aparente modestia. Es por ello que hemos elegido, como contraste, tres pequeños retablos, señalando algunas cualidades histórico-artísticas, cualidades que pueden pasar desapercibidas al visitante, pues no ostentan, a primera vista, el evidente esplendor estético del retablo mayor.

Los tres pequeños retablos elegidos son muy dispares; los tres se sitúan en torno al siglo XVI, lo que también dificulta más la conexión directa y el goce de un espectador menos iniciado.

SUMMARY

Due to the recent restoration of the main altar-piece of St. Mary's Church in the town of Lebrija (Sevilla), a work by Alonso Cano (XVII cent.), the number of visitors has increased notably. The tremendous value of the main altar-piece monopolizes the attention so much, that other artistic works do not attract the attention of people visiting the church. This is the reason why three small altar-pieces have been selected to be studied, pointing out its historical and artistic values that could be unnoticed in comparison with the main altar-piece. Three of them are works of the XVIth cent.

(Fig. 0) Es conocido universalmente el monumental retablo que preside el presbiterio de la iglesia parroquial de Santa Maria de la Oliva de Lebrija. Esta obra de Alonso Cano puede eclipsar por sus excelsas cualidades a otros muchos retablos, ciertamente más “modestos”, que comparten vecindad, repartidos por el excepcional templo lebrijano.

Queremos fijarnos hoy en tres desiguales retablos, que podemos calificar de “menores”, más por su tamaño que por su interés histórico artístico.

I.- VIRGEN DE LA PIÑA

Se trata de un pequeño retablo situado en la Capilla de la Vela, en la nave de la epístola, de la Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Oliva de Lebrija. (Fig. 1)

Está formado por un basamento o banco que soporta cuatro columnas de orden dórico, fustes retallados en el tercio inferior y estriados los dos tercios superiores; forman tres calles, la central más ancha contiene un arco de medio punto a modo de hornacina que cobija la imagen escultórica de la Virgen de la Piña; las dos calles laterales conforman rectángulos que enmarcan las pinturas de San Francisco y Santo Domingo, y soportan un friso de triglifos y metopas con cabezas de ángeles alados, más una cornisa que sostiene un gran ático con frontón, el cual enmarca una medio figura en alto relieve de Dios Padre. Las dimensiones son “de tamaño académico” o menor del natural, como se describe más adelante. En su sencillez de sobria elegancia y proporciones equilibradas, hay una magistral lección del arte manierista de Juan Bautista Vázquez, el Viejo.

Oía en mi infancia, seguro que como tantos otros lebrijanos, que la Virgen de la Oliva era la escultura de “más mérito” de Lebrija, seguida de la Virgen de la Piña. Todavía la primera, por su tamaño, prestancia ostentación y preeminente lugar hacía comprensible este elogio. Pero, ¿cuál era el mérito de la segunda? ¿Porqué su importancia? Ni su tamaño, presencia, belleza y lugar que ocupaba, parecían relevantes. ¿Dónde su mérito? Sirvan las siguientes líneas, que el estudio y los años me han proporcionado, para arrojar alguna luz sobre este tema.

Casi todos tenemos, de manera más o menos consciente, un canon o metro propio por el que medimos las obras de arte, con un subjetivo e insobornable “me gusta” o “no me gusta”. Siempre ocurre así, y salvo aquellas personas sin criterio e insensibles al arte, el “gusto personal” marcará su ley. Este subjetivismo está muy presente en este momento de “pensamiento débil” y carencia de

verdades absolutas, cuando confundimos el respeto que debemos a las personas con la sumisa aceptación de sus juicios arbitrarios.

Es verdad que nuestro criterio personal es importante al valorar la obra de arte, pero nuestro criterio no puede caer en adanismo, ni formarse de espaldas a lo que es el conocimiento y la evolución de las ideas, sino que requiere el establecimiento de normas y pautas que profundizan y perfeccionan nuestra sensibilidad natural, enseñándonos a valorar las obras en su contexto y circunstancias. Solo así podremos expresar y degustar el bello mensaje que porta la verdadera obra de arte, cuyo lenguaje inefable se basa mucho en el sentimiento, pero también en la razón y la lógica.

Una obra escultórica del siglo XVI, que tiene en Lebrija reconocimiento universal, es la **Virgen de la Piña** (Fig. 2); incluso el nombre de su autor, **Juan Bautista Vázquez**, es bien conocido por todos los estudiosos del arte. Efectivamente, se trata de una obra de excepcional y sobria belleza que, junto al prestigio de su autor y al papel que este representa en la historia del arte, adquiere la importancia capital que le reconocemos. Mi profesor Hernández Díaz, al referirse a ella, dice: *“es uno de los más bellos ejemplos del ensamble del manierismo con las características escultóricas locales”* (A.H. 1944). Aunque en otro lugar (Instituto D.V.del C.S.I.C. 1951) recurre a ese estilo de historiador ambiguo, que se guía por su intuición y experiencia, cuando le faltan los datos escritos, y dice: *“De este maravilloso taller (de Bautista Vázquez) derivan no pocas imágenes de mucho interés artístico. Citaré por todas ellas la magnífica escultura de la Virgen de la Piña, obra sugestionada por los temas análogos de Vázquez, y que sólo en su círculo podría razonarse”*.

Esto lo escribía el profesor H. Díaz, con la evidente intuición del experto que era, mucho antes que el profesor Palomero diese a la imprenta la escritura-contrato de la obra. (*Archivo Hispalense. 1986*)

En efecto, en 1577, Juan Bautista Vázquez, el Viejo, se comprometía a realizar *“un retablo de madera y pintado y dorado que tenga de ancho tres varas y de alto quatro varas y media, y en el medio del una imagen de nra s^a de bulto redondo para sacar en procesión de seys palmos de alto, y encima de la dha imagen una figura de dios padre de medio relieve, y en dos tableros que an de yr a los lados de la dha imagen se an de pintar al olio dos figuras de pincel, las que me pidierdes”*. (Fig. 3)

¿Tan importante fue como artista Juan Bautista Vázquez? Sin duda alguna es uno de los grandes maestros del siglo XVI, creando esa gran escuela de imagineros que va a sentar las bases de lo que será la gran imaginería sevillana del siglo XVII. Nacido en Ávila, allí se casó por tres veces, y del

primer matrimonio tuvo su hijo de igual nombre apodado “El Mozo”, también gran escultor en la Sevilla de finales del siglo XVI. De su formación italiana no cabe duda, como de la huella que le dejó Miguel Ángel, testimoniándolo en la “Piedad”, que se conserva en la catedral de Ávila, y fue expuesta en el Pabellón del Vaticano de la Expo 92, en Sevilla. Escultor de amplio registro, con obras en bronce, mármol y madera, pintor y grabador. Asentado en Sevilla, aquí pasó casi los treinta últimos años de su vida, hasta 1588, marcando con su influencia y multitud de obras todo el renacimiento del siglo XVI sevillano.

El pequeño retablo de la Virgen de la Piña constituye una perfecta obra de unidad compositiva y armonía de las tres bellas artes; se adelanta en ello a lo que será la obra cumbre de la parroquia: el retablo mayor de A. Cano. La composición arquitectónica tiene la proporción y elegancia de las mejores obras retablisticas del renacimiento. Se conjuga en perfecto equilibrio, con la escultura de bulto, el bajorrelieve de Dios Padre, las pinturas de San Francisco y Santo Domingo, más la decoración policroma de sus superficies. (Fig. 4)

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

Son datos no suficientemente investigados, pero hay indicios para suponer una mayor vinculación de Bautista Vázquez con Lebrija, que la mera ejecución del profesional de esta Virgen de la Piña. Está por aclarar el hecho que, su hija Sor Juana Bautista, tomando los hábitos de Franciscana

Concepcionista, en 1586, lo hiciese en el Convento de Lebrija, lo que es posible por la vinculación que tuvieron estas monjas lebrijanas con las de San Juan de la Palma de Sevilla. Todo ello justificaría una particular relación, más allá de la profesional, del gran maestro con este pueblo.

Hay en Lebrija algunas obras escultóricas e intervenciones que nos remiten al entorno de este singular maestro, bien directamente o en relación con otros maestros. Aunque falto de documentación que lo acredite, queremos referirnos a la escultura en madera policromada del *Cristo de la Buena Muerte* que se conserva en la lebrijana Parroquia de Santa María de Jesús. (Fig. 5, 6, 7). Es obra maestra de la imaginería manierista sevillana que solo puede encajarse en el estilo propio de Bautista Vázquez el Viejo, al compararlo con otras obras ciertas de su mano.

Por este conjunto de circunstancias podemos comprobar que el retablo de la Virgen de la Piña de Lebrija, no es una obra cualquiera, sino un conjunto singular dentro del arte español, el cual une a su evidente belleza formal, unas características históricas, que pueden ayudar a descifrar y comprender mejor lo que significó el movimiento “manierista” en la baja Andalucía, como estilo complejo de la transición del pleno renacimiento al posterior barroco.

No está de más aprovechar la ocasión, ya que ha salido varias veces la expresión “*manierista*”, de reivindicar este término de la historia del arte, siempre mal entendido, y que en ocasiones se tradujo como amaneramiento de las formas, como estilo de transición entre la plenitud del renacimiento y el esplendor del barroco; teniendo otras veces un aspecto negativo y peyorativo, incluso de impotencia, decadencia y agotamiento creativo.

Pero la más reciente investigación historiográfica ha puesto de relieve el singular carácter de este momento artístico, que se nos manifiesta como uno de los periodos más creativos del pensamiento humano, y que solo puede ser plenamente valorado a la luz de los avances técnicos, científicos y artísticos de nuestro tiempo.

Es por ello que, bajo este prisma que revaloriza la originalidad, la innovación, el riesgo de la novedad, la exploración de lo absurdo, la ruptura de la norma clásica aceptada como garantía de seguridad, y la búsqueda de lo inédito con etiqueta de “modernidad”, recobran estas obras manieristas del siglo XVI, un renovado interés que reclaman nuestra mayor atención sobre obras tan aparentemente modestas, pero tan llenas de significados, como el “modesto” retablo de la Virgen de la Piña de Lebrija.

II.- RETABLO DEL CRISTO DE LA VIGA.

El Crucificado, la Virgen y San Juan, forman uno de los más interesantes conjuntos escultóricos de Lebrija, situado hoy en la Sacristía Mayor de la Parroquia de Santa María de la Oliva, convertida en museo parroquial, a expensas de D. José Cortines Pacheco, desde 1978.

Se trata de un retablo crucifijo que enmarca las formas del crucificado central, dejando bajo los brazos horizontales de la cruz los espacios para componer el Calvario con las figuras de la Virgen y San Juan. Atribuye Palomero Páramo este pequeño retablo al escultor abulense Gaspar del Águila, sin que nos fundamente esta atribución, máxime cuando sabemos que la estructura actual (Fig. 8, 9) ha sufrido muchas alteraciones debido a sus variados orígenes y diferentes emplazamientos. (*Véase “El retablo sevillano del renacimiento”*. J.M.Palomero Páramo. Diputación de Sevilla, 1983)

Lo sitúa Palomero en torno a 1580, quizás forzando la autoría de Gaspar del Águila, pero ello creemos que no concuerda con los elementos pictóricos y decorativos, que se corresponderían con la presencia en Lebrija de Pablo Legot, y no antes de 1630. A menos que aceptemos la tesis de tratarse de un retablo “recompuesto” por el escultor lebrijano Juan de Santamaría, cuando rehizo el retablo de Alonso Cano, ya en el siglo XVIII, modificando partes del mismo al hacer el camarín de la Virgen de la Oliva, y aprovechase materiales diversos.

La procedencia primera de las tres imágenes pudo ser la viga o iconostasio de la primitiva cabecera del templo, en su ampliación arquitectónica realizada desde 1475 hasta muy avanzado el siglo XVI.

Según constancia de los trabajos realizados entre 1519 a 1523 por **Alejo Fernández** y su hermano **Jorge**, pintor y escultor respectivamente, quienes cobraron 91.200 maravedises, “entre otros trabajos”, por las imágenes de la Virgen y San Juan, “de talla dorada” que acompañaban a un Crucificado. Creemos que esas imágenes formaban parte del primitivo retablo mayor, y se refirieron a las que hoy nos ocupan.

Cuando en 1628 se replantea el presbiterio con el monumental retablo de Alonso Cano, estas esculturas ya están trasladadas a la capilla de la cabecera en la nave del Evangelio, denominado hoy “Retablo de Santiago” o de “los Santos Patronos”, debido a la iconografía de su posterior reforma.

Al confeccionarse el actual retablo de Santiago, por el que pagó la Hermandad de los Santos dos mil reales, en 1694, el Crucificado pasaría al lugar que hoy ocupa en la sacristía-museo, y la Virgen con San Juan se trasladaron

a la Capilla de la Veracruz, formando Calvario con el Cristo del mismo nombre, titular de dicha capilla. Hoy, debido quizás a ese trasiego, cada una de estas imágenes presenta apariencias diferentes por algunas restauraciones y limpiezas, que pueden confundirnos sobre su origen común; pero basta contemplarlas en su colocación actual, desde 1978, para comprender que tienen una unidad estilística y compositiva que las hacen un todo inseparables.

Tal vez en ese momento histórico se sitúa el crucificado en el retablo que menciona Palomero, sobre la cajonería de la Sacristía, bajo el arco toral de levante en una estructura que nosotros hemos alcanzado ver y que se corresponde con el dibujo que presenta Palomero en su obra”. (Fig. 10)

Ese “retablo crucifijo” tenía un cuerpo único, rematado con arco circular rebajado, de radio menor que el arquitectónico en que se circunscribe, a modo de frontón sobre una cornisa, estructuras que enmarcan una pintura del Dios Padre, obra de Pablo Legot. Tiene en su arranque dos aletones en espiral, hoy desaparecidos.

Predomina la estructura centrada de la cruz, y en los huecos bajo su brazo horizontal, dos pinturas terminadas en arcos de medio punto, que representan a la Virgen y San Juan, y que también se conservan independientes en este mismo museo parroquial.

Todo el rectángulo de la composición descansa sobre un friso a modo de banco que contiene en el espacio de las metopas, cinco pinturas de Pablo Legot, compartimentadas por seis triglifos a modo de ménsulas que sustentan una cornisa base del retablo.

Hemos de añadir, citando a Bellido Ahumada, (*La Patria de Nebrija. I.S.B.N.: 84-398-3421-7*) que en 1694 se adquirió este retablo de la iglesia de San Nicolás de Sanlúcar de Barrameda, compuesto por el arquitecto Juan Andrés Bravo, siendo Juan de Santamaría Navarro, escultor lebrijano, quien construyó una peana para el Cristo, y José de Guevara, pintor, quien lo retocó y encarnó. (Fig. 9)

Por lo anteriormente expuesto podemos decir que nos encontramos ante un “original” retablo, compuesto de los más variados elementos tanto por su morfología como cronología, lo que nos induce a pensar que más que una traza unitaria y predeterminada de un autor, se ha formado de piezas ocasionales, eso sí, armoniosamente conjuntadas.

Pero lo verdaderamente importante son las tres esculturas que hoy podemos contemplar en lugar preferente del Museo Parroquial.

Sin que exista un documento definitivo que lo afirme podemos decir, basados en nuestra experiencia y conocimientos de obras semejantes, que todas

las pistas nos conducen a los dos grandes maestros, de la primera mitad del siglo XVI, **Jorge Fernández** y su hermano **Alejo**, de quienes consta en los archivos parroquiales que intervinieron en dos imágenes de Lebrija, entre los años 1519 y 1523.

Estos dos grandes artistas, Jorge escultor y Alejo pintor, pese a su apellido y su procedencia cordobesa, eran alemanes, y debieron tener el más alto prestigio cuando son llamados, nada menos, para rediseñar y completar el inacabado retablo mayor de la catedral de Sevilla, el más importante empeño en ese momento. Ellos realizan la maravillosa viga de imaginería que corona el retablo, imprimiendo a la parte central del goticista Dancart, los nuevos aires del renacimiento centroeuropeo, que traerán la modernidad renacentista a la escultura sevillana. Y en Lebrija está la huella de esta nueva forma de entender la imaginería religiosa del primer renacimiento.

Cristo, figura central de esta trilogía excepcional, (Fig. 13) está representado agonizante en la cruz, con un patetismo que prelude lo que será la imaginería pasional del barroco. Pese a ello, su postura es serena, clásica, de proporciones estilizadas y correcta anatomía tomada del natural, de ahí ese naturalismo un tanto idealizado, como corresponde a los patrones de belleza renacentista, o ya mejor, de la expresividad que va a caracterizar el gran movimiento manierista, al que antes nos hemos referido.

Nos extraña que algunos estudiosos hallan dudado de la autoría cierta de Jorge y Alejo Fernández en este Calvario. Es verdad que no hay un documento definitivo que lo acredite, pero la historia del arte no se hace solo con bases documentales, hay otros medios de investigación que pueden ser tan creíbles, o más, que un contrato, unas facturas o unas referencias escritas más o menos directas. (Como hemos hecho mención, al hablar de la Virgen de la Piña, de la intuición del profesor Hernández Díaz, que se anticipa con su “ojo clínico” a la autoría de esta Virgen, mucho antes que el feliz descubrimiento documental del profesor Palomero, lo certifique).

Porque, en este caso, tampoco hace falta recurrir al testimonio del documento concreto que certifique la autoría, o al análisis químico y biológico de los materiales empleados; tampoco descubrir con radiografías las estructuras de los ensamblajes, el aparejo y otras cualidades ocultas a una mirada superficial. Nos basta hacer comparaciones morfológicas cuanto a los plegados de los ropajes, la composición de las formas, los parecidos anatómicos y fisiológicos, las expresiones, y una serie de rasgos más sutiles que el experto descubre muy fácilmente. Ello es posible porque en una obra de arte (como en toda obra humana auténtica) siempre se refleja la personalidad, la individualidad del

autor; ese rasgo distintivo que tiene todo ser humano que, misteriosamente, siendo semejante a todos los de su especie, es también diferente, único e irrepetible. Y estos caracteres únicos se transmiten de modo inconsciente y misterioso a su obra. Se conocen bien las obras ciertas de estos autores que nos sirven de referencias comparativas, para deducir, sin lugar a dudas, que fueron los autores de este Calvario, pieza escultórica clave de la imaginería lebrijana.

No siempre pensaron los lebrijanos que esas imágenes de San Juan y la Virgen fueran obras tan relevantes y dignas de especial conservación. Tras una larga etapa iniciada a fines del siglo XVII, sufren un progresivo deterioro (que yo presencié por los años cuarenta del pasado siglo) donde permanecieron olvidadas y muy deterioradas en las dependencias de la Hermandad de la Veracruz, tras ser quitadas del retablo del Cristo, por su mal estado (Fig. 11). Es cierto que le faltaban dedos de las manos, los basamentos y los pies corroídos por xilófagos, y muy afectadas las dos imágenes, en toda su estructura, por los cambios climáticos. Su madera no es la más propicia a la conservación, y cuatro siglos causaron estragos, como desgraciadamente hemos podido comprobar en el propio Cristo de la Viga, recientemente restaurado. (Fig. 13)

Estas vicisitudes son muy comunes en nuestro patrimonio artístico, pues no siempre ha existido la sensibilidad, la cultura y los medios necesarios para la conservación ideal de estas verdaderas reliquias del arte, la fe y la cultura. Pero así es la historia, aunque hoy no nos expliquemos los destrozos que desde la ignorancia, la barbarie, incluso desde la buena fe, se ha cometido contra nuestro patrimonio material y espiritual.

Lo que ahora se nos presenta como una pieza única, no es más que la recomposición de un retablo hecho de retales. Ya hemos dicho en otro lugar como la Virgen de la Oliva estaba en el retablo mayor de Alonso Cano, exenta; en un camarín con baldaquín, complementado con las jambas y pinturas (más las metopas pintadas por Pablo Legot, y un frontón curvo, igualmente pintado con Dios Padre) Pues bien pudieron ser estos materiales desechados en el siglo XVIII, cuando el escultor lebrijano Juan de Santa María Navarro, crea el actual camarín, aprovechando piezas y figuras más algunas piezas que, posiblemente, fueron reutilizadas para este Cristo de la Viga, en el lugar que hoy ocupa. Ello contradice la cita de Bellido Ahumada a la que nos hemos referido más arriba, pero puede ser una hipótesis a investigar la similitud decorativa entre el retablo de Alonso Cano y estos fragmentos; la participación de pinturas del mismo Pablo Legot, y otras características estilísticas más difícil de describir en este texto. (Fig. 12)

La expresión corporal de la Virgen, atenta y pendiente del rostro

próximo a la agonía de su Hijo, con su sencillez de movimiento y el amplio plegado de su manto, que deja adivinar su noble anatomía, culminando en esa espléndida cabeza, que acepta un contenido dolor de expresión serena (Fig. 15). Es rostro que merece ser mirado de cerca para aprender la honda psicología de esta Dolorosa. Contrasta con unas manos, que un día fueron de bellísimas formas estilizadas, y que una tosca restauración las han dejado como enguantadas...¿Y como no establecer un cercano parentesco entre esta Virgen y la Quinta Angustia del Retablo catedralicio sevillano?

Todo el apostolado de la viga, obra cierta de Jorge Fernandez, exhibe un ropaje de singular y personalísimo plegado, que se nos antoja de una semejanza irrefutable con la Virgen y el San Juan Lebrijano. (Fig.11 y 14)

Ciertamente es San Juan otro bello ejemplar de la imaginería renacentista lebrijana, digno de figurar en la más excelsa nómina de obras salidas de las manos de Jorge Fernández. Su rica policromía estofada, contrasta con la parca pintura de la Virgen, tal vez producto de la accidentada historia de estas imágenes, y sus desafortunadas intervenciones, lo que crean un cierto desequilibrio visual en el conjunto del Calvario; pero si logramos hacer abstracción de estos incidentes cromáticos, apreciaremos el armónico grupo escultórico como lo que realmente es: una obra maestra digno de figurar en el más exigente museo de arte cristiano español, incluso universal.

III.- RETABLO DE LA CONCEPCIÓN O DE VILLAVICENCIO

Escasas son las pinturas del siglo XVI conservadas en Lebrija, pero algunas, como las que aquí traemos, son de un singular interés.

Se trata de un conjunto pictórico, compuesto como pequeño retablo, situado en el trascoro de la Iglesia parroquial de Santa Maria de la Oliva, frente a la Puerta del Perdón a los pies del templo (Fig. 16).

El retablo es llamado por muchos como de Villavicencio (por el párroco D. Sebastián de Villavicencio que lo encargó) y por otros de la “Concepción” por su temática; incluso en algunos documentos parroquiales se le designa como de “la Antigua”, y también de “Ntra. Sra. del Rosario”.

Este es el caso donde un documento escrito contradice lo que es evidente en la expresión plástica. Dice el documento (testamento de 1565 del clérigo Sebastián de Villavicencio) que se haga *“un retablo para mi altar a un debuxo que se hallará entre mis papeles fecho de mano de Pedro Villegas debuxador, el cual mora en la costanilla de San Martin de Sevilla, y conforme al dho debuxo se haga a gloria y honra de nra. S^a de la Concepción y así se intitule*

el dho mi altar de aquí adelante". Se deduce, pues, que solo el diseño base es del gran pintor sevillano Pedro de Villegas Marmolejo, diseño a no dudar por los que se hacían en esa época y por estar "entre los papeles" del donante, que muy poca información podrían dar a quien por ello se guiase. La ejecución, según el documento, debió hacerla otro pintor que se prestase a copiar de un dibujo del maestro.

El primitivo coro parroquial fue construido en 1517, y reparado en 1576. Creemos que es sobre ese primitivo paramento donde se instala el retablo que venimos comentando. Evidentemente compuesto en dos estilos y etapas diferentes.

Se compone la parte más antigua de un cuerpo central de tres calles, limitado por dos pilastras acanaladas de orden jónico, rematado por un sencillo entablamento y frontón triangular, que enmarca una pintura de media figura de Dios Padre. (Fig. 17)

Está organizada esta parte central del retablo de Lebrija, por una calle central con arco de medio punto, donde se enmarca la figura principal de la Virgen con el Niño en su brazo izquierdo. En las dos calles laterales las pinturas que representan a San Francisco y a Santa Catalina; y sobre ellas dos pequeños tondos con las dos figuras de la Anunciación. Es un armonioso conjunto pictórico, con evidentes referencias al estilo romanista, que en el siglo XVI, se hacía en Sevilla.

Se trataría, en su esquema básico, de un retablo pictórico sobre tabla, muy parecido al de la Virgen de Belén de la Parroquia de San Vicente Mártir de Sevilla, ante el cual fue enterrado el propio pintor, Villegas, en 1597, como reza la lápida escrita por su amigo Arias Montano.

(Véase la monografía de J.M. Serrera, Diputación de Sevilla, 1976). Por esas fechas en que se realiza el retablo lebrijano, el maestro Villegas Marmolejo ejercía en Sevilla, donde nació, vivió y murió, gozando de una gran actividad y autoridad. Ya había regresado de Carmona, y tras la muerte de Sturmio en 1557, la marcha de Pedro de Campaña en 1562, y la poca actividad de Luís de Vargas en otras labores que no fuesen su decoración de la Giralda, Villegas tenía la máxima consideración en el gremio de pintores, ejerciendo una especie de monopolio sobre lo que en aquellos años se hacía. Como sabemos, la gran autoridad de Villegas no solo se debía a su labor como pintor, escultor o dorador, sino que (como más tarde pasaría con Francisco Pacheco) tenía el reconocimiento general a su gran cultura, erudición y prestigio intelectual; que unos amigos como Arias Montano, Mal de Lara, Roque Balduque o Bautista Vázquez nos lo atestiguan. Precisamente por su amistad y colaboración con

este último, y la ya mencionada relación con Lebrija, nos lleva a suponer lo siguiente: que, sin al menos el consentimiento y autorización de Villegas, nadie se atrevería a usar sus diseños en un círculo tan restringido de actividades. Por lo que es de suponer que esa autorización fuese solicitada para hacer el retablo de Lebrija con su dibujo. Por otra parte, teniendo Villegas un importante taller, que en ese tiempo no le conocemos mucha producción, parece natural que esta obra la absorbiese el taller del maestro. Y, por último, teniendo delante la factura de ejecución y calidad técnica con que está realizado este retablo de la Concepción, no es extraña la intervención directa del maestro Villegas.

Son, sin duda, estos datos, y las consideraciones que de ellos se derivan, lo que ha llevado a los estudiosos, y concretamente al profesor Juan Miguel Serrera, a situar esta obra de Lebrija como obra del taller de Pedro de Villegas Marmolejo. Son esas mismas argumentaciones las que me llevarían a idéntica conclusión, si yo no hubiese pasado muchas horas en la práctica de la pintura, y muchas horas también ante este retablo.

Y es que esta obra no parece ejecutada por un pintor mediocre: se trata de magníficas pinturas de la más alta calidad, realizadas con una maestría insuperable, en ese estilo que armoniza perfectamente como un logro sevillano, la fusión del estilo renacentista flamenco con el estilo romano de origen en Rafael de Urbino, que podemos llamar *manierismo romanista*. Pienso, por todo ello, que de no tratarse de una obra original ejecutada por el propio Pedro Villegas, se debe a un indeterminado maestro de igual categoría, tal vez inmerso en el anonimato de su taller, y por ahora desconocido, pero de indiscutibles cualidades magistrales. (Fig.18 y 19)

Es verdad que, para un maestro de la pintura que vive setenta y siete años, es muy larga vida para esa época; para un maestro que tiene un gran taller con muchos discípulos y colaboradores, y para un pintor que vive en una Sevilla abierta a las mil influencias que llegaban en ese siglo, sus obras pueden quedar difuminadas por trazos impersonales, y el estilo del maestro cuesta más reconocerlo, por lo que sería muy difícil su identificación. Pese a todas estas circunstancias, el tratamiento pictórico de un maestro siempre destaca por su seguridad, sus soluciones improvisadas en el acto creativo, y por un sin fin de detalles que, para el ojo experto, son huellas indiscutibles de un alto magisterio pictórico. A título de ejemplo pudiéramos entresacar muchos detalles, pero queremos señalar para los especialistas el tratamiento que da en Lebrija al plegado de las telas del brazo derecho de la Virgen, de una indudable semejanza con la fórmula que utiliza Villegas en tres obras de su mano: la Visitación de la Catedral de Sevilla, la Anunciación de la iglesia de San Lorenzo, y la Virgen

de los Remedios de la iglesia de San Vicente, ambas de Sevilla. Y si acudimos a la técnica empleado en el pelo del Niño con los ejemplos citados, tendremos que reconocer que estas fórmulas no son deducibles del “debuxo” del maestro, sino de una creación que se consagra y concreta de modo personal a la hora de la ejecución pictórica. (Fig. 18)

Pero el conjunto retablístico, como hoy lo contemplamos, se complementa con un “añadido” posterior que, a modo de orla barroca lo engrandece. (Fig. 16) No son necesarios estudios superiores de arte para apreciar la diferencia estilística entre la primitiva parte central, de ordenación geométrica y proporción grecorromana, y la exaltación curvilínea de los elementos decorativos que sobrepasan por los laterales las pilastras jónicas, y por arriba el frontón triangular.

Queremos hacer notar un fenómeno común en la historia del arte: la adición o terminación de una obra, con elementos estilísticos de épocas más recientes. Este anacronismo es tan frecuente (sobre todo en obras de gran empeño, en las que estilos y personalidades se agrupan y suceden en interesante palimpsesto) que suelen plantearse ya clásicas discusiones entre los estudiosos. ¿Debe terminarse, completarse o restaurarse una obra imitando sus primitivas maneras? O, contrariamente, cada época ha de quedar reflejada con sus peculiaridades?

Avalan esta segunda opción infinidad de obras maestras, sírvanos de paradigma la Giralda de Sevilla y, modestamente, el equilibrio y belleza alcanzada por este modesto retablo de Lebrija, que ahora comentamos. No es el lugar, pero es sugerente estudiar desde la “psicología del gusto”, la capacidad que tenemos los humanos para adaptarnos a lo extraño y nuevo, en principio rechazable, para asumirlo con el uso, como propio y natural.

Tras estas breves consideraciones solo nos queda invitar a que sea visitada la obra en su lugar de culto, dado el fácil acceso a ella y la proximidad a que puede contemplarse (lo que le ha ocasionado algunos deterioros). Que ante ella, todos los lebrijanos pasamos un día en el rito del bautismo; pero la invitación va hoy para que la contemplemos con ojos adultos y sensibilidad artística, porque poco podemos agregar con palabras a esta hermosa (aunque “modesta”) composición retablística.



Figura 0. Retablo principal de Santa María de la Oliva de Lebrija



Figura 1. Retablo Virgen de la Piña.



*Figura 2. Virgen de la Piña,
(Figura central del retablo)*



Figura 3. Virgen de la Piña, (detalle).



Figura 4. Retablo Virgen de la Piña, (fragmento)

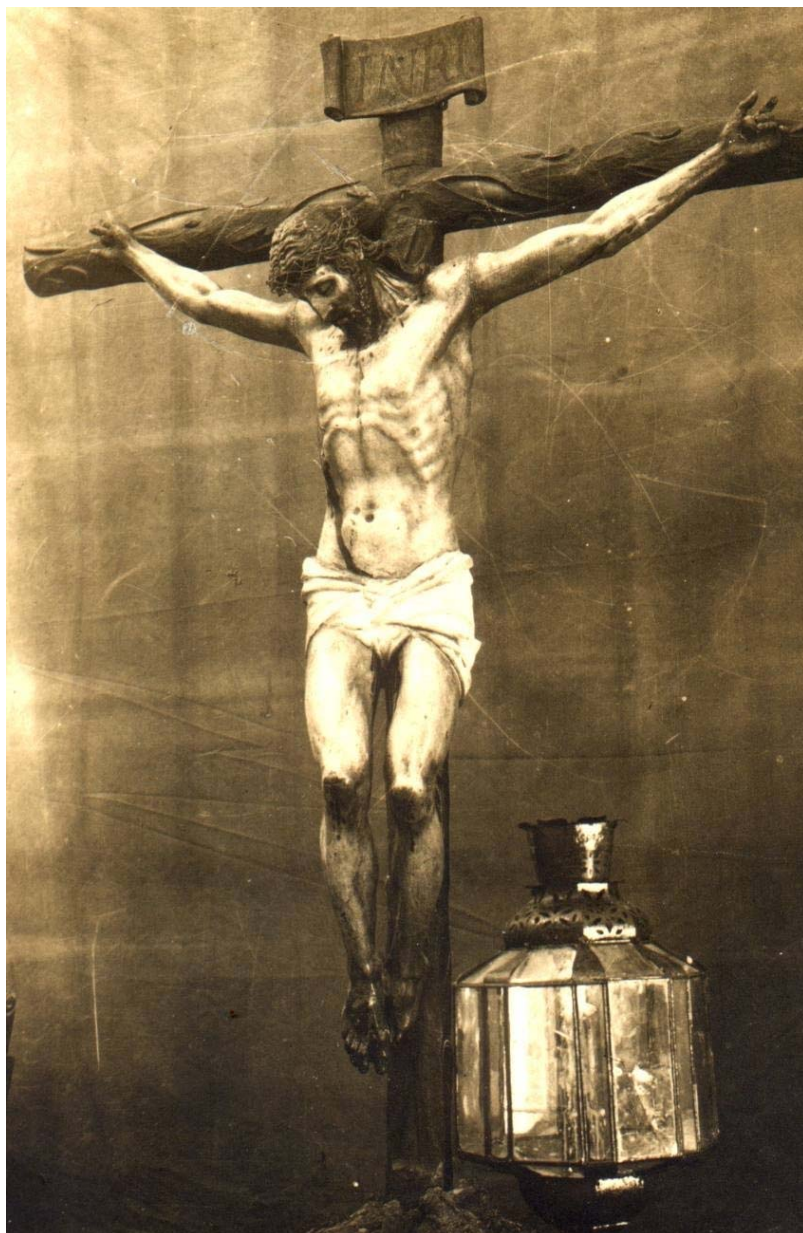


Figura 5. Cristo de la Buena Muerte



Figura 6. Cristo de la Buena Muerte (torso)



Figura 7. Cristo de la Buena Muerte (cabeza)



Figura 8. Retablo Cristo de la Viga (foto Mario)



Figura 9. Calvario Cristo de la Vega.

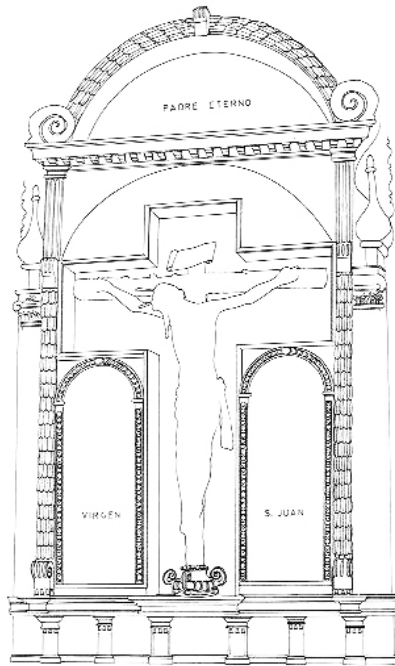


Figura 10. Esquema del Retablo del Crsito de la Viga (Palomero)



Figura 11. Virgen y San Juan del Calvario de la Viga, en 1945.



Figura 12. San Marcos por Pablo Legot, (detalle del banco actual)



Figura 13. Cristo de la Viga, (detalle antes de su reciente restauración)

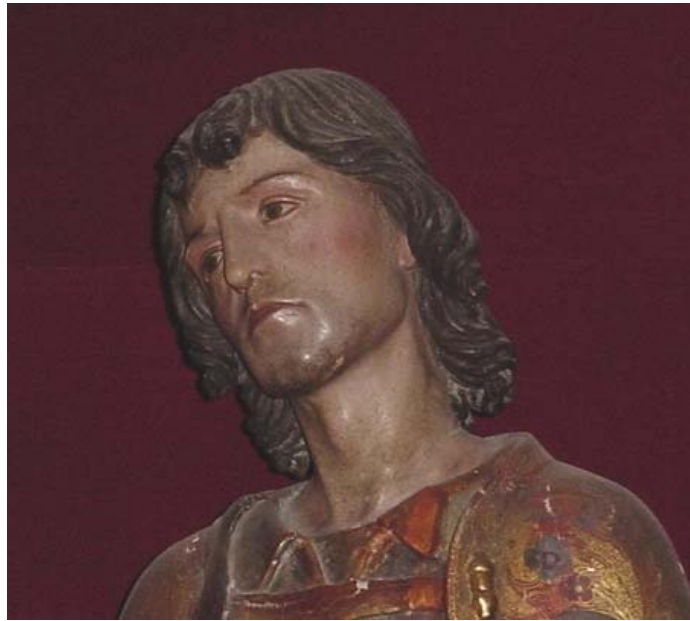


Figura 14. San Juan del Calvario de la Viga, (reciente restauración)



Figura 15. Detalle del Calvario de la Viga.

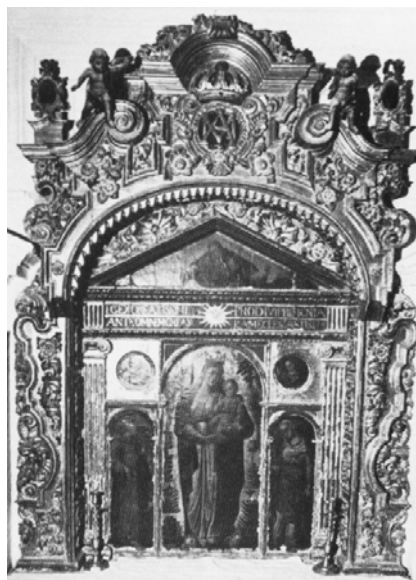


Figura 16. Retablo de Villavicencio (conjunto actual)



Figura 17. Retablo de Villavicencio, (parte primitiva).



Figura 18. Retablo de Villavencio, (vista oblicua)



Figura 19. Virgen con el niño, (detalle tabla central del Retablo de Villavencio).