

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA

2.ª É P O C A

Año 1956 - Número 76



SEVILLA

PUBLICACIONES DEL PATRONATO DE CULTURA
DE LA EXCMA. DIPUTACIÓN PROVINCIAL

110

ARCHIVO

HISPALENSE

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA
HISTORICA, LITERARIA
Y ARTÍSTICA

EJEMPLAR NÚM. 044



IMPRESO EN ESPAÑA.

PRINTED IN SPAIN.

EN LOS TALLERES DE LA IMPRENTA PROVINCIAL
SAN LUIS, 27. — SEVILLA.

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA
HISTÓRICA, LITERARIA
Y ARTÍSTICA

PUBLICACIÓN BIMESTRAL



2.^a Epoca
Año 1956



Tomo XXIV
Número 76

PUBLICACIONES DEL PATRONATO DE CULTURA
DE LA EXCMA. DIPUTACIÓN PROVINCIAL
SEVILLA

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA

1956

MARZO - ABRIL

Número 76

CONSEJO DE REDACCIÓN

Don Ramón de Carranza y Gómez, marqués de Soto Hermoso, Presidente de la Excma. Diputación Provincial.—D. Alberto BALBONTÍN DE ORTA.—D. Angel CAMACHO BAÑOS.—D. Juan DELGADO ROIG.—D. Eloy DOMÍNGUEZ RODIÑO.—D. José HERNÁNDEZ DÍAZ.—D. Federico JIMÉNEZ ONTIVEROS.—D. Manuel JUSTINIANO MARTÍNEZ.—D. Celestino LÓPEZ MARTÍNEZ.—D. Enrique MARCO DORTA.—D. Cristóbal PERA JIMÉNEZ.—D. Angel RODRÍGUEZ QUE-SADA.—D. Joaquín ROMERO MURUBE.—D. José RUBIO RIVAS.—D. Francisco RUIZ ESQUIVEL.—D. Tomás SALAS SÁNCHEZ.—D. Federico VILLANOVA HOPPE.—Director, D. Luis TORO BUIZA.—Secretario, D. José Andrés VÁZQUEZ.

SUMARIO

Págs.

ARTICULOS

- José Valverde Madrid. —*La Pintura sevillana en la primera mitad del siglo XVI (1501-1560)*..... 117
- Hipólito Sancho de Sopranis. —*El pintor Clemente de Torres y los Hermanos de San Juan de Dios*. (Una ilustración fuera de texto)..... 151
- Antonio Domínguez Ortiz. —*El suplicio de don Juan de Benavides. Un episodio de la historia sevillana*..... 159

MISCELANEA

- Felipe Cortines Murube. —*Autobiografía de un patriota*. (Dos ilustraciones fuera de texto)..... 175
- J. Rodríguez Mateo. —*Saetas ante los «pasos» procesionales*. (Cuatro ilustraciones con el texto)..... 181
- LIBROS: Varios..... 187
- CRÍTICA DE ARTE: *Pintura y Escultura*, por J. Guerrero Lovillo..... 197
- CRÓNICA: José Andrés Vázquez. —*Cronista Oficial de la Provincia. Marzo y abril, 1948*..... 205

ARTICULOS ORIGINALES

LA PINTURA SEVILLANA EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XVI (1501-1560)

INTRODUCCION

LA Sevilla del siglo XV no constituye de manera alguna una imagen de una ciudad sin desarrollo a la que salvara su agonía el descubrimiento de América, sino que había un intenso comercio y desenvolvimiento progresivo, apenas contenido por las discordias civiles. Las ventajas de su posición en el centro de una rica comarca y su magnífico puerto interior por un lado, y por otro, como nos dice Carriazo (1), el número, industria, valor y tradiciones de cultura de su población hacen que la prosperidad sevillana descansa en fundamentos sólidos y permanentes. Esta población era muy compleja, desde la sangre de los conquistadores del siglo XIII, renovada con las aportaciones de montañeses y castellanos, hasta los moros, que quedaban por mudéjares después de cada etapa de la Reconquista, y judíos, sin olvidar los franceses y marinos genoveses que llegaban por el mar a su puerto.

Pero con la gran empresa americana llega Sevilla a su apogeo, entramos en el siglo XVI, como dice Ortiz de Zúñiga (2), "las Indias, cuyas riquezas conducían las repetidas flotas cada año, la llenaban de tesoros, que atraían el comercio de todas las naciones, y con él la abundancia de cuanto en el orbe todo es estimable por arte y por naturaleza; crecían a este paso las rentas, aumentándose el valor de las posesiones, en que los propios de la ciudad recibieron grandísima mejora".

En la iniciación del siglo XVI estaba Sevilla totalmente amurallada,

(1) Anecdótico sevillano del siglo XV. Sevilla, 1947. Pág. 32 y siguientes.

(2) Diego Ortiz de Zúñiga. «Anales de Sevilla». Volumen cuarto, página 21.

en la que destacaban ciento sesenta torres entre toda una teoría de almenas como puntas de flechas dirigidas al infinito. Se podía subir a lo alto de su muralla y recorrerla en toda su extensión dos personas. Quince puertas la daban acceso: la de la Macarena, la del Sol, la de Córdoba, la de Jerez, la de Carmona, la de la Carne, la de Triana, la del Arenal y las de Goles, Osario, Nueva, Almenilla, San Juan, del Aceite y del Oro. Estas puertas, como nos dice Zúñiga, cuyas llaves tenía en su poder el alguacil mayor, cerrábanse de noche después de la queda, excepto la del Arenal, por el paso del Puente de Triana, y la de la Carne, que salía al Matadero. Pululaban gentes de todas las naciones del mundo. Alonso Morgado (3) escribía no era posible dar cuenta cierta de la vecindad de Sevilla y que él conocía casa con ciento dieciocho vecinos. "Cosa es de admiración y no vista en otro puerto alguno, las carretas de a cuatro bueyes que en tiempo de Flota acarrean la suma riqueza de oro y plata en barras desde el Guadalquivir hasta la Real Casa de la Contratación de las Indias".

Los habitantes que en ella moraban eran, según los datos que nos da Carande, en 1530, 45.395, los que se convierten en 1594, en 90.000. La primera ciudad de España, mientras que Córdoba, en las mismas fechas antes señaladas, tenía 38.100 y 31.285, respectivamente. El ocaso de Córdoba empezó a primeros de siglo y de ciudad donde moraban sus soberanos pasa a ser una de segundo orden. Después de Sevilla, sigue en densidad de almas Toledo, que en 1530 tenía 31.930 habitantes y en 1594, 54.665.

Morgado señala la evolución de la antigua Sevilla medieval a la renacentista en la forma siguiente: "Todos los vecinos de Sevilla labran ya las casas a la calle, lo cual da mucho lustre a la ciudad. Porque en tiempos pasados todo el edificar era dentro del cuerpo de las casas sin curar al exterior, según que hallaron a Sevilla en tiempo de moros. Mas ya en éste hacen entretenimiento de autoridad tanto ventanaje con rejas y celosías de mil maneras que salen a la calle, por las infinitas damas nobles y castas que las honran y autorizan con su grociosa presencia".

Carande (4) nos habla de la concentración de vecindario urbano atraído por la industria, comercio y las grandes casas nobiliarias, a expensas de la población de las agrupaciones campesinas. En el campo, la vida económica languidecía. La agricultura estaba postrada. Hay un importante movimiento emigratorio de Norte a Sur. Era el Mediodía de la península el punto de máxima atracción. La vida comercial justifica la fabulosa expansión de Sevilla. Unicamente afeaba su hermosura la pestilente laguna que años después sería transformada en la espaciosa Alameda de Hércules. Centros de Instrucción había los siguientes en aquel

(3) Historia de Sevilla en la cual se contiene sus antigüedades, grandezas y cosas memorables en ella acontecidas. Compuesta y ordenada por Alonso Morgado. Reimpresión del «Archivo Hispalense», 1887. Vol. I, páginas 133 y 166.

(4) «Carlos V y sus Banqueros». La vida económica de España en una fase de su hegemonía, 1516-1556. Madrid. R. de Occidente, sin fecha. Pág. 39.

entonces: el llamado Colegio de San Miguel, creación que fué de aquel Rey mecenas que se llamó Alfonso el Sabio, la también famosa Universidad de Maese Rodrigo Fernández de Santaella; el Colegio de Santo Tomás, de frailes dominicos, creado por Fr. Diego de Deza, no muy lejos del anterior, en 1517, y el de la Compañía de Jesús. Parroquias, iglesias, conventos y ermitas habían muchas. Las primeras sumaban veinticinco con la de Triana. La célebre Basílica era una de las maravillas del mundo; San Salvador fué antes mezquita, como también lo fué la de San Juan de la Palma, San Martín, la de Omnium Sanctorum, Santa Marina, San Julián, llamada antes San Illán, templo antaño de godos y de moros; San Miguel, San Andrés, San Vicente, San Esteban, San Lorenzo, la Magdalena, San Bartolomé y San Nicolás. Los conventos de frailes eran también abundantes: el de los dominicos, en San Pablo, el de San Benito, el de San Agustín, el de la Santísima Trinidad, el de San Francisco, el de los Jerónimos, de San Isidro, y el de los Cartujos de Santa María de las Cuevas. Lu Orden de mayor influjo en Sevilla era la de los dominicos, que, además del convento antes citado, tenía los monasterios de Monte Sión, Regina Angelorum, Santo Domingo de Porta Coeli y el Colegio de Santo Tomás. De los conventos de monjas, el más importante era el del Monasterio de Santa Paula.

El agua venía a la ciudad desde Alcalá de Guadaira por encima de la Puerta de Carmona, repartíendose por todas las casas, conventos y monasterios, sin que hubiera datos de haberse construido fuente alguna. Se vendía en alta voz por las calles toda clase de mercaderías y la industria principal era la del jabón. Había nueve carnicerías y un matadero. En una palabra, era proverbio que entraban en Sevilla ocho ríos caudales, a saber: agua, vino, aceite, leche, miel, azúcar, oro y plata. Existía el real privilegio, como dice Astrana Marín (5), de que ningún navío podía pasar a Indias sin hacer antes en Sevilla sus fletes y cargazones; júzguese del movimiento, trato y negocios en la Casa de la Contratación, creada por cédula de Isabel la Católica el 14 de enero de 1503 y cuyas Ordenanzas formáronse en 1552. Las calles hervían de gente. A sus tiendas llegaba lo mejor y más curioso de Grecia, Francia, Italia, Flandes, Inglaterra, Nuevo Mundo y Portugal. La Alcaicería rebosaba de oro y plata, perlas, cristal, piedras preciosas, esmalte, coral, sedas, brocados, telas riquísimas y paños muy finos. En ella se velaba de noche, y su alcaide cerraba con llaves las puertas.

Pues bien, en esta Sevilla de transición entre la antigua ciudad medieval y el puerto de las Indias, cual el Nueva York de hoy en aquel entonces, que caracterizaba a la Sevilla en su apogeo del siglo XVI, la escuela pictórica que se desarrolló entre sus murallas tenía la misma im-

(5) Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra. Madrid. Reus, 1948. Pág. 409 del Vol. I.

pronta de época de transacción entre el estilo arcaizante y gótico y la moderna tendencia que de Italia traía el Renacimiento. Quedaban aún pintores que cultivaban el estilo de los viejos primitivos españoles con sus santos hieráticos y sus detalles minuciosos y preciosistas, pero al mismo tiempo aparecían los rafaelistas y manieristas que en Roma habían recogido las llamadas de la nueva tendencia del Arte universal. Entre los primeros hay que contar a los Sánchez sevillanos, verdadera maraña de pintores familiares, cuya distinción se hace tan difícil; de todos, lo que hay que destacar es la obra de Juan Sánchez II y la de Juan Núñez. No tratamos del maestro del altar de San Bartolomé en la capilla del Cristo de Maracaibo, de la Catedral de Sevilla, pues parece más obra cuatrocentista que quinientista. Entre los segundos hay que considerar la aportación cordobesa a la pintura sevillana del Renacimiento, que tiene dos paladines de la categoría de Alejo Fernández y Antón Pérez con sus discípulos y continuadores, entre los que hay alguno de tanta categoría —superior en algunos aspectos a su maestro— como es Juan de Zamora, y la aportación flamenca, que, como si fuera una ironía del destino, es la que más recoge las tendencias italianizante y antiflamenca. La representan Pedro de Campaña, Franz Frutet y Fernando Sturm, seguidos por Andrés Morín y por Antonio de Alfán. Últimamente trataremos de Luis de Vargas, el magnífico pintor sevillano, aunque la obra documentada suya es posterior a la fecha a la que contraemos este trabajo, es decir, más adelante del año 1550. De liberadamente no tratamos de tres pintores extranjeros, de los que hoy muestras de su arte entre el primitivismo sevillano de esta época. Son Marcelo Coffermans, autor de la bella tablita de la Sacristía de los Cálices de la Catedral de Sevilla, tan certeramente catalogada por Post; Cornelio Buys, el joven, autor de un interesante "Entierro de Cristo", que se conserva en el Museo de Sevilla, y Martín de Voss, el Viejo, pintor de Amberes del siglo XVI, cuyo "Juicio Final", del mismo Museo, tanto admiró a generaciones sevillanas de aficionados al arte de la pintura. Sus obras no fueron realizadas en España, sino traídas por aficionados al arte a Sevilla, y no hay dato documental alguno sobre su existencia en esta capital en la primera mitad del siglo XVI.

En cuanto a bibliografía sobre este período de la pintura española tenemos en primer lugar la monumental obra de Chandler R. Post "A History of Spanish Painting", cuyos volúmenes V y X tratan de este período tan interesante del arte andaluz; después, los magníficos volúmenes de los Documentos para la Historia del Arte en Andalucía, las monografías de Mayer, Herráez, Pemán, Giménez Fernández, Sentenach, Ceán Bermúdez, Guerrero Lovillo, etc., etc., y la formidable obra de Diego Angulo, recién aparecida, "Pintura del Renacimiento", sin olvidar el Diccionario de Gestoso y las obras de los historiadores en general de Sevilla y de su provincia. Todas ellas nos han servido para confeccionar este trabajo, en

el que trataremos en primer lugar de los maestros que cultivaron el estilo arcaizante gótico, que pudiéramos llamar hispano-flamenco, y, en segundo lugar de los cultivadores del renacentista. No hay una separación tajante entre ambos grupos, sino que los artistas de este período cultivan ambos por lo general, y muchos de ellos, además, la escultura, arquitectura y hasta la astronomía. Era el ansia del saber que se apoderaba de ellos y la más absoluta despreocupación de lo que pudiéramos llamar la especialización. Constituyen un magnífico plantel de genios que han permanecido casi ignorados por los estudiosos y a los que no se ha hecho verdadera justicia.

La regulación de los pintores en Sevilla se hacía por medio de unas Ordenanzas redactadas por lo general por varios artistas de gran nombradía; en ellas se ordenaba el nombramiento de los cargos de Alcalde de los pintores, que era siempre algún artista maduro de gran fama, y cuatro veedores, dos por la rama de imaginaria y dos por la de sarguería. Los exámenes eran duros para ser oficial pintor o estofador. Para poner tienda de pintor era necesario depositar una fuerte fianza, que oscilaba de 15.000 a 20.000 maravedises, pues se había dado varias veces el caso de alzarse con las obras y no pagar ni el alquiler de la casa en la que los artistas colgaban las tablas y sargas, muestras de sus facultades.

Para ser examinado de pintor había que pagar cuatro reales, dos a los veedores y otros dos a sus acompañantes, y las penas por el ejercicio ilegal del arte de la pintura eran grandes. También en el tiempo del aprendizaje con un maestro no podía salir de su tutela en el tiempo convenido, bajo pena de, por lo general, mil maravedises, de los cuales la tercera parte era para el denunciador, la sexta para el juez que fallare y el resto para los bienes de Propios de Sevilla.

Para el conocimiento de las Ordenanzas por el vecindario y, además, para darles el requisito jurídico de su tradición, se hacían pregonar por medio del pregonero público, de lo que se sacaba un testimonio por un escribano con la firma de varios testigos de haberse realizado la publicación. Como veremos más adelante, la elaboración de las antiguas Ordenanzas de 1480 dió lugar a una división de los artistas en dos bandos. Las Las de Córdoba, similares a ellas, tenían fecha de 1493 y 1543; las primeras, nada menos que catorce artistas apoderan a dos de ellos para su confección. Aún no se había iniciado el ocaso de su escuela pictórica.

Francisco de Villegas

Tratamos aquí de uno de los autores, a nuestro parecer, del retablo de Alanís, ya que los otros son desconocidos.

Los primeros datos que tenemos sobre este pintor son los que nos da Gestoso, de que en 1506, Francisco Villegas, hijo de Gonzalo de Higuera y de Olalla García, vecinos de Toledo, recibió la dote de Inés de Morales, hija de Alonso Martín de Alanís y de Beatriz Gutiérrez, vecinos de Alanís.

En el año 1509 vivía en la calle Placentines en una casa propiedad del Cabildo y ese mismo año le compra a Villegas y a su mujer una huerta en la calle Castellar la maestra de San Marcos.

El 2 de septiembre de 1531, Villegas y su esposa, vecinos de San Vicente, arriendan a Diego Atienza casas suyas en la collación de Santa María en la suma de 1.500 maravedises anuales. Años antes, en 1516, fueron compradas a él y a Justo Alemán diez imágenes de lienzo para seis altares por el precio de 3.218 maravedises. En el año 1534 se le nombra en el padrón Francisco de Villegas, pintor de santos.

Pero el año 1540 había ya muerto Villegas, pues aparece en un documento notarial su hijo Francisco Villegas, clérigo, vendiendo parte de su herencia, y en 1547, su viuda, Inés de Morales, dona otras a su hijo en compensación de 500 ducados que le había dado a su hija Beatriz en dinero y ajuar.

Entre otras obras que realizó es de destacar la de la pintura de las banderas, que, para las naos Santiago y San Pedro, hizo para la expedición de Magallanes. Pero lo principal es la confección de parte del retablo de Alanís. Hernández Díaz y sus colaboradores del Catálogo Monumental de la Provincia de Sevilla en su tomo I, apuntan que pudiera ser uno de los autores, opinión que seguimos. Mantienen que es uno de los ejemplares de mayor interés de la arquitectura de retablos del primer tercio del siglo XVI, y Post no sigue la opinión de Bertaux, en uno de sus apéndices, ya que la atribución al cuatrocentista Sánchez de Castro es gratuita. Está compuesto para servir de marco a varias pinturas sobre tabla donde se desarrollan escenas de la vida de Jesús y algunas figuras de santos. Sobre cada una hay bellos doseletes con motivos de goticismo decadente, salpicados de elementos mudéjares, como dicen los redactores del Catálogo antes citado. Representan las Tablas San Pedro, San Juan, San Juan Evangelista, San Pablo, la Anunciación, la Natividad, la Adoración de los Reyes, la Circuncisión, la Sagrada Cena, la Coronación, la Quinta Angustia y la Resurrección. De todas, impresiona la factura magnífica de la Coronación de Espinas. En la visita hecha al pueblo de Alanís para conocer este retablo pudimos observar lo deteriorado que se encuentra; hay tablas tan sucias y manchadas por el humo de velas que es muy difícil observar sus pinturas. Se le prestaría un gran servicio al arte sevillano si se trasladara al Museo y se le cuidara como se merece esta preciosa obra de arte quinientista.

Pedro Sánchez I

Era el rey de los pintores sevillanos del último tercio del siglo XV. Procedía de Córdoba, donde vemos activo a un Pedro Sánchez en los años 1469 y 1480, hijo, a su vez, de Pedro Sánchez, pintor, y de María Rodríguez, vecinos ambos de la collación de San Salvador, y fué a Sevilla, como tantos otros, en busca de los encargos de la Casa de la Contratación. Allí firma la Tabla del Entierro, del Museo de Budapest, y la Santa Faz, italiana, de la que Mayer nos dió noticias. Post le atribuye el formidable Calvario de la Colección Heinemann, de Munich, y a su círculo las Tablas de la colección Harris, donde se atenúa más que en Sánchez la dureza del estilo hispano flamenco. Nosotros a este artista, sin exagerar la figura cumbre del arte cuatrocentista andaluz, aunque muchos de sus cuadros fueran pintados en la iniciación del siglo XVI, atribuimos el Calvario de la colección Bauzá, de Madrid, que Post achaca a Luis Alimbrot, pintor que falleció en 1460. Se trata de una tabla de gran verticalidad con un delicioso paisaje flamenco al fondo, en la que tanto la figura del Redentor como la de los dos ladrones presentan gran semejanza con el Calvario de la colección Heinemann; tanto una como otra son, a nuestro parecer, lo mejor de la pintura cuatrocentista sevillana. Desde luego que la época en que está realizado no puede ser antes de 1460, como lo sería si fuera de Alimbrot. Otros datos documentales de este artista tenemos en su etapa sevillana en el arrendamiento de varias casas en el año 1504 y de que en 1510 era alcalde de los pintores sevillanos. Este dato contribuye a la opinión nuestra de que se trata del pintor cordobés de ese nombre, pues para dicho cargo eran nombrados artistas de edad. En 1517 sigue arrendando casas en Sevilla y ese mismo año muere.

Post le atribuye el Crucificado con santos de la colección Lázaro, de Madrid, y también pudiera salir de su mano una de las hermosas tablas de las Ordenes Militares, del Museo de Sevilla, la que tiene un santo con la cosa curiosa de abierto el pecho y, en él, la imagen del Divino Redentor.

En todas sus obras se admira el más perfecto dibujo, y lejos de la servil imitación al rafaelismo italiano, como en otros pintores de esta época, en ellas pervive todo el arte hispánico, atenuada su dureza con la especial manera de hacer sevillana, llena de gracia y atractivo.

Pedro Sánchez II

Es este artista diferente al anterior y más posterior; de él se conservan: una sarga con el Patrocinio de la Virgen, pintada, según Angulo, hacia 1500, que se conserva en el Museo de Sevilla; y para Post es de su

mano una Virgen Madre pintada sobre tabla en Santa Clara, de Moguer. Es una pitnura que no gusta la de este artista; sigue el estilo hispano-flamenco, aunque ejerce su arte bien entrado el siglo XVI; pero entre su pintura y la de Pedro Sánchez I hay un abismo de técnica.

Gonzalo Díaz

Este artista está tratado por Post en unión de Nicolás Carlos, con el que hizo en 1508 el retablo de Alcalá de Guadaira, recibiendo del Prioste de San Bartolomé la suma de 8.000 maravedises.

La primera noticia documental que tenemos es la de Gestoso, de que en el año 1497 se le abonaron 3.100 maravedises por las obras que realizó en la capilla de la Antigua de la Catedral. Al año siguiente pintó las imágenes de la Puerta del Perdón, que hoy no se conservan. En 1501 pintó y doró para Catalina de Ribera unas pinturas que ella regalaba a su hijo don Fernando Enríquez. En el año 1504 hace el retablo para Espera, en Arcos de la Frontera, y ese mismo año aparece su nombre en los libros de fábrica del retablo mayor de la Catedral de Sevilla.

En el año 1534 seguía viviendo aún en la calle Pozo Hurones, en la collación Omnium Sanctorum.

El Maestro de Zafra

Se llama así al autor de la magnífica tabla que representa a San Miguel blandiendo su espada entre una legión de demonios y de ángeles que enmarcan todo su cuadro, formando un halo lleno de fantasía y esplendor a una de las bellas obras del arte gótico. Procede de Zafra, de ahí el nombre del autor, y se conserva en el Prado. Angulo le hace pertenecer a un artista de más adelante del año 1500 y no participa de su atribución a Sánchez de Castro. Creemos que se trata de la obra de un gran miniaturista. Por este tiempo había dos, y magníficos, en Sevilla: el granadino Ramírez y el cordobés Antón Pérez. ¿Será alguno de ellos el autor de esta obra maestra?

Diego Sánchez

Este pintor es un enigma. Había coetáneos dos del mismo nombre en el primer tercio sevillano del siglo XVI; uno de ellos era vecino de San Andrés y era de la familia noble de los Guillén, casó con Leonor

Sánchez, y el otro parece que era más posterior. En el año 1480, uno de ellos pidió que se cumplieran las Ordenanzas de los pintores y el otro no, como bien nos dice Gestoso. Ambos son diferentes a Diego Sánchez, cordobés, quien, en unión de otro Antón Sánchez, pintor también de Córdoba, hicieron, al juicio del que esto expone, la magnífica tabla gótica de Cambridge, de Inglaterra, del Fitzwilliam Museum «La Vía Dolorosa». Firmada por Diego y Antón Sánchez, pintores, tanto por la época en que parece que está hecha como por su procedencia, un convento de Belalcázar, de la provincia de Córdoba, hace que nos inclinemos por su atribución a dichos dos pintores cordobeses de igual nombre que los sevillanos.

Para Post, el «Cristo con la Cruz» del Museo Lázaro es de este autor, y para Pemán, en «Un retablo sevillano de la Colección Orleáns, de Sanlúcar de Barrameda», publicado en el Archivo Español de Arte, también le atribuye dicho retablo. Por el contrario, Chadler R. Post señala que dicho retablo está en el círculo de Juan Sánchez II, pintor diferente del cuatrocentista Juan Sánchez de Castro.

Juan Sánchez II

Está estudiado admirablemente por Post en el volumen V de su monumental *Historial de la Pintura Española*. Atribuye a este pintor, del que tenemos escasos datos documentales, una «Crucifixión» que está en la Catedral de Sevilla, muy repintada en una de sus partes; un «Descendimiento», del Museo de Bilbao, y el «Sueño de la Virgen», de una colección privada sevillana; aparte también le atribuye la «Vía Dolorosa», que hemos antes hecho mención, como de Diego Sánchez, en la Colección del Infante Don Alfonso de Orleáns, de Sanlúcar de Barrameda. Gestoso publicó sobre este pintor un trabajo en el Boletín de la Sociedad de Excursiones del año 1909, llamado «Juan Sánchez, pintor sevillano desconocido», en el cual ya atribuye a dicho pintor el «Calvario» o «Crucifixión» que Post confirma en su atribución. También nos dice que por aquel entonces había cuatro pintores Juan Sánchez activos en Sevilla: uno que se llama, además, el Mozo, documentado en 1456; otro que era vecino del barrio de la Magdalena en 1481; otro, documentado en el barrio de Santa Catalina y del que hay datos en los años 1513, 1519 y 1543, y que es seguramente este que llamamos Juan Sánchez II, para diferenciarlo del cuatrocentista Juan Sánchez I, y, por último, había aún otro Juan Sánchez que vivía en Alcalá de Guadaira hacia el año 1508. Como se verá, no es tarea fácil la de discriminar las obras de cada uno de estos artistas sevillanos.

Antón Sánchez de Guadalupe

Había en su tiempo dos Antón Sánchez en Sevilla y otro en Córdoba. Todos firmaban Antón SS., lo que induce a confusión; ceñiremos este estudio solamente al que vivía en la collación de San Lorenzo, hijo de Miguel Fernández y hermano de Pedro Fernández de Guadalupe. Persona de gran importancia en el campo del arte sevillano y que se cotizaba muy alto en las subastas de encargos. En 1518 tasa las pinturas de Bartolomé Mesa y en 1523 los de la colección del marqués de Tarifa; en 1526 es alcalde de los pintores y realiza el encargo de un retablo para el monasterio de San Francisco, y dos años después el de Sanlúcar la Mayor. En 1533 colabora en el de Llerena y en 1543 en el de Jimena; al año siguiente pinta el tabernáculo de la iglesia sevillana de San Bartolomé. En 1557 colabora en el de Santa Ana con Antón Pérez y le pagan las puertas del tabernáculo de San Sebastián, de Sevilla. Muere antes del 30 de diciembre de 1564, pues su yerno, Luis Hernández, termina su último encargo. Merece un estudio más detallado, pues es una gran figura, del que no se conoce una obra cierta.

Pedro Fernández de Guadalupe

Hay dos artistas coetáneos de este mismo nombre por este tiempo. Uno, natural de Puebla de Guadalupe, y del que nos habla Rubio en su «Historia de Nuestra Señora de Guadalupe», y que era vidriero en 1525 en Toledo, y otro que nació en Sevilla y era hijo de Miguel Sánchez de Guadalupe, que es al que contraemos este estudio. Vivía en Sevilla en la collación de San Salvador y estaba casado con María Fernández. De vida bohemia y turbulenta, el primer dato documental que tenemos es una escritura de 1504, en la que se le concede perdón por varias cuchilladas inferidas a una persona pudiente de Sevilla. A los pocos años —1519— reconoce adeudar a un tal Palacios 1.700 maravedises de unos pagos que no le había pasado; al año siguiente habla de otros pagos de cuando estaba en la cárcel. Según Ceán, en 1509 estofa varias esculturas para el cimborrio de la Catedral sevillana; en 1512 pintó la Cena para el altar mayor y todo el de San Pablo; dos años antes pintó el retablo de la iglesia de Santa Cruz sevillana. En 1533 contrata con un tal Pérez Moreno ir a Utrera para hacer un retablo, mas no pasaron dos años sin que el Ayuntamiento de dicho pueblo acuerde la expulsión del pueblo por su mala conducta. Después transcurren unos años dedicados a cobrar deudas, como fueron las que encomendó su cobro a Antón Sánchez, y a Sturm, Zamora y Antón Pérez, para que pudieran cobrar lo que le adeudaban en San Pedro, de Arcos de la Frontera.

La obra principal suya es la Piedad, de la Catedral de Sevilla, obra vigorosa y que se ha atribuído recientemente a otros autores. Ya en ella el estilo gótico desaparece y toda la factura de la misma le acredita como un buen pintor renacentista.

La capilla de San Pablo, al ser trasladada a San Roque, fué destruída en este pueblo, con lo que desapareció una de las obras que más elogiaba Ceán de este artista. Post fué a Llerena en busca de un retablo suyo y no encontró que pudiera ser de él más que una Virgen del mismo en su iglesia parroquial.

Alonso de Villanueva

Este enigmático pintor, que estaba avecindado en Córdoba en 1480, en la calle Hospital de Guadalupe, collación de Santa Marina, es el que firma varias tablas de la colección Pickman sevillana, que si bien no revelan un gran pintor, sí reflejan un discípulo de los Sánchez de Castro. Son la Natividad, la Epifanía y el Santo Entierro.

Juan Núñez

Es uno de los más antiguos pintores sevillanos, y su «Piedad», de la Catedral de Sevilla, cuadro firmado por él, uno de los más gratos y mejor entonados de la escuela cuatrocentista sevillana. Era sevillano, casado con Ana Casero o Castro, de la que enviudó hacia 1524, y llegó a ser Prioste y cofrade de la Hermandad de Nuestra Señora de los Angeles. En 1480 aparece pidiendo en la relación de pintores sevillanos que deseaban se guardasen las Ordenanzas de Pintura. En 1501 pinta ocho «fachas» (?) para Juan Rodríguez, Prioste de la Cofradía de San Eloy. En 1507 arrienda casas para ampliación de su taller; tres años después compra un esclavo a Diego López. En 1521 tiene un pleito contra su mujer y ésta fallece a los pocos años, ya que aparece en 1525 como viudo, reconociendo adeudar al Hospital de Santa Catalina la renta de 1.800 maravedises y siete gallinas por las casas que ocupa, propiedad de dicho Hospital.

Post señala como de este artista la «Virgen y Santos», del Metropolitan Museum de Nueva York, en uno de sus apéndices al tomo V, que es donde trata de dicho pintor. Hace esta ampliación a su examen crítico en el volumen VI, página 648, de su monumental Historia del Arte Hispánico.

Pero la obra que, firmada por él, es incuestionablemente una de las mejores de toda la escuela sevillana, es la «Piedad», de la Catedral de

Sevilla. Un claro escenario y un detallismo minucioso y bello presiden uno de los mejores cuadros de esta escuela, que es dicha preciosa tabla. De no muy grandes dimensiones cautiva al que la mire y proclama a los cuatro vientos la valía de Juan Núñez. Diferente a este pintor hay otro Juan Núñez, llamado de Andrade, que florece a mediados del siglo XVI, sobre el año 1525, año en el que tenemos las últimas noticias del autor de la «Piedad».

El Maestro de la Mendicidad

Señalado con este nombre por Post, que es quien ha hecho el estudio más detallado de este maestro, hay que reconocer que este tríptico, procedente del antiguo Asilo de la Mendicidad, es una de las obras de las que puede estar orgulloso el Museo sevillano de Bellas Artes. También a este mismo maestro achaca Post el «Bautismo de Cristo», de la Colección Ruiz Enciso, de Aguadulce; nosotros le encontramos similitud con alguna de las pinturas murales recientemente descubiertas en la iglesia parroquial de Fuenteovejuna, que bien pueden ser de Pedro Romana o de Pedro Fernández, otro buen pintor cordobés. También tiene semejanza su San Bartolomé con el de la capilla de los Marmolejos, de la Catedral sevillana, obras que, para Post, son del maestro Diego y del maestro de Moguer. Las de aquél son verdaderamente magníficas, y todo el retablo de los Marmolejos una de las mejores obras de los primitivos andaluces.

Cristóbal de Mayorga

Es el más caracterizado de una familia de pintores de este apellido. Era sevillano, vecino de la collación del Salvador y casado con María Peña, de la que tuvo dos hijos, Juan y Andrés; éste murió antes que él. En 1508 tenemos el dato documental de que recibe un aprendizaje esclavo y a los dos años hace pinturas con Pedro Fernández. En 1518 contrata en 39.000 maravedises el retablo de la iglesia de Villalba, y muere a los pocos años, ya que en 1533 aparece su esposa confiriendo poder a su hijo Juan Mayorga para que cobre 20 ducados oro que le debía Hernán Pérez Gaitán, mayordomo de la iglesia del Puerto de Santa María. La obra principal suya es el hermoso cuadro sobre tabla que se conserva en la iglesia sevillana de San Andrés, que representa a San Miguel y Santa Lucía. Es uno de los más bellos primitivos de Sevilla y revela aún un estilo arcaizante, pero lleno de gracia y de buen hacer. Post le achaca también la «Virgen de la Merced», de la Colección Eclansas, de

Barcelona, de la cual hay una réplica en el convento de la Encarnación sevillano.

Bartolomé Mesa

Bartolomé Mesa pertenecía a una familia de pintores sevillanos, de los que hay datos en el Archivo de Protocolos de Sevilla. Primeramente tenemos un Francisco de Mesa, colaborador de Cristóbal de Mayorga, y un Cristóbal de Mesa, a quien se le pagan por el Cabildo Catedralicio, en el año 1510, trabajos realizados en la Catedral.

De Bartolomé Mesa sabemos que realizó en 1518 las pinturas de la iglesia sevillana de San Lázaro y otras para los Reales Alcázares. Hay que reconocer que ambas fueron sacadas a subasta y fué Mesa el que menos cantidad pidió por su realización. Las primeras fueron rematadas en 2.000 maravedises, cuando Antón Sánchez y Mayorga pidieron 5.000 maravedises el primero y 4.000 el segundo. Las segundas lo fueron en 9.375 maravedises, cuando los maestros Antón Sánchez y Antón Sánchez de Guadalupe pidieron 15.000 y 13.000 maravedises, respectivamente. Antes de estas pinturas hizo la talla de la silla del Prelado, obras por la que por el oro y por su trabajo le fueron abonados 750 maravedises. En 1511 se dieron, también por el Cabildo Catedralicio, 6.203 maravedises por pintar cinco Profetas en el cimborrio. En el año 1528 otorga poder a Procuradores y en el año 1533 hace, en unión de su esposa, María Mesa, su testamento.

Maestro de Moguer

Es así llamado el de varias tablas pertenecientes a la época renacentista del arte sevillano y del que carecemos de documentación. Post atribuye a este desconocido maestro las siguientes obras; La Cena, San Miguel y San Bartolomé, de Santa Clara, de Moguer; las Santas Justa y Rufina, de Santa Ana, en Triana; el San Bartolomé de la colección Lezama, de Bilbao; un retablo del Museo de Sevilla, y un San Pedro del Fogg Museum, de Cambridge, de Massachussets, Estados Unidos. La colaboración de este artista en el retablo de los Marmolejos, de la Catedral de Sevilla, está apuntada también por Post.

Cristóbal de Morales

Entre los mantenedores aún del arte gótico en la Sevilla del siglo XVI

es uno de los pintores más gratos Cristóbal de Morales. Nació en Sevilla y estaba casado con Catalina Villalobos, teniendo por hijos a Cristóbal y a Pedro de Morales. Su primera obra pictórica es, según Gestoso, el pintar el escudo en alabastro de la Casa de la Contratación sevillana en 1509; en 1511 es alcalde de los pintores y arrienda inmuebles costosos. En 1523 pinta el altar de Zalamea, y en 1518 un contrato con el Alcalde Mayor, Pedro Portocarrero. En 1527 interviene en las pinturas del Sagrario y pinta los arcos para el recibimiento a Carlos I. En 1530 sale fiador del tramposo Pedro Fernández de Guadalupe. En 1531 tasa las pinturas de Juan de Zamora y desde ese año a 1536 realiza diversas pinturas en la Casa de la Contratación.

De todas sus obras, «la Piedad», que se conserva en el Museo de Sevilla, es la mejor y más agradable. Post le asigna como de su mano «Santo Tomás» y «Santiago el menor», de la Catedral, y no creemos esté equivocado el sabio maestro.

Diego de la Barrera

Este era un artista nacido en Sevilla y que fué el maestro de Luis de Vargas; antes de ir éste a Italia parece ser que aún cultivaba el estilo hispano-flamenco cuatrocentista. La primera noticia documental que de él tenemos es el dato de Gestoso, de que en el año 1522 puso la historia de barro (?) de la Puerta del Perdón, de la Catedral sevillana, por el bien remunerado precio de 2.775 maravedises.

En el año 1542 celebra un contrato de arrendamiento con un tal Alonso de Cazalla para arrendarle a éste unas casas en Sevilla.

Obra que se conoce de este pintor es su colaboración en el retablo de Jimena (Jaén), merced al documento descubierto por el profesor Hernández Díaz en el Archivo de Protocolos sevillano, por el cual el 28 de agosto de 1529, en unión del pintor Tomás Sánchez, se obligan a hacer dicha obra, contratada con el vicario don Francisco Pérez. Son fiadores de Diego de la Barrera los pintores Cristóbal de Cárdenas y Antón Sánchez de Guadalupe.

Bartolomé Ruiz

Este era un artista cordobés, que fué primeramente vecino de Córdoba, y de allí pasó a Sevilla. Era hijo de Bartolomé Ruiz, también pintor, y estaba casado con María de las Blancas. En Sevilla había un pintor de igual nombre, que por la fecha en que trabajaba parece ser que era el padre de quien tratamos. En 1482 contribuyó pagando un lancero en

las milicias que se reclutaron para la guerra con los moros. En 1500 era citado como cofrade de un Hospital el mismo. Su hijo aparece citado en el campo del arte por primera vez en el famoso contrato de 1531, por el que se han podido averiguar los autores del magnífico retablo de Fuenteovejuna (Córdoba), por el que Antón Pérez le cede la tercera parte de la obra a ejecutar por el precio de 50.000 maravedises. En 1540 hace, en unión de Andrés Illesca y Ramiro Flamenco, el retablo de la Rambla (Córdoba), por 190.000 maravedises. En 1543 es elegido veedor de los pintores de Córdoba. La obra conocida de Bartolomé Ruiz es muy escasa, pero magnífica. En el retablo de Fuenteovejuna ejecutó los tres cuadros del banco de la obra. Uno de ellos representa la Resurrección. Obra, aún arcaizante, es magnífica y revela las proporciones del genial pintor que era su autor. Las otras dos tablas del banco representan el abrazo ante la Puerta Dorada y el Entierro de Cristo, obra ésta vigorosa. Pero donde mejor luce el buen hacer de Ruiz es el cuadro «La Piedad», que conserva el Museo de Lisboa; parece ser que se pintó en Sevilla, y en algo copia «La Piedad», de Pedro Fernández de Guadalupe. Está firmado «B. ruiz» pintor. Por esta firma ha podido ponerse en relación este gran cuadro con los tres del mismo autor en la iglesia de Fuenteovejuna. Todos ellos nos señalan a Bartolomé Ruiz como uno de los mejores pintores de la escuela sevillana-cordobesa de principios del siglo XVI.

La Virgen con el Niño del Prado, que durante mucho tiempo se ha atribuido a Bartolomé Bermejo, y que está firmada «Bartolomeus...» creemos que es de este artista, pues su estilo es muy parecido a las obras conocidas de este maestro cordobés.

Andrés Nadales

Este era un pintor sevillano que floreció en Sevilla en el siglo XVI en sus inicios, hacia 1522, autor del retablo de San Gregorio, de Alcalá del Río, y del cuadro de El Loco, de la colección Pickman, para Post. Hay que reconocer que, de técnica descuidada, es un cuadro muy deficiente, no habiendo podido coleccionar más datos acerca de este pintor.

Alejo Fernández

Alejo Fernández es la primera figura de la pintura sevillana de 1500 a 1550 y merece que nos detengamos en su estudio. Ha sido tratado de manera exhaustiva por el catedrático don Diego Angulo en su monografía con este título, publicada por el Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla en el año 1946. También la aportación del profesor Giménez Fer-

nández es de alabar, y ambas constituyen la fuente informativa que tenemos sobre este artista.

Nació en la ciudad de Córdoba hacia el año 1480, hijo de Dionisio Garrido y de Juana Garrido o Fernández, y sobre él las primeras noticias documentales que tenemos son las de dos documentos públicos del Archivo de Protocolos cordobés, que por su interés vamos literalmente a copiar. El primero lo constituye el testamento de su mujer primera, llamada Mari Fernández, otorgado el 23 de agosto de 1947 y conservado en el oficio 14, protocolo 30. Dice así: «En Cordova veynte y tres días de agosto de noventa y siete años, Mari Fernández, mujer de Alexo Fernández, pintor, vesina desta cibdad en la collación de Santa María, estando enferma fiso e ordenó su testamento en la manera de yuso escripto. Mandóse sepultar en el monesterio de Sant Francisco desta dicha cibdad. Mandó que le digan en el dicho monesterio en día de su enterramiento una misa de rrequiem cantada con oración e vigilia. Mandó que en los nueve días siguientes que le digan en el dicho monesterio una misa rresada, e todas estas misas efrendadas. Mando que se digan en la dicha iglesia, de Santa María dos misas rresadas por las ánimas del purgatorio. Mando para la obra de la dicha iglesia de Santa María veynte maravedís, por ganar los perdones e por onrra de los Sacramentos que della recibe. Mando a la Santa Trinidad e a Santa María de la Merced e a la Santa Cruzada cada dos maravedís. Mando a casa de las emparedadas, con las de Santa María de las Huertas, un maravedís. Mando a los monesterios de Santa María madre de Dios e de los Santos Mártires e de Santo Domingo de Scala Celi e de la Fuente Santa e de Sant Lasaro e de San Antón de la veracruz cada un dos maravedís. Mando a Pedro Fernández, pintor, su padre e, el quinto de todos sus bienes, que segund derecho le puede mandar, por muchos cargos que del tiene. Complido esto, el remanente que fincare de todos sus bienes rrayces e mueble títulos e derechos e acciones mando que lo aya e lo herede Francisco, su hijo legítimo del dicho Alexo Fernandes, su marido. E para complir esto fiso sus albaceas e executores deste su testamento a el dicho Pedro Fernandes, su padre, e a Catalina Fernandes, su madre, e apoderolos en sus bienes e dioles poder complido, libre e llenero a ambos a dos juntamente e cada de ellos por su ynsolidum, para que entren y tomen de esus byenes e dellos vendan e cumplan e paguen todo esto que aquí manda en este su testamento, e encargóles en esta parte sus conciencias. E rrevocó los testamentos e mandas e codecillos fechos antes deste. Testigos que y fueron presentes llamados por parte de la dicha Catalina Rodrigues (?), testadora, Bartolomé Rodríguez, platero, hijo de Francisco Sánchez Sevillano, que Dios aya, e Pedro Goncales de Villafranguilla, platero, hijo de Pedro Goncales de Villafranguilla, que Dios aya, e Chistoval Ruys, barvero, hijo de Juan Martínez, que Dios aya, e Juan de Avila, pintor, hijo de Juan de Avila, pintor, que Dios aya,

vesinos noradores de la dicha cibdad».—Lope Ruys (signado y rubricado).

No era en manera alguna un pintor alemán de nacimiento, como aún sostiene Angulo en su reciente *Pintura del Renacimiento*. La explicación de que algún documento se le haya llamado «Maestro Alexo», pintor alemán, está en que por aquel tiempo se denominaban a los seguidores de los estilos flamencos, alemanes y romanos, a los ya iniciados en el estilo renacentista italiano. De ahí que a Pedro Fernández, el magnífico pintor cordobés, autor del retablo de Espejo, se le llamara Pedro Romana, y a Alejo Fernández, en esta primera etapa gótica de su pintura en la ciudad de los Califas, se le conociera por Alexo Alemán. No tiene parentesco ninguno con el escultor Jorge Fernández, también llamado Alemán. No creemos que adoptara el apellido de su mujer; sino que el no llamarse Garrido como su padre tiene su explicación en la anarquía imperante entonces en la designación de apellidos.

Fué su maestro su suegro Pedro Fernández; éste era hijo de Yuste López, el que casó con Catalina Fernández de Pedrosa, de cuyo matrimonio tuvo una hija, llamada Mari Fernández, la que casó, en 1495, con Alejo Fernández. En 1485 pintó el retablo de Cazorra, del que se conservan escasas tablas, en unión de su hermano Yuste López. Otro dato documental que tenemos de Pedro Fernández es el de que pintó un retablo que no se conserva para San Francisco, de Ecija. En su tiempo había otro Pedro Fernández, también buen pintor, hijo de Juan de Córdoba, autor de la tabla de la Natividad, de la colección Pickman, y otro llamado Pedro Fernández, hijo de Diego López. Alejo Fernández le confirió poder a su suegro el 11 de septiembre de 1499, conservado en el oficio 14, protocolo 33 del Archivo de Protocolos cordobés, antes de marcharse, seguramente, a Italia, y que por su interés vamos a copiar literalmente: «En Córdoba onse días de setiembre de noventa e nueve años otorgo Alexo, pintor, fijo de Dionisyo, vesino de Córdoba en la collación de Santa María, su poder a Pedro Fernandes, pintor, su suegro, vecino desta cibdad, especialmente para que por él e por su nombre pueda aver e cobrar en juicio e fuera dél, de Juan, pintor, criado de Pedro Fernández, todas las cosas que por el dicho Pedro Fernandes le serán pedidas e demandadas por un memorial firmado del dicho Alexo Fernandes, que le ovo llenado de su poder, e ge lo pueda demandar cevil o criminalmente ante qualesquier jueSES e justicias de quien quel dicho Juan, pintor estuviere, e le de carta de pago e de rrecibimiento de todo ello o de parte dello, e faser e faga todos los actos e diligencias que al caso convengan, e tal e tan complido poder como él tiene para lo que dicho es tal e tan complido lo dió e otorgó al dicho Pedro Fernandes, su suegro, e rrelevólo de costas e obligó sus bienes».—Lope Ruys.

En esta etapa cordobesa pintó varios retablos para el monasterio de San Jerónimo, de Córdoba, los cuales no se conservan. Angulo considera

como obras suyas de este período el «Cristo atado a la columna», del Museo de Córdoba, y el tríptico de la «Cena», que se conserva en el templo del Pilar, Zaragoza. Son ambas obras nacidas de una misma preocupación estética: la de crear amplios escenarios de bellas perspectivas arquitectónicas. El Cristo a la Columna delata todavía a un maestro de formación gótica, perteneciente aún a la magnífica escuela de primitivos cordobeses. Tras la imagen del Señor aparece San Pedro, y delante, en muy reducida escala, los donantes. Todo sigue la minuciosidad y el detallismo de la escuela cordobesa, como dice Angulo; parece Alejo Fernández haber concebido primero un escenario en el que después se han colocado las figuras humanas. Algo parecido ocurre con el tríptico de la «Cena» zaragozano, obra de magnífica calidad y de gran dominio de técnica.

Relacionada con esta etapa cordobesa de Alejo Fernández está la tablita de la Flagelación, del Museo del Prado, en la que Angulo no reconoce la factura del maestro, y Post, sin vacilar, atribuye su confección a Juan de Zamora. Nos adscribimos a esta opinión.

La Anunciación, del Museo de Sevilla, parece reflejar también, aunque un poco más atenuada que las dos obras citadas anteriormente, analogía preocupación goticista por la amplitud de escenario. Otra obra suya, también de estilo arcaizante, es Santa Ana con la Virgen y el Niño, cuadro que perteneció a la colección Robinson.

Ya en Sevilla, Alejo Fernández se ocupa en el retablo mayor de la Catedral, encargo hecho por el Cabildo de la misma en el año 1508. Vivía en la collación de San Ildefonso; al año siguiente, los cartujos del monasterio de Santa María le encargan un retablo y otro el vecino de Antequera, don Martín Alonso. Sigue a estos encargos el del retablo de San Juan para Marchena, el del licenciado Rivera para Sanlúcar de Barrameda, y el del jurado Nicolás Martínez Durango para la Catedral. En la Purificación y en el Abrazo, en la puerta dorada de la Catedral, se notan aún las influencias cordobesas; pero en la Adoración de los Reyes cambia el estilo artístico de Alejo Fernández por completo. Pasa la arquitectura a segundo plano y avanza el cuidado por la figura humana. Angulo dice que aunque transformado con habilidad, fácilmente se observa cómo Alejo Fernández ha tenido a la vista la conocida estampa de Schongauer. De ella procede la distribución general de los personajes, las aptitudes de casi todos y la presencia de los montes en el segundo plano.

Sigue al encargo anterior el del Colegio de Santa María de Jesús, fundado por Maese Rodrigo Fernández de Santaella, el cual es uno de los conjuntos pictóricos más bellos del primitivismo sevillano. Está dedicado a la Virgen en su venerada imagen de la Antigua, de la Catedral, la que se apareciera a San Fernando durante el sitio de Sevilla, y ante la que se postran los viajeros de América; la acompañan los cuatro Padres de

la Iglesia occidental, las cuatro grandes lumbreras del saber cristiano conjuntadas en su amor a la Virgen, patrona del Colegio.

Los retablos costeados por don Sancho de Matienzo se perdieron en el incendio del templo en que se guardaban en la iglesia de Villasana de Mena, en Burgos, fueron hechos entre los años 1508 a 1517. Un retablo de ellos representaba a la Virgen de la Leche.

La Virgen de la Rosa es su obra más conocida y celebrada. Se conserva en la iglesia de Santa Ana, de Sevilla. El hermoso rostro de la Virgen tiene una expresión gótica. El Niño, sentado en su pierna, tiene un pequeño libro en sus manos. Ella tiene en las suyas una rosa y cuatro ángeles contemplan la equilibrada composición.

En 1522, seguramente para la instalación de un retablo, tenemos datos de que fuera a Cuenca. También los tenemos de que exportara esculturas salidas de su taller a Portugal. Tanto encargo hace que crezca rápidamente su fortuna, cerrando sus cuentas a la muerte de su primera mujer con 800.000 maravedises. Años antes, en 1510, declaraba únicamente un macho de silla que anda, un esclavo blanco, valorado, como aquél, en 7.000 maravedises y una taza de plata estimada en 2.000. Era de buen natural, como se demuestra por varios documentos, en los que se ve su asistencia al bautizo del hijo de una morisca y de un padre desconocido; en uno de sus testamentos concede la libertad a su esclava María, dándole medios para mantenerse, y en la imposibilidad de costear ciertas misas con una propiedad dejada a este efecto por su mujer, la vende y entrega su producto al Venerable Contreras, famoso por sus redenciones de cautivos, para que lo hiciera con dos que hubieran sido vecinos de Sevilla. Hacia 1521 pierde a su mujer y a su hijo menor. Se traslada a vivir a una casa propia en San Pedro, junto al corral de Morales. Sus relaciones con los pintores cordobeses, de los que es el centro y jefe, hacen que trabaje gran amistad con Cristóbal de Cárdenas y conociera a su cuñada Catalina de Avilés, rica hacendada, con la que se casa, ya él pasada la cincuentena, a primeros de enero de 1525.

Obra encomendada a él, por aquel entonces, era la de los arcos levantados en la ciudad para recibir a Carlos V y el retablo de la Catedral. En 1542 hace nuevo testamento, vence la enfermedad y se repone, dotando con esplendidez a su hija menor en su matrimonio. Al año siguiente, en febrero, recae en su enfermedad, y otorga dos codicilos, cediendo le parte en que está trabajando a su colaborador Juan de Mayorga. Nuevamente se restablece y vuelve a la labor. El retablo mayor de San Pedro, su parroquia, es de las últimas obras realizadas. El 24 de marzo de 1545 hay constancia de que cobró ciertas cantidades; pero el 21 de mayo del año siguiente, como dice Angulo, se pedía cuenta al mayordomo de la iglesia de San Pedro del ducado de oro dejado de limosna por el difunto pintor. Adquirió sepultura en el claustro del convento dominicano de San Pablo.

Una de sus últimas disposiciones fué conceder la libertad a su esclavo Juan de Güejar, a quien le regala los útiles de dorar, con la condición de servir cuatro años más a su hijo. Llevaba cuidadosamente sus libros de ingresos y gastos y todo revelaba un cuidadoso administrador.

El cuadro de la «Adoración de los Reyes», en pequeño formato, está firmado por Alejo Fernández y se conserva en Biarritz por la condesa viuda de Viñaza. La «Piedad», de la Catedral, fechada en 1527, se ha venido atribuyendo a Pedro Fernández de Guadalupe desde que Ceán Bermúdez lo hizo notar, pero desde fecha reciente sabemos que trabajó Alejo en él. El retablo de Santiago, en Ecija, es de mayores proporciones y recuerda al Bosco. La Virgen de los Navegantes es el centro de un retablo para la capilla de la Casa de la Contratación, de Sevilla, y es una imagen bellísima. No poseemos la fecha precisa de esta pintura, y si acaso puede señalarse su confección entre 1531 y 1536. A sus méritos artísticos agrega su elevado interés histórico. Dice Angulo que es una nueva versión del conocido tipo de la Virgen de la Misericordia, que protege bajo el manto a los devotos, y que, desde el punto de vista formal, cuenta con precedentes tan ilustres como la gentil figurilla de Santa Ursula cobijando a sus once mil Vírgenes, pintada por Memling en el hospital de Brujas, y la Virgen de los Cartujos, de Durero. El gran tamaño de la Virgen se agiganta, es esbelta y elegante, con ligera inflexión de su cuerpo. La actitud de sus brazos presta al conjunto notable movimiento. Quizá sea también de este artista la «Virgen de la Misericordia», del Museo Arqueológico de Madrid. En la parte baja de aquella tabla hay una serie de pequeñas embarcaciones, y en los retratos de los cobijados bajo su manto se ha creído ver a Fernando el Católico, Obispo Fonseca, don Sancho de Matienzo, Cristóbal Colón y tres de los cuatro pilotos, Américo, Pinzón y Juan de la Cosa.

El retablo de Marchena tiene la tabla de la «Degollación» con bellísimas luces. Hay un claroscuro magnífico. Consta que Alejo Fernández trabaja en el retablo en 1521, y dice Angulo que las armas del Arzobispo Fray Diego de Deza demuestran que se terminó antes de 1523. En todas estas obras últimas de Alejo Fernández su personalidad comienza a esfumarse, la factura es menos cuidada, como observaremos que ocurre con las obras de Antón Pérez. Las proporciones de las figuras y de sus actitudes son, con frecuencia, incorrectas, y era natural que por el mucho trabajo buscara colaboraciones y descuidara el minucioso hacer de antaño.

En cuanto a sus discípulos, ya veremos a los hermanos Antón Sánchez y Pedro Fernández de Guadalupe. También en su línea están las obras de Juan de Mayorga y de Juan de Zamora.

César Pemán atribuye también a Alejo Fernández la tabla del Museo de Cádiz marcada con el número 303, que representa la «Coronación de Espinas»; primeramente realizó esta atribución en su monografía «El

Arte en Cádiz», pero insiste en la misma en su «Catálogo del Museo de Cádiz», en el año 1952 publicado. Dos sayones colocan en el cuadro la corona sobre la cabeza de Jesús, sentado en el centro de la composición, llevando una túnica blanca y el cetro de caña que le ofrece un sayón. En primer término está Pilatos sentado en su trono con cetro de oro. El halo del Señor, los bordes de su túnica, así como la ropa, cetro y joyas de Pilatos van tratados en oro. Hay una última cabeza al fondo, a la izquierda.

Angulo, examinando esta tabla, dice que su personalidad no está lo suficientemente perfilada para poder separar claramente la obra suya de la de su taller; la relaciona con el retablo de Santiago, de Ecija, y la Virgen de los Navegantes, de Sevilla, grupo de obras en las que la personalidad del maestro queda poco segura.

Post atribuye a Alejo Fernández, además de las obras citadas anteriormente, entre las que se cuenta la «Coronación de Espinas», de Cádiz, las siguientes: un San Francisco y Santa Clara, de la Colección Lázaro, de Madrid, y la «Flagelación», de la colección del conde de Montseny, de Barcelona, aunque respecto a ésta mejor podríamos enmarcarla en los Sánchez sevillanos, pues su estilo es muy semejante al de aquéllos.

Otras obras de la última etapa de Alejo Fernández son el retablo de la Virgen, de Ecija, los restos de un retablo del Puerto de Santa María, el de la Virgen de las Tribulaciones, de la Catedral de Badajoz, y el retablo de San Juan, de Marchena, ya de pleno estilo manierista.

Sebastián de Alejo

Era hijo de Alejo Fernández y murió en plena juventud en el año 1539. Debió ser buen pintor, ya que en 1531 es llamado para tasar el Sagrario de Osuna realizado por Juan de Zamora. Por aquellos años había colaborado en hacer el retablo de la Colegiata de dicho pueblo. Fué mejorado por su padre en el testamento que otorgó en Sevilla en el año 1535 y dos años antes aparece en un documento notarial arrendando casas. Para el 11 de enero de 1539 había ya fallecido, ya que su viuda, Ana Esquivel, hace relación de los bienes quedados, a su óbito, entre los que se contaba un esclavo indio empeñado y una esclava negra, aparte de varias prendas.

Cristóbal de Cárdenas

Nació en 1465, como se desprende de una escritura de fecha 1480 en

el Registro de J. García, por la cual «pone de aprendiz Leonor Muñoz, mujer de Bartolomé de Cárdenas, pintor, que Dios haya, vecinos de Toledo e moradora que agora es de la cibdad de Sevilla a Xpoval, su hijo, moco de edad quince años poco mas o menos con Diego Gonzales Bonifante, toquero». No se sabe si su padre era o no el famoso Bartolomé Bermejo, pues hay datos documentales, que cita Tormo, de su existencia en 1495, es decir, que no podía estar fallecido en 1480, si acaso nieta. Vivía en la collación de Santa María y estaba casado con María Fernández, llamada también Catalina Fernández, como se desprende de un documento del año 1509. Empezó a pintar en la Catedral en 1518 y había salido de aprendiz el 1516. En 1526 colabora en los arcos triunfales para Carlos I en su visita a Sevilla. En 1530 arrienda casas y al año siguiente otras. En 1536 hace el retablo para la iglesia de Santa María, de Jimena, y al año siguiente pinta con Antón Pérez el de Santiago, de Jerez. En 1549 el de San Marcos, de Jerez, y hacia 1549 muere, pues aparece su viuda, de segundas nupcias, Marina Avilés, vendiendo unas casas a su hermana Catalina Avilés, esposa que fué de Alejo Fernández, en el año 1550.

Un gran predicamento tenía entre sus compañeros el cordobés Cristóbal de Cárdenas, y merece un estudio más detenido toda su obra pictórica. De toda ella destaca la «Cena» del retablo mayor de San Marcos, de Jerez de la Frontera, en la que un anagrama significa Cristóbal de Cárdenas.

Antón Pérez

Este pintor era cordobés, natural del pueblo serreño de Fuenteovejuna, donde nació aproximadamente hacia 1508. Hijo de otro pintor, Gonzalo Vázquez, tomó aprendizaje, por haber aquél ya muerto, con el gran pintor cordobés Pedro Fernández, quien se comprometió, por escritura del año 1527, a darle lecho y comida durante un año y a enseñarle el arte de la pintura. Bien pronto asimiló el discípulo las lecciones enseñadas, pues le vemos trabajando en Granada en las miniaturas de los libros de coro de la Catedral a los pocos años, en unión del magnífico miniaturista Juan Ramírez, del que haremos mención más adelante. Como buen hijo del Renacimiento, conjuga la talla en madera con la pintura y el artesanado de la preparación de los colores. Su fama debió traspasar los linderos del mundo artístico, cuando en el año 1530 vienen a buscarle a Fuenteovejuna, adonde se había retirado, para que terminara un retablo en Segura de León encargado a Pedro Vázquez, pintor sevillano. En poco tiempo lo termina y empieza una nueva tarea, la de hacer un retablo para la capilla mayor de la iglesia parroquial de su pueblo. El Obispo Álvarez de Toledo, aquel gran mecenas de Salamanca que había de dar

fama al Colegio de San Gregorio, toma posesión de la silla de Córdoba, y en su visita pastoral le encarga un magnífico retablo en talla, que aún hoy se conserva, presidido por el escudo del Obispo y del sacerdote párroco Morales. Se trata de una magnífica obra en la que nueve cuadros están dedicados a la Pasión de Nuestro Señor. La similitud entre la talla que representa la Anunciación y la que trata del «Nacimiento de la Virgen», con las del otro retablo de la misma iglesia, obra documentada de él, hace que nos inclinemos por su atribución a este miniaturista delicioso. En otra ocasión hemos descrito dicha bella obra (6), por lo que no insistimos. Mas, es el otro retablo el que haría que su nombre fuera mundialmente famoso; está en el antiguo Sagrario, a la derecha del altar mayor, y, a juicio de doctos pareceres, es el más perfecto de toda la escuela cordobesa. Un anónimo donante, que tiene cinco armiños en su escudo de armas, le hace el encargo y le promete abonar 150.000 maravedises; solamente le impone la condición de que ceda la tercera parte de la obra a ejecutar al gran pintor cordobés Bartolomé Ruiz. Se reserva Pérez la talla de los guardapolvos y juntas de todo él, sus molduras y la imagen de busto de la Asunción debajo de un dosel, aparte de los cinco cuadros de la parte del retablo; los tres del banco son los que queda en realizar Ruiz. En poco menos de un año es cumplimentado el encargo, cuya fecha del documento notarial es la de 19 de mayo de 1531. Las escenas que en pintura trazó Pérez son las de la Purificación de María, la que tiene la curiosa anécdota de no llevar la Virgen más que una vela al templo, no llevando al Niño, lo que no tiene en el campo del arte español más parangón que con la reproducción de igual escena en el retablo de la Catedral vieja de Salamanca, de Dello de Nicola; otra escena tratada por Antón Pérez es la del Nacimiento de la Virgen, la de la Adoración de los Pastores, la Anunciación y la Presentación en el templo. Todas, aunque tienen elementos renacentistas principalmente en los escenarios amplios y en las arquitecturas que les sirven de fondo, sin embargo revelan aún a un enamorado del arte gótico y a un primitivo minucioso y detallista.

En 1535 se traslada a Sevilla, atraído por los fabulosos encargos para los navegantes. Toma por criada a una tal Francisca, hija de un tal García Gallego, como consta en un documento notarial de fecha 1536, y le encargan los monjes del monasterio de Sancti Spiritu, de Ceuta, la ejecución de un retablo para su altar mayor. En 1537 es encargado de parte del retablo de la iglesia de Santiago, de Jerez de la Frontera. En 1539 salva de la ruina al tallista Pedro Vázquez, quien fué uno de los que primeramente le hicieron encargos, afianzando en una fuerte cantidad las deudas del artista en desgracia. Dos años después casa con Isabel Ortiz, de la que habría de tener cuatro hijos: Cristóbal, Clemente, Gon-

(6) «Semana Santa». Fuenteovejuna, 1955. Pág. 5.

zalo y Miguel, todos los que serían artistas y colaboradores de su padre, a excepción del primero, del que no volvemos a tener noticias.

En el año 1550 llega la consagración de Antón Pérez con el encargo de añadir nuevas calles laterales al retablo, en talla, del altar mayor de la Catedral de Sevilla, aquella maravilla que tanto había admirado desde su llegada a Sevilla, que iba a ser restaurada y completada por él. Años antes le hace un retablo al Jurado Luis Fernández por el precio de 35 ducados de oro, y el mismo año, 1540, otro en San Lorenzo para la capilla de don Antonio Avila. Llegan unos años de dura labor y tiene que ampliar el taller y alquilar nuevas casas en que colocar la serie de colaboradores que necesita para sus encargos. Simultanea el de la Catedral con el de la capilla del Sagrario en la misma, hecho, según escritura de 17 de abril de 1554, y con el de San Juan de la Palma, encomendado a él al siguiente año. Más tarde, la familia de los Núñez, de Sevilla, le encargarían su capilla en el templo de San Pedro, y los monjes de Santa Ana la colaboración en uno suyo. En 1559 se le encarga el de Nuestra Señora de la Antigua del convento de San Francisco, de Ubeda; es precio de este encargo la suma de sesenta ducados oro. Sigue mientras tanto su labor de años en la Catedral, pintando desde 1540 a 1560 el cirio pascual, restaurando la capilla de la Antigua y haciendo una imagen por trece ducados para la capilla del Sagrario. En 1564 termina su trabajo en el altar mayor de la Catedral, se le abonan trescientos maravedises por los lados por él realizados; después hace dos cruces para una iglesia de Carmona y un retablo para la iglesia mayor de Guadalcanal, dorando en el año 1568 las estatuas del Giraldillo. Hace también un crucifijo para Santa Catalina, de Sevilla. Esta obra no se encuentra ya en su sitio. Nuevamente se le abonan por el Cabildo Catedralicio 10.472 maravedises por su colaboración en la restauración del retablo de Nuestra Señora de la Antigua en el año 1574; este mismo año sale como fiador de Bautista Vázquez y firma como testigo en el contrato de un buen artista, Suiste, autor del retablo de talla del pueblo de Bollullos. No hemos encontrado su testamento, que sería curioso para los interesados por esta figura de la pintura cordobesa.

Las obras efectuadas por Antón Pérez, a quien Post llama el maestro de Fuenteovejuna, y Angulo duda que sea el mismo, tienen diferentes características de las dos de su primera etapa de pintor en Córdoba. Son más sueltas, la pincelada es más rápida, pero la técnica preciosista del retablo de Fuenteovejuna se echa a faltar en su producción sevillana, sobre todo en el retablo de la capilla de los Núñez en San Pedro, y no parece de la misma mano que quien hizo la Purificación melariense. Sin embargo, algunas de las desperdigadas tablas del retablo de la iglesia trianera de Santa Ana nuevamente vuelven a señalarnos la mano maes-

tra de antaño. Hay una, sobre todo, que es una tabla pequeña representando una sibila, que es un prodigio de dinamismo y gracia.

Las catorce tablas del muro occidental de la capilla de Santiago Apóstol de la Catedral sevillana, trece para Gestoso, también representan la manera antigua y cuidadosa de uno de los mejores y más completos artistas de Renacimiento andaluz. Una serie de profetas y santos admiran a quien, tras una espesa muralla de sillas, puede acercarse y contemplar las tablas que formaron antes un retablo. La luminosidad de sus fondos, lo acertado de sus composiciones y la variedad de sus coloridos, hacen que deseemos su emplazamiento en mejor y más adecuado lugar que donde están.

El llamado por Post «Maestro de Schretlen», por guardarse en la ciudad de Amsterdam, en dicho sitio, una tabla sobre la Circuncisión, es de este mismo pintor, detalle de sagaz observación del maestro Post. También hay de este pintor otra tabla en el Museo de Boston, que trata de la «Huída a Egipto», que es detallada y concienzudamente estudiada por el mismo tratadista norteamericano en el *Bulletin of Museum of Fine Arts* de Boston, en octubre de 1947. Nosotros, sin vacilar, creemos que es de Antón Pérez, así como que son de él las siguientes tablas; la que representa San Cosme y San Damián, del Prado, atribuida a Rincón, nada más que por el hecho de proceder de Guadalajara, y la que, procedente de Santo Domingo de Silos, de Alcalá la Real, representando «La Adoración de los Reyes», está en poder del señor Serrano Suñer, en Madrid, cuya analogía la apunta ya Angulo en su «Pintura del Renacimiento».

No tenemos la fecha de su muerte; debió ser hacia 1576. Era uno de los artistas de más prestigio de la escuela sevillana renacentista. En otra ocasión (7) hemos estudiado su deliciosa pintura, llena de sugerencias renacentistas, merecedora de un completo estudio.

Juan Ramírez

Es este artista una de las figuras más interesantes del Renacimiento andaluz. Como dice de él Angulo, es la personalidad de la escuela granadina durante este período. Durante treinta y cinco años trabaja como miniaturista en la Catedral de Granada, donde figuraba desde 1520 y se cita aún en 1554. Su estilo se presenta ligado al de la escuela cordobesa. Amplias perspectivas y escenarios teatralmente ampliados enmarcan sus bellísimas miniaturas de los libros de coro de la Catedral granadina. En los años que está ausente de Granada creemos que pinta en Córdoba el retablo maravilloso de la Flagelación, del Museo cordobés, obra que atri-

(7) «Antón Pérez, el pintor de Fuenteovejuna», en Fons Melaria, 1955. Pág. 23.

buímos a este miniaturista. En ella, bellos palacios cuatrocentistas con terrazas muy cordobesas rodean la columna donde Nuestro Señor sufre el martirio de dos sayones, en los que, por cierto, hay repintadas unas faldas que pudorosamente tapan sus formas; y quizá sea también de Ramírez un pequeño tríptico, que también denota la mano de un minucioso miniaturista, que, con santos dominicos, se conserva asimismo en dicho Museo. Posteriormente se traslada a Sevilla, donde hace en el año 1536 un retablo para el canónigo Corro, y al año siguiente nos dice Gestoso que se le pagan 16.000 maravedises por su colaboración en el retablo de San Cristóbal, retablo que desconocemos su paradero. En 1538 recibe nuevamente fuertes cantidades: una de ellas de 2.500 maravedises por sus encargos.

En su etapa sevillana vivía en la collación de San Vicente. Ignoramos dónde nació, aunque es lo más probable que fuera en Granada. Post le atribuye varias tablas del retablo que fué recientemente vendido, de Santo Domingo de Silos, de Alcalá la Real, donde repite las viñetas de los libros de coro de la Catedral granadina. En cuanto a la hermosa tabla de la Flagelación, de Córdoba, Angulo encuentra su procedencia en la estampa del misma tema de Schongauer. Hay noticias de haber realizado en su etapa granadina varios retablos, de los que se desconocen sus paraderos, como así nos lo indica Angulo en su obra «Miniaturistas y pintores granadinos del Renacimiento».

Según don Manuel Gómez Moreno, el retablo de la ermita de los Mártires de Granada es de Juan Ramírez. Ya en él se nota la evolución hacia el rafaelismo.

Juan de Zamora

Es una figura interesante de la pintura sevillana de los continuadores y discípulos de Alejo Fernández. Para Angulo, su arte es de mediana calidad; sin embargo, su «Virgen con el Niño», de Santa Ana es, después de las de aquél, la más bella de la escuela sevillana de la primera mitad del siglo. Está inspirada —nos sigue diciendo el catedrático de Madrid— en la Virgen de los Remedios de principios del XV de la Catedral. Fué pintada en 1536 y es de factura sobria.

Los datos documentales que tenemos sobre este pintor son los siguientes: Que era vecino de San Juan de la Palma; que casó con Juana Fernández Cordero, y su hija con el buen artista renacentista Juan Bautista Vázquez; que en 1531 y 1532 colaboraba en el Sagrario de Osuna. En el año 1534 se fué a vivir a la calle Bancaleros; en 1541 empieza comprando esclavos; en 1544 arrienda casa; dos años después desconoce un censo en su contra; en 1557 es padrino de un tal Cristóbal Sánchez,

juntamente con Antón Pérez, y en 1576 parece ser que hizo las imágenes de Santas Justa y Rufina. Post le atribuye las siguientes obras: La Transfiguración, de la Colegiata de Osuna; La Epifanía, de la misma Colegiata; la Virgen de los Remedios, en Santa Ana de Sevilla; una tabla en La Rinconada; los Santos Domingo y Bernardo de la Colección Díaz Molero; la Flagelación, del Museo de Córdoba; la Anunciación y la Circuncisión, de la Colección Parcent, de Madrid; el Cristo presentado al pueblo y la Sagrada Cena, de Carmona.

Resumiendo el estudio de Zamora hemos de decir que es un valor que cada día está más en alza en los estudiosos, tanto, que oscurece un poco a su maestro Alejo Fernández.

Antonio Rodríguez

Este pintor debió gozar gran predicamento a principios del siglo XVI, ya que lo llama Antón Pérez para que colaborara con él en el retablo del Sagrario de la Catedral de Sevilla. Fué esto realizado en 1554; pero años antes, con Andrés Morín, hizo el dorado y la pintura del retablo de los Cálices, y años después una serie de imágenes para la iglesia de San Juan, de Marchena, así como el retablo de San Nicolás, de Sevilla, en unión de Luis de Valdivielso y Bartolomé Jiménez.

Pedro de Campaña

Nació en Bruselas el año de 1503, perteneciente a una familia de artistas; aprendió el arte de la pintura en Italia, donde está documentado en Bolonia en 1529; después fué a Venecia con el Cardenal Grimaldi, y ya aparece en Sevilla en 1537 en sus trabajos en la Catedral, con viajes a Córdoba, Carmona y Ecija. Desde 1547 habitó nuevamente en Sevilla, regresando a Bruselas, amargado por la envidia de los colegas, a fines de 1562. Allí fué colmado de honores, nombrándosele jefe de su manufactura de tapices como sucesor de Miguel Coxcie, y el duque de Alba, su ingeniero superior. Cuando murió, en 1580, se colocó en el Ayuntamiento su retrato, que había pintado a su regreso. En España, a Pacheco debemos su semblanza. Decía de él así: «Fué benigno, corregido; no se halló mentira en su boca aunque fuese burlado; 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; fué hombre animoso y valiente, y no medianamente diestro en las armas; tuvo singular agudeza y donaire en el decir. Fué muy amado y estimado por muchos príncipes».

El estudio monográfico de Diego Angulo es una aportación valiosa para este capítulo de la historia del arte andaluz. Nos dice de él que representaba el típico artista del Renacimiento, que no se limitaba al cultivo de su arte, sino que dominaba también la escultura y la arquitectura, y en su incansable deseo de saber, conoce las matemáticas y la astronomía. Como en el caso de Leonardo, el artista y el ingeniero se dan en él casi parejos. Hijo de Flandes, Campaña, aunque formado en Italia, sabe atemperar el idealismo toscano, mirando la naturaleza. Representa al rafaelismo y manierismo con huellas de influjo veneciano.

La primera obra conocida suya es el Descendimiento, de Montpelier, anterior a 1547, en que se contrata el de la Catedral de Sevilla. Este es muy acentuado en su dramatismo y suscitó durante siglos la admiración de los sevillanos. Ponz, el viajero artista, decía que Murillo la estaba estudiando y mirando continuamente y que muchas veces, aun en sus últimos años, respondía al sacristán de la iglesia y a otros que le veían de continuo en dicha capilla: «Que estaba esperando cuando acababan de bajar de la cruz a aquel divino Señor».

En 1555 hace, en unión de Antonio Alfíán, el retablo de la capilla del Mariscal don Diego Caballero, donde sorprenden los retratos de los fundadores por su verismo y serenidad.

El cuadro de la Purificación, de la Catedral sevillana, es puramente rafaelesco, así como los del retablo de la iglesia de Santa Ana, en Triana, hechos en colaboración asimismo. El retablo de la Catedral de Córdoba, bellissimo, está documentado en 1556; el de San Bartolomé, de Carmona, y el de Santiago, de Ecija, acusan colaboración; el de San Antonio y el de San Pablo, de San Isidoro; el de San Juan de la Palma —destruido en 1936—, y el de Jesús atado a la Columna, de Santa Catalina; sobre todo, éste no es de lo mejor de la producción del maestro. Tampoco el retablito pequeño firmado en San Pedro, de Sevilla, obra francamente floja, parece haber salido de los pinceles del que pintó el Descendimiento, de la Catedral. Hay también un Nacimiento y una Virgen de la Leche en el Museo de Berlín y un Santo Entierro en Bérgamo. La Adoración de los Reyes, de la Catedral de León, no le parece obra suya a Angulo. La Caridad y la Piedad, del Museo de Cádiz creemos que sí son del maestro Campaña, aunque Mayer opina que sean del hijo del artista, Juan, que se quedó en Sevilla después del regreso del padre a su patria, y cuya estancia está comprobada a fines del siglo. No parece haber hecho papel importante como artista, ni tampoco su hijo Pedro de Campaña, el Mozo, que trabajó en los primeros decenios del siglo XVII en Sevilla. Como discípulo puede considerarse a Miguel Esquivel, procedente de una familia de artistas sevillanos; queda de él en la Contaduría de la Catedral de Sevilla un gran cuadro firmado, poco importante desde el punto de vista artístico, de las Santas Justa y Rufina. Mayer nos dice que por mucho que lo

alaben sus contemporáneos, ninguno llega en importancia artística al nivel de Campaña. Un poco exágerada encontramos esta opinión.

Francisco Frutet

Este es el artista de la primera mitad del siglo XVI del que se tienen menos noticias y, sin embargo, para la crítica moderna hay que reconocer que está más en alza que sus otros dos compañeros extranjeros que con él pintaron en la época a la que contraemos este estudio. La obra documentada de él es muy escasa; solamente sabemos que en el año 1546 hace un Santo Entierro para Santa María de Gracia, noticia que tomamos de Mayer (1), quien sostiene que ha desaparecido, y que en el año 1548 hace el tríptico que se conserva en el Museo de Sevilla, en la Sala de Primitivos y que se pintó para el Hospital de las Bubas. Hay en él una Crucifixión en el cuadro central; a la izquierda, Jesús con la Cruz a cuestas y una Virgen de la Leche dando el pecho al Niño; a la derecha, el Descendimiento, y detrás de él, San Bernardo. La influencia de Rafael es muy clara para el citado crítico alemán; algunas figuras son imitación directa del Pasmó de Sicilia y del Incendio de Borgo, y los colores son intensos y no mezclados. Las grandes escenas hacen —sigue diciéndonos— un efecto algo abigarrado. Las cabezas son vigorosas; las orejas, largas y anchas. Lo más acabado es la Virgen de la Leche; lleva un vestido verde con un manto de color rojo ardiente y un velo blanco, con un bodegón de frutas muy bonito en primer término. Por esta obra puede atribuirse a Frutet la gran tabla del Gólgota con María y San Juan que está en el mismo lugar. El Crucifijo falta; la tabla fué, evidentemente, el fondo de una escultura. Contrariamente al parecer de Mayer, creemos que tanto el tríptico como la tabla citada son dos magníficas obras de arte del Museo sevillano.

Para nosotros es del mismo autor un «Entierro de Cristo», marcado en el mismo museo, Sala de Primitivos, con el número 15. En él, aunque la cartela pone Escuela Flamenca del siglo XVI, creemos reconocer el Entierro que hizo para el convento de Santa María de Gracia. Es menos italianizante que el tríptico de la Virgen de la Leche; las figuras aparecen un poco abigarradas, como en aquél, pues aparecen nueve figuras, contando con la del Redentor, en una tabla de no muy grandes dimensiones. Los colores son más vivos y la fuerza de expresión de los rostros suscita gran admiración. Recuerda a Nuno Gonzalves y es, a mi juicio, uno de los mejores cuadros de este período de la pintura sevillana. También el tríptico es una magnífica obra de arte. Sobre todo la Virgen de la Leche y San

(8) Historia de la pintura española. Pág. 212.

Bernardo, cuadros donde no aparece tanta figura como en los demás. Mayer dice que ante este autor podemos estudiarlo, pero no admirarlo, pues sólo suscitan admiración dos obras de Campaña. Compárese la obra de éste y la de Sturm con la de Frutet, y se verá la gran diferencia que hay entre éste y aquéllos. Es, sin disputa, el mejor pintor extranjero en la Sevilla del siglo XVI.

Fernando Sturm

Es un holandés, natural de Ziricksee, lo que proclama orgulloso al firmar sus cuadros. Encargado de la capilla de los Evangelistas, de la Catedral, esto le dió fama, y los duques de Osuna a él ocudieron para que les hiciera obras en su Colegiata y un «Santo Sepulcro». Mayer sostiene que sus maestros fueron Heemskerck y Scorel; Angulo señala su particular manera de hacer rafaelista, pero al modo holandés, es decir, no a la manera de Campaña, sino más seco. Era vecino de la collación de San Andrés y estaba casado con una tal Catalina Doncel. En 1539 tenemos el primer dato documental acerca de este artista en el encargo de un retablo para el monasterio sevillano de San Francisco. Al año siguiente colabora en las pinturas de Nuestra Señora de la Antigua, de Sevilla, y siete años más tarde en las del retablo del convento de la Madre de Dios de Sanlúcar de Barrameda. En 1542 termina el retablo de San Pedro, de Arcos, en la escena de la muerte de San Pablo. En 1533 colabora en un retablo para la iglesia de Santa Ana, de Sevilla, y dos años después hace su obra maestra: las pinturas de la capilla de los Evangelistas, de la Catedral. Las cuatro santas de media figura del banco son lo mejor de la obra. Como buen renacentista, el fondo es de ruinas y de arquitecturas en claros paisajes enmarcadas. Entre ellas se levanta la torre de la Catedral, sin el cuerpo de campanas agregado posteriormente por Hernán Ruiz. Angulo señala como más obras de este maestro el retablo de la Concepción, de Alcalá del Río; el de Santa Ana, el de Santa María, de Sanlúcar; un San Andrés, de propiedad particular sevillana, Santa Catalina y Santa Ana, de Sevilla, etc. El San Lucas de la Catedral de Sevilla es una buena pintura y ya aparece el personaje principal envuelto en unas nubes que danotan el paso de la pintura medieval a la pintura moderna. Hoy no desmerecería en ningún decorador de iglesias la técnica pictórica de Fernando Sturm.

Andrés Morin

Por el apellido parece pintor flamenco, como tanto otro artista que

atraído por la riqueza de Sevilla llegaba a sus puertos. Contribuye a esta opinión el que el año 1539, en un arrendamiento de casas que hizo a un tal Juan de Ondarte, actuaran como fiadores Adrián, flamenco, y Pedro de Campaña, pintor flamenco.

Noticia documental anterior a esta que acabamos de señalar nos la da el profesor Hernández Díaz de que hiciera una escritura de carta de pago de ciertas mercaderías que comprara en Calatayud y no abonara hasta llegar a Sevilla. Signo de que prosperara en su oficio de pintar lo tenemos en que en 1541 y en 1546 vuelve nuevamente a arrendar inmuebles, y prestigio también debió gozar en los medios artísticos cuando en el año 1548 tasó las pinturas de Antón Pérez para el retablo de la Virgen de la Antigua.

En el año 1551 también se le abona una respetable cantidad de maravedises por la confección de un retablo, que ignoramos para quién fué, y en el año 1557 hace el de Santiago, en Ecija, y al año siguiente el de Gibraltón, también dedicado a Santiago Apóstol. El de Ecija se contrató en 38.750 maravedises. A nuestro parecer, el maestro de Ecija que Post señala como cultivador del arte renacentista es este pintor Morín, a quien podemos considerar como discípulo de Alejo Fernández. Entre su producción destacan las dos tablas de la Resurrección y San Jerónimo con un donante, de la iglesia del Puerto de Santa María. La firma que en el retablo de la Asunción, de Santiago, de Ecija, que Angulo cree que pertenece a Pedro Ruiz Salido, creemos que quiere significar «Pintó Andrés Morín», ya que yo leo «P. A. M.» y no «P. R. M.»

Antonio Alfán

Sobre este pintor hay la magnífica aportación monográfica de Julia Herráez, publicada en el Boletín de la Sociedad de Excursiones con el título «Antonio de Alfán. Aportación sobre el estudio del arte pictórico sevillano del siglo XVI», 1929. De ella tomamos los datos que a continuación reflejamos.

Era vecino de Triana, vivía en la collación de Santa Ana, y según Francisco Pacheco en su «Arte de la Pintura», fué el que comenzó a levantar el género del estofado. La primera noticia documental que tenemos es la del año 1539, en la que declara en un documento que es hijo de Francisco de Alfán y esposo de Francisca Ortega, habiendo recibido 15.000 maravedises de dote de su suegra. En el año 1542 aparece comprando un paño en cincuenta y un real de plata; en 1545 hace la pintura del retablo de Santa María Magdalena, de Sevilla; al año siguiente, el retablo del convento de San Francisco, según datos del profesor Hernández Díaz; en 1555 realiza las obras del retablo mayor del monasterio de

Archidona y una imagen para Rota; en 1554 cobra 55 reales por su parte de trabajo en el retablo del Sagrario sevillano, tasados por Sturm y Morín; el resto del retablo lo había hecho Antón Pérez. Ese mismo año se constituye fiador de Antón Sánchez en su obra del Tabernáculo de San Bartolomé, de Sevilla. Al año siguiente colabora en la capilla del Mariscal con Pedro de Campaña, en la Catedral sevillana, y los dos años siguientes los emplea en pintar las puertas de la iglesia de San Sebastián, de Aroche, hasta que el año 1559 hace el bello retablo de Llerena.

En el año 1561, y el día 29 de abril, contrata la obra del retablo de San Jorge, de Palos de Moguer. No volvemos a tener de él noticia hasta que en el año 1565 se constituye en fiador de Juan Bautista Vázquez en su obra del Sagrario de Sevilla.

En el año 1564 colabora en el retablo de Santa Ana con Campaña y en el año 1569 otorga poder a su hijo para cobrar lo que aún le adeudaban de su trabajo en el retablo de San Salvador, de Carmona; por estos tiempos es cuando hace el Cristo con la Cruz, de San Pedro. Goza de gran fama en Sevilla, de donde es una persona notable, llegando a ser mayordomo de la Candelaria. En 1576 hace el retablo para la Concepción, de Huelva, y dice Julia Herráez que debió morir sobre 1590. Resume dicha escritora su opinión sobre Alfíán diciendo que comenzó a ser fresquista de grutescos bajo la dirección de Julio y Alejandro Mayner, luego se suelta la mano con sargas que mandaba a América, donde tenían fácil mercado, y que, colaborando con Campaña y aprendiendo con Vargas, se hace clasicista. Sirve de puente entre las tendencias tradicionales españolas, más apegadas a lo flamenco por su semejanza con el espíritu español y las nuevas tendencias clasicistas que toma de Vargas, el heraldo de la pintura italianizante en el cinquecento sevillano.

Tuvo de discípulos a Antonio Astudillo y a Cristóbal Ortega, y para Sentenach, en su obra «La pintura en Sevilla», es Alfíán el mejor fresquista de Sevilla antes de Vargas.

Cristóbal Moreno

Era este pintor sevillano vecino de la collación de Santa Marina y discípulo de Alejo Fernández; noticias documentales de él tenemos en un curioso contrato de aprendizaje que celebró con un tal Diego, pintor en ciernes, por medio del cual le tenía un año a su servicio, le daba de comer, de beber, casa y cama, seis ducados para vestirse y seis pares de botas para el año que lo tenía.

En el año 1543 iba prosperando de tal manera Cristóbal Moreno, que tiene que ampliar su taller y arrienda casas para dicho fin. Y ya con

estos datos de Gestoso se termina lo que hay sobre este discípulo de Alejo Fernández y colaborador anónimo en muchas de sus obras.

Luis de Vargas

Dudábamos en incluir en esta breve exposición de la pintura sevillana en la primera mitad del siglo XVI a este pintor, pues aunque había nacido en 1506, no consta su presencia en Sevilla hasta 1553. Sin embargo, como el retablo del Nacimiento, aunque es fechado en 1555 es, al parecer de Mayer, obra pintada muchos años antes, no podemos silenciar a este pintor autor de una de las mejores obras pictóricas de esta etapa de la pintura sevillana. Era hijo de otro pintor llamado Juan de Vargas y con 21 años, nos dice Pacheco, ya estaba en Roma, donde contempló su asalto por las tropas imperiales. Su estancia allí fué larga, cerca de treinta años, interrumpida con visitas a Sevilla más o menos prolongadas. Definitivamente no vive aquí nada más que los quince últimos años de su vida. Palomino asegura que sus dos viajes a Italia fueron de siete años cada uno, pero, al parecer el segundo, ya vecino de Sevilla, fué de solamente dos años.

Pacheco, en su «Libro de Retratos», lo ensalza exageradamente e hizo de él un retrato de medio relieve, inspirándose además en un hijo que se parecía mucho; decía también que su maestro fué Perino del Vaga, pintor italiano. Angulo opina que también se nota la influencia de Salviatti. También nos dice que como Vargas sólo residió en Sevilla, la parte de su vida y precisamente a esos años de su edad madura corresponde su labor fechada, salvo alguna pintura que pueda existir anterior al 1530, la mayor parte de su labor debe de conservarse en Italia confundida con la de los discípulos e imitadores de Rafael. Pero en la realidad es que no sólo ha pasado inadvertida para Vasari, lo que nada tiene de sorprendente, sino que el propio Pacheco no pudo recoger noticias de ninguna de ellas. La Ascensión de la Trinidad, de Vía Condotti, de 1548, en que se ha querido leer su firma, no puede ser de su mano, concluye Angulo. El retablo del Nacimiento, de la Catedral de Sevilla, es su obra más perfecta. Los personajes dirigen a la Virgen sus devotas miradas. La composición es claramente rafaelesca. Los pastores están tratados como los personajes principales y aún los animales, que nos muestran ser Vargas un magnífico pintor animalista.

Obra que le sigue en importancia a la del Nacimiento es la de la Generación temporal de Cristo o La Virgen apareciendo a los justos del Antiguo Testamento, conocida vulgarmente con el nombre de la Gamba por el perfecto escorzo de la pierna, llamada gamba en italiano, del Adán de la tabla central. Carl Justi la comparaba con una obra del Vasari y en este

cuadro se inspiró Alonso Cano para su Virgen del Rosario. La Adoración de los Pastores fué pintada para el clérigo Francisco de Baena, y la última obra fechada es el retablo de la Piedad en la nave de los Evangelios, de Santa María la Blanca, en Sevilla, pintada en 1564, según la inscripción del marco. Obra restaurada le es antipática a Mayer y Angulo nos habla de un descenso de calidad comparada con las de los dos retablos anteriores.

Pacheco nos dice que fué el primero que trajo a esta ciudad la manera italiana y nueva de pintar al fresco. Hasta fines del siglo XVII la Virgen del Rosario pintada por él en un pilar de la iglesia de San Pablo, fechada en 1555, revelaba su dominio de esa técnica. Enteramente deteriorado está el Gran Juicio Final que decoraba el hospital de la Hermandad de la Misericordia. A juzgar por la vieja copia, el artista ha imitado en esta creación a Miguel Angel.

No se conserva el retrato de la condesa de Alcalá, tan elogiado por Pacheco. El del chanfre Medina y el del venerable Contreras, de la Catedral, no son malos retratos.

Pacheco nos dice que fueron sus discípulos Luis Fernández, Luis de Valdiviello, Vasco de Pereira, Diego de la Concha y Antonio Alfian. De todos ellos el mejor nos parece Valdivieso, autor de la copia del Juicio Final suyo. No creemos, con Mayer, que fuera el maestro de Vargas Diego de la Barrera, pues mal se compagina esta atribución con la edad de ambos pintores y haber salido con veinte años de Sevilla Luis de Vargas.

Aunque Mayer dice que el arte suyo es frío y que no llega al gran Campaña, estimamos esta opinión exagerada y, todo lo contrario, es, a nuestro juicio, muy superior el de Luis de Vargas al flamenco. Desde luego no llega Luis de Vargas a hacer obras tan francamente deficiente como el Jesús a la columna en Santa Catalina, de Sevilla, de Campaña, ni tampoco el retablo, tan poco artístico, de la iglesia de San Pedro sevillana.

Dibujo de pluma del maestro Vargas tenemos un San Sebastián, que está en la Biblioteca Nacional de Madrid, y unos estudios para cabezas de dromedarios, que estaban en la colección Jovellanos, de Gijón. En Hamburgo se conserva un estudio de retrato de joven, muy agradable. Murió Luis de Vargas en 1568, y los datos documentales sobre este pintor son muy escasos.

JOSE VALVERDE MADRID.

Trabajo recomendado en el Concurso de Monografías 1955, convocado por la Excm. Diputación Provincial de Sevilla (Patronato de Cultura).