

ARCHIVO HISPALENSE
REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA



Archivo Hispalense. Revista Histórica, Literaria y Artística inició su publicación en 1886, por la Sociedad de Bibliófilos Sevillanos (Sociedad del Archivo Hispalense), editando cuatro tomos entre 1886 y 1888. Desde 1943, es una revista científica editada por el Servicio de Archivo y Publicaciones de la Diputación de Sevilla; actualmente su periodicidad es anual. La finalidad de la revista es contribuir al conocimiento y difusión de investigaciones inéditas sobre diversos aspectos históricos, artísticos, literarios y culturales de Sevilla, su provincia y por extensión su antiguo reino, sin límite cronológico.

SERVICIOS DE INFORMACIÓN

La revista *Archivo Hispalense* es recogida sistemáticamente en repertorios y bases de datos bibliográficas, entre otros: Periodical Index Online (PIO); CINDOC - Base de datos Sumarios ISOC; Historical Abstract; MLA - Modern Language Association Database; DIALNET; LATINDEX; SUMARIS CBUC; ULRICH'S.

© DE LOS TEXTOS: SUS AUTORES

© DE LA EDICIÓN: DIPUTACIÓN DE SEVILLA. SERVICIO DE ARCHIVO Y PUBLICACIONES

ISSN: 0210-4067

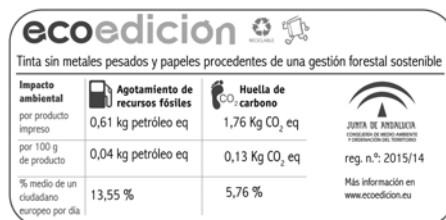
DISEÑO Y MAQUETACIÓN: DIAGRAMA, S.C.

IMPRESIÓN Y ENCUADERNACIÓN: ARTES GRÁFICAS SERVIGRAF, S.L.

DEPÓSITO LEGAL: SE-25-1958



Esta editorial es miembro de la UNE, lo que garantiza la difusión y comercialización de sus publicaciones a nivel nacional e internacional



ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA

[PERIODICIDAD ANUAL]

ISSN 0210-4067

NÚMEROS 294-296 / AÑO 2014 / TOMO XCVII



DIPUTACIÓN DE SEVILLA

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA

NÚMEROS 294-296 / AÑO 2014 / TOMO XCVII

ISSN 0210-4067

CONSEJO ASESOR

FERNANDO RODRÍGUEZ VILLALOBOS Presidente de la Diputación de Sevilla	ANTONIA HEREDIA HERRERA Ex-Directora de la revista Archivo Hispalense
BEATRIZ SÁNCHEZ GARCÍA Diputada de Ciudadanía, Participación y Cultura	CARMEN MENA GARCÍA Universidad de Sevilla
BARTOLOMÉ CLAVERO SALVADOR Universidad de Sevilla	PEDRO M. PIÑERO RAMÍREZ Universidad de Sevilla
ANTONIO COLLANTES DE TERÁN SÁNCHEZ Universidad de Sevilla	ENRIQUE VALDIVIESO Universidad de Sevilla

CONSEJO DE REDACCIÓN

LEÓN CARLOS ÁLVAREZ SANTALÓ Universidad de Sevilla	VÍCTOR PÉREZ ESCOLANO Universidad de Sevilla
ANTONIO MIGUEL BERNAL Universidad de Sevilla	ROGELIO REYES CANO Universidad de Sevilla
JUAN BOSCO DÍAZ-URMENETA MUÑOZ Universidad de Sevilla	SALVADOR RODRÍGUEZ BECERRA Universidad de Sevilla
ELODIA HERNÁNDEZ LEÓN Universidad Pablo de Olavide	ESTEBAN TORRE SERRANO Universidad de Sevilla
ANTONIO MERCHÁN ÁLVAREZ Universidad de Sevilla	ALBERTO VILLAR MOVELLÁN Universidad de Córdoba
MANUEL GONZÁLEZ JIMÉNEZ Universidad de Sevilla	FLORENCIO ZOIDO NARANJO Universidad de Sevilla
ALFREDO J. MORALES MARTÍNEZ Universidad de Sevilla	

DIRECCIÓN

CARMEN BARRIGA GUILLÉN
Jefa del Servicio de Archivo y Publicaciones. Diputación de Sevilla

SECRETARÍA

RODRIGO TRINIDAD ARAUJO

ADMINISTRACIÓN

Suscripciones
ASUNCIÓN PRIETO MUÑOZ
Intercambios
M.^a EUGENIA SÁNCHEZ-HEREDERO AGUADO

DIPUTACIÓN DE SEVILLA

Servicio de Archivo y Publicaciones
Avda Menéndez y Pelayo, 32. 41071 Sevilla (España)
Teléfono: 95 455.07.73
e-mail: archivo@dipusevilla.es
<http://www.dipusevilla.es>

SUMARIO

HISTORIA

PÁGS.

FERNANDO AMORES CARREDANO Revisitar la Torre del Oro de Sevilla desde la Arqueología	13-39
FERNANDO BEJINES RODRÍGUEZ De la pérdida del valor funcional al valor cultural emergente de la arquitectura sevillana del olivar: análisis patrimonial de la Hacienda Mejorada Baja (Los Palacios y Villafranca)	41-56
JOSÉ CABELLO NÚÑEZ Miguel de Cervantes en La Puebla de Cazalla: un nuevo e inédito documento cervantino lo acredita	57-71
MARÍA LUISA CALERO DELGADO, ENCARNACIÓN BERNAL BORREGO y VÍCTOR MANUEL NÚÑEZ GARCÍA Los médicos representantes de Sevilla en el Congreso: voces, silencios y perfil sociológico (1810-1869)	73-98
JUAN L. CARRILLO y ENCARNACIÓN BERNAL BORREGO Una historia de la enseñanza toco-ginecológica en Sevilla (ss. XIX-XX)	99-121
BARTOLOMÉ MIRANDA DÍAZ Las almonas de Carrión de los Céspedes (Sevilla). Pleitos sobre su propiedad entre el marqués de Villafranca del Pítamo y el duque de Medinaceli en el siglo XVIII	123-140
AURELIO PERAL PERAL Un marino sevillano, Miguel Buiza Fernández Palacios, jefe de la Flota Republicana	141-170
JORGE LUIS VASSEUR GÁMEZ La liberación del esclavo en Sevilla en la segunda mitad del siglo XVII	171-196

ARTE

PÁGS.

MIGUEL ÁNGEL ARAMBURU-ZABALA HIGUERA El retrato de Juan de los Ríos por Eduardo Cortés	199-208
JOSÉ MANUEL BAENA GALLÉ Los mártires jesuitas de Japón y Marchena. El legado de los duques de Arcos en 1753	209-217

RAFAEL CÓMEZ RAMOS Las Atarazanas de Sevilla. Una nueva lectura	219-238
JUAN ANTONIO GÓMEZ SÁNCHEZ Antonio de Alfán y Juan de Campaña. Las pinturas del retablo mayor de la Iglesia de Nuestra Señora de la O de Rota (1572-1581)	239-267
FRANCISCO JAVIER HERRERA GARCÍA Escultura sevillana de la segunda mitad del XVIII: prejuicios, ideas teóricas y algunas atribuciones	269-293
PEDRO LUENGO GUTIÉRREZ Ángeles músicos y arquitectura en el siglo XVIII andaluz. El caso de la iglesia de la Concepción de los Carmelitas Descalzos en Écija	295-314
VICTORIANO SAINZ GUTIÉRREZ Aldo Rossi y Fernando Villanueva: historia de una amistad	315-337

LITERATURA

PÁGS.

JOAQUÍN MORENO PEDROSA Vicente Aleixandre y las poéticas «rehumanizadoras» de posguerra	341-360
CÉSAR RINA SIMÓN <i>Et in Arcadia Ego</i> . Procesos de literaturización de la Semana Santa de Sevilla	361-387
ESTEBAN TORRE La joven poesía sevillana y andaluza del siglo XXI: tendencias métricas	389-411

MISCELÁNEA

PÁGS.

ESTEBAN MIRA CABALLOS El desaparecido arco de Felipe II de Carmona	415-421
---	---------

RESEÑAS

PÁGS.

CABEZAS GARCÍA, ÁLVARO: <i>Gusto orientado y fiesta pública en Sevilla. Análisis de documentos para la comprensión de la historia artística del siglo XVIII</i> POR RAFAEL CÓMEZ	425-426
GONZÁLEZ GÓMEZ, JUAN MIGUEL; JESÚS ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ: <i>Simpecados del Rocío: Speculum Reginae Roris</i> POR MANUEL JESÚS CARRASCO TERRIZA	427-429
LOBATO FRANCO, ISABEL Y OLIVA MELGAR, JOSÉ MARÍA (eds.): <i>El sistema comercial español en la economía mundial (siglos XVII-XVIII). Homenaje a Jesús Aguado de los Reyes</i> POR KLEMENS KAPS	429-433

OLLERO LOBATO, FRANCISCO: <i>La Plaza de San Francisco. Escena de la fiesta barroca</i> POR FRANCISCO JAVIER HERRERA GARCÍA	<u>433-435</u>
RAMOS SUÁREZ, MANUEL ANTONIO: <i>La Parroquia de San Sebastián</i> <i>Mártir de Marchena</i> POR JUAN LUIS RAVÉ	<u>436-438</u>
SANZ, MARÍA JESÚS; SANTOS MÁRQUEZ, ANTONIO JOAQUÍN: <i>Francisco de Alfaro</i> <i>y la renovación de la platería sevillana en la segunda mitad del siglo XVI</i> POR FERNANDO CRUZ ISIDORO	<u>438-440</u>
VILLAR MOVELLÁN, ALBERTO; LÓPEZ JIMÉNEZ, CLEMENTE M. (eds.): <i>Arquitectura y Regionalismo</i> POR RAFAEL CÓMEZ	<u>440-442</u>
NORMAS PARA LA ENTREGA Y PRESENTACIÓN DE ORIGINALES	<u>444-445</u>
CONCURSO ANUAL DE MONOGRAFÍAS «ARCHIVO HISPALENSE». BASES PARA EL AÑO 2015	<u>449-451</u>

Arte
~

Antonio de Alfán y Juan de Campaña

Las pinturas del retablo mayor de la Iglesia de Nuestra Señora de la O de Rota (1572-1581)



JUAN ANTONIO GÓMEZ SÁNCHEZ
Universidad de Sevilla

RESUMEN: En este artículo se documenta el proceso de pintura y dorado del retablo mayor de la parroquia de Nuestra Señora de la O de Rota (Cádiz). En él participaron diversos pintores sevillanos, quedando a cargo de las escenas figurativas Antonio de Alfán y Juan de Campaña. A partir de esta documentación se identifican y estudian las pinturas que se han conservado en la actualidad del desaparecido conjunto, delimitando en ellas los estilos personales de ambos artistas.

PALABRAS CLAVE: Renacimiento español. Pintura. Retablo. Antonio de Alfán. Juan de Campaña. Roque de Balduque. Juan Giralte. Juan de Oviedo *el Viejo*.

ABSTRACT: This article documents the main altarpiece in the parish church of Nuestra Señora de la O in Rota (Cádiz) painting and gilding process. The gilding work was attended by various sevillean painters, while the painted panels remained in charge of Antonio de Alfán and Juan de Campaña. On this documentation basis, the paintings that have remained at present from the missing altarpiece are identified and studied, defining the personal styles of both artists.

KEY WORDS: Spanish Renaissance. Painting. Altarpiece. Antonio de Alfán. Juan de Campaña. Roque de Balduque. Juan Giralte. Juan de Oviedo *el Viejo*.

El «gentil retablo»¹ que una vez presidió la capilla mayor de la parroquia roteña de Nuestra Señora de la O (la Expectación) de Rota ha generado un relativo interés historiográfico desde que en 1911 Gestoso se refiriese al conjunto, ya entonces desaparecido². No obstante, la parquedad de noticias documentales hasta ahora conocidas relativas a su proceso de construcción ha dado lugar a una cierta confusión en los estudios que se le han dedicado, centrados siempre en las tablas de pintura que se conservan en la iglesia, únicos elementos que han podido vincularse, no sin dudas, con el conjunto.

1. HOROZCO, A. de, *Historia de la ciudad de Cádiz*, 1598, ed. Cádiz, Manuel Bosch, 1845, p. 285.

2. GESTOSO y PÉREZ, J., «Apuntes histórico-descriptivos de la Iglesia y del Castillo de la Villa de Rota», *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Cádiz*, IV, nº 16, 1911.

En el presente estudio nos centraremos también en ellas, dado que el vacío documental y la desaparición de su obra de talla, a excepción de escuetas descripciones en los inventarios posteriores de la parroquia, impiden un conocimiento cabal no sólo de su precisa cronología o autoría, sino también de la propia estructura o las características formales que el retablo presentaba en el presbiterio de la iglesia, aunque podamos formular ciertas hipótesis a partir de la información indirecta que se desprende de un documento posterior por el cual Juan de Oviedo *el Viejo* se hacía cargo del «aumento» del mismo.

En los inventarios parroquiales realizados a lo largo de los siglos XVII y XVIII no se hace referencia alguna al programa iconográfico del retablo. El fechado en 1671, repetido en otros posteriores, se limita a reseñar que el «quadro» del altar mayor estaba constituido por nichos de escultura y veintidós pinturas, más un sagrario³. Esta información permite deducir que el retablo, que adoptaría una planta ochavada para adaptarse al presbiterio de la iglesia, estaría estructurado en una calle central escultórica y calles laterales con once pinturas en cada uno de los lados. En el conjunto original anterior al aumento realizado por Juan de Oviedo doce de esas tablas, según una lógica simple, habrían estado dispuestas en una estructura de cuatro calles y tres cuerpos, más cuatro en el banco, mientras que en el ático pudieron estar situadas otras dos piezas. En el añadido de Oviedo sí se concretó que debían ubicarse cuatro tableros más, hasta sumar en total las veintidós mencionadas en los inventarios posteriores.

Ya en deficiente estado de conservación en 1804⁴, según Romero de Torres el retablo sufrió un incendio parcial en 1824⁵. Por tanto, no es seguro que las imágenes y pinturas que se describen en el altar mayor en un inventario de 1850 procedan todas del anterior conjunto. En éste se citaban ahora «ocho cuadros de diferentes representaciones», y en la calle central, de abajo arriba, las esculturas de la *Anunciación*, *San Sebastián* y *San Juan* (Bautista) —estas dos en el segundo cuerpo—, la *Piedad* y un grupo del *Crucificado*, la *Virgen* y *San Juan*⁶. En 1870 el retablo sería sustituido por otro

3. «Quadro del Altar mayor —Madera— tiene esta Iglesia en el altar mayor un quadro que coje toda la testera de madera sobredorado y en el cuerpo de enmedio tiene nichos con figuras de talla y veinte y dos quadros de pintura / Está — Y es el Retablo — describase como está especificado», rubricado en 1673, 1677, 1682, 1686, 1691, 1695, 1698, 1701, 1705, 1710, 1713, 1716, 1724, 1727, 1730, 1744, 1747, 1751 y 1758 (Archivo de la Parroquia de Nuestra Señora de la O, Libro 1º de Inventarios, Inventario de 1671, fol. 53 r); «Sagrario. En medio del altar mayor un sagrario de madera dorado y estofado» (Ibidem., fol. 54 r). De la misma forma se describe en el inventario de 1759 (rubricado posteriormente en 1764 y 1773), aunque se especifica en cinco el número de nichos de la calle central (Ídem., Inventario de 1759, fol. 86 r).

4. GARCÍA DE QUIRÓS, A., *Rota. Estudio histórico-artístico de la Villa*, Rota, 1955, T. I, p. 41. Al parecer habría sido dañado en el terremoto de Lisboa (1755).

5. ROMERO DE TORRES, E., *Catálogo Monumental de España: Provincia de Cádiz*, T. I, Madrid, 1934, p. 486.

6. «Iglesia. Altar mayor. Es de madera tallado y dorado con ocho cuadros de diferentes representaciones, en medio la Anunciación de Nuestra Señora teniendo la Virgen corona de plata. En el segundo cuerpo

realizado por Francisco de Acosta *el Mozo* en 1792, que había sido trasladado desde el monasterio de Santa María la Real de Sevilla⁷. Este último retablo, conocido por fotografías y descrito brevemente en otro inventario realizado en 1880⁸, sería finalmente desmontado en 1972.

LA OBRA DE TALLA (ANTE 1572) Y EL AÑADIDO DE JUAN DE OVIEDO *EL VIEJO* (1573-1586)

Poco o nada sabemos sobre el proceso de construcción o los artistas que participaron en la obra de talla del retablo anterior a la intervención más tardía de Juan de Oviedo. Ocasionalmente se ha relacionado con el conjunto original una imagen de la *Virgen* que Roque de Balduque concertó para la cofradía roteña de la Encarnación en julio de 1555, concierto en el que proponía como fiador al pintor de imaginería Antonio de Alfíán⁹. La imagen no estaba aún finalizada en Noviembre de 1561, fecha en la que los entalladores Juan Giralte y el desconocido Nicolás Sánchez se obligaban con la viuda de Balduque a terminar ciertas obras inacabadas a la muerte de su marido, entre ellas la imagen de Rota¹⁰. Estas noticias han sido interpretadas de forma diversa. Se ha avanzado que la escultura estaría destinada al retablo mayor de la parroquia, una hipótesis que no hay que descartar dada la advocación de la cofradía que la había encargado, pero que tampoco tiene argumentos sólidos que la respalden, y que por otra parte contradice la descripción ya citada en el inventario de 1850. Pero también se ha interpretado sin matización alguna que Roque de Balduque tenía a su cargo el retablo y que éste fue terminado por Giralte y Sánchez. No obstante, en estos documentos nunca

San Sebastián y San Juan. En el tercero Jesús en los brazos de su madre y las Santas mujeres rematando en un crucifijo de talla San Juan y la Magdalena. El Sagrario es de madera labrada y dorada.» (Archivo de la Parroquia de Nuestra Señora de la O, Inventario de 1850, sin foliar). La descripción a partir de testimonios orales que recogió Gestoso coincide con este inventario, aunque añade otra que extrañamente mezcla elementos del antiguo retablo con otros del que vino a sustituirle, y así cita una *Anunciación* en el primer cuerpo, un *San Pedro* en el segundo y un *Crucificado* en el tercero; Cf. GESTOSO y PÉREZ, J., «Apuntes histórico-descriptivos...», ob. cit., p. 23 y nota 8 infra.

7. ROMERO DE TORRES, E., *Catálogo Monumental...* ob. cit., p. 486.

8. «Altars y santos. 1º Altar Mayor con la efigie pequeña de Nuestra Señora de la Expectación en el centro. Sagrario dorado. En el segundo cuerpo, la efigie de San Pedro de Candelero, en el último cuerpo la efigie del Santo Cristo de la Capilla, y seis santos que llenan los bacios de los costados, tiene dos puertas colaterales, y es de pino pintado con adornos dorados. Dos de dichos santos (San Clemente y San Sebastián) proceden de la iglesia de este nombre.» (Archivo de la Parroquia de Nuestra Señora de la O, Inventario de 1880, sin foliar). Sobre el retablo, vid. AMORES MARTÍNEZ, F., «Las empresas artísticas del Arzobispo ilustrado D. Alonso de Llanes y Argüelles (1783-1795)», *Laboratorio de Arte*, Sevilla, Universidad, 13, 2000, pp. 173-192, esp. p. 181.

9. HERNÁNDEZ DÍAZ, J., *Arte y artistas del Renacimiento en Sevilla*, Documentos para la Historia del Arte en Andalucía, Sevilla, Universidad, Laboratorio de Arte, T. VI, 1933, p. 40.

10. LÓPEZ MARTÍNEZ, C., *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*, Sevilla, Rodríguez Giménez, 1929, pp. 36-37. Finalmente, en 1564 el pintor Juan de Zamora –suegro de Giralte– contrató la pintura y dorado de la escultura; *Ibidem.*, p. 221.

se alude a un retablo y, desde luego, la cantidad que los entalladores percibieron, 25 ducados, en modo alguno corresponde a una estructura de estas características, y sí a la escultura exenta que se menciona de manera explícita.

Estas reservas no excluyen que Roque de Balduque, Juan Giralte o Nicolás Sánchez pudieran haber intervenido en la talla del retablo de Rota¹¹. Es más, dichas noticias apoyan en cierta medida esa teoría al vincular sus nombres con la villa, pero sólo a título de hipótesis. Una hipótesis con un matiz añadido: como quiera que el retablo no se menciona entre las obras que quedaban por concluir a la muerte de Balduque, o bien éste ya había sido finalizado por el escultor, o fue realizado por Giralte y Sánchez en fechas posteriores —una posibilidad sobre la que volveremos más adelante—.

Concluido el retablo en 1572 y contratada la pintura y dorado, poco después tuvo lugar un cambio de planes para la estructura de talla. Según un documento ya conocido, el 12 de Febrero de 1573 el provisorato del arzobispado de Sevilla contrataba al entallador Juan de Oviedo *el Viejo* para que llevara a cabo un aumento del mismo, obligándose a ejecutarlo en un plazo de ocho meses por un precio de 110 ducados y dando por fiador mancomunado al escultor Jerónimo Hernández¹².

Los plazos, como era habitual en este tipo de encargos, probablemente se prolongarían más allá de los ocho meses fijados en el contrato del añadido del retablo. Aunque ignoramos la fecha exacta de la finalización de las obras, el 19 de diciembre de 1583 Juan de Oviedo otorgaba un poder a Luis de la Haya para cobrar del mayordomo de la iglesia, Juan García, los maravedís que se le debían «de un rretablo que yo asenté en la dicha iglesia», y así mismo para que percibiera del ilustre señor maestro Sebastián de Escobar, vicario de Rota, los maravedís que había de haber en pago y señal de un retablo que le estaba haciendo en ese momento¹³.

Las condiciones de la obra de talla de Juan de Oviedo, hasta ahora no transcritas, permiten hacernos una idea algo más concreta de algunos detalles no sólo de la parte

11. Sobre la obra retablistica de Roque de Balduque y Juan Giralte, vid. PALOMERO PÁRAMO, J.M., *El retablo sevillano del Renacimiento: Análisis y evolución (1560-1629)*, Sevilla, Diputación Provincial, 1983, pp. 134-159 y 160-164 y HALCÓN, F., HERRERA, F. y RECIO, A., *El Retablo Sevillano. Desde sus orígenes a la actualidad*, Sevilla, Diputación Provincial, 2009, pp. 100-106. En el caso de Balduque Jesús Palomero ya llamó la atención a su especial vinculación con la Diócesis sufragánea de Cádiz, en la que trabajó en los retablos de Chiclana de la Frontera (c. 1551), Medina Sidonia (capilla sacramental, 1554 y retablo mayor, c. 1551-1554), Sanlúcar de Barrameda (retablo de Juan de Colonia, c. 1554) y Santo Domingo de Jerez (1559), entre los cuales sólo se ha conservado el mayor de Medina Sidonia, de historia material aún más compleja que el retablo de Rota.

12. LÓPEZ MARTÍNEZ, C., *Desde Jerónimo Hernández...* ob. cit., p. 221. Sobre los retablos en los que intervino Juan de Oviedo *el Viejo*, vid. PALOMERO PÁRAMO, J.M., ob. cit., pp. 234-257. El autor menciona el aumento del retablo de Rota, pero de forma breve al no haber sido en ese momento publicada la transcripción de las cláusulas del contrato.

13. LÓPEZ MARTÍNEZ, C., *Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán*, Sevilla, Rodríguez Giménez y Compañía, 1932, p. 125.

que tomó a su cargo sino también del retablo original¹⁴. El entallador debía realizar cuatro medias columnas de orden compuesto, con sus correspondientes traspilares, de diez palmos de altura «y conforme a la grodesa y mienbros que Juan de Oviedo truxo tomada de las que están en Rota». Los dos tercios superiores de los fustes de estas columnas serían de talla «muy bien acabada para que conforme con las que están hechas que an de arrimar a ella» y el tercio inferior estriado, una tipología nada canónica y también algo arcaizante para las fechas en que fueron concertadas, un hecho perfectamente lógico cuando lo que se pretendía era armonizar en lo posible el añadido con la talla del retablo existente. Así mismo, se obligaba a tallar cuatro frisos de dos palmos de altura, «que aten y conrrespondan con los otros que están hechos», con sus resaltos correspondientes a las cuatro columnas y tallados con una decoración de serafines, lienzos y frutas. En esta estructura arquitectónica estarían insertos cuatro tableros de pintura, dos de diez palmos de altura y seis de anchura, y los otros, de diez palmos de altura y vara y tercia de anchura. Finalmente, debía tallar dos subientes de treinta y nueve palmos de altura por una tercia de anchura, destinados a enmarcar los espacios laterales entre el retablo y la pared, todo «de muy buena talla para que conrresponda con la del dicho rretablo».

Mayores dificultades plantea determinar la ubicación exacta del aumento de Juan de Oviedo, algo que no llegaba a concretarse en el contrato firmado por el entallador. Dos serían las alternativas, pudiendo tratarse del añadido de dos calles, una a cada uno de los lados de las laterales, o una elevación del conjunto con el añadido de un cuerpo adicional en altura. En principio podría resultar más lógica esta última alternativa, puesto que fueron cuatro los encasamientos que se encargaron, y no seis, pero teniendo en cuenta las proporciones y anchura de la única nave de la iglesia (18 metros de altura y 13,30 de anchura), y también las medidas que se dan para los subientes y las unidades modulares añadidas, nos inclinamos por la primera alternativa¹⁵ (Fig. 1). Esta, por otro lado, coincide con el retablo de tres cuerpos y ático del inventario de 1850, aunque no podamos asegurar que la configuración de la calle central fuera entonces la misma que en fechas anteriores al incendio.

Hasta ahora habíamos indicado que no se había conservado la parte escultórica del retablo, pero es necesario matizar también esta afirmación. Aparentemente sí pudo conservarse la escultura del *Crucificado* que coronaba el ático. El dilema reside

14. Archivo Histórico Provincial de Sevilla (en adelante AHPSe), Protocolos, Oficio 19, Gaspar de León, 1573, Libro 1º, fol. 871 r. Ver Apéndice Documental.

15. En el contrato se especifica que la altura de los subientes laterales sería de 8,15 metros., y cada uno de los módulos añadidos, contando columna y friso, 2,50 metros. Cuatro cuerpos supondrían 10 metros de altura, cifra a la que habría que añadir la altura del banco y el pedestal, medidas que harían claramente insuficiente la altura de los subientes. Por otro lado, a la altura total habría que añadir el ático y coronamiento, que serían excesivos e impracticables teniendo en cuenta las nervaduras del presbiterio.

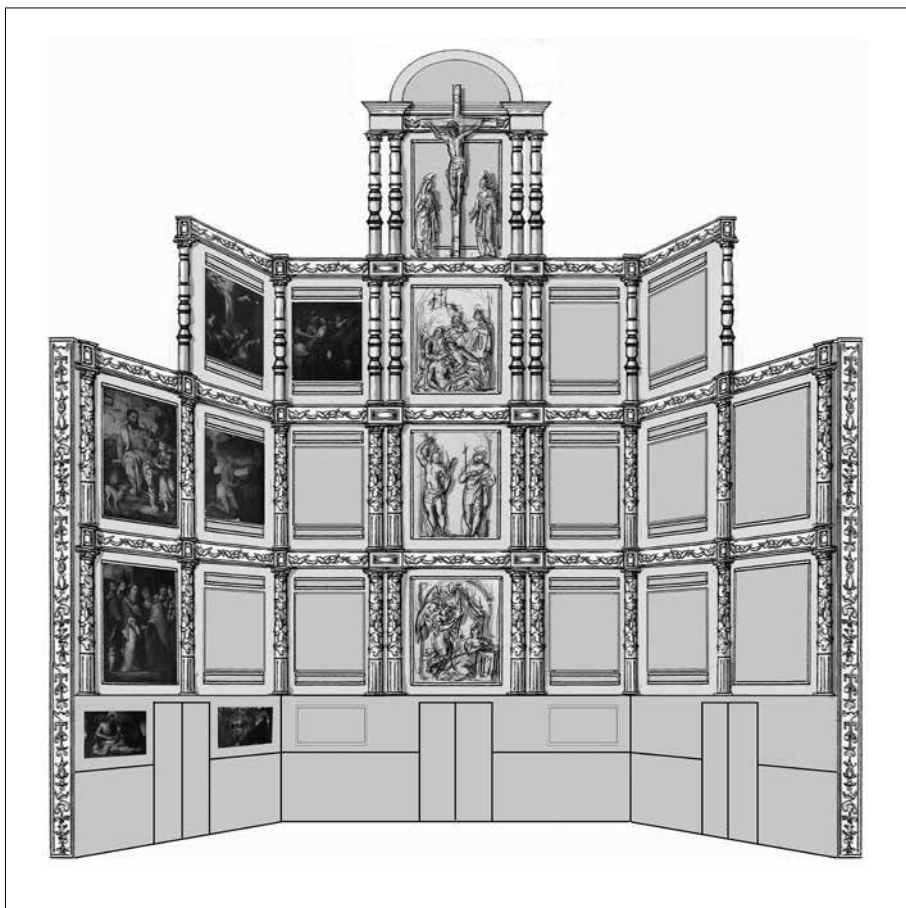


FIG. 1. Retablo mayor de la parroquia de Nuestra Señora de la O, Rota (reconstrucción del autor).

en determinar si alguno de los diferentes ejemplares que aún conserva la iglesia puede corresponder con el que nos interesa¹⁶. Por razones estilísticas y cronológicas, el único que se ajusta razonablemente al que coronaba el retablo mayor es el *Crucificado* de mediados del siglo XVI con la advocación de *Cristo de la Buena Muerte* (FIG. 2), aunque a la escultura original sólo corresponden la cabeza y parte del torso, habiendo sido

16. Martínez Ramos planteó la posibilidad de que la escultura que ocupaba ese lugar había que identificarla con el *Crucificado* tardogótico (*Cristo de la Capilla*) que hoy preside el presbiterio, un crucificado que de hecho coronó el retablo neoclásico que lo sustituyó en el siglo XIX; así mismo, en la sacristía hay un segundo *Crucificado*, arcaizante y de no muy elevada calidad. Cf. MARTÍNEZ RAMOS, J.A., *De la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la O de la villa de Rota*, Rota, s.f., p. 9.



FIG. 2. Juan Giralte (?): *Crucificado*. Rota, Nuestra Señora de la O (foto del autor).



FIG. 3. Juan Giralte: *Evangelistas* (detalle). Rota, Nuestra Señora de la O (foto del autor).

restaurada según Martínez Ramos por el escultor Agustín Chaveli Carreres en 1942¹⁷. En cuanto al estilo de las partes originales conservadas, aunque deriva en último término de los tallados por Roque de Balduque, se encuentra mucho más próximo a la manera de hacer de Juan Giralte, si lo comparamos con la cabeza del *Cristo a la columna* del monasterio de la Trinidad de Sevilla, concertado por este último en 1566¹⁸.

Con mayor seguridad, debieron formar parte del retablo desaparecido otras esculturas de la parroquia que hasta el momento no han merecido demasiada atención: los relieves de *San Pedro*, *San Pablo*, los *Evangelistas*, y algunos subientes de talla hoy situados en las puertas de acceso a la sacristía (FIG. 3). Las puertas son de factura moderna, habiendo sido adaptadas a principios de la década de los 70 del pasado siglo por Manuel Guzmán Bejarano a las dimensiones y perfil de la entrada mediante la adición

17. MARTÍNEZ RAMOS, J. A., ob. cit., p. 17. Según quiere la tradición, la escultura habría sido mutilada en el ataque anglo-holandés de 1702. Si esto fuera cierto supondría cierto obstáculo con la identificación del Crucificado con el que remataba el retablo, a menos que éste hubiese sido bajado o sustituido en fechas anteriores.

18. LÓPEZ MARTÍNEZ, C., «La Hermandad de la Sagrada Columna y Azotes de Nuestro Señor Jesucristo», *Calvario*, XII, 1951, pp. 9-16.

de un tímpano y otros añadidos con talla de hojarasca, pero en ellas se insertaron los relieves que anteriormente se ubicaban en las puertas que en el presbiterio daban acceso al Sagrario del altar mayor. Tales relieves se vinculan de forma directa con el quehacer de Juan Giralte por la similitud evidente que presentan con el retablo de este artista procedente de Aracena, hoy en el Museo de Bellas Artes de Sevilla¹⁹, tanto en el estilo algo acartonado de las figuras como en el repertorio ornamental de cueros recortados que emplea en los paneles de los *Evangelistas*, si bien la calidad de los relieves de Rota es superior al de las puertas de la Sala Capitular Alta del Ayuntamiento de Sevilla, que Giralte contrató en 1571²⁰. Teniendo en cuenta ambas atribuciones, tentativa la del *Crucificado* y más segura la de los relieves de las puertas del Sagrario, y a pesar de que documentalmentemente no esté aún refrendado, todo parece apuntar a que el entallador flamenco debió participar en efecto en la talla del desaparecido retablo roteño.

LA OBRA DE PINTURA Y DORADO (1572-1581)

A diferencia de la obra de talla, la documentación sobre los trabajos de dorado y pintura de las tablas que formaron parte del conjunto del retablo de Rota es mucho más abundante. Hasta el momento sólo era conocida una noticia datada hacia el final del proceso, pero ahora podemos aportar una serie de documentos que ayuda a comprender la algo enmarañada historia del retablo, aunque plantea también ciertas interrogantes.

Terminada la obra de talla del retablo con anterioridad, entre el 8 y el 15 de octubre de 1572 se procedieron a formalizar en Sevilla, ante el escribano público Gaspar de León, los contratos de pintura y dorado de la estructura arquitectónica, firmados por los pintores de imaginería Juan de Zamora, Antón Pérez, Andrés Morín, Juan de Campaña y Antonio de Alfán. Todas las escrituras fueron otorgadas en favor del bachiller Alonso González, clérigo presbítero, en nombre del Mayordomo Mayor de Fábricas del Arzobispado de Sevilla Martín de Vergara, quien actuaba a su vez por mandato del reverendo doctor Domingo de Lezo, Administrador General de dicho Arzobispado. Este hecho viene a desmontar la teoría que se ha avanzado en la bibliografía reciente, que vincula a los Ponce de León, duques de Arcos y señores de Rota, con la construcción del retablo. Aunque no podemos descartar que pudieran haber sido los promotores de la obra escultórica inicial, tanto la labor pictórica promovida a partir de esta fecha como el añadido de Juan de Oviedo se llevaron a cabo por mandado del provisorato del Arzobispado de Sevilla, bajo cuya jurisdicción se encontraba la villa de Rota, lo que

19. LÓPEZ MARTÍNEZ, C., *Desde Martínez Montañés...* Ob. cit., pp. 52-53; PALOMERO PÁRAMO, J., Ob. cit., pp. 162-164.

20. GÓMEZ SÁNCHEZ, J.A., «Santiago de Pesquera y Juan Giralte en el Ayuntamiento de Sevilla (1541, 1571)», *Laboratorio de Arte*, Universidad de Sevilla, Facultad de Historia del Arte, 19, 2006, pp. 67-83, esp. pp. 71-74.

no sería óbice para que la parroquia hubiera de correr, al menos en parte, con los gastos ocasionados por la obra. No obstante, en ninguno de los conciertos se determinó la remuneración que habrían de recibir los artistas, ya que ésta se dejaba al arbitraje de oficiales tasadores que juzgarían las obras una vez finalizadas, aunque se señalaba que irían percibiendo diferentes partidas a medida que avanzaran los trabajos. Los términos contractuales fueron también en todos los casos mucho menos explícitos que de costumbre en este tipo de conciertos, pero sí lo suficientemente claros –al menos en lo que al dorado se refiere– como para delimitar la parte que correspondía tomar a su cargo a cada uno de los pintores.

El 8 de octubre Juan de Zamora, vecino de Sevilla en la collación de San Juan de la Palma, se obligó a «dorar y estofar la quarta parte del dorado del rretablo de la iglesia de Rota...con la quarta parte de las ymágenes de Christo y Nuestra Señora e San Juan questán fechas de bulto», nombrando por fiador a Antonio de Alfíán y comprometiéndose a terminirlas en el plazo de un año²¹. El mismo día, Antón Pérez, vecino de la collación de Santa Catalina, firmaba un concierto análogo para realizar otra quarta parte del dorado y estofado del retablo, nombrando por fiador al batihoja Benito de Montedoy²². El 11 del mismo mes, Andrés Morín, vecino de la collación de Santa María, se hacía cargo de «la mitad del dorar y estofar y pintar del rretablo de la yglesia de la villa de Rota con dos ystories de bulto», dando por fiador a Antonio Rodríguez, pintor de imaginería²³. Con la firma de estos documentos estaría finalizada la contratación de la obra de dorado y estofado de la estructura arquitectónica. Era el turno de los tableros de pincel.

El primero de los conciertos para dichos tableros fue otorgado por Juan de Campaña, vecino de la collación de San Bernardo, quien el 13 de octubre se obligó «de pintar la pintura de pinzel en la parte que a my me cabe del rretablo de la villa de Rota conforme al encargo que dello mestá fecho» en un plazo de año y medio, siendo su fiador el ya citado Benito de Montedoy²⁴. Finalmente, dos días después, el 15 de Octubre, Antonio de Alfíán, vecino de la collación de Santa María Magdalena, se hacía cargo de «la quarta parte que a mi me cabe de los tableros de pintura de pinzel del rretablo de la yglesia de la villa de Rota conforme a el encargo que dello me está fecho», nombrando fiador al entallador Juan de Oviedo *el Viejo* y comprometiéndose a pintar los tableros en un año²⁵.

En el concierto de Juan de Campaña no se llegaba a determinar de forma precisa la parte que le correspondía de los tableros, aunque quizá haya una pista en el plazo de año y medio en que se comprometía a pintarlos, si lo comparamos con el año que se

21. AHPSe, Protocolos, Oficio 19, Gaspar de León, 1572, Libro 4º, fol. 849 vto.

22. AHPSe, Protocolos, Oficio 19, Gaspar de León, 1572, Libro 4º, fol. 879 r.

23. AHPSe, Protocolos, Oficio 19, Gaspar de León, 1572, Libro 4º, fol. 898 r.

24. AHPSe, Protocolos, Oficio 19, Gaspar de León, 1572, Libro 4º, fol. 1018 r.

25. AHPSe, Protocolos, Oficio 19, Gaspar de León, 1572, Libro 4º, fol. 1144 r.

le concedió a Alfíán. Es probable que el número de tablas que debía pintar Campaña fuera mayor, aunque no podamos estar seguros si su concierto se refería a la mitad de los tableros o a tres cuartas partes, cifra que completaría las pinturas del retablo.

Los documentos otorgados en 1573 y principios del año siguiente demuestran que el dorado del retablo fue realizado en un plazo mucho más breve que los tableros de pincel. Tres meses después del concierto, el 7 de enero de 1573, Antón Pérez otorgaba poder a su hijo Gonzalo Vázquez, pintor como él, para cobrar del mayordomo de la iglesia 27 ducados que le restaban debiendo de los 50 correspondientes a la primera paga, para repartirlos entre los maestros que tenían a su cargo la obra²⁶. El 6 de marzo le concedería un nuevo poder, en esta ocasión para cobrar 40 ducados²⁷, y otro el 30 de junio en razón de 50²⁸. En estos dos últimos documentos, sin embargo, no se hace referencia a los otros pintores. El 8 de Febrero de 1574 Antón Pérez otorgaba un último poder a Gonzalo Vázquez para que, en cumplimiento de un mandamiento firmado ese mismo día por Domingo de Lezo, compareciera ante el visitador general del Arzobispado Juan de Sallisar, para que éste hiciera nombrar veedores que apreciaran el retablo, y para que cobrara lo que se le restara debiendo²⁹. En el documento se escapaba un detalle hasta ese momento no reseñado: según éste, la obra la habría realizado en realidad Gonzalo Vázquez en nombre de su padre. Algo lógico puesto que probablemente el dorado de la talla se llevaría a cabo en Rota y no en Sevilla. Si esto fue así, Antón Pérez, ocupado en particular en las tareas a las que le obligaba su puesto de pintor de fábrica de la Catedral hispalense difícilmente pudo residir largas temporadas en la villa gaditana para hacerse cargo él mismo de la obra³⁰. Por otra parte, la ausencia de otras noticias sobre las partes que correspondían a Juan de Zamora y Andrés Morín³¹ quizá haya que interpretarla en el mismo sentido, siendo probable que Gonzalo Vázquez residiera en ese periodo en Rota y se hiciera cargo a través de cesiones del dorado de todo el retablo.

Que el dorado del retablo fue realizado en Rota parece corroborarlo de forma indirecta el siguiente documento que hemos hallado, en esta ocasión referido a las tablas de pincel y por tanto más fácilmente transportables. Según éste, firmado el 22 de noviembre de 1574, Juan de Campaña se concertaba con Martín de Vergara para pintar

26. AHPSe, Protocolos, Oficio 19, Gaspar de León, 1573, Libro 1º, fol. 172 r.

27. AHPSe, Protocolos, Oficio 19, Gaspar de León, 1573, Libro 2º, fol. 116 vto.

28. AHPSe, Protocolos, Oficio 19, Gaspar de León, 1573, Libro 4º, fol. 170 r.

29. AHPSe, Protocolos, Oficio 19, Gaspar de León, 1574, Libro 1º, fol. 509 r.

30. La multiplicidad de funciones y actividad incesante de los pintores de fábrica de la Catedral sevillana, con particular énfasis en el caso de Antón Pérez, uno de los mejor documentados y que ocupó ese puesto entre 1540 y 1580, fueron estudiadas por Juan Miguel Serrera; Cf. SERRERA, J.M., «Pinturas y pintores del siglo XVI en la Catedral de Sevilla», en A.A.V.V., *La Catedral de Sevilla*, Sevilla, Guadalquivir, 1985, pp. 353-404, esp. pp. 357-364.

31. Aunque en el caso de Morín no estamos suficientemente informados sobre sus actividades por esos años, en el de Juan de Zamora, entonces de edad avanzada, consta su presencia en Sevilla en los años siguientes, por lo que es probable que también su parte la realizara otro artista, quizá Gonzalo Vázquez, como proponemos en el texto, o su propio hijo Pedro de Bonilla.

su parte en Sevilla, y no en Rota como se había estipulado previamente, «porque me es más provechoso pintar el dicho retablo en esta cibdad que en la dicha villa de Rota y el mismo provecho se le sigue a la dicha yglesia», corriendo a su cargo y riesgo los gastos de transporte de la parte que le correspondía hasta Sevilla y, una vez terminada, de vuelta a Rota³².

A principios del año siguiente, el 21 de enero de 1575, se firmaba un nuevo contrato para las pinturas del retablo, no ya para las que estaban previstas para la estructura de talla terminada en 1572, sino para las que habrían de ir ubicadas en el añadido contratado por Juan de Oviedo *el Viejo* en febrero de 1573. Según el registro notarial, Antonio de Alfán se obligaba con Martín de Vergara a pintar al óleo en el plazo de un año «quatro tableros grandes de lo añedido nuevamente en el retablo de la yglesia de la villa de Rota de las ystorias y fyguras que señalaren el dicho Martín de Vergara y el señor vicario de la dicha yglesia de Rota, la qual dicha obra me está encargada por el yllustre señor doctor Domingo de Leço, admynistrador general que fue deste Arsobispado», pinturas que habrían de ser apreciadas por dos oficiales una vez terminadas. Para cumplir su trabajo daba por fiador una vez más a Juan de Oviedo³³.

Mientras tanto, los plazos de terminación de las pinturas concertadas previamente se iban prolongando. El 26 de junio de 1578 Juan de Campaña otorgaba poder a su criado Nicolás de Bruselas para cobrar del mayordomo de fábrica de la iglesia de Rota 30 ducados que se le debían de 80 que había de percibir por la pintura de imaginería que estaba haciendo para el retablo, según un documento ya publicado por López Martínez, el único localizado previamente en referencia a Juan de Campaña y su labor en el mismo³⁴. Ignoramos cuándo estuvieron finalizadas las pinturas de Campaña, aunque sí nos ha sido posible localizar un último documento firmado por Alfán. El 26 de agosto de 1581, el pintor otorgaba una carta de poder a su hijo Juan de Alfán para cobrar del mayordomo de la fábrica de la iglesia de Rota los maravedís que se le debían «de la pintura de los ocho tableros de pintura de pinzel que he hecho para el altar mayor de la yglesia de la villa de Rota», además de dos ducados que la iglesia debía a los que los habían tasado³⁵. En este caso, suponemos que los ocho tableros ya terminados y apreciados incluirían los cuatro contratados en 1575 para el añadido de Oviedo, correspondiendo los cuatro restantes a pinturas concertadas nueve años antes.

Entre esta fecha y el 19 de diciembre de 1583 el retablo sería finalmente ubicado en el presbiterio de la iglesia de Santa María de la Expectación por Juan de Oviedo, quien como ya vimos otorgó poder para cobrar del mayordomo de la iglesia los maravedís que se le debían del retablo que ya había asentado³⁶.

32. AHPSe, Protocolos, Oficio 19, Gaspar de León, 1574, Libro 5º, fol. 443 r.

33. AHPSe, Protocolos, Oficio 19, Gaspar de León, 1575, Libro 1º, fol. 404 vto.

34. LÓPEZ MARTÍNEZ, C., *Desde Jerónimo Hernández...*, ob. cit., p. 160.

35. AHPSe, Protocolos, Oficio 19, Gaspar de León, 1581, Libro 5º, fol. 38 r.

36. LÓPEZ MARTÍNEZ, C., *Desde Martínez Montañés...* ob. cit., p. 125.

Con la documentación que aportamos, queda demostrado que Alfíán pintó al menos ocho pinturas «grandes» del retablo, que estaban finalizadas y tasadas en 1581. Menos precisa es la información referida a Juan de Campaña, que habría concertado su parte en 1572 y continuaba trabajando en ella en 1574 y 1578.

LA INTERVENCIÓN DE PABLO LEGOT (1629-1631)

Asentado el retablo en el presbiterio de la parroquia antes del 19 de diciembre de 1583, las fuentes documentales, por el momento, guardan silencio sobre él en los años siguientes de la centuria y comienzos del siglo XVII. Sin embargo, a partir de diciembre de 1629 se iniciaba una nueva fase en la larga historia material del altar mayor. A diferencia de la documentación que nos ha ocupado hasta ahora, se trata de una etapa ya anteriormente bien conocida a nivel documental y que quedaría fuera de los propósitos de este estudio, centrado en las tablas del siglo XVI conservadas en la iglesia, pero hay que dar cuenta de ella aunque sea brevemente porque ha dado lugar a interpretaciones que han afectado de forma directa a la fortuna crítica de las pinturas que nos interesan³⁷. En la citada fecha el pintor flamenco Pablo Legot contrataba la pintura y dorado del retablo de Rota. Las abundantes noticias sucesivas comprenden diferentes pagos realizados al pintor en 1630 y la tasación de la obra por parte de Francisco Varela y Antonio Pérez, en Febrero de 1631. No obstante, todavía quedaba por abonar al pintor una parte importante de la cantidad que le correspondía, sucediéndose otros pagos hasta agosto de 1639, fecha en la que se otorgaba carta de finiquito. En ningún momento las noticias documentales son demasiado precisas sobre la naturaleza de las labores realizadas por Legot en el retablo, pero si recurrimos a la información anterior la única obra que en teoría quedaba pendiente por realizar sería el dorado del añadido de Juan de Oviedo *el Viejo*, cuyas tablas de pincel había realizado Antonio de Alfíán. En los documentos referidos a Legot, de hecho, nunca se hace referencia alguna a pinturas con historias, por lo que sus trabajos en el retablo debieron ser fundamental o exclusivamente de dorado y estofado. El único dato que puede cuestionar esta interpretación es la elevada suma que Legot cobró por su trabajo, quizá excesiva para estar limitada al dorado del «aumento» del retablo, por lo que al menos hay que considerar la posibilidad de que terminara el dorado de alguna parte inconclusa, reparara posibles deterioros en el dorado o en alguna de las tablas del retablo o, incluso, que añadiera alguna pintura de nueva factura. Desaparecido el retablo es imposible dar respuesta a

37. La documentación relativa a Pablo Legot en relación al retablo de Rota, publicada previamente por López Martínez y Martín y Sancho, ha sido revisada y completada por Pilar Nieva Soto, a quien remitimos; Cf. NIEVA SOTO, P., «El retablo roteño de Nuestra Señora de la O y la participación en él del pintor Pablo Legot», *Anales de la Universidad de Cádiz*, Cádiz, Universidad, XI, 1996, pp. 163-174. No obstante, no compartimos, como veremos más adelante, la adscripción que hace la autora a Legot de dos de las tablas que nos ocupan.

estas cuestiones pero, en cualquier caso, no se conserva en la iglesia pintura que pueda vincularse a su estilo.

LAS PINTURAS CONSERVADAS. ANTONIO DE ALFIÁN Y JUAN DE CAMPAÑA.

De las veintidós pinturas que según los inventarios formaron parte del retablo mayor de Rota pueden haberse conservado en la parroquia nueve, aunque en algún caso podamos albergar ciertas dudas sobre su proveniencia del conjunto. Por el momento, resulta conveniente tratarlas en conjunto, con las debidas puntualizaciones cuando éstas sean necesarias. Como ya señalamos, en el inventario de 1850 ya sólo se citan en el retablo ocho «cuadros», aunque este dato no implica que no pudieran conservarse en esa fecha otras pinturas en otras dependencias de la iglesia.

A la vista de la temática de las tablas conservadas, se constata el carácter incompleto del programa en los elementos que se han preservado, así como su pertenencia a cuatro ciclos iconográficos dispares: ciclo de la Virgen (*Visitación*), de la Pasión (*Oración en el Huerto*, *Prendimiento* y *Resurrección*), santos (*San Roque*, *San Jerónimo* y *Santa María Magdalena*) y evangelistas (*San Marcos* y *San Juan*).

Una cuestión previa que debe ser tenida en cuenta a la hora de abordar una reconstrucción visual del retablo y la ubicación de las tablas en él se refiere a las propias dimensiones de las pinturas³⁸. Tales medidas implican que las únicas entre las conservadas que pueden corresponder al aumento de Juan de Oviedo son la *Visitación* y *San Roque*, las dos de mayores dimensiones³⁹. Otras tres de tamaño algo más reducido irían en las calles laterales del retablo original (*San Jerónimo*, *Oración en el Huerto* y *Prendimiento*)⁴⁰, mientras que, por su temática y formato horizontal, los *Evangelistas*⁴¹ estarían ubicados en el banco del retablo. La *Resurrección* y la *Magdalena*⁴², por el momento, es conveniente dejarlas a un lado.

38. En cuanto que actualmente están ubicadas a una altura inaccesible para nosotros y las medidas aportadas de forma ocasional por la bibliografía existente incluyen contradicciones, incluso en un mismo estudio, preferimos tomar como referencia las que constan en los inventarios de 1880, 1905 y 1922, quizá no exactas pero sí relativamente más consistentes.

39. Ambas de dos varas y media de alto y vara y media de ancho (208,97 x 125,38 cm), que coinciden exactamente con dos de las tablas que debía entregar Juan de Oviedo, que debían medir dos de ellas 10 por 6 palmos (208,97 x 125,38 cm) y las otras dos 10 palmos por vara y tres cuartas (208,97 x 146,28 cm).

40. Las tres de vara y tres cuartas de alto y vara y cuarta de ancho (146,28 x 104,48 cm).

41. *San Marcos* no consta en los inventarios, pero sí un *San Mateo* de una vara de alto por vara y cuarta de ancho (83,59 x 104,48 cm) que se cita como del mismo autor que las tablas que nos ocupan, pudiéndose tratar de un error de identificación o de una pintura hoy desaparecida. La tabla de *San Juan*, por su parte, aparece por primera vez mencionada en 1922, citada entonces con las mismas medidas que las que se señalaban para el *San Mateo* (80 x 110 cm).

42. No aparecen como pinturas independientes hasta el inventario de 1922, puesto que anteriormente se encontraban ubicadas en el retablo de *Jesús Nazareno* (luego de la *Amargura*). En dicho inventario sus medidas constan como 120 x 45 cm c/u.



FIG. 4. Juan de Campaña: *San Marcos*. Rota, Nuestra Señora de la O (foto del autor).



FIG. 5. Juan de Campaña: *San Juan Evangelista*. Rota, Nuestra Señora de la O (foto del autor).

Aunque planteamos las hipótesis que siguen con reservas, puesto que la lógica iconográfica no fue siempre un criterio tenido en cuenta de forma consistente en los retablos españoles del siglo XVI, por comparación con otros retablos cercanos geográficamente, en particular el de la iglesia de San Pedro de Arcos de la Frontera o el de la iglesia mayor de Medina Sidonia, y teniendo en cuenta el citado inventario de 1850 en el que se menciona en la calle central una *Anunciación* de escultura, el primer cuerpo albergaría probablemente el ciclo de la Virgen, del que no se habría conservado ninguna pintura de las cuatro calles laterales concertadas en la primera fase de la obra y sólo una, la *Visitación*, del añadido de Juan de Oviedo (Fig. 6).

En el segundo cuerpo estaría situada la serie de santos, en la que tendrían cabida en la calle central las esculturas de *San Sebastián* y *San Juan Bautista*, la tabla de *San Jerónimo* en una de las calles laterales y *San Roque* en el aumento de Oviedo (Figs. 7 y 8). En el inventario de 1880 hay noticia de una tercera pintura sobre tabla con la *Conversión de San Pablo* de medidas análogas a la de *San Jerónimo*, que debió estar ubicada en el mismo cuerpo⁴³. Si esto es cierto, se habrían perdido dos tablas de tamaño más reducido y otra de mayores dimensiones pintada por Alfían para el añadido posterior. De estas tres tablas perdidas, dos de ellas es posible que representaran a *San Miguel* y *San Pedro*. Esta sugerencia parte de los relieves situados en la plementería del presbiterio de la iglesia, en las que en fecha anterior se habían tallado las figuras de *San Jerónimo*, *San Roque*, *San Sebastián* y *San Miguel*, y en dos relieves circulares en las claves de las nervaduras los bustos de *San Pedro* y *San Pablo*. De esta serie de santos, sólo *San Miguel* y *San Pedro* carecen de contrapartida pintada o esculpida en el retablo⁴⁴.

El ciclo de la Pasión ocuparía como es tradicional el último cuerpo. De este ciclo, además de la *Piedad* de talla conocida por el inventario citado, sólo conservamos la *Oración en el Huerto* y el *Prendimiento* (Figs. 9 y 10), pinturas que por su iconografía debieron estar ubicadas en las calles de la izquierda del retablo, correspondiendo las dos desaparecidas a episodios subsecuentes, quizá el *Ecce Homo* y el *Camino del Calvario*.

Las tablas de la *Resurrección* y la *Magdalena*, aunque plantean más dudas de las que resuelven y pudieron formar parte de otros conjuntos pintados para la parroquia, también pueden proceder del «gentil retablo» que presidió la capilla mayor de la iglesia. Estilísticamente no tenemos duda de que ambas se vinculan con los dos grupos diferenciados en los que puede dividirse el trabajo en las tablas quinientistas de la iglesia,

43. De las mismas medidas que la pintura de *San Jerónimo* (vara y tres cuartas), de la *Conversión de San Pablo* se dice textualmente «está destruido» (Archivo de la Parroquia de Nuestra Señora de la O, Inventario de 1880, fol. 50 r.).

44. Como quiera que no es segura la pertenencia de las esculturas de *San Sebastián* y *San Juan* al retablo original, tampoco hay que perder de vista que el primero de estos santos, representado en la bóveda de la iglesia, pudiera haber sido pintado en la sexta tabla que faltaría para completar la serie hagiográfica del segundo cuerpo.



FIG. 6. Antonio de Alfán: *Visitación*. Rota, Nuestra Señora de la O (foto del autor).

sobre los que nos detendremos más adelante, circunstancia que también aboga por una común procedencia. En cuanto a su probable ubicación en el retablo, teniendo en cuenta su formato más alargado, dos serían las posibles hipótesis alternativas. Por una parte, pudieron estar situadas en el ático que coronaba el conjunto, aunque su disparidad iconográfica nos hace albergar dudas de que esa fuera su posición en el retablo, aún en el caso de que formaran parte él. Como alternativa, pudieron estar situadas en la parte interior de las puertas del sagrario, en particular la *Resurrección*, cuyo formato e iconografía se adaptarían perfectamente a esa ubicación.

A partir del análisis previo se desprende que el incendio de 1824 debió afectar fundamentalmente a la parte derecha del retablo, perdida en su totalidad, y en la parte izquierda a las pinturas del primer cuerpo, habiéndose conservado de esa parte izquierda dos tablas del banco, las cuatro pinturas de los dos cuerpos superiores (hasta la pérdida posterior de la *Conversión de San Pablo*) y las dos tablas del añadido⁴⁵.

La atribución de estas tablas ha tenido una trayectoria historiográfica particularmente azarosa. A partir de la noticia publicada por Gestoso, las pinturas fueron consideradas obra de Pablo Legot por el mismo autor, si bien el estilo le recordaba al de Pedro de Villegas Marmolejo⁴⁶. Tanto Mayer como Romero de Torres certificaron pronto la imposibilidad de que unas tablas claramente pintadas en el siglo XVI fuesen obras de este pintor del barroco temprano, de obra delimitada y cuyo estilo nada tiene en común con las tablas conservadas en Rota, atribuyendo Mayer a Pedro de Campaña la *Visitación* y *San Roque*, y a un discípulo la *Oración en el Huerto*, el *Prendimiento* y *San Jerónimo*, mientras que Romero de Torres, en una vuelta de tuerca respecto al historiador alemán, consideraba las dos primeras como obra de ese hipotético discípulo⁴⁷. En 1929 López Martínez daba a conocer el único documento hasta el momento conocido referido a la pintura del retablo, en el que se vinculaba a Juan de Campaña con la hechura del conjunto⁴⁸. Esta noticia ha tenido una fortuna desigual entre los historiadores posteriores. Ha sido o bien considerada como prueba de que todas las pinturas eran suyas, puesta justificadamente en cuarentena, o tomada como base para

45. En los inventarios, de forma significativa, son cuatro las pinturas que constan como muy deterioradas: los *Evangelistas*, *San Jerónimo* y la *Conversión de San Pablo*, hecho que confirmaría el mapa de daños que hemos intentado reconstruir. El tablero de *San Jerónimo* fue «retocado» poco antes de 1922; lo mismo sucedería con los *Evangelistas*, aunque continúan siendo las pinturas en peor estado de conservación.

46. GESTOSO Y PÉREZ, J., *Ensayo de un diccionario de artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, Sevilla, Andalucía Moderna, T. II, 1900, pp. 52-53.

47. MAYER, A.L., «Pablo Legot», *Cultura Española*, XVI, 1909, pp. 786-800; Ídem., *Die Sevilaner Malerschule. Beiträge zu ihrer Geschichte*, Leipzig, Klinkhardt & Biermann, 1911, p. 65; Ídem., *Historia de la Pintura Española*, Madrid, Espasa-Calpe, ed. 1942, p. 213; ROMERO DE TORRES, E., «El pintor Pablo Legot», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, XXII, 1910, pp. 69-76, esp. pp. 73-74. Poco después, Gestoso abandonaría la atribución a Legot vinculando las tablas a Mateo Pérez de Alesio, siendo ésta la atribución que se recoge en los inventarios de la parroquia de 1905 y 1922; Cf. GESTOSO y PÉREZ, J., «Apuntes histórico-descriptivos...», ob. cit., p. 33.

48. LÓPEZ MARTÍNEZ, C., *Desde Jerónimo Hernández...*, ob. cit., p. 160.

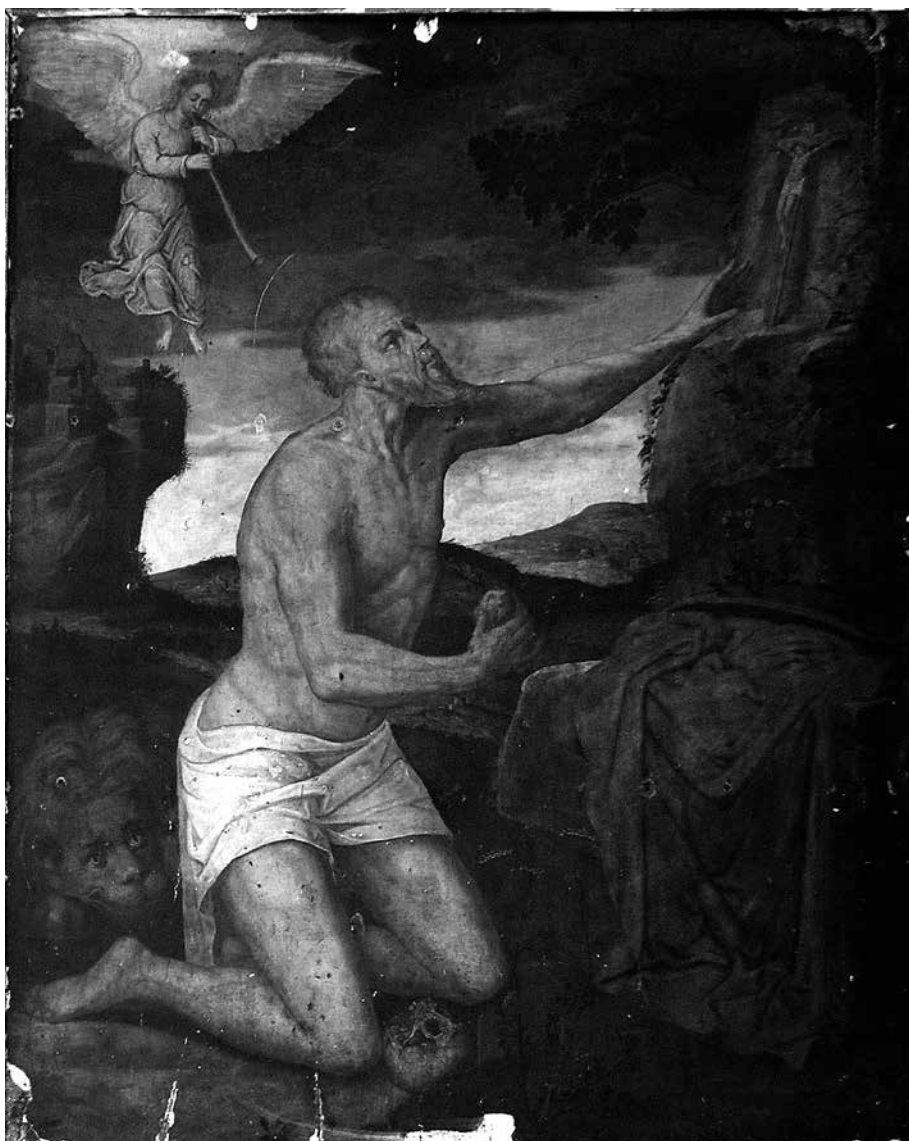


Fig. 7. Juan de Campaña: *San Jerónimo*. Rota, Nuestra Señora de la O (foto del autor).

atribuirle algunas de las tablas del conjunto roteño, dándose en este último caso la circunstancia de que todas sin excepción las que alguna vez se han citado de forma explícita bajo el nombre de Juan de Campaña consideramos en este estudio que no son suyas⁴⁹. Para mayor confusión, más recientemente la noticia de la intervención de Juan de Campaña se ha intentado conciliar con antiguas atribuciones, incluida la de su más renombrado progenitor⁵⁰, o se ha resucitado la adscripción de algunas de las pinturas a Pablo Legot⁵¹.

No es imposible que, aparte de los colaboradores habituales en un encargo de estas características, en las tablas de pincel interviniesen otros pintores además de Juan de Campaña y Antonio de Alfíán, pero tal circunstancia no se ve reflejada de forma

49. Ya al tanto de la noticia, Romero de Torres propuso posteriormente a Juan de Campaña, con un signo de interrogación, como autor de la *Visitación* y *San Roque*; Cf. ROMERO DE TORRES, E., *Catálogo Monumental...* ob. cit., p. 486. Así mismo, cita las tablas de la *Resurrección* y la *Magdalena*, «procedentes de algún retablo antiguo», en la capilla del Sagrario (*Ibidem.*, p. 487). Para Angulo, la *Visitación* y *San Roque* y quizá «alguna otra tabla» es muy posible que fueran de Juan de Campaña; Cf. ANGULO INIGUEZ, D., *Pintura del Renacimiento*, Ars Hispaniae, vol. XII, Madrid, Plus Ultra, 1954, p. 222. Juan Miguel Serrera, primero reacio a aceptar la vinculación de Juan de Campaña con el retablo, más tarde la aceptaría, comparando no muy favorablemente la *Visitación* de Rota con la tabla central del retablo del Mariscal pintado por su padre; Cf. SERRERA J.M., *Hernando de Esturmio*, col. Arte Hispalense, Sevilla, Diputación Provincial, 1983, p. 108; Ídem., «Pedro de Campaña: Obra dispersa», Archivo español de Arte, LXII, n.º 245, 1989, pp. 13, esp. p. 12. También la *Visitación* y *San Roque* fueron consideradas de Juan de Campaña por Hernández Díaz en 1989; Cf. HERNÁNDEZ DÍAZ, J., en A.A.V.V., *El arte del Renacimiento*, Historia del Arte en Andalucía, vol. V, Sevilla, Gever, 1989, p. 272. Esas mismas tablas fueron atribuidas a la escuela de Juan de Campaña por Cañas, Caro, Cuevas y Ruano; CAÑAS MOYA, M., CARO AGUILAR, J., CUEVAS ELDUQUE, F. y RUANO FERNÁNDEZ, F., *Rota*, Cádiz, Diputación Provincial, 1985, p. 69.

50. En el Catálogo de pinturas de la iglesia publicado en 2005, las tablas que nos interesan son consideradas de Juan de Campaña (*Visitación*, *San Roque*, *Oración en el Huerto*), de Pedro de Campaña (*Santa María Magdalena* y *Resurrección*), de uno de los dos (*Prendimiento*) o anónimas de «escuela italiana» (*San Jerónimo*, *San Marcos*, *San Juan Evangelista*), si bien con respecto a una de estas últimas (*San Jerónimo*) se avanza dubitativamente el nombre de Juan de Zamora, pintor de estilo lo suficientemente conocido como para que lo podamos descartar; Cf. RUIZ DE LA CANAL RUIZ-MATEOS, M.D., *El Patrimonio Histórico-artístico de la Parroquia de Nuestra Señora de la O de Rota (Cádiz): Las Pinturas*, Cádiz, Fundación Alcalde Zoilo Ruiz-Mateos, 2005, *passim*. La misma autora había tratado las pinturas de Rota de una forma más concisa en 2004, pero su comunicación se refiere a procesos de gestión y catalogación del patrimonio pictórico de la iglesia y no se detiene en mayores precisiones sobre la autoría; Cf. *Ibidem*, «La Gestión de la Restauración. Aplicación a un caso: las Pinturas de la Parroquia de Nuestra Señora de la O de Rota (Cádiz)», en *Actas del XV Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales*, Murcia, 2004, 21-24 de Octubre, Murcia, Comunidad Autónoma, Dirección General de Cultura, 2006, pp. 125-136.

51. En un artículo en el que se ordenaban y corregían las abundantes noticias referidas a la intervención de Legot en el retablo de Rota, se proponía como corolario la atribución al artista bruselés de dos de las pinturas que nos ocupan, al considerarlas más avanzadas: la *Oración en el Huerto* y el *Prendimiento*; Cf. NIEVA SOTO, P., ob. cit. Es cierto que hasta cierto punto tales pinturas son algo más avanzadas, pero es una circunstancia que debe explicarse por el desarrollo de los trabajos de pintura del retablo durante un largo periodo de ocho o nueve años, no porque pertenezcan en modo alguno a un artista del siglo XVII como Legot, cuyo nombre hay que descartar definitivamente en relación con las pinturas procedentes del retablo mayor conservadas hoy en la parroquia de la O de Rota.

explícita a nivel documental ni tampoco, lo que puede ser significativo, en las pinturas que han llegado hasta nosotros, en las que pueden definirse dos estilos distintivos. Dos estilos que por otra parte no plantean grandes dudas sobre la adscripción de cada uno de ellos a uno y otro artista de los citados en la documentación como autores de los tableros de pintura.

Al primer grupo pertenecen la *Visitación*, *San Roque*, la *Oración en el Huerto*, el *Prendimiento* y *Santa María Magdalena* (FIGS. 6, 8-10), pinturas que hasta el momento se han vinculado a Juan o Pedro de Campaña (o más recientemente, en algún caso, a Pablo Legot) pero que en realidad son obra de Antonio de Alfán, mientras que las tablas de *San Marcos*, *San Juan Evangelista*, *San Jerónimo* y la *Resurrección*, (FIGS. 4-5, 7), consideradas de forma explícita como anónimas u ocasionalmente de Pedro de Campaña, deben atribuirse por el contrario a su hijo Juan. A primera vista, las atribuciones que proponemos parecen contradecir en cierta forma los datos documentales, según los cuales Juan de Campaña tuvo una participación probablemente mayor que Alfán en el retablo. Como posible explicación, Campaña pudo haberse hecho cargo de las pinturas del banco y de los dos cuerpos inferiores del conjunto (doce pinturas, de las que sólo se han conservado tres), mientras que las de Alfán, que pudo quedar a cargo de las cuatro del cuerpo superior y otras tantas del aumento de Juan de Oviedo, correrían mejor suerte, dada su ubicación, en el incendio declarado en 1824.

Antonio de Alfán, aunque todavía quede por perfilar su papel en el panorama artístico sevillano de la segunda mitad del siglo XVI, del que fue una figura de primer orden aunque sólo fuera a nivel cuantitativo, ha sido objeto de diversos estudios desde el artículo monográfico de Julia Herráez de 1929⁵². Su estilo es conocido gracias a los retablos que pintó en Osuna o el de la *Inmaculada* de la iglesia de Santa Ana de Triana, conjunto hasta ahora considerado anónimo o atribuido a otros artistas pero que hemos podido documentar recientemente como suyo⁵³. Concertado y realizado este último en fechas en las que ya estaba a cargo de las pinturas de Rota, las similitudes estilísticas que presenta con algunas de las tablas de esta localidad nos llevan a adscribirle el primer grupo de pinturas que hemos delimitado. Tanto el vocabulario como la sintaxis son los propios barajados por el artista en la década de los 70. En todas ellas

52. Entre los estudios dedicados a Alfán, vid. HERRÁEZ Y SÁNCHEZ DE ESCARICHE, J., «Antonio de Alfán. Aportaciones al estudio del arte pictórico sevillano del siglo XVI», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Madrid, Sociedad Española de Excursiones, XXXVII, 1929, pp. 270-310; SERRERA, J.M., «Antonio de Alfán: Las pinturas del retablo de Cristo del antiguo convento de Santo Domingo de Osuna», *Archivo Hispalense. Revista histórica, literaria y artística*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, LXII, n.º 189, 1979, pp. 139-152; A.A.V.V., *El Retablo de la Virgen de Belén del Convento de Santo Domingo de Osuna (Antonio Alfán y Lorenzo Meléndez)*, Osuna, Patronato de Arte Amigos de los Museos de Osuna, 1999.

53. GÓMEZ SÁNCHEZ, J.A.: «Antonio de Alfán y Juan de Oviedo *el Viejo*. El retablo de la Inmaculada de la Parroquia de Santa Ana de Sevilla (1573-1574)», en *Atrio, Revista de Historia del Arte*, Sevilla, Universidad Pablo de Olavide (en prensa).



FIG. 8. Antonio de Alfian: *San Roque*. Rota, Nuestra Señora de la O (foto del autor).



Fig. 9. Antonio de Alfán: *Oración en el Huerto*. Rota, Nuestra Señora de la O (foto del autor).

volvemos a encontrar sus características figuras de proporciones masivas y un tanto pesadas y una marcada despreocupación por el detalle accesorio. Su interés reside siempre en los personajes, y su cerrada y compacta manera de componer incide en esta misma línea. En la *Visitación* las seis figuras ocupan todo el espacio de la pintura, en el que sólo de manera residual Alfíán incluye un fragmento de arquitectura para localizar de algún modo la acción. Lo mismo cabe decir, aún más acentuado, en las tablas de la *Oración en el Huerto* o el *Prendimiento* o en la enorme *Magdalena*, figura que por otra parte repite el gesto de uno de los apóstoles del retablo de Santa Ana y que puede compararse con la *Inmaculada* de ese mismo conjunto. Tanto en la figura de la santa como en la de *San Roque*, por debajo de la capa de suciedad y barnices oxidados que hoy cubre las pinturas se logra entrever su inusual predilección por los tonos claros y luminosos que constatamos en los paneles restaurados de la parroquia de Santa Ana. En esta pintura de *San Roque*, el paisaje, aunque algo más desarrollado dado el espacio que el pintor tenía a su disposición, tiene el mismo carácter resumido y sintético que los ya conocidos del pintor. Las manos alargadísimas y los perfiles clasicistas son una confirmación de su autoría en esta fase concreta de su carrera, ya algo alejada de los más tempranos retablos de Santo Domingo de Osuna.

Siempre de Antonio de Alfíán, estilísticamente la *Oración en el Huerto* y el *Prendimiento* pueden ser algo más avanzados que las otras pinturas que le atribuimos en Rota, aunque ya indicamos que debido a sus medidas, aun teniendo en cuenta posibles recortes, no pueden corresponder a los paneles que pintó para el aumento del retablo entre 1575 y 1581, por lo que cabe deducir que la pintura de ambos encargos corrió paralela hasta su tasación final. Como quiera que no podemos valorar la intervención de sus hijos Juan o Alonso en las obras que concertaba su padre, ni en esta fase ni en ninguna otra, puesto que casi invariablemente pintaron a la sombra de éste, sólo podemos adscribir las a Alfíán, con los lógicos colaboradores que tenía cualquier pintor que se enfrentaba a la tarea de realizar un retablo en el siglo XVI.

Del mismo modo, las pinturas de Rota remiten a unos usos que, si bien familiares a buena parte de los artistas de su momento, no son menos característicos de Alfíán. Siempre alerta de novedades con las que enriquecer su mundo visual, el pintor recurrió una y otra vez a modelos grabados de toda procedencia. Así, en la *Visitación* detectamos el uso de la estampa de la *Entrega de las Llaves a San Pedro*, grabada por Cornelis Cort según un diseño de Girolamo Muziano en 1567⁵⁴. De ella toma la mitad inferior de la figura de la derecha para trasladarla a la izquierda y convertirla en San José y, de una forma más literal, la mano derecha de la Virgen y los plegados del manto, adaptados con fidelidad de la figura de Cristo en el grabado.

54. STRAUSS, W.L. y SHIMURA, T. (eds.), *The Illustrated Bartsch 52. Netherlandish Artists. Cornelis Cort*. Nueva York, Abaris Books, 1986, p. 73, 60-1 (80).

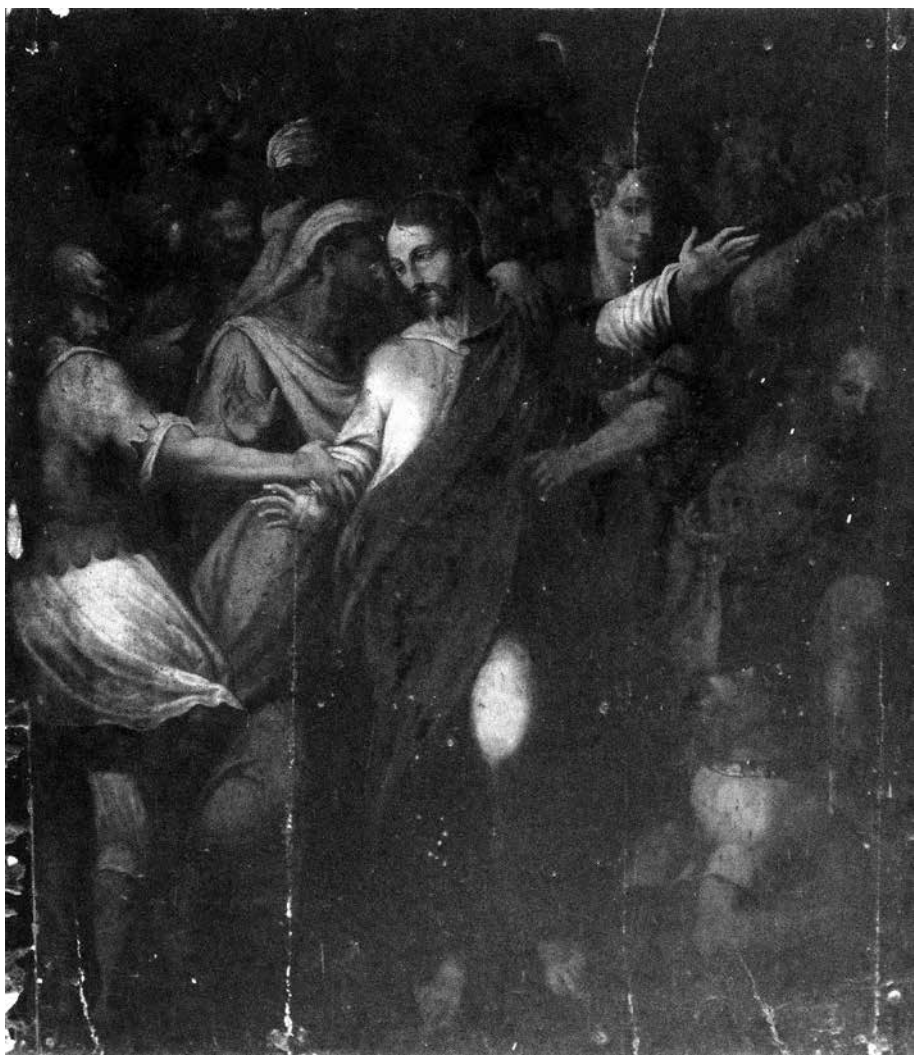


FIG. 10. Antonio de Alfán: *Prendimiento de Cristo*. Rota, Nuestra Señora de la O (foto del autor).

La figura de *San Roque*, una de las más afortunadas de las pintadas por Alfán en Rota, recurre a un *topos* de la cultura visual del Renacimiento y el manierismo: el *Laocoonte* descubierto en 1506, del que parten –privados de la tensión del original– la configuración del torso y el *contrapposto* de las piernas del santo, aunque el mismo carácter ejemplar de la escultura vaticana y la multitud de versiones y adaptaciones que se hicieron del modelo no permiten precisar si el pintor sevillano pudo adaptarla de alguno de los grabados que la reproducían o inspirarse, inadvertido de su procedencia, en cualquiera de las múltiples derivaciones de la escultura en temas de diversa índole.

En la *Oración en el Huerto*, Alfán parte del grabado de Durero, en el que pudo inspirarse para pintar la figura de Cristo con los brazos abiertos, en su caso mucho menos vehemente que su modelo⁵⁵, pero la composición también recuerda a estampas flamencas más recientes del mismo tema, sin que pueda precisarse ningún débito concreto excepto con la grabada por Cort en 1569 a partir de un diseño de Federico Zuccaro, del que derivan la media figura del ángel y el rostro de San Juan⁵⁶.

Su particular costumbre de componer una escena a partir de fuentes grabadas diversas es mucho más clara en el *Prendimiento de Cristo*, un conjunto suficientemente coherente y personal, pero también el resultado de un verdadero *puzzle* construido con fragmentos visuales tomados de aquí y allá, aunque en este caso guiado por una particular predilección por las estampas de Cornelis Cort, grabador del que derivan todas las citas que hemos podido detectar: la figura de Cristo, excepto el brazo derecho, repite el modelo de la *Transfiguración* de Rafael, grabada por el flamenco en 1573; el soldado situado a la izquierda está tomado de la figura análoga del *Prendimiento*, según Girolamo Muziano, grabado por Cort en 1568; Judas, en parte, del personaje de San José en la *Huida a Egipto* grabada en 1565, según un dibujo de Federico Zuccaro; Malco, que sufre el ataque de San Pedro a la derecha, posiblemente de uno de los patriarcas del grabado fechado en 1566 por Cornelis Cort que reproduce la *Visión de la Gloria* de Tiziano⁵⁷, aunque convenientemente superpuesto a la figura análoga del grabado del *Prendimiento* según Muziano, ya citado.

Aunque el método de uso de sus modelos grabados no varió esencialmente en las pinturas que le atribuimos en el retablo de Rota, sí resulta significativo que sea a partir de este conjunto cuando aparecen, y de forma abrumadora en las pinturas que consideramos realizadas en un periodo más avanzado de los trabajos, los grabados de Cornelis Cort. Un hecho explicable si tenemos en cuenta que la pintura de las tablas se prolongó hasta 1580 ó 1581, unas fechas en las que las estampas del grabador flamenco eran ya las que dominaban el mercado europeo, español y sevillano.

55. STRAUSS, W.L. (ed.), *The complete Engravings, Etchings and Drypoints of Albrecht Durer*, Nueva York, Dover, 1972, p. 104, n° 48.

56. STRAUSS, W.L. y SHIMURA, T., ob. cit., p. 95, 78 (91).

57. Respectivamente, *Ibidem*, p. 76, 63-I (82); p. 97, 80-II (92); p. 49, 40-II (60) y p. 132, 111-II (117).

A diferencia de Alfán, Juan de Campaña no ha sido objeto de ningún estudio monográfico hasta el momento, ausencia motivada sin duda por la falta de noticias sobre su trayectoria artística y por la reticencia a la que podía dar lugar la única referencia conocida a obras suyas quizá conservadas, el retablo de Rota. Los documentos que hemos localizado prueban que su trabajo en este retablo fue más consistente de lo que hasta ahora se pensaba.

Lógicamente, a él deben corresponder las pinturas que ya señalamos en el segundo grupo en el que dividimos las tablas según criterios estilísticos. Pero la adscripción de estos tableros no la hacemos sólo por exclusión. En realidad, todas ellas responden al estilo que cabría esperar de un hijo –no muy dotado– de Pedro de Campaña. Un Campaña en tono menor, sin asomo de la grandeza de su padre, pero dependiente en todo de él. Esto último es perceptible en el estilo de las figuras, que derivan de Campaña aunque Juan añade alguna dosis de envaramiento en las articulaciones, de falta de dominio en el dibujo y cierta rigidez flamenca. Otra particularidad, impensable en el Alfán al que acabamos de analizar, es su preocupación ocasional por el detalle naturalista, también transmitido de su padre, del que sólo recordaremos aquí la perdiz que pintó en la tabla de *San Antonio y San Pablo ermitaño* en la iglesia de San Isidoro de Sevilla⁵⁸. En Juan de Campaña, a quien merece la pena recordar que en septiembre de 1578 se le pagó cierta cantidad por la pintura «*al natural*» de las hierbas y árboles que se habían traído en simiente de las Indias y trasplantado en los Reales Alcázares⁵⁹, este interés se traduce en las tablas de Rota en la calavera a los pies de *San Jerónimo*, las hierbas que jalonan aquí y allá sus composiciones y, en especial, en el águila particularmente cercana a la realidad del modelo que acompaña a *San Juan Evangelista*. Menos, desde luego, en los leones que estaba obligado a pintar en las tablas de *San Jerónimo* y *San Marcos*, para los que, a falta de algún ejemplar que reproducir de forma directa, acudiría a alguna fuente grabada o pintada.

Respecto a sus posibles ayudantes en las pinturas que tomó a su cargo del conjunto roteño, nada podemos decir del desconocido Nicolás de Bruselas, su criado, a quien concedía poder para cobrar lo que se le debía por el retablo.

Aunque el resultado final no fuera finalmente tan dispar, ya que a fin de cuentas ambos trabajaron en un panorama artístico singularmente homogéneo como fue el de la pintura sevillana de la segunda mitad del siglo XVI, los hábitos visuales y de trabajo de Antonio de Alfán y Juan de Campaña se presentan como opuestos. Calidades aparte, el primero es un pintor puramente imaginativo, manierista en el mejor de los casos, o de receta en los peores, sin interés alguno por reproducir la realidad y dependiente de modelos ya vistos e integrados en su manera de hacer individual. De Miguel Ángel

58. VALDIVIESO, E., *Pedro de Campaña*, Sevilla, Fundación Sevillana Endesa, 2008, lám. 33.

59. El trabajo de Juan de Campaña se valoró en 11 reales por maceta; Cf. GESTOSO Y PÉREZ, J., *Ensayo de un diccionario...* ob. cit., T. II, p. 21.

a Pedro de Campaña, de Luis de Vargas a un no desdeñable manantial de grabados flamencos e italianos, a partir de ellos supo crear un estilo propio y reconocible que además, por una u otra razón, obtuvo un considerable éxito entre la clientela de su época, que le permitió participar en no menos de cincuenta y cinco retablos o tabernáculos como pintor y dorador, solo o en colaboración con otros pintores, un número que probablemente no tiene paralelo en ningún otro pintor de su siglo en la ciudad. Su habilidad en la pintura de grutescos, en especial, hizo que Pacheco, no siempre amable con sus contemporáneos o predecesores, lo alabara en 1638, fecha en la que algún recuerdo quedaba en Sevilla de su prestigio⁶⁰.

Por el contrario, Juan de Campaña se muestra, además de exclusivamente dependiente del estilo de su progenitor, propenso a la consulta del natural y a la reproducción de «objetos» que tuviera a la vista, aunque aparentemente en esta categoría no entraba la figura humana. Los soldados de la *Resurrección*, como los de su padre, no se visten a la romana, sino con ropajes y yelmos contemporáneos, pero resultan indiferentes, mientras que la figura del *Resucitado* y más aún *San Jerónimo* parecen haber sido pintados algo mecánicamente a partir de modelos escultóricos, quizá en forma de tallas en madera o figuras en cera de tamaño mediano. Por más que se llamara a sí mismo «pintor de retablos de Yglesia», la nómina de retablos en los que por ahora se sabe que participó resulta mínima: el de Rota y, como dorador, en el desaparecido de la parroquia de Santiago de Alcalá de Guadaira. Aunque llevó a cabo otros encargos (algunos lienzos, dorado de sagrarios y monumentos de Semana Santa...), su carrera no parece que fuera especialmente notable. Aunque es probable que tampoco lo necesitara, al fin y al cabo disponía de las heredades de su padre, por las que pleiteó con su hermano Pedro de Campaña *el Joven*⁶¹, y estaba casado con doña Antonia Girón, de quien reclamó alguna vez, aunque sin éxito, el completo pago de la sustanciosa dote⁶².

A pesar de que su producción nunca pudo igualar cuantitativamente la de su compañero en Rota, algunas de las obras que pintó, desaparecidas o no, aún esperan ser documentadas o identificadas. Una de ellas debe ser la *Crucifixión* (c. 1571) que preside el retablo de la capilla del Correo Mayor de Sevilla don Rodrigo de Jerez, en el Monasterio de Madre de Dios de Sevilla. Con una historia crítica no menos complicada que las pinturas de Rota, en fechas recientes Valdivieso ha propuesto acertadamente para ella la autoría de uno de los hijos de Pedro de Campaña, Pedro o Juan⁶³. Si tenemos en cuenta, por una parte, que el campo de actividad de Pedro de Campaña *el Joven*, aún más reducido que el de su hermano y cronológicamente más tardío, pudo

60. PACHECO, F., *Arte de la Pintura. Su Antigüedad y Grandeza*, Sevilla, 1649 (edición a cargo de Bonaventura Bassegoda i Hugas, Madrid, Cátedra, 1990), pp. 447, 461 y 500.

61. LÓPEZ MARTÍNEZ, C., *Desde Jerónimo Hernández...* ob. cit., p. 165.

62. *Ibidem.*, pp. 160-161.

63. VALDIVIESO, E., ob. cit., p. 189.

centrarse en la pintura de retratos⁶⁴, y por otra, la cercanía estilística que la pintura presenta con las tablas pintadas con posterioridad que le hemos atribuido, nos inclinamos por Juan de Campaña como su autor.

APÉNDICE DOCUMENTAL

Sevilla, 1573, Febrero, 12⁶⁵.

Conveniencia / Sepan quantos esta carta vieren como yo Juan de Oviedo, entallador vecino de esta ciudad de Sevilla en la collación de la Magdalena, otorgo e conozco que soy convenydo y concertado con el señor Martín de Vergara, mayordomo de las fábricas de las yglesias de esta ciudad de Sevilla e su arçobispado, e con el señor bachiller Alonso Gonçáles clérigo en su nombre, vecinos de esta ciudad que están ausentes, en tal manera que yo sea obligado y por esta presente carta me obligo de hazer e dar acabado en toda perfiçión el aumento que se haze para el rre-tablo del altar mayor de la yglesia de la villa de Rota de oy en ocho meses primeros siguientes a vista de oficiales sabidores dello, la qual dicha obra me a sido encargada por el yllustre señor dottor Leso, admynistrador general de este arçobispado, e lo haré con las condiciones siguientes.

Con estas condiciones se an de hazer quatro tableros de largo cada uno de diez palmos y de ancho los dos a seys palmos y los otros dos a vara y terçia de ancho cada uno, an de yr las juntas muy bien hechas y con sus bisagras y varrotes a cola de mylán.

Yten se an de hazer quatro medias columnas con sus traspilares / el tercio bajo estriado / de estrías llenas y basías y los dos terçios altos tallados de talla muy bien acabada para que conforme con las que están hechas que an de arrimar a ellas, y los capiteles de la horden conposita bien e arpadas las hojas y calados los cartones o rreboltones que van en las esquinas, e an de ser / de a diez palmos de alto y conforme a la grodesa y mienbros que Juan de Oviedo truxo tomada de las que están en Rota.

Yten se an de hazer quatro frisos de serafines y lienços y frutas y sus alquitraves y cornizas que aten y conrrespondan con los otros que están hechos, los quales cornyçamentos an de tener de alto con friso y cornija y alquitrave dos palmos, y sobre las quatro medias columnas an de yr quatro rresaltos con sus serafines y alquitraves y cornizas en que van atados los dichos quatro frisos.

64. Aunque anteriormente consta que pintó doce imágenes de la Virgen de la Antigua y algún lienzo, en su testamento de 1593 sólo menciona deudas por siete retratos, y en el inventario de bienes realizado pocos días después se mencionan otros dieciséis, seis de ellos inacabados, además de nueve bastidores «para retratos». La única pieza que aparentemente escapa del género es un «retrato de beronica» (sic); Cf. LÓPEZ MARTÍNEZ, C., *Desde Jerónimo Hernández...* ob. cit., pp. 165-166; Ídem., *Desde Martínez Montañés...* ob. cit., p.173.

65. El documento fue ya citado por López Martínez, pero sin transcribir ni mencionar las cláusulas del contrato. Cf. LÓPEZ MARTÍNEZ, C., *Desde Jerónimo Hernández...* ob. cit., p. 221.

Yten se an de hazer dos lados que van desde el rretablo a la pared que an de ir labrados de unos subientes e colgantes de muy buena talla para que conrresponda / con la del dicho rretablo / an de ser de largo cada uno de a treynta y nueve palmos de largo / y de ancho una terçia.

A de ser toda esta madera de vorne / e de otra madera / que sea tan buena, seca y vien sasonada. Yten que toda esta dicha obra a de ser bien fecha y acabada a vista de maestros que dello entiendan / puestos y nombrados por el yllustre señor dotor Leço, admynistrador general.

Por prescio y contía de çiento y diez ducados, e con tal cargo que no pueda faser ni pedir demasías / y si las hiciere quedan para la dicha yglesia sin que las pida, y si la dicha obra baliere menos se a de descontar del dicho presio lo que así fuere menos, los quales dichos ciento y diez ducados he de aver e se me an de dar en tres tercios, el primero luego y el siguiente demediada la obra, y el tercero acabada de todo punto, la qual dicha obra haré conforme a las dichas condiçiones y al modelo que dello me está dado, firmado del dicho señor Leso. Juan de Oviedo (rúbrica).

E para que cumpliré e pagaré lo susodicho doy comygo por my fiador a Gerónimo Hernandes, escultor vecino desta dicha ciudad en la collación de San Juan que está presente... (fórmulas)
Testigos Luis Sánchez Guerrero y Diego de Mesa, escribanos de Sevilla.

Firmado: Jerónimo Hernández y Juan de Oviedo. Gaspar de León, Diego de Mesa y Luis Sánchez Guerrero.

AHPSe, Protocolos, Oficio 19, Gaspar de León, 1573, Libro 1º, fol. 871 r.