

ARTE DEL RENACIMIENTO EN SEVILLA

Introducción

La palabra «Renacimiento» denomina un periodo de la historia y del arte que se caracteriza por la vuelta a los principios del arte clásico. El término se consolidó en el siglo XIX y se aplicó a toda Europa occidental, con su epicentro en Italia. Este momento histórico, que abarcó los siglos XV y XVI, supuso el final de la Edad Media y el surgimiento de una cultura que se manifestaba en las artes, en la literatura y en las ciencias. La ciudad de Florencia se presenta como motor de ese cambio, que se propagó por toda Italia y fuera de ella. En España tuvo una personalidad propia, determinada por una realidad histórica que incluía factores como la pervivencia de la cultura islámica, el descubrimiento de un nuevo continente y sus consecuencias, el amplio panorama que abría la circunnavegación de la Tierra o una monarquía que, además de toda la península Ibérica y la mayor parte de la América conocida, contaba con posesiones en Italia y en el norte de Europa.

Sevilla alcanza un extraordinario auge económico durante el siglo XVI gracias al florecimiento de su actividad comercial con América y el resto de Europa. El establecimiento de la Casa de la Contratación, su monopolio en la Carrera de Indias y el aumento de la actividad mercantil y de la población marcaron uno de sus periodos más brillantes. Como consecuencia, el incremento de la demanda y del tráfico de obras de arte, así como las oportunidades profesionales que ofrecía tanta riqueza y prosperidad, atrajeron a artistas foráneos, muchos de los cuales se asentaron definitivamente, provocando una profunda renovación del panorama artístico con la entrada de las corrientes procedentes de Flandes e Italia. La armoniosa fusión de ambas tendencias con la tradición estética local originó un arte novedoso y de gran calidad técnica en el que pronto comenzaron a destacar artistas naturales de la propia ciudad.

SALA DE EXPOSICIONES TEMPORALES

I. La contribución del Renacimiento italiano

En este ámbito se pueden contemplar obras que, con técnicas y formatos variados, están realizadas bajo la sólida influencia del arte italiano. Aunque los artistas son de procedencia diversa (España, Francia e Italia), todos tienen en común que adoptan los principios estéticos del Renacimiento italiano: desde la herencia bajomedieval de la pintura sienesa en Cristóbal de Mayorga, hasta la influencia de Torrigiano en el maestro francés Miguel Perrin, pasando por la ornamentación de roleos y *candelieri* en la real cédula de 1549.

La presencia de artistas italianos en Sevilla, particularmente de Pietro Torrigiano o Niculoso Francisco Pisano, es la que deja la huella más profunda de los principios renacentistas entendidos como la vuelta a los modelos clásicos de la Antigüedad y la búsqueda de una belleza basada en reglas y cánones formales. La llegada temprana de obras italianas a Sevilla y la difusión de imágenes grabadas y tratados de arquitectura permiten la inclusión de elementos clásicos en las composiciones y un novedoso concepto del cuerpo humano.

Obras

***Real cédula de Carlos V confirmando la autonomía judicial de Sevilla*, 1549**

Anónimo

Temple y tinta sobre pergamino y papel

ICAS-SAHP, Archivo Municipal de Sevilla

En la parte superior aparece el emperador vestido como un héroe romano, rodeado de una arquitectura clásica. En la letra P inicial, el escudo de Sevilla y, al lado, el de Carlos V, adornados con decoración de *candelieri*. En el tercio inferior, una imagen de la ciudad de estética flamenca, esquematizada al estilo gótico. Sevilla está flanqueada y protegida por sus patronas Justa y Rufina, de estilo renacentista italiano.

***Virgen del Reposo*, 1522-1523**

Miguel Perrin (documentado entre 1517-1551)

Barro cocido y policromado

Catedral de Sevilla

Miguel Perrin, o «maestre Miguel», es un imaginero francés especializado en el modelado de esculturas monumentales de barro cocido que llegó a Sevilla en 1517 para trabajar en la catedral.

La Virgen viste una camisa que, junto con la holgada túnica, envuelve el cuerpo marcando un atenuado contraposto inspirado en modelos italianos adaptados al Renacimiento francés del primer tercio del Quinientos. La expresión de dulzura de su rostro arrullando a su hijo dormido y el realismo del Niño, desnudo, apoyado en el hombro materno, arraigó rápidamente en la religiosidad de los fieles, que demandaron réplicas.

El pintor Virgilio Mattoni (1842-1923) realizó la actual policromía, que desvirtuó en parte el carácter de la escultura.

***Virgen de Belén*, hacia 1525**

Pietro Torrigiano (Florencia, 1472 - Sevilla, 1528)

Barro cocido y policromado

Museo de Bellas Artes de Sevilla

La escultura sevillana descubre con esta obra una novedosa manera de representar a María, más monumental y solemne en detrimento de cierto naturalismo propio del gótico final. La Virgen se presenta melancólica, en cierto modo distante, con marcada frontalidad, solo rota por el movimiento provocado por los cojines sobre los que descansa su pierna izquierda. Está realizada en terracota, técnica que contaba con amplia tradición en la escultura italiana y también en la local.

El impacto de esta obra entre los artistas sevillanos fue inmediato, constituyendo uno de los más llamativos ejemplos de la influencia que supuso para la evolución de la escuela hispalense del siglo XVI la presencia de artistas foráneos.

La Virgen con el Niño, san Roque y san Sebastián, hacia 1521-1524

Bernardino Luini (Dumenza, Luino, 1481/82 - Milán, 1532)

Óleo sobre tabla

Parroquia de Santa María de la Mesa, Utrera

La Virgen con el Niño aparece entronizada sobre un bloque rocoso en un paisaje abierto y ocupa el centro de la composición. Está flanqueada por dos santos protectores contra la peste: san Sebastián y san Roque. Los troncos de dos árboles marcan las líneas de verticalidad en un paisaje arbolado con un horizonte alto.

La Virgen, tan leonardesca en el rostro, se recorta sobre un promontorio coronado por una fortaleza y sostiene en su regazo al Niño, que sujeta el bordón de san Roque. Este viste de peregrino y muestra un bubón en el muslo. Aparece también el perro que le visitaba todos los días durante su retiro, que lleva una hogaza de pan. La armonía clásica y el equilibrio en la composición la aporta san Sebastián, centurión romano martirizado por no renunciar a la fe cristiana que, atado a un árbol, ofrece las saetas de su martirio en el cuerpo.

La Flagelación, hacia 1515-1520

Alejo Fernández (hacia 1475-1545)

Óleo sobre tabla

Museo Nacional del Prado, Madrid

Pintor de origen germánico, concibe la pintura aunando un concepto figurativo del naturalismo nórdico y la recreación de repertorios arquitectónicos de inspiración antigua. La escena se desarrolla en un palacio en ruinas, ejemplo de la estética renacentista italiana marcada por la moda de las ruinas clásicas. El naturalismo noreuropeo es visible en los grotescos sayones, uno de los cuales tira del cabello a Jesús, o en el ciego que pide caridad, tal vez imagen simbólica de la ceguera de los judíos ante la divinidad de Cristo.

La potenciación del sentido *arqueológico* no excluye su carácter piadoso. La flagelación y los momentos posteriores a este episodio fueron un tema recurrente en la trayectoria de Alejo Fernández, que respondió así a la demanda de obras devocionales centradas en el sufrimiento de Jesús durante la Pasión. Esta pequeña tabla constituye, en definitiva, una perfecta expresión de devoción cristológica y espíritu anticuario.

Virgen María con el Niño Jesús, hacia 1520-1529

Niculoso Francisco Pisano (documentado entre 1502 y 1529)

Mayólica italiana

Colección Junta de Andalucía, Museo de Bellas Artes de Sevilla

Niculoso fue un pintor de cerámica italiano instalado en Sevilla. Introduce un nuevo tipo de pintura vitrificable que permitía pintar con pincel sin que los pigmentos se confundieran y combinar los colores puros, a diferencia de la azulejería mudéjar de cuerda seca y de arista. La fórmula iconográfica usada fue muy frecuente al final del gótico, aunque en este caso con formas ya plenamente renacentistas. La figura de María brota de una corola como si fuera una flor, lo que recuerda el remate superior de los árboles de Jesé que rodean dos de sus retablos más importantes: el de la Visitación, hecho para Isabel la Católica en 1504, en el Alcázar de Sevilla, y el de Nuestra Señora de Tudía, en 1518, en el santuario del mismo nombre en la provincia de Badajoz.

Por el pequeño tamaño de la placa es probable que en origen estuviese situada sobre el dintel de alguna puerta.

San Miguel y santa Lucía, primer tercio del siglo XVI

Cristóbal de Mayorga (documentado en Sevilla entre 1508 y 1541)

Óleo sobre tabla

Parroquia de San Andrés, Sevilla

Única obra conocida de Mayorga, pintor del que se conservan muy pocos datos. Es uno de los primeros testimonios de pintura renacentista conservados en Sevilla, muestra de los tanteos y vacilaciones de los pintores locales del momento en contacto con los planteamientos estéticos del siglo XVI, pero todavía bajo la influencia de la anterior pintura gótica italiana.

De la pervivencia de rasgos góticos se aprecia el fondo dorado esgrafiado, los acentuados pliegues, el marcado hieratismo y verticalidad de las figuras, la idealización inexpresiva de los rostros y la reducida escala de los donantes en contraste con la monumentalidad de los dos santos. Sin embargo, se aprecian aportaciones del nuevo lenguaje renacentista, como los motivos ornamentales de *candelieri* visibles en la orla de san Miguel o el ligero contraposto de esta figura que le otorga un claro influjo italianizante.

II. La aportación de los artistas del norte

El favorable contexto económico propiciado por las estrechas relaciones con el nuevo continente americano trajo un dinamismo sin precedentes a la ciudad. Fue la tardía construcción de la catedral de Sevilla la que aglutinó a artistas que acudieron, particularmente, desde las distintas posesiones de la Corona española, incluidos los territorios del norte de Europa. A pesar de la formación italiana de algunos de ellos, como Pedro de Campaña, sus ideales estéticos presentaban matices como la inclusión de un naturalismo heredado de la pintura flamenca de la centuria anterior, más narrativa y expresiva, junto a cierto desapego de los cánones clásicos.

De este grupo de pintores del norte que se establecen en Sevilla desde mediados de siglo, destacan Campaña y Hernando de Esturmio, con numerosas obras en la ciudad. En escultura, fue principalmente la extensa producción de Roque Balduque la que dejó su huella en varios puntos del antiguo reino de Sevilla. El dominio político de la Corona española, junto a la intensa actividad comercial, favoreció la temprana importación de obras realizadas en ese lenguaje propio del norte europeo que tanto influyó en los artistas locales y en disciplinas como la platería.

Obras

***Calvario*, 1538**

Lucas Cranach (Kronach, 1472 - Weimar, 1553)

Óleo sobre tabla

Museo de Bellas Artes de Sevilla

Es una de las escasas representaciones de la pintura renacentista alemana en las colecciones españolas. El tema del centurión converso es un asunto muy grato al protestantismo, pues ilustraba la doctrina de la salvación solo por la fe, el precepto central de su credo. El soldado, que viste como un caballero del siglo XVI, se sitúa en primer término. De su boca surge la exclamación: «Verdaderamente este hombre era hijo de Dios».

En el plano medio, Cristo, aún vivo y consciente de su tarea de salvación concluida, exclama: «Padre, en tus manos encomiendo mi espíritu». Las palabras aparecen en alemán antiguo, pues el uso de las lenguas vernáculas fue una de las contribuciones culturales del luteranismo. El cielo turbulento como telón de fondo indica el instante de la muerte, en el que «las tinieblas cubrieron toda la tierra». Estas van desapareciendo a medida que se acercan al horizonte para mostrar un cielo luminoso.

***Políptico de la familia Bravo de Laguna*, 1543**

Jan Sanders van Hemessen (Hemishen, hacia 1500 - ¿Haarlem?, hacia 1566)

Óleo sobre tabla

Parroquia de San Vicente y Archicofradía Sacramental de las Siete Palabras, Sevilla

Las puertas del políptico representan en el lado interior a san Sebastián y san Roque y a los caballeros Bravo de Laguna, bajo la protección de san Benito. Cuando se cierran, se puede ver, en grisalla, la Anunciación. Hoy el

retablo está disperso, pero las seis escenas de la vida de santa Catalina se situaban en el centro.

Es probable que Sancho Bravo de Laguna y Alfaro, que aparece retratado en primer lugar, encargara la obra directamente en Amberes, adonde acudió formando parte del séquito de Carlos V en 1540, o bien puede que se trate de una de las muchas obras que se importaron gracias a los intercambios comerciales entre Sevilla y Flandes.

Los personajes están representados como caballeros cristianos, con sus corazas, espadas y yelmos, a la vez que como hombres de fe. El escudo familiar aparece dos veces para subrayar su prestigio.

Llanto sobre Cristo muerto, hacia 1550

Anónimo flamenco

Óleo sobre tabla de roble

Museo de Bellas Artes de Sevilla

La retardataria solución del espacio de esta escena, con la oscura roca del sepulcro que cierra la composición y envuelve a los personajes y los constriñe, sin profundidad posible, contrasta con la humanidad de algunos rostros cercanos al retrato, como el de Nicodemo, o con el naturalismo en la ejecución del cuerpo de Cristo y las manos de los asistentes al entierro.

La mirada compasiva de María a su hijo muerto nos recuerda el cambio de sensibilidad y la cercanía al fiel que la revolución humanística y el Renacimiento trajeron a las representaciones devocionales y la piedad popular, estableciendo las bases de la espiritualidad moderna. La desigual calidad y la práctica ausencia de dibujo subyacente en la tabla nos hablan del modo de hacer de los afanosos talleres flamencos y sus métodos de reproducción de obras en serie, que satisficieron la enorme demanda de sus pinturas en toda Europa.

Virgen con el Niño, hacia 1560

Roque de Balduque (Bois-le-Duc, Brabante - Sevilla, 1561)

Madera estofada y policromada

Museo de Bellas Artes de Sevilla

La presencia en Sevilla del imaginero flamenco Roque de Balduque se documenta a partir de 1534, y llegó a convertirse en protagonista fundamental de la escultura renacentista sevillana.

Creó un bello prototipo de Virgen con el Niño que tuvo una amplia repercusión en Andalucía y América. En sus obras conviven rasgos del naturalismo gótico de origen nórdico con las novedades del Renacimiento italiano. Esta talla presenta dos singularidades: la media luna a sus pies y el sagrario en su pecho. La influencia del norte de Europa está presente en el naturalismo del Niño y en cierta expresión melancólica de la Virgen que, sin embargo, no le impide esbozar una leve sonrisa.

De la restauración a la que ha sido recientemente sometida hay que destacar la recuperación de la exquisita policromía y de los ricos motivos ornamentales del estofado.

Santas Justa y Rufina, 1555

Hernando de Esturmio (Zierikzee, ¿1515? - Sevilla, 1556)

Óleo sobre tabla

Catedral de Sevilla

Las santas, ricamente vestidas y ataviadas con joyas, portan como atributos iconográficos propios los cacharros de cerámica que aluden a su condición de alfareras, así como la palma de su martirio, acaecido en la Hispalis romana por negarse a adorar un ídolo pagano y destruirlo. Completa su iconografía la Giralda, antes de la intervención renacentista de Hernán Ruiz, finalizada en 1568. Al presentar el alminar almohade aislado entre las ruinas,

Esturmio le otorga categoría de símbolo y de obra clásica. Tras él se desarrolla el paisaje en el que tiene lugar el martirio de las santas.

La influencia flamenca es visible en la importancia de lo narrativo y del dibujo con que detalla todos los elementos. Se ha pensado que Esturmio incluso pudo inspirarse en modelos de la numismática antigua para el perfil de santa Justa.

***Alegoría de la Inmaculada Concepción*, 1555**

Hernando de Esturmio (Zierikzee, ¿1515? - Sevilla, 1556)

Óleo sobre tabla

Colegiata de Santa María de la Asunción, Osuna

Esturmio fue, como Campaña, un destacado representante del Renacimiento sevillano, a pesar de su origen flamenco.

La pintura representa el motivo conocido como *árbol de Jesé*, originado en el profeta Isaías, que anuncia la Inmaculada Concepción de María. De san Joaquín y santa Ana, sus padres, surgen tallos que se unen en unas azucenas sobre las que están la Virgen con el Niño y los ángeles, que tiran rosas y lirios uniendo la tierra con el cielo. La luna aparece como atributo de la mujer apocalíptica. Esta escena ejemplifica el característico recurso del pintor de inspirarse en grabados flamencos del siglo XVI.

La pintura, que fue encargada para la capilla funeraria del IV conde de Ureña, Juan Téllez Girón, junto con el retablo-marco de Roque Balduque, muestra su devoción al misterio concepcionista.

Pentecostés, hacia 1550-1556

Pedro de Campaña (Bruselas, 1503-1580)

Óleo sobre tabla de roble

Catedral de Burgos

Pedro de Campaña es el gran exponente de la pintura renacentista de la Sevilla del siglo XVI. Pintor nacido en Flandes, llegó a Sevilla en 1537 tras una trascendental estancia italiana, y permaneció en la ciudad hasta 1562, cuando regresa a Bruselas donde fallece en 1580.

La obra muestra la venida del Espíritu Santo a los discípulos y la Virgen. El pintor sitúa la escena en un interior arquitectónico, con forma de exedra y decorado con pilastras de corte eminentemente clásico. La composición se organiza a partir de un claro eje central, sobre la figura sedente de la Virgen. Esta pintura fusiona el arraigo a ciertos planteamientos flamencos, como el dibujo o el canon alargado, con los postulados italianos tomados de la pintura de Rafael. El tratamiento lumínico es de clara tendencia manierista, así como los atrevidos escorzos y el amplio repertorio expresivo que presentan los personajes.

Jarro de la Sierpe, hacia 1500

Anónimo germano

Plata cincelada, repujada, fundida, grabada y sobredorada

Catedral de Sevilla

Llama la atención su fantasía compositiva y ornamental. Su pico vertedor tiene forma de dragón de cuyas fauces abiertas salen dos pequeños tubos conductores del agua interior. El asa tiene es un lagarto cuyas patas describen la S característica.

El ornamento es una recreación de formas del último gótico, con enroscadas cardinas y alargados acantos. El nuevo lenguaje renacentista es

visible en la banda que atraviesa el recipiente que recuerda a los frisos de la antigüedad romana y recrea la unión del sol y la luna llevados por sendos putis en carros triunfales tirados por una pareja de caballos y conducidos hacia un castillete central entre cipreses, en cuya puerta aparece un siervo maniatado. Esta iconografía reafirma el origen profano de la pieza, y puede interpretarse como una alegoría del amor, lo que permite vincular el origen de este jarro con la dote de alguna importante dama casadera donde eran habituales este tipo de objetos.

Mazas capitulares, 1587

Francisco de Valderrama (documentado entre 1570-1609)

Plata fundida, cincelada, repujada, grabada y sobredorada

Ayuntamiento de Sevilla

En la plenitud del Siglo de Oro de Sevilla se sustituyeron las antiguas mazas representativas del poder municipal por otras que reflejasen la nueva era de grandeza que vivía la ciudad al abrigo del emporio americano. Hoy son un símbolo de Sevilla al formar parte del emblema o escudo de la ciudad.

Se componen de un elegante varal y una cabeza superior con asas de perfil abalaustrado. Con claros aires renacentistas, la vara se resuelve a modo de columna jónica de fuste torneado y ornamentado con afiladas aristas y bandas con rectángulos y óvalos, entre delicadas foliáceas incisas. El capitel jónico sirve de apoyo a la voluminosa y proporcionada cabeza.

Lo más interesante son las cuatro asas antropomorfas que recorren verticalmente estas cabezas. Son féminas desnudas cuyas extremidades se transforman en volutas, con una cartela central donde se reproducen las armas de la ciudad de Sevilla.

III. Sevilla, crisol artístico

En la segunda mitad de siglo, Luis de Vargas encabeza la nómina de pintores locales que fueron testigos de esta renovación artística y, asumiendo el nuevo gusto, lo trasladaron a su taller y a sus seguidores, entre ellos Villegas Marmolejo. Alonso Vázquez fue el más tardío con ese perfil en Sevilla hasta su marcha a México en 1603. La apertura de la ciudad a artistas de procedencia diversa permitió que escultores del norte de España, como Jerónimo Hernández o Juan Bautista Vázquez, dejaran aquí lo mejor de su producción. Los plateros Francisco de Alfaro o Hernando de Ballesteros el Viejo también trabajaron en el entorno de la catedral, cuyas obras se concluían entonces, al tiempo que otras fundaciones religiosas, con las aportaciones de ricos comerciantes y nobles, decoraban sus muros con retablos, pinturas y elementos litúrgicos, favoreciendo así una potente industria artística.

Sin embargo, algunos aspectos de la tradición local medieval sobrevivieron. Se mantuvieron y perfeccionaron las técnicas de fabricación de azulejería, a la que se incorporaron repertorios formales procedentes de Italia o con motivos ornamentales del gótico. Paralelamente, otros elementos cerámicos continuaron su producción de modo semejante al de siglos anteriores, sin apenas variantes.

Obras

***Camino al Calvario*, 1583**

Scipione Pulzone (Gaeta, 1544 - Roma, 1598)

Óleo sobre lienzo

Colección Junta de Andalucía, Museo de Bellas Artes de Sevilla

Esta obra, además del artístico, presenta un interés histórico por su

valor como instrumento diplomático de los objetos de arte, ya que vino de Italia como un regalo para el ilustre sevillano Mateo Vázquez de Leca, que llegó a ser secretario de Felipe II. Se trata además de una composición de gran fortuna de la que se conocen más de una docena de versiones.

La pintura representa el momento de la Pasión cuando Jesús, con la cruz a cuestas, se dirige al Calvario rodeado de soldados y sayones. Realizada con figuras de medio cuerpo, su abigarrada distribución en la composición de corte manierista no impide a Pulzone centrar la atención en el motivo principal del cuadro: el diálogo visual que se establece entre Cristo y su madre.

***Custodia de asiento*, 1575 - 1580**

Francisco de Alfaro (Valladolid 1548 - 1615)

Plata dorada, repujada, burilada y molde

Parroquia de San Juan Bautista, Marchena (Sevilla)

Alfaro labró esta custodia, paradigma para el desarrollo de la platería sevillana posterior y un magnífico ejemplo de síntesis entre arte, arquitectura y cultura religiosa. Se trata de un modelo de microarquitectura muy ajustado a los tratados italianos con formas clasicistas que adelantan la arquitectura sevillana posterior. Sus dos primeros cuerpos ochavados están inspirados en arcos de triunfo romanos. El segundo alberga el excepcional grupo de la degollación del Bautista en su interior. El tercero tiene forma de tholos o templete circular. En el remate aparece Cristo resucitado.

En la escultura hizo uso de técnicas muy variadas (moldes para las figuras y elementos decorativos de gran relieve, repujado y burilado, para relieves y decoraciones). Las imágenes son de canon alargado y lenguaje de tradición miguelangelesca.

Alfaro reconstruye simbólicamente la historia de la Salvación y con un monumento clásico en donde se visualiza la continuidad entre el Antiguo y el Nuevo Testamento, que homenajea al Precursor, auténtica bisagra entre las dos tradiciones bíblicas.

Custodia, 1574

Hernando de Ballesteros el Mozo (Sevilla, hacia 1530-1610)

Plata cincelada, repujada, torneada, fundida y grabada

Hermanidad Sacramental, Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción, Lora del Río

El modelo reproducido no es novedoso, ya que el ostensorio portátil turriforme había tenido un enorme predicamento durante el medievo. Sin embargo, Ballesteros metamorfosea el modelo en un estilo plenamente renacentista, aplicando las novedades arquitectónicas y ornamentales propias de su tiempo. Especialmente su primer cuerpo, resuelto con cuatro portadas abiertas por arcos de medio punto sobre pilastras, tondos en las enjutas y columnas corintias. Las columnas esquineras sobre plinto, soportando un trozo de entablamento y con una figura de bulto en su cúspide, nacen de fórmulas clasicistas italianas.

El abigarramiento decorativo recoge cartelas, máscaras fantásticas, querubes y putis, frutos, hojas, arpías o hemas.

La iconografía desarrolla pasajes de la vida de san Juan Bautista, como principal devoción de Lora del Río así como alusiones a la Pasión de Cristo en la figura de Cristo atado a la Columna del segundo cuerpo y al Cristo Resucitado que remata la composición.

Atril, 1594-1596

Francisco de Alfaro (Córdoba, 1548 - Valladolid, 1615)

Plata cincelada, repujada, fundida, grabada y sobredorada

Catedral de Sevilla

A partir del siglo XVI, triunfa la fórmula del atril frente al cojín de origen medieval como el mejor trono del libro sagrado.

Los atriles destacan por su amplio basamento rectangular y su cuerpo

principal piramidal con el frente rectangular inclinado, las paredes laterales triangulares y la del reverso recta y de menores proporciones. A esta sencilla y depurada geometría de líneas, se une la ornamentación a base de elementos arquitectónicos y figurativos de la mejor tradición manierista.

El medallón central presenta el relieve de la Conversión de San Pablo enmarcado por las cuatro virtudes cardinales: templanza, prudencia, justicia y fortaleza. En las hornacinas ovales de las calles laterales aparecen elegantes ángeles músicos y en los costados triangulares ángeles sentados portando símbolos de la Pasión. En la pared del reverso ménsulas con roleos con ángeles de inspiración clásica.

Anunciación, 1576

Vasco Pereira (Lisboa, 1536/37 - Sevilla, hacia 1609)

Óleo sobre tabla

Parroquia de San Juan Bautista, Marchena

Vasco Pereira, de origen portugués, se estableció en Sevilla atraído por su importante actividad artística. Recibió numerosos encargos, como este para Teresa de Zúñiga y Sotomayor, esposa de Rodrigo Ponce de León, III duque de Arcos.

El amplio formato de la obra proporciona monumentalidad a las figuras. La composición deriva de la que Tiziano realizó para la iglesia del Salvador en Venecia, que fue grabada por Cornelis Cort. Las formas clásicas están presentes en el reclinatorio de la Virgen, con un grupo de tres ángeles y un arcángel tratados como victorias aladas. Junto a ellas, el pintor introduce elementos simbólicos, como el jarrón de azucenas o la filacteria con la inscripción del saludo del arcángel san Gabriel. Al mismo tiempo, añade algún significativo detalle cotidiano, como el gato sobre el cojín que aparece en el fondo.

Plato de loza dorada, siglo XVI

Anónimo

Loza dorada

Colección privada, Valverde del Camino (Huelva)

Triana fue uno de los lugares donde se imitaron las lozas doradas valencianas del siglo XV. Este ejemplar muestra similitudes con series producidas en Manises, identificable por su repertorio decorativo: las florecillas menudas llenan el fondo y dejan libres los ocho motivos que adornan el ala del plato. La forma protuberante propia del umbo central se decora con un pájaro y en la estrecha banda intermedia vemos signos caligráficos de epigramas islámicas que en el arte mudéjar se convierten en ornamento.

La mayor proliferación de lozas y azulejos de reflejos metálicos en Triana se produce en el siglo XV y durante la primera mitad del XVI, aunque la producción se prolonga en el siglo XVII. Los grandes platos son el tipo de objeto mejor conocido de las lozas doradas sevillanas, aunque con este mismo procedimiento se debieron de decorar otras piezas de la vajilla menos vistosas que no han llegado al coleccionismo moderno.

Panel de cuatro azulejos de arista con castillos y leones, hacia 1573

Roque Hernández (documentado entre 1554 y 1578)

Arista

Museo de Bellas Artes de Sevilla

Los azulejos de arista con motivos heráldicos permitieron personalizar los encargos y dejar constancia de quienes los encomendaron o de la advocación de los templos en que se colocaron en conjuntos contratados por miembros de la realeza, la nobleza y la Iglesia.

Este panel es resultado de una antigua instalación propia de

coleccionista. Está formado por cuatro azulejos de arista que representan castillos y leones de color melado sobre fondo blanco.

El procedimiento de arista siguió vigente en los alfares de Triana durante todo el siglo XVI, aunque su origen es mudéjar, del siglo anterior. Blanco, negro, verde, melado y azul son los cinco colores utilizados en este tipo de azulejos, que alcanzan gran expansión con la ruta de navegación de la Corona de Castilla por el Atlántico y el Mediterráneo.

Pilastra de azulejos decorada con motivos grotescos dispuestos en candelabro, 1576

Atribuible a Alonso García (documentado entre 1560 y 1576)

Mayólica italiana

Museo de Bellas Artes de Sevilla

El grotesco es un género de origen romano con el que se decoraban las grutas de los jardines en la Roma clásica. Desapareció durante la Edad Media, hasta que el descubrimiento en Roma de la Domus Aurea de Nerón lo recuperó y convirtió en el género ornamental más identificativo del Renacimiento. Consiste en la combinación de multitud de elementos vegetales, vasijas, figuras humanas, animales fantásticos, mascarones y bucráneos, que rellenan de forma profusa el espacio en composiciones simétricas.

Hacia 1500 llega a Sevilla este repertorio decorativo con el pintor ceramista Niculoso Francisco Pisano, quien los usaba para los marcos de las composiciones figurativas de sus azulejos pintados. Estas pilastras parecen hechas por la misma mano que unas conservadas en este museo y las instaladas en un mirador abierto al patio de entrada al actual Museo de Bellas Artes de Córdoba.

Dos azulejos por tabla de arista para techo, siglo XVI

Anónimo

Arista y vidriados mudéjares

Museo de Bellas Artes de Sevilla

Los azulejos de arista son uno de los materiales de construcción que mejor representan la persistencia de la estética y algunos de los procedimientos de trabajo heredados de al-Ándalus. De influencia islámica son el motivo de la estrella formada con una cinta blanca que parte de un centro ocupado por un alicer en forma de estrella azul, de ocho puntas, y termina en otra formada por la propia cinta. Al tratarse de una composición cerrada, la propia cinta engloba todo el entramado con una estrella inversa de dieciséis puntas giradas hacia el interior. También lo son los cinco colores: base blanca, el melado, el negro, e violáceo y el azul.

El rasgo novedoso es la forma ochavada en que el diseñador ha enmarcado el círculo que engloba la estrella y los motivos vegetales que decoran las superficies comprendidas entre el círculo y los triángulos de las esquinas, ideados para formar cuadrados al encontrarse con los azulejos adyacentes.

Dos azulejos por tabla para techo decorado con reflejo metálico, siglo XVI

Arista y loza dorada

Anónimo

Museo de Bellas Artes de Sevilla

En la arquitectura civil desde el siglo XV se colocaban pavimentos de azulejos de Manises decorados en azul y reflejo dorado y las estructuras de carpintería de los techos se revestían con panes de oro. De ahí podría derivar la costumbre de decorar por el procedimiento del reflejo metálico los azulejos por tabla para techos que eran usados en Sevilla en el siglo XVI.

La estructura geométrica que vemos en este par de azulejos responde a la forma habitual en la que eran decorados los fondos de los casetones que formaban los artesonados o los forjados horizontales de los espacios más suntuosos. La combinación del azul y el dorado sobre fondo blanco repite la fórmula más habitual de las vajillas más lujosas fabricadas en Manises durante el siglo XV, aunque en este caso, los motivos no son del universo formal Gótico ni del Mudéjar sino del Renacentista salvo la corona de rayos flameantes de gran tradición medieval.

Panel de cuatro azulejos de arista decorados con una corona de laurel, siglo XVI

Anónimo

Arista y vidriados mudéjares

Museo de Bellas Artes de Sevilla

Los azulejos cuadrados, los más abundantes, eran utilizados para el revestimiento de los muros y, ocasionalmente, de los pavimentos. Los patrones de azulejos de arista cuyo motivo central es circular son numerosos. En este caso el motivo elegido es la hoja de laurel.

Se utilizó en el mundo griego y romano para las coronas de los vencedores en los juegos olímpicos y pruebas deportivas y en la guerra. En el Renacimiento, este honor se extendió a los poetas, humanistas y artistas, enriquecidos a veces con flores o frutos y el perfil del personaje en el centro. Finalmente, la corona misma, desposeída de valores específicos, se convirtió en un motivo ornamental frecuente en arreglos y decoraciones de arquitecturas tanto estables como efímeras. En este caso, la corona se presenta como mero adorno combinada con otros motivos vegetales. Este mismo patrón fue usado en los revestimientos de la Casa de Pilatos de Sevilla.

***Virgen de la Piña*, 1578**

Juan Bautista Vázquez el Viejo (Pelayos, Salamanca, hacia 1525 - Sevilla, 1588)

Madera de pino de Segura encarnada y estofada

Parroquia de Nuestra Señora de la Oliva, Lebrija

La prosperidad económica de Sevilla atrajo al artista castellano a asentarse en la ciudad junto a otros colaboradores de su taller. Con el tiempo se convertirá en la figura más destacada de la escuela sevillana, coincidiendo con la desaparición de Roque Balduque e Isidro de Villoldo. Es considerado uno de los promotores de la renovación de la escuela escultórica hispalense. Esta iconografía de la Virgen con Niño procede de las estampas de Durero y Rafael. La talla de la *Virgen de la Piña* deriva de la llamada *Virgen de las Fiebres*, de la parroquia sevillana de Santa María Magdalena, donde el escultor había consagrado definitivamente el modelo.

***Sagrada Familia con san Juanito*, hacia 1590**

Pedro de Villegas Marmolejo (Sevilla, 1519-1596)

Óleo sobre pizarra

Parroquia de San Lorenzo Mártir, Sevilla

La obra de Villegas Marmolejo se caracteriza por sus soluciones manieristas y su marcado influjo rafaelesco. Esta escena, dotada de un colorido efectista, está pintada desde un punto de vista próximo a quien la contempla, sin arquitecturas como referencia espacial y recurriendo solo a un escueto fondo de paisaje como plano de cierre. Las figuras están distribuidas en círculo, destacando en el centro de la composición la de la Virgen, sedente, que presenta los característicos rasgos de sus personajes. A modo de halo, rodea su cabeza un luminoso rompimiento de gloria, desde el que irrumpen en la escena los ángeles que la coronan de flores. En la penumbra, en un plano secundario, aparece san José.

La pintura, que tiene la peculiaridad de estar realizada sobre pizarra, se sitúa en un pequeño retablo sobre la tumba del pintor, en la parroquia de San Lorenzo de Sevilla.

***Virgen con el Niño, san Juanito y santo Domingo*, 1566**

Luis de Vargas (Sevilla, hacia 1505-1568)

Óleo sobre tabla

Colección Manuel Piñanes García-Olías, Madrid

Luis de Vargas es considerado el pintor que consolida los principios estéticos

del Renacimiento tardío o manierismo italiano en la escuela sevillana.

La clara intención devocional privada de esta obra se desprende, a diferencia de otros encargos conocidos, de su reducido formato y del sentimiento piadoso que transmite. El empleo de un delicado pigmento con oro para las aureolas la dota de una intensa espiritualidad.

En la obra, san Juanito porta la filacteria con las palabras «ECCE AGNUS DEI», que identifican a Cristo como el *cordero* que será sacrificado con su muerte en la cruz. La Virgen aparece sentada en un fastuoso sitial dorado que destaca por su profusa decoración manierista, que se aleja ostensiblemente de la norma clásica.

***Virgen de la Paz*, 1573-1577**

Jerónimo Hernández (Ávila, hacia 1540 - Sevilla, 1586)

Madera de pino de Segura encarnada y estofada

Hermandad de Santa Cruz, Parroquia de Santa Cruz, Sevilla

Las vírgenes sedentes de este artista derivan de la realizada por su maestro Juan Bautista Vázquez el Viejo para Almonacid de Zorita

(Guadalajara), que Jerónimo Hernández conocía por haberla visto tallar durante su aprendizaje. Una vez independizado en Sevilla, aporta ciertas novedades conceptuales y formales a este prototipo italianizante. Incrementa su carácter corpóreo y monumental, viste a la Virgen con un pesado manto que cae en pico dividiendo verticalmente la composición y rompe la frontalidad del Niño por la posición asimétrica de las piernas.

En el siglo XVIII recibió nueva encarnadura y policromía, se le añadieron ojos de cristal y telas encoladas, además de reconstruirse en plomo la mano izquierda.

Cabeza de san Juan Bautista, 1593

Anónimo del norte de Italia

Mármol

Parroquia de San Juan Bautista, Marchena

Identificadas como emblema del dolor, estas cabezas cortadas estimularon la veneración por parte de enfermos y heridos para alivio de las migrañas y afecciones de garganta. Al final de la Edad Media se popularizó su difusión, pero fue durante el Renacimiento cuando se asentaron los modelos de las imágenes posteriores.

El rostro aparece diseñado con perfección y sensibilidad. Nada hace pensar en la muerte. Da la impresión de un hombre dormido, con el rostro tallado con delicadeza casi ambigua. El desorden de la cabellera, lejos de contrastar con la medida, consigue suavizar aún más con sus ondas las transiciones entre el rostro, el plato y el entorno. Significativa es también la sección del cuello, donde ha procurado suprimir detalles escabrosos. Este clasicismo contrasta radicalmente con la naturalista interpretación del mismo tema en el Barroco.

***Cristo resucitado*, 1590**

Alonso Vázquez (Sevilla, 1564/65 - México, 1607)

Óleo sobre tabla

Real Parroquia de Señora Santa Ana, Sevilla

La figura del Resucitado irrumpe en la noche sobre la tumba aún sellada que custodian cuatro soldados. El claroscuro utilizado por el artista enfatiza el efectismo de la aparición de Cristo, triunfante sobre la muerte, redimiendo a la humanidad.

En todas las figuras, Vázquez pone especial atención a la correcta representación anatómica de la musculatura de los cuerpos, principalmente la de Cristo, desnuda, atlética y bien proporcionada. La paleta del pintor también se reconoce en sus buscados contrastes, como en el uso de un intenso color carmín en el que Francisco Pacheco –parco en elogios hacia sus colegas– asegura que Vázquez no encontró rival, y que vemos en el manto que enmarca sugerentemente la figura de Cristo.

En 1603, Vázquez marcha a México para no volver, siendo un exponente de como el arte sevillano del Renacimiento arraigó también entre los artistas de la América hispana.

SALA 5

IV. Juan de Arguijo y las artes

En el siglo XVI se consolidó en Sevilla un grupo de literatos e intelectuales, poetas en su mayor parte, entre los que se encontraba Juan de Arguijo. Constituyeron la denominada *escuela poética sevillana del Siglo de Oro*. Estos humanistas se caracterizaron por su disposición al intercambio de conocimientos y al análisis mutuo de sus obras. Les unía la búsqueda de la

belleza formal en la literatura clásica mediante el recurso constante a la mitología griega y romana.

El floreciente comercio con América motivó la fortuna familiar de Arguijo, permitiéndole llevar a cabo variadas iniciativas artísticas de mecenazgo y, al mismo tiempo, adecuar su casa como imagen de su posición social y de su erudición. Ideó la decoración para el techo del salón principal como lugar dedicado al saber y a la fecundidad artística. Allí alojó su gran biblioteca y lo convirtió en escenario de las inspiradoras reuniones de este grupo sevillano que ha llegado a definirse como academia.

El conjunto describe la narración de Ovidio en las *Metamorfosis*. En la escena central, Júpiter preside la asamblea de los dioses, convocados para poner fin a la decadencia de los hombres con un castigo. Completan el discurso los cuatro personajes de las pinturas laterales. La diosa Astrea impartirá su justicia con un diluvio que desatan las erinias o furias. Faetón se muestra caído por su orgullo, mientras que Ganimedes representa un espíritu elevado al cielo por los dioses.

El escudo de los Arguijo y la cartela con la inscripción «GENIO ET MVSIS DICATVM» (Dedicado al genio y las musas) acompañan el relato mitológico.