

ANTÓN PÉREZ, PINTOR SEVILLANO DEL SIGLO XVI

La identificación de la *Virgen con el Niño* que en 1557 Antón Pérez pintó para el retablo de los Núñez de la parroquia de San Pedro de Sevilla, obra documentada, y la confirmación documental de su realización de las tablas de la capilla de Santiago de la catedral sevillana, cuya cronología queda igualmente determinada documentalmente en 1547-1548, permite solucionar viejas cuestiones, replantear otras y abrir nuevas perspectivas al estudio de la pintura sevillana del XVI. En primer lugar, confirma la vieja atribución de Ceán Bermúdez a Antón Pérez de las tablas de la capilla de Santiago de la catedral sevillana. En segundo lugar, niega definitivamente que si las pinturas del retablo del sagrario de la parroquia de Santa María del Castillo de Fuenteovejuna son del pintor Antón Pérez, vecino de esa localidad, ese artista sea el mismo que pinta la Virgen con el Niño de la parroquia de San Pedro y las tablas de la catedral hispalense. Y por último, abre el camino al estudio del Antón Pérez activo en Sevilla entre 1535 y 1578. El descubrimiento de esta Virgen con el Niño y la confirmación de su realización de las tablas de la capilla de Santiago —no reproducidas en su totalidad hasta ahora— permitirán la identificación y posterior estudio de otras obras de este maestro, uno de los más problemáticos de toda la pintura sevillana del XVI.

* * *

PROBLEMÁTICA

La dificultad del estudio de Antón Pérez viene dada por tres cuestiones fundamentales. La primera, la de identificar en una sola persona las posibles figuras de dos pintores del siglo XVI del mismo nombre. La segunda, la de ver el autor de las pinturas del retablo del sagrario de la parroquia de Fuente-

ovejuna en el Antón Pérez vecino de esa localidad. Y la tercera, la que, aceptando la anterior, considera a ese maestro como el autor de las tablas de la capilla de Santiago de la catedral sevillana.

La primera de estas cuestiones presupone la identificación en una sola figura de dos posibles pintores andaluces del siglo XVI con el mismo nombre de Antón Pérez, uno de los más corrientes de aquella centuria y de todos los tiempos: el Antón Pérez vecino en 1530 de Fuenteovejuna, y que en 1531 realiza con Bartolomé Ruiz las pinturas de un retablo en esa localidad, y el Antón Pérez activo en Sevilla desde 1535 hasta 1578, autor de la Virgen con el Niño de la parroquia de San Pedro.

Valverde Madrid es quien fundamentalmente ha tratado la figura del Antón Pérez vecino de Fuenteovejuna (1). Hijo del pintor Gonzalo Vázquez y discípulo del cordobés Pedro Fernández, se sabe que en 1530 residía en Fuenteovejuna y que ese mismo año termina en Segura de León un retablo encargado al pintor de Trujillo Pedro Vázquez. En 1531 ejecuta un retablo para la parroquia de su pueblo, del cual cede una tercera parte a Bartolomé Ruiz. Las primeras noticias sobre el Antón Pérez activo en Sevilla desde 1535 las brinda Ceán Bermúdez, quien en su *Diccionario* cita una serie de obras realizadas en la catedral sevillana (2). No se tienen noticias anteriores a esa fecha. Pacheco, fuente básica de conocimiento para la literatura artística posterior sobre la pintura sevillana, no lo recoge en sus escritos; silencio que hay que interpretar, igual que el que mantuvo sobre el holandés Esturmio, como un desconocimiento consciente del pintor-escritor hacia otros maestros. Posteriormente la publicación de toda una serie de documentos por Gestoso, López Martínez, Hernández Díaz y Giménez Fernández configuraron la personalidad de este Antón Pérez, confirmandose las primeras atribuciones de Ceán Bermúdez (3).

Si el Antón Pérez vecino de Fuenteovejuna es o no el mismo maestro que trabaja en Sevilla desde 1535 es un problema aún sin resolver. Lo que sí es claro es que si se mantiene que fue

(1) Valverde Madrid, José: *La Pintura sevillana en la primera mitad del siglo XVI (1501-1560)*. "Archivo Hispalense", núm. 76, 1956, págs. 138-141. En este trabajo Valverde recoge sus anteriores publicaciones sobre Antón Pérez; a él nos remitimos en las posteriores citas.

(2) Ceán Bermúdez, Juan Agustín: *Diccionario histórico-artístico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800, vol. IV, págs. 72-73.

(3) Hernández Díaz, José: *Antonio Pérez*, "Thieme-Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler", vol. XXVI, Leipzig, 1932, págs. 404-405.

el autor de las tablas del retablo del ságrario de la parroquia de Santa María del Castillo de Fuenteovejuna, esa figura no puede ser nunca la misma que trabaja en Sevilla y que pinta la Virgen con el Niño de la parroquia de San Pedro. Por el contrario, si se sigue el criterio de Angulo y de Post de atribuir aquellas tablas a un anónimo Maestro de Fuenteovejuna, si cabe la posibilidad de que, al igual que otros tantos pintores andaluces, italianos y flamencos, Antón Pérez viniera a vivir y a trabajar a Sevilla al amparo de un floreciente comercio artístico con el mundo atlántico y peninsular.

La segunda de las cuestiones implica la atribución de las pinturas de la parroquia de Fuenteovejuna al pintor Antón Pérez vecino de esa localidad, tesis mantenida fundamentalmente por Valverde. Angulo, al estudiar los pintores cordobeses del Renacimiento, analizó las pinturas del retablo del Sagrario y las atribuyó a un Maestro de Fuenteovejuna (4). Consideró demasiado inconcretos los términos del contrato por el que Antón Pérez cedía a Bartolomé Ruiz la tercera parte de un retablo que tenía a su cargo en la parroquia de esa localidad para atribuírselas. El mismo criterio mantuvo Post, quien las siguió considerando de un Maestro de Fuenteovejuna (5). Valverde Madrid es quien, sobre la base de la misma documentación, mantiene que Antón Pérez es el autor de las tablas del retablo del ságrario de la parroquia, que él identifica con el que se concertó en 1531, obra a partir de la cual le atribuye incluso la talla del gran retablo mayor. En un estudio posterior Post recoge estas opiniones de Valverde, y aunque acepta que esas pinturas pudieran ser de Antón Pérez, niega rotundamente que ese mismo pintor pueda ser el autor de las tablas de la capilla de Santiago (6).

La tercera de las cuestiones presupone la aceptación de la anterior. En el mismo trabajo en el que asegura que Antón Pérez es el autor del retablo del ságrario de la parroquia de Fuenteovejuna, Valverde Madrid sostiene que ese mismo maestro es el que pinta las tablas de la catedral sevillana. Identifica en una misma persona al Antón Pérez vecino de Fuenteovejuna,

(4) Angulo Iñiguez, Diego: *Pintores cordobeses del renacimiento*, "Archivo Español de Arte", 1944, págs. 236-240, figs. 8 y 10.

(5) Post, *The early Renaissance in Andalusia*, "A History of Spanish Painting", vol. X, Cambridge, 1950, págs. 217-221.

(6) Post, *The later Renaissance in Castilla*, "A History", op. cit., vol. XIV, 1966, págs. 262-266.

al que hace autor del retablo de aquella parroquia, con el maestro del mismo nombre activo en Sevilla a partir de 1535, pintor de las tablas de la catedral. Identificación ante la que no tiene por menos que reconocer las grandes diferencias existentes entre las obras de las, para él, supuestas etapas cordobesa y sevillana de un mismo pintor, ya que considera de una misma mano las tablas del retablo del sagrario de la parroquia de Santa María del Castillo, ejemplo de la pintura del primer renacimiento español, y las de la capilla de Santiago, claramente manieristas y totalmente opuestas a las primeras en cuanto a tratamiento de las figuras, agrupamientos, espacios, luces, colores, tiempos y fondos arquitectónicos y paisajísticos.

ANTÓN PÉREZ. SEVILLA 1535-1578.

La primera referencia documental que se conoce de Antón Pérez en Sevilla es de 1535. El 15 de enero de ese año contrata la realización de un retablo para el monasterio del Santo Espíritu de Ceuta (7). En ese documento aparece residiendo ya en la collación de Santa Catalina, parroquia en la que vivirá a partir de esa fecha.

Negando siempre que si el Antón Pérez vecino de Fuenteovejuna fue el autor del retablo de la parroquia de aquella localidad pudiera serlo también de las tablas de la catedral sevillana y de la Virgen con el Niño de San Pedro, la hipótesis de Valverde se puede aceptar parcialmente, admitiéndose que el Antón Pérez vecino de Sevilla desde 1535 pudiera ser el mismo maestro que antes residió en Fuenteovejuna. Si se mantiene este criterio, que trabajos posteriores podrán o no confirmar, su etapa formativa se desarrollaría en tierras cordobesas al lado del pintor Pedro Fernández. Si, por el contrario, se niega, sus primeros años transcurrirían seguramente dentro del panorama pictórico sevillano que presidía la figura de Alejo Fernández, pues aunque Ceán Bermúdez lo consideró discípulo de Pedro de Campaña, cuando en 1535 Antón Pérez contrata sus primeras obras el maestro de Bruselas se encontraba aún en Italia.

En Sevilla vivirá y trabajará desde 1535 hasta 1578, año de su muerte; fecha determinada por Gestoso teniendo en cuenta

(7) Hernández Díaz, José: *Arte hispalense de los siglos XV y XVI*, "Documentos para la Historia del Arte en Andalucía", Sevilla, Laboratorio de Arte, vol. IX, 1937, págs. 29-30.

un documento según el cual ese año su hija Leonor Ortiz entró en posesión del arrendamiento de la casa que sus padres tenían por tres vidas (8). Sin embargo, después de fijar esta fecha, Gestoso lo presenta a continuación trabajando hasta 1583, ya que cita otro documento según el cual ese año ejecuta las pinturas del retablo que el Concejo de la ciudad tenía en el monasterio de San Francisco (9). No obstante, una atenta lectura de este segundo documento confirma la fecha de su muerte en 1578, ya que el texto de 1583 únicamente recoge el pago al batidor de panes de oro Benito de Montedor de una tercera parte de la policromía del retablo "...que se hizo con Antón Pérez...". El contenido de este documento únicamente prueba que en 1583, es decir, cinco años después de su muerte, todavía no se había concluido definitivamente el retablo, hecho que no resultase extraño teniendo en cuenta el tiempo que generalmente transcurría entre que se contrataba un retablo, se comenzaba, se terminaba la parte propiamente pictórica y se iniciaba la de su policromía. Por ello no hay por qué dudar de la primera atribución documental de Gestoso, pudiéndose fijar la muerte de Antón Pérez en 1578 y no en 1583, criterio mantenido por la historiografía artística tradicional.

Se conoce el nombre de su mujer, Isabel Ortiz, y la existencia de varios hijos, que colaboran con el padre en algunas de sus obras, especialmente en las de policromía (10). Entre la documentación aportada por Gestoso figura la partida de bautismo de su hijo Cristóbal, en la que aparecen como padrinos varios canónigos y el Obispo de Marruecos don Sebastián de Obregón, figura vinculada a los pintores sevillanos y que en 1553 encargó a Esturmio la realización del retablo de los Evangelistas de la catedral sevillana (11). Estas amistades, el que en 1554 aparezca como prioste del Hospital y Cofradía de las Animas de la parroquia de San Román, el que inspeccione en julio de 1571 la policromía del artesonado de la sala de cabildo alto del nuevo ayuntamiento cumpliendo un mandamiento del

(8) Gestoso y Pérez, José: *Ensayo de un diccionario de artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII hasta el XVIII*, Sevilla, 1900, vol. II, pág. 77.

(9) *Ibid.*, pág. 78. El hecho que solamente una página después de fijar su muerte en 1578 lo presente a continuación trabajando en 1583, confirma de nuevo que esta segunda afirmación se debe a un error de interpretación del documento, caso frecuente en Gestoso.

(10) Giménez Fernández, Manuel: *El retablo mayor de la Catedral de Sevilla y sus artistas*, "Documentos", op. cit., vol. I, Sevilla, 1927, págs. 49-50.

(11) El 31 de octubre de 1548 se bautizó en Santa Catalina su hijo Cristóbal. Cf. Gestoso y Pérez, José: *Ensayo*, op. cit., vol. III, pág. 377. El contrato del retablo de los Evangelistas lo publica Hernández Díaz, José: *Arte Hispalense*, op. cit., págs. 44-47.

Cabildo de la ciudad, y el que desde 1573 aparezca citado documentalmente como "pintor de la santa Yglesia de Sevilla", cargo en el que sucedió a Pedro Fernández de Guadalupe, lo presentan como una de las figuras más destacadas de la pintura sevillana de la segunda mitad del siglo XVI.

Como casi todos los pintores de aquella época, su actividad pictórica —faceta por la cual ahora se le conoce— ocupó únicamente una parte de su extensa obra. Siguiendo una tradición artesanal medieval, los pintores sevillanos del XVI pintaban indistintamente camas, rejas, banderas y gallardetes; daban muestras para vidrieras, bordados y tapicerías; pintaban cajas de boticas y de órganos; decoraban los cirios pascuales; intervenían en las decoraciones efímeras sacras y profanas; esculpían esculturas; retocaban las pinturas anteriores; policromaban artonsonados, retablos y esculturas, y pintaban al fresco, sobre tabla y sobre lienzo.

Al igual que Campaña, Villegas Marmolejo y otros tantos pintores de la época, Antón Pérez trabaja indistintamente como escultor y como pintor, entendiendo esta segunda faceta en el amplio sentido que la palabra tenía en el XVI. Así, se sabe que en 1561 realiza una escultura de la Virgen para el antiguo sagrario de la catedral sevillana, que en 1541 pinta a lo "romano" los remates de las cajas de los antiguos órganos de la catedral, aquellos que en 1537 Campaña había pintado la parte posterior, que en 1549 pinta y policroma dos atriles para el altar mayor de la catedral (12), que en 1568 dora la imagen de la Fe que remata la Giralda, que en 1548 restaura la Virgen de los Remedios del trascoro (13) y que en 1555 retoca las pinturas del antiguo retablo de San Francisco, igualmente en la catedral (14). Asimismo, como pintor del cabildo catedralicio, en 1577

(12) Archivo Catedral, Sevilla, Libro de Mayordomía de Fábrica, 1549, fol. 9 vto., "ytem descargansele más 14.500 mrs. por libramiento fecho a 9 de febrero año dicho que pagó a Antón Pérez por el pintado y dorado de dos atriles ricos para el altar mayor". Agradecemos a nuestro compañero Alfredo J. Morales el habernos cedido los documentos que citamos del Archivo Catedral de Sevilla, correspondientes a su tesis doctoral (en preparación) "La arquitectura del siglo XVI en Sevilla".

(13) *Ibíd.*, Libro de Cargo y Data, 1548; enero, fol. 21 vto., "a Antón Peres por 75 panes de oro que se han gastado esta semana en lo que dora en la ymagen de Nuestra Señora de los Remedios, 225 mrs.". *Ibíd.*, L. C. D., 1548, enero, fol. 21 vto., "a un oficial y al hijo de Antón Peres que han trabajado 4 días desta semana en lo de la ymagen de los remedios, 544 mrs.".

(14) *Ibíd.*, L. M. F., 1555, fol. 7 rto., "retablo de la capilla de Sant Francisco. Descárgansele más por libramiento fecho a 14 de Febrero, nueve mill mrs. que pagó a Antón Peres, pintor, por lo que hizo de renuevo y renovo en el retablo de la capilla de Sant Francisco y en la rexa de la mesma capilla".

concluyó la vidriera de los Evangelistas que Vicente Menardo, a su muerte, dejó sin acabar (15).

Pero el auge de la escultura sevillana del momento motivó que, al igual que en el caso de la mayoría de los pintores, gran parte de su trabajo se desarrollara en la policromía de imágenes, retablos y artesonados. En este campo Antón Pérez realiza en 1539 la policromía de la techumbre de la escalera de la Casa de Pilatos, en 1555 la de un artesón para San Juan de la Palma —trabajo del que Esturmio sale fiador—, en 1569 la de la insignia que Gaspar del Aguila esculpió para la cofradía de Animas del Purgatorio de la parroquia de Santa Catalina, en 1558 la de la techumbre de la Biblioteca Colombina, entre 1547 y 1548 la del antiguo retablo de la Virgen de la Antigua (16) y en 1559, con Campaña y Luis de Vargas, la del monumento que ese año Hernán Ruiz II realiza para la catedral sevillana (17).

Igualmente interviene en la policromía de los grandes retablos sevillanos del momento. En 1537 trabaja con Cristóbal de Cárdenas, Juan Ramírez, Andrés Ramírez, Alejo Fernández, Juan de Mayorga y Esturmio en la del desaparecido retablo de la parroquia de Santiago de Jerez de la Frontera; en 1554 con Antonio de Alfán, Antonio Rodríguez y Pedro de Campos en la del antiguo sagrario de la catedral sevillana (18); en 1557 y en 1566 con Andrés Ramírez, Andrés Morín, Antón Sánchez de Guadalupe, Pedro Ximénez, Campaña y Luis Hernández en la del retablo mayor de la parroquia de Santa Ana, uno de los conjuntos más notables de toda la retablistica andaluza, y en 1559 y en 1564 en la de las alas del retablo mayor de la catedral, la gran empresa en la que intervinieron casi todos los maestros sevillanos de la época.

Frente al gran número de noticias que se tienen de sus trabajos de policromía, los datos que se conocen de su actuación como pintor son menos numerosos. Sin embargo se sabe que

(15) Nieto Alcaide, Víctor: *Las vidrieras de la catedral de Sevilla*. Madrid, 1969, pág. 171, núm. 70, lám. CXIII.

(16) Archivo Catedral, Sevilla, L. C. D., 1548, fol. 32 vto., "15 reales a Antón Peres por el dorado y pintura de un ángel del retablo de la Antigua".

(17) Lleó Cañal, Vicente: *El monumento de la catedral de Sevilla, durante el siglo XVI*, "Archivo Hispalense", 1976, núm. 180, págs. 97-111.

(18) Archivo Catedral, Sevilla, Libro de Cuentas, 1548, fol. 18 rto., "en cuenta de la pintura del retablo para el sagrario. Libramiento del 29 de Octubre. 30 ducados, a Antón Pérez, pintor, en cuenta de lo que ha de aver por la pintura del retablo que se hace para el sagrario". *Ibid.*, L. C. D., 1554, semana del 1 al 6 de octubre, fol. 79 vto., "a Esturne y Morín pintores por apreciar las partes del retablo del Sagrario que hicieron Campos e Antón Peres con las tablas dos mill y quinientos diez y seys mrs. ... 2.716 (sic)".

en 1535 pintó un retablo para el monasterio del Espíritu Santo de Ceuta, que en 1539 contrató otro para Llerena y que en 1540 estipuló otro para el Jurado Luis Fernández. Ese mismo año ejecutó las pinturas del retablo de Alonso de Avila en la parroquia de San Lorenzo, en 1548 pintó cuatro tableros para el desaparecido retablo de la capilla de San Clemente (19), en 1553 el retablo de San Ibo, también en la catedral, y en 1557 el de los Núñez en la parroquia de San Pedro. En 1559 pintó otro conjunto para el convento de San Francisco de Ubeda, en 1560 otro para la parroquia sevillana de Santa Catalina, en 1564 otro para Guadalcanal, en 1574 entregó otro para la sacristía de la capilla de la Virgen de la Antigua y en 1575 realizó una serie de pinturas en las gradas de la catedral, en la parte posterior de la Capilla Real. En esta década de 1570 pintaría seguramente el retablo que el Concejo de la ciudad tenía en el monasterio de San Francisco.

Ninguna de estas obras se conocía hasta ahora. Unas porque habían desaparecido y otras porque no habían sido identificadas. Ello hacía que no se pudiera confirmar ni negar la atribución de Ceán Bermúdez a Antón Pérez de las tablas de la catedral. Adscripción que se hacía más difícil por la presencia de un pintor Antón Pérez en Fuenteovejuna, autor, según Valverde, del retablo del sagrario de la parroquia de Santa María del Castillo y de las tablas de la capilla de Santiago de la catedral sevillana.

Sin embargo, a pesar de no conocerse hasta ahora ninguna obra de Antón Pérez activo en Sevilla a partir de 1535, Valverde Madrid menciona, después de atribuirle con certeza el retablo de aquella parroquia, una serie de obras de la, para él, supuesta etapa sevillana del pintor Antón Pérez vecino de Fuenteovejuna; atribuciones ante las cuales no tiene por menos que señalar sus grandes diferencias estilísticas con las obras de la etapa anterior. Entre ellas cita una Sibila de la parroquia de Santa Ana de Sevilla, que considera parte de un retablo que, según él, Antón Pérez pintó para ese templo, en el cual documentalmente se sabe que su única intervención se limitó a la de la policromía

(19) *Ibíd.*, Libro de Adventicias, 1581 (carta en Adv.), s/f., "muy reverendo señor Hernand López racionero en la sancta yglesia de Sevilla Mayordomo de la fábrica della mande V. M. dar a Antón Peres, pintor, 49.500 mrs. que son los que ha de aber a cumplimiento de los 105.000 mrs. que se le dan por la pintura de los quatro tableros que hizo para el retablo de la capilla de Sant Clemennte desta Sancta Yglesia y por la quarta parte de lo que doró y estofó de la talla de dicho retablo y tome su carta de pago. Fecho a 28 de Septiembre de 1548".

del retablo mayor. Tradicionalmente considerada como Santa Agueda, obra anónima del XVI, la Sibila que Valverde atribuye a Antón Pérez la identificamos como la Santa Justa o Santa Rufina que Esturmio pintó en el remate del retablo que en 1553 concertó con Blas de Ojeda para esa parroquia, del cual se conservan otras tablas en la iglesia (20).

Igualmente cita entre las obras de la etapa sevillana el retablo que en 1557 pintó para los Núñez en la parroquia de San Pedro; conjunto que, como se verá, desapareció hace tiempo, y del cual se conserva únicamente la tabla central, la Virgen con el Niño que ahora identificamos. Lógicamente por ello no lo describe, limitándose solamente a mencionarlo. Cita que creemos no puede referirse a alguno de los dos retablos del XVI que existen en la iglesia, ya que ninguno de los dos responde a la temática contratada. Además, uno está firmado por Pedro de Campaña y el otro es obra de muy finales del XVI, quizás el que en 1600 se asentó sobre la tumba del Jurado Pedro de Santiago Ferriol (21).

VIRGEN CON EL NIÑO. PARROQUIA DE SAN PEDRO

El 8 de marzo de 1557 F. Núñez contrató con el entallador Andrés López del Castillo la realización de un retablo para su capilla de la parroquia de San Pedro de Sevilla. Además de la arquitectura del retablo, el entallador tenía que entregar los tableros en que se pintarían las distintas escenas. La tabla central, donde había de ir una imagen de la Virgen, debía de tener nueve palmos de alto. Para las escenas del banco tenía que entregar un tablero con varios compartimentos de dos palmos de alto y para los laterales otros dos de nueve palmos con dos registros cada uno (22).

Cinco meses después, el 17 de agosto de 1557, es decir, cuando Andrés López del Castillo tendría seguramente entrega-

(20) Santa Justa o Santa Rufina, tabla 0,81 x 0,47, foto Mas C. 85787. Contrato publicado por Hernández Díaz, José: *Arte hispalense*, op. cit., págs. 47-48. Sobre su identificación y autor, consúltese nuestra tesis doctoral: *Hernando de Esturmio, un pintor holandés en la Sevilla del quinientos*.

(21) Dabrio González, María Teresa: *Estudio histórico-artístico de la Parroquia de San Pedro*, Sevilla, 1975, págs. 89-93 y 105-109, láms. 10-16 y 20-23. El retablo del Crucificado lo relaciona con Luis de Vargas y Villegas Marmolejo. Por su estilo creemos que puede ser el retablo que, según indica una lápida existente a los pies de la nave del Evangelio, en 1600 se asentó sobre la tumba del Jurado Pedro de Santiago Ferriol.

(22) Hernández Díaz, José: *Arte y artistas del Renacimiento en Sevilla*, "Documentos", op. cit., vol. VI, Sevilla, 1933, págs. 55-57.

dos los tableros, F. Núñez contrata con Antón Pérez la ejecución de las pinturas de ese retablo. En el documento se especifica que en el tablero central pintaría una "ymagen de Nuestra Señora sobre un trono de nubes con dos ángeles que tengan las nubes y la ymagen con el niño en braços", en los laterales los evangelistas, en el frontispicio Dios Padre y en el banco las historias que posteriormente se indicasen. Antón Pérez se comprometió a entregar las tablas a finales de octubre de ese mismo año, cobrando por su trabajo 60 ducados (23).

La capilla de los Núñez es la actual de Nuestra Señora del Pilar, la primera del lado del Evangelio. María Teresa Dabrio, en su estudio sobre la parroquia de San Pedro, recoge una serie de datos que identifican la capilla. Uno de ellos de 1606, en el que, al efectuarse unas obras en la sacristía de la parroquia, se resiente la fábrica de la capilla, lo que motiva que don Baltasar Núñez de Silva entable pleito a la iglesia (24). En fecha posterior no determinada, la capilla pasó a la Hermandad de Nuestra Señora de Guía, quien al hacerse cargo del retablo superpuso sobre la primitiva leyenda de SANTA MARIA que aparece en la parte central inferior de la Virgen con el Niño, la de la nueva advocación de N. S. DE GUIA (25). Actualmente en la capilla recibe culto una imagen de la Virgen del Pilar.

El retablo de Andrés López del Castillo y de Antón Pérez desapareció en una de las muchas reformas que la iglesia sufrió a lo largo del tiempo. De todas las pinturas, la única que se conserva es la tabla central, situada actualmente a gran altura en la nave del Evangelio, precisamente sobre el arco de ingreso de la antigua capilla de los Núñez. La única referencia que se conoce hasta ahora de este cuadro la da María Teresa Dabrio (26).

Es clara la identificación de esta tabla con la que en 1557 Antón Pérez pintó para el retablo de los Núñez, tanto por las medidas del soporte, una tabla de 1,92 x 1,30 m. que responde perfectamente a los nueve palmos que se señalaron en el con-

(23) López Martínez, Celestino: *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*, Sevilla, 1929, pág. 190.

(24) Dabrio González, María Teresa: *Estudio*, op. cit., págs. 21-22.

(25) Inventario de la Parroquia de San Pedro, sin fecha, letra de principios del XX, Archivo Parroquial de San Pedro. Al tratar de la capilla del Pilar dice que en ella estuvo en tiempo la Hermandad de Nuestra Señora de Guía, "...quizás la del cuadro grande que está sobre esta capilla...". Agradecemos a nuestra compañera María Teresa Dabrio el habernos indicado la existencia de este documento; así como su colaboración en el estudio de las pinturas de la parroquia de San Pedro.

(26) Dabrio González, María Teresa: *Estudio*, op. cit., pág. 104.

trato con el entallador, como por su temática, que se atiene fielmente a la descripción que se le dio al pintor (Lám. I). Actualmente la tabla aparece sin su enmarque arquitectónico, cuyo trazo se percibe claramente. Seguramente en la época en que se cambió su titularidad se le añadieron las cabezas de angelitos de los ángulos superiores, claramente distintos a los de Antón Pérez, y la vasija de la zona inferior izquierda, que en parte se pintó sobre la zona ocupada primitivamente por el enmarque arquitectónico.

Sobre un fondo dorado, la Virgen con el Niño Jesús en brazos aparece sentada sobre unas nubes que sostienen dos angelitos. Esta composición, que expresamente le fue impuesta al pintor en el contrato, responde a un esquema muy común dentro de la pintura sevillana del XVI. Es el mismo que sigue Campaña tanto en la Virgen de la Paz del retablo de esa parroquia, una de las primeras obras de este maestro en Sevilla (27), como en la Virgen con el Niño del posterior retablo de la catedral cordobesa; esquema éste que igualmente siguen Esturmio en el retablo de la Inmaculada Concepción de la Colegiata de Osuna y Villegas Marmolejo en la Virgen de los Remedios de la parroquia sevillana de San Vicente. Esta composición deriva claramente de Rafael y, más concretamente, de los dibujos preparatorios de la Virgen de Foligno, difundidos por todo el arte occidental gracias a las tres versiones grabadas por Marcantonio Raimondi (28). Por ello más que buscar unas posibles y, a la vez, evidentes influencias compositivas de obras anteriores de Campaña o de Esturmio, el origen de esta composición está en la cultura artística sevillana del momento, quien unas veces de una manera expresa y otras tácita imponía las líneas compositivas generales de la pintura. Normas a las que tuvo que someterse tanto Antón Pérez en la composición de esta obra, expresamente marcada en el contrato, como él y Gaspar del Aguila en la ejecución de la insignia de la cofradía de las

(27) Retablo de Nuestra Señora de la Paz. Pedro de Campaña. Cf. Dabrio González, María Teresa: *Estudio*, op. cit., págs. 89-93, láms. 10-16. Cronológicamente creemos que hay que situarlo dentro de la primera etapa sevillana de Pedro de Campaña; en los años comprendidos entre 1537 —fecha en que trabaja en las pinturas de las cajas de órganos de la catedral— y 1546 —época en que ya había pintado el San Antonio y San Pablo de la parroquia de San Isidoro.

(28) Virgen con el Niño sobre nubes con ángeles y Virgen con el Niño sobre nubes. Marcantonio Raimondi, Bartsch, Adam: *Le Peintre Graveur*, Viena, 1920, vol. XIV, números 47, 52 y 53. Sobre el empleo de estos grabados en Simón Pereyns, Campaña y Villegas, cf. Sebastián, Santiago: *Nuevo grabado en la obra de Pereyns*, "Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas", núm. 35, 1966, págs. 45-46, y Serrera, Juan Miguel: *Pedro de Villegas Marmolejo*, Sevilla, 1976, págs. 52 y 120, lám. 7.

Animas del Purgatorio de la parroquia de Santa Catalina, que documentalmente se sabe tuvieron que realizar igual, aunque un poco mayor, que la del Hospital de las Animas del Purgatorio de Sevilla.

Pero la interpretación que Antón Pérez hace de este conocido esquema es incorrecta. Especialmente la Virgen se presenta suspendida en el aire, no sentada sobre las nubes como se estipulaba en el contrato y como aparece en los grabados de Marcantonio Raimondi. Rompe igualmente la unidad del espacio irreal del grabado y crea una zona referencial en la parte inferior, en la que sitúa la leyenda. Por el contrario, sigue una perfecta graduación de los colores en el desarrollo vertical de la tabla. En la parte inferior, que de alguna manera sugiere un espacio más concreto, coloca la zona más oscura. En la central sitúa unas nubes de tonalidades claras y en la superior un uniforme fondo dorado tiende a desmaterializar aún más el espacio irreal general de la obra.

Pese a trabajar como escultor, la Virgen de Antón Pérez carece de la monumentalidad y del carácter escultórico de las de Campaña y Villegas Marmolejo. Más que por un juego de volúmenes, la corporeidad de la imagen está lograda a través del dibujo; un dibujo incorrecto en cuanto a las proporciones entre el cuerpo, los brazos y, sobre todo, las manos, claves para confirmar la atribución de Ceán Bermúdez a Antón Pérez de las tablas de la catedral. Igualmente, por su colocación y tamaño los ángeles parecen sostener realmente la imagen más que simbólicamente suspenderla, acentuándose con ello la sensación de pesadez general de la composición.

Tanto el Niño Jesús como los ángeles presentan las características comunes de las figuras infantiles de la pintura sevillana del momento. Sí es propio de Antón Pérez la forma de dibujar el pelo, con grandes entradas, y la manera de anudar los paños, con nudos a los costados. Pero los rostros infantiles son sombríos y melancólicos. No tienen la gracia de los de Villega, el encanto de los de Vargas o el misterio de los de Campaña. El mismo aspecto melancólico tiene la Virgen. Distante de su Hijo y del espectador, aparece encerrada en un mundo ideal, totalmente ajena al de los fieles.

No se tienen noticias de las otras tablas que componían el retablo. Pero en la colección sevillana de don Antonio y don Aniceto Bravo existieron una serie de obras compradas a

la Hermandad de San Juan Nepomuceno de la parroquia de San Pedro que pudieron haber formado parte del banco de ese retablo (29). Por su tamaño, vara y media de alta y una menos media tercia de ancha, y por su temática, recordemos que el retablo estaba dedicado a la Virgen, los números 357, un Arcángel San Gabriel, 358, una Anunciación, y 358, un Nacimiento con dos donantes, pudieron ser las tablas del banco del retablo. Aunque en el Catálogo de la colección se citan como de Pedro de Campaña, esta atribución no invalida la hipótesis de que fueran las de Antón Pérez, ya que hasta hace poco tiempo casi la totalidad de la pintura sevillana de la segunda mitad del XVI ha sido atribuida a Campaña o a Luis de Vargas, los dos nombres que la historiografía artística tradicional destacó desde un principio. Sin embargo, estas tablas pudieron haber formado también parte del retablo del Crucificado, quien ha sufrido grandes alteraciones en su configuración a lo largo del tiempo. Por ello hasta su localización y estudio, su atribución a Antón Pérez no deja de ser una hipótesis que debe ser demostrada.

TABLAS DEL RETABLO DE LAS RELIQUIAS.

CAPILLA DE SANTIAGO. CATEDRAL. (*)

Las primeras noticias de estas tablas las da Ceán Bermúdez, quien en su *Descripción de la catedral de Sevilla* las menciona formando parte del retablo de las reliquias de la sacristía mayor (30). Aunque anteriormente no las había citado en su *Diccionario* entre las obras que documentó de Antón Pérez en el archivo de la catedral, en esta ocasión las considera como suyas, recogiendo seguramente una tradición vigente aún en su época. Esta primera adscripción es la que mantuvo la literatura artística posterior hasta que Angulo negó que fueran de Antón Pérez, lógicamente del Antón Pérez autor de los retablos de la parroquia de Fuenteovejuna; tesis que mantiene Valverde (31). Con posterioridad a la cita de Angulo, Bernalles Ballesteros las

(*) Agradecemos al Arquitecto José Ramón Sierra la ejecución del dibujo del retablo de las reliquias.

(29) *Catálogo de los Cuadros de D. Antonio y D. Aniceto Bravo*, Sevilla, 1837, números 357-358 y 359.

(30) Ceán Bermúdez, Juan Agustín: *Descripción de la catedral de Sevilla*, Sevilla, 1863, págs. 69-71.

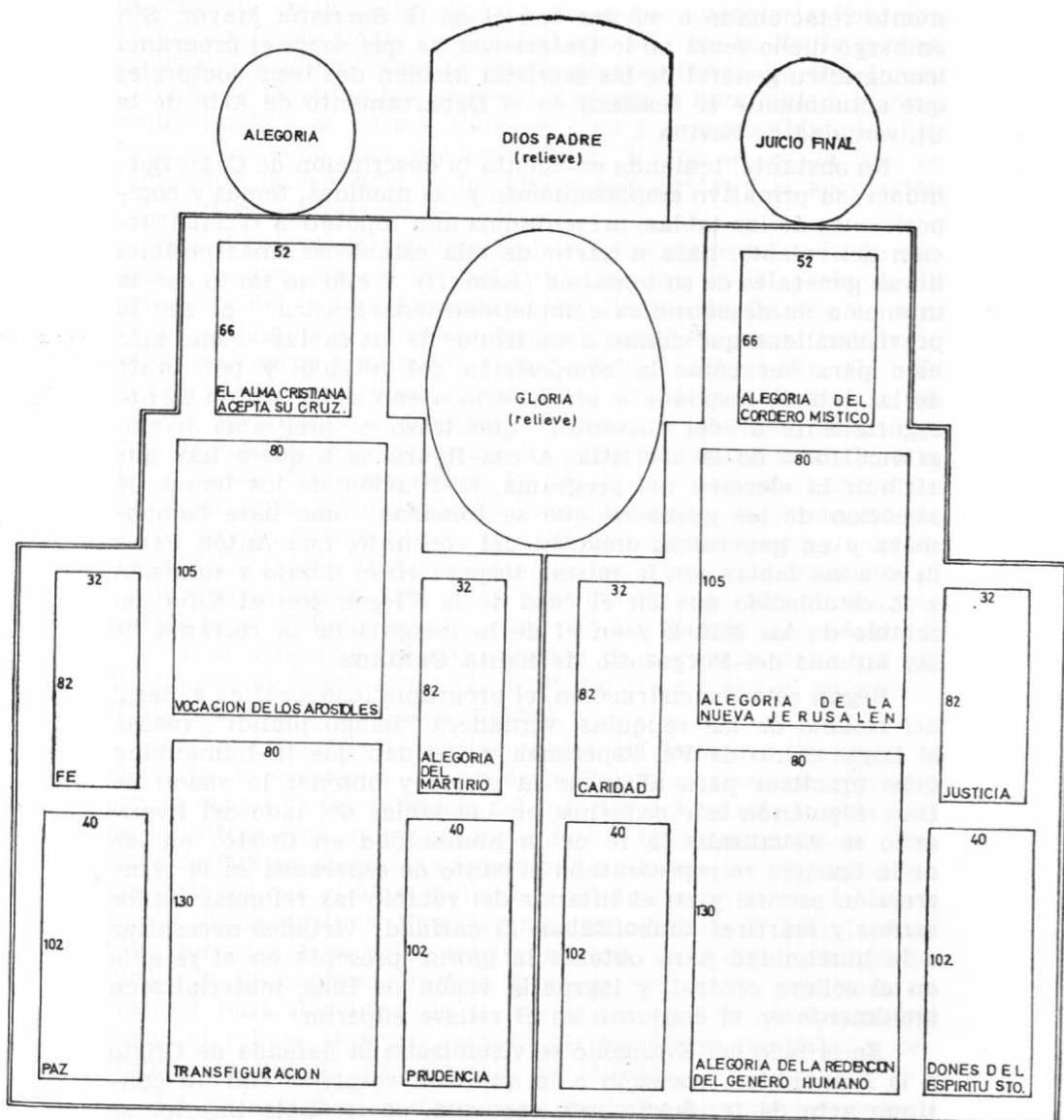
(31) Angulo Ifigüez, Diego: *Pintura del siglo XVI*, "Ars Hispaniae", vol. XII, Madrid, 1954, pág. 222.

relacionó con la plástica de Pérez de Alesio o de algún pintor de su círculo (32). El descubrimiento de la Virgen con el Niño de la parroquia de San Pedro, obra documentada y fechada de Antón Pérez, y, sobre todo, la identificación de una serie de pagos que el cabildo catedralicio hace en 1547 y 1548 a este maestro por la realización del retablo de los reliquias, conjunto que en 1551 estaba ya asentado en su primitivo emplazamiento, la nueva sacristía mayor de la catedral, permiten confirmar la atribución de Ceán Bermúdez a Antón Pérez de las tablas de la capilla de Santiago.

En la época de Ceán Bermúdez el retablo se encontraba aún en su emplazamiento original, la capilla central del lado sur de la sacristía mayor, espacio que actualmente ocupa el Descendimiento de Pedro de Campaña. En esos años el retablo mantenía todavía su primitiva ordenación, que Ceán Bermúdez describe con todo detalle. Según esta, el conjunto, muy sencillo y de madera dorada, se abría por la mitad por dos puertas, que dejaban ver en su interior las reliquias. Constaba de tres cuerpos, subdivididos por columnas de orden jónico, corintio y compuesto, y un remate. Los dos cuerpos inferiores estaban decorados con pinturas, que también aparecían en el superior, salvo en el registro central, en el que figuraba un medallón con un relieve de la Gloria. El medio punto que coronaba el conjunto lo ocupaba otra talla con la imagen de Dios Padre. En una etapa posterior no determinada el retablo se desmembró, pasando a ocupar las 16 tablas que lo componían —de las cuales se conservan 15, no 14 como dice Valverde— un testero de la capilla de Santiago, lugar en que actualmente se encuentran.

Oculto tras unas puertas modernas permanece en su lugar originario el banco del retablo de las reliquias, ante el cual hasta hace poco tiempo se decía misa. Al desmembrarse el conjunto para situar en su lugar el Descendimiento de Pedro de Campaña se dejó en su emplazamiento el banco, en el que todavía hoy se guardan algunas reliquias. En su decoración aparecen Virtudes y figuras alegóricas similares a las tablas, algunas de muy difícil lectura. Asimismo su arquitectura repite algunos motivos decorativos de la Sacristía Mayor. Por ello la complejidad iconográfica de algunas de sus tablas no se explica sin su inserción en el programa general del retablo, evidente-

(32) Bernales Ballesteros, Jorge: *Mateo Pérez de Alesio, pintor romano en Sevilla y Lima*, "Archivo Hispalense", 1973, núms. 171-173, pág. 255.



Reconstrucción del Retablo de las reliquias.

(Catedral de Sevilla.—Sacristía Mayor.)

mente relacionado a su vez con el de la Sacristía Mayor. Sin embargo dicho tema no lo trataremos, ya que sobre el programa iconográfico general de las sacristías inciden dos tesis doctorales que actualmente se realizan en el Departamento de Arte de la Universidad de Sevilla.

No obstante, teniendo en cuenta la descripción de Ceán Bermúdez, su primitivo emplazamiento y las medidas, temas y composiciones de las tablas, presentamos una hipotética reconstrucción del retablo, para a partir de ella establecer unas posibles líneas generales de su temática (Lám. II). Y ello no tanto con la intención de descubrir su complejidad iconográfica —de ahí la provisionalidad que damos a los títulos de las tablas—, sino más bien para ver cómo la composición del retablo, y por tanto de las tablas, responde a un criterio ajeno al de Antón Pérez, seguramente al del “inventor” que trazó el programa iconográfico total de la sacristía. A esa figura es a quien hay que atribuir la elección del programa, la fijación de los temas, la selección de los grabados que se tomaron como base compositiva y en general la creación del conjunto, que Antón Pérez llevó a las tablas con la misma torpeza en el dibujo y sumisión a lo establecido que en el caso de la Virgen con el Niño del retablo de los Núñez y en el de la insignia de la cofradía de las Animas del Purgatorio de Santa Catalina.

Según esta reconstrucción, el programa iconográfico general del retablo de las reliquias, verdadera “*imago mundi*”, recoge el triple canto de Fe, Esperanza y Caridad que la humanidad debe practicar para alcanzar la gloria y obtener la visión de Dios. Siguiendo este esquema, en las tablas del lado del Evangelio se visualizaba la fe de la humanidad en Cristo; en las de la Epístola se representaba el canto de esperanza en la resurrección eterna, y en el interior del retablo las reliquias de los santos y mártires simbolizaban la caridad; virtudes necesarias a la humanidad para obtener la gloria, presente en el retablo en el relieve central, y lograr la visión de Dios, materializado igualmente en el conjunto en el relieve superior.

En el lado del Evangelio se visualizaba la llamada de Cristo a la humanidad, vocación a la que ésta responde con un continuo acto de fe. Según este esquema, en la tabla inferior se representa el pasaje final de la escena de la *Transfiguración* (Lám. IV, fig. 3). aquel en que se abrió la nube que cubría a los apóstoles y se oyó “...una voz que dijo: Este es mi Hijo elegido, escuchadle” (Luc. 9, 35). Esta aceptación del mandato divino

se concreta en la tabla superior, en la que aparece la *Vocación de los apóstoles* (Mat. 3, 18-22) (Lám. IV, fig. 1). En la escena siguiente, *El alma cristiana acepta su cruz* (Lám. IV, fig. 2), esa llamada de Cristo se hace extensiva a toda la humanidad, la cual, renunciando a sí misma, toma su cruz y le sigue (Mat. 16, 24). Cerraba el ciclo una *Alegoría* (Lám. V, fig. 4) en la que se representa la renuncia de los bienes temporales y la aceptación del martirio en defensa de la fe.

En el lado de la Epístola el canto de esperanza de la humanidad se iniciaba en la tabla inferior con la *Alegoría de la redención del género humano* (Lám. IV, fig. 4). Basada en uno de los vaticinios del profeta Ezequiel, aquel en que al hablar de los huesos secos anuncia la resurrección de Israel (Ez. 37, 1-4), su temática se relaciona íntimamente con la esencia misma del retablo, destinado a albergar reliquias de santos y mártires. Complementaba esa esperanza del pueblo cristiano una *Alegoría de la Nueva Jerusalén* (Lám. V, fig. 2), que recoge el canto de los fieles ante el tabernáculo, monumento de la presencia de Dios entre su pueblo (Apoc. 21, 1-5). Sobre esta escena una *Alegoría del Cordero Místico* (Lám. V, fig. 3) refleja de nuevo el canto esperanzador ante Dios y el Cordero de toda la humanidad, representada en este caso por los 24 ancianos (Apoc. 4, 1-1). Y al igual que en la decoración de la cúpula de la sacristía mayor, el *Juicio Final* (Lám. V, fig. 1) cerraba el ciclo profético iniciado en la tabla inferior.

La profesión de fe de las tablas del lado del Evangelio y el canto de esperanza de las de la Epístola se complementaba con la visión de las reliquias del interior del retablo, testimonio de la entrega, del amor a Cristo de los santos y mártires. Una serie de figuras alegóricas femeninas simbolizarían seguramente las virtudes que el alma humana cristiana necesita para alcanzar la visión de Dios. El programa iconográfico se complementaba con el desaparecido relieve central, la *Gloria* a la que se dirige la humanidad tras su triple canto de fe, esperanza y caridad para disfrutar de la presencia de *Dios Padre*, quien desde el relieve superior recogía las temáticas parciales y cerraba el programa iconográfico del retablo.

La composición de gran parte de estas escenas responde a esquemas difundidos a través de grabados. Esta inspiración se evidencia de una manera clara en las figuras alegóricas femeninas, basadas seguramente en una serie de cuatro grabados, que sirvieron a Antón Pérez para componer las ocho figuras,



Lámina 1.—Virgen con el Niño. Parroquia de San Pedro. Sevilla.



Lámina II.—Fig. 1, Alegoría de la Paz. Fig. 2, Alegoría de los Dones del Espíritu Santo.

Capilla de Santiago, Catedral, Sevilla.



Fig. 3.—Alegoría de la Prudencia. Fig. 4, Alegoría de la Caridad.

Capilla de Santiago, Catedral, Sevilla.

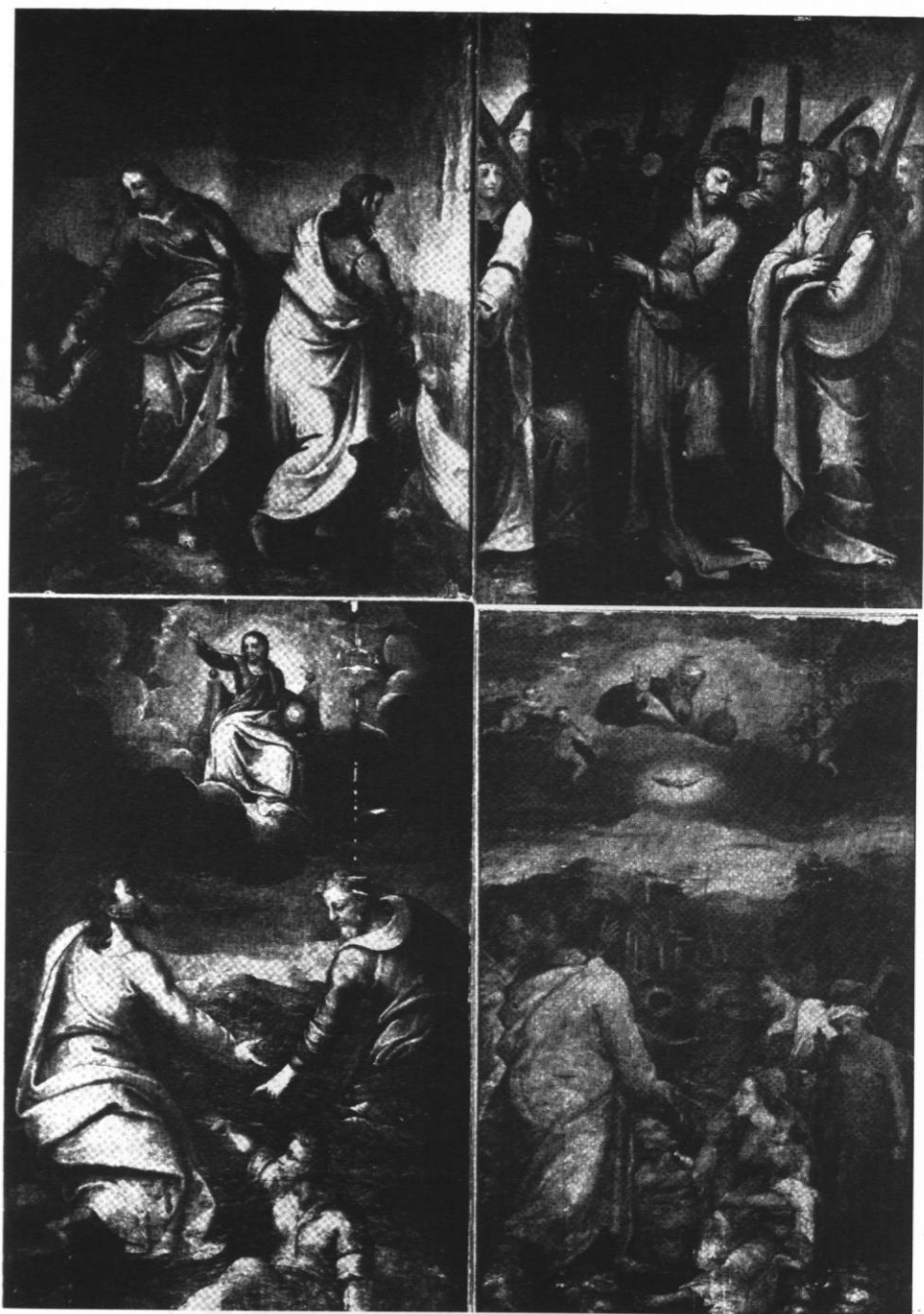


Lámina III.—Fig. 1, Vocación de los Apóstoles. Fig. 2, El alma cristiana acepta su Cruz. Fig. 3, Transfiguración. Fig. 4, Alegoría de la redención del género humano.

Capilla de Santiago, Catedral, Sevilla.

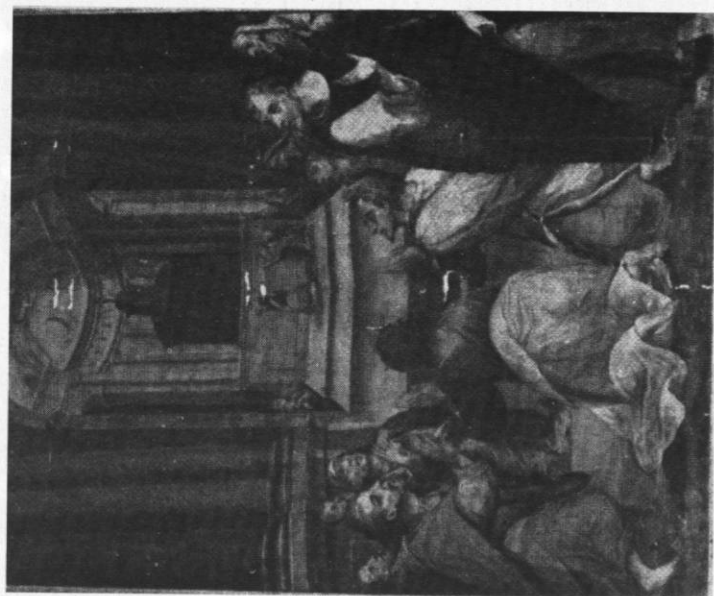


Lámina IV.—Fig. 1, Juicio Final. Fig. 2, Alegoría de la Nueva Jerusalén.

Capilla de Santiago, Catedral, Sevilla.

repetidas de dos en dos. Duplicidad ante la cual no se molestó ni en alterar los más pequeños detalles, limitándose únicamente a cambiar los atributos. Esta reiteración se manifiesta claramente en las alegorías de la *Fe* y de la *Paz* (Lám. III, fig. 1), idénticas en cuanto dibujo y composición; semejanza que no altera la presencia en la primera de estas tablas de un altar, elemento meramente accesorio. Las dos imágenes muestran un idéntico marcado contraposto, similar forma incorrecta de enlazar los brazos con los hombros y el mismo tipo de expresión de rostro que, con muy ligeras variantes, repite igualmente de dos en dos en las otras figuras. Solamente cambia de lugar los paños de la cabeza y de la parte inferior de las vestiduras, aunque manteniendo en ellos el mismo ritmo y ordenación. Semejante repetición presentan las figuras de la *Justicia* y de los *Dones del Espíritu Santo* (Lám. III, fig. 2), en las que reproduce el mismo dibujo, contraposto, posición de las manos y colocación de piernas y caderas, alterando únicamente en una de ellas la posición de los senos, buscando con ello seguramente evitar una monótona repetición de las imágenes. La misma duplicidad presentan las alegorías de la *Caridad* y del *Martirio* (Lám. III, fig. 4), aunque en este caso invirtiendo en una de ellas el dibujo, técnica derivada de la copia de grabados. La desaparición de otra de estas tablas impide que se pueda estudiar comparativamente su composición, pero teniendo en cuenta el caso de las anteriores es lógico pensar que fuera similar a la figura de la *Prudencia* (Lám. III, fig. 3) su tabla compañera, dándose en ellas el mismo tipo de duplicidad.

En el caso concreto de la Alegoría del Cordero Místico, su composición está inspirada en uno de los más célebres grabados de Durero sobre el Apocalipsis, el de San Juan y los veinticuatro ancianos en el cielo, el mismo sobre el que posteriormente Juan Bautista Vázquez se basaría para componer el relieve de similar tema de la sala capitular de la catedral sevillana (33). Pero mientras el maestro escultor sigue fielmente el grabado, y con ello el relato bíblico, Antón Pérez simplifica la escena, eliminando las siete lámparas de fuego y las figuras de San Juan y de los Tetramorfos. Presenta únicamente el canto de los ángeles y de los ancianos alrededor de Dios Padre y del

(33) Hollstein, F. W. H.: *German Engravings Etchings and Woodcuts*, Amsterdam, vol. VII, núm. 166, pág. 137. Sobre el relieve de Juan Bautista Vázquez, cf. Hernández Díaz, José: *Imaginería Hispalense del Bajo Renacimiento*, Sevilla, 1951, págs. 36-37, lámina XXIV, fig. 27.

Cordero, aunque sin lograr el dinamismo y la fuerza que posteriormente esta escena alcanzará en Juan Bautista Vázquez. Asimismo está inspirado en Durero la distribución en el espacio de las figuras del primer término de la alegoría de la Nueva Jerusalén, basada en la estampa dureriana de la Venida del Espíritu Santo.

Ante la composición y temática de la tabla en que aparece multiplicada la imagen de Cristo —visión plenamente manierista—, el planteamiento de Hocke sobre las relaciones entre Manierismo y Surrealismo podría ser válido si la presencia de toda una serie de cuadros y grabados similares no informasen de la existencia en aquella época de una doctrina o teorización sobre su temática. El alma cristiana acepta su cruz, título adoptado por Sánchez Cantón al estudiar un cuadro similar de Philippe de Champaigne (34). Ahora bien, aunque inspiradas en el mismo pasaje bíblico en el que Cristo dice: "Si alguno quiere venir en pos de mí, que renuncie a sí mismo, que tome su cruz y me siga" (Mt. 16, 24), las obras de Philippe de Champaigne y de Antón Pérez difieren notablemente en cuanto a su composición. Frente a la idealizada visualización del primero, en el que el alma humana, representada por una bella joven, acepta su cruz y se incorpora de un suelo formado de cruces para seguir a Cristo, la del pintor sevillano, fiel al relato bíblico, representa la aceptación a esa llamada de la humanidad, quien negándose a sí mismo en un sentido trascendente se afirma simultáneamente Cristo, toma su cruz y le sigue. Estas diferencias compositivas tienen su raíz en las fuentes de inspiración, pues mientras Philippe de Champaigne se basa en un grabado manierista, al menos en cuanto a la configuración espacial —de ahí su semejanza con otra obra del pintor florentino Lelio Orsi (35)—, Antón Pérez parece que se inspira simplemente en el relato bíblico, lo que hace que la escena transcurra en un espacio abstracto, intemporal, del que se han eliminado todo tipo de concreciones paisajísticas. En su obra la identificación bíblica de la humanidad con Cristo se convierte en una real

(34) El alma cristiana acepta su cruz, Museo del Prado, núm. 2.365. Cf. Sánchez Cantón, F. J.: *Un cuadro del Museo del Prado aclarado por un texto de Gracián*, "Archivo Español de Arte", núm. 140, 1962, págs. 325-7, lám. II.

(35) Alegoría Sagrada, Lelio Orsi, colección privada. Cf. Sánchez Cantón, F. J.: *Un cuadro*, op. cit., lám. II. Un grabado manierista de temática similar lo reproduce Casanova, Aurora, en *Catálogo de la colección de grabados de la Biblioteca del Escorial*, "Anales y Boletín de los Museos de Barcelona", vol. XVI, 1963-1964, Serie Anónimos número 3, pág. 328, fig. 87.

multiplicación de su imagen, que el pintor únicamente se limita a alterar de posición y fisonomía.

Esta inspiración en grabados, evidente también en la escena del Juicio Final, basada en una de las múltiples versiones grabadas del tema, se refleja en el agrupamiento de las figuras, distribuidas en el espacio con rigor casi geométrico. Esto se aprecia claramente en la Vocación de los Apóstoles, en la que un imaginario eje central divide simétricamente la composición en dos mitades, en las que, al igual que en las otras tablas del retablo, Antón Pérez presenta un marcado equilibrio de masas. Igual ocurre con el agrupamiento de los ángeles de la gloria de la Alegoría de la Redención del género humano, distribuidos en el espacio siguiendo un ritmo y ordenación similar a los de la gloria de la tabla de Santo Tomás y Santa Catalina de Villegas Marmolejo, inspirados como éstos en los ángeles músicos de las viñetas de las partituras musicales editadas por la casa Plantin (36).

Las distintas escenas aparecen contempladas siempre bajo un único punto de vista, incluso la Vocación de los Apóstoles, que por su pluritematismo podía haber reclamado una duplicidad de puntos de vista. Manteniendo esta unidad el pintor sí juega con su colocación, apareciendo lógicamente contemplados desde un punto de vista bajo las tablas del remate del retablo, espacial y temporalmente las más distantes del conjunto. Pero siempre contemplándolas bajo un punto de vista próximo, que se acentúa en las escenas más intemporales, como la del Alma cristiana acepta su cruz, en la que unas simples alusiones a un plano de base y a un fondo uniforme concretizan de alguna manera lo intemporal de su acción.

Espacialmente las figuras alegóricas femeninas aparecen de pie en un primer término resaltado de la composición, ocupando todo el encuadre. Se presentan insertas en espacios irreales o pictóricos configurados por un plano de base creado a través de unas simples alusiones a un terreno, y por un plano de cierre en profundidad configurado por unos fondos paisajísticos. Al estar contemplados bajo un punto de vista próximo, estos elementos ambientales pasan a un último plano, en los que Antón Pérez introduce unas convencionales formas arquitectónicas, similares a las de toda la pintura sevillana de la

(36) Santo Tomás y Santa Catalina, tabla 0,90 x 0,72, Museo Provincial de Bellas Artes de Sevilla. Cf. Serrera, Juan Miguel: *Pedro de*, op. cit., págs. 75-76, lám. 13.

segunda mitad del siglo XVI. Este mismo esquematismo espacial presentan las otras tablas, en las que están ausentes esa complejidad de espacios y de tiempos de otras pinturas de la segunda mitad del siglo XVI sevillano. Únicamente en la Vocación de los apóstoles introduce en un mismo espacio dos tiempos distintos, ya que representa simultáneamente la llamada a dos de los discípulos, escenas distantes en el tiempo. Y solamente la Alegoría de la Nueva Jerusalén se desarrolla en un espacio arquitectónico marcadamente quattrocentista, en el que una sucesión de planos configurados por elementos arquitectónicos renacentistas conduce la mirada hacia un punto de fuga central.

Aunque muy retocado, el color que Antón Pérez emplea en estas tablas presenta matices netamente manieristas. Con un predominio de las tonalidades claras, los colores que maneja son marcadamente indecisos, indefinidos, totalmente acordes con la luz universal, abstracta, que ilumina las escenas. Los rosa-amarillentos y los verdes azulados con reflejos dorados de las túnicas de las figuras de Cristo de la Vocación de los Apóstoles pueden servir de prototipo. No obstante, a veces usa colores fuertes, como los rojos intensos con que pinta las vestiduras de algunos de los personajes de la Nueva Jerusalén, la Redención del género humano y el Alma cristiana acepta su cruz.

Los fondos paisajísticos los soluciona a base de grandes zonas azules y verdes, en las que introduce unos árboles de un verde más apagado con hojas tratadas individualmente. Y hasta en estos detalles repite el dibujo, ya que el árbol que aparece en la escena de la Transfiguración es igual, salvo que a escala mayor, que la rama que lleva entre sus manos la alegoría de la Fe. Los cielos los trata con colores claros, especialmente los de las tablas de las figuras alegóricas femeninas, de un acentuado tono rosa. Las mismas tintas claras emplea en los rostros, especialmente los femeninos, que, al igual que el de la Virgen del retablo de los Núñez, presentan un marcado acento nórdico, con cabellos rubios y tez blanquecina-rosácea.

El tratamiento que Antón Pérez da a las distintas figuras del retablo es muy uniforme, llegando incluso en ocasiones a presentar una total semejanza los rasgos de los personajes masculinos y femeninos, ambigüedad evidente en los integrantes de la Alegoría superior del lado del Evangelio, mera trasposición de las figuras alegóricas femeninas. Con las lógicas variaciones que imponen las distintas escenas, los rostros presentan todos los mismos caracteres, con esa expresión sombría, casi

melancólica, que luego dará a la Virgen de la parroquia de San Pedro. En general, las figuras muestran un canon muy alargado, manierista, con cabezas pequeñas, hombros estrechos y piernas extremadamente desproporcionadas. Casi todas muestran lo que se podría calificar como una de las características identificadoras de las obras de Antón Pérez, es decir, un dibujo incorrecto, claramente perceptible en la forma de enlazar los brazos con los hombros y en la manera de dibujar las manos, rasgos que igualmente presenta la Virgen con el Niño de 1557.

Las figuras infantiles muestran los mismos caracteres que las de la parroquia de San Pedro, semejanza evidente en el niño que aparece en la alegoría de la Caridad, cuya composición, estudio anatómico y expresión sombría de rostro Antón Pérez repite en el Niño Jesús de San Pedro. Los mismos rasgos que los ángeles de la tabla de esa parroquia exhiben los ángeles músicos de la gloria de la alegoría de la Redención del género humano, inspirados tanto en los de las partituras musicales de la casa Plantin como en los niños de Rafael.

Lógicamente estas figuras muestran similitudes con las de otros maestros de la pintura sevillana, prueba tanto de la uniformidad tipológica derivada del empleo de unas mismas fuentes gráficas de inspiración, como de las interdependencias estilísticas existentes entre esos maestros. Así, además de las analogías señaladas entre sus ángeles músicos y los que luego pintará Villegas Marmolejo, la figura del anciano que se acerca al grupo central de la alegoría de la Redención del género humano recuerda otras de Pedro de Campaña. Igualmente la mujer con el niño de esa misma escena presenta un perfil similar al de las imágenes femeninas de Luis de Vargas, semejanza que se puede deber tanto a una verdadera inspiración en modelos del pintor de la "Gamba", como a una copia de grabados de Marcantonio Raimondi, difusores en el arte occidental del tipo de rostro y de encuadre de las figuras rafaelescas, base a su vez de las de Luis de Vargas.

Las coincidencias estilísticas de estas tablas con la Virgen con el Niño de la parroquia de San Pedro, obra documentada de Antón Pérez, no dejan lugar a dudas sobre su autoría, determinada ya desde un principio por Ceán Bermúdez y confirmada ahora documentalmente gracias a una serie de asientos registrados en los Libros de Mayordomías de Fábricas de la catedral sevillana de 1547 y 1548. En efecto, estando para concluirse por aquellos años las obras de la sacristía mayor, el cabildo cate-

dralicio encargó en fecha aún no determinada a Antón Pérez, "pintor de la santa Yglesia", la ejecución de las pinturas del retablo que en el nuevo recinto albergaría las reliquias que atesoraba la catedral. Su ejecución se llevó a cabo a lo largo de 1547 y 1548, ya que el 29 de julio de ese primer año y el 9 y el 26 de abril del siguiente Antón Pérez recibió diversas cantidades a cuenta por su trabajo (37). El retablo se concluyó en julio de 1548, ya que en esa fecha lo tasaron Andrés Morin y Pedro de Campaña (38). El conjunto se asentó en su emplazamiento original en una fecha anterior al 17 de agosto de 1551, ya que en ese día el cabildo catedralicio pagó al platero Hernando de Ballesteros cierta cantidad a cuenta de la lámpara de plata que se colocaría "...delante de las reliquias en la sacristía nueva..." (39). Esta serie de datos confirman definitivamente la realización de Antón Pérez de las tablas del retablo de las reliquias de la sacristía mayor; actualmente en la capilla de Santiago de la misma catedral, anotaciones que determinan por primera vez su cronología, los años 1547 y 1548.

* * *

El identificar la Virgen con el Niño que en 1557 pintó para el retablo de los Núñez, el confirmarle la ejecución de las tablas de la capilla de Santiago de la catedral sevillana, cuya cronología se determina en 1547 y 1548, y el documentar toda una serie de obras que realizó para el cabildo catedralicio hispalense no hacen sino iniciar el estudio de Antón Pérez, maestro que a lo largo de 43 años vivió y trabajó en Sevilla. Investigaciones posteriores irán desvelando su figura, empresa que estas páginas no hacen sino iniciar.

(37) Archivo Catedral, Sevilla, Libro de Mayordomías de Fábricas, 1547, fol. 27 rto. "En quenta del retablo para el cabildo descárganse más quatro mill y quinientos mrs. por libramiento fecho a 29 de Julio de 1547, que pagó a Antón Pérez, pintor, en quenta de un retablo que haze para el cabildo desta santa iglesia". *Ibid.*, L. M. F., 1548, fol. 17 rto., "retablo para el cabildo a cumplimiento libramiento del 9 de abril 9.500 mrs. a Antón Pérez, pintor, a cumplimiento del retablo para el cabildo". *Ibid.*, L. M. F., 1548, fol. 15 vto., "en quenta del retablo para el cabildo libramiento del 26 de abril 6.000 mrs. que pagó a Antón Pérez, pintor, en quenta del retablo que haze para el cabildo".

(38) *Ibid.*, L. C. D., 1548, Julio, fol. 61 vto., "al veedor, 5 reales y medio por la mitad de la tassa y aprecio del retablo para el cabildo que tassaron maestre Pedro y Andrés Morin pintores y lo hizo Antón Peres, pintor y pagó él la otra mitad".

(39) *Ibid.*, L. M. F., 1551, fol. 10 rto., "descárganse más libramiento fecho a 17 de agosto año dicho 81.410 mrs. a cumplimiento de 104.598 mrs. que pagó a Ballesteros, platero, por la plata y hechura de una lámpara para delante de las reliquias en la sacristía nueva".