

# ANDRÉS RAMÍREZ, PINTOR DEL SIGLO XVI

## ANDRÉS RAMÍREZ, PAINTER FROM 16 TH-CENTURY

POR ROSARIO MARCHENA HIDALGO

Universidad de Sevilla. España

Andrés Ramírez es un pintor y miniaturista del segundo tercio del siglo XVI cuya obra pictórica es hasta este momento desconocida. Se propone la autoría de las pinturas del retablo de Santa Ana de la iglesia de Santa María de la Asunción de Alcalá del Río en base a su relación con Roque Balduque, que fue más allá de la estrictamente profesional, del parecido de algunas de sus imágenes con las de Esturmio, con el que colaboró durante 20 años, y de las semejanzas formales entre su obra de iluminación y las pinturas del citado retablo.

Palabras claves: Andrés Ramírez, iluminador, Roque Balduque, Esturmio, retablo de Santa Ana de la iglesia de Santa María de la Asunción de Alcalá del Río.

Andrés Ramírez is a late 16 th-century painter and illuminist whose work is so far unknown. His acquaintance and friendship with sculptor Roque Balduque, the similarities of his own images to those of Esturmio (with whom he collaborated for 20 years) and also the great resemblance of his own illuminations to the paintings on the altarpiece Saint Anne at the Holy Assumption Church in Alcalá del Río, make it possible to attribute the painting of the aforementioned Saint Anne altarpiece to him.

Key words: Andrés Ramírez, illuminist, Roque Balduque, Esturmio, altarpiece Saint Anne at the Holy Assumption Church in Alcalá del Río.

Andrés Ramírez aparece repetidamente en Sevilla en los documentos del tercio central del siglo XVI, comprometiéndose a realizar trabajos de pintura, siendo fiador de otros artistas, pintores o escultores, e incluso actuando en ceremonias de su vida privada. Pero como pintor es un absoluto desconocido pese a que los citados documentos nos descubran una posición influyente en la vida artística de la ciudad. Es hijo del pintor Juan Ramírez, como dice un documento de 1537, y seguramente de su primera mujer Beatriz Mendes. Su padre llega a Sevilla en 1532, tras haber pasado por Alcalá la Real, Jaén y Granada, atraído, sin duda, por la boyantez de la ciudad en esos momentos. Aquí se casa con Ana de Espinosa, hija del pintor Antón Sánchez de Guadalupe y hermana del también pintor Antón Sánchez con lo que se introducen él mismo y su hijo Andrés en un círculo artístico muy importante. Desde los primeros momentos de la llegada de Juan Ramírez a Sevilla aparece cobrando por diversas labores realizadas para la

catedral tanto de pintura como de miniatura, como ya había hecho en Granada y Jaén, llegando en 1537 a ser maestro pintor interino de ella<sup>1</sup>.

Mucho debe Andrés Ramírez a la figura de su padre, en opinión de Angulo la personalidad más importante de la escuela de Granada, a excepción de Machuca<sup>2</sup>. Junto a él estuvo trabajando en la catedral de Jaén entre 1523 y 1532 pues su obra se reconoce en el miniaturista al que Hidalgo Ogáyar llama Maestro de la Vida de Jesús<sup>3</sup>. El estilo de Andrés Ramírez viene condicionado desde su más tierna infancia por el ambiente artístico en el que nació y la influencia no solo de su padre sino de los focos en donde estuvo trabajando antes de llegar a Sevilla. Aquí, gracias al segundo matrimonio de su padre, se vio arropado por una familia de pintores que le proporcionó un puesto de privilegio en la ciudad y que, lógicamente, tuvo que influirle. Cuando llega a Sevilla, acompañando a su padre, debe ser ya un joven adelantado porque las noticias que nos hablan de su actividad profesional se suceden. El 21 de marzo de 1532, se compromete, junto con Arnao de Vergara, a realizar una labor de iluminación para el monasterio de Santa María de las Cuevas<sup>4</sup>. Las condiciones del contrato muestran a un miniaturista joven, ávido de trabajo, que tendría que cargar con todo él si Arnao de Vergara estuviera ocupado acabando unas vidrieras pese a lo cual repartiría el dinero obtenido con el maestro. La influencia recibida del burgalés, que se reconoce hasta en Hernando de Esturmio<sup>5</sup>, sobre Andrés Ramírez no solo se efectuó a través de la compañía que formaron los dos sino de las vidrieras que por entonces Arnao estaba haciendo en la Catedral de Sevilla, que sería lugar de trabajo poco después también del pintor. Allí, en ese sitio privilegiado, tuvo que entrar en contacto con los artistas que se afanaban en vestir a la Santa Iglesia con sus mejores galas. De todos los pintores de su entorno tuvo que acusar especialmente la influencia de Hernando de Esturmio con quien mantuvo una larga relación que duró 20 años, desde la llegada del holandés a Sevilla hasta su muerte a fines de 1556. Aunque la intrincada y densa red de las vinculaciones de unos artistas con otros sea lo habitual en la vida sevillana del momento, resulta especialmente significativa la que Andrés Ramírez mantuvo con cinco artistas que están trabajando en Sevilla en el segundo tercio del siglo XVI: Arnao de Vergara, Hernando de Esturmio, Roque Balduque, Pedro de Villegas Marmolejo y Luis de Vargas.

La abundancia de documentos que hablan de obras realizadas por Andrés Ramírez no ha llevado hasta el momento a localizarlas siendo únicamente un pintor de nombre. En cambio su obra como miniaturista sí ha sido encontrada en los libros de coro de las

---

1 SERRERA CONTRERAS, Juan Miguel: *Pintura y pintores del siglo XVI en la Catedral de Sevilla*. Sevilla, 1984, pág. 394, nota 14.

2 ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego: "Miniaturistas y pintores granadinos del Renacimiento", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 1945, pág. 147.

3 HIDALGO OGÁYAR, Juana: *Miniatura Del Renacimiento en la Alta Andalucía*. Madrid, 1982, pág. 593.

4 ÁLVAREZ MÁRQUEZ, María del Carmen: *El mundo del libro en la iglesia Catedral de Sevilla en el siglo XVI*. Sevilla, 1992, pág. 154.

5 SERRERA CONTRERAS, Juan Miguel: *Hernando de Esturmio*. Sevilla, 1983, pág. 67.

Catedrales de Jaén y Sevilla, en la Colegial de El Salvador y en la Biblioteca Capitular y sus características, en las que debe mucho a la influencia paterna, perfectamente aisladas<sup>6</sup>.

A través de la obra como miniaturista de Andrés Ramírez se aprecian todas estas influencias, consecuencias claras del devenir de su vida. Pero hay otro factor, común a todos los artistas de este momento, que es el empleo, total o parcial, de las estampas, de los grabados e incluso de las ilustraciones de los libros impresos que aportarían todo un repertorio de imágenes, buena parte de ellas decorativas o marginales. Sus elementos han sido extraídos de grabados de Nicoletto de Módena, René Boyvin, Marcantonio Raimondi, Agostino Veneciano, Augustin Hirschrogel o el Maestro Italiano con el Dado entre otros. Además la Biblioteca Capitular, y posteriormente la Colombina, le aportaron una cantidad considerable de inspiración especialmente a través de las ilustraciones de los libros impresos como la de la portada del *Libro de la doctrina cristiana* de Gutierre González<sup>7</sup>, la de *Anatomía del cuerpo humano* de Juan Jofre<sup>8</sup> o la de la *Opera* de Euclides<sup>9</sup> que estaban divulgando los nuevos aires procedentes de Italia. Igualmente, Andrés Ramírez se ha inspirado en grabados para sus personajes centrales e incluso para *historias* completas, en este caso de Dürero.

Todas estas circunstancias condicionan el estilo que se aprecia en su obra de iluminación. El hecho de que trabaje en el tercio central del siglo XVI hace que él tenga que renovar personajes, fondos, elementos de encuadre y marginales respecto a los usados en el tercio anterior, sustituyendo parte de las influencias nórdicas, representadas principalmente por Schongauer, por otras italianas aunque siguiera manteniendo la adscripción a Dürero. Sus personajes masculinos tienen los rasgos faciales muy característicos: cejas rectas, nariz recta también de puente alto y pómulos muy marcados. Tienen una gran prestancia y sus ropas se pliegan abundantemente para darles volumen. En los fondos arquitectónicos o paisajísticos de sus *historias* ilumina la línea del horizonte dejando mucho más oscuro el cielo.

Desde 1535 aparece cobrando de la Catedral de Sevilla por tareas de iluminación, cobros que se repiten en 1537, 1543, 1555, 1558, 1559 y 1565<sup>10</sup> y que suman un total de 68.315 maravedises. Esta cantidad debe ser únicamente una pequeña parte de lo que hubo de haber a juzgar por la obra de iluminación que todavía hoy, tras enajenaciones varias, queda.

Del mismo año en que inicia su trabajo en la catedral, 1535, es el *Evangelionario y Colectario Cartujano*, actualmente en la Biblioteca Capitular, que él ilustró íntegramente, quizás como consecuencia de aquella compañía que había formado años atrás

---

6 MARCHENA HIDALGO, Rosario: *Las miniaturas de los libros de coro de la Catedral de Sevilla: el siglo XVI*. Sevilla, 1998, págs. 172–220.

7 Cromberger, Sevilla, 1532.

8 En el *Libro o práctica de cirugía del muy famoso y experto Doctor Juan de Vigo*. Valencia, 1537.

9 Venecia, 1505.

10 ÁLVAREZ MÁRQUEZ, María del Carmen: Op. Cit., págs. 354-355.

con Arnao de Vergara con el fin de abordar tareas de iluminación para el monasterio cartujo de Santa María de las Cuevas. Su mano aparece también en dos expoliados libros de coro de la Colegial de El Salvador, el *Oficio del Divino Salvador* y el *I*, sobre los que no existen documentos que nos permitan fecharlos.

Pero la miniatura no fue más que un aspecto de su vida profesional. Él se titula siempre pintor y como tal aparece en los documentos unas veces actuando como fiador de otros artistas, escultores y pintores, otras como autor de las obras e incluso otras como un personaje sevillano más captado en un momento de su vida privada.

El 9 de septiembre de 1536 toma un aprendiz, Juan, hijo de Juan Sánchez<sup>11</sup>, lo que indica que ya estaba en condiciones de hacerlo, o sea, que era maestro pintor.

Desde 1537 vive en la collación de San Miguel en donde continuó hasta, al menos, el 6 de octubre de 1557<sup>12</sup> y cuya presencia se atestigua en varios documentos del archivo parroquial. El jueves 30 de junio de 1541 se bautiza Jerónima, hija de Catalina, una esclava negra de Andrés Ramírez, siendo los padrinos Pedro de Alcazar, el entallador Nicolás de León, que ya había mantenido una relación profesional con su padre Juan Ramírez en 1538 actuando como su fiador en el retablo para el monasterio de San Pablo, el clérigo Estacio de la Cueva y Juan de Burgos<sup>13</sup>. El domingo 14 de octubre de 1543 se bautiza Luisa, otra hija de su esclava Catalina, siendo apadrinada por el pintor Juan López<sup>14</sup>. El sábado 20 de enero de 1546 se bautiza Domingo, tercer hijo de su esclava Catalina, siendo los padrinos el mercader Gregorio López, Francisco de Quesada, Gabriel de Rodera y el escultor Francisco de Vega, todos ellos vecinos de la collación de Santa María<sup>15</sup>. El sábado 25 de febrero de 1548 se bautiza su esclavo Hernando, siendo el padrino Roque Balduque, vecino de La Magdalena<sup>16</sup>, que tan amplia relación profesional tuvo con Andrés Ramírez. El propio pintor a su vez es el que apadrina a Rodrigo, hijo de Pedro Guerra y Francisca Tremiño, el domingo 4 de abril de 1546<sup>17</sup> y a Catalina, hija de María, esclava del licenciado Rodrigo de Santillán, el 14 de agosto de 1548<sup>18</sup>.

Todas estas noticias referidas a su vida privada vienen a confirmarnos que vivió ininterrumpidamente en la collación de San Miguel, que las relaciones con otros artistas sevillanos habían trascendido de lo profesional a lo familiar, apareciendo los nombres de otros pintores o entalladores en los documentos que recogen estas ceremonias de bautismo, y que la situación económica de Andrés Ramírez debía ser

---

11 HERNÁNDEZ DÍAZ, José: *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*. Tomo IX. Sevilla, 1937, pág. 39.

12 IBÍDEM.

13 Archivo parroquial de San Miguel. Libro 1 de Bautismos (1539-1552), folio 27 vuelto.

14 Ídem, folio 54 vuelto.

15 Ídem, folio 79 vuelto.

16 Ídem, 106 vuelto.

17 Ídem, folio 82 vuelto.

18 Ídem, folio 113 recto.

lo suficientemente holgada como para poderse permitir tener dos esclavos, la negra Catalina y Hernando.

La relación de Andrés Ramírez con Hernando de Esturmio la inicia de la mano de su padre, Juan Ramírez, al que debe su introducción en el ambiente artístico de Jaén primero y Sevilla después. El 19 de julio de 1537 Juan Ramírez, Andrés Ramírez y Esturmio se comprometen con los entalladores Francisco, Bernardo, Bartolomé y Nufro de Ortega a no cobrar el trabajo de pintura de un retablo para la iglesia de Santiago de Jerez en tanto no se le haya pagado lo que le corresponde a esta familia de entalladores<sup>19</sup>. Este concierto reproduce punto por punto el del día anterior sobre el mismo retablo en el que los que se obligan con los Ortega son los pintores Antón Pérez y Cristóbal de Cárdenas<sup>20</sup> pues el trabajo de dorado y pintura se lo repartieron los cinco pintores citados y algún otro como Alejo Fernández. La relación profesional de Andrés Ramírez con Hernando de Esturmio continúa en 1550 en que policroman juntos el retablo del hospital de Nuestra Señora de los Remedios de Jerez. El 5 de agosto de ese año apodera al holandés para que cobre la pintura y dorado y el 26 de septiembre fijan la cantidad que cada uno de ellos obtendría por su trabajo en dicho retablo<sup>21</sup> que siete años después, muerto ya Esturmio, aún no han cobrado. Efectivamente el 9 de abril de 1557 apodera, junto a la viuda de Esturmio, Catalina Hernández, al pintor jerezano Antonio de Almeida para que cobrase del citado hospital el resto del pago por la policromía y dorado del retablo mayor<sup>22</sup>. El 31 de octubre de 1552, siempre con Esturmio, valora en 502.700 maravedises un retablo que ha pintado Andrés de Zamora para Catalina Martín, vecina de Zufre<sup>23</sup>.

La relación con Roque Balduque probablemente también la inició su padre Juan Ramírez pues el 3 de octubre de 1545 actúa como fiador, junto a su cuñado Antón Sánchez, hermano de su segunda mujer Ana de Espinosa, en el contrato de un retablo para la iglesia de La Magdalena<sup>24</sup>. Pero, al menos a partir de este momento, los nombres del entallador y de Andrés Ramírez aparecen unidos en muchos documentos, algunas veces firmándolos como autores de la obra. Así se ven en el del 28 de abril de 1551 en el que ambos reconocen haber recibido de Jacome Boti Florentín por comisión del maestrescuela y provisor de Cádiz, don Bernaldino Costantín, 18.700 maravedises que eran parte de los 420 ducados que se les debía pagar por la talla, pintura y dorado de un retablo, ya casi acabado, que estaban haciendo para Chiclana de la Frontera para cuya ejecución se había firmado una escritura hacía *dos años poco más o menos*<sup>25</sup>. Andrés

19 HERNÁNDEZ DÍAZ, José: Op. Cit. Tomo IX, pág. 36.

20 IBÍDEM, pág. 30.

21 GESTOSO Y PÉREZ, José: *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*. Sevilla, 1889-1908. Tomo III, pág. 63.

22 LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés* Sevilla, 1929, págs. 174-175.

23 GESTOSO Y PÉREZ, José: Op. Cit. Tomo III, pág. 419.

24 HERNÁNDEZ DÍAZ, José: Cit. Tomo VI, págs. 38-39.

25 GESTOSO Y PÉREZ, José: Op. Cit. Tomo III, págs. 91-92.

Ramírez, el 24 de noviembre de 1552, extendió una carta de pago al clérigo Bartolomé García, en nombre de Alonso de Guadalcanal, corregidor de Chiclana, por otros 40 ducados que había recibido por el mismo trabajo de dorado y pintura<sup>26</sup>. De este retablo queda, al menos, un relieve que representa el Descendimiento en la iglesia parroquial de San Juan Bautista de esa localidad.

Otra forma de colaboración profesional es la que hace aparecer al pintor como fiador del entallador. El 19 de diciembre de 1554 aparece como avalista de Roque Balduque de dos imágenes de la Virgen y dos tabernáculos para las parroquias de Omnium Sanctorum y San Lorenzo<sup>27</sup>. En 1555 sigue apareciendo en los documentos en calidad de fiador de las obras de Balduque: el 20 de junio de 1555 de un tabernáculo para San Lorenzo, igual al ya hecho en Omnium Sanctorum, el 4 de julio de una imagen de la Virgen y un tabernáculo para San Juan de la Palma, el 3 de noviembre para una imagen de Nuestra Señora para Santa Marina, el 5 del mismo mes de imagen de la Virgen y un tabernáculo para San Román y el 16 de diciembre de imagen de Nuestra Señora de San Nicolás<sup>28</sup>. En los años siguientes sigue apareciendo como fiador de Balduque: el 14 de febrero de 1556 para hacer el tabernáculo de San Gil, el 7 de octubre de 1557 para hacer una custodia de madera para El Puerto de Santa María y el 17 de marzo de 1558, en este caso en unión de Pedro de Villegas, para hacer el retablo mayor de la iglesia de San Lorenzo<sup>29</sup>.

De algunos de los trabajos de Roque Balduque de los que aparece Andrés Ramírez como fiador es también el pintor según rezan los documentos. Ese es el caso del tabernáculo para la iglesia de Omnium Sanctorum que se compromete a dorar y pintar por 34 ducados, conforme al que está hecho en San Vicente, el 20 de junio de 1555, siendo su avalista el entallador Bernardino de Ortega<sup>30</sup> con el que ya mantenía, al menos desde 1536, una larga relación profesional. No solamente se compromete en este documento a dorar y pintar una obra de Balduque sino que lo hace en la misma fecha en que está actuando de fiador de él para otro de sus trabajos, el tabernáculo de San Lorenzo. Los ejemplos citados nos permiten suponer que aquellos trabajos en los que Andrés Ramírez aparece como fiador de Roque Balduque, aunque no haya constancia documental, pueden haber sido dorados y pintados por él. Probablemente ese sea el caso de la imagen de la Virgen que Roque Balduque se compromete a hacer para la iglesia de San Nicolás por 57 ducados, de la que, una vez más, es fiador Andrés Ramírez. Esta cantidad es la que siempre se abona por un tabernáculo, 34 ducados, y por una imagen de Nuestra Señora, 23. Así ocurrió en las iglesias de Omnium Sanctorum, de San Lorenzo, de San Juan de la Palma, de Santa Marina y de San Román. Cuando se trata únicamente de una imagen el precio es de 23 ducados como ocurrió con la de la Encarnación de Rota. Si la de San Nicolás se valora en 57 ducados es porque se le

26 IBÍDEM, pág. 380.

27 HERNÁNDEZ DÍAZ, José: Op. Cit. Tomo VI, págs. 39-40.

28 IBÍDEM, págs. 40-42.

29 IBÍDEM, págs. 42-43.

30 IBÍDEM. Tomo IX, pág. 39.

están sumando al precio de la talla el del dorado y la policromía que bien pueden ser 34 que es la cantidad que el pintor cobra por el tabernáculo de Omnium Sanctorum. Desde luego es mucho más que los 7.000 maravedises que cobran por dorar y policromar Antón Sánchez de Guadalupe la imagen de la Virgen de San Bartolomé, Andrés Morín la de San Román y Antonio de Alfán la de Santa Marina<sup>31</sup>.

Otras veces falta uno de los dos documentos que certifican el trabajo del entallador y el del pintor pero algunos estudios permiten asegurar que ambos colaboraron en la obra. El 1 de marzo de 1555 Andrés Ramírez se obliga a dorar un tabernáculo para la imagen de Nuestra Señora de la iglesia de San Vicente en 13.500 maravedises siendo su fiador el entallador Bernardino de Ortega<sup>32</sup>. Ningún documento certifica que hubiera sido hecho por Roque Balduque pero la imagen de la Virgen de la Cabeza de esa parroquia la relaciona, por notas iconográficas y formulas técnicas, Hernández Díaz con otras del citado maestro<sup>33</sup>.

La relación que mantuvieron Balduque y Ramírez trascendió de la esfera profesional a la familiar como lo demuestra el hecho de que el sábado 25 de febrero de 1548 el primero fuera el padrino de bautismo del esclavo Hernando del segundo<sup>34</sup>.

Además de las obras citadas los documentos dejan constancia de la actuación de Andrés Ramírez en otras más. El 6 de octubre de 1557 se obligó a dorar y estofar un sagrario que ya estaba hecho en la iglesia de San Juan de Marchena, tanto el cuerpo de en medio, encargado con anterioridad a la fecha de este documento, como los dos lados que se habían comprado a los Ortega, por 500 ducados de oro, siendo su fiador el pintor Juan de Zamora<sup>35</sup>. El 4 de diciembre del mismo año se compromete a pintar y dorar, junto con otros cinco pintores, Andrés Morín, Antón Pérez, Antón Sánchez, maese Pedro y Pedro Ximénez, el retablo mayor de la iglesia de Santa Ana de Triana para lo que se impone un plazo de algo más de dos años. Pero el día 30 de diciembre de 1564 la obra aún no está acabada y los pintores reconocen haber recibido ya una cierta cantidad de dinero por lo realizado en la parte que les tocó a cada uno que para Andrés Ramírez fue de 52.000 maravedises<sup>36</sup>. A juzgar por la cantidad de dinero que el pintor lleva recibida, la más alta si exceptuamos la de su tío Antón Sánchez, su intervención en el citado retablo debió ser mayor que la de los otros maestros.

Con Pedro de Villegas va a mantener una larga relación profesional como se manifiesta cuando lo avala para la pintura, dorado y estofado de una viga para la iglesia de San Vicente el 9 de noviembre de 1558<sup>37</sup>, el mismo año en que ambos son fiadores

31 IBÍDEM, págs. 49-50.

32 IBÍDEM, pág. 39.

33 HERNÁNDEZ DÍAZ, José: "Iconografía hispalense de la Virgen madre", *Archivo Hispalense*, 1944, pág. 91.

34 Archivo parroquial de San Miguel. Libro 1 de bautismos (1539-1552), folio 106 vuelto.

35 HERNÁNDEZ DÍAZ, José: *Documentos para la Historia del Arte...Op. Cit.* Tomo IX, págs. 39-40.

36 IBÍDEM, págs. 31-33.

37 IBÍDEM. Tomo VI, pág. 101.

de Roque Balduque. Villegas, en su testamento de 25 de abril de 1563, manda a sus herederos que entreguen a Andrés Ramírez para su ejecución el Crucificado que forma parte del Calvario de talla que remataría la viga de la iglesia de San Vicente y también un artesón y una imagen de la Virgen que le había dado Juan Bautista Vázquez para que los dorase y estofase, tarea que ya estaba casi terminada<sup>38</sup>. La relación profesional entre ambos pintores sale a relucir también en el testamento de Andrés Ramírez del 1 de septiembre de 1569 en donde declara que está dorando y estofando la imaginería del retablo mayor de la iglesia de Santa María de Carmona en unión de Villegas y Antonio Rodríguez<sup>39</sup>.

También trabaja con el pintor Luis de Vargas. En 1563 otorga escritura para pintar, dorar y estofar un retablo para la iglesia de San Andrés de Marchena por 450 ducados y cuatro años después, el 14 de diciembre de 1567, reconoce haber recibido de Antón Ramírez, mayordomo de la fábrica de la citada iglesia, los 25 ducados restantes del pago cuando ya Luis de Vargas, que había colaborado con él, había muerto<sup>40</sup>. El 11 de enero de 1564 en su compañía se compromete a dorar, pintar y estofar un retablo que tenía doña Leonor de Saavedra, vecina de San Lorenzo, que constaba de ocho tableros de pintura por 32.000 maravedises<sup>41</sup>.

El testamento de Andrés Ramírez de 19 de septiembre de 1569 nos aclara las obras en que en aquel momento se hallaba inmerso: aparte del citado retablo de Santa María de Carmona que estaba ejecutando en compañía de los pintores Villegas y Antonio Rodríguez, los lados del retablo de la iglesia de San Martín de Almonaster la Real, esta vez en colaboración con Juan de Zamora, la custodia de la iglesia de El Pedroso, el retablo, las andas y el San Juan para el monasterio de San Clemente, el crucifijo y la Virgen con San Juan para una cofradía de Arcos de la Frontera y el retablo para la capilla que la mujer de Nuño Esquivel tenía en el monasterio de Madre de Dios, terminado por su mujer Catalina Ortiz y sus oficiales<sup>42</sup>.

La última noticia documental de Andrés Ramírez como miniaturista es de 1565 en que está iluminando el libro de coro de la Catedral de Sevilla *Común de los Apóstoles*<sup>43</sup>, pero unas iniciales, A R, en el centro de una magnífica letra de compás<sup>44</sup>, del libreto 34-B apuntan a que él es el autor, dada la relativamente frecuente costumbre que tenía de fechar y poner su nombre en los libros que iluminaba. Si efectivamente él es el autor de esta letra, la fecha de 1575 que aparece en el mismo libreto sería la última de la vida profesional de Andrés Ramírez.

38 LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: Op. Cit., pág. 204.

39 IBÍDEM, pág. 195.

40 IBÍDEM, pág. 203.

41 GESTOSO Y PÉREZ, José: Op. Cit. Tomo III, pág. 413.

42 LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: Op. Cit., pág. 195

43 GESTOSO Y PÉREZ, José: *Sevilla monumental y artística*. Sevilla, 1989-1991. Tomo II, pág. 255.

44 Folio 26 vuelto.

El retablo de Santa Ana de la iglesia de Santa María de la Asunción de Alcalá del Río es la obra capital de Roque Balduque ya que es el único tabernáculo documentado que ha llegado hasta nosotros<sup>45</sup>. Es semejante en medidas, elementos, temática, distribución y precio a otros de esos mismos años. Lo contrató Roque Balduque con Bartolomé Ximénez, cura de esa parroquia, el 13 de mayo de 1557 por 57 ducados, la misma cantidad que había cobrado por varios conjuntos de imágenes de la Virgen y tabernáculos para albergarlas de distintas iglesias de Sevilla. Se comprometió a entregarlo terminado en septiembre de ese mismo año aunque, quizás porque faltaba la pintura y dorado, no se acabó hasta el año siguiente, según reza en la inscripción del banco cuando el comitente ya había fallecido (*cura que fue*). Las medidas a las que tendría que ajustarse serían 15 palmos y medio de altura por 11 y medio de anchura<sup>46</sup>. En el banco, de dos palmos y medio de altura<sup>47</sup> habría una repisa donde apoyaría el grupo central y cuatro pedestales con molduras labradas de talla. Llevaría un artesón de ocho palmos de alto por cinco de ancho<sup>48</sup> en medio de tres ochavas con su vuelta redonda a manera de capialzado, con florones y molduras y dos serafines en los rincones. A los lados de dicho artesón llevaría dos balaustres con sus basas y capiteles labrados de talla. Encima un friso con molduras y serafines, adornando el artesón tres imágenes de bulto de Santa Ana, la Virgen y el Niño en brazos, sentadas, con sus diademas en la cabeza. A los lados de esta hornacina dos cuerpos con sus tableros para pinturas<sup>49</sup>.

Las condiciones del contrato abordan minuciosamente la descripción del retablo, dando sus dimensiones exactas, el material que habría de usarse, madera de borne para la arquitectura y de castaño para la escultura, la temática del grupo central e incluso los temas decorativos que iban sobre frisos y balaustres. La estructura del retablo es semejante a otros que se están realizando en el tercio central del siglo XVI en Sevilla. El que el entallador Bartolomé de Ortega concierta, el 23 de junio de 1539, con el mercader Rodrigo Álvarez para la capilla que éste tenía en el convento de San Francisco, algo mayor que el de Alcalá<sup>50</sup>, se va a repartir de la misma manera. En el contrato de Esturmio, que lo iba a pintar y dorar, del 17 de julio de 1539, se van describiendo los temas y su colocación: en la pieza grande de en medio Nuestra Señora de la Concepción, en las calles laterales los doctores de la Iglesia, dos a cada lado, coronando el retablo Dios Padre acompañado de ángeles, en el banco la aparición del ángel a San Joaquín, el abrazo ante la Puerta Dorada y, a uno y otro lado, el donante con sus hijos varones y su mujer con sus hijas. *Asimismo la copada que vyene debaxo de la peaña que ha de estar junto al altar se a de hazer un letrero de letras de oro y el canpo de muy bueno*

45 PALOMERO PÁRAMO, Jesús: *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*. Sevilla, 1983, pág. 149.

46 3'25 x 2'41 metros.

47 0'525 metros.

48 1'68 x 1'05 metros.

49 GESTOSO Y PÉREZ, José: *Ensayo de un Diccionario... Op. Cit.*, págs. 92-93.

50 17 palmos de alto x 10 de ancho.

*azul fino las quales letras dará el señor rodrigo álvarez, señor de la obra*<sup>51</sup>. Este retablo era semejante al de Santa Ana de Alcalá en materiales, tamaño, distribución de los temas, coronación por la figura de Dios Padre, retrato de donante en el banco e incluso el texto en letras de oro sobre fondo azul que, con toda seguridad, daría datos de quién lo costeó y cuando se terminó. La cantidad que se pagó por este retablo, 60 ducados a Esturmio y algo más de 28 a Ortega<sup>52</sup>, debe ser razonable para este momento, aunque en los dos casos se adjudicó la obra pujando a la baja.

Los temas representados en el retablo de Santa Ana son en algunos casos coincidentes en gran medida con los de otros del momento. Esturmio contrata en 1551 el retablo de la Coronación de la Virgen para el hospital de San Bartolomé en donde, aparte del tema principal, estarían representados los evangelistas, los apóstoles Bartolomé y Andrés, el Padre Eterno y la Anunciación<sup>53</sup>.

El contrato por el que Roque Balduque se compromete a realizar el retablo de Alcalá del Río es minucioso cuando se refiere a los elementos arquitectónicos, a los ornamentales o a las imágenes de bulto de Santa Ana, la Virgen y el Niño aunque omite hablar de la figura de Dios Padre que desde el coronamiento preside todo el conjunto. Pero en el documento no aparece ni una sola palabra referida al estofado, dorado y policromado de esta obra, las figuras y las tablas que lo componen porque eso tuvo que ser objeto de otro contrato.

El retablo es espléndido pese al lamentable estado de conservación en que se encuentra pues está íntegramente desvencijado, las molduras y balaustres movidos, los florones del arco de la hornacina desaparecidos así como las coronas de la Virgen y Santa Ana (Figura 1). Los elementos arquitectónicos que lo dividen y enmarcan responden fielmente a las condiciones del contrato así como los decorativos, labrados *al romano*, que es término común en diferentes documentos. Son temas del grutesco que se repiten igual en todos los posibles soportes: piedra, madera, hierro, barro vidriado, papel, pergamino y seguramente sargas. Alternando con los serafines encajados en las enjutas y en los frisos, hay putti sosteniendo construcciones imaginarias, ramos de frutos enlazados por cintas, mascarones y hasta figuras femeninas desnudas.

Los espacios pictóricos se distribuyen en las dos calles laterales que flanquean la central ocupada por Santa Ana Triplex y, coronándola, Dios Padre. En el banco del lado de la epístola aparece el retrato de medio cuerpo del comitente de la obra, Bartolomé Ximénez, que fue cura de la iglesia de Santa María de la Asunción, con un libro en las manos y una vara de azucenas simbolizando la pureza que corresponde a un clérigo (Figura 2).

---

51 HERNÁNDEZ DÍAZ, José: *Documentos para la Historia del Arte...* Tomo IX, págs. 41-44.

52 10.625 maravedises.

53 GESTOSO Y PÉREZ, José: *Ensayo de un Diccionario...* Op. Cit. Tomo III, págs. 307-308.

En el lado opuesto del banco y enfrentado a él, su patrono, San Bartolomé, de busto también, de la misma medida<sup>54</sup>. El apóstol responde perfectamente a la descripción que de él da el Pseudo-Abdías: cabellos negros y tupidos, tez blanca, ojos grandes, nariz derecha y regular y barba abundante (Figura 3).

Entre ambas tablas, ocupando el espacio central del banco, una inscripción en letras de oro sobre fondo azul, tal como se recoge en el contrato para la pintura y dorado del retablo de Rodrigo Álvarez y que debió ser lo habitual. Para hacerlo no tuvieron más que imitar la del retablo de la Virgen de Rocamador de la misma iglesia de Santa María de la Asunción, próximo en el espacio y en el tiempo pues había sido colocado allí diez años atrás. La inscripción del retablo de Santa Ana, encajada en el espacio del banco sobrante de las dos peanas que soportan las tallas de la hornacina central, reza así: *Este retablo de Señora Santa Anna mando facer el mui reverendo señor Bartolomé Ximénez Cura que fue desta iglesia. Acabose año de mil i quinientos i cincuenta i ocho años.*

En la calle lateral, sobre el ordenante, una tabla representa de cuerpo entero a Santa Catalina (Figura 4). La imagen sostiene con la mano derecha un libro, con la izquierda la espada y con los dedos índice y pulgar de ella un anillo. La santa está pintada con aquellos atributos que definen a la virgen mártir: su extraordinaria belleza, su calidad de hija de un rey por lo que lleva corona, su gran formación intelectual, representada por el libro hacia el que inclina la cabeza en actitud de estar leyendo, su condición de esposa de Cristo por lo que con los dedos pulgar e índice de la mano izquierda sujeta un anillo que simboliza su compromiso, su martirio, intentado primero con la rueda de cuchillos que aparece a sus pies y conseguido con la espada con la que fue decapitada al fin y la victoria sobre el tirano que ejemplifica su cabeza cortada. La imagen, girada tres cuartos hacia la hornacina central del retablo, tiene algún punto de contacto con la Santa Catalina que hizo Esturmio para Santa Ana de Triana en 1553, por ejemplo el plegado de los paños de túnica y manto, y muchísimos más con las Santas Catalina, Bárbara, Justa y Rufina del retablo de los Evangelistas de la catedral, iniciado el mismo año. Los rasgos faciales de las cuatro mártires son semejantes a los de la Santa Catalina de Alcalá, ésta con el óvalo de la cara más redondeado. Iguales son sus vestidos, de escote redondo y mangas de jamón, es decir con una gran amplitud en la parte superior del brazo y un brusco estrechamiento más abajo, que por los puños dejan ver las camisas interiores, y el artificioso plegado de las telas. Este tipo de mangas y sus intensos pliegues están reproduciendo las que aparecen en un grabado de Agostino Veneciano sacado de Rafael y otros varios de Marcantonio Raimondi con la misma inspiración. Especial parecido tiene la Santa Catalina de Alcalá con su homónima del retablo de los Evangelistas por cuanto las dos tienen la mirada baja y las dos sujetan con el dedo índice y pulgar un anillo igual (Figura 5). Otras figuras femeninas de Esturmio mantienen también ese parecido con la Santa Catalina de Alcalá como por ejemplo María Cleofás y María Salomé del retablo de la parroquia de Santa María de la O de Sanlúcar

54 0'45 x 0'45 metros.

de Barrameda. Viendo estas imágenes cuesta trabajo creer que, como dijo Serrera, Esturmio dejara poca huella en sus contemporáneos<sup>55</sup>. La figura de Santa Catalina del retablo de Santa Ana con seguridad está sacada de algún grabado de los que difundían modelos rafaelescos. En concreto lleva delante de la corona un turbante rayado que, aunque más pequeño, es semejante al de la Virgen de la Silla y la Fornarina.

Formando pareja con la santa, en el lado del evangelio, se ha representado a San Andrés (Figura 6) haciendo honor a su nombre que significa hermoso, fuerte, varonil. De cuerpo entero, lleva en su mano izquierda un libro mientras que con la derecha sostiene la cruz en aspa, símbolo de su martirio. Aunque las tablas tienen la misma medida<sup>56</sup>, el apóstol es de tamaño algo menor que la santa siendo su canon más esbelto lo que se aprecia por el tamaño sensiblemente más pequeño de la cabeza. Toda la figura emana dinamismo y fuerza que se concentra principalmente en la cara. En ella la ancha frente, más iluminada que ninguna otra parte de su cuerpo, las cejas rectas que cobijan ojos hundidos, el entrecejo fruncido que le aporta un aire grave, la nariz recta, de puente alto, los pómulos muy marcados y una abundante y rizada barba, en la que se entremezclan no pocas canas, colaboran a darle el aire de persona mayor que denotan las arrugas de su rostro. Está magistralmente plasmado un hombre que soporta el gran peso de la misión trascendente que tiene que cumplir: dar el triple testimonio de la palabra, de los milagros y del martirio. De nuevo es un modelo rafaelesco reproducido por un grabado de Marcantonio Raimondi representando a San Andrés.

En la parte superior de las calles laterales dos tablas muestran la Anunciación<sup>57</sup> sacadas también de un grabado de Marcantonio Raimondi que divulgaba una composición de Rafael. El arcángel, situado a la derecha de la Virgen como es lo habitual a partir del siglo XVI, ocupa el lado del evangelio (Figura 7). Captado en el momento de tomar tierra, sus ropas se agitan por el viento mientras emite el mensaje, cuyo inicio lleva escrito en una filacteria unida al cetro que sujeta con la mano izquierda, por lo que lleva la boca entreabierta. Refuerza su palabra con el dedo índice de la mano derecha levantado. Es una figura de belleza ideal, de pelo rubio, largo y rizado que se ajusta al grabado totalmente.

En el lado opuesto están los otros dos personajes esenciales de la historia: la Virgen y el Espíritu Santo en forma de paloma (Figura 8). Ella, arrodillada ante un atril, se vuelve, aunque menos que en el grabado en el que aparece completamente de perfil, al escuchar el mensaje aceptando el papel de madre de Dios. La Virgen conecta visualmente con el Espíritu Santo, protagonista del tercer momento de esta historia que relata San Lucas: *El Espíritu Santo vendrá sobre ti...* En todos los aspectos, de vestido, rasgos de la cara y pelo es semejante a Santa Catalina aunque su figura sea más ampulosa.

Ningún nombre ha sido propuesto hasta el momento como autor de la pintura y dorado de este retablo. Angulo apunta a un maestro cuyo estilo estaría entre Villegas

55 Juan Miguel SERRERA CONTRERAS: *Hernando de Esturmio*. Op. Cit., pág. 82.

56 1'20 x 0'45 metros.

57 0'60 x 0'45 metros.

y Luis de Vargas. Serrera descarta la autoría del primero por considerar que las pinturas del retablo de Santa Ana suponen un gran avance respecto al estilo de Villegas de estos momentos y se inclina por alguien del círculo de Luis de Vargas<sup>58</sup>. Este pintor podría ser Andrés Ramírez que por los años en que se está haciendo el retablo de Santa Ana está colaborando tanto con uno como con otro con lo que se conciliarían los dos intentos de localización de Angulo y Serrera.

En la base de la propuesta de la autoría de Andrés Ramírez está la larga y estrecha relación entre el pintor y Roque Balduque que trascendió del plano profesional al familiar. Esa relación, iniciada por Juan Ramírez cuando en 1545 actúa como fiador del entallador, debe ser ya importante cuando Roque Balduque en 1548 bautiza a Hernando, un esclavo de Andrés Ramírez, se intensifica hacia 1549 en que se comprometen juntos a tallar, dorar y policromar el retablo de Chiclana de la Frontera y aumenta al ir transcurriendo el tiempo pues entre 1554 y 1558 el pintor es fiador del entallador en nueve contratos distintos, algunos de ellos para cuatro obras (en 1554 dos imágenes de la Virgen y dos tabernáculos para las iglesias de Omnium Sanctorum y San Lorenzo). Es cierto que el que Andrés Ramírez actúe como avalista de Roque Balduque no es nada excepcional, tampoco que concierten trabajos juntos e incluso que lleguen a tener relaciones en el plano doméstico porque de todas esas actuaciones quedan constancia en los documentos referidas a otros pintores y entalladores. En el plano profesional los artistas actuaban como fiadores unos de otros. Son avalistas del retablo para el monasterio de San Pablo, que se compromete a hacer el entallador Nicolás de León el 19 de marzo de 1538, el pintor Juan Ramírez y Cristóbal de Ojeda<sup>59</sup>. En esa misma fecha, por otro documento, Juan Ramírez se compromete a pintar el mismo retablo siendo esta vez su fiador Nicolás de León<sup>60</sup>. El pintor actúa de fiador del entallador y éste le devuelve el servicio con lo que cuando un pintor aparezca como fiador de un entallador será con bastante probabilidad el autor de la pintura y dorado de la obra.

Da pie también para proponer a Andrés Ramírez como autor de las pinturas del retablo de Santa Ana la relación existente entre Santa Catalina y algunas figuras femeninas de Hernando de Esturmio, principalmente las cuatro santas del retablo de los Evangelistas de la Catedral de Sevilla. La colaboración que mantuvieron durante 20 años, desde julio de 1537 hasta fines de 1556, se debió traducir en influjos y semejanzas.

Finalmente están los parecidos formales. Algunos de los rasgos que aparecen en estas tablas de pintura coinciden con otros de sus miniaturas. El retrato de Bartolomé Ximénez, el donante, tiene unas grandes orejas con un lóbulo colgante y redondeado iguales a las que se ven en San Bartolomé del libro de coro de la Catedral de Sevilla 32, página 2 (Figura 9), de 1565, en Santiago de la página 3 del mismo libro y en Moisés del libro 62, folio 3, de 1558-59.

58 SERRERA CONTRERAS, Juan Miguel: *Pedro de Villegas...*, Op. Cit., pág. 84-85.

59 HERNÁNDEZ DÍAZ, José: *Documentos para la Historia del Arte...* Op. Cit. Tomo VI, págs. 49-50.

60 IBÍDEM. Tomo IX, págs. 36-38

San Bartolomé lleva el pelo representado en mechadas sueltas con ondas muy marcadas, lo que también tiene una procedencia rafaelesca, tal como se ve en su homónimo del libro 32, página 2; su cara es semejante a la de Cristo de la *historia* de la Trinidad del libro 62, folio 2 vuelto, de 1558, (Figura 10) con el que tiene también en común la mano que sujeta el cuchillo igual a la de Jesús sujetando la cruz de la resurrección. Tiene además el apóstol parecido con Santiago el Menor del libro 34, folio 1 vuelto, de 1537, y con la doble máscara que forma la letra donde se aloja la *historia* de la Invención de la Santa Cruz del libro 41, folio 30, de 1537 también.

La figura de San Andrés tiene la prestancia y el volumen de los apóstoles Pedro y Pablo del libro 59, folio 1 vuelto, de 1555, coincidiendo con el primero de ellos en la posición. Los rasgos de su cara, muy definidos, los pómulos muy marcados, la nariz recta, el entrecejo fruncido, son semejantes a los de San José de dos *historias*, la del libro 40, folio 1 vuelto, de 1543, y la del libro 8, folio 32 vuelto, de hacia 1535-37.

Más difícil es encontrar parangones entre las dos figuras femeninas del retablo de Alcalá, la Virgen y Santa Catalina, y otras de las miniaturas realizadas por Andrés Ramírez porque son escasas respecto al gran número de hombres representados, están en mal estado de conservación, como ocurre con Santa Elena del libro 41, folio 30, o son de pequeño tamaño como la Fortuna de la orla folio 2 del libro 59. Pese a ello existe algún rasgo en Santa Catalina que la relaciona con la obra de iluminación de Andrés Ramírez. La corona que lleva está formada por unas peculiares flores empleadas por el pintor como se ven, por ejemplo, en el libro 41, folio 6 vuelto. El pomo de la espada, muy característico, aparece por dos veces en el *Evangelionario y Colectario Cartujano*, folios 1 y 197, de 1535. Tras la figura de Santa Catalina las luces se distribuyen igual que en las miniaturas de Andrés Ramírez: en la línea del horizonte una luz como si estuviera amaneciendo y más arriba, en lo alto del cielo la oscuridad. Así se ve en las *historias* de Santa Elena del libro 41, folio 30, de San Felipe y Santiago el Menor del libro 34, folio 1 vuelto y de la Presentación de la Virgen en el templo del libro 8, folio 1 vuelto.

Pero los puntos de contacto entre el retablo de Santa Ana y la obra miniaturista de Andrés Ramírez no acaban aquí. Los elementos decorativos que adornan balaustres, frisos y peanas están repetidos en las miniaturas como ocurre con esos graciosos putti que sostienen aparentes estructuras arquitectónicas y esos mascarones que se cubren la cabeza con unos paños anudados en las sienas, que habían difundido grabados de René Boyvin y de Agostino Veneciano. Son temas realizados sobre todos los soportes posibles, por todos los artistas, pues están extraídos de grabados, de estampas e incluso de ilustraciones de libros impresos, pero la similitud de ellos con los de la iluminación nos hacen pensar que quizás la traza del retablo, existente ya cuando Roque Balduque se comprometió a hacerlo, a la que se ajusta la parte arquitectónica, escultórica y decorativa de él estrechamente, pueda ser de Andrés Ramírez también.

Éste es un pintor que, como tantos, pese a aparecer frecuentemente en los documentos, no es más que un nombre. Pero, a diferencia de otros, él cuenta con una obra de iluminación muy amplia que permitiría rastrear a través de ella su posible labor pictórica. Todo esto no es más que una hipótesis de trabajo o punto de partida para continuar la búsqueda que ya habíamos propuesto hace muchos años.



Figura 1. Retablo de Santa Ana de la iglesia de Santa María de la Asunción de Alcalá del Río.



Figura 2. Bartolomé Ximénez.



Figura 3. San Bartolomé.



Figura 4. Santa Catalina.



Figura 5. Santa Catalina del retablo de los Evangelistas de la Catedral de Sevilla.



Figura 6. San Andrés.



Figura 7. Arcángel San Gabriel.



Figura 8. Virgen María y Espíritu Santo.

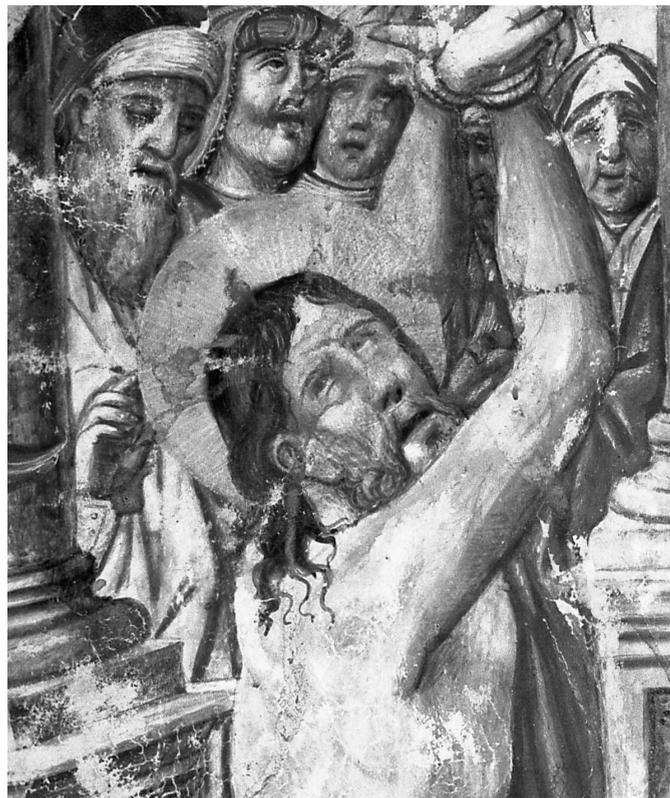


Figura 9. San Bartolomé. Libro de coro 32, página 2 de la Catedral de Sevilla.



Figura 10. Santísima Trinidad. Libro de coro 62, folio 2 vuelto de la Catedral de Sevilla.