

DIEGO LÓPEZ BUENO, ARQUITECTO DE RETABLOS: NUEVAS APORTACIONES A SU OBRA

DIEGO LÓPEZ-BUENO AS THE ARCHITECT OF ALTARPIECES:
A NEW APPROACH TO HIS WORKS

POR FÁTIMA HALCÓN
Universidad de Sevilla. España

Diego López Bueno es uno de los arquitectos de retablos más prolíficos de la primera mitad del siglo XVII. Su extensa obra no sólo se limita a Sevilla sino que comprende otras ciudades andaluzas y americanas. Este artículo añade a su trayectoria profesional la identificación de un retablo que se daba por perdido y la atribución de otros retablos y dibujos.

Palabras clave: Diego López Bueno, retablos, Sevilla 1ª mitad del siglo XVII

Diego López-Bueno is no doubt one of the most productive Spanish seventeenth-century altarpiece architects. He worked not for the Seville churches, but for those of several Andalusian and American towns. This paper studies one of his altarpieces that had been long considered lost, just as it attributes to him several other altarpieces and drawings

Kew words: Diego López-Bueno, altarpieces, Seville, early seventeenth century, lost altarpiece

La producción retablística de Diego López Bueno es una de las más prolíficas del ámbito sevillano de la primera mitad del siglo XVII, destacando, además, su faceta como arquitecto y escultor. Su extensa obra no sólo está circunscrita al medio sevillano sino también al americano para donde realizó numerosos retablos aún hoy sin identificar salvo el dedicado a San Juan Bautista de la Catedral de Lima. Su biografía personal y artística ha sido objeto de atención de numerosos historiadores desde la primera mitad del siglo XX, destacando los estudios que le han dedicado los investigadores López Martínez y Pleguezuelo Hernández.¹ El análisis de su obra y la revisión de los documentos publi-

1 Sobre este maestro existe una completa biografía, PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A., *Diego López Bueno: ensamblador, escultor y arquitecto*, Sevilla, 1994; ver además, LÓPEZ MARTÍNEZ, C., “Retablos de Diego López Bueno” en *El Liberal*, Sevilla, 1928 (14-1); LÓPEZ MARTÍNEZ, C., “El escultor y arquitecto Diego López Bueno” en *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras*, nº 63, Sevilla, 1933, pp. 74-85; ARENILLAS, J. A., “Nuevos datos sobre el arquitecto Diego López Bueno” en *Boletín Seminario de Arte y Arquitectura*, LVIII, Valladolid, 1992, pp. 388-389;

cados sobre este artista nos ha permitido acercarnos a su extensa producción a la que queremos añadir la atribución del retablo mayor de la iglesia de San Pedro de Marchena, antigua iglesia del convento dominico de esta localidad y de dos dibujos de los que se hayan adheridos al ejemplar del tratado de Vignola que se encuentra en la biblioteca del Colegio de Arquitectos de Valencia.

De su biografía personal conocemos que estuvo emparentado con Gerónimo Hernández y Andrés de Ocampo a los que se vincula su formación artística puesto que colaboró en sus primeras obras con artistas que se movieron en los círculos de Gerónimo Hernández. Así se evidencia en sus primeros encargos documentados, fechados en 1588 y 1594, por los cuales sabemos que trabajó en la talla y ensamblaje de diversas obras concertadas con Juan Bautista Vázquez El Mozo: dos retablos mayores –Santa María de Arcos de la Frontera y parroquia de Cortegana– y tres monumentos eucarísticos, el del El Puerto de Santa María, el de Zahara y el de Moguer.² A lo largo de su extensa trayectoria profesional como retablista colaboró con los mejores artistas del momento: los arquitectos Asensio de Maeda, Vermondo Resta, Juan de Oviedo el Mozo y Miguel de Zumárraga; los pintores Francisco Pacheco, Alonso Vázquez, Juan de Uceda, Baltasar Quintero, Francisco de Zurbarán, Gerolamo Lucenti da Corregio y Francisco de Herrera el Viejo; con los escultores y ensambladores Andrés y Francisco de Ocampo, Juan de Mesa, Juan de Remesal, Miguel Cano y Juan Martínez Montañés del que fue vecino durante muchos años.

Sus primeras obras en solitario, documentadas entre 1591 y 1600, presentan unas características comunes. Trabaja fundamentalmente para fuera de Sevilla –Guadalcanal, Moguer, Panamá, Cortes– constatándose su obra en la capital en la iglesia de San Miguel y en el convento de San Francisco; todos los retablos son colaterales y de pequeña envergadura. Colabora con pintores afamados, Alonso Vázquez, Francisco Pacheco y Vasco de Pereira e inicia su colaboración con Montañés en el retablo del monasterio de Ntra. Sra. de la Limpia Concepción de Panamá. Todos han desaparecido o no se han identificado lo que impide establecer una hipótesis sobre su primera etapa como arquitecto de retablos.³ Su etapa más prolífica como retablista arranca en 1600 tras la realización del dibujo del tímulo que se levantó en la Catedral para las honras

del mismo autor, *Del clasicismo al barroco. Arquitectura sevillana del siglo XVII*, Sevilla, 2005, pp. 56-60; PLEGUEZUELO, A. y SÁNCHEZ, J. M^a, “Diego López Bueno y su obra americana (1595-1620)” en *Anales del Museo de América*, n^o 9, Madrid, 2001, pp. 275-286; LUQUE TERUEL, A., “La influencia purista de Juan de Herrera y Juan Bautista Vázquez el Joven en los retablos de Diego López Bueno” en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, T. XIII, 26, Madrid, 2004, pp. 431-441; del mismo autor, “Origen del retablo barroco en Sevilla: el modelo tetrástilo, 1600-1660” en *Espacio y Tiempo*, n^o 22, Sevilla, 2008, pp. 143-191

² LÓPEZ MARTÍNEZ, C., *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*, Sevilla, 1928., pp. 123 y 126-127

³ LÓPEZ MARTÍNEZ, C., *Arquitectos, escultores y pintores vecinos de Sevilla*, Sevilla, 1928, pp. 83 y 229-230; Ídem, *Desde Jerónimo Hernández....op. cit.*, pp. 183-184 (Guadalcanal); Ídem, *Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán*, Sevilla, 1932, pp. 64 (Moguer); pp. 232-233 (Panamá); pp. 193 (Cortes); pp. 64-65 (convento de S. Fco. Sevilla); pp. 64 (San Miguel Sevilla);

fúnebres de Felipe II.⁴ El catafalco proyectado por Juan de Oviedo el Mozo contó con la colaboración como ensambladores del propio López Bueno junto a Montañés y Gaspar Núñez Delgado además de los pintores Alonso Vázquez, Pacheco, Pereira y Salcedo.

En algunos de los contratos de retablos desaparecidos encontramos datos de interés como el que suscribe el 6 de noviembre de 1600 con el monasterio de Santa Justa y Rufina para realizar el retablo dedicado a la Santísima Trinidad.⁵ De su lectura deducimos el anacronismo del estofado, concertado con Alonso Vázquez, que debía llevar las columnas adornadas con grutescos entre los que debía introducir *algunas cosas vivas que sean decentes al lugar de dicha obra* lo que demuestra la pervivencia en el ámbito sevillano de ornatos renacentistas en fechas tan tardías y que se mantendrán hasta el tercer cuarto de la centuria. El informe que realizaron Andrés de Ocampo y Juan Martínez Montañés para evaluar el retablo es interesante porque da algunas referencias sobre los conocimientos de López Bueno de la tratadística arquitectónica, sobre todo de Vignola y Palladio, que se manifiesta en los remates laterales organizados mediante dos escudos abrazados por ángeles y en la solución que le da a la calle central del ático con una cornisa *con dos frontespizios en redondo y dos virtudes sentadas y en medio un quadro y arriba otros dos frontespizios y su cornisa*, soluciones, por otra parte, experimentadas por Montañés en esa misma fecha.

Como se ha aludido, muchos de sus retablos mayores se hicieron según las trazas de otros maestros arquitectos reservándose la labor de ensamblaje y, en algunos casos, la escultura. Ello nos lleva al planteamiento de hasta qué punto López Bueno no interviene en el diseño puesto que en los retablos realizados según el proyecto de Maeda, Zumárraga, Resta o Juan de Oviedo el Mozo aparecen rasgos estilísticos comunes a otras obras del artista perceptibles tanto en arquitectura como en retablos. Se da el caso de que algunos de estos arquitectos fueron Maestros Mayores de la Catedral lo que indica que dentro de su cometido estaba el de trazar las obras arquitectónicas relacionadas con el Cabildo Catedralicio, incluido, a veces, el proyecto de los retablos que iban destinados a estos edificios. La figura del Maestro Mayor, con estas características, se mantuvo durante el primer tercio del siglo XVII ello, en la

PALOMERO PÁRAMO, J., *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*, Sevilla, 1983, pp. 459-463

4 LÓPEZ MARTÍNEZ, C., *El escultor y arquitecto Juan de Oviedo y de la Bandera (1565-1625)*, Sevilla, 1943, pp. 38-40, 48-49; PÉREZ ESCOLANO, V., *Juan de Oviedo y de la Bandera (1565-1625)*, Sevilla, 1977, pp. 34-38; del mismo autor, "Los túmulos de Felipe II y Margarita de Austria en la Catedral de Sevilla" en *Archivo Hispalense*, nº 185, Sevilla, 1977, pp. 150-176; BAENA GALÉ, J. M., *Exequias Reales en la Catedral de Sevilla durante el siglo XVII*, Sevilla, 1992, pp. 37-38, 65-70; CRUZ ISIDORO, F., *Arquitectura Sevillana del siglo XVII. Maestros Mayores de la Catedral y del Concejo Hispalense*, Sevilla, 1997, pp. 190-193

5 LÓPEZ MARTÍNEZ, C., *Retablos y esculturas de traza sevillana*, Sevilla, 1928, pp. 27-28 y 128-129; del mismo autor, *Desde Martínez Montañés.....op. cit.*, pp. 65-66 y 237-238; Ídem, *El escultor y arquitecto.....op. cit.*, pp. 8-9; PALOMERO PÁRAMO, J. *El retablo.....op. cit.*, pp. 438-439; PELGUEZUELO, A., *Diego López Bueno.....op. cit.*, pp. 66

práctica, significó que acapararon casi en su totalidad los proyectos emprendidos.⁶ En la intensa actividad profesional que desplegó López Bueno a lo largo de su vida queda suficientemente acreditada su capacidad como tracista hasta el punto de definir una serie de rasgos comunes en sus obras perfectamente identificables tanto en arquitectura como en retablos. Por otra parte, Diego López Bueno ostentó, desde 1612, el cargo de Maestro Mayor de Fábricas que unido a su nombramiento en 1631 de Maestro Mayor de los Reales Alcázares le permitió su intervención en numerosos proyectos tanto en Sevilla como en la provincia.

De los proyectos realizados en colaboración, dos destacan por un acusado clasicismo e influencia herreriana: el mayor del Hospital de las Cinco Llagas de Sevilla y el de la capilla de San Pedro de la Catedral hispalense. El primero, contratado en 1600, según las trazas de Asensio de Maeda se concertó el ensamblaje con López Bueno y la pintura con Alonso Vázquez.⁷ Calificado por Gestoso como del “gusto greco-romano”⁸ en la ejecución e iconografía de retablo jugaron un papel relevante los patrocinadores quienes impusieron la preferencia de la pintura sobre la escultura y relieve, como era costumbre en la retablística sevillana del momento. El retablo sigue el modelo del retablo mayor del monasterio de El Escorial con algunas variantes: se estructura en tres calles prescindiendo de las calles de los extremos que aparecen en los dos cuerpos del original, utiliza el frontón curvo avolutado como remate del primer cuerpo, presente en la retablística sevillana del momento y utilizado en esas fechas por Juan de Oviedo el Mozo, Martínez Montañés y el propio López Bueno. Otros elementos del retablo lo asemejan a obras cuya traza es de López Bueno como la solución del ático con los alerones que flanquean el escudo del Hospital ornamentados con un sinuoso rayado o los giflos de los frisos del segundo y tercer cuerpo evidentes en la mayor parte de los retablos proyectados por el artista, cuya fuente de inspiración fue la lámina que aparece en el libro de Cuarto de Palladio, capítulo XVII. Con respecto al retablo de la capilla de San Pedro de la Catedral Hispalense, proyectado por Miguel de Zumárraga

6 CRUZ ISIDORO, F., *Arquitectura sevillana*.....*op. cit.*, pp. 25-31; 31-59 y 169-193; PLEGUEZUELO, A., *Arquitectura y construcción en Sevilla (1590-1630)*, Sevilla, 2000, pp. 26-47; ARENILLAS, J. A., “Nuevos datos.....*op. cit.*, pp. 388-389; del mismo autor *Del clasicismo al*.....*op. cit.*, pp. 56-60

7 ARANA DE VARFLORA, F., *Compendio Histórico Descriptivo de la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Sevilla, Metrópoli de Andalucía*, Sevilla, 1766, edic. 1978, pp. 73; PONZ, A., *Viaje de España*, Madrid, 1780, edic. 1947, pp. 800; CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Descripción artística del Hospital de la Sangre de Sevilla*, Valencia, 1804, pp. 27-28; GONZÁLEZ DE LEÓN, F., *Noticia Artística, Histórica y Curiosa de todos los edificios públicos sagrados y profanos de esta....Ciudad de Sevilla*, Sevilla, 1844, edic. 1973, pp. 469; PALOMERO PÁRAMO, J., *El retablo**op. cit.*, pp. 436-437; La documentación de las pinturas y ensamblaje en: SERRERA, J. M., “Alonso Vázquez: El retablo mayor del Hospital de las Cinco Llagas” en *Archivo Hispalense*, nº 227, Sevilla, 1991; PLEGUEZUELO, A., *Diego López Bueno*...*op. cit.*, pp. 24 y 66

8 GESTOSO Y PÉREZ, J., *Sevilla Monumental y Artística*, T. III, Sevilla, 1892, pp. 116

según escritura fechada el 14 de mayo de 1620,⁹ la sobriedad y el clasicismo de esta obra resultan anacrónicas para la fecha de ejecución aunque se halla acorde con las propuestas arquitectónicas de Zumárraga quién en calidad de maestro mayor propone un retablo de marcadas líneas geométricas e influjo herreriano, ya superado es estos momentos en la retablística sevillana.

Mayor interés, desde el punto de vista arquitectónico, fue su colaboración con Vermondo de Resta y con Juan de Oviedo el Mozo. Con Resta realizó dos retablos.¹⁰ El primero, un colateral dedicado a la Inmaculada Concepción, se halla en la iglesia de Santiago de Sevilla en el que Resta hace las trazas, López Bueno se encargó de la escultura y el ensamblaje y el programa pictórico corrió a cargo de Francisco Pacheco.¹¹ Estructurado mediante tres calles, dos cuerpos y ático el retablo arquitectónicamente combina el frontón curvo que introduce en la caja central del primer cuerpo y del ático con el dintel recto y frontis partido del segundo destacando su sobria ornamentación con respecto a retablos posteriores. De nuevo vuelve a colaborar con Resta al contratar el 5 de julio de 1605 el retablo mayor de la iglesia de San Martín de Sevilla. El retablo combina las esculturas, realizadas por Andrés de Ocampo, y pinturas, concertadas con Gerolamo Lucenti da Corregio, siendo policromado por Gaspar de Ragis y, a la muerte de éste, por Juan y Diego de Salcedo.¹² El actual retablo difiere del original tras la intervención sufrida en 1691 que afectó a la calle central al adaptarle un expositor y camarín

9 *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, T. I, Sevilla, 1927, pp. 43-46; LÓPEZ MARTÍNEZ, C., *Retablos.....op. cit.*, pp. 30-31; *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, T. II, Sevilla, 1930, pp. 200-201; HERNÁNDEZ DÍAZ, J., *El retablo sevillano en el siglo XVII*, Sevilla, 1932, pp. 13; *Documentos para la historia del Arte en Andalucía*, T. V, Sevilla, 1933, pp. 81; GONZÁLEZ MORENO, J., “Documentos para la historia de la Capilla de San Pedro de la Catedral de Sevilla” en *Homenaje al Pr. Dr. Hernández Díaz*, Sevilla, 1984, pp. 213-224; PALOMERO PÁRAMO, J., *El retablo.....op. cit.*, pp. 441-442; HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, S., “Catedral y Patronazgo Civil: el caso de la familia Tavera y la Capilla de San Pedro de la Catedral de Sevilla” en *El comportamiento de las Catedrales Españolas. Del Barroco a los Historicismos*, Murcia, 2003, pp. 449-459

10 MARÍN FIDALGO, A., *Vermondo Resta*, Sevilla, 1988, pp. 114-115

11 LÓPEZ MARTÍNEZ, C., *El escultor yop. cit.*, pp. 9-10; PALOMERO PÁRAMO, J., *El retablo....op. cit.*, pp. 463-464; PLEGUEZUELO, A., *Diego López Bueno.....op. cit.*, pp. 66

12 *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, T. I, Sevilla, 1927, pp. 152-153; LÓPEZ MARTÍNEZ, C., *Retablos y.....op. cit.*, pp. 31-32; LÓPEZ MARTÍNEZ, C., *Desde Jerónimo Hernández.....op. cit.*, pp. 128; *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, T. II, Sevilla, 1930, pp. 136, 138-139 y 246-248; HERNÁNDEZ DÍAZ, J., *Arquitectos y escultores sevillanos del siglo XVII*, Sevilla, 1931, pp. 13-14; LÓPEZ MARTÍNEZ, C., *Desde Martínez Montañés....op. cit.*, pp. 97-102 y 191; MURO OREJÓN, A., “Pintores y Doradores” en *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, T. VIII, Sevilla, 1935, pp. 101-102; PÉREZ SÁNCHEZ, A., *Pintura italiana del siglo XVII en España*, Madrid, 1965, pp. 39-40; PALOMERO PÁRAMO, J., *El retablo.....op. cit.*, pp. 443-445; PLEGUEZUELO, A., *Diego López Bueno....op. cit.*, pp. 24 y 67; CARO QUESADA, M^a J. S., *Los Barahona. Entalladores sevillanos del barroco*, Sevilla, 2006, pp. 28; ESCUDERO MARCHANTE, J. M^a, *La iglesia de San Martín de Tours de Sevilla. Historia y descripción artística*, Sevilla, 2007, pp. 30-35

proyectados por Fernando de Barahona lo que desvirtuó la traza arquitectónica al darle un sentido de verticalidad a esta parte del retablo que, posiblemente, no tendría. Según el contrato el retablo se componía de cinco calles, dos cuerpos y ático, ocho columnas estriadas con retropilastras y un sagrario ochavado situado en el banco, tipología que López Bueno repetiría en obras posteriores como el retablo mayor de Santa Catalina de Sevilla o el desaparecido retablo mayor de San Pedro de Carmona en las cuales el ritmo compositivo viene marcado por la reducción de las calles que flanquean la central con respecto a las de los extremos. La estructura del retablo presenta dos elementos que tendrán gran repercusión en la retablística sevillana posterior: la caja cruciforme para el Crucificado del ático, utilizada también en Santa Catalina, que se repetiría insistentemente hasta el siglo XVIII y los postigos con decoración simulando un aparejo de ladrillo que, igualmente, se mantendrían hasta el siglo XVIII.

La colaboración con Juan de Oviedo el Mozo se concertó el 11 de agosto de 1612 para ejecutar el retablo mayor de la iglesia del convento de Nuestra Señora de Gracia de Villamanrique de la Condesa (Sevilla), obra patrocinada por doña Beatriz de Zúñiga y Velasco, marquesa viuda de Villamanrique de la Condesa.¹³ El retablo se trasladó a la iglesia parroquial de Santa María Magdalena, cuya capilla mayor preside, tras la desaparición del convento franciscano. Se trata de un retablo relicario, el más completo y de mayor tamaño de los conservados en este periodo, articulado mediante tres calles, dos cuerpos y ático. De la escritura se deriva que la planta, la traza y la montea la realiza López Bueno aunque las condiciones se hicieron en conformidad con Juan de Oviedo quién debió introducir algunos cambios de la traza original que afectaron a la calle central, más ancha, y al sagrario que debía haber sido ochavado y finalmente se optó por un sagrario de planta recta. También sufrió un cambio el programa decorativo pues los relieves escultóricos que debía hacer Juan Martínez Montañés se cambiaron al convertir la caja central del primer cuerpo en un armario con estantes para guardar reliquias cuyas doradas puertas, al cerrarse, están decoradas con motivos vegetales. Este armario, flanqueado por dos nichos con esculturas sobre los que descansan dos bustos, resulta lo más interesante y original del retablo al concebir su interior como un gran relicario en cuyos vasos se hallan las reliquias. El programa decorativo se completa con las pinturas del segundo cuerpo y del ático realizadas por Francisco Pacheco. En la escritura contractual de este retablo se hace referencia a los capiteles de las columnas estriadas que *“an de ir harpados como los del obispo de Scalas eceto que no an de llevar cogollos sobre las hojas sino los caniculos que nazcan de una flor con sus traspilares de la orden corintia...”* lo que evidencia la importancia que tuvo en los ámbitos artísticos sevillanos el retablo que preside la capilla del obispo de Scalas que se halla en la Catedral de Sevilla como modelo de buena arquitectura y ornamentación en fecha tan tardía. La realización del retablo fue premiosa pues el finiquito no se otorgó hasta el 5

13 *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, T. II, Sevilla, 1930, pp. 140-143 y 164-168; LÓPEZ MARTÍNEZ, C., *Desde Martínez Montañés...op. cit.*, pp. 70; PÉREZ ESCOLANO, V., *Juan de Oviedo...op. cit.*, pp. 89; PALOMERO PÁRAMO, J. *El retablo...op. cit.*, pp. 364-365

de marzo de 1619 por lo que pensamos que la intervención de Diego López Bueno en el proceso de elaboración debió ser notable por cuanto Oviedo se ausentaba frecuentemente de Sevilla desde que en 1614 comenzó a trabajar como ingeniero militar.¹⁴ Dos de los elementos decorativos más utilizados en la extensa obra de López Bueno se aprecian en este retablo: la cornisa curva avenerada que aparece en el ático y que el artista emplearía sistemáticamente en obras de arquitectura –fachada de la iglesia de S. Pedro o fachada de la iglesia del convento de Santa Inés de Sevilla– y en retablos y el friso jalonado de filetes convexos que presenta el primer cuerpo, presentes en los tratados de Palladio y de Serlio de donde también se origina la distribución espacial.

Ya aludimos que la actividad artística de Diego López Bueno es una de las más prolíficas del panorama sevillano seiscentista. A partir de 1600, su taller fue uno de los más activos de la ciudad contratando numerosas obras tanto para Sevilla como para América. Muchos de estos retablos han desaparecido como los mayores de Santa Justa y Rufina (1600)¹⁵, convento de San Diego (1605)¹⁶ o el de San Pedro de Carmona (1610)¹⁷ y otros no se han podido identificar como es el caso del destinado al convento de la Concepción de Panamá (1598),¹⁸ el del convento de Santo Domingo de la misma ciudad o el mayor para la Catedral de Comayagua (1620)¹⁹. Nombrado maestro mayor de obras del Arzobispado en 1612, su actividad arquitectónica y retablística se verá incrementada hasta el punto acometer varias obras al mismo tiempo lo que denota que su taller debió ser uno de los más importantes de la ciudad.

Varios son los proyectos de estos momentos en los que López Bueno asumirá la traza y la ejecución de las obras, tanto retablos colaterales como mayores. Entre los primeros destaca el dedicado a la Asunción de Nuestra Señora que se halla en la iglesia de Santa Catalina de Sevilla.²⁰ Encargado en junio de 1605 por el Racionero de la Catedral don Álvaro Morán de la Cerda constituye un significativo ejemplo de retablo de

14 PÉREZ ESCOLANO, V. *Juan de Oviedo.....op. cit.*, pp. 96; CRUZ ISIDORO, F., *Arquitectura sevillana.....op. cit.*, pp. 169-174

15 LÓPEZ MARTÍNEZ, C., *Retablos y.....op. cit.*, pp. 27-28 y 128-129; LÓPEZ MARTÍNEZ, C., *Desde Martínez Montañés.....op. cit.*, pp. 65-66 y 237-238; LÓPEZ MARTÍNEZ, C., *El escultor y.....op. cit.*, pp. 8-9; PALOMERO PÁRAMO, J., *El retablo.....op. cit.*, pp. 438-439

16 LÓPEZ MARTÍNEZ, C., *Desde Martínez Montañés.....op. cit.*, pp. 67; PALOMERO PÁRAMO, J., *El retablo.....op. cit.*, pp. 439

17 *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, T. II, Sevilla, 1930, pp. 257-258; LÓPEZ MARTÍNEZ, C., *Desde Martínez Montañés.....op. cit.*, pp. 70; PALOMERO PÁRAMO, J., *El retablo.....op. cit.*, pp. 445-446

18 *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, T. II, Sevilla, 1930, pp. 137-138; LÓPEZ MARTÍNEZ, C., *Desde Martínez Montañés.....op. cit.*, pp. 193; PALOMERO PÁRAMO, J., *El retablo.....op. cit.*, pp. 453-454

19 ANGULO IÑÍGUEZ, D., “Martínez Montañés y su escuela en Honduras y Guatemala” en *Archivo Español de Arte*, Madrid, 1947, pp. 285-291; del mismo autor “Andrés y Francisco de Ocampo y las esculturas de la Catedral de Comayagua” en *Arte en América y Filipinas*, 4, Madrid, 1952, pp. 113-120,

20 PLEGUEZUELO, A., *Diego López Bueno.....op. cit.*, pp. 66 y 95-96

pequeña envergadura encargados para capillas de fundación privada. Ejemplo similar al anterior lo debió constituir el retablo encargado el 14 de enero de 1610 por doña Catalina Caro, monja del convento de Santa María la Real, para la capilla funeraria de su padre don Alonso Cristín que se hallaba en la iglesia de San Lorenzo de Sevilla, retablo que se da por desaparecido.²¹ En la citada iglesia existe un retablo de estilo similar al del artista en cuyo banco se halla un retrato femenino vestido con hábito dominico y otro masculino que pudiera ser el aludido. Constituiría este retablo la primera actuación de López Bueno en la iglesia de San Lorenzo que más tarde continuaría al trazar las obras arquitectónicas que se llevaron a cabo en la capilla mayor y al contratar la hechura de un sagrario en 1616 que se colocó en el nuevo retablo realizado por Juan Martínez Montañés.²² El sagrario constituye una de las obras más interesantes de este artista en arquitectura lignaria al tratarse de una microarquitectura de dos cuerpos, el inferior con seis columnas entorchadas que marcan la puerta del sagrario y dos entrecalles con friso adornado con giflos y guirnaldas de flores sobre el que descansa un segundo cuerpo de menores dimensiones concebido a modo de templete con ocho columnas estriadas sobre las que apoya un friso rematado por una cornisa rota avenerada y una cúpula gallonada.

Existen dos retablos mayores conservados realizados por Diego López Bueno: el de la iglesia sevillana de Santa Catalina y el de la iglesia parroquial de Espera (Cádiz). El retablo mayor de la iglesia de Santa Catalina lo contrató el 5 de junio de 1624 encargándose de la traza, el ensamblaje y el programa escultórico mientras que la policromía se concertó con los pintores Andrés y Melchor de Saravia que, posteriormente, traspasaron parte de la misma a Francisco de Caraballo.²³ Inspirado en el retablo de la iglesia de San Martín presenta ligeros cambios con respecto a la escritura al eliminar el tercer cuerpo que estaba previsto prescindiendo en parte del programa iconográfico original que incluía la utilización de diversas imágenes pertenecientes a la iglesia. El retablo resultante se adapta a la cabecera poligonal del templo mediante tres calles, dos entrecalles, dos cuerpos y ático. Tanto la estructura como los elementos decorativos presentan un mimetismo con respecto al de San Martín incluyendo los dos grandes alerones o arbotantes que rematan el ático, la caja del Crucificado que marca las líneas de la cruz, la alternancia de cajas rectangulares y semicirculares y la combinación de pintura y escultura. El retablo sufrió una intervención en el siglo XVIII al encajar un camarín en el nicho central del primer cuerpo con el fin de colocar

21 LÓPEZ MARTÍNEZ, C., *Desde Martínez Montañés.....op. cit.*, pp. 67-68; MORALES, A. J., *La iglesia de San Lorenzo de Sevilla*, Sevilla, 1981, pp. 45-46; PLEGUEZUELO, A., *Diego López Bueno...op. cit.*, pp. 68 y 99-100; PALOMERO PÁRAMO, J., *El retablo....op. cit.*, pp. 466

22 MORALES, A. J., *La iglesia deop. cit.*, pp. 18-20 y 35-37. PLEGUEZUELO, A., *Diego López Bueno.....op. cit.*, pp. 68 y 99-100

23 *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, T. II, Sevilla, 1930, pp. 144-147 y 307; HERNÁNDEZ DÍAZ, J., “El retablo sevillano en el siglo XVII” en *Arquitectos y escultores sevillanos del siglo XVII*, Sevilla, 1931, pp. 14; PALOMERO PÁRAMO, J. *El retablo....op. cit.*, pp. 451-452; PLEGUEZUELO, A., *Diego López Bueno....op. cit.*, pp. 42-43, 68 y 73

la nueva imagen titular lo que motivó la eliminación del sagrario y de la caja original que pasaron a formar parte del retablo dedicado a la Virgen del Rosario que se halla en la misma iglesia.²⁴ Estos cambios se realizaron en 1701 con motivo de unas obras efectuadas en la capilla mayor dirigidas por el maestro mayor de la Catedral, José Tirado, que remodeló el presbiterio por razones litúrgicas y construyó el citado camarín adornado con yeserías.²⁵

Otro retablo mayor que acomete López Bueno siguiendo su propia traza es el de la iglesia parroquial de Espera (Sevilla) concertado el 15 de enero de 1629²⁶. El retablo, cuya pintura realizó Pablo Legot, rompe la estructura arquitectónica habitual del artista al tener que copiar, según las condiciones de la escritura, el retablo mayor de la casa profesa de la Compañía de Jesús de Sevilla, realizado por Alonso Matías en 1604. De tres calles y dos cuerpos, presenta la particularidad de alargar la caja central del primer cuerpo para dar cabida al lienzo que lo preside hasta sobrepasar la cornisa que lo separa del segundo, situándose a ambos lados sendas pinturas. El primer cuerpo alterna pilastras estriadas enmarcando el registro central y columnas estriadas con traspilastras en los extremos. El segundo cuerpo está compuesto por tres pinturas siendo la central mayor que las laterales. Desconocemos hasta qué punto López Bueno se adaptó al modelo impuesto porque el retablo sufrió diversas modificaciones a lo largo del tiempo. Hernández Díaz, publica diversas escrituras contractuales con López Bueno y Legot que hacen referencia a las distintas fases de ejecución del retablo y a las dificultades económicas para abordar los pagos afirmando que en 1650 debía pagarse cierta cantidad a Legot para continuar la obra por lo que se emitió un informe acompañado de una traza que, según Hernández Díaz, no coincide con la que se proyecta originalmente ni con el retablo que podemos admirar en la actualidad. Esa traza no se conserva pero por otro informe conocemos que en 1762 se desmontó el retablo con motivo de unas obras que se hicieron en la iglesia perdiendo parte de su decoración, la cual tuvo que rehacerse cuando se volvió a colocar, sufriendo otro deterioro con motivo del terremoto de 1755. La obra se aleja de las estructuras tradicionales de López Bueno al sobredimensionar los registros con respecto al resto de su producción siguiendo el modelo propuesto. La diferencia fundamental con respecto al retablo de la casa profesa de la Compañía de Jesús de Sevilla estriba en la decoración puesto que rehúsa

24 Sobre este retablo y la Hermandad del Rosario véase: ROMERO MENSAQUE, C.J., "Hermandad, parroquia y religiosidad popular en Sevilla: la Hermandad del Rosario de Santa Catalina en el siglo XVIII" en *Guía de los Archivos de las Cofradías de Semana Santa de Sevilla*, Sevilla, 1989

25 HERNÁNDEZ NUÑEZ, J. C., "La iglesia parroquial de Santa Catalina de Sevilla" en *Capilla Sacramental de Santa Catalina*, Madrid, 1997, pp. 15-16

26 HERNÁNDEZ DÍAZ, J., *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, T. I, Sevilla, 1927, pp. 57-74; *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, T. II, Sevilla, 1930, pp. 148-150; LÓPEZ MARTÍNEZ, C., *Desde Martínez Montañés.....op. cit.*, pp. 72; ROMERO DE TERREROS, E., *Catálogo Monumental de España. Provincia de Cádiz*, Madrid, 1934, pp. 338; PALOMERO PÁRAMO, J., *El retablo....op. cit.*, pp. 491-495; PLEGUEZUELO, A., *Diego López Bueno....op. cit.*, pp. 30 y 68

del sobrio lenguaje ornamental de Alonso Matías incluyendo frondosas guirnaldas de aire canesco, fustes entorchados, mutilos y cornisas rotas aveneradas más acorde con sus propias preferencias y con las nuevas propuestas que se aprecian en la retablística sevillana del segundo cuarto del siglo.

Después de analizar su obra queremos aludir un retablo, actualmente indocumentado, que muestra una clara influencia del estilo de este artista. Se trata del retablo mayor de la iglesia de San Pedro de Marchena. La iglesia perteneció a la orden dominicana formando parte del convento fundado en 1517 por don Rodrigo Ponce de León, señor de Marchena y I duque de Arcos,²⁷ subsistiendo, en la actualidad solamente la iglesia. Se tiene constancia de que Diego López Bueno había trabajado para Marchena en diversas ocasiones. La primera en 1605 al contratar un retablo dedicado a San Juan Bautista para la cofradía de San Pedro que se hallaba en la iglesia de San Juan.²⁸ Retablo de un solo cuerpo, cuyo registro central debía adaptarse al tamaño de la escultura titular, sostenido por columnas estriadas comprometiéndose el artista a hacer la talla, el ensamblaje y la escultura. La obra no ha podido identificarse a pesar de que existe en la iglesia un retablo colateral en la nave del evangelio de características y cronología similares pero cuyo estado dificulta la identificación. En la misma iglesia, contrataría, un año más tarde, la hechura de una cajonera para la sacristía.²⁹ Posteriormente, el 2 de abril de 1611, doña Antonia Romero, viuda de Hernán García de Benjumea, alcalde de la villa, contrató el retablo dedicado a San Buenaventura para el desaparecido convento de San Francisco.³⁰ Retablo que mantiene la tipología de los retablos colaterales realizados por el artista al combinar la imagen titular, que debía ser de bulto redondo, con las pinturas que irían situadas en las calles laterales y en el remate. Para este mismo convento contrató el 28 de julio de 1631 junto a Luis Ortiz de Vargas la hechura del retablo mayor según las trazas diseñadas por este artista, siendo ésta la última obra que acomete.³¹ En la escritura se compromete a realizar el retablo en el plazo de siete meses aunque debido a su avanzada edad consideramos que el trabajo lo debió realizar Ortiz de Vargas quién, además, le había arrendado su casa-taller en la calle de la Muela en junio de 1631 y López Bueno moría el 10 de septiembre de 1632.³² El retablo no existe al desaparecer el convento en el siglo XIX quedando en la actualidad solamente

27 Sobre la figura de don Rodrigo Ponce de León, I duque de Arcos ver: SALVAGO AGUILAR, J., "La Casa Ducal de Arcos en la Historia de Marchena" en *Archivo Hispalense*, nº 81-82, Sevilla, 1957, pp. 47-84; GARCÍA HERNÁN, D., *Los grandes de España en la época de Felipe II: los duques de Arcos*, Madrid, 1993; CARRIAZO RUBIO, J. L., *La memoria de un linaje. Los Ponce de León y sus antepasados a fines de la Edad Media*, Sevilla, 2002

28 BAGO QUINTANILLA, M., "Arquitectos, escultores y pintores sevillanos del siglo XVII" en *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, T. V., Sevilla, 1932, pp. 6-8

29 LÓPEZ MARTÍNEZ, C., *Desde Martínez Montañés.....op. cit.*, Sevilla, 1932, pp. 67

30 LÓPEZ MARTÍNEZ, C., *Desde Martínez Montañés.....op. cit.*, pp. 69; PLEGUEZUELO, A., *Diego López Bueno.....op. cit.*, pp. 67

31 BAGO QUINTANILLA, M., "Documentos...." en *Documentos.....op. cit.*, T. II, pp. 84-85; LÓPEZ MARTÍNEZ, C., *Desde Martínez Montañés...op. cit.*, pp. 72

32 PLEGUEZUELO, A., *Diego López Bueno.....op. cit.*, pp. 18 y 30

la capilla de la Veracruz y la armadura que se conserva en la sala de Audiencias del Juzgado de Instrucción.³³

El retablo de San Pedro debió contratarse hacia 1625-1630 con el III duque de Arcos, don Rodrigo Ponce de León y Toledo quién reunió un importante patrimonio a lo largo de su vida llegando a ser uno de los señores más poderosos de la península hasta su muerte acaecida en Marchena el 16 de enero de 1630. El tercer duque vivió en la ciudad durante largas temporadas favoreciendo a numerosas órdenes religiosas y llegando a instalar en su palacio una comunidad de capuchinos y otra de clarisas.³⁴ Casado con doña Teresa de Zúñiga, hija del duque de Béjar, su hijo primogénito, Luis, no llegó a sucederle en el título debido a su muerte prematura pero sí lo haría su nieto, don Rodrigo Ponce de León y Toledo, IV duque de Arcos, casado con doña Francisca de Córdoba y Aragón, cuyos escudos campean en el remate del retablo de San Pedro. Los duques de Arcos mantendrían su patronazgo en la iglesia hasta que fueron absorbidos por la casa ducal de Osuna.³⁵ En la ornamentación de la iglesia debió jugar, asimismo, un papel fundamental doña Victoria de Toledo, viuda de Luis Ponce de León desde 1605 y madre del mencionado IV duque de Arcos, quién impulsó la construcción de los dos sepulcros ducales que se hallan a ambos lados del presbiterio dedicados a la memoria de su marido cuyos funerales, celebrados en este templo, constituyeron una de las grandes manifestaciones del barroco efímero de la ciudad.³⁶

El retablo mayor de San Pedro está configurado mediante dos cuerpos y remate, tres calles y dos entrecalles presentando una estructura similar a la de los retablos mayores de la iglesia de San Martín (1606) y la de Santa Catalina (1624) de Sevilla. Como en los retablos aludidos combina registros semicirculares y adintelados así como pinturas, en los nichos mayores, y esculturas en las entrecalles. Mantiene el tipo de ornamentación utilizado por el artista como puede apreciarse en las guirnaldas de frutos que rematan los nichos y el ático, en el friso adornado de giflos del primer cuerpo, en los apoyos de las hornacinas de las entrecalles y en las puntas de diamantes colocadas en el hueco de las cornisas curvas del ático que López Bueno también empleó en algunas

33 El convento desapareció después de las guerras napoleónicas al ser convertidas sus dependencias en fábrica de salitre. Sobre este tema ver, RAMOS SUÁREZ, M. A., *El patrimonio cultural de Marchena y la ocupación Napoleónica*, Marchena, 1999; FERNÁNDEZ PARDO, F., *Dispersión y destrucción del Patrimonio Artístico Español*, V. I, Madrid, 2007, pp. 215-231

34 RAVÉ PRIETO, J. L., *Arte religioso en Marchena. Siglos XV al XIX*, Marchena, 1986, pp. 14; del mismo autor, "El mecenazgo artístico de la Casa Ducal de Arcos en Marchena" en *I Congreso de Profesores Investigadores*, Sevilla, 1984; "Marchena, una villa de señorío a comienzos de la Edad Moderna" en *Actas de las II Jornadas sobre Historia de Marchena*, Marchena, 1996, pp. 173-231; URQUÍZAR HERRERA, A., *Coleccionismo y nobleza. Signos de distinción social en la Andalucía del Renacimiento*, Madrid, 2007, pp. 146-152

35 Sobre este tema ver: ATIENZA HERNÁNDEZ, I., *Aristocracia, poder y riqueza en la España Moderna. La Casa de Osuna, siglos XV-XIX*, Madrid, 1987

36 Sobre este tema ver: CARRIAZO RUBIO, J. L., "Marchena y los Ponce de León en los sermones y relaciones de sucesos del siglo XVII" en *Actas de las III Jornadas sobre Historia de Marchena*, Marchena, 1997, pp. 15-41

obras de arquitectura como por ejemplo en el claustro del convento de Santa María del Socorro de Sevilla. El programa iconográfico, desvirtuado en la actualidad por la sustitución de algunas imágenes, está dedicado a la exaltación de la vida de Santo Domingo y Santa Catalina, constituyendo esta última la base de las pinturas que lo adornan, pinturas atribuibles al pintor Juan del Castillo quién realizó numerosas obras para la orden dominicana.³⁷

Por último queremos hacer referencia a los dibujos que aparecen adheridos a la edición de Vignola que se conserva en el Colegio de Arquitectos de Valencia, algunos de los cuales han sido ya identificados.³⁸ Se ha apuntado la posibilidad de que el libro hubiese pertenecido a Francisco de Herrera el Viejo ya que en él aparecen tanto los dibujos preparatorios para la decoración del colegio de San Buenaventura de Sevilla como una serie de estampas realizadas por Herrera y por su hermano, Juan de Herrera.³⁹ Posteriormente, el profesor Navarrete apuntaba la sugestiva posibilidad de que este Vignola fuese el que aparece entre los libros que mandó Cano a la Cartuja de Portaceli de Valencia y que luego compró el pintor valenciano Vicente Salvador Gómez.⁴⁰ Se han identificado, asimismo, pegados a las láminas del libro, dos retablos de Juan Martínez Montañés –el de la Inmaculada Concepción de la localidad sevillana de El Pedroso y el mayor del monasterio de Santo Domingo de Portacoeli de Sevilla– quedando aún

37 VALDIVIESO, E. y SERRERA, J. M., *Pintura sevillana del primer tercio del siglo XVII*, Madrid, 1985, pp. 303-369; MALO LARA, L., “Pinturas de Juan del Castillo para la Orden Dominicana” en *Laboratorio de Arte*, nº 19, Sevilla, 2006, pp. 475-481

38 BAROZZIO DA VIGNOLA, I, *Regola delli cinque ordini d’architettura*, 1562. El Libro se conserva en la Biblioteca del Colegio de Arquitectos de Valencia, R. 103. El libro contiene una serie de dibujos pegados a las láminas de las cuales se han identificado algunos. Sobre el tema ver: PÉREZ SÁNCHEZ, A. y NAVARRETE PRIETO, B., “Sobre Herrera el Viejo” en *Archivo Español de Arte*, nº 276, Madrid, 1996, pp. 366-367; SELLÉS CANTOS, P., “Apunte para la historia editorial de la regola delli cinque ordini d’architettura de M. Iacomo Barozzio da Vignola” en VIGNOLA, G., *Regola....op. cit.*, Valencia, 2002, pp. 7-9; NAVARRETE PRIETO, B., “El Vignola del Colegio de Arquitectos de Valencia y sus retablos de traza sevillana: Juan Martínez Montañés” en *Archivo Español de Arte*, nº 311, Madrid, 2005, pp. 235-244; MARTÍNEZ RIPOLL, A., “Francisco de Herrera el Viejo, un joven pintor en pos de la modernidad” en Catálogo Exposición *De Herrera a Velázquez*, Sevilla, 2005, pp. 94; NAVARRETE PRIETO, B., “M. Iacomo Barozzio da Vignola, Regola delli cinque ordini d’architettura” en Catálogo Exposición *Teatro de Grandezas*, Granada, 2007-2008, pp. 184-185

39 La pertenencia a Herrera el Viejo ha sido sostenida por los profesores Pérez Sánchez, Navarrete Prieto y Martínez Ripoll.

40 Sobre la biblioteca de Cano ver: WHETEY, H. E., “El testamento de Alonso Cano” en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, LVII, Madrid, 1953, pp. 117-127; NAVARRETE PRIETO, B., “Sobre Vicente Salvador Gómez y Alonso Cano: nuevos documentos y fuentes formales” en *Ars Longa*, nº 6, Valencia, 1995, pp. 135-140; NAVARRETE PRIETO, B. y SALORT PONS, S., “El saber de un artista: fuentes formales y literarias en la obra de Alonso Cano” en Catálogo Exposición *Alonso Cano. Espiritualidad y Modernidad Artística*, Granada, 2001, pp. 159-201; NAVARRETE PRIETO, B., LÓPEZ AZORÍN, Mª J. y SALORT PONS, S., “Hipótesis de reconstrucción de la biblioteca de Alonso Cano” en Catálogo Exposición *Alonso Cano....op. cit.*, pp. 153-155; NAVARRETE PRIETO, B., “M. Iacomo Barozzio....op. cit., pp. 184

sin identificar un buen número de ellos. En este sentido queremos atribuir alguno de estos a la obra de Diego López Bueno.

Comparto con el profesor Martínez Ripoll la idea de que el libro perteneció a Herrera el Viejo, entre otros motivos porque de los dieciocho dibujos y estampas que van pegados a las láminas mas de la mitad fueron proyectos de Herrera dándose la circunstancia de que los dibujos preparatorios para las yeserías de San Buenaventura están pegados próximos a las láminas del Vignola que sirvieron a Herrera de modelo. Como igualmente sirvió de material de trabajo a Montañés que se inspiró en los modelos vignolescos para trazar los retablos citados. Pero no sólo vemos la inspiración en estos dos artistas pues el libro debió ser utilizado como material de trabajo por otros contemporáneos entre los que destacaría a Diego López Bueno y a Alonso Cano. Nuestro artista mantuvo una estrecha colaboración tanto con Herrera el Viejo como con Montañés y Cano.

Uno de los dibujos adheridos a la edición citada del Vignola, concretamente el que figura en el folio 6v., puede ser un estudio preparatorio de uno de los retablos colaterales que hace López Bueno para el antiguo convento de de Nuestra Señora de Gracia de Villamanrique de la Condesa, hoy en la iglesia parroquial del mismo pueblo. En ambos figuran una serie de elementos comunes como la cornisa curva avenerada que utiliza López Bueno tanto en arquitectura lignaria como pétreo, las guirnaldas de frutos que flanquean la caja central del ático, los remates en pomas del ático, los florones situados sobre la cornisa o el marco mixtilíneo de la caja central. La variación de la columna no es extraña. López Bueno utilizó la policromía de grutescos en algunos de sus retablos, concretamente en el desaparecido de la Santísima Trinidad del monasterio de Santa Justa y Rufina.⁴¹ De este retablo pensamos que es, asimismo, el dibujo preparatorio que aparece en el folio 36v. Su figura coincide con la descripción del primer cuerpo del citado retablo. En efecto, por la escritura sabemos que el primer cuerpo debía de tener un sagrario *muy gracioso* con cuatro columnas y a los lados unas figuras que debían ser de bulto redondo, aunque el proyecto inicial se cambió según consta en el informe que emitieron Juan Martínez Montañés y Andrés de Ocampo llama la atención el protagonismo del sagrario en el cuerpo inferior del retablo. De todos los que realizó a lo largo de su vida uno de los más interesantes es el que se conserva en el retablo mayor de la iglesia de San Lorenzo de Sevilla, realizado por el artista en 1616 y que Juan Martínez Montañés tuvo que incluir en el retablo mayor que realizó para esta iglesia en 1632. La inclinación de López Bueno hacia la realización de estas micro-arquitecturas se patentiza en el dibujo de este primer cuerpo del retablo donde el sagrario actúa como centro focalizador de todas las miradas. La proporción y simetría entre los distintos elementos que lo componen y la cúpula muestran la pericia del artista al concebir este tipo de obra como se patentiza, asimismo, en el citado tabernáculo de San Lorenzo.

41 La documentación del retablo en LÓPEZ MARTÍNEZ, C., *Retablos yop. cit.*, pp. 27-28 y 128-129; del mismo autor *Desde Martínez Montañésop. cit.*, pp. 65-66 y 237-238

La personalidad artística de López Bueno puede considerarse como una de las más destacadas de la primera mitad de siglo XVII sevillano. A su faceta como tracista y ensamblador hay que unir la de escultor ya que la mayor parte de los encargos en esta materia estuvieron vinculados a los retablos para los que trabajó aunque puede considerarse su labor como secundaria con respecto a las grandes figuras coetáneas del momento. Mantiene a lo largo de su vida unos rasgos estilísticos que resultan habituales incluso cuando trabaja en colaboración y tuvo una gran capacidad para abordar distintas obras siendo su taller uno de los más prolíficos de la primera mitad del siglo llegando a acometer la realización simultánea de varios retablos de gran envergadura como los dedicados a San Pedro de la Catedral de Sevilla y el dedicado a la Inmaculada para Comayagua (Honduras), o los que realiza en Sevilla entre 1613-1614 para el convento de la Paz y para los conventos dominicos de San Pablo y Regina Angelorum. Se mantiene fiel a las directrices clasicistas en cuanto a la arquitectura aunque muestra una cierta evolución hacia la prodigalidad ornamental en sus últimos retablos.