

PEDRO DE VILLEGAS MARMOLEJO (1519-1596): NUEVAS OBRAS Y DOCUMENTOS

PEDRO DE VILLEGAS MARMOLEJO (1519-1596): NEW WORKS AND DOCUMENTS

POR JUAN ANTONIO GÓMEZ SÁNCHEZ
Universidad de Sevilla. España

En este artículo se dan a conocer nuevos documentos y obras del artista Pedro de Villegas Marmolejo (c 1519-1589), una de las figuras centrales de la pintura sevillana de la segunda mitad del siglo XVI: los contratos de talla y pintura del retablo de la Virgen de los Remedios de la parroquia de San Vicente de Sevilla, firmados por Jerónimo Hernández y Villegas; un nuevo retablo que atribuimos a este último en la parroquia de Lucena del Puerto (Huelva); y dos tablas de pintura, una de ellas subastada recientemente con la atribución a Luis de Vargas, y la otra conservada en la iglesia napolitana de San Giacomo degli Spagnoli.

Palabras clave: Arte del Renacimiento, Sevilla, Retablo, Pintura, Pedro Villegas Marmolejo, Jerónimo Hernández.

This paper examines new works and documents related to Pedro de Villegas Marmolejo (c. 1519-1596), one of the key figures in sevillian painting in the second half of the XVIth Century: the contracts for the sculpture and painting for the Virgen de los Remedios altarpiece in the sevillian parish church of San Vicente, signed by Jerónimo Hernández and Villegas; a new altarpiece by Villegas in the parish church of Lucena del Puerto (Huelva); and finally, two panel paintings, the first one recently auctioned as a work of Luis de Vargas, and the last one preserved in the neapolitan church of San Giacomo degli Spagnoli.

Keywords: Renaissance Art, Seville, Altarpiece, Painting, Pedro Villegas Marmolejo, Hernández, Jerónimo

Desde la publicación de la monografía dedicada al artista por Juan Miguel Serrera en 1976¹, no han sido muchas las contribuciones al catálogo de Pedro de Villegas Marmolejo, una circunstancia que puede resultar a primera vista extraña al tratarse de uno de los pintores de mayor prestigio en la Sevilla de la época, y cuya actividad comprende un largo periodo de más de cincuenta años². Como aportación al estudio de

1 SERRERA, Juan Miguel: *Pedro de Villegas Marmolejo, (1519-1596)*, Arte Hispalense, 8, Sevilla, Diputación Provincial, 1976, último estudio monográfico dedicado al artista hasta la fecha. En dicho estudio, el propio historiador reconocía el carácter provisional del catálogo de obras del artista.

2 Las contribuciones al catálogo de obras de Pedro de Villegas posteriores a la monografía de Juan Miguel Serrera han sido la atribución y publicación de dos de las pinturas que formaban

la obra del artista, en el presente artículo se publica nueva documentación sobre una de sus obras más significativas, el retablo de la Virgen de los Remedios de la parroquia sevillana de San Vicente, noticias que permiten una datación de la obra mucho más temprana de la hasta el momento aceptada, a la vez que documenta la participación en el conjunto de Jerónimo Hernández. Así mismo, se estudia un retablo hasta el momento tenido por anónimo, que consideramos de su mano en su mayor parte, conservado excepcionalmente completo en la provincia de Huelva. Finalmente, publicamos dos tablas también atribuibles al artista: la primera de ellas una representación de San Juan Bautista recientemente subastada en el mercado de arte con la atribución a Luis de Vargas, y por último una importante Epifanía conservada en Nápoles, pintura que representa un caso excepcional en las relaciones artísticas establecidas entre Italia y Sevilla en la época del Renacimiento..

PEDRO DE VILLEGAS Y JERÓNIMO HERNÁNDEZ: EL RETABLO DE LA VIRGEN DE LOS REMEDIOS DE LA PARROQUIA DE SAN VICENTE (SEVILLA)

Junto con el retablo de la Visitación, pintado para el altar del capellán Diego de Bolaños en la Catedral de Sevilla (c.1566), la tabla de la Virgen de los Remedios conservada en la parroquia sevillana de San Vicente representó para la historiografía del siglo XIX el punto de partida para el estudio de la personalidad artística del pintor sevillano Pedro de Villegas Marmolejo (c. 1519-1596)³. Aunque no se conociera do-

parte del retablo de Lepe. Cf. CARRASCO TERRIZA, Manuel Jesús: “Un fragmento del retablo de la Virgen de las Nieves, de Lepe”, *Boletín Oficial del Obispado de Huelva*, XXXI, nº 253, 1985, págs. 61-66; más recientemente, se ha documentado su participación en las pinturas mitológicas que adornaron la Galera real de Don Juan de Austria. Cf. CAMARERO CALANDRIA, Emma: “Nuevos datos sobre pintores españoles y pintura mitológica en el siglo XVI. La Galera Real de Don Juan de Austria”, *Goya*, nº 286, 2002, págs. 15-26.

3 La bibliografía referida a la Virgen de los Remedios de San Vicente en obras de carácter general es enorme, pudiéndose citar AMADOR DE LOS RÍOS, José: *Sevilla pintoresca, o Descripción de sus más célebres monumentos artísticos*, Sevilla, Francisco Álvarez y Cía., 1844, pág.313; GONZÁLEZ DE LEÓN, Félix: *Noticia artística, histórica y curiosa de todos los edificios públicos, sagrados y profanos de esta Muy Noble, Muy Leal, Muy Heroica e Invicta Ciudad de Sevilla...*, Sevilla, Imprenta de José Hidalgo, 1844, págs. 367 y 605; ÁLVAREZ MIRANDA, Vicente: *Glorias de Sevilla*, Sevilla, Carlos Santigosa, 1849, pág. 88; GESTOSO Y PÉREZ, José: *Sevilla monumental y artística. Historia y descripción de todos los edificios notables...*, t. I, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 1889, pág. 270; MAYER, August L.: *Die Sevillaner Malerschule. Beiträge zu ihrer Geschichte*, Leipzig, Klinkhardt & Biermann, 1911, pág.84; MAYER, August L.: *Historia de la pintura española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1947, pág. 221; ANGULO IÑIGUEZ, Diego: *Pintura del Renacimiento*, Ars Hispaniae, t. XII, Madrid, Plus-Ultra, 1954, pág.216; CAMÓN AZNAR, José: *La pintura española del siglo XVI*, Summa Artis, t. XXIV, Madrid, Espasa-Calpe, 1970, pág.407; HERNÁNDEZ DÍAZ, José: “El templo hispalense de San Vicente”, *Boletín de Bellas Artes*, 2ª época, v. V, Sevilla, 1977, págs. 115-124; A.A.V.V.: *Guía artística de Sevilla y su provincia*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1981, pág. 164; VALDIVIESO, Enrique: *Historia de la pintura sevillana: Siglos XIII al*

cumentación alguna sobre ellas, la circunstancia de encontrarse ambas obras firmadas *PETRUS VILLEGAS PICTOR F(ACIEBAT)* impidió desde el primer momento que en ambos casos se repitiera la confusión –nada infrecuente– de la pintura de Villegas con la de sus contemporáneos, mientras que su calidad intrínseca las convirtió en referencia obligada dentro del panorama de la pintura sevillana del siglo XVI. No obstante, en el caso de la Virgen de los Remedios, ésta ha sido generalmente estudiada desde un punto de vista aislado, sin tener en cuenta las tablas que la flanqueaban en el retablo que todavía Amador de los Ríos pudo ver completo en la parroquia antes de 1844⁴. Desmembrado posteriormente, no se ha conservado ningún resto de la estructura arquitectónica labrada por el escultor Jerónimo Hernández que enmarcaba las pinturas, aunque no ha ocurrido lo mismo con las nueve tablas de Villegas que formaban parte de él, todas conservadas en el mismo lugar para el que fueron pintadas originalmente, la capilla de Francisco Griego, actual del Cristo de las Siete Palabras, de la parroquia sevillana de San Vicente.

Hasta el momento se ha considerado el conjunto como una obra sin documentar, existiendo una total unanimidad en fecharlo estilísticamente entre la producción tardía del pintor, en torno a 1590. No obstante, ya López Martínez, sin señalar la procedencia de la fuente documental, había hecho una breve referencia a un retablo concertado por Jerónimo Hernández y Pedro de Villegas para la capilla de cierto Francisco Griego en la parroquia de San Vicente, retablo que, según el historiador, fue encargado el 27 de Septiembre de 1568 por su hijo “del mismo nombre”⁵. Curiosamente, esta noticia al parecer nunca ha sido puesta en relación, ni siquiera para rechazarla, con las tablas de Villegas conservadas en la misma iglesia. Por el contrario, las tablas se han citado a menudo como pertenecientes al retablo de la capilla de la familia Vargas, mención que puede corresponder a un cambio de patronazgo de la capilla antes de la definitiva posesión de la misma por la Hermandad de las Siete Palabras⁶.

XX, Sevilla, Guadalquivir, 1986, pág. 88; A.A.V.V.: *Velázquez y Sevilla* (Catálogo de Exposición), Sevilla, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 1999, pág. 46, nº 16.

4 “En la capilla de esta, titulada de los Remedios, hay un retablo de gusto plateresco, que tiene buenas formas y encierra varias pinturas, firmadas por Pedro de Villegas”. Cf. AMADOR DE LOS RÍOS, José: *op. cit.*, pág. 313. En el mismo año de la publicación de Amador de los Ríos, González de León mencionaba las tablas, aparentemente ya desmembradas de la estructura arquitectónica: Cf. GÓNZALEZ DE LEÓN, Félix: *op. cit.*, t. II, pág. 367. Curiosamente, en 1849 Álvarez Miranda volvía a citar el retablo completo (“En la capilla titulada de los Remedios, hay un retablo de gusto plateresco, que contiene varias pinturas notables”). Sin embargo, su texto es una paráfrasis casi literal del de Amador de los Ríos, por lo que su testimonio resulta secundario. Cf. ÁLVAREZ MIRANDA, Vicente: *op. cit.*, pág. 88.

5 LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: *El arquitecto Hernán Ruiz en Sevilla. Disertación documental*, Sevilla, Imprenta de la Escuela Provincial de Artes Gráficas, 1949, págs. 35-36.

6 Como ejemplo, ésta es la procedencia señalada en la ficha del Catálogo de la exposición *Velázquez y Sevilla*, *op. cit.*, pág. 46, nº 16.

Localizados los conciertos de talla y pintura, que fueron otorgados no obstante el 3 y 4 de Enero de 1569 ante el escribano Francisco Díaz, y las respectivas cartas de finiquito firmadas por Hernández y Villegas al año siguiente, la documentación —si bien de una manera no del todo explícita, como veremos— permite identificar las tablas de Villegas con las concertadas por el pintor para el retablo tallado por Jerónimo Hernández para el altar del armador, capitán de navío y mercader Francisco Griego, contratado por los herederos de éste, su viuda e hijo Juana Rosa y Nicolás Quisamich⁷.

La fecha señalada por López Martínez para la contratación del retablo (27 de Septiembre de 1568) corresponde en realidad a la de un documento previo extendido por el provisor de Sevilla y dirigido a Francisco Farfán, clérigo presbítero y mayordomo de fábrica de San Vicente, informándole del propósito de Nicolás Quisamich, por esas fechas de 18 años de edad, de fundar una capellanía perpetua en la iglesia, según la voluntad de su padre Francisco Griego. Muerto éste en Cádiz en el mes de Abril⁸, en el testamento otorgado en esta última ciudad había expresado la voluntad de que su cuerpo fuera depositado temporalmente en el monasterio de San Francisco de Cádiz, y más tarde trasladado por sus herederos a Sevilla para ser enterrado en el monasterio del Carmen o en la parroquia de San Vicente⁹. En cumplimiento de esta cláusula testamentaria, Nicolás Quisamich había solicitado al provisor la concesión de la capilla bautismal de San Vicente, sugiriendo el traslado de la pila de bautismo a otro lugar

7 A lo largo de la documentación consultada, el apellido de Nicolás consta en diversas variantes: Quincemite, Quiçemite, Quisamite, Quisamiti, Quiçamici, Quisimite, Queçemyte... hecho que delata la dificultad de los escribanos en transcribir un apellido de origen griego. En el texto hemos preferido hacer uso de la forma del apellido legible en su firma. Ocasionalmente es también citado con el apellido de su madre, como Nicolás Rosa.

8 En el documento se cita que el difunto había testado en esa ciudad el 2 de Junio, pero debe tratarse de una confusión, puesto que en otro fechado ese mismo año consta que dicho testamento lo habría realizado el 18 de Abril ante el escribano Alonso de Villarreal (A.P.N.S., Oficio XIII, Libro 1º de 1568, fol. 967 vto), habiendo fallecido inmediatamente puesto que en un tercero se asegura que había muerto 30 días antes del 18 de Mayo (A.P.N.S., Oficio XIII, Libro 1º de 1568, fol. 799 r). En estos y muchos otros documentos fechados ese año aparece una Juana Rosa preocupada por cobrar todas las deudas que se debieran a su marido en Sevilla, Cádiz e Indias, y tomar a su cargo sus posesiones, ya fueran en reales o ducados de oro, ropas, mercaderías “en naos e fatorías e encomiendas” como en “artillería munición pólvora e armas” (A.P.N.S., Oficio XIII, Libro 1º de 1568, fols. 675 r; 799 r; 865 vto; 886 r; 967 vto).

9 Collación de tradición marinera de donde era vecina la familia, en la calle del monasterio de las Recogidas, aunque poseían así mismo “casas principales” en Cádiz, como consta en el inventario de bienes de Francisco Griego realizado el 10 de Mayo de 1568 (A.P.N.S., Oficio XIII, Libro 2º de 1568, fol. 329 r). En dicho inventario se declara que éste poseía dos naos “sin compañía” y otra dos “con compañía”, una de ellas con Francisco Felipe y la otra con Juan Griego. Por otros documentos sabemos que una de ellas era la nombrada del Santo Crucifijo, recién llegada de América el 22 de Junio con la flota del general Diego Flores de Valdés (A.P.N.S., Oficio XIII, Libro 1º de 1568, fol. 967 vto), y otra probablemente la Concepción, en la cual Francisco Griego había ido de capitán de nao (y la propia nave de capitana de la flota) en la armada del general Cristóbal de Eraso, en 1566 (A.P.N.S., Oficio XIII, Libro 1º de 1568, fol. 886 r).

“cabe la puerta mayor debaxo de la tribuna de los órganos que es lugar muy honesto y decente”. Para dicho traslado se había presentado un parecer de Hernán Ruiz II, maestro mayor del arzobispado, firmado por éste junto con el mayordomo mayor de obras Lázaro Martínez de Coçar y Luis Sánchez Mallén, anteriormente clérigo de la parroquia de San Vicente¹⁰. Señalaba además el provisor que la viuda Juana Rosa prometía gastar en la capilla 1.000 ducados, “los quales no se pueden dexar de gastar... con que la dicha cappilla quedará muy bien adornada”, además de dotar de renta a la fábrica y de donar 310 ducados para ayuda a la obra que la parroquia tenía comenzada. Se ordenaba a Francisco Farfán la concesión de la capellanía, recibiendo los 310 ducados para ayuda de fábrica a la iglesia¹¹. A las 2 de la tarde del 2 de Octubre de 1568, Nicolás Quisamich tomaba en efecto posesión de la capilla “que solía ser del bautismo”, situada entre la puerta de San Benito y la capilla de Juan de Porras¹².

Como señalábamos más arriba, tres meses más tarde de la toma de posesión de la capilla por Nicolás Quisamich, los herederos de Francisco Griego contrataban el retablo que debía presidir la capilla familiar en la parroquia de San Vicente con el escultor Jerónimo Hernández y el pintor de imaginería Pedro de Villegas Marmolejo. Tanto las obligaciones de talla como las de pintura y dorado del retablo siguen las normas habituales en este tipo de encargos. Los artistas se comprometían a cumplir las condiciones adjuntas a sus respectivos contratos, además de seguir la “traça que para el Retablo está fecha”, obligándose Hernández a concluir su labor en Julio y Villegas en Octubre. La forma de pago es también la usual, abonados los 160 y 220 ducados respectivos en tres libramientos, el último de ellos a cobrar una vez tasadas y aprobadas las obras por maestros oficiales. Según las cartas de finiquito otorgadas por Hernández y Villegas así debió cumplirse aunque, también como era frecuente, los plazos estipulados en un principio para la conclusión del retablo se prolongaron. El finiquito con Pedro de Villegas lo firmaron Nicolás Quisamich –en esta ocasión nombrado como Nicolás Rosa– y el pintor el 26 de Enero de 1570¹³ (tres meses más tarde del plazo comprometido inicialmente), mientras que el de Jerónimo Hernández, extrañamente, habría de esperar al 13 de Julio de ese año para llevarse a efecto¹⁴ (un año después a la fecha en que se había obligado a concluir el retablo). Aparentemente, en ninguno de

10 El mismo clérigo a quien Pedro de Villegas había vendido una esclava en octubre de 1567. Cf. SERRERA, Juan Miguel: *op. cit.*, pág. 20.

11 A.P.N.S., Oficio XIII, Libro 2º de 1568, fol. 550 r.

12 A.P.N.S., Oficio XIII, Libro 2º de 1568, fol. 577 r. La puerta citada se corresponde con la que se abre en el lado del Evangelio de la parroquia, mientras que la capilla de Juan de Porras ocuparía lo que es hoy el tránsito a la Sacristía.

13 A.P.N.S., Oficio XIII, Libro 1º de 1568, fol. 239 r. Según el documento, los pagos le habían sido librados, siempre en el banco de Pedro de Morga y Juan de Arregui, en el siguiente orden: 27.500 en el momento del contrato, 900 reales (30.600 maravedís) “fechos los dos terçios de la dicha obra” y 40.000 en el día de formalizarse el documento.

14 A.P.N.S., Oficio XIII, Libro 2º de 1568, fol. 23 r. En ese día el escultor recibía los 6.000 maravedís que montaban las demasías, más otros 1.750 maravedís que aún se le debían del precio inicial de la obra, habiendo percibido el resto de los pagos “en diferentes tiempos”, sin especificar.

los dos casos el retraso fue motivo de descontento para los patronos de la obra, puesto que con la última libranza ambos serían gratificados: Jerónimo Hernández con 6.000 maravedíes por las demasías y Villegas con 15.600 “graçiosos por la buena obra que he fecho por que fue taçada y estimada en más cantidad que los dichos dozientos e veynte ducados”.

Según las condiciones para la obra de talla el retablo, de estructura plana, debía medir 20 palmos de alto por 15 de ancho¹⁵, correspondiendo así la relación entre la anchura y la altura a una proporción clásica 1/1’33 (proporción sesquitercia). La estructura se articulaba verticalmente en un solo cuerpo dividido horizontalmente en tres calles, asentándose dicho cuerpo sobre un banco y coronándose con un ático, según la fórmula usual de los tabernáculos tallados para la archidiócesis sevillana por el flamenco Roque de Balduque a partir de 1554¹⁶, aunque de dimensiones ligeramente mayores a las de aquéllos y, lógicamente, puesto al día en el vocabulario arquitectónico y proporcional de los diferentes elementos que lo componen, como pone de relieve la extrema minuciosidad con la que se establecen las medidas de cada uno de ellos. Sobre el banco se levantaban cuatro columnas de orden corintio¹⁷ con pilares trasdosados, las primeras retalladas¹⁸ en su tercio inferior y estriadas en los superiores, que sostenían un entablamento del que no dejan de mencionarse los serafines tallados en el friso y los dentellones de la cornisa.

Las calles laterales se subdividían en dos registros superpuestos verticalmente y separados por molduras, en cada uno de los cuales habría de disponerse un tablero de pintura, mientras que la calle central la ocupaba un tablero de mayores dimensiones terminado en medio punto. En el coronamiento situado sobre la calle central se dispondría un cuadrado flanqueado por pilares a ambos lados, y dentro de él un tondo en relieve del Padre Eterno sostenido por serafines. Aunque se mencionan los “vasos torneados” a cada uno de sus lados, no se especifica no obstante la tipología del remate superior, que hemos de suponer estaría constituido por un frontón triangular como es característico de la práctica totalidad de los conjuntos retablisticos contemporáneos. Sobre las calles laterales se situaban tondos de pintura enmarcados por “cartones” (cueros recortados) y rematados por cogollos.

Nos encontramos ante un esquema obviamente inspirado en el modelo de arco triunfal “a la romana”, bien establecido tanto en la retablistica como en los monumentos sepulcrales sevillanos del siglo XVI, pero la preocupación por la corrección en el diseño tanto de la estructura general como de los detalles que puede deducirse de la

15 Equivalentes a 419’5 x 313’12 m.

16 Sobre estos últimos, Cf. PALOMERO PÁRAMO, Jesús Miguel: *El retablo sevillano del Renacimiento: Análisis y evolución (1560-1629)*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1983. págs. 145-153.

17 El corintio es el orden explícitamente recomendado por Sebastiano Serlio para los templos dedicados a la Virgen y a los santos de vida virginal (Libro Cuarto, f. 169r).

18 En la reconstrucción visual esquemática que proponemos hemos optado por no intentar reproducir los motivos decorativos de la perdida estructura de talla.

descripción del altar denota una mayor familiaridad con el vocabulario arquitectónico clásico¹⁹, seguramente conocido a través de la tratadística italiana contemporánea y en particular del Libro Tercero de Sebastiano Serlio²⁰. Esta circunstancia permite plantear la hipótesis de que fuera Hernán Ruiz II el autor de la traza seguida por su yerno Jerónimo Hernández²¹. Aunque el arquitecto no es citado en ninguno de los contratos referidos al retablo, ya señalábamos que al adjudicarse en 1568 a Nicolás Quisamich la capilla para el enterramiento de su padre se había estipulado que debía seguirse para el traslado de la pila bautismal el parecer de Hernán Ruiz, maestro mayor de las obras del Arzobispado, por lo que no sería extraño en modo alguno que el mismo maestro fuera consultado por el promotor a la hora de definir la traza del retablo emplazado poco después en la capilla. La colaboración entre ambos artistas está probada documentalmente en el también desaparecido retablo de la Virgen de la Estrella de la Catedral de Sevilla, concertado en 1567 por Hernández según diseño de Hernán Ruiz²². Una vez más, tanto la desaparición de este último conjunto como la falta de concreción en las condiciones para su talla impiden establecer conclusiones definitivas al respecto, aunque ciertos detalles como el definitivo abandono de las conspicuas columnas abalaustradas universalmente aceptadas en todos los retablos sevillanos anteriores, el escaso desarrollo del entablamento compuesto, el uso de tondos rematando las calles laterales y sobre todo la claridad del diseño general y su dependencia de la tratadística italiana indican, si no la mano de Hernán Ruiz, sí su influencia directa en la traza del retablo de la Virgen de los Remedios. La alternativa, igualmente defendible, es que fuera el propio Jerónimo Hernández el autor de las trazas y condiciones del retablo.

Las condiciones por las cuales Pedro de Villegas se comprometía a realizar la obra de pintura y dorado del retablo se detienen sólo en puntualizaciones de carácter técnico sobre el dorado de la estructura de talla y la preparación de los tableros para pintar, dejándose el programa iconográfico de éstos al arbitrio posterior de Nicolás Quisamich. Esta circunstancia, bastante habitual en los contratos de obra artística de la época, podría plantear en principio cierta dificultad para identificar las pinturas del retablo de Francisco Griego con las hoy existentes en la parroquia de San Vicente, en particular si tenemos en cuenta que la única temática concreta que se especifica en los

19 Compárese con el precedente retablo de Diego de Bolaños de la Catedral sevillana, pintado así mismo por Villegas y en el que también intervino Jerónimo Hernández, aunque no en su estructura de talla. En éste, el vocabulario arquitectónico, tanto en su estructura como en los elementos que lo componen resulta anticuado al hacer uso de un lenguaje todavía “plateresco”.

20 Láminas de los arcos de Tito en Roma (f. 99r) y de Trajano en Benevento (f. 104r). Más cercano se encuentra a una de las propuestas del mismo autor italiano en el Libro Cuarto, “in parte simile a quel d’Ancona” (f. 180r), o aún más a una de las láminas del Libro Extraordinario (f. 27r).

21 De ser cierta esta hipótesis es posible que fuera uno de los últimos trabajos del arquitecto, que fallecería al mes siguiente de suscribirse el contrato, aunque por otro lado nada impide pensar que el comitente se hubiera hecho de las trazas ya en 1568.

22 LLEÓ CAÑAL, Vicente: “El último contrato de Hernán Ruiz y el primero de Gerónimo Hernández. Documentos sobre la capilla de la Estrella de la Catedral de Sevilla”, *Revista de Arte Sevillano*, Sevilla, Caja de Ahorros Provincial San Fernando, nº 3, 1983, págs..

contratos²³ hace referencia a la obligación de pintar unos retratos en las calles laterales del banco, mientras que entre las pinturas conservadas, las que habrían de corresponder a esta ubicación representan una a San Jerónimo y la otra a las santas Justa y Rufina.

Debemos encontrarnos en este caso ante un cambio de parecer de los patronos del altar –otra circunstancia no extraña en obras documentadas del periodo– por cuanto el resto de las pruebas indican que la documentación corresponde a las pinturas de Villegas en San Vicente. Así, tanto el número de tablas, nueve, como el formato y medidas de cada una de ellas se corresponden a las requeridas en el contrato. Pero aún más significativa resulta la presencia de ciertos detalles en el programa iconográfico de las tablas que han llegado hasta nosotros que confirman, si fuera necesario, su pertenencia al retablo contratado por Juana Rosa y Nicolás Quisamich en 1568, en particular la aparición en dos de las pinturas correspondientes a las calles laterales de los santos Juan Bautista y Nicolás de Bari. Aunque la primera de ellas es una figura de culto bien conocida y recurrente en multitud de retablos de esta y de cualquier época, no sucede lo mismo con el segundo de ellos. Ambos justifican su presencia en su papel de patronos respectivos de los comitentes del altar, la viuda y el hijo mayor de Francisco Griego. En otro nivel, igualmente apropiada resulta la presencia de San Nicolás, como patrono de las gentes del mar, en la capilla de una familia de marinos griegos. En este contexto resultarían más difíciles de interpretar el resto de figuras de santos representados, que deben responder a devociones particulares de la familia²⁴, o quizá a circunstancias puntuales contemporáneas a la pintura del retablo. Respecto a esto último, la aparición en los laterales de los tradicionales santos intercesores contra la peste, San Sebastián y San Roque, podrían estar relacionados de una u otra forma con la “peste de San Gil”, que azotara la ciudad de Marzo a Agosto de 1568²⁵, como esperanza para evitar el regreso de la enfermedad.

Igualmente pertinente para la familia sería la tabla central con la representación de la Virgen de los Remedios. La pintura de Villegas no responde al tipo iconográfico –una *madonna lactans*– de la pintura del siglo XV de igual advocación conservada en el trascoro de la Catedral hispalense, pero en la Sevilla del siglo XVI la Virgen de los Remedios era por definición la venerada en el desaparecido convento de su nombre en

23 Curiosamente, la mención a los retratos del banco se hace en el contrato de la labor de talla, mientras que no existe referencia alguna a la temática de las tablas en el de pintura y dorado. Este silencio también supone una cierta dificultad para la ordenación de las pinturas laterales del cuerpo del retablo. En nuestra propuesta de reconstrucción visual, debatible, se ha optado por ubicar en el primer registro a San Juan Bautista y San Nicolás de Bari, como patronos de los comitentes, y en el segundo a San Sebastián y San Roque.

24 Excepto a Juana, quien había heredado el nombre de su madre, no corresponden a los otros hijos del matrimonio (Lorenzo, Francisco, Tomasina, María, Juana y Manuela), todos ellos menores de edad, citados en documentos de Junio de 1568 (A.P.N.S., Oficio XIII, Libro 1º de 1568, fol. 674 r y 910 r).

25 Sobre el brote epidémico de 1568, cf. CARMONA GARCÍA, Juan Ignacio: *La peste en Sevilla*, Ayuntamiento de Sevilla, Área de Cultura, 2004, págs.101-118.

Triana, objeto de especial devoción marinera²⁶, que daría nombre a los astilleros más importantes de la ciudad y posteriormente al barrio de los Remedios. Desaparecida la imagen, no es posible verificar la correspondencia iconográfica del tipo de la Virgen de los Remedios firmada por Villegas con el de su posible modelo²⁷, pero una vez más la vinculación marinera de su culto la convertía en una advocación plena de significado para los familiares de Francisco Griego.

A partir de estas evidencias no es posible dudar en la identificación de las tablas de San Vicente con las que una vez formaron parte del desaparecido retablo de Francisco Griego y fijar la ejecución del conjunto a lo largo de 1569, veinte años antes de la fecha tradicional y modernamente aceptada por la historiografía. Aún teniendo presente que la obra de Villegas Marmolejo que ha llegado hasta nosotros representa sólo una parte de la que llegó a realizar, y en consecuencia el conocimiento actual de su labor resulta fragmentario, las pinturas del retablo de la Virgen de los Remedios encajarían en efecto de una manera más lógica en el grupo de las pintadas a finales de la sexta década que en el representado por las escasas y problemáticas obras fruto de su actividad tardía. Por citar dos ejemplos fechables con cierta seguridad, y aunque existen variantes estilísticas entre ambos conjuntos, las tablas de San Vicente se encuentran más próximas a las que forman parte del ya citado retablo de la Visitación (c. 1566) que a la Sagrada Familia y San Juan pintada por el artista para su enterramiento en la parroquia de San Lorenzo (c. 1591), siendo esta última de una factura mucho más suelta y “pictórica”, lejos de la nitidez del dibujo y volúmenes de la Virgen de los Remedios, carácter escultórico por otra parte siempre subrayado por la crítica a propósito de esta última y nada extraño en un artista que como Pedro de Villegas trabajó también como escultor.

EL ANTIGUO RETABLO MAYOR DE LA PARROQUIA DE SAN VICENTE MÁRTIR DE LUCENA DEL PUERTO (HUELVA)

La actividad de Pedro de Villegas en la actual provincia de Huelva fue intensa a lo largo de su carrera, constando documentalmente que realizó una serie de retablos para Higuera de la Sierra (1551, con Hernando de Esturmio), Moguer (dos retablos, uno para el arcediano del Cuzco –1576-1577– y el otro para Antón García Banegas –1578), y Lepe, además de una imagen de la Virgen y dos pinturas de San Pedro y San

26 Ubicado el convento frente al puerto, los barcos saludaban a la Virgen de los Remedios con salvas y música al salir por el Guadalquivir. Cf. ALFONSO MOLA, *Marina: “El mundo del Guadalquivir”*, en A.A.V.V.: *Sevilla, siglo XVI. El corazón de las riquezas del mundo*, Madrid, Alianza, 1993, pág.82.

27 En la misma parroquia de San Vicente se conserva otra pintura con la misma advocación pintada por Pedro de Campaña. Las imágenes de Campaña y Villegas no responden a un mismo modelo, pero comparten un motivo iconográfico común que probablemente estaría presente en el perdido original escultórico trianero: el cesto con frutas que en el caso de la tabla de Campaña sostiene un ángel y en el de Villegas la propia Virgen.

Pablo para la Peña de Alájar (c. 1586). Hasta el momento, de toda esta producción, que ha de darse por perdida, sólo se han identificado dos pinturas de pequeño tamaño pertenecientes al retablo de la iglesia de Lepe, conservadas actualmente en el Museo Diocesano de Arte Sacro de Huelva (Monasterio de Santa Clara, Moguer)²⁸.

Sin embargo, creemos que es posible atribuir a Villegas, en su mayor parte, un retablo hasta ahora considerado anónimo conservado, excepcionalmente completo, en la parroquia de San Vicente Mártir de Lucena del Puerto, retablo de considerable interés tanto por su calidad intrínseca como por la escasez de retablos pictóricos del Renacimiento que han sobrevivido a la destrucción en la actual provincia de Huelva²⁹, siendo así mismo el retablo de mayor tamaño entre los escasos conjuntos de Villegas Marmolejo conservados en su estructura arquitectónica original³⁰. Dada su importancia sorprende la escasa atención que ha merecido el retablo hasta el momento, aparte de la mostrada por los historiadores Manuel Jesús Carrasco Terriza y Juan Miguel González Gómez. Razonablemente, su estructura arquitectónica y decoración escultórica han sido vinculadas con el quehacer del escultor Juan Bautista Vázquez el Viejo o su entorno, pero sus pinturas sólo han sido catalogadas como obras anónimas de hacia 1560³¹ ó 1565³², si bien en el catálogo de la exposición *Ave Verum Corpus*, celebrada en el 2004, se acertaba al señalar “la morbidez de los rostros” de los personajes de la Anunciación del ático, presentada en la exposición como obra anónima, como del “gusto de Villegas”³³.

28 Vid. nota 2.

29 Aparte del que nos ocupa, son sólo dos los retablos de pintura del siglo XVI conservados completos, aunque siempre con “renovaciones” y añadidos posteriores: el de Alejo Fernández en la parroquia de Santa María Magdalena de Cala y el de Juan de Zamora en la iglesia de igual advocación de la villa de Zufre.

30 El otro ejemplo sería el retablo de San Lorenzo de Écija, de menor entidad y mediana calidad artística, mientras que otros dos conjuntos han sufrido alteraciones: el retablo pintado junto con Juan Chacón para el Hospital de San Lázaro perdió la obra de arquitectura y talla del siglo XVI y sus pinturas se encuentran hoy embutidas en una estructura del siglo XVIII; en cuanto al pequeño retablo de San Francisco de la parroquia de Santa Ana de Triana, su marco arquitectónico, muy sencillo, fue adornado también de rocallas en ese mismo siglo, adornos que llegan a enmascarar algunas de sus pinturas.

31 GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y CARRASCO TERRIZA, Manuel Jesús: *Catálogo Monumental de la Provincia de Huelva*, Vol. I. Huelva, Universidad de Huelva, 1999, pág. 301. No ha sido posible consultar la tesis de licenciatura *La pintura del siglo XVI en la provincia de Huelva*, presentada por Manuel Jesús Carrasco Terriza en la Sección de Arte de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Sevilla en Septiembre de 1974, aunque deducimos por la bibliografía posterior del historiador que en ella no se vincularía el retablo de forma directa con Villegas Marmolejo.

32 GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y CARRASCO TERRIZA, Manuel Jesús: *Escultura Mariana Onubense. Historia – Arte – Iconografía*, Huelva, Excma. Diputación Provincial de Huelva e Instituto de Estudios Onubenses “Padre Marchena”, 1981, pág. 373.

33 CARRASCO TERRIZA, Manuel Jesús (coord.): *Ave Verum Corpus: Cristo Eucaristía en el Arte Onubense*, Catálogo de la Exposición Conmemorativa del Cincuentenario de la Creación

El antiguo retablo mayor de la parroquia de San Vicente Mártir de Lucena del Puerto se encuentra actualmente ubicado en el muro del Evangelio del presbiterio de la iglesia, habiendo sido ocupado su antiguo emplazamiento en el frente de la capilla mayor por otro conjunto realizado en 1782³⁴. De proporciones muy verticales³⁵, el retablo consta de banco, dos cuerpos divididos en tres calles por columnas retalladas en el tercio inferior del fuste, y un ático rematado por un frontón triangular. El programa iconográfico es enteramente pictórico, a excepción de la hornacina central. En el banco se sitúan dos tablas con los Evangelistas (izquierda) y los Padres de la Iglesia (derecha)³⁶; en el primer cuerpo aparecen en las calles laterales sendas pinturas con los Santos Pedro y Pablo³⁷, acompañado el primero de ellos por un donante eclesiástico en actitud de oración. La hornacina central está ocupada por una escultura de la Virgen de la Luz³⁸, pero se trata de una sustitución posterior por cuanto el centro del retablo estaría presidido originariamente por una escultura de San Vicente Mártir³⁹, titular de la iglesia, afortunadamente también conservada pero que aparece hoy colocada en el centro del retablo del siglo XVIII que ocupa el frente del presbiterio⁴⁰. En el segundo cuerpo aparecen San Juan Bautista y San Lorenzo en las calles laterales⁴¹, mientras que en la central se sitúa una representación de la Resurrección⁴², estando el ático ocupado por un tondo de la Anunciación⁴³. El retablo se ha conservado casi completo, aunque deben faltar los remates de las calles laterales, quizá con tondos de pintura como en el caso del retablo de la Virgen de los Remedios, habiendo sido restaurado recientemente⁴⁴.

A diferencia del retablo de los Griego de la parroquia de San Vicente que analizábamos previamente, cuyas trazas atribuimos a la posible intervención de Hernán Ruiz II, el uso del vocabulario y las reglas proporcionales clásicos resulta en el diseño arquitectónico del retablo de Lucena del Puerto menos “ortodoxo”: Así, la ausencia de

de la Diócesis, Huelva, Museo Provincial, 7 Octubre al 7 de Diciembre 2004, Córdoba, Servicio de Publicaciones Cajasur, pág. 142, nº 3 (ficha catalográfica de la Anunciación a cargo de Juan Miguel González Gómez).

34 Cf. GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y CARRASCO TERRIZA, Manuel Jesús: *Escultura Mariana...*, op. cit., pág. 373.

35 450 x 265 cms aprox.

36 31 x 88 cms c/u.

37 110 x 50 cms c/u.

38 Escultura realizada hacia 1503, trasladada a la iglesia desde el monasterio jerónimo de Parchilena (Lucena del Puerto) tras su exclaustación en 1837. Cf. GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y CARRASCO TERRIZA, Manuel Jesús: *Escultura Mariana...* op. cit., págs. 371-373 y lám. 183.

39 125 cms de altura aprox.

40 Escultura restaurada en 1891, según consta en una inscripción en el libro que sostiene el santo.

41 105 x 48 cms aprox.

42 120 x 75 aprox.

43 76 x 76 cms.

44 La restauración fue llevada a cabo en 2003 por Pedro Jiménez Pintado y Mireya Albert Astolfi; cf. CARRASCO TERRIZA, Manuel Jesús (coord.): *Ave Verum Corpus...*, op. cit., pág.142.

articulación en el banco (ocupado por tablas horizontales sin enmarcamiento alguno) priva de sustentación visual a las columnas que se superponen sobre éste. Tampoco se ha dado ningún énfasis, sino más bien al contrario, a la estrecha calle central; no existe superposición de órdenes a la manera clásica, utilizándose un extraño orden jónico en los dos cuerpos y remate del retablo... Todo apunta a que el tracista debió ser el entallador o escultor encargados del retablo, aunque queda por determinar si los relieves y la misma escultura del titular, de buena calidad, pertenecen a Juan Bautista Vázquez o, más bien, a algún artista de su círculo inmediato.

Menos dudas parece haber para atribuir las pinturas del retablo a Pedro de Villegas. Los santos del primer y segundo cuerpo, y la Resurrección y el tondo de la Anunciación de la calle central son pinturas de gran calidad y belleza que corresponden plenamente a los tipos y el estilo del pintor sevillano, salvo en el caso del San Pablo del lateral derecho del primer cuerpo, pintura que se aleja del estilo conocido de Villegas y puede ser obra de otro artista desconocido pero de calidad comparable. Una problemática diferente presentan las tablas del banco que, si bien dependen del estilo del maestro, resultan más torpes y desproporcionadas, por lo que deben ser consideradas obra de un colaborador, probablemente siguiendo los diseños de Villegas. La idea de obra pictórica colectiva viene en cierto sentido confirmada por las pinturas murales que en un tiempo cubrieron el frente y las paredes laterales del presbiterio, seguramente contemporáneas al retablo pero de mano de un artista de menor entidad y diferente a los que intervinieron en el ciclo pictórico del retablo⁴⁵. Las tablas se encuentran además en un excelente estado de conservación después de la reciente restauración, que ha puesto de relieve la luminosidad cromática que debieron presentar las pinturas del artista antes de las “renovaciones” de siglos posteriores, destacando en este sentido la pintura de la hermosa casulla de San Lorenzo, de una delicadeza casi “flamenca” en la representación de los bordados de oro sobre rosa, y ello a pesar de que estaría colocado en el segundo cuerpo del retablo, a gran distancia respecto al espectador. La misma preocupación por el buen hacer queda demostrada en la Anunciación del ático, una composición de espíritu clásico, perfectamente adaptada al formato circular, y ya muy alejada de la arcaica pintura homónima pintada por el artista para la parroquia sevillana de San Lorenzo. La pintura de mayores proporciones del conjunto, la Resurrección situada sobre la hornacina central, presenta una composición mucho más abigarrada, manierista si queremos, en respuesta a los condicionantes propios del tema y en marcado contraste tanto con la Anunciación situada sobre ella como en relación a las figuras aisladas de santos que la rodean. De hecho nos encontramos con una de las pinturas de composición relativamente más ambiciosa de un artista en apariencia poco dado a

45 Las pinturas comprenden la Última Cena y la Oración en el Huerto a izquierda y derecha respectivamente del actual retablo mayor, ambas sólo parcialmente conservadas, así como otros pequeños restos en las paredes laterales, entre los que quizá figuraran donantes en la del lado del Evangelio.

excesivas complejidades en la estructura compositiva de sus obras⁴⁶. Una composición que, más que de fuentes grabadas, puede haber sido parcialmente inspirada por la obra homónima de Esturmio en el retablo de los Evangelistas de la Catedral de Sevilla, la versión más elocuente y “moderna” del tema en la ciudad⁴⁷, aunque la espacialidad que todavía conserva el posible modelo desaparece aquí con la proyección hacia el plano del cuadro de las escultóricas figuras, que ahora ocupan todo el espacio de la pintura.

En cuanto a su probable cronología, las pinturas que atribuimos a Villegas del retablo de San Vicente Mártir de Lucena del Puerto se relacionan estilísticamente con los retablos de Diego de Bolaños de la Catedral de Sevilla (c. 1566), de la Virgen de los Remedios (1569-1570) y de San Francisco en la parroquia sevillana de Santa Ana (c. 1570), aunque quizá el retablo de Lucena haya que encuadrarlo en unas fechas ligeramente posteriores, hacia 1570-1575, fechas en las que nuestro conocimiento del estilo del pintor resulta por el momento más problemático.

TABLA DE SAN JUAN BAUTISTA

Siempre a la sombra de sus contemporáneos Pedro de Campaña y Luis de Vargas, no ha sido tradicionalmente el de Pedro de Villegas un nombre que se haya prologado en las subastas de obras de arte⁴⁸. En este sentido, resulta indicativo que en el año 2004 apareciera en el comercio de arte una tabla de San Juan Bautista con la atribución a Luis de Vargas —una atribución que, por otro lado, apuntaba al evidente origen sevillano de la pintura—, que consideramos puede ser atribuida a Villegas⁴⁹. La iconografía es la tradicional en el Santo, representándose el Precursor sentado en una roca, apoyado sobre un libro abierto con el brazo izquierdo, que también sostiene una cruz con una banderola en el que aparece la preceptiva inscripción “ECCE AGNUS DEI QUI TOLLIT PECCATA MUNDI”, mientras que con marcado *contraposto* la derecha señala al Cordero alegórico de Cristo que aparece sentado en el ángulo inferior derecho. Aunque en exceso restaurada a juzgar por la fotografía que conocemos, publicada en el catálogo de la subasta, la pintura nos parece de la mano de Pedro de Villegas Marmolejo, pero probablemente anterior a las representaciones del mismo Santo en los retablos de San Vicente y Lucena del Puerto, pudiéndose fechar de forma aproximada entre 1555 y

46 Así, resulta significativo que una de las pinturas de Villegas de la que se ha destacado particularmente el carácter avanzado de su composición, la Visitación que corona el retablo de la Anunciación en San Lorenzo, en realidad depende directamente de la pintura homónima de Federico Barocci en Santa Maria in Vallicella (Roma), pintura que Villegas debió conocer a través de una fuente grabada.

47 Pintado entre 1553 y 1555; cf. SERRERA, Juan Miguel: *Hernando de Esturmio*, Arte Hispalense, 33, Sevilla, Diputación Provincial, 1983, págs. 96-97.

48 No son suyas algunas obras que han aparecido recientemente en el mercado de arte atribuidas al artista. Nos referimos en particular a dos pinturas con los Santos Pedro y Pablo del siglo XVII, pero atribuidas a Villegas, ofrecidas en subastas de los años 2001 y 2004; cf. *Arte, Información y Gestión*, 14-15 de Noviembre de 2001, pág. 10 y 25 de Noviembre de 2004, pág. 72.

49 Óleo sobre tabla, 136 x 80 cms. *Subastas Segre*, 14 de Diciembre de 2004, pág. 31, nº 53.

1565. Presenta así mismo el interés adicional de conservar aún su marco de talla original, con delgadas columnas abalaustradas en su tercio inferior, y motivos decorativos de roleos vegetales y cartelas en las enjutas del arco y los frisos superior e inferior. La tabla de San Juan Bautista hubo de ser una obra independiente, probablemente un pequeño altar de tipo doméstico.

LA EPIFANÍA DE LA IGLESIA DE SAN GIACOMO DEGLI SPAGNOLI (NÁPOLES)

Mucho más interesante, desde el punto de vista de las relaciones artísticas entre España e Italia en el siglo XVI, es la gran tabla conservada en la capilla de los Caballeros de Santiago en la iglesia napolitana de San Giacomo degli Spagnoli, obra que consideramos debida al pincel de Pedro de Villegas Marmolejo⁵⁰.

Hasta el momento, la pintura ha sido encuadrada por la historiografía artística en el ámbito de Giorgio Vasari, cuando no pintada por el propio artista italiano⁵¹, siendo considerada por Corti como una posible réplica, debida a un epígono, de una perdida Epifanía pintada por Vasari para el duque de Gravina en 1545⁵². Sin embargo, una comparación estilística y tipológica con la obra bien conocida de Vasari descarta a nuestro parecer cualquier tipo de contacto con la pintura del artista italiano, siendo únicamente el deseo de rastrear el destino de la Epifanía pintada para Gravina el motivo que puede explicar dicha atribución.

Pese a su deficiente estado de conservación, particularmente evidente tanto en la pérdida y barrido del color en toda su superficie como en los visibles retoques, la tabla napolitana puede no obstante vincularse claramente con el quehacer artístico de Pedro de Villegas. La pintura, terminada en medio punto, presenta una composición clásica triangular que define la posición de los personajes principales, la Virgen con el Niño y los reyes Melchor y Gaspar arrodillados a sus pies. Colocada ante un fondo de ruinas y ligeramente desplazada a la izquierda, esta estructura compositiva triangular deja a cada uno de los lados espacio para el resto de los personajes de la escena, San José a la derecha y Baltasar y el grupo formado por el séquito real a la izquierda. La composición, muy frontal, nada debe a los precedentes de Pedro de Campaña⁵³ pero, curiosamente, en algunos de los personajes del séquito situados en segundo término la influencia del pintor de Bruselas resulta evidente. Sin embargo, tanto estilística como tipológicamente la pintura corresponde al repertorio de Pedro de Villegas, siendo la figura de María, de hecho, una repetición invertida pero virtualmente exacta de la

50 Óleo sobre tabla, 272 x 170 cms. Conozco la pintura sólo a través de una buena fotografía.

51 La obra no aparece en la monografía clásica de BAROCCHI, Paola: *Vasari pittore*, Milán, Edizioni per il Club del Libro, pero sí en la más reciente de CORTI, Laura: *Vasari. Catalogo completo dei dipinti*, Florencia, Cantini Editore, 1990, pág.57 n 37.

52 CORTI, Laura: *Op. Cit.*, pág.57.

53 Como la Epifanía en un lateral del retablo de San Nicolás de la Catedral de Córdoba.

imagen de la Virgen de los Remedios. El rostro del rey Melchor, a su vez, es afín al de San Jerónimo del banco del mismo retablo de los Remedios. Teniendo en cuenta el mal estado de la pintura y la misma relativa “inmovilidad estilística” de Villegas, resulta difícil situarla cronológicamente, pero la vinculación con las tablas de San Vicente de Sevilla (1569-1570) permite avanzar la hipótesis de que pertenezcan a un periodo cercano a aquéllas, situable entre 1565 y 1570 aproximadamente.

La tabla napolitana supondría un caso ciertamente excepcional en la historia de la pintura sevillana del siglo XVI, cuando la dirección de las relaciones artísticas, como es de sobra conocido, venía marcada por la importación de obras italianas a Sevilla, siendo el caso contrario desconocido hasta el momento⁵⁴. Pero las circunstancias históricas contemporáneas a la pintura ayudarían a explicar la presencia de la obra de un pintor sevillano como Villegas en Nápoles, precisamente en la iglesia de la colonia española de la ciudad y en la capilla de los caballeros de la Orden de Santiago.

Aunque aquí sólo pretendemos dar a conocer la pintura, puesto que para un estudio más completo serían necesarios estudios particulares en Nápoles, no resulta improbable apuntar como hipótesis que la Epifanía de San Giacomo deberá relacionarse con el periodo de gobierno de un sevillano, Per Afán III Enríquez de Ribera, primer Duque de Alcalá de los Gazules (1509-1571) y virrey de Nápoles desde 1559 hasta la fecha de su muerte, cuyos intereses artísticos –o más exactamente, anticuarios– han sido estudiados por Lleó Cañal⁵⁵. Aunque por el momento se nos escapen las circunstancias particulares del encargo y de sus comitentes, fueran los caballeros de Santiago o el mismo virrey, incluso la propia iconografía de la tabla, una Adoración de los Reyes, un tema tradicionalmente vinculado a la clase gobernante y en particular, aunque no exclusivamente, a la realeza, la vincularía al ámbito virreinal hispano. En este punto, y recordando la tradicional aparición de retratos de la clase dirigente a guisa de reyes en la Epifanía, podríamos señalar un probable “retrato” del propio virrey en los rasgos del rey Gaspar, en el ángulo inferior derecho de la pintura: una comparación de las individualizadas facciones de esta última figura y las que aparecen en los retratos conocidos de Per Afán III permite constatar la coincidencia de una serie de rasgos comunes (nariz aguileña alargada, característica y marcada expresión de los arcos supraciliares) y plantear al menos la hipótesis, aún a pesar de reconocer la subjetividad del método.

54 No incluimos, claro está, las pinturas de artistas “sevillanos”, como Pedro de Campaña, o las que en un futuro puedan identificarse como de Luis de Vargas, realizadas en ambos casos en sus respectivas estancias italianas, ni otros ejemplos, igualmente excepcionales, fuera del ámbito sevillano, como la Virgen de la Puridad de Luis de Morales conservada una vez más en Nápoles.

55 LLEÓ CAÑAL, Vicente: “El jardín arqueológico del primer Duque de Alcalá”, *Fragmentos. Revista de Arte*, nº 11, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, págs. 21-32; del mismo autor: *La Casa de Pilatos*, Madrid, Electa – Fundación Casa Ducal de Medinaceli, 1998, págs. 43-57. Su relación con los pintores activos en España se limita documentalmente al encargo del pequeño tapiz del Descendimiento conservado en el Colegio del Corpus Christi de Valencia, según un cartón de Pedro de Campaña, artista para el que también había posado para un retrato, ambas obras realizadas antes de su nombramiento como virrey de Nápoles, además de otro pintado por Pantoja de la Cruz (LLEÓ CAÑAL, Vicente: “El jardín arqueológico...”, *op. cit.*, págs. 22-23).

En realidad, nada hay más lógico en los parámetros de pensamiento del siglo XVI que representar al virrey en dicha escena, a pesar del riesgo de “suplantación” de un puesto usualmente reservado al retrato de los monarcas del momento.

A la hora de determinar quien sería el artista elegido para llevar a cabo el encargo, debieron influir en la clientela tanto el prestigio de Villegas, junto con Luis de Vargas el más importante pintor activo en Sevilla por esas fechas, como también probablemente los contactos del erudito artista con los círculos humanistas de la ciudad, círculos también vinculados con Per Afán de Ribera⁵⁶. Otro problema adicional sería el determinar si el encargo tuvo lugar en Nápoles o Sevilla. No constando ninguna referencia documental de un viaje del pintor a Italia, creemos más prudente considerar que la pintura hubo de ser encargada y pintada en Sevilla y más tarde enviada a la ciudad italiana. A la espera de nueva documentación que pueda explicar las circunstancias concretas del encargo, la Epifanía de Nápoles, una obra pintada para la colonia española en la ciudad, y originalmente de gran calidad a juzgar a través de su ruinoso estado de conservación, representa una inesperada adición al catálogo de pinturas de Pedro de Villegas Marmolejo.

APÉNDICE DOCUMENTAL

Documento 1

1569, Enero, 3 y 4, Sevilla.

Jerónimo Hernández, escultor, concierto con Juana Rosa y Nicolás Quisamich, viuda e hijo de Francisco Griego, la obra de talla y escultura de un retablo para la capilla de la familia en la parroquia de San Vicente de Sevilla.

A.P.N.S., Oficio XIII, Libro 3º de 1568, fol. 779 r.

Sepan quantos esta carta vieren como yo Gerónimo Hernández, escultor, vecino desta cibdad de Sevilla en la collación de Sant Marcos, otorgo e conosco que soy convenido e concertado con vos la señora Juana Rosa, bibda, muger que fuiste de Francisco Griego, difunto, que sea en gloria, e Niculás Quincemite, su hijo, vecinos que sois desta dicha cibdad de Sevilla en la collación de Sant Vicente, questades presentes, en tal manera que yo sea obligado e me obligo de faser vuestro rretablo para la capilla de entierro e capellanya del dicho Francisco Griego, que es en la capilla que sera (sic⁵⁷) del Bautismo de la dicha yglesia de Sant Viceynte desta dicha cibdad, de la forma e manera e tamaño e segund e por la horden contenyda e declarada en las condiciones siguientes.

Aquí las condiciones.

⁵⁶ LLEÓ CAÑAL, Vicente: “El jardín arqueológico...”, *op. cit.*, pág. 21.

⁵⁷ Por “era”.

Las condiciones con que se a de fazer el Retablo para la capilla del señor Francisco Griego, que sea en gloria, en la yglesia de señor San Vinçente desta cibdad de Sevilla son las siguientes.

Primeramente, a de tener de alto veinte palmos desde encima de una peana que estará sobre el altar en que carga hasta el último rremate en lo más alto del, y de ancho a de tener quinze palmos, porque teniendo esta anchura corresponde en proporción con la traça que para el dicho Retablo está fecha y con el largo que es lo que en la capilla cabe.

-Yten que estos veinte palmos de altura sean compartidos en esta manera: el banco tenga dos y medio, y la columna nueve y medio, y el cornijamento uno y medio, y el tondo con su peana çinco, y el rremate sobre el tondo uno y medio, y siendo así compartida la cantidad de los veinte palmos de largo viene a tener justamente la proporción y medida que tiene la muestra.

-Yten que los quinze palmos de ancho se rrepartan desta manera: el tablero de en medio tenga seis palmos y medio de ancho con los pies derechos sobre que mueve el arco, y las columnas quatro a palmo cada una de grueso, y los tableros laterales quatro y medio entranbos con sus guar(ni)çiones, la qual anchura distribuida en esta manera tendrá en la obra la mesma proporción que tiene la muestra.

-Yten que en el vanco en la parte de en medio vaya labrado un compartimiento a modo de epitafio de más que baxo Relieve de la manera que está en la traça, dexando en esta parte los quadros debaxo de las columnas, los quales an de ir tallados al Romano conforme a la traça y a buena obra, y los mutilos que rreçiben las otras dos columnas de los cabos así mesmo vayan tallados de compartimientos y frutas conforme a buena obra, dexando los dos intermedios laterales deste vanco lisos para los rretratos de pintura.

-Yten que las quatro columnas Redondas vayan de muy buena graçia, y talladas un tercio, el de abaxo, de buena talla de más que medio rrelieve, y sus capiteles del género corinthio como lo (roto) la orden del architectura de la dicha muestra, y sus traspilares an de ser vaziadados, con sus molduras muy bien fechas, y ansi mesmo sus capiteles y vasas de la suerte de las columnas, todo esto muy bien fecho conforme a la traça, y las columnas rredondas los otros dos terçios que no son tallados vayan estriados conforme a la muestra.

-Yten que los cinco tableros, así el de en medio como los otros, vayan muy bien enbarrotados y avisagrados, y los quatro tableros pequeños lleven una moldura por la orilla que vierta adentro, como lo muestra la traça, y lleve su moldura que (ilegible) los altos de los bajos, la qual moldura sea la mesma inposta del pie derecho del tablero grande como está en la muestra.

-Yten que el cornijamento vaya muy bien fecho y labrado e tallado de serafines y otras labores, el friso y la cornija con dentellones como rrequiere la orden, y el arquitraue con sus conterinos.

-Yten sobre este cornijamento vayan los tres tondos, en los quales el del medio vaya un Dios Padre, de medio rrelieve, y sus serafines que Reciban el tondo con la peana del, y a sus lados lleve sus pilares cuadrados tallados como lo muestra la traça, y

guarnescidos encima dellos vayan sus vasos torneados, y los tondos de los lados lleven sus cartones a los lados y sus cogollos encima como esta en la traça.

-Yten que en los papos de los arquitraues de las columnas lleven sus artesones con sus molduras, y el arco lleve su moldura, y en los rincones del lleve sus florones como está en la traça, y así mesmo su ménsola, todo lo qual sea muy bien fecho y acabado.

-Yten que toda la dicha obra, así la talla como el samblaje, a de ir muy bien fecho y aguardado conforme a buena y perfecta obra, y a vista de maestros que dello entiendan.

-Yten que toda la madera del dicho Retablo sea de buen borne seco y bien sazonado, sin que en él intervenga otra madera alguna.

-Yten que la traça por la qual esta obra se a de hazer es la que está firmada del señor Nicolao Quiçamite y de Geronimo Hernández, escultor, que la a de fazer Jerónimo Hernández (rúbrica).

-Con las quales dichas condiciones de suso incorporadas, e segund e por la forma e manera que en ellas se contiene e declara, prometo e me obligo de haser el dicho retablo, e de lo dar fecho e acabado en todo punto e perfición, a vista de oficiales sabidores dello puestos por nos anbas las dichas partes, en el mes de julio deste presente año en que estamos de la fecha desta carta de myll e quinientos e sesenta e nueve años, e que yo aya e me deys e pagueys por la dicha obra e retablo çiento e sessenta ducados desta moneda que se agora usa, pagados en esta manera: la terçia parte luego, que me abeys dado e librado en el banco de Pedro de Morga e Juan de Arregui, por cédula de vos la dicha Juana Rosa, de que me doy por contento a my voluntad, e cerca del rreçibo y entrego dello rrenuncio la esebción de la pecunia como en ella se contiene, y otra tercia parte fechos los dos tercios de la dicha obra, y la tercia parte rrestante fecha e acabada la dicha obra de todo punto y perfición, e vista e aprobada e dada por buena por los dichos veedores del dicho my ofiçio segund dicho es ... (fórmulas) ... fecha la carta en Sevilla, del otorgamiento de los dichos Juana Rosa e Niculás Quicemyte, su hijo, estando en las casas de su morada, lunes tres días del mes de henero, e del otorgamiento del dicho Gerónimo Hernández, estando en el oficio de mí, el escribano publico ynso escripto, martes siguiente, quatro días del dicho mes de enero, año del Señor de mill e quinientos e sesenta e nueve años, e todos tres los dichos otorgantes lo firmaron de sus nombres, a los quales se leyó el presente escrito, doy fe que conosco, siendo testigos presentes Diego de Braburgo e Benito Luis, escribanos de Sevilla.

Jerónimo Hernández (rúbrica) Nicolás Quisamich (rúbrica) Juana Rosa (rúbrica).

Francisco Díaz, escribano público de Sevilla (rúbrica) Diego de Braburgo, escribano de Sevilla (rúbrica), Benito Luis, escribano de Sevilla (rúbrica).

Documento 2

1569, Enero, 3 y 4, Sevilla.

Pedro de Villegas, pintor y dorador; concerta con Juana Rosa y Nicolás Quisamich, viuda e hijo de Francisco Griego, la obra de pintura, dorado y estofado de un retablo para la capilla familiar en la parroquia de San Vicente de Sevilla.

A.P.N.S., Oficio XIII, Libro 3º de 1568, fol. 780 vto.

Sean quantos esta carta vieren como yo Pedro de Villegas, pintor y dorador, vecino que soy desta cibdad de Sevilla en la collación de Sant Martin, otorgo e conosco que soy convenido e concertado con vos Juana Rosa, biuda, muger que fuiste de Francisco Griego, difunto, que dios haya, e con vos Niculás Queçemyte, su hijo, vecinos desta dicha cibdad en la collación de San Viceynte, questades presentes, en tal manera que yo sea obligado e me obligo de hazer la pintura y dorado y estofado de un rretablo que Gerónimo Hernández, escultor, está obligado de fazer para la capilla y entierro del dicho Francisco Griego, vuestro marido e padre, ques en la capilla que sera (sic⁵⁸) del Bautismo de la yglesia de San Viceynte desta dicha cibdad, la qual dicha obra tengo e me obligo de fazer con las condiciones siguientes.

Aquí las condiciones.

Condiciones para la pintura y dorado y estofado de un rretablo que Gerónimo Hernández, escultor, haze de talla para la capilla y entierro del señor Francisco Griego, que sea en gloria, ques en la yglesia de San Biçeynte desta ciudad de Sevilla, y son las siguientes / en lo del tamaño de alto y ancho me rremito a la muestra y condiçiones que el dicho Gerónimo Hernández tiene hecho para él.

-Primeramente, todos los tableros que este rretablo tiene, que son entre grandes y chicos son nueve, serán muy bien enerviados por la haz, y enlençados y aparejados con sus yesos, haziendo en ellos las diligençias que convienen para que no abran, y lo que en ellos se pintare sea como conviene hazerse para buena obra, y en ellos se pintarán las ymagenes que el señor Nicolao Quiçamici acordare que se hagan, toda la qual pintura a de ser al olio, muy bien acabada con finas colores, y barnizadas las que convienen serlo, ansimesmo yrán las juntas destes tableros por las espaldas rrefortaleçidas con sus nervios.

-Otro sí que toda la talla deste dicho rretablo: banco, columnas, traspilares, frisos, molduras, rremates, y toda la demás talla que oviere, y el Dios Padre, será muy bien aparejada, con toda la deligençia que conviene para sacar muy buen oro bruñido, y todo lo dicho será dorado, y sobre el oro se meterán algunas colores adonde convenga, y se esgrafiarán como a cada cosa conviene, ansimesmo se meterán algunos canpos de la talla de colores, digo de azul o blanco, como al maestro pintor le pareçiere que levante mejor, lo mesmo se hará en las estrías de las columnas, que seran de azul o blanco.

58 Por "era".

-Yten todas las encarnaciones de los serafines y niños y el Dios Padre serán de sus encarnaciones de pulimento, diferentes unas de otras, y se abrirán estos rostros como conviene, lo mesmo se hará al Dios Padre, dándole al rostro y manos y cabellos y barba las colores que le convienen, y los cabellos de los niños y serafines serán de oro mate, de suerte que toda esta dicha obra quede muy bien acabada así en la pintura como en el dorado y estofado.

-Es condición que cuando este retablo estuviere acabado de pintura y obra, que el señor que lo manda hazer ponga un ofiçial pintor y otro el maestro que lo oviere hecho para que lo vean y juren si está bien hecho y acabado conforme a buena obra y a las condiciones, esto se entiende que lo an de ver en casa del dicho maestro pintor que lo hiziere, por que si alguna falta oviere que se pueda adobar antes que se asiente en la yglesia.

Pedro de Villegas (rúbrica).

Con las quales dichas condiciones de suso declaradas, e conforme a ellas me obligo de hazer la dicha obra bien e perfetamente a vista de oficiales sabidores dello, puestos por nos anbas las dichas partes, e de la dar fecha e acabada de todo punto e perfición en todo el mes de octubre que verná deste presente año en que estamos de mill e quinientos e sesenta e nueve años, e que yo aya e me deys e pagueys por la dicha obra dozientos e veynte ducados pagados en esta manera: la tercia parte luego, que me aveys dado e librado en el banco de Pedro de Morga e Juan de Arregui, por cédula de vos la dicha Juana Rosa, de que me doy por contento e entregado a mi voluntad, e cerca del recibo y entrego dello rrenuncio la esebción de los dos años e del aplicamiento della, e otra tercia parte fechos los dos tercios de la dicha obra, e la otra tercia parte rrestante fecha e acabada la dicha obra, e vista e aprovada e dada por buena por los dichos oficiales veedores del dicho my ofiçio ... (fórmulas) ... fecha la carta en Sevilla, del otorgamiento de los dichos Juana Rosa e Niculás Quicemyte, su hijo, estando en las casas de su morada, lunes tres dias del mes de henero, e del otorgamiento del dicho Pedro de Villegas estando en el oficio de mí el escribano público ynso escripto, martes siguiente quatro días del dicho mes de enero, año del Señor de mill e quinientos e sesenta e nueve años, e todos tres los dichos otorgantes lo firmaron de sus nombres, a los quales se leyó el presente escrito, doy fe que conosco, siendo testigos presentes Diego de Braburgo e Benito Luis, escribanos de sevilla.

Pedro de Villegas (rúbrica) Nicolás Quisamich (rúbrica) Juana Rosa (rúbrica).

Francisco Díaz, escribano público de Sevilla (rúbrica) Diego de Braburgo, escribano de Sevilla (rúbrica), Benito Luis, escribano de Sevilla (rúbrica).

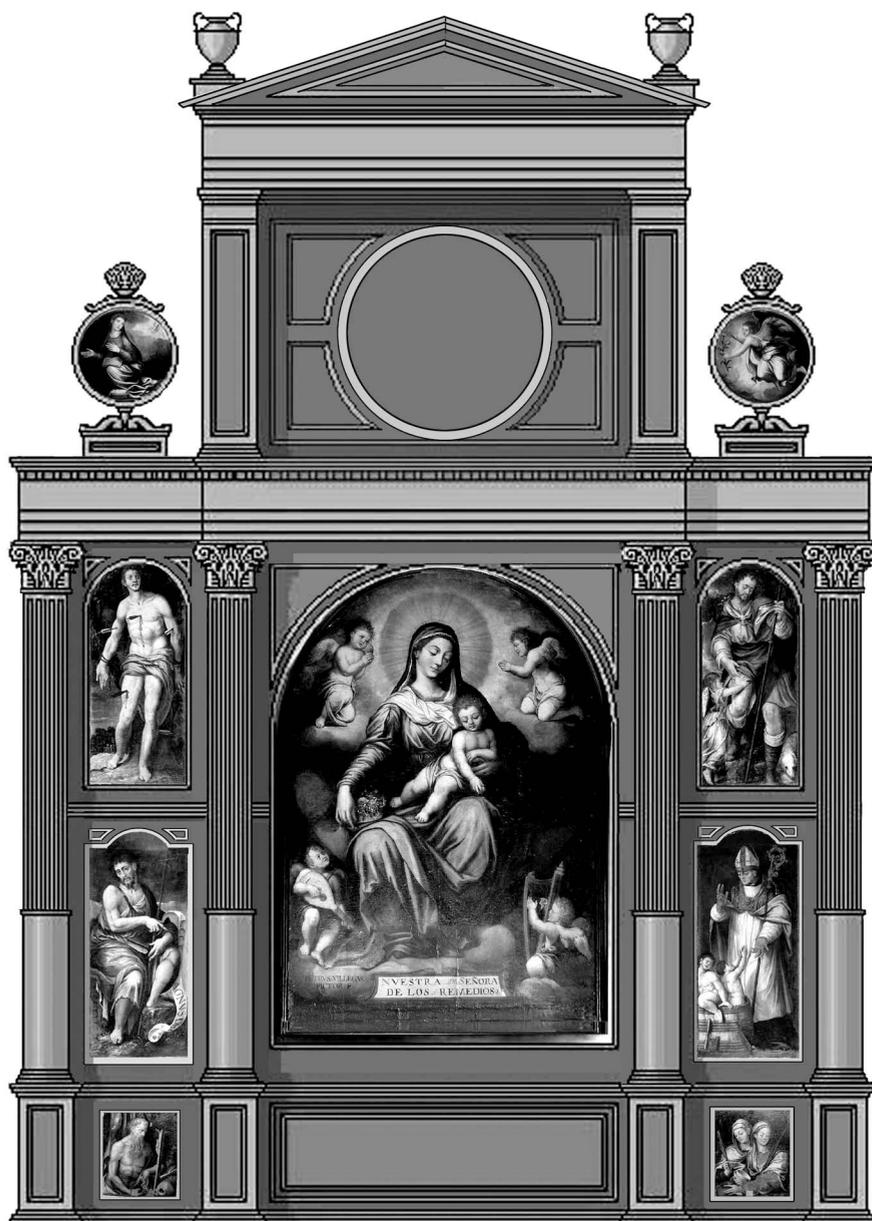


Fig. 1. Reconstrucción del retablo de la Virgen de los Remedios. Sevilla, San Vicente.



Fig. 2. Retablo de San Vicente (fotomontaje con la escultura del titular en su lugar original).
Lucena del Puerto (Huelva), San Vicente.



Fig. 3. Resurrección. Retablo de San Vicente, Lucena del Puerto.



Fig. 4. Anunciación. *Ibíd.*



Fig. 5. San Pablo. *Ibid.*



Fig. 6. San Juan Bautista. *Ibid.*



Fig. 7. San Lorenzo. *Ibíd.*

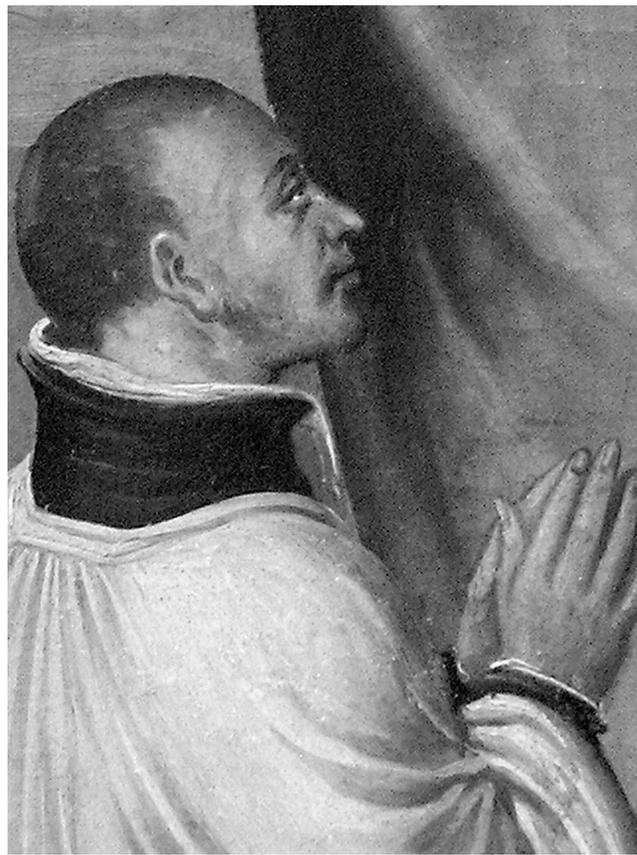


Fig. 8. San Pedro (detalle. donante). *Ibíd.*



Fig. 9. San Juan Bautista. Subastado en 2004.



Fig. 10. Epifanía. Nápoles, San Giacomo degli Spagnoli.