

UNA TABLA ATRIBUIBLE A ANTÓN PÉREZ

POR INMACULADA C. RODRÍGUEZ AGUILAR

En la actualidad el pintor sevillano Antón Pérez es considerado como una figura secundaria dentro del panorama de la pintura local de la segunda mitad del siglo XVI, siendo su producción contemporánea a la de célebres artistas como Pedro de Campaña, Hernando de Esturmio, Pedro de Villegas o Luis de Vargas, de quien fue fiel seguidor, permaneciendo activo en nuestra ciudad durante cuarenta y tres años¹, entre 1535 y 1578.

Su limitado talento derivó su dedicación a otros menesteres artísticos de carácter menor como la policromía y el dorado de esculturas o la decoración de techos y artesonados. Pese a ello y en virtud a sus polifacéticas dotes, fue nombrado en su madurez, “maestro pintor de la santa Yglesia”, recinto para el que ejecutó un gran número de obras pictóricas, en al menos cuatro retablos: el de San Clemente, para el que realizó cuatro tablas, el de San Ivo, el de la sacristía de la capilla de la Virgen de la Antigua y el retablo de las Reliquias de la Sacristía Mayor de la Catedral de Sevilla.

También conocemos por referencias documentales su autoría en otros conjuntos realizados por encargos particulares dentro de nuestra ciudad, como el retablo de Alonso de Avila para la parroquia de San Lorenzo, el encargado por la familia Núñez que se ubicó en la de San Pedro, el de la iglesia de Santa Catalina, o el pintado para el Concejo de la ciudad y que se destinó al monasterio de San Francisco. Fuera de nuestro ámbito local trabajó para instituciones religiosas en Ceuta, Llerena, Úbeda o Guadalcanal.

Toda esta abultada producción pudo deberse a que dicho pintor sobrevivió –o permaneció en la ciudad– algunos años más que la mayoría de los artistas citados, y al hecho de que a las grandes figuras les fueran otorgados trabajos de una envergadura e importancia mucho mayor.

Salvo las excepciones de su única obra documentada, una tabla del retablo de los Núñez que representa la *Virgen con el Niño* –conservada aún en la parroquia de

1. El profesor Serrera ha investigado profundamente su figura en: *Antón Pérez, pintor sevillano del siglo XVI*. Archivo Hispalense, 1977.

San Pedro de Sevilla—, y del desmembrado y desubicado conjunto del retablo de Reliquias de la Catedral², el resto de las obras anteriormente citadas se encuentran hasta hoy perdidas o desasignadas a su autoría, pudiendo estar relacionadas sus desapariciones a que su débil calidad las hiciera en su día merecedoras de ser sustituidas por otros conjuntos más meritorios.

Sin embargo el reciente conocimiento de una pieza perteneciente a una colección particular, unido a una actualizada revisión y estudio efectuados al único conjunto que con veracidad³ conocemos como obra de Antón Pérez, nos llevan en estas fechas a una renovada valoración del artista.

Dicha tabla se trata de una obra de forma semicircular, de mediano tamaño⁴ y de pretenciosa composición ya que representa el *Juicio Final*, pieza que debió constituir el remate o ático de alguno de los retablos anteriormente citados⁵.

En efecto, la comparación de la obra que nos ocupa con distintos aspectos formales y estilísticos de ciertas tablas del antiguo retablo de Reliquias de la catedral hispalense —hoy en la capilla de Santiago de dicho recinto—, nos llevan a pensar en la posible autoría de Antón Pérez. Así encontramos notables parecidos en el tratamiento dado a las figuras y semejanzas en los personajes de algunas obras del retablo de la catedral como *La Transfiguración*, *La Vocación de los Apóstoles*, *Alegorías de la Redención del Genero Humano*, *de La Nueva Jerusalén*, *del Cordero Místico*, *Alegoría indeterminada* y sobre todo *El Juicio Final*; y los personajes de la tabla objeto de estas líneas. Pudiendo además apreciarse dichas concomitancias entre las figuras femeninas o angélicas de la obra anónima y las que como piezas independientes representan en el retablo ciertas *Virtudes*.

No solo habría que hablar de parecidos en los “tipos” sino que la comparación de dicho conjunto con la obra aislada nos desvela una reiteración de las características pictóricas de Antón Pérez, con la salvedad de que la obra estudiada presenta una mayor calidad en el colorido, la composición, el dibujo y el modelado de las figuras, suponiendo un aumento cualitativo en su técnica, —dentro siempre de su condición de pintor manierista— llevándonos a la deducción de considerarla como posible obra tardía de madurez.

Para comenzar con el análisis de la obra hallada habría que empezar diciendo que su iconografía presenta la singularidad de ser el único tema en el arte cristiano que se desarrolla en registros superpuestos; disposición derivada en el tiempo del

2. Incluso este retablo ha sido desposeído de una de sus catorce piezas, ya que fue robada tras su traslado a mediados del siglo XIX.

3. Ya Ceán Bermúdez las identificó como de su mano en: *Descripción de la catedral de Sevilla*. Sevilla 1863; pero fue el profesor Serrera quien las documentó.

4. Sus medidas son 1,20 x 2,30 m.; encontrándose actualmente en una colección privada madrileña.

5. La documentación hallada sobre cada uno de los retablos nombrados aporta, en general, una imprecisión descriptiva de las piezas que los compusieron que impiden la asignación de esta obra a algún conjunto determinado.

arte expresado en las composiciones escalonadas de los frisos, arcos de triunfo y cañafleos de época imperial de Roma y Bizancio⁶.

Habría que continuar añadiendo que la obra supone un ejemplo de apología de la doctrina cristiana, ya que su composición consiste en un compendio de cada una de las fuentes religiosas escritas existentes sobre dicho tema. Reflexión hecha al hilo de los acontecimientos del momento, ya que por entonces Miguel Ángel pinta en 1540 –fechas en que Antón Pérez comienza a estar activo en Sevilla– su *Juicio Final*, que supuso una revolución, el triunfo de la paganización del arte cristiano; y en cuanto a los cánones artísticos, el sacrificio de la descripción horizontal por la verticalidad: las almas de los elegidos ascienden al Paraíso y los réprobos se precipitan al infierno. En Sevilla, una obra ejecutada por Luis de Vargas⁷ con esta iconografía parece beber discretamente de estos aspectos formales citados. De tal manera que puede deducirse que nuestro artista⁸ –que debió tener noticias de ambas pinturas–, obvió deliberadamente estas influencias, ya que su tabla se ajusta iconográficamente a las mencionadas fuentes cristianas escritas.

Así encontramos alusiones al Antiguo Testamento, como ciertos aspectos recogidos de las visiones apocalípticas, de las de Ezequiel, o del Libro de Job. También es considerado el Nuevo Testamento, especialmente es contemplado el evangelio de San Mateo, además de otro tipo de obras como *La Ciudad de Dios* de San Agustín; siendo utilizadas para la descripción del infierno fuentes como *La Leyenda Dorada*, *La Divina Comedia* o las representaciones llevadas a cabo en el *Teatro de los Misterios*.

De esta forma aparece centrando y presidiendo la composición Cristo Juez, acompañado del “tribunal celestial” –a menor escala, en un fallido intento por conseguir sensación de profundidad–. Esta imagen de Jesús participa del dictado tanto de la visión apocalíptica de San Juan (Ap. 14), como de los escritos evangélicos de San Mateo (25:31). Es decir, estamos ante una imagen de Cristo sentado sobre una nube en “Majestad”; le flanquean, suspendidos en el cielo, una rama de lirios del lado de los elegidos y una espada de doble filo del lado de los condenados, a la vez que la posición de sus brazos expresa el veredicto para los mismos. Hasta aquí el Cristo justiciero del Apocalipsis, pero además se nos representa mostrando sus llagas, tal como murió en la Cruz, como se narra en *Elucidarium* de Honorio de Autun, y como el Cristo redentor del Evangelio.

A ambos lados en el cielo, la Virgen María y San Juan Bautista se arrodillan ante Él en actitud suplicante, en su papel de intercesores o abogados. Tras cada uno de ellos se aglutinan un total de veintitrés figuras, que junto al Precursor hacen alusión a los doce apóstoles y a los veinticuatro ancianos del Apocalipsis, y entre las cuales puede

6. En REAU, Louis: *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*. Tomo I. Vol. II. Barcelona, 1996, pág. 754.

7. *Juicio Final*. Fundación Rodríguez Acosta. Granada.

8. O bien su encargante, pues ya el profesor Serrera atribuyó a un “inventor” ajeno al pintor, el complicado programa iconográfico que se desarrolla en el antiguo retablo de las Reliquias de la catedral de Sevilla. En op. cit. pág. 141.

reconocerse algunos de los evangelistas. Al fondo de este primer plano celestial aparece un nutrido grupo de mujeres vestidas y sentadas, que pueden relacionarse con las catorce Beatitudes, representadas en forma de vírgenes y que simbolizan los dones del alma y el cuerpo, de los cuales gozarán eternamente los elegidos.

Hasta aquí el plano celestial, de cuya base emergen en marcado escorzo una pareja de ángeles cuyo vuelo se halla muy logrado y que despiertan a los muertos haciendo sonar sus largas trompetas, tal como lo expresa la prosa de la misa del Breviario romano.

En el plano terrenal, otras figuras angélicas ayudan a los muertos a incorporarse, señalándoles con su mano alzada que el día de su Juicio ha llegado. Los juzgados son representados según los escritos de San Pablo, emergiendo de la tierra provistos de sus desnudos cuerpos terrenales, aunque muchos de ellos conservan púdicamente parte de sus mortajas, siendo sus actitudes gestuales muy marcadas. Debido al largo sueño a que han sido sometidos, la luz del acontecimiento les confunde y aparecen absolutamente sorprendidos por la visión celestial⁹. Tan solo encontramos una representación de la “resurrección progresiva” propugnada en la visión de Ezequiel, en la forma de un esqueleto togado por un velo que asoma su torso de la tierra. Todos los participantes de este evento son representados en una homogénea edad adulta, siguiendo los dictados de Honorio de Autun y de San Agustín, de forma que no hay niños, aunque aparecen también algunos ancianos. En primer término de esta artificiosa composición el artista ha resuelto colocar –en un recurso para lograr sensación de profundidad a la escena– un par de cuerpos masculinos en un primerísimo plano, en cuyas anatomías se evidencia su falta de dominio técnico en el dibujo.

La disposición de los ajusticiados es clásica: a la derecha los elegidos van siendo elevados por los ángeles, para ser posteriormente agrupados –como puede apreciarse a menor escala en el centro de la obra– tras uno de ellos, portador de una gran cruz. Este se encargará de guiarlos hasta la Nueva Jerusalén, el nuevo Paraíso, donde disfrutarán de placeres eternos. A la izquierda los réprobos son empujados al infierno, donde las fauces abiertas de Leviatán acogen símbolos relacionados con los sufrimientos de las almas. Así son representados el caldero puesto al fuego del que habla el Libro de Job (41: 11-12) y la “rueda infernal” de la visión de San Pablo. Los personajes condenados del primer término son castigados por demonios con cabezas de animales copiados de repertorios flamencos del siglo XV.

Es esta por tanto una complicada y rica composición, en la que se incluyen más de ciento veinticinco personajes y que está imbuida de las características estilísticas que los estudiosos de este pintor ya dedujeron para sus obras. De forma que es muy posible que la inspiración de esta pieza también provenga de un grabado, siendo su

9. En el centro del grupo descrito, y en una especie de apartado, una serie de personajes son especialmente atendidos por ángeles, quizás en un intento de reproducción del Purgatorio, en alusión a las almas privadas de la vista de Dios.

colorido de tonalidades frías e imprecisas –destacando sobre una monótona gama cromática ciertas pinceladas de rojo intenso en alguna vestimenta–. Los personajes –de rostros enjutos con narices afiladas y ojos hundidos–, parecen presentar expresiones serias y sombrías, pero realmente habría que hablar de inexpresividad por impericia en el modelado. Los prototipos masculinos y femeninos se repiten, otorgando a estos últimos, al igual que a los ángeles, una tonalidad mucho más clara. Es en cuanto al tratamiento de las figuras donde el pintor se nos muestra claramente manierista, ya que el canon utilizado es muy alargado y desproporcionado, con cabezas pequeñas, hombros estrechos, dedos muy afilados y piernas muy potentes; todo ello ejecutado con un desafortunado dibujo debido al cual se obtienen anatomías no logradas.

Por todo ello, y con la prudencia de ser una obra no documentada, podemos decir como ya apuntábamos, que nos hallamos ante la pieza de mayor calidad de la producción hasta hoy conocida de Antón Pérez.

