

en el lado del Evangelio. Tiene las llaves en la mano derecha y sostiene libro abierto en la izquierda. Mira hacia el centro. San Pablo tiene largas barbas y empuña enorme espadón ("montante" es lo que significa). Son figuras solemnes y graves, envueltas en pesados y geométricos pliegues. Ofrecen leves tonos de policromía, para diferenciar cejas, ojos y barbas. También se aplica color a la orla del vestido.— J. J. MARTÍN GONZÁLEZ.

NUEVAS OBRAS DE JAN VAN HEMESSEN

De Jan van Hemessen, uno de los pintores más significativos de la Amberes del xvi, se han localizado en España durante estos últimos años diversas obras, en su mayoría dadas a conocer por Díaz Padrón¹. A éstas y a las que desde antiguo se citan en nuestro país habrá que sumar a partir de ahora las que se conservan en la parroquia sevillana de San Vicente, obras que, aunque no firmadas ni documentadas, considero suyas y de hacia 1530.

Se trata de las puertas de un tríptico. En el interior de la situada originalmente a la izquierda figuran San Roque y San Sebastián y en el de la derecha San Benito y tres caballeros de la Orden de Calatrava. En el exterior aparece pintada en grisalla la escena de la Anunciación, centrando el panel izquierdo la figura del arcángel San Gabriel y el derecho la de la Virgen².

Su clara y fuerte impronta flamenca no pasó desapercibida para Justi, quien, sin embargo, creyéndolas pintadas en Sevilla, las catalogó como próximas a Pedro de Campaña. Sin entrar en el tema de su autoría, Gestoso las cita años más tarde como obras de comienzos del siglo xvi, opinión seguida fielmente por la historiografía artística local, para la que casi hasta en nuestros días sus opiniones siguen

¹ Entre esas obras se encuentran el Cristo abrazado a la cruz del Museo Provincial de Toledo, firmado por Hemessen en 1549; la Virgen y el Niño de la colección Villahermosa de Madrid y el Gaitero de una colección particular madrileña, debiéndose, asimismo, a Díaz Padrón la correcta atribución a Jan Metsys del San Jerónimo del Museo Camón Aznar de Zaragoza, antes atribuido a Hemessen. Al respecto, DÍAZ PADRÓN, M.: *Una tabla de Jan van Hemessen, en el Museo Provincial de Toledo, "Arte Español"*, primer fascículo, pp. 69-72, Madrid, 1963; *Varios pintores flamencos: Hemessen, Scorel, Pietro di Lignis, G. Crater y B. Beschey*, "Archivo Español de Arte", vol. LII, núm. 206, p. 105, Madrid, 1979; DÍAZ PADRÓN, M. y PADRÓN MÉRIDA, A.: *Miscelánea de pintura flamenca del siglo XVI*, "Archivo Español de Arte", vol. LVII, núm. 228, p. 353, Madrid, 1984 y DÍAZ PADRÓN, M.: *Un San Jerónimo de Jan Metsys, atribuido a Jan van Hemessen en el Museo Camón Aznar, de Zaragoza*, "Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar", núms. VI-VII, p. 46, Zaragoza, 1981. Con respecto a la Deposición que publicó como del Museo de Bellas Artes de Sevilla, he de señalar que no forma parte de los fondos de ese Museo, sino que pertenece a la parroquia de El Salvador de Ayomonte, Huelva. Esta tabla procede del primitivo retablo mayor, del que se conservan 7 de las 9 tablas que lo integraban. Destruído el conjunto en 1936, en 1946 las tablas se trasladaron para su restauración al Museo de Sevilla, etapa en la que se fotografiaron. En 1965 se devolvieron a Ayamonte, por desgracia sin restaurar. La atribución de todo el conjunto a Hemessen, así como su estudio histórico-técnico, lo realizó en 1976 CARRASCO TERRIZA, M. J.: *El retablo del Salvador de Ayamonte, atribuido a Jan van Hemessen*, "I Congreso de Conservación de Bienes Culturales", Sevilla 1976. Con respecto a la posterior publicación de Díaz Padrón: cf., *Una Deposición inédita de Jan van Hemessen en el Museo de Bellas Artes de Sevilla*, "Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar", núm. XVI, p. 27, Zaragoza, 1984.

² Tríptico de la familia Alfaro. Oleo sobre tabla. Puerta izquierda. Cara interna: San Roque y San Sebastián, 2,06 x 1. Cara externa: Arcángel San Gabriel, 2 x 0,95. Puerta derecha. Cara interna: San Benito y tres caballeros de la familia Alfaro, 2,06 x 1. Cara externa: Virgen anunciada, 2 x 0,96. Jan van Hemessen. Hacia 1530. Parroquia de San Vicente, Sevilla.

siendo dogmas de fe difícilmente cuestionables. Será Mayer quien, recogiendo lo dicho por Justi, a principios de este siglo rechace su vinculación con Campaña, considerándolas como anónimas de hacia 1530, fecha en la que, a la vista de otras producciones de Hemessen, parece correcto situar su ejecución³.

Su estilo concuerda con el que presentan las obras de su primera etapa, establecida por Wallen entre 1525 y 1530, estando, de hecho, muy próximo al del tríptico de San Sebastián del Petit Palais, tradicionalmente fechado hacia 1530⁴. Como en él, Hemessen se muestra al mismo tiempo apegado a la tradición y abierto a la renovación, conjugando influencias flamencas e italianas, las primeras tomadas de maestros de generaciones anteriores y las segundas de las grandes figuras del Alto Renacimiento. De estas últimas, Rafael es quien más se hace presente en estas tablas, si bien, como en otras —en especial el Descendimiento del Museo Real de Bellas Artes de Bruselas, inspirado, como advierte Wallen, en los grabados por Raimondi y Ugo de Carpi—, esa vinculación se establece a través de grabados, en este caso de Marco Dente y Raimondi.

De la Anunciación grabada por el primero a partir de una idea de Rafael deriva el esquema compositivo y la concepción de las figuras de la Anunciación, grisalla cuyo monocrono colorido hace más evidente su dependencia con respecto al mundo de los grabados.

La organización espacial es similar, sirviéndole a Hemessen el elemento vertical situado al centro del grabado para dividir la escena en dos. De éstas, la situada en el panel izquierdo es la que sigue más fielmente el grabado, no rompiendo esa relación el desplazamiento hacia la derecha del rompimiento de gloria motivado por la inclusión de un gran escudo de armas; elemento cuyo valor simbólico se enfatiza al ocupar en el cuadro el espacio en el que en el grabado aparece Dios Padre. Esa relación no se establece sólo a nivel compositivo, sino que alcanza también a las figuras. La del arcángel responde al mismo prototipo y presenta el mismo dibujo de contorno que la de Dente, si bien su ritmo es menos aéreo, más pesado, ya que evidencia una anatomía fuertemente acentuada. En su caso el nítido perfil del rostro, y en general el tratamiento que Hemessen le da a la cabeza, parece estar tomado de otro grabado, del de la Virgen del pez de Rafael, para unos abierto por Dente y para otros por Raimondi. De uno de estos dos maestros, en el primer caso a través de la citada Anunciación y en el segundo por medio del Dios Padre apareciéndose a Noé que Raimondi graba teniendo como modelo una de las pinturas de la Estancia de Heliodoro, ésta tomada de la figura de Dios Padre, cuya fidelidad al modelo grabado la convierte en uno de los ejemplos más claros de asimilación de las formas rafaelescas por los romanistas de Amberes⁵. Frente al origen italiano del arcángel, la Virgen remite a flamencos del xv, que Hemessen recrea mediante la yuxtaposición de elementos propios. De los primitivos flamencos arrancan la forma de estar concebida la imagen y la manera de estar dispuestas las vestiduras, siendo suyos, por el

³ JUSTI, C.: *Peeter de Kempeneer genant Maese Pedro Campaña*, "Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen", 5 p. 170, Berlín, 1884; GESTOSO Y PÉREZ, J.: *Sevilla Monumental y Artística*, vol. I, pp. 270-271, 1889; MAYER, A. L.: *Die Sevillaner Malerschule. Beiträge zu ihrer Geschichte*, p. 46, Leipzig, 1911.

⁴ Para todo lo concerniente a la vida y obra de Hemessen, cf. WALLEN, B.: *Jan van Hemessen. An Antwerp Painter between Reform and Counter-Reform*, Ann Arbor, Michigan, 1983.

⁵ Con respecto a los grabados que se citan, cf. BARTSCH, vol. XIV, núms. 15, 53 y 3.



1



2



3



4

Sevilla. Parroquia de San Vicente. Tríptico de la Familia Alfaro, por Jan van Hemessen: 1 y 2. Anunciación.—3. San Roque y San Sebastián.—4. San Benito y tres caballeros.

contrario, el tipo de cabeza y el modo como están configurados los plegados, amplios y pesados.

En el interior de los paneles se da también una similar asociación de maneras distintas, poniéndose de manifiesto a través de ella la sensibilidad ecléctica de su autor. En tal sentido, cabe señalar que el paisaje, de horizontes elevados como los que pinta en torno a 1530, está tratado siguiendo las pautas de la más estricta y tradicional paisajística flamenca. Al igual que en el del tríptico de San Sebastián, con el que guarda una estrecha semejanza, los árboles que marcan el primer plano de la composición se recortan sobre un fondo montañoso, que se pierde a lo lejos a través de finas gradaciones. En contraposición a la unicidad de origen del paisaje, las figuras de los Santos evidencian la dual inspiración de su autor, ya que si la de San Sebastián y, muy especialmente, la de San Benito responden a prototipos flamencos, la de San Roque está claramente inspirada en uno de los grabados de esta temática de Raimondi⁶. Ambas tendencias, flamenca e italiana, las conjuga Hemessen sabiamente, pudiéndose definir la pintura resultante como típicamente suya. A esto último contribuye el tono crispado que Hemessen confiere siempre a sus imágenes, en este caso no tan acentuado como en otras obras, pero evidente en el nerviosismo de las manos y en la agitación de los cabellos, en especial los de San Sebastián, la figura que, pese a lo contenido de su dolor, responde más a esa tipología. Su recia y tanto hercúlea anatomía se quiebra con la del Cristo del Descendimiento del Museo de Bruselas, mostrando, con ella, ecos de los desnudos de Gossaert.

En el otro panel los acentos son casi exclusivamente flamencos. Los donantes están representados de acuerdo a las normas más tradicionales, apareciendo detrás de ellos la figura de un Santo protector, en este caso San Benito. Teniendo en cuenta la fecha de ejecución de estos paneles y la fuerza iconográfica del tema representado, no debe sorprender que la disposición que asumen los tres caballeros sea un tanto forzada y monótona, diferenciándose, en tal sentido, de la que años más tarde Hemessen confiere a los donantes del tríptico del Juicio Final de la iglesia de Santiago de Amberes. De éstos se diferencian también en cuanto al tipo físico, ya que frente a la nórdica rubicundez de aquéllos, éstos presentan una fisonomía netamente meridional, dato éste que contribuiría a que Justí los creyese pintados en Sevilla por Pedro de Campaña. Con relación a esto último, cabe afirmar que, aunque no fue así, Justí intuyó bien, ya que como evidencia su escudo, estos tres caballeros eran sevillanos. En efecto, las armas que integran la primera partición son las de los Alfaró, familia sevillana de la que en 1588 Argote de Molina dice que tenían una capilla en la parroquia de San Vicente, iglesia en la que se conservan estos paneles⁷. De hecho, todo hace suponer que estas tablas son las que en 1540 se inventaria-

⁶ Sobre el San Roque grabado por Raimondi, cf. BARTSCH, vol. XIV, núm. 164. En esta escena la figura de San Roque no es la única que se relaciona con un grabado. El perro que emerge por la izquierda deriva de Dureró, cuyo paso por Amberes debió de contribuir a que Hemessen tuviera en cuenta sus grabados. La forma como aparece está tomada del que surge de igual manera en la Adoración de los Reyes de la Vida de la Virgen, siendo su postura similar a la de uno de los perros que aparecen en el grabado de San Eustaquio. Cf. HOLLSTEIN, VII, núm. 60.

⁷ Las armas que integran la primera partición son las de los Alfaró. En el primer cuartel, en campo de oro, dos palos de sinople y el segundo, en campo de azur, un creciente de plata ranversado. Las de la segunda partición no las he localizado. Al respecto, cf. GARCÍA CARRAFFA, A. y A.: *Diccionario heráldico y genealógico de apellidos españoles y americanos*, vol. IV, p. 127, lám. 8, fig. 1.004, Madrid, 1921. De los Alfaró, ARGOTE DE MOLINA dice textualmente que "De este apellido hay en Sevilla linaje de caballeros, cuya capilla es en la iglesia de San Vicente...". Cf. ARGOTE DE MOLINA, G.: *Nobleza de Sevilla*, p. 327, Sevilla, 1588. (Se cita por la edición de Muñoz y Garnica, Jaén, 1866.)

ron formando parte del retablo que presidía la capilla de Santa Catalina de esa parroquia. Dicho retablo lo centraba un relieve de Santa Catalina. Sobre él aparecía una pintura del Crucificado, cerrándose el conjunto mediante unas puertas que, dada su temática, deben ser las que aquí se dan a conocer⁸. Con respecto a la posible existencia de un panel central, de la fecha del inventario y de la estructura del retablo parece desprenderse que nunca existió, debiéndose haber concebido inicialmente el conjunto como se inventarió en 1540. De ser cierta esta suposición, habría que aceptar que el relieve también era flamenco, posiblemente de un maestro de Amberes, y que el Crucificado del remate era obra de Hemessen.

La presencia en Sevilla en tan temprana fecha de este retablo se entiende fácilmente si se tienen en cuenta las estrechas relaciones comerciales que durante el siglo XVI mantuvieron las ciudades de Amberes y Sevilla. En este caso, y aunque no existen datos que confirmen tal suposición, lo más seguro es que la explicación venga dada por el establecimiento en Amberes de una rama de familia de los Alfaro⁹. Para la verificación de tal aserto será de gran utilidad el averiguar la exacta personalidad de los retratados, no habiendo aportado datos, al respecto, el expediente por medio del cual el sevillano don Francisco Alfaro y Osorio solicita en 1590 el ingreso en la Orden de Calatrava, la misma a la que pertenecían dos de los tres caballeros pintados por Hemessen¹⁰. Por ahora sólo he podido determinar que eran Alfaro y que esa familia tenía su capilla en la sevillana parroquia de San Vicente. Queda por confirmar la presencia en Amberes de parte de esa familia, dato éste que explicaría el por qué de las puertas de un tríptico de esa parroquia las pintó Hemessen.

Otro punto a dilucidar es el de la influencia que estas tablas pudieron ejercer sobre los pintores locales y, aun sobre los flamencos que por entonces trabajaban en Sevilla, entre otros Campaña, cuya etapa formativa sigue presentándose aún problemática¹¹. Resta, asimismo, valorar hasta qué medida la visión de éstas y otras obras flamencas —entre otras el retablo mayor de la parroquia de El Salvador de

⁸ Archivo Parroquial de San Vicente. Sevilla. "Libro de los bienes muebles de la iglesia de San Vicente de Sevilla, hecho el año de mil quinientos cuarenta años". S/f. "Ytem otro retablo de madera de flandes con la historia de Santa Catalina y la imagen de Santa catalina en medio de bulto y encima un crucifijo de pincel con sus puertas en la una San Sebastián y San Francisco (sic) y en la otra San Benito con ciertas figuras en la capilla de Santa Catalina". Aunque en vez de San Roque se dice San Francisco, error frecuente en los inventarios, máxime si como éste son largos, las puertas que cerraban el tríptico de Santa Catalina son las que aquí se dan a conocer. A partir de 1540 no se vuelve a tener noticias del tríptico, ignorándose, por ahora, el momento en que se desmembró. En 1884 JUSTI y en 1889 GESTOSO citan la tabla de San Roque y San Sebastián en la Sacristía y la de San Benito y los tres caballeros en el Pórtico Norte. En 1911 MAYER las reseña ya en el intradós del arco toral, emplazamiento que aún ocupan. En uno de esos traslados, quizá con motivo del último, se unieron de forma brutal las tablas que integran el panel de soporte de la Virgen anunciada. Las tablas, al parecer, no presentan grandes repintes. Los colores están muy apagados por el oscurecimiento de los barnices. Una adecuada restauración pondría, sin embargo, al descubierto su riqueza cromática, evidente aún en el intenso rojo de la capa de San Roque, recortada sobre los verdes que componen el paisaje de fondo, y en las multicolores plumas de las cimbras de los caballeros.

⁹ Con respecto al mecenazgo desempeñado por los comerciantes españoles en los Países Bajos, cf. STEPPE, J. K.: *Mécénat espagnol et art flamand au XVI siècle*, "Splendeurs d'Espagne et les villes belges, 1500-1700", vol. I, pp. 247-282. Bruselas, 1985.

¹⁰ Archivo Histórico Nacional. Madrid. Sección OO MM. Calatrava. Francisco Alfaro Osorio (año 1590). Expediente núm. 79.

¹¹ Sobre el particular, cf. SERRERA, J. M.: *Pinturas y pintores del siglo XVI en la catedral de Sevilla*, "La catedral de Sevilla", p. 386, Sevilla, 1985.

Ayamonte, pintado por Hemessen—, contribuyó a que fuera evolucionando el gusto de la clientela sevillana. Con relación a este último punto sólo cabe señalar por el momento que la presencia de los retablos pintados por Hemessen debió contribuir a la configuración del modelo de retrato que se ejecuta en Sevilla a mediados del xvi, del cual son un buen ejemplo los que entre 1555 y 1556 Campaña pinta en el banco del retablo del Mariscal. En tal sentido es factible afirmar que sin el conocimiento de retratos como los de los Alfaro difícilmente don Diego Caballero hubiera aceptado que Campaña lo efigiase junto a su familia con el fiero realismo con el que lo hizo.

Siendo, sin embargo, el objetivo de estas líneas dar a conocer dos nuevas obras de Hemessen, queda para otra ocasión el estudio de los temas más arriba enunciados.—JUAN MIGUEL SERRERA.

CUATRO NUEVAS TABLAS DE ANTONIO VAZQUEZ

En los últimos años, y especialmente desde las páginas de este Boletín, nuevos y casi continuos hallazgos de obras inéditas de Antonio Vázquez van enriqueciendo el ya nutrido catálogo de este interesante pintor quien, sin duda, se configura ya como uno de los más relevantes y representativos del panorama artístico local en el siglo xvi¹.

Esta abundancia y dispersión de retablos y tablas sueltas, pertenecientes en algunos casos a monasterios vallisoletanos desamortizados y en otros a iglesias parroquiales, hoy en día en su mayor parte en museos o en colecciones privadas, confirman la considerable actividad que desplegó este prolífico maestro al frente, seguramente, de un taller en el que parece lógico suponer que trabajarían varios pintores bajo sus directrices.

En esta ocasión pretendemos publicar cuatro nuevas tablas localizadas en colección particular vallisoletana, que representan los siguientes temas: *la Anunciación, la Asunción de la Virgen, la Visión de San Bernardo de Cristo Crucificado y el Calvario*. Por sus actuales propietarios sabemos que proceden del Santuario Nacional de la Gran Promesa de Valladolid, en donde, semiabandonadas y deterioradas, fueron adquiridas hace bastantes años por el entonces arquitecto de la diócesis don Ramón Pérez Lozana².

Suponemos que las tablas llegarían a dicho templo cuando todavía era iglesia parroquial de San Esteban el Real, procedentes de los fondos de desamortización y muy posiblemente cedidas por el Museo de Escultura. En efecto, tras el incendio del 27 de octubre de 1869, sabemos que dicho templo se restauró y alhajó por

¹ J. C. BRASAS EGIDO: *El pintor Antonio Vázquez*, Diputación Provincial de Valladolid, 1985; del mismo, "Antonio Vázquez: nuevas obras y algunas precisiones (A manera de "Addenda")", *BSAA*, tomo LI, 1985, pp. 467-474; A. PADRÓN MÉRIDA: "Una tabla de la Virgen y San Bernardo por Antonio Vázquez", *BSAA*, tomo LII, 1986, pp. 416-417.

² Agradezco a sus hijos Ramón y Maruja su amabilidad y las facilidades dadas para estudiar y fotografiar dichas tablas.