

Fig. 3. Retablo de D. Diego Caballero. Iglesia de S. Andrés. Sevilla. Decoración de la túnica imitando bordado matizado, y envés del manto, decorado con bandas que alternan el oro y el color.

# Alonso Vázquez, el pintor desde la perspectiva de su obra policroma

Concepción Moreno Galindo

## Resumen

La escultura policroma es una tipología de obra artística. Debe considerarse como un conjunto, cuyos dos elementos constituyentes, la talla y la pintura, son técnicas que no se pueden disociar, pues se perdería la esencia original de la obra. En la escuela sevillana, tan profusa en artistas, no todos consiguieron la relevancia que desearon en la pintura. Pero no hay que desfavorecer, en las críticas, a los artistas que participaron de manera activa, con profesionalidad y calidad técnica, en los procesos policromos. Alonso Vázquez, fue una de las figuras más destacada de la pintura de finales del siglo XVI, cuya aportación a la técnica de la policromía merece ser tenida en consideración.

**Palabras clave:** policromía, s. XVI, Escuela Sevillana, Alonso Vázquez, pintor de imaginería.

## Abstract

*Alonso Vázquez, the painter from the perspective of his work polychrome*

*The sculpture polychrome is a typology of artistic work. It must be considered to be a set, which two constituent elements, the height and the painting, they are technical that cannot dissociate, since the original essence of the work would get lost. In Sevillian, so profuse School in artists, not they all obtained the relevancy that they wished in the Painting. But it is not necessary to disadvantage, in the critiques, the artists who took part in an active way, with professionalism and technical quality, in the processes polychrome. Alonso Vázquez, was one of the figures more distinguished from the Painting end of the XVIth, which contribution to the technology of the Polychromy deserves to be had in consideration.*

**Keywords:** *polychromy, s. The XVIth, Sevillian School, Alonso Vázquez, painter of imagery.*



La policromía en la escuela sevillana cuenta con escasos estudios, en comparación con otras técnicas, derivando en una visión superficial de este arte. El conocimiento de los pintores que emplearon esta técnica, así como sus características particulares, son en ocasiones ignorados.

El problema principal, en la defensa de la policromía fueron los propios pintores, que eligieron la pintura de caballete. Se trataba de un trabajo menos arduo, necesitaba menos espacio, menor número de oficiales, era más limpio, cobrando más por ello y aportándoles mayor prestigio. Además eran obras totalmente independientes al trabajo del escultor. Los numerosísimos artistas examinados no se corresponden con la documentación consultada, con obras contratadas por una representación limitada de artistas permanentes. Gran parte de los artistas desconocidos, trabajaron en algunos de estos talleres principales, pues necesitaban numeroso personal para abarcar los grandes conjuntos retablisticos.

Alonso Vázquez fue una de las figuras más destacadas del panorama artístico de finales del s. XVI. Pero su personalidad artística se disocia en: un *pintor de caballete* con una vasta producción, pero que no alcanzó la perfección técnica (compositiva y dibujística), y un *pintor-policromador* casi desconocido, con una obra exigua conservada, pese a los numerosos contratos realizados.

El reconocimiento, que tuvo en vida, de sus compañeros del Gremio, se traduce en un orgulloso Francisco Pacheco cuando su obra se relacionaba con la de Vázquez. Al describir el hábito de dibujar sin cuadrícula exponía que *“he pintado muchas cosas en público, particularmente, los seis cuadros que están en el claustro grande de Nuestra Señora de la Merced desta ciudad entre los de Alonso Vázquez”*<sup>1</sup>. O cuando éste halagaba su *“forma de iluminar fue celebrada entonces por Antonio Mohedano y Alonso Vázquez”*<sup>2</sup>. Pero mayores fueron los elogios de Francisco Pacheco hacia Alonso Vázquez. Lo presentaba como uno de los mayores representantes de la pintura de sargas<sup>3</sup> y del manejo de la pintura al fresco, junto con César Arbasia, Mateo Pérez Alesio, Antonio Mohedano, Bartolomé Carducho y Luis de Vargas<sup>4</sup>. Asimismo lo reconocía en la ejecución del bosquejo al fresco con acabado al temple, que *“lo usaron valientes hombres”* refiriéndose a su dificultad<sup>5</sup>. Lo admiraba cuando pintaba bodegones (*“vasos de plata, vidrio y barro”* y diversidad de frutas), como en el lienzo de *Lázaro y el rico avariento* para el Duque de Alcalá<sup>6</sup>. Este manejo de la pintura se ampliaba con la calidad técnica de la realización de ropajes: (carmín de Florencia) *“Yo he hecho con este color algunos terciopelos bien imitados, pero todos quedan atrás con los de mi compañero Alonso Vázquez, que ninguno le igualó en esta parte.”*<sup>7</sup>

Todas estas cualidades pictóricas debieron, igualmente, traducirse en una obra polícroma destacada, por el número de contratos, y la importancia y envergadura de los mismos.

Denominándose siempre pintor, en la documentación contractual, creemos que utilizó la policromía en momentos de escaso trabajo, para mantener el taller (oficiales y aprendices), o como negocio al cobrar de

1. PACHECO, F., *El Arte de la Pintura*, Madrid, Cátedra, 1990, pág. 446.

2. Ibidem, pág. 458.

3. Ibid, pág. 447.

4. Ibid, pág. 446.

5. Ibid, pág. 445.

6. Ibid, pág. 511.

7. Ibid, pág. 485.

las cesiones que realizaba, tan habituales entre artistas. Como otros pintores, de este momento, solía contratar obras para, posteriormente, subcontratarlas de escultura, permaneciendo sólo con la obra pictórica.

En el s. XVI los talleres de los pintores-policromadores se situaban, mayoritariamente, en las collaciones de la Magdalena, Santa María y San Vicente, aunque no era extraño encontrar talleres en las collaciones de San Pedro, San Juan de la Palma o Santa Catalina. En el caso del pintor Alonso Vázquez se situó en el entorno de la Parroquia de San Vicente la mayor parte de su vida artística.

Estuvo muy relacionado con otros artistas, trabajando sobre todo en obras de Juan Martínez Montañés y Diego López Bueno. Asimismo, su relación con Juan de Oviedo “el Viejo” y la estima del escultor hacia el pintor, tanto personal como hacia su profesionalidad, hizo que Oviedo pusiese a su hijo Félix, con trece años, como aprendiz de Vázquez<sup>8</sup>. Su relación y contactos con Juan de Uceda, origina que se lo considere discípulo de Vázquez<sup>9</sup> y, por tanto, también heredero de sus características policromas<sup>10</sup>.

Se puede considerar más un pintor de lienzo o tabla que policromador, y pictóricamente supone la transición entre los siglos XVI y XVII. En la técnica policroma se asienta en las características generales de finales del XVI, antes que se asimilasen los cambios propuestos por Vasco Pereira y Francisco Pacheco. Esta mayor inclinación hacia la pintura de caballete que hacia la policromía, se manifestaba en las numerosas reseñas comparativas de ambas técnicas en la documentación consultada. Incluso se prestaba o procuraba pintar escenas en los fondos de las historias y relieves, y no sólo completarlas con una decoración esgrafiada o estofada; así como pintar el muro que rodeaba al retablo. Pese a que se trata de un aspecto no extraño en estos años, el pintor ponía máximo interés en estas tareas.

El artista, además, sentía la necesidad de trasladar la obra pictórica sobre las tres dimensiones de la talla. Lo que consiguieron los artistas del siguiente siglo, Vázquez ya lo tenía en su mente, aunque no pudo materializarlo completamente, bien por incapacidad técnica, impedimentos en relación con las características escultóricas del momento, o por imposición de provisosores y clientes. Para hablar de su estilo policromo es interesante centrarse, también, en los datos que aparecen en los contratos, sobre todo en los pliegos de condiciones técnicas<sup>11</sup>. Se han manifestado numerosas reseñas a recursos policromos no encontrados en otros artistas, aportando interesantísimos datos de la policromía de este periodo y de la innovación personal del artista.

En el documento de la policromía del Retablo Mayor del Colegio de los Jesuitas de Marchena (Sevilla), realizado en 1599<sup>12</sup>, hace referencia al gusto por la imitación al mármol en la arquitectura de retablos y el oro visto en los ropajes, siguiendo los gustos más tradicionales. También en los datos recogidos del Retablo

8. LÓPEZ MARTÍNEZ, C., *Arquitectos, escultores y pintores vecinos de Sevilla*, Sevilla, 1928, pág.129.

9. SERRERA J.M.; VALDIVIESO, E., *Pintura sevillana del primer tercio del siglo XVII*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1985, pág. 211.

10. MORENO GALINDO, C., *La policromía en la Escuela Sevillana: de Agustín de Colmenares a Gaspar de Rivas*. Tesis Doctoral, Sevilla, Facultad de Geografía e Historia. Universidad de Sevilla. Inédita, 2003. Se incluyen los capítulos dedicados a estos pintores, con el estudio, también, de la obra de Juan de Uceda, y de los elementos decorativos de la policromía de los ropajes, tan característicos de cada artista.

11. En ocasiones las condiciones eran realizadas por los Provisores, aunque en el caso de Alonso Vázquez, el redactó directamente las condiciones que se conservan, por tanto reflejan fielmente el estilo policromo del artista.

12. HERNÁNDEZ DÍAZ, J., “Materiales para la Historia del Arte Español”, *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, Sevilla, Laboratorio de Arte. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Sevilla, págs.155-156.

de la Santísima Trinidad del Monasterio de Santas Justa y Rufina de Sevilla, de 1601, se encuentra el color en la arquitectura (que comienza en estos años a eliminarse), y la diferencia del color de las encarnaciones según sexo y edad, anticipo de las características barrocas: *“de muy limpio oro fino, lustroso [...] bruñido y sin mancha”*; *“(las columnas) an de yr revestidas desde la basa hasta el capitel de varios grutescos”*<sup>13</sup>; *“(encarnaciones) al pulimento haciendo las diferencias de carnes conforme a las edades y sujetos de las figuras”*<sup>14</sup>. Curiosos son los datos que se recogen en el documento de la “restauración” de la Iglesia Conventual de Santa Paula de 1592, que se comentará más adelante, donde aparecen muy diversas técnicas de decoración pictórica, demostrando la profesionalidad y experiencia del artista. La obra policroma documentada es extensa, aunque se contraponen con el escaso número conservado de las mismas<sup>15</sup>.



Fig. 1. Retablo de la Asunción de la Virgen. Catedral de Sevilla. Decoración esgrafiada de la arquitectura, característica del último cuarto del s. XVI.

Se presentan sólo las obras más significativas del artista, y que aportan datos sobre las particulares de su ejecución. Así el 2 de julio de 1591, Alonso Vázquez contrata personalmente a Juan Martínez Montañés para la realización, en dos meses, de un Cristo de la Expiración, de la misma mano del maestro y de media vara: *“Juan Martínez montañés soy convenido con vos Alonso basquez pintor de ymainería en tal manera que me obligo de hacer en toda perfección de mi mano y no de otra alguna”*<sup>16</sup>. Es bastante factible pensar que la policromía fuese realizada por el pintor, presentando encarnación al pulimento. En la actualidad sin identificar, seguramente fue una habitual subcontratación del artista, adquisición para sí mismo o como mercadería para Indias.

El 16 de diciembre de 1592 contrata varias obras para la Iglesia Conventual de Santa Paula de Sevilla, referida con anterioridad. Se concertaba con Diego Fernández de Atienza, mayordomo del Convento, obligándose a *“hacer el dorado y pintura del retablo del altar mayor del dicho monesterio y el sagrario*

13. La denominación “grutescos” es un término genérico que hace referencia a la decoración en color, a punta de pincel, de motivos vegetales imaginarios. Aunque en estos años ya no incluía mascarones ni figuras fantásticas los pintores continuaban utilizando el término.

14. A.H.P.Se. Sección Protocolos Notariales. Sig. 1123. Fols. s.f. 1r-s.f. 3r.

15. Es significativo el hecho del escaso número de obras conservadas. Existen pintores que conservan un alto porcentaje en relación con la obra contratada, y otros al contrario. En este último caso, en ocasiones, se trata de defectos de ejecución que no permitieron su conservación. En otras, el escaso reconocimiento del trabajo del artista por parte de los fieles y críticos, provocaron su repolicromía. De Alonso Vázquez se conserva parte de su obra pictórica y casi nulo legado policromo, por lo que podría tratarse del segundo caso.

16. LÓPEZ MARTÍNEZ, C., *Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán*, Sevilla, Rodríguez Jiménez y Cía, 1932, pág. 229.



Fig.2. Retablo de la Asunción de la Virgen. Catedral de Sevilla. Rasgos representativos de la policromía de la época: fondos pictóricos, oro molido en cabellos y decoración de los ropajes que imitan el bordado de punto matizado.

*que de nuevo se hace y de otros dos retablos de los altares colaterales que arriman al arco toral de la yglesia y las pinturas y dorados y frisos...<sup>17</sup>. Andrés de Ocampo se encargó de las obras de talla y ensamblaje, que debía finalizar en febrero de 1593, mientras que Vázquez concluiría la policromía para el Jueves Santo del mismo año. El documento de condiciones aporta importante información, con una descripción técnica amplia y minuciosa<sup>18</sup>. Así se comprometía “el tal maestro pintor ha de dorar de oro bruñido muy bueno todo el retablo nuevo y lo que fuere talla en el que se hace para el altar mayor [...] y asimismo ha de dorar de muy buen oro bruñido fino todo el sagrario por dentro y fuera y puertas del asimismo por dentro y por fuera el cual sagrario es nuevo”.*

Aporta un dato interesante, aunque era evidente, de cómo el pintor estimaba económicamente el trabajo de la policromía, en el caso de contratarse antes que la factura de la talla. El artista consultaba la traza de la obra, valorando así la complejidad y volúmenes de la talla que debía dorar. Por las medidas indicadas en la traza y modelo de los elementos decorativos se calculaba incluso el volumen aproximado de panes de oro, así como dónde se ubicaría y se realizarían las labores de estofas y esgrafiados de la arquitectura: “claramente lo vera el dicho maestro en la traza y modelo que está hecho y firmada de su nombre” (de nombre del escultor, en este caso de Andrés de Ocampo).

También se comprometía a policromar dos figuras de media vara, junto a las puertas del Sagrario, y otras cuatro en el primer cuerpo del mismo, y de similar tamaño. Las encarnaciones seguían las características del momento. Así se obligaba a “encarnar al pulimento de finos colores un dios padre redondo de toda talla que ha de estar puesto con un mundo en la mano echando la bendición en medio del frontispicio”. No es hasta los primeros años del s. XVII cuando se adopta la innovación Francisco Pacheco de las encarnaciones de terminación mate.

Las condiciones recogen detalladamente todas la piezas que se debían dorar y su ubicación, repitiendo en cada una de ellas, las mismas frases de lo que debía hacer, por lo que no las reproducimos. Serían realizadas con oro bruñido en su totalidad, antes de su decoración. Esta se distribuía por distintas zonas de la arquitectura: (ménsulas y jarras) “han de ir doradas y retocadas con finos colores y esgrafiados y las cartelas han de yr un grutesco sobre oro bruñido en campo blanco de diferentes colores”. También en este caso se demuestra que aún no se utilizaba las innovaciones incluidas por Vasco Pereira que presentaba el oro limpio sin color en la arquitectura, de los

17. Ibidem, págs. 208-214.

18. A.H.P.Se. Colección CELOMAR. Oficio 9, años 1591-1621. Cuadernillo de 1592. Sig. P\_19838: folios 1239 r-1248r. En las diferentes anotaciones y referencias no se insertan notas al pie para no repetir la cita.



primeros años del s. XVII. Indicaba que las zonas que *“queden dentro de las repisas ha de ir esgrafiado sobre el oro con colores finos [...] ha de yr doradas de oro fino bruñido retocados y esgrafiados con colores finos”*.

Paralelamente a la detallada enumeración de las piezas a dorar, presta escaso interés a la policromía de las esculturas y la decoración de los ropajes, como la referencia que hace a la pintura de los santos del sagrario: *“las ha de dorar y estofar y esgrafiar sobre colores finos y encarnar de pulimento todos los dichos santos de arriba abajo”*. Estos datos tan someros no eran habituales en la documentación de la época, que hacía siempre hincapié a la decoración de los ropajes, su variedad y riqueza decorativa, elementos que diferenciaban a los distintos artistas.

En los retablos laterales no conservó la policromía original, eliminándola por completo: *“todo lo que está desdorado y lo que está dorado al presente de viejo [...] los ha de raer de arriba abajo sin que quede en ellos ningún oro y los ha de labrar y los ha de aparejar de nuevo con lindos aparejos finos y así dos dispuestos se han de dorar de oro bruñido”*. Este mismo procedimiento se siguió en las historias y en los santos de bulto redondo.

En el caso de estos santos y de los ángeles sí detalla, aunque sucintamente, la decoración de los ropajes. En Vázquez se aprecia la evolución hacia el siguiente siglo (no como en la arquitectura y encarnaciones), con preferencia del color sobre el oro y decoración al romano. En la mayoría de los pintores de estos años la decoración en color se realizaba sobre fondo dorado mediante módulos decorativos sueltos: *“ha de colorir y estofar y dar a cada santo los colores y ropajes que a semejantes santos se suele dar con sus labores romanas a punta de pincel y retocadas a punta de garfio y otros rajados descubriendo el oro en otras partes y lo mismo se hará en los ángeles”*. La decoración estofada y retocada mediante esgrafiado en los santos (figuras principales) y sólo esgrafiado en ángeles (menor decoración en elementos secundarios) es una característica que se mantendrá en las primeras décadas del s. XVII, aunque evidentemente, con elementos decorativos distintos.

Es interesante la alusión a dos tipos de técnicas de dorado, según el material sobre el que se aplicaba el oro, menciones que se repiten en distintas partes del documento: *“de oro bruñido sin son de madera y si son de piedra de oro mate”*. El dorado de oro mate se realizaba al aceite, y con “oro molido”, pues el material pétreo, como otros, no admite el proceso con oro fino, además de deteriorarse más fácilmente por la humedad procedente de filtraciones del inmueble o por su capilaridad.

Pese a enumeración de piezas y técnicas policromas diferentes, que puede parecer confusa, existía una composición general de la obra muy cuidada, en las que se combinaban los elementos decorativos similares o iguales en distintas zonas. De este aspecto reseñaba *“que hagan concordancia con lo demás”*.

Pero donde demuestra mayor interés el artista es en la obra pictórica y de la pintura mural. Como se indicó, su inclinación hacia la pintura más que a la policromía, se refleja en estas condiciones varias veces, incluso en pequeños detalles pictóricos. Así se ve como en las puertas del comulgatorio se encargaría de: *“pintar en ellas cuatro ángeles al óleo con insignias de la pasión o lo que se le pidiere [...] dándoles a los ropajes de brocados y otras cosas que salgan muy bien”*. Pese a que se trataba de una zona muy pequeña lo detallaba. Para los tableros de pintura advierte que *“deben ser pintados de la mano del dicho Alonso Vázquez y no de otra”*, evitando el trabajo del taller que tanto debió contribuir en la labor policroma.



Fig. 4. Derecha. Detalle del ropaje de San Cristóbal. Iglesia Parroquial del Salvador. Sevilla. Izquierda. Detalle del ropaje de la Virgen de la Asunción. Catedral de Sevilla. En ambas obras se aprecia la decoración imitando tela de damasco en tonos azules, incluyendo un ojeteado muy menudo, casi punteado, característico de Alonso Vázquez.

La vocación por la pintura se advierte, asimismo, por la consideración y respeto hacia otros artistas y calidad de las obras. No se ha encontrado, en ningún pintor estudiado hasta el momento, el deferencia hacia una obra ajena (en cuanto a documentación contractual), comprometiéndose también a intervenir en el *“un San José durmiendo que es un cuadro de mano de micer jacome que es de gran estima y mano lo ha de limpiar con mucha discreción sin hacer daño a ninguna cosa de él”*.

La importancia y envergadura de las obras no sólo fue por su volumen, sino por la variedad de elementos a tratar y las numerosas técnicas polícromas y pictóricas que recoge, y que sólo pudo revolve con un artista con la experiencia de Alonso Vázquez. El oro y los colores los facilitarían el pintor, y se obligaba a estar presente cuando se montasen las piezas en su lugar. Los andamios quedarían a costa del convento, así como *“los paños con que se han de cubrir mientras fuese dorado”*, demostrando la limpieza que debía existir durante el proceso de dorado, protegiendo de polvo la superficie.

Debido a las dimensiones de las obras formó compañía con el pintor Vasco de Pereira. La policromía se tasó el 28 de julio de 1594, por los pintores Francisco Pacheco y Francisco Cid, en 1250 ducados, inferior a la tasación de la talla. Actualmente no se conservan las obras polícromas. El retablo mayor fue sustituido en 1729 por el actual de José Fernando de Medinilla. Alberga la imagen de Santa Paula, seguramente la que realizó Ocampo, aunque no mantiene la policromía de Vázquez. La importancia de estas condiciones, que se han comentado extensamente, deriva de la exhaustividad y detallismo de su redacción. De ellas, el propio Alonso Vázquez las mencionaba en el contrato de ejecución, diciendo: *“e las obras declaradas en el memorial de condiciones las quales están escriptas en nueve hojas de papel de una letra y mano firmada de mi nombre”*.



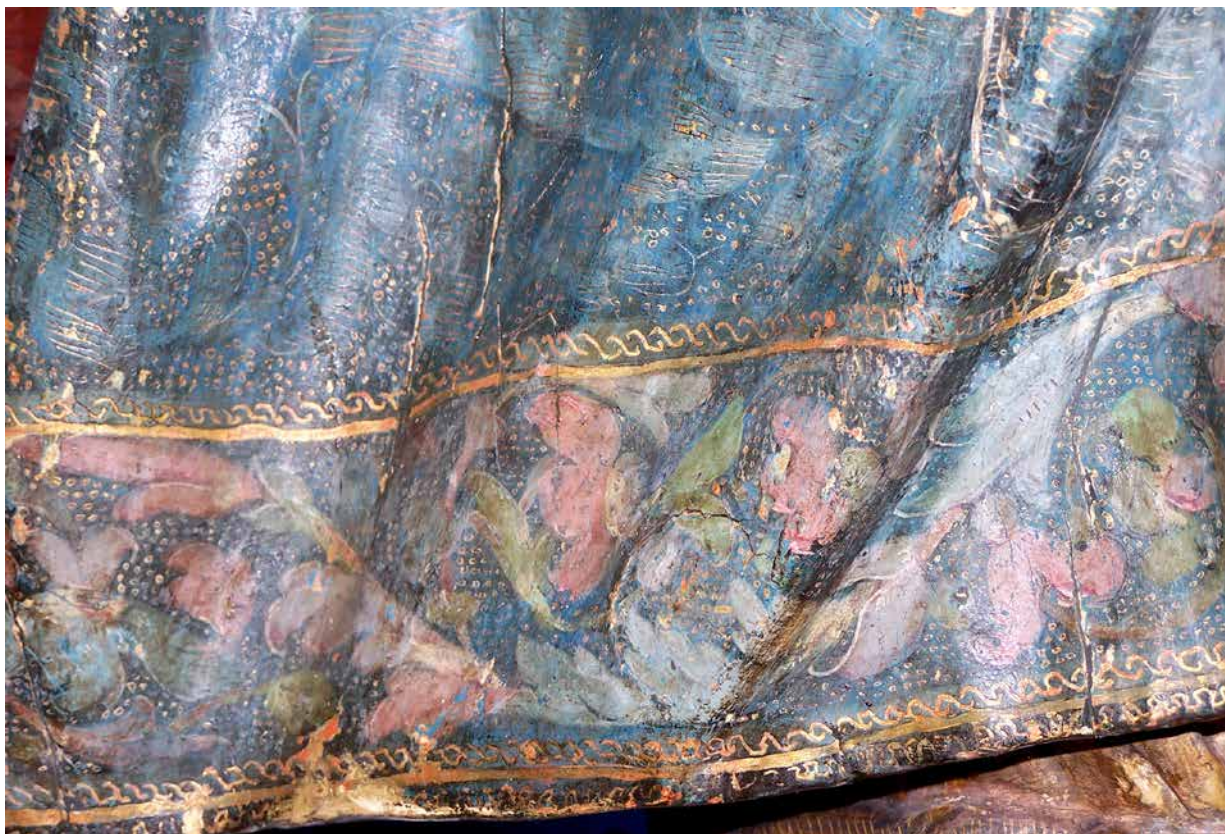


Fig. 5. San Cristóbal. Iglesia Parroquial del Salvador. Sevilla. Detalle de la cenefa que bordea el manto, con decoración a punta de pincel, y ribetes con decoración esgrafiada de "z" entrelazadas, muy utilizadas por Vázquez.

El 17 de mayo de 1595 contrata un San Ginés realizado por Juan Martínez Montañés. Se concertaron conjuntamente con Pedro Corniellas, vecino de Gibraltar, para la ejecución del santo, aproximadamente de tamaño académico (siete palmos) con su peana. El pintor lo realizaría en mes y medio, desde la finalización de la talla, y su precio sería a tasación<sup>19</sup>: *"pintar dorar y esgrafiar el dho santo de buenos colores"*. En el contrato no se habla de la técnica, pero se adivina el estilo antes estudiado, aplicando a esta obra oro bruñido y encarnadura al pulimento. En cuanto a la decoración de los ropajes, sólo se anota la utilización de esgrafiados, aunque existe la posibilidad de ribetes con motivos decorativos a "punta de pincel", cenefas tan características de los últimos años del s.XVI. Vázquez estuvo muy relacionado personalmente con Juan Martínez Montañés en los primeros años de la actividad artística de éste. No se descarta que realizase otras policromías de la obra del escultor, que en la actualidad se desconocen, por la ausencia de documentación<sup>20</sup>.

Tampoco se conserva el retablo para Doña Beatriz Pérez, viuda de Pedro Rojero, que contrató el 2 de julio de 1597, para la Iglesia del Monasterio de Santa María de Jesús de Sevilla<sup>21</sup>. Se concertaba para policro-

19. LÓPEZ MARTÍNEZ, C., *Desde Martínez Montañés...*, op.cit, pág. 230.

20. MORENO GALINDO C., *La policromía de la obra de Juan Martínez Montañés*. Trabajo de investigación (Tesina). Fac. de Geografía e Historia. Univ. de Sevilla. Inédita. 1998. En esta investigación se incluyen tanto la obra documentada como las posibles atribuciones de obras del escultor que conservan la policromía original.

21. LÓPEZ MARTÍNEZ, C., *Desde Martínez Montañés...*, op.cit, págs. 214- 215.

mar cuatro santos de medio relieve, un San José con el Niño de la mano, la pintura central y los retratos de los donantes en el banco. La pintura era de la Virgen con el Niño, acompañada de ángeles en el *“milagro de la advocación de Nuestra Señora del Valle”*. Entre los retratos pintaría unas letras cubiertas de oro, posiblemente la referencia a los patronos, así como un escudo con el anagrama de María, en la pared, de vara y media de altura. La obra debía concluirse para fin de octubre, por la que cobraría 3.000 reales.

Con Andrés Jaime de Flandes, vecino de la villa de Lepe, se conviene *“por lo que toca a la madera como al dorado pintura y estofado”* del retablo que éste hacía para la Iglesia de Santa María la Blanca de la citada localidad onubense, el 12 de abril de 1598. Nuevamente lo contrata completo, para posteriormente subcontratar el ensamblaje y talla, por 140 ducados. Lo finalizaría en cuatro meses<sup>22</sup>. La obra que tenía 14 palmos de alto y 11 de ancho, albergaba una imagen que conservaba la iglesia. Sin datos de la policromía, describe sólo la obra pictórica. Se desconoce si subcontrató también la policromía y el dorado, manteniendo para sí sólo la obra pictórica.

El Retablo de Santa Catalina de Siena, de la Iglesia del Convento de Regina Angelorum, ya se encontraba terminado y asentado, cuando el 4 de septiembre de 1598 contrata su policromía<sup>23</sup>, obligándose a: *“lo que toca a la pintura de pincel en los ocho tableros y el dorado y estofado, así como la ymagen de bulto [...] todo lo que se descubre y se ve del dho retablo ha de ser dorado de muy buen oro bruñido”*. La imagen de bulto a la que se refiere era la santa titular, Santa Catalina de Siena. En este caso la *“discreción”* en la decoración del ropaje, estaba relacionada con el respeto al color y características del hábito: *“la santa de bulto redondo sobre el oro la colorira de su hábito de la orden con su saya blanca y sus tocas y su manto negro y la estofaré con mucha discreción de punta de pincel y retocado de punta de garfio que descubra el oro y haga lindos visos y gracia”*. Las encarnaciones serían, como de costumbre, al pulimento.

Junto con el escultor Martín Alonso de Mesa se hace cargo de las esculturas encargadas por el padre Fray Mateo de Recalde de la Orden de San Francisco, el 23 de marzo de 1599<sup>24</sup>, sin referencias a su policromía en el contrato.

Para el Monasterio de San Francisco vuelve a trabajar, contratando mancomunadamente con el entallador Diego López Bueno el retablo de San Francisco el 27 de abril de 1599<sup>25</sup>, apuntando al *“samblaje y escultura y pintura dorado y estofado y esgrafiado”*. Tenía unas medidas de 4,40 x 2,30 m, situándose en el pilar del arco toral de la Epístola. Constaba de un San Francisco de tamaño natural, una Inmaculada para el segundo cuerpo, de 6 palmos, y 8 santos de medio relieve, para las entrecalles, de media vara, junto con dos escudos. Se comprometían a realizarlo en cuatro meses completo.

En octubre de 1599 Alonso Vázquez se trasladaba al municipio de Marchena donde firma el contrato para la realización del Retablo de la Encarnación de la Iglesia de Santa Isabel, del antiguo Colegio Jesuita<sup>26</sup>. También se comprometía, en el mismo contrato, a otro pequeño de la Virgen del Pópulo, cuya pintura

22. Ibidem, pág. 215.

23. Ibid, pág. 217.

24. Ibid, págs. 21-22.

25. Ibid, págs. 64-65.

26. HERNÁNDEZ DÍAZ, J., op,cit, págs. 155-157.

principal había realizado José Valeriani, en 1578. Esta pintura fue muy retocada en s. XVIII. Además de las condiciones de la obra pictórica se detallan las de la policromía. En cuanto al enyesado y dorado no aporta datos significativos, siguiendo la tradición polícroma: *“se han de dorar con todos los aparejos que el arte pide para perfecto dorado”*. Seguía la particularidad, en estos años, de decorar la arquitectura con tableros que imitaban mármoles, dorando sólo los filetes, como ya se han descrito, apariencia polícroma que se repetiría años más tarde, ya en el s. XVIII: *“y los dichos pedestales del banco mostrando apariencias de mármol con solas las molduras doradas”*.

El artista dejaba claro en los documentos qué materiales y suplementos que correrían a cargo de cada parte. En este caso el Colegio aportaría los andamios *“porque se supone que no se a de quitar del lugar donde está ninguna pieza del dicho retablo”*. Esta condición no era habitual, pues se solía desmontar, trasladar al taller para su policromía, volviéndose a asentar nuevamente. El hecho que la obra se encontrase en Marchena, y por la posibilidad de dañarlo una vez dorado, no recomendaba su traslado. El pintor se encargaría de los materiales, incluso del oro, que normalmente aportaba el cliente. Cobraría distintas cantidades durante los trabajos, de las que daría carta de pago, para finiquitar a su conclusión. La tasación se realizaría *“después de los diez días después de acauada la dicha obra”*. El finiquito fue el 26 de agosto de 1600, tasándose en 37.400 maravedís. En la actualidad se conservan los lienzos, algunos muy retocados en el s. XVIII, y no la policromía original.

El 23 de octubre de 1601 contrataba el Retablo de Santas Justa y Rufina, para el Monasterio del mismo nombre (Trinidad) de Sevilla, de nuevo con talla de Diego López Bueno. Se terminaría para *“pascua de Navidad”* del año 1602, valorado en 1.700 ducados<sup>27</sup>. Las obras se retrasaron, pues en esa fecha se tasaba sólo la talla. La policromía se encontraba en proceso, pues los tasadores, Juan Martínez Montañés y Andrés de Ocampo, indicaban que vieron algunas piezas en casa de López Bueno y otras en casa de Alonso Vázquez<sup>28</sup>. El documento de condiciones técnicas<sup>29</sup> aporta algunos datos relevantes, sobre todo, el interés del pintor por conseguir el realismo y calidad en la policromía, aplicando a ella el arte pictórico. En estos primeros años del s.XVII ya se apreciaban características distintivas del Barroco en varios artistas. Las condiciones sobre la preparación y enyesados, son las presentadas tradicionalmente, a las que añade que *“las juntas y nudos dentro del sean de enlençar y enervar por dentro y por fuera”* en los relieves. La minuciosidad de este proceso se debía al interés por la conservación de la obra de talla y *“que en ningún tiempo se haga algún genero de vicio [...] de manera que no desvarate la buena elegancia de la arquitectura y de la escultura”*. Paralelamente también respeta el trabajo del escultor, con la habitual reseña a que los aparejos no debían tapar los detalles de la talla, repetida en varias condiciones del documento. La insistencia y la redundancia de estos aspectos, en todos los artistas, se debía a las numerosas obras que debieron malograrse o cambiaron significativamente de aspecto, una vez concluida la policromía con un proceso de enyesado defectuoso.

El dorado, bruñido, se realizaría en *“todo lo que puede lugar la vista de cualquier parte que se mire”*, aludiendo al dorado sólo en las zonas visibles, permaneciendo en bol el resto (planos paralelos al suelo y entranques de la talla). En la decoración de los ropajes tenía en cuenta dos preferencias principales: el *“artificio”*

27. PALOMERO PÁRAMO, J., *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*, Sevilla, Excma. Diputación Provincial de Sevilla, 1983, pág. 387.

28. LÓPEZ MARTÍNEZ, C., *Desde Martínez Montañés...*, op. cit, pág. 237.

29. A.H.P.Se. Sección Protocolos Notariales. Sig. P\_1123: folios sf 1r-sf 3r.



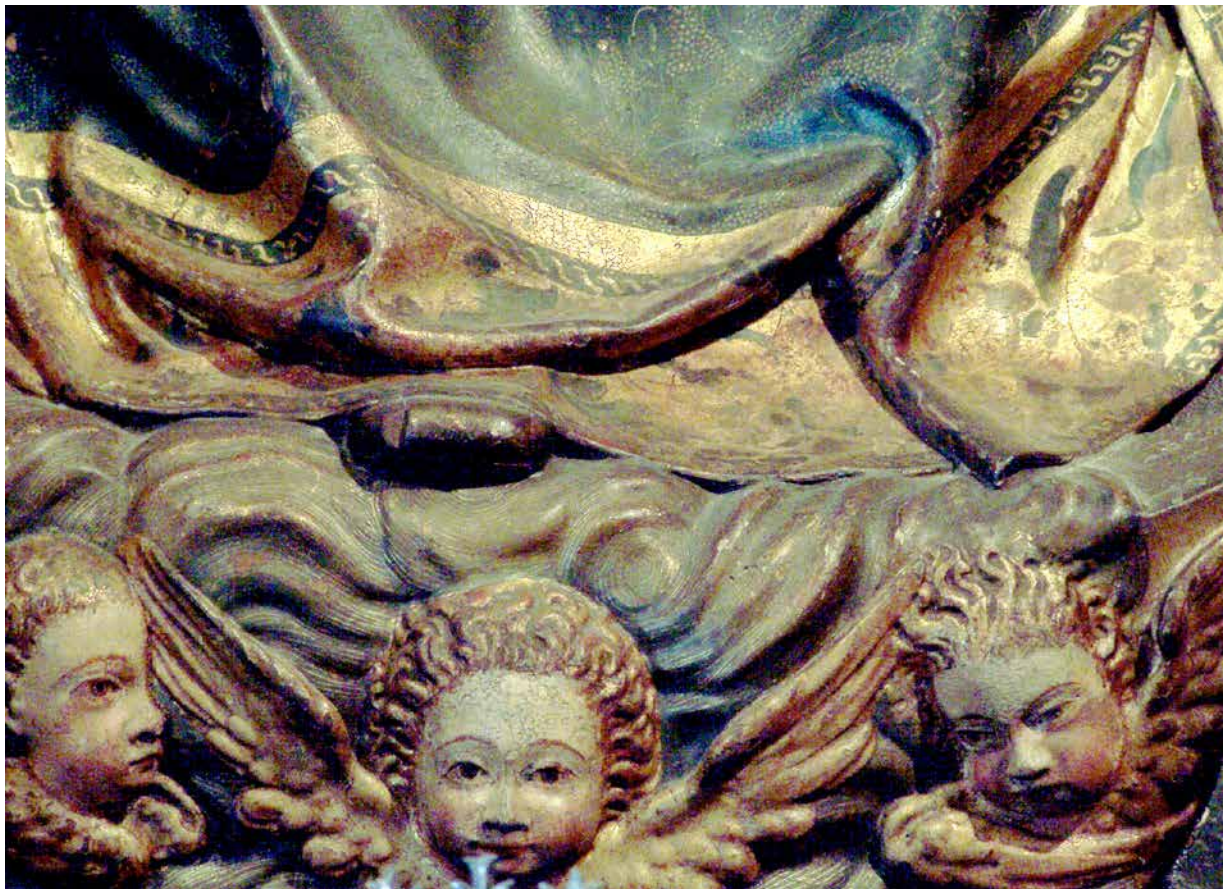


Fig. 6. Relieve de la Asunción de la Virgen. Catedral de Sevilla. La cenefa presenta los mismos elementos decorativos, así como la disposición de ribetes con decoración en "z" y ojeteado menudo, características habituales del artista.

(simulación y destreza) y la *"discreción"* (moderación en la elección y utilización de la decoración): *"todos los ropajes de las historias y de las figuras después de doradas sean estofado sobre el oro grutescos y esgrafiados a punta de garfio [...] que cubran el oro con mucho artificio y discreción"*. Se entrevé la decoración ya de comienzos del siglo XVII, en detrimento de los paños mayormente dorados, y con decoración en color sólo en cenefas, de los años finales del XVI. La utilización de modelos reales de textiles para la elaboración de los tejidos policromados, iniciados a mediados del s.XVI y generalizados en el XVII, se hace patente cuando indica *"a punta de pincel y descubierto el oro a punta de garfio con diferentes labores y telas que parezcan brocados y telas de oro"*.

Habitual y característico de este artista es la combinación de la policromía y la obra pictórica en los relieves escultóricos, dejando ésta última, para completar las escenas con los fondos, *"fngiendo que se apartan de la vista puestos en perspectiva y gozando de pintura las mismas historias particularmente los espacios tras las figuras por lejos"*. Mención interesantísima es la que realiza sobre cómo se componen los colores de los relieves para evitar confusión a la vista<sup>30</sup>. El pintor recogía que *"lo colorido y estofado de las historias sea de usar en ellos"*

30. En la actualidad debido al oscurecimiento generalizado de la mayoría de la retablistica, se recobra esa confusión, debido a la unificación de producen los depósitos superficiales y oscurecimientos de barnices.

*el arte de la pintura desviando las unas de las otras para que se determinen los perfiles de cada figura y se puedan determinar de lejos poniendo los colores de manera que se encuentre los unos con otros porque no se confundan las historias a la vista*". Por otro lado, aún mantiene la decoración estofada en la arquitectura, pese a que en estos años caía en desuso. De la obra sólo se conserva el Relieve del Nacimiento, en la Iglesia de la Santísima Trinidad de Sevilla.

En 1602 se termina el Retablo de Santo Tomás, de la Iglesia del antiguo Hospital de las Cinco Llagas de Sevilla, con condiciones de Asencio de Maeda y talla y ensamblaje de Diego López Bueno. La arquitectura se tasó en 750 ducados y Alonso Vázquez cobraría, el 12 de mayo del citado año, 800 ducados por la policromía y la obra pictórica<sup>31</sup>. La documentación no recoge datos técnicos de la policromía.

La última obra que se documenta de Alonso Vázquez, antes de su marcha a Méjico, es el Retablo del Tránsito de San Hermenegildo, del Hospital del mismo nombre (vulgo del Cardenal), contratado el 29 de febrero de 1603. De la talla se encargó, también, Diego López Bueno<sup>32</sup>. El pintor Juan de Uceda concertó la obra tras la partida de Vázquez. Así el 24 de marzo de 1608 Uceda cobraba 17 reales por llevar el retablo desde su casa al Hospital. El 29 de abril y 29 de junio, del mismo año, se liquidaba a la mujer de Alonso Vázquez, Inés de Mendoza, lo que le debían a su marido. Actualmente desaparecido, sólo perdura el lienzo central en el Museo de Bellas Artes de Sevilla.

Su obra conservada es muy reducida. Una de ellas la concertó el 25 de junio de 1594, con Juan Cristóbal de la Puebla, obligándose a pintar y dorar un retablo y reja de una capilla que tenía en la Santa Iglesia Catedral de Sevilla, y que debía concluir a finales del mismo año<sup>33</sup>. A la izquierda de la Puerta de la Adoración de los Magos de la Catedral de Sevilla (Puerta de los Palos) se conserva un retablo con pinturas de Alonso Vázquez y ensamblaje no documentado, dedicado a la Asunción de la Virgen. La titular se dispone de medio relieve, sobre fondo pictórico de Gloria y santos. Las encarnaciones son al pulimento, con cabellos realizados con oro molido, tanto en los ángeles como la Virgen, característica que se abandonaba ya en estos años. El ropaje de la Virgen consta de túnica blanca, con elementos florales, con un rajado que se extiende a toda la superficie, incluyendo los motivos ornamentales, que imita el bordado de punto matizado. El manto tiene cenefa, con motivos vegetales en color sobre fondo de oro limpio. Esta cenefa se delimita con una franja, a ambos lados, de esgrafiados en "z", muy característicos de este pintor. La arquitectura se decora, como es típico en estos años, con bandas esgrafiadas, de elementos menudos (denominados arabescos), sobre fondo de color negro.

La otra obra conservada la contrató el 13 de agosto de 1598, obligándose con Doña Leonor de Cabrera, para la policromía de la imagen titular, Inmaculada, y obra pictórica situada en el arcosolio, del Retablo del enterramiento de su padre, D. Diego Caballero de Cabrera, caballero veinticuatro, que realizaba en la Iglesia de San Andrés de Sevilla<sup>34</sup>. Se comprometía a realizarlo en el mismo año, por 300 ducados. El mismo día el pintor Francisco del Castillo contrataba la policromía y dorado de la arquitectura del retablo,

31. PALOMERO PÁRAMO, J., *El retablo sevillano...*, op.cit, pág. 436.

32. *Ibidem*, pág. 457.

33. LÓPEZ MARTÍNEZ, C., *Desde Martínez Montañés...*, op.cit, pág. 66.

34. A.H.P.Se. Sección Protocolos Notariales. Sig. P\_7874, fols. 504r-505v.

fiándolo el batihoja Julián de León<sup>35</sup>. Vázquez muestra gran interés por la realización del dorado de la imagen titular, haciendo hincapié que se resanaría todo el dorado, demostrando la calidad de la ejecución, pues habitualmente, las zonas que iban a ser recubiertas de color eludían estos retoques minuciosos. Las encarnaciones serían, como en este artista, al pulimento, característica que no abandonó nunca, pese a la introducción de la terminación mate, aunque sí el oro molido en los cabellos. En cuanto a la decoración de los ropajes, serían a punta de pincel, por tratarse de la imagen titular, con variedad de elementos decorativos: *“se han de pintar y estofar a punta de pincel todas las ropas de la ymagen de diferentes colores con los enveses los perfles y cabos de ellas todo lleno de grutescos y niños y ángeles que adornen las dichas ropas para que toda la ymagen quede acabada con gran perfección”*. La decoración en franjas, alternando el color y el oro en los enveses de los mantos, era característico del último cuarto del s.XVI, y que continuó utilizando Francisco Pacheco durante el primer tercio del s. XVII.

Existe otra obra, no documentada, pero que se puede atribuir a Alonso Vázquez<sup>36</sup>. Se trata de la talla de San Cristóbal, conservada en la Iglesia Colegial del Salvador de Sevilla, perteneciente al desaparecido Gremio de los Guanteros, contratada el 19 de agosto de 1597 por Juan Martínez Montañés. Su policromía no está documentada, conservándose sólo restos pictóricos de la original, con numerosas intervenciones y repolicromía parciales. Pese a ellos se detectan zonas que conservan características policromas propias de los años cercanos a la ejecución de la talla. Las zonas que podríamos considerar originales se sitúan en la cenefa que bordea el ropaje y, puntualmente, en el abdomen. La cenefa está estofada con elementos vegetales en varios colores, detectándose dos particularidades que serían genuinas de un solo artista, y que se encuentran en otras obras de Alonso Vázquez. Por un lado el punteado del fondo, que observado, en proximidad, en realidad se trata de un ojeteado pequeñísimo, al igual que en la túnica. La cenefa se dispone entre dos líneas doradas, entre las que se sitúa una cinta de “Z” correlativas. Asimismo no hay que olvidar la relación de Vázquez con Montañés en los primeros años, realizando las policromías del maestro escultor de las obras del Crucificado (1991), Virgen de las Tristezas (1992) y San Ginés (1995).

*Fecha de recepción: 19/04/2014*

*Fecha de aceptación: 12/10/2014*

35. *Ibidem*, págs. 216- 217.

36. MORENO GALINDO C., *La policromía de la obra de Juan Martínez Montañés*, op.cit. En este trabajo de investigación ya se atribuye a este pintor la talla de San Cristóbal, realizada por Juan Martínez Montañés para la Hermandad del Gremio de los Guanteros.