

ANTONIO DE ALFIÁN:
LAS PINTURAS DEL RETABLO DE
CRISTO DEL ANTIGUO CONVENTO DE
SANTO DOMINGO DE OSUNA

En 1929 Julia Herráez y Sánchez de Escariche dio a conocer una serie de documentos sobre el pintor Antonio de Alfían (1). Entre ellos figuraban algunos referentes a los dos retablos que en unión del escultor Lorenzo Meléndez ejecutó durante 1564 y 1565 para el convento de Santo Domingo de Osuna. Gracias a esos datos identificó y publicó uno de ellos, aquel que los documentos citaban como de la Virgen. El otro, que mencionaban como de Cristo, lo dio por desaparecido. Continuando el estudio de Julia Herráez, en el presente trabajo intento demostrar que las tablas de ese último conjunto son las que en la actualidad se encuentran en la capilla del Sagrado Corazón de la hoy parroquia de Santo Domingo, donde una vez que desapareció la arquitectura del primitivo retablo se integraron en otro de principios del siglo XX.

Activo Alfían en Sevilla entre 1542 y 1.600, considerado a partir de Ceán Bermúdez discípulo de Luis de Vargas y comprobada su colaboración con Pedro de Campaña, la historiografía artística tradicional quiso ver en su pintura una continua-

(1) Herráez y Sánchez de Escariche, Julia, *Antonio de Alfían. Aportaciones al estudio del arte pictórico sevillano del siglo XVI*, "Boletín de la Sociedad Española de Excursiones", 1929, vol. XXXVII, págs. 270-310.

ción y síntesis de la de esos dos grandes maestros (2). No obstante, el casi total desconocimiento de su obra hacía en gran parte gratuita esa afirmación, ya que sólo a partir de la publicación del retablo de la Virgen de la iglesia de Santo Domingo de Osuna se pudo iniciar su estudio. De ahí el interés de estas nuevas tablas, que, sumándose a las anteriores, posibilitarán un mejor y más amplio análisis de su pintura.

Independientemente de los criterios estilísticos, fundamentales para su atribución, los argumentos de base documental que se pueden argüir para adscribir estas tablas a Alfián son los mismos que llevaron a Julia Herráez a atribuirle las del retablo de la Virgen. Remitiéndome a su trabajo, recordaré no obstante que en fechas anteriores al 2 de octubre de 1564 los vecinos de Osuna Pedro González de Hierro y Alonso González contrataron con Alfián la ejecución de dos retablos para la iglesia de Santo Domingo de Osuna, el del primero dedicado a la Virgen y el del segundo a Cristo. Con posterioridad, el 2 de octubre de 1564, Alfián concertó a su vez con el escultor Lorenzo Meléndez la arquitectura e imaginería de los dos conjuntos, cuya carta de finiquito firmaron el 30 de diciembre de 1565 (3).

El primero, el de la Virgen, permanece aún en su primitivo emplazamiento, conservando íntegra la estructura arquitectónica y la decoración escultórica y pictórica original. Al no haberse localizado el concierto inicial entre Pedro González de Hierro y Alfián, en el que se especificarían los datos relativos a las pinturas, sino el que más tarde firmaron el pintor y el escultor que se hizo cargo del ensamblaje e imaginería, las noticias sobre las tablas que en él figuran son muy escasas. Ello determinó que Julia Herráez lo identificase sobre la base del estudio de la arquitectura e imaginería, semejante en todo a lo descrito en el contrato entre Alfián y Lorenzo Meléndez. Esa

(2) Ceán Bermúdez fue el primero que lo vinculó, aunque sin base documental, a Luis de Vargas. Sobre ello, Ceán Bermúdez, Juan Agustín, *Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800, vol. 1, pág. 67. Su colaboración con Campaña la documentó Gestoso, quien publicó el contrato que firmaron conjuntamente para la ejecución del retablo de la Purificación de la capilla del Mariscal de la catedral de Sevilla. Cfr., Gestoso y Pérez, José, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, Sevilla, 1908, vol. III, págs. 279-283.

(3) Herráez y Sánchez de Escariche, Julia, *Antonio de*, ob. cit., apéndices documentales números 2 y 3, págs. 301-302.

total concordancia y el que el retablo tuviera cinco tableros con pinturas como se decía en los documentos le confirmó sin ningún tipo de dudas que las pinturas eran de Alfián.

La arquitectura e imaginería del segundo retablo, el de Cristo, desapareció en una etapa por ahora desconocida, pasando las tablas a principios del siglo XX a formar parte de un nuevo retablo en el que se integraron asimismo algunos elementos escultóricos del primitivo. Al no conservarse su estructura original, elemento sobre el que basó la identificación del de la Virgen, Julia Herráez lo dio por desaparecido (4). Sin embargo una simple confrontación estilística entre las tablas del retablo de la Virgen y las de la capilla del Sagrado Corazón evidencia, independientemente de cualquier razonamiento de base documental, que el retablo no desapareció por completo, ya que se conservan algunos elementos escultóricos y, lo que es más importante, las pinturas.

Su adscripción a Alfián la basó fundamentalmente en el análisis estilístico comparativo con las tablas del retablo de la Virgen; argumento que asimismo habría sido necesario aducir si se hubiera conservado íntegra su estructura, ya que las referencias que de él transmiten los documentos todavía son más escuetas que las del otro conjunto. De hecho, los detalles relativos a la arquitectura e imaginería casi no se precisan, ya que figuraban en las trazas —como es lo normal desaparecidas— que Alfián dio a Lorenzo Meléndez. De ahí que lo único que se puede saber es que era de madera de borne, que tenía 20 palmos de alto y 15 de ancho y que en el registro central figuraba una escultura de Cristo de madera de pino de Segura de siete cuartas. Nada se dice, al contrario que en el otro caso, del número de las pinturas, cuyas condiciones se fijarían en el concierto inicial entre Alonso González y Alfián. Sin embargo, teniendo en cuenta la uniformidad compositiva de los dos retablos que se desprende de la lectura de los documentos es lógico pensar que también serían cinco, las mismas que afortunadamente se conservan. Algo semejante ocurre con respecto a la temática de las escenas, que al igual que las del otro altar se fijarían en el concierto inicial. No obstante resulta evidente que si en el retablo que los documentos citan como de la Virgen

(4) *Ibidem*, pág. 290.

y en cuyo registro central aparece una escultura de María las pinturas son de temática mariana, en el que mencionan como de Cristo, presidido en su día por una imagen de esa advocación, las escenas estarían relacionadas iconográficamente con el tema central. Hipótesis que viene a confirmarla el que las tablas que se conservan representen diversos pasajes de la Pasión.

Su emplazamiento en el nuevo retablo no responde en todo al programa original, ya que las escenas del segundo cuerpo no siguen el orden iconográfico usual en el siglo XVI (5). Así, mientras en el primer cuerpo la Oración en el huerto y Cristo atado a la columna figuran correctamente en el lado del Evangelio y en el de la Epístola, en el segundo cuerpo las escenas de Cristo camino del Calvario y el Ecce Homo aparecen cambiadas de emplazamiento, ya que según la narrativa de la Pasión, base del programa iconográfico del retablo, la segunda debería figurar en el lado del Evangelio y la primera en el de la Epístola. El conjunto lo corona el grupo de la Piedad, quien teniendo en cuenta la estructura del otro conjunto debió figurar en un principio en el centro del banco del primitivo conjunto.

Pintadas al óleo sobre tabla, estas escenas están en mejor estado de conservación que las del retablo de la Virgen, ya que al parecer no han sufrido tantos repintes y retoques como aquéllas (6). No obstante presentan un acentuado oscurecimiento, en especial intenso en los fondos. Asimismo el movimiento de separación de los paneles de soporte ha abierto grandes grietas en la superficie de la capa pictórica, lo que ha provocado numerosos desprendimientos en esas zonas.

Tres rasgos fundamentales se pueden destacar en su análisis estilístico: lo convencional de los agrupamientos, lo incorrecto del dibujo y la intensa, aunque mal asimilada, influencia de Miguel Ángel. Con respecto al primer punto Alfán, al igual

(5) Sobre la iconografía de los retablos españoles del Renacimiento, cfr. Martín González, Juan José, *Tipología e iconografía del retablo español del Renacimiento*, "Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología", Valladolid, 1964, vol. XXX.

(6) Julia Herráez al tratar del retablo de la Virgen señala que la arquitectura e imaginería se retocaron en el siglo XVII. Cfr., Herráez y Sánchez de Escariche, Julia, *Antonio de*, ob. cit., pág. 295. Aunque no dice nada de las pinturas, es evidente que también se retocaron. Con posterioridad han sufrido numerosos repintes y retoques, en especial las tablas laterales del primer cuerpo.

que la mayoría de los pintores sevillanos de la segunda mitad del siglo XVI, se sirvió de agrupamientos ya codificados y ampliamente difundidos por todo el arte occidental a través de grabados. Teniendo en cuenta las dimensiones y formato de las tablas, más pequeñas y alargadas que las del retablo de la Virgen (7), Alfián utiliza preferentemente agrupamientos de tipo vertical en los que predominan las escenas compuestas a base de una o dos figuras, a las que al captar bajo un punto de vista próximo intentó transmitir una grandiosidad aparentemente miguelangelesca.

Partiendo como en el retablo de la Virgen de agrupamientos preestablecidos (8), Alfián únicamente se limita a modificarlos, simplificándolos en unos casos y combinándolos en otros. Así, mientras en el Cristo camino del Calvario (lám. 11, fig. 1) no hace sino seguir una tipología de origen italiano que gozaba de amplia aceptación entre los pintores y escultores sevillanos de su época, el Cristo de la Flagelación (lám. 1, fig. 1), único integrante de la escena, lo compone a base de dos modelos distintos. De Lucas de Leyden toma la concepción general de la imagen y la forma de aparecer atado a la comuna y de Miguel Angel y Rafael la inestable disposición de las piernas y los pies; fórmula gracias a la cual los manieristas romanistas intentaron resolver el problema del que casi siempre les resultó artificial "contrapposto" de las figuras (9). Ese mismo carácter de "figura serpentinata" presenta el Ecce Homo de la otra tabla (lám. 1, fig. 2), en el que Alfián repite el mismo modelo y recurso de

(7) Las tablas de los registros laterales del retablo de la Virgen miden 1,45 x 1 mts. Las del retablo de Cristo 1,10 x 0,46 mts. En los dos casos las tablas del remate resultan inaccesibles.

(8) La tabla del retablo de la Virgen que presenta una más clara vinculación con modelos grabados es la Coronación de la Virgen, compuesta a base de la Asunción y la Coronación de la Virgen grabadas en 1530 por Lucas de Leyden. Cfr. Hollstein, F. W. H., *Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts. (ca. 1450-1700)*, Amsterdam (s.a.), vol. X, núms. 30 y 31, pág. 215. Ese mismo origen compositivo tiene la tabla central del tríptico de la Asunción de la Virgen de Antonio de Alfián del Museo Nacional de Poznan, estilísticamente de los mismos años que los retablos de Osuna Cfr. Dobrzycka, Anna, *Malarstwo hiszpańskie XIV-XVII wieku w zbiorach polskich*, Poznan, 1967, núm. 2, págs. 22-23, fig. 6.

(9) Sobre la Flagelación de Lucas de Leyden, cfr. Hollstein, F. W. H., *Dutch*, ob. cit., vol. X, núm. 48, pág. 97. Acerca de la "figura serpentinata" y de su difusión entre los manieristas romanistas, cfr. Weise, Gerg, *Il Manierismo. Bilancio critico del problema stilistico e culturale*, Florencia, 1971, págs. 77-86, lám. LXX, figs. 205-207.

la imagen anterior. En su caso el agrupamiento parte, aunque asimismo simplificado, de grabados del primer Renacimiento. Sin embargo al introducir en la escena esquemas del manierismo romano Alfián rompe el sentido dinámico renacentista de la composición, ya que crea un cuadro con dos ejes direccionales contrapuestos. El primero lo genera a través de la figura de Cristo, que al presentarla caminando hacia el espectador para acentuar su "contrapposto" marca un eje direccional de tipo frontal. El segundo lo configura por medio del sayón, quien al dirigirse hacia la derecha crea un segundo eje en desafortunada contraposición al anterior. Esa misma incorrecta duplicidad de vectores se observa en el Cristo camino del Calvario, cuya pierna derecha, flexionada frontalmente siguiendo los modelos romanistas, sigue una dirección contraria a la de la dinámica general de la imagen.

La Oración en el huerto es el caso más claro de dependencia de agrupamientos tipificados, ya que Alfián la compone basándose en tres versiones grabadas de Durero, tomando de una de ellas la figura de Cristo y de las otras las del ángel y los apóstoles (10). Especial interés presenta la Piedad, cuya composición deriva de las versiones grabadas por Marco Antonio Raimondi y Lucas Cranach. Del primero toma, aunque simplificado, el esquema general del agrupamiento, la figura de Cristo, el grupo de San Juan y la Virgen y el emplazamiento de la Magdalena, quien sin embargo está copiada de un grabado de Lucas Cranach (11).

Al conjugar agrupamientos de distinta procedencia sin recrearlos y hacerlos suyos y al intentar transmitir a las figuras por medio de los más fáciles recursos del manierismo romanista la grandiosidad de las de Miguel Angel, tanto estas escenas como las del retablo de la Virgen resultan artificiales y carentes de unidad, mostrando asimismo numerosos errores de dibujo.

(10) Hollstein, F. W. H., *German engravings, etchings, and woodcuts. (ca. 1400-1700)*, Amsterdam (s.a.), vol. VII, núms. 19, 115 y 135, págs. 16, 106 y 119.

(11) La versión grabada de Marco Antonio Raimondi reproduce uno de los dibujos preparatorios de Rafael para el Entierro de Cristo de la Galería Borghese. Cfr. Bartsch, Adam, *Le peintre graveur*, Viena, vol. XIV, núm. 37, pág. 43. Sobre las versiones que con posterioridad ejecutaron Agostino Veneziano y Ugo da Carpi, cfr. Bianchi, Lidia, *La fortuna de Rafael en el grabado*, "Rafael", Barcelona, 1970, vol. 11, págs. 658 y 680, nota núm. 57. Acerca de la Piedad de Lucas Cranach, cfr. Hollstein, F. W. H., *German*, ob. cit., vol. VI, núm. 21, pág. 21.

Queriendo conferir a sus imágenes las fórmulas hercúneas de las miguelangelescas, exageró al máximo su anatomía, acentuando asimismo artificialmente su "contrapposto". Con ello creyó captar el espíritu de las del inmortal maestro florentino, aunque la verdad es que sólo logró aprehender lo más externo y estereotipado de sus obras.

Al repetir en los dos retablos los mismos recursos, las figuras resultan muy similares. Como consecuencia de ello el Cristo de la Flagelación y el Ecce Homo presentan el mismo "contrapposto" que la Virgen del remate del otro conjunto (lám. 11, fig. 2) y el Cristo camino del Calvario la misma inestable y contradictoria colocación de piernas y pies que el San José de la Visitación del otro altar (lám. 111, fig. 2). Lo mismo ocurre con respecto a la anatomía, más lineal que volumétrica, de las distintas imágenes; en especial concordantes en los casos de los Cristos de la Piedad y de la Coronación de la Virgen. El gigantismo miguelangelesco, que Alfían convierte en pesadez, se deja traslucir incluso a través de los paños, como se puede observar en el Cristo camino del Calvario y en la Virgen de la Anunciación (lám. 111, fig. 1). Las semejanzas entre las figuras de los dos conjuntos alcanzan incluso a los rostros, captados, como ya señaló Julia Herráez en el caso de los del retablo de la Virgen, siempre de tres cuartos (12). Así, si el del sayón del Ecce Homo es similar al del San José del Nacimiento y el de la Magdalena de la Piedad al de la Virgen de la anterior escena (lám. 111, fig. 4), el del San Juan de la Piedad responde a la misma tipología que el de la Virgen de la Anunciación.

Alfían pinta los retablos del antiguo convento de Santo Domingo de Osuna durante 1564 y 1565, década en que se señala la irrupción del miguelangelismo en la pintura española (13). Hasta ese momento el panorama pictórico sevillano había vivido inmerso en un acentuado rafaelismo, aunque ya desde 1555 Esturmio en los Evangelistas del retablo de ese nombre de la catedral hispalense y Luis de Vargas en los del altar del Nacimiento del mismo recinto habían dado muestras de un claro miguelan-

(12) Herráez y Sánchez de Escariche, Julia, *Antonio de*, ob. cit., pág. 296.

(13) Angulo Iñiguez, Diego, *Pintura del siglo XVI*, "Ars Hispaniae", Madrid, 1954, vol. XII pág. 15.

gelismo (14). No obstante hasta que Alfián pinta los retablos de Osuna no se puede decir que el manierismo romanista derivado de Miguel Angel se hace presente en Sevilla, aunque bien es verdad que en su acento más externo y estereotipado.

Al no tenerse noticias de un posible viaje a Italia —argumento con el que la historiografía artística tradicional solía justificar las influencias estilísticas foráneas en los artistas españoles— el miguelangelismo de Alfián, lo mismo que el de la mayoría de los pintores sevillanos, hay que suponer que se gestó en el conocimiento y estudio de los grabados, estampas, dibujos, iluminaciones y cuadros que reproducían obras de Miguel Angel. En ese sentido no hay que olvidar que Sevilla durante la segunda mitad del siglo XVI era puerto y puerta de las Indias y que a ella llegaban pronto las novedades del mercado artístico europeo, que unas veces pasaban a tierras americanas y otras se vendían en la ciudad. Esa masiva presencia de obras de arte y la afluencia de artistas de las más diversas nacionalidades contribuyeron en gran parte a la formación de la cultura artística sevillana del siglo XVI, a cuyas transformaciones se debió no sólo el miguelangelismo de Alfián, sino también la anterior evolución de Esturmio e incluso de Campaña.

El constatar que Alfián tuviera en su taller dibujos o grabados de obras de Miguel Angel resulta por ahora imposible de determinar, ya que no se conoce el inventario de sus bienes. En cualquier caso, de ser así lo más probable sería que tampoco se averiguara, ya que generalmente lo que se reseña en esos documentos es su número, casi nunca su temática y menos aún sus autores. Sin embargo, sí está documentada la presencia en Sevilla en fechas algo posteriores a la ejecución de los retablos de Osuna de una serie de dibujos e iluminaciones que reproducían diversas obras de Miguel Angel. No se tiene por el contrario constancia documental de la existencia de grabados de

(14) Aunque los Evangelistas de Esturmio se inspiran en los grabados por Agostino Veneziano y Aldegrever, en ellos están presentes la grandiosidad e incluso algunos detalles accesorios de las figuras de la capilla Sixtina. Sobre los orígenes compositivos, cfr., Serrera, Juan Miguel, *Influencias de grabados germánicos en la pintura española del siglo XVII: Aldegrever y Zurbarán*, "Actas del I Congreso Español de Historia del Arte", Trujillo, 1977. Asimismo presentan un claro miguelangelismo los Evangelistas del altar del Nacimiento de la catedral sevillana de Luis de Vargas, quien en la tabla central presenta una composición de tipo rafaelesco.

sus obras, aunque a la vista de algunas tablas sevillanas de esa etapa es lógico suponer que pronto se conocerían en la ciudad algunos de ellos, en especial el que en 1562 Nicolás Beatrizet ejecutó del Juicio Final (15). Entre los dibujos destaca uno del propio maestro florentino, el Ganímedes que primero fue de Arias Montano y después de Pacheco (16). A él hay que sumar los de otros pintores, como los que Pérez de Alesio trajo en 1585 de Roma (17) o como el Juicio Final dibujado por Becerra con el que en 1592 el cabildo catedralicio pagó parte de su trabajo a Andrés de Zamora (18). A la influencia que los grabados y dibujos ejercieron en la introducción del miguelangelismo en la pintura sevillana de la segunda mitad del siglo XVI hay que sumar la de las iluminaciones, otra de las vías de penetración de las innovaciones pictóricas. Entre ellas destacan dos de Giulio Clovio: El Ganímedes que fue del presidente de la Casa de la Contratación, don Francisco de Tejada y la Calle de la Amargura que Arias Montano heredó de Villegas Marmolejo (19).

Aunque la presencia de estas obras en Sevilla se documente en fechas posteriores a la ejecución de los retablos de Osuna, ello no quiere decir que en ese momento no hubiera en la ciudad dibujos, grabados o iluminaciones de las obras de Miguel Angel, ya que sin su conocimiento y estudio no sería fácil justificar el mal entendido miguelangelismo que Alfián presenta en los retablos del antiguo convento de Santo Domingo de Osuna.

Juan Miguel SERRERA

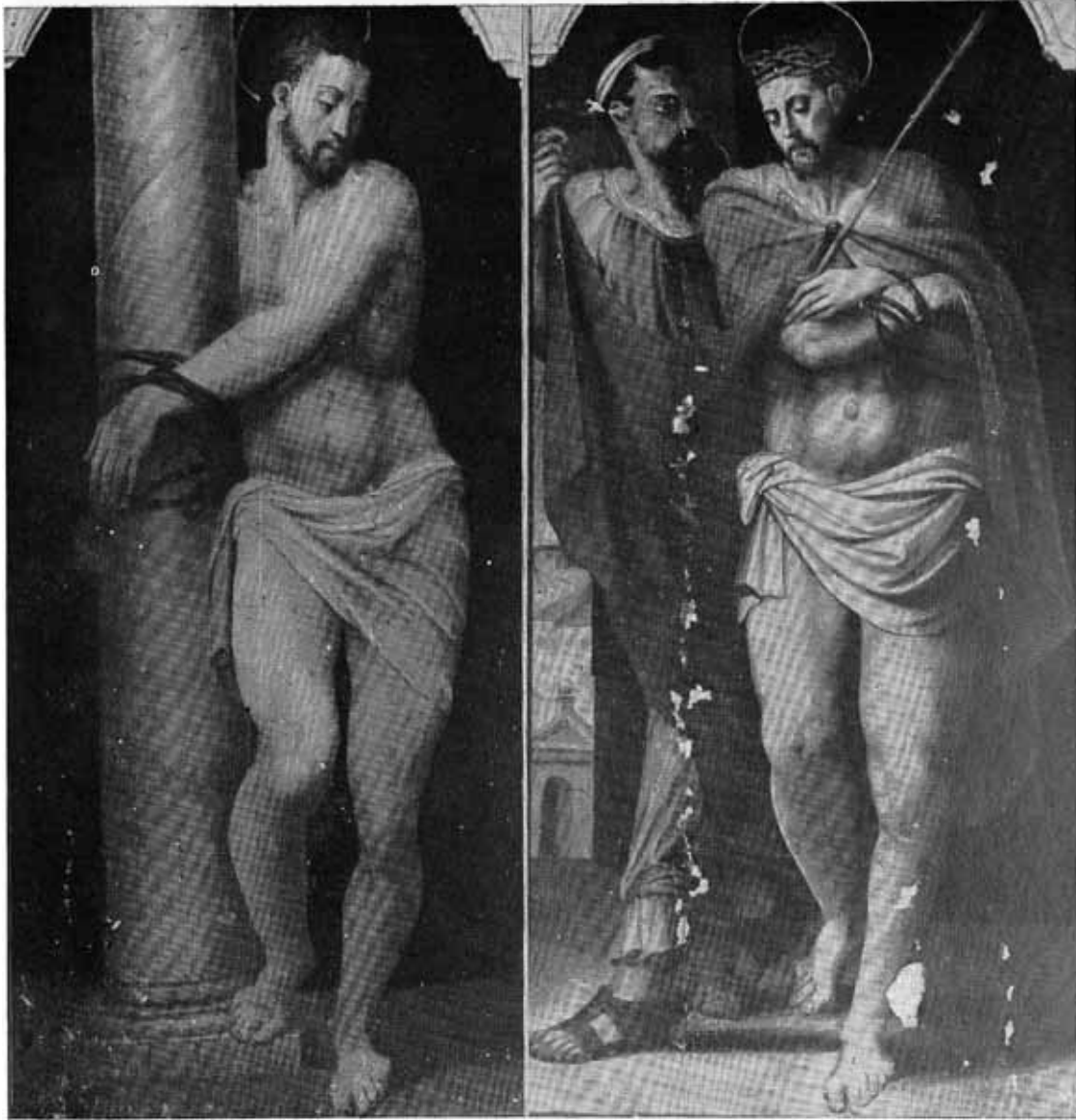
(15) Bartch, Adam, *Le peintre*, ob. cit., vol. XV, núm. 37, pág. 144.

(16) Pacheco, Francisco, *Arte de la Pintura, Su antigüedad y grandeza*, Sevilla, 1649, vol. 11, pág. 35. (Se cita por la edición de Sánchez Cantón, Madrid, 1956).

(17) Pacheco, Francisco, *Arte de*, ob. cit., vol. II, pág. 7.

(18) Gestoso y Pérez, José, *Ensayo de*, ob. cit., Sevilla, 1908, vol. III páginas 420-421.

(19) Pacheco, Francisco, *Arte de*, ob. cit., vol. II, pág. 35.



Lám. I.—Antonio de Alián. *Retablo de Cristo*. Fig. 1.—*Flagelación*. Fig. 2.—*Ecce Homo*. Osuna, Parroquia de Santo Domingo.



Lám. II—Antonio de Alfián. Fig. 1.—Retablo de Cristo. *Cristo camino del Calvario*. Fig. 2—Retablo de la Virgen. *Coronación de la Virgen*. Osuna. Parroquia de Santo Domingo.



Lám. III—Antonio de Alfián. *Retablo de la Virgen*. Fig. 1.—*La Anunciación*. Fig. 2—*Visitación*.
Fig. 3.—*Juicio Final*. Fig. 4.—*Nacimiento*. Osuna, Parroquia de Santo Domingo.

