

ALONSO VÁZQUEZ,
PINTOR MANIERISTA
de Sevilla a México

MATILDE FERNÁNDEZ ROJAS

ALONSO VÁZQUEZ,
PINTOR MANIERISTA
de Sevilla a México

 EDITORIAL
UNIVERSIDAD DE SEVILLA


Junta de Andalucía
Consejería de Turismo,
Cultura y Deporte

SEVILLA, 2023

JUNTA DE ANDALUCÍA

Arturo Bernal Bergua
Consejero de Turismo, Cultura y Deporte

Víctor Manuel González García
Viceconsejero de Turismo, Cultura y Deporte

Salomón Castiel Abecasis
Secretario General para la Cultura

Mónica Ortiz Sánchez
Directora General de Patrimonio Histórico

COORDINACIÓN DE LA EDICIÓN:

Rocío Ortiz Moyano
Jefa del Servicio de Investigación y Difusión
del Patrimonio Histórico

Departamento de Difusión
María del Carmen García Morillo
Catalina Jofre Serra
Pedro Jaime Moreno de Soto
Concepción Praena Hidalgo

Catalogación
Consejería de Turismo, Cultura y Deporte. Junta de Andalucía
Colección Arte Monografías
N.º 5

COMITÉ EDITORIAL DE LA UNIVERSIDAD DE SEVILLA

Araceli López Serena
(Directora de la Editorial Universidad de Sevilla)

Elena Leal Abad
(Subdirectora)

Concepción Barrero Rodríguez
Rafael Fernández Chacón
María Gracia García Martín
María del Pópulo Pablo-Romero Gil-Delgado
Manuel Padilla Cruz
Marta Palenque
María Eugenia Petit-Breuilh Sepúlveda
Marina Ramos Serrano
José-Leonardo Ruiz Sánchez
Antonio Tejedor Cabrera

Catalogación
Editorial Universidad de Sevilla
Colección Arte
N.º 75

Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de este libro puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopia, grabación magnética o cualquier almacenamiento de información y sistema de recuperación, sin permiso escrito de la Junta de Andalucía y de la Editorial Universidad de Sevilla.

Edición a cargo de la Consejería de Turismo, Cultura y Deporte. Junta de Andalucía

© Consejería de Turismo, Cultura y Deporte. Junta de Andalucía 2023

© Editorial Universidad de Sevilla 2023
c/ Porvenir, 27 - 41013 Sevilla.
Tlfs.: 954 487 447; 954 487 451; Fax: 954 487 443
Correo electrónico: infoeus@us.es
Web: <https://editorial.us.es>

© Matilde Fernández Rojas 2023

ISBN (Consejería de Turismo, Cultura y Deporte)
978-84-9959-471-2

ISBN (Editorial Universidad de Sevilla)
978-84-472-2528-6

Depósito Legal: SE-2021-2023

Diseño de cubierta y maquetación
referencias.maquetacion@gmail.com

Impresión:
Podiprint

Agradecimientos

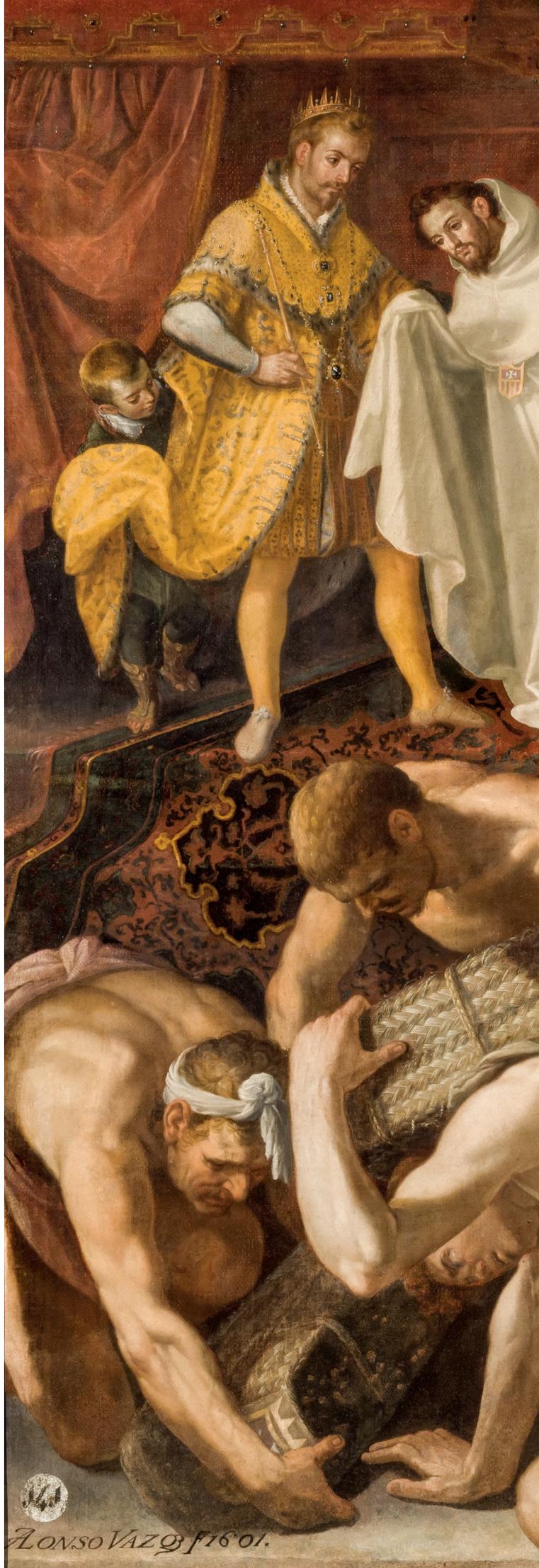
La autora quiere dejar constancia de su agradecimiento a las personas e instituciones que, de una u otra manera, han ayudado a la ejecución de este trabajo.

Juan Arriaza
Álvaro Cabezas
Rubens Castillo
Rafael Cómez
Fernando Cruz
Elena Escuredo
Benjamín Domínguez
Gabriel Ferreras
Mariano Ganfornina
Pedro Gil (OFM)
Magdalena Illán
Alfredo Morales
Ana Belén Sánchez
Enrique Valdivieso
Archivo Franciscano. Madrid.
Biblioteca de la Universidad de Sevilla.
Consejería de Turismo, Cultura y Deporte.
Diputación Provincial de Sevilla.
Fototeca de la Universidad de Sevilla.
Hermandad de Los Dolores. Lebrija.
Iglesia de Santa Ana. Sevilla.
Iglesia de San Andrés. Sevilla.
Iglesia de San Bernardo. Sevilla.
Iglesia de San Román. Sevilla.
Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico (IAPH).
Museo de Bellas Artes de Sevilla.
Universidad de Sevilla.

Índice



PRESENTACIÓN	11
BIOGRAFÍA	13
Alonso Vázquez en México	17
CRONOLOGÍA	21
ESTILO Y PRODUCCIÓN	27
Aportación y fortuna crítica en México	41
OBRA	43
Etapa sevillana (1588-1603)	43
Etapa mexicana (1603-1607)	118
CATÁLOGO	123
ÍNDICE DE ARTISTAS	135
FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA	137



Presentación

La presente monografía dedicada al pintor Alonso Vázquez intenta actualizar lo que hasta ahora se conoce sobre su vida y su arte. Mediante un estudio exhaustivo y abarcador de su quehacer artístico, recogido en documentos y trabajos previos, del análisis de su obra y la búsqueda de nuevos datos, hemos podido realizar una más ajustada valoración y juicio crítico de su labor y de su contribución dentro del panorama de la pintura seiscentista sevillana, así como su aporte en la esfera novohispana.

Citado de forma positiva por sus contemporáneos y por los eruditos de los siglos XVIII y XIX como Francisco Pacheco, Antonio Palomino, el conde del Águila, Antonio Ponz, Ceán Bermúdez, Gómez Imaz, González de León o José Gestoso, en el siglo XX se suceden importantes hallazgos documentales y estudios sobre su obra, tanto en Sevilla y su ámbito como en México, a donde marchó Alonso Vázquez en 1603 como pintor del virrey y donde murió en 1607. López Martínez, la serie *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, los estudios pioneros de Mayer, Angulo, Ferrand o Serrera, y los más recientes de Valdivieso y Palomero, entre otros, además de los trabajos de investigadores mexicanos como Toussaint, Ruiz Gomar, Tovar de Teresa, Báez o Sigaut, han ido perfilando la figura y la producción artística del pintor, precisando sus cualidades estilísticas y los recursos creativos que manejó en la confección de sus obras, así como descartando o atribuyendo pinturas y matizando su influencia en el contexto artístico del virreinato de Nueva España.

Encargos, pleitos, testamento, referencias literarias, crónicas, investigaciones historiográficas de variado alcance, tanto de su etapa sevillana como mexicana, nos han permitido elaborar un más completo y ajustado estudio, procediendo a una exhaustiva revisión y análisis de su quehacer profesional; lamentablemente, hemos constatado que una copiosa nómina de obras no se ha conservado.

Aunque somos conscientes de que Alonso Vázquez es un artista secundario dentro de la historia de la escuela pictórica sevillana, el análisis de su obra nos ha llevado a establecer algunas valiosas aportaciones a su favor, que lo sitúan en un plano más destacado dentro de la nómina de pintores manieristas del último tercio del siglo *xvi* activos en Sevilla. Un pintor muy estimado y solicitado tanto en la ciudad y su ámbito como en su epígono mexicano, fue siempre elogiado por tratadistas, amigos, literatos y compañeros de profesión. Constatamos, igualmente, la intensa actividad profesional que desarrolló, con una copiosa labor para una nutrida y variada clientela que solicitó sus servicios, como el Ayuntamiento de Sevilla, varias órdenes religiosas (dominicos, franciscanos, jesuitas, trinitarios), instituciones hospitalarias y acaudalados mecenas, como el poeta Juan de Arguijo, o los pertenecientes a la alta nobleza como los duques de Alcalá o los de Medina Sidonia.

En la producción artística de Alonso Vázquez tuvieron cabida todos los campos de las técnicas pictóricas, como son la pintura mural al fresco, la pintura de caballete sobre tabla, cobre y lienzo, la pintura de sargas y el dorado, estofado y policromía de retablos, relieves y esculturas. La temática llevada a efecto por el pintor fue igualmente variada, practicando el retrato, la pintura decorativa aplicada al muro y a la arquitectura efímera, la de temática mitológica y, naturalmente, la religiosa, la más abundante. Todo esto manifiesta su habilidad y versatilidad a la hora de afrontar los múltiples y diversos encargos, en muchos casos de

gran envergadura, constatándose que fue uno de los artistas más activos del periodo en Sevilla. Su figura adquirió así un creciente prestigio que hizo que fuese elegido por el marqués de Montesclaros como su pintor en su destino mexicano en calidad de virrey. Vázquez ilustra el ejemplo de maestro consolidado y de valía en la ciudad, que se embarca en la aventura americana en donde, pese a su corta estancia, acometió importantes encargos lamentablemente no conservados, en los que vertió sus propios perfiles estilísticos con los que pudo dejar su huella en artistas coetáneos o posteriores.

Con todo el material historiográfico disponible hemos podido elaborar esta monografía, en cuyos apartados se realiza el bosquejo del perfil biográfico del pintor, su cronología vital y profesional, el análisis estilístico de su producción artística y el estudio pormenorizado de sus obras. Asimismo, hemos elaborado el correspondiente catálogo, susceptible de su revisión y ampliación en la medida en que nuevos hallazgos y futuras tareas investigadoras amplíen el conocimiento sobre el artista y su obra, tanto en el ámbito sevillano como mexicano. Finalmente, hemos hecho relación de las correspondientes fuentes documentales y bibliográficas, consultadas en diferentes archivos y bibliotecas.

Con el deseo de contribuir al conocimiento y difusión del arte de Alonso Vázquez, dentro de la amplia nómina de pintores del último tercio del siglo *xvi*, aportamos un eslabón más en la cadena de estudio sobre este interesante y versátil maestro.



Biografía

Los datos sobre el perfil biográfico, la trayectoria artística y el catálogo de obras de Alonso Vázquez se han ido acrecentando a lo largo de estos años, gracias a nuevas aportaciones documentales que han permitido completar y rectificar algunos extremos, si bien todavía faltan por conocerse cuestiones fundamentales como su fecha de nacimiento, filiación familiar o dónde y con quién realizó su aprendizaje. Su trayectoria vital y profesional se desarrolló en Sevilla desde al menos 1588 y hasta 1603, año en el que pasó a Nueva España, donde murió en 1607 en la Ciudad de México. Su testamento, formalizado en dicha capital el 9 de abril de ese año, aporta interesante información que clarifica algunos aspectos de su biografía, como la de ser natural de Sevilla: «yo, Alonso Basquez, pintor, natural de la ciudad de Sevilla, en la collación de San Lorenço e veçino de la dicha çuidad en la dicha collación»¹, lo que rectifica a Palomino, quien señaló su nacimiento en Ronda², aserto reiterado por toda la posterior historiografía artística. No refiere Vázquez, sin embargo, su fecha de nacimiento, sobre la que se ha propuesto el año 1564, aunque sin prueba documental que lo corrobore.

Por unas declaraciones efectuadas el 9 de mayo de 1592 por el vicario del convento de San Francisco de Sevilla, fray Francisco Bocanegra, sabemos que el pintor «se crió» en dicho convento y en el de San Pablo de la Breña, de franciscanos descalzos, que procuró ingresar en la orden, que era conocido por este religioso desde hacía unos catorce años y que en 1578 ya estaba en el convento sevillano. Bocanegra lo describe como un hombre afable y pacífico, «muy fácil y comedido en el trato y comunicar» y que «está muy bien visto y querido de todos, ansi por la gente principal

¹ Palomero 2005: 190.

² Palomino 1947 [1724]: 868.

como la mediana y no tiene ni se le reconoce enemistad ninguna». Por su parte, fray Juan Marín, sacristán del convento, declara que lo conocía desde 1581 y que era su confesor y, cuando cambió de estado, de su esposa. Fue precisamente fray Juan quien ofició el funeral del pintor en el también convento franciscano de México, a donde fue trasladado como maestro de novicios de la orden³.

Alonso Vázquez contrajo matrimonio con Inés de Mendoza el 25 de septiembre de 1588 en la parroquia de Omnium Sanctorum, según se manifiesta en el documento de velaciones acontecidas el 8 de febrero de 1589 en la iglesia de San Lorenzo, collación de la que eran vecinos⁴. La situación económica de Alonso en el momento de los esponsales hubo de ser modesta, pues según declara en su testamento: «no tenía hacienda ninguna más de lo que ganaba en mi arte». Los referidos registros parroquiales de su matrimonio y velaciones, así como las partidas de bautismo de sus hijos, revelan que entre 1588 y 1589 vivía en la collación de san Lorenzo y desde 1591 en la de san Vicente.

El matrimonio tuvo ocho hijos, de los cuales cuatro vivían a la fecha de la muerte de Vázquez, como él mismo declara en su testamento: «[...] e durante nuestro matrimonio emos avido e procreado por nuestros hijos a Diego Basquez, e doña María de Vargas, que dejé en el monasterio de Sant Leandro para que si quisiese fuese monja en él, y Antonio, y Alonso, que al presente biven, demás de otros que son fallecidos»⁵.

En la documentación de referencia se detecta que el pintor hubo de tener buenas relaciones sociales, pues algunos de sus hijos aparecen apadrinados por señaladas personalidades de notoria condición social e intelectual dentro del ámbito local de la Sevilla del momento, como el canónigo de la catedral Sebastián de Jocar o el poeta y veinticuatro Juan de Arguijo, quienes apadrinan a sus hijos Juan y Antonio, respectivamente. Precisamente, para Arguijo realiza Vázquez

en 1601 la decoración pictórica del techo de una de las estancias de su casa, con temática mitológica.

Hasta ahora la primera obra conocida del pintor, firmada y fechada en 1590, es el *Cristo resucitado* de la parroquia de Santa Ana de Sevilla, a la que hay que sumar las de *San Martín de Tours partiendo su capa con el pobre* y *San Cristóbal* de la misma iglesia, y que debieron pertenecer a un mismo retablo hoy desmembrado.

En ese mismo año de 1590 hubo de realizar los tres retratos de la esposa y dos hermanas del duque de Medina Sidonia, Antonia Portocarrero y Leonor y Mariana, pues el 5 de enero de 1591 se ordenaba el pago de mil reales por dichas obras. También sabemos que, en ese año, el 3 de noviembre, Juan de Oviedo el Viejo ponía a servir en el taller de Vázquez, por un quinquenio, a su hijo Félix de Oviedo, de doce años de edad, para aprender «el arte de pintor de imaginería con Alonso Vázquez pintor de dicho arte, hasta cinco años cumplidos»⁶. Félix emigró a Nueva España –reclamado por su hermano Martín de Oviedo, veedor del gremio de escultores en México– y figuró entre los siete testigos presentes en la firma del testamento de nuestro pintor y su maestro.

En 1591 consta documentalmente su primer trabajo de policromía de escultura en el *Cristo expirando*, encargado a un joven Juan Martínez Montañés el 2 de julio de ese año. La relación con Montañés se constata nuevamente en 1594 cuando actúa como su fiador en el contrato del retablo de la Estigmatización de San Francisco, que el escultor firma con Diego de la Fuente para su capilla funeraria, situada en el convento sevillano de San Francisco, retablo que se considera debió ser policromado por Vázquez. Otra vez más encontramos a ambos artistas vinculados, mediante la firma el 17 de mayo de 1595 del contrato para ejecutar las labores de dorado, esgrafiado y policromía de un *San Ginés* tallado por Martínez Montañés.

³ Palomero 2018: 237-240.

⁴ Palomero 2005: 189. Hay que descartar unas segundas nupcias que se le adjudicó a nombre de un homónimo casado en la parroquia de San Vicente con una tal Catalina Rodríguez, quienes bautizaron a una hija, Elvira, el 2 de marzo de 1582, en Serrera 1991: 16 y 57.

⁵ Diego fue bautizado el 5 de septiembre de 1589 en la parroquia de San Lorenzo, María el 2 de enero de 1591 en la de San Vicente, Alonso el 17 de noviembre de 1592 y Antonio el 28 de junio de 1600, ambos igualmente en San Vicente. Los fallecidos eran Francisca, que fue acristianada el 24 de agosto de 1595 y que hubo de morir pronto, pues el 27 de enero de 1597 el matrimonio bautizaba a otra hija con el mismo nombre; Melchora y Juan fueron bautizados el 6 de febrero de 1599 y el 24 de agosto de 1601, respectivamente, en San Vicente. Cf. Palomero 2005: 172 y Serrera 1991: 57-58.

⁶ López Martínez 1928a: 129.

Asimismo, Alonso trabajó también con otros escultores y retablistas como Martín Alonso de Mesa, con quien concierta en 1599 tareas de dorado, estofado, esgrafiado y policromía en una serie de esculturas. En ese mismo año Vázquez se hace cargo del dorado y policromía del retablo concertado por Diego López Bueno para la iglesia conventual de San Francisco. Además, lo encontramos actuando como fiador en 1592 de Diego de Almeyda en relación con el dorado que este maestro realizaba en el sagrario de la iglesia del colegio de la Compañía de Jesús, en Marchena; para este colegio Vázquez efectuará en 1599 las pinturas de su retablo mayor. En torno a esta fecha pudo hacer para los jesuitas de Sevilla el lienzo de la *Aparición de Cristo a san Ignacio*, atribuido al pintor y actualmente conservado en la catedral hispalense.

Importantes encargos firma Alonso en el año 1592, como es el retablo de la Limpia Concepción para la capilla de patronato de Alonso Fernández de Treviño en la iglesia de San Lorenzo, junto con el escultor y ensamblador Martín de Oviedo, que incluía su dorado, estofado y policromía, además de las pinturas de sus tableros y de la talla de la Inmaculada que lo presidía. Más ambicioso y complejo fueron los trabajos realizados desde 1592 en el convento de Santa Paula de Sevilla –para los que formó compañía con Vasco Pereira–, que incluía el dorado, policromía y pinturas en el retablo mayor y en los colaterales, así como pinturas murales, labores ornamentales e incluso tareas de «restauración» de obras antiguas. También en 1592 se hallaba ejecutando el ciclo pictórico del claustro principal del convento de San Francisco, iniciado en 1591.

Hay que señalar que la realización de las referidas pinturas del claustro de San Francisco desencadenó un conflicto que llegó a poner en peligro la vida de Alonso Vázquez, cuando un grupo de innominados pintores locales reclamaron participar en dicho ciclo pictórico, a lo que se negó tajantemente el anteriormente citado vicario del monasterio fray Francisco Bocanegra, «que no se entremetiese en las pinturas otro oficial que no fuera Alonso Vázquez por la mucha confianza que de habilidad y destreza se tiene», aduciendo que a su juicio era «el mejor pintor de Sevilla» y el más adecuado para expresar la espiritualidad

franciscana por tenerla interiorizada al haber residido en conventos de la orden «como hombre muy virtuoso». Los pintores acusaron a Vázquez de impedir el reparto, insultándolo y hostigándolo a la salida del trabajo, llegando incluso a amenazarle con «que le han de herir o matar». Atemorizado, solicita permiso al rey de portar armas, para lo que se realizan las probanzas o averiguaciones de los hechos con la declaración en los días 8 y 9 de mayo de 1592, ante el escribano público Juan Bernal Heredia, de seis testigos –fray Francisco Bocanegra, fray Juan Marín, fray Andrés de Celada, el jurado Alonso Pérez de Salazar y los mercaderes Antonio de Urquiza y Cristóbal de Miranda–, quienes señalan la veracidad de los hechos y la madurez del pintor para llevar armas con las que defenderse de los «envidiosos» oficiales⁷.

En estas declaraciones se manifiesta la realización por parte de Vázquez de pinturas en la cartuja sevillana de Santa María de las Cuevas, «[...] obras fechas de su mano en el monasterio de las Cuevas», lo que viene a refrendar las atribuciones de lo conservado procedente del refectorio de dicho monasterio, como son los restos decorativos en sus muros y el lienzo de la *Sagrada Cena*, hoy en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, desconociéndose el paradero de una *Santísima Virgen*. Este conjunto pictórico estuvo terminado en 1588, año en el que precisamente Vázquez contrae matrimonio.

Pese a este episodio, el pintor hubo de mantener buenas relaciones con sus colegas de profesión, como revelan los trabajos mancomunados con el referido Vasco Pereira, con Antonio Mohedano en el claustro del monasterio de San Francisco y, en el de la Merced, con Francisco Pacheco, quien lo llama «compañero» y quien ofrece las primeras referencias literarias, siempre elogiosas, sobre el artista en su libro *Arte de la Pintura*. En 1594 lo hallamos participando, junto con otros pintores locales, en el pleito suscitado sobre el cobro de una alcabala por la práctica de su oficio:

Lara (Cristóbal de) pintor.- En unión de Vasco Perea [sic], Juan de Sauzedo, Diego de Zamora, Cristóbal Gómez, Alonso Vázquez, Diego de Esquivel, Miguel Gómez y Pedro Bautista, «todos pintores de imaginería» por sí y por todos los demás de nro arte de pintor de imaginería dieron poder a Juan de Campaña 'pintor del dho

7 Palomero 2018: 236-242.

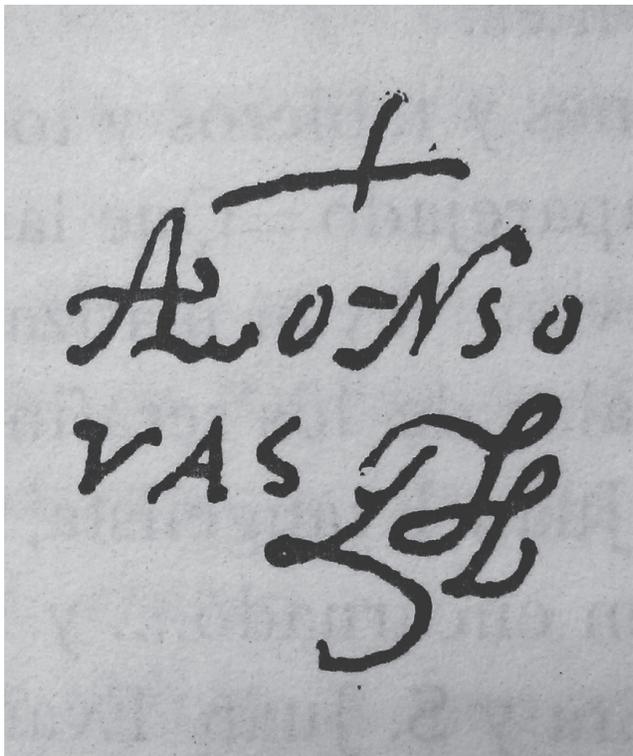


Figura 1. Firma de Alonso Vázquez en un documento de 1594.

nro. arte de imaginería' y a Juan de Castillo, procurador, para que cada uno de ellos pudiera parecer ante el Rey y los Sres. de su Consejo y ante cualquier tribunal con motivo del pleito que sostenían con un Cristóbal Martín, arrendador, de ciertas sumas que les exigía pagasen al alcabala por su oficio y arte de ymagineria, lo cual no les correspondía. 26 julio 1594⁸ (fig. 1).

Al año siguiente, en el mes de agosto, encontramos de nuevo a Vázquez en otro documento, como firmante entre un grupo de pintores, para litigar en causas tocantes a su oficio⁹.

Un destacado encargo –por el comitente y por el lugar de ubicación al que iba destinado– fue el firmado el 25 de junio de 1594 con Juan Cristóbal de la Puebla para realizar el retablo de su capilla funeraria, sita en la catedral de Sevilla y dedicado a la Asunción de la Virgen, que incluía su dorado, estofado, policromía, pintura de sus tableros y de la propia reja que cerraba dicha capilla.

La siguiente noticia documental referida a la firma de trabajos por parte del pintor nos lleva al año 1597, cuando el 29 de junio, junto con el escultor y arquitecto de retablos Diego López Bueno, concierta con el mercader Sebastián Pérez la realización de las labores de dorado, estofado, policromía y pintura del retablo dedicado a la Inmaculada, para su capilla funeraria situada en la portería del convento de San Francisco de Sevilla, lamentablemente no conservado. Este encargo dio lugar a un pleito ante la audiencia entre los artistas y el comitente, quien se negaba a abonarles la demasía por las mejoras realizadas por ambos artífices sobre la traza inicial, tasada por los maestros Juan de Oviedo y Andrés de Ocampo, nombrados peritos tasadores al efecto. El promotor no aceptó estas conclusiones y volvió a reclamar ante los jueces, tan contrariado que llegó a pedir la total devolución de todo lo cobrado y que retirasen el retablo de la capilla. Aunque ambas partes volvieron a recurrir, finalmente Sebastián Pérez acató el pago de la demasía¹⁰.

En ese mismo año de 1597 Beatriz Pérez le encomienda a Alonso Vázquez las mismas tareas en el retablo de su capilla, en el convento de Santa María de Jesús de Sevilla, además de pintar una *Virgen con el Niño* que lo presidiría. Al año siguiente y para otro particular, Andrés Jaymes de Flandes concierta semejantes labores en el retablo de la ermita de Nuestra Señora de la Blanca, en la villa de Lepe, que incluía los retratos del donante y su familia.

También en 1598 firma otros destacados trabajos como son las pinturas decorativas y la de *Nuestra Señora* en la sala de diputados del Matadero de Sevilla, encargadas por el cabildo municipal; en la capilla de Diego de Cabrera y su esposa, situada en la parroquia sevillana de San Andrés, la pintura y estofado del retablo y de la escultura de la Inmaculada que lo presidía, además de los óleos sobre tablas que lo ornamentan. Los mismos trabajos contrata en ese año de 1598 en el retablo de santa Catalina de Siena, así como una serie de pinturas «de pincel», en el convento sevillano de Regina Angelorum. Todavía a finales de 1598 encontramos a Vázquez, junto con los pintores Francisco Pacheco, Vasco Pereira y Juan de Salcedo, participando en la ejecución de las pinturas

⁸ Gestoso 1899: III, 346; López Martínez 1929: 161.

⁹ López Martínez 1929: 188-189.

¹⁰ Amores 2020: 11-16.

decorativas de la arquitectura efímera levantada en la catedral de Sevilla, con motivo de las honras fúnebres a la muerte del rey Felipe II. En la referencia a este trabajo se indica «Perea» como segundo apellido de Alonso Vázquez.

En 1599 el artista se encarga de realizar el dorado y la policromía del retablo de la Inmaculada, ejecutado por Diego López Bueno y ubicado en un pilar del arco toral de la iglesia de San Francisco de Sevilla. En este año se desplaza a Marchena para contratar y realizar esas mismas labores, más una serie de paneles pictóricos en el retablo mayor de la iglesia del colegio jesuita de esta villa.

Año significativo e intenso, a la vista de la documentación conservada, en la trayectoria profesional de Alonso Vázquez fue el de 1601, en el que firma la realización de ambiciosos trabajos en la ciudad como son las pinturas del retablo mayor de la iglesia del Hospital de la Cinco Llagas y el correspondiente del convento de la Santísima Trinidad, además de estar realizando en esa misma fecha el ciclo de óleos del claustro principal del convento de la Merced, junto con Pacheco. En 1603 concierne la ejecución de las pinturas del retablo mayor de la iglesia del Hospital de San Hermenegildo, la última obra que hará en Sevilla y que quedará inconclusa por la marcha de Vázquez a Nueva España.

A la vista de las noticias literarias y documentales hasta ahora conocidas, y de las obras conservadas, en los quince años de la actividad del pintor en Sevilla de la que se tiene constancia –de 1588 a 1603– se verifica que fue uno de los maestros más activos de la ciudad, donde realizó numerosos, variados e importantes encargos para una abundante y heterogénea clientela, como hemos ido reseñando: nobleza, particulares acomodados, órdenes religiosas, cabildo municipal, establecimientos hospitalarios... Una intensa carrera artística que incluía todos los campos de las técnicas pictóricas como fresco, pintura de sargas, óleo sobre tabla, lienzo y cobre, policromía de retablos, esculturas y relieves, así como el dorado y estofado. Igualmente, la temática fue variada: pintura religiosa, retrato, alegoría, pintura decorativa aplicada al muro y a la arquitectura efímera, tema mitológico e incluso la restauración de obras de otros maestros, lo que hubo de proporcionarle renombre y beneficio, y la obtención de una indudable consideración profesional.

ALONSO VÁZQUEZ EN MÉXICO

Sin duda fue el prestigio y la valía artística de Alonso Vázquez en el panorama pictórico local los que hubieron de determinar el ser elegido por Juan de Mendoza y Luna (1571-1628), III marqués de Montesclaros y asistente de Sevilla, para llevarlo consigo en calidad de pintor de cámara, cuando fue nombrado por Felipe III el 13 de septiembre de 1603 virrey de la Nueva España (fig. 2). En sus años de asistencia sevillana desde septiembre de 1600, el marqués hubo de conocer los trabajos desarrollados por nuestro pintor, quien quizás pudo realizar alguna obra en este momento para el propio Montesclaros, aunque esto es solo una conjetura. Lo cierto es que Vázquez, con el deseo sin duda de alcanzar mayor notoriedad, deja en Sevilla familia, taller, mercado, clientela y trabajos en curso para embarcarse en la aventura americana, seducido por la idea de alcanzar allí más renombre y



Figura 2. D. Juan de Mendoza y Luna, III marqués de Montesclaros. Virrey de Nueva España (1603-1607).

fortuna sin la competencia de los numerosos pintores locales activos en la ciudad en estos momentos.

El 29 de junio de 1603 la flota, comandada por el general Fulgencio de Meneses y Toledo, salía de la bahía de Cádiz; dos relaciones de pasajeros informan del séquito que acompañaba al virrey, una de 14 de julio y otra de 20 del mismo mes realizada en alta mar, en la que consta Alonso Vázquez a bordo de la nao Almiranta¹¹. Las condiciones meteorológicas habían acelerado la salida de la expedición, lo que debió impedir que se practicara con rigor en tierra el correspondiente registro de pasajeros. El no aparecer en la primera lista nos priva de conocer datos que generalmente se especificaban en la nómina previa al embarque, como lugar y fecha de nacimiento, nombre de los padres y con suerte descripción física. El 5 de septiembre el convoy llegaba a Veracruz y el 26 a la Ciudad de México, tras un largo y azaroso periplo en el que no faltó el ataque de los indios en la isla de Guadalupe con el balance de veinte muertos y más de treinta heridos, y un vendaval y tormenta que arruinaron varios navíos, entre ellos la nao Capitana, en la que viajaban el virrey y su esposa Ana Mexías de Mendoza, quienes pasaron a la nao Almiranta, donde iba nuestro pintor¹².

Los virreinos de Nueva España y del Perú se habían consolidado como destinos atractivos para los artífices de este lado del océano que viajaban por propia iniciativa o por invitación de altos dignatarios, como es el caso de Vázquez, cuya protección facilitaba la consecución –en el complejo entramado burocrático– del imprescindible permiso para marchar a las Indias. México era la corte más importante del Nuevo Mundo y el cargo de virrey el de mayor importancia en el sistema colonial español. Montesclaros, perteneciente a la poderosa familia de los Mendoza, lo consiguió por partida doble, ya que fue virrey de

Nueva España entre 1603 y 1607 y, desde ese año a 1615, del Perú¹³.

Los virreyes, en muchos casos, establecieron una estrecha relación con los pintores que convertían a los primeros en mecenas de las artes, emulando a los monarcas europeos, y a los segundos en pintores de cámara; un sistema que a su vez revertía en los artistas que alcanzaban protagonismo y prestigio, siendo reclamados por instituciones y particulares para realizar sus encargos y con cuyo estilo contribuían a la formación y consolidación de las escuelas pictóricas novohispanas. Alonso Vázquez debió llegar a su nuevo destino con cierta aureola de prestigio, avalada por las buenas referencias de sus trabajos en Sevilla y por el hecho de venir en la comitiva del virrey, quien enseguida promovió y le encomendó importantes encargos artísticos, tanto personales como institucionales, que nos son conocidos por referencias documentales y literarias de la historiografía artística mexicana y por las declaraciones del propio pintor en su testamento.

El primer trabajo de Alonso Vázquez en México, en el orden cronológico, del que se tiene noticia documental es la ejecución de un retablo para la iglesia del monasterio de Guachiapas, inicialmente encomendado al pintor mexicano Juan de Arrúe y al ensamblador José Adriano, los cuales, por motivos desconocidos, no llegaron a realizarlo, siendo adjudicado a Vázquez y al entallador Alonso de Morales por cuatro mil pesos, según el poder notarial firmado el 4 de marzo de 1604¹⁴.

En 1605 se documenta la participación de Alonso Vázquez en el retablo de la iglesia del Hospital de Jesús de la Ciudad de México, por la que se le abonaron «mil pesos de oro común» el 20 de octubre de ese año. El 12 de febrero de 1607 Vázquez hace una petición por la misma cantidad para pagar a los oficiales

11 Archivo General de Indias, Contratación, 5273, Ramo 3, Información y licencia de pasajeros, Año de 1603: «Don Juan de Mendoza y Luna, marqués de Montes Claros, virrey de la Nueva España y los criados, así los solteros como casados que llevó consigo con licencia a dicha provincia», en Ruiz de Gomar 1983: 70-71; Ruiz de Gomar 1985: 163-171.

12 En la nao Capitana viajaban el virrey y su esposa, junto con treinta y tres de sus criados, incluido su capellán fray Pedro Ramírez; en la nao Almiranta los veinticuatro criados restantes que incluía a Alonso Vázquez. Sobre el accidentado viaje, cf. Porras Muñoz 1947: 117-126.

13 Sobre la figura de Montesclaros y su gobierno en América, cf. Porras Muñoz 1947: 117-126; Miró Quesada 1962; Cabrillana 1969: 141-143; Herrera Casado 1990.

14 «Poder de Alonso Vázquez, pintor del Marqués de Montesclaros a favor de Alonso de Morales, entallador porque otorga la escritura respectiva para la hechura de un retablo para la iglesia del monasterio de Guachiapas... e yo he tomado e tomo a mi cargo todo lo demás que estaba obligado a hacer en el dicho retablo Juan de Arrue, que es escultura, talla, pintura, dorado y estofado», Archivo General de Notarías de la ciudad de México. Notaría de Miguel Morozo, año 1604, p. 240v, en Tovar de Teresa 1982, 163 y 357, también en Tovar de Teresa 1979: 169-170 y 543 y Serrera 1991a: 13, 19-21.

que habían trabajado con él en dicho retablo: «[...] que estoy acabando», firmando el 13 de febrero el recibo de entrega¹⁵.

En el testamento de nuestro pintor, otorgado el 9 de abril de 1607, se detallan datos de interés sobre obras realizadas o encargadas en su nuevo destino, así como el inventario de sus bienes y una relación de deudores en la que figuraba en primer lugar el propio virrey marqués de Montesclaros. Este le debía mil seiscientos pesos por la pintura de *El martirio de santa Margarita*, realizada para presidir el retablo de la capilla de las «Casas Reales», es decir, el Palacio Virreinal, tasada en dos mil cien pesos de oro, de los que solo se le habían abonado quinientos, según la libranza de pago de 13 de julio de 1606. El pintor reclamaba además cincuenta pesos por los anticipos gastados de su bolsillo al adquirir panes de oro para el dorado del retablo y para costear los «almuerzos y comidas de los oficiales»¹⁶.

Un segundo e importante encargo institucional fue la realización por Alonso Vázquez del retablo de «las escuelas», esto es la Universidad mexicana, para el que hizo el cuadro de la patrona de la institución académica *Santa Catalina de Alejandría*. Dicho retablo se hallaba prácticamente terminado a la fecha de la muerte del pintor, quien declara en su testamento: «[...] que tengo acabado de todo punto, que no me falta sino quatro tablillas por dorar, que con doce pesos se doran, y estoy pagado de lo que por ello uve de aver. Mando que las dichas tablillas se acaben a mi costa y está a cargo de Pedro Martín el asentar el dicho retablo». De este trabajo constan pagos el 15 de septiembre de 1606 de «532 pesos, 5 tomines y 5 granos de oro» y el 23 de enero de 1607 por valor de «466 pesos, 5 tomines y 4 granos de oro»¹⁷.

La relación de las obras que «recuerda» Alonso Vázquez haber realizado «por mandado de Su Exce-lencia» son una serie de cuadros de devoción «[...] de cerca de dos varas de alto... san José con el Niño, san Francisco, san Antonio de Padua con el Niño Jesús, el Martirio de san Hermenegildo... san Agustín en oración... san Juan Bautista en la penitencia»; de

mayor tamaño «dos varas e media de alto... Descanso de la huida a Egipto debajo de unos árboles... la Oración en el huerto... Mas tres cuadros extranjeros del mismo tamaño, el uno de la quinta angustia y el otro de la horaçion del guerto y otro de la coronaçion de xpo, todos guarneçidos a mi costa». Señala además haber pintado para el virrey «ocho trajes de figuras de mujeres de mi mano, de a seis cuartas cada uno», entendemos que deben de tratarse de figuras alegóricas, y «veinte y ocho tarjas de lejos de mi mano», esto es, pinturas de paisaje. Por la ejecución de estas obras declara haber recibido ochocientos pesos de oro que habían sido remitidos a su esposa en varios envíos por el virrey¹⁸.

Declara también Vázquez en su testamento que vendió al padre agustino fray Pedro de Solier un cuadro de la «limpia conçepcion de nra señora», reclamando su abono, que aún no había recibido. Asimismo, revela el encargo con fray Agustín de Zúñiga de un retablo y el dorado y pintura del techo y la reja de una capilla situada en el monasterio agustino de Santa María de Gracia, en la Ciudad de México, por precio de mil setecientos pesos «poco más o menos», de lo que había recibido quinientos en varios pagos y como quiera que a la fecha de su testamento solo tuviera pintado y dorado el techo y parte de la reja, pide su tasación para el abono de lo que debiere por su parte o se cobre la demasía si la hubiese¹⁹.

Dice Alonso no recordar los dineros que aún debía en Sevilla, pero indica que en México adeudaba al mercader Pedro de Palma, vecino de la ciudad de Guatemala, treinta y cuatro pesos por una partida de «colores», y al batihoja Melchor de Azuaga varias remesas de panes de oro y veintidós pesos por «veinte libros de panecillos» que le compró. El último débito lo tenía con Gerónimo de las Cuevas por una fianza de cien pesos, de la que solo le había pagado el sesenta por ciento.

En la relación de bienes que declara Vázquez tener en su «aposento de xacal de las Casas Reales», donde vivía en su calidad de pintor de cámara del virrey, señala guardar mil quinientos pesos de oro, el

15 Báez 2010: 63, 215-216.

16 Castro Morales 1976: 47, 217; Palomero 2005: 192.

17 Castro Morales 1976: 47, 217; Palomero 2005: 193.

18 Palomero 2005: 192-193.

19 Palomero 2005: 193, 196.

correspondiente ajuar doméstico, mobiliario, armas, tejidos y ropa de vestir, útiles de su profesión y «doce o treçe cuadros de enperadores de italia, un lienço guarneçido de una leda de italia, tres lienços de lejos, guarneçidos, de mano de un pintor que se desia Martín, extranjero», que hemos de identificar con el pintor flamenco Martín de Vos.

Hay que señalar que Vázquez hubo de reclamar a su familia para reunirse con él en su nuevo destino mediante las denominadas «cartas de llamadas», en las que los indianos solicitaban licencia de embarque al Consejo Real de Indias para que sus parientes pudieran embarcar en la flota y pasaran a vivir con ellos. La esposa del pintor Inés de Mendoza obtenía el permiso el 31 de julio de 1605, junto con tres de sus cuatro hijos, María, Antonio y Alonso, su madre Francisca de Vargas, viuda de cincuenta años de edad, y el esclavillo Francisco; el 6 de septiembre se concedía permiso de paso a su criada María Hernández. Al parecer, una enfermedad impidió la partida y dos años después, el 18 de julio de 1607, encontramos a Inés de Mendoza solicitando de nuevo el pasaje de embarque, que no se llevó a efecto a causa de un contratiempo militar que impidió la salida de la flota en la fecha prevista²⁰. Quizás ignoraba que para esa fecha su marido ya había fallecido.

La muerte del pintor se producía el 13 de abril de 1607 en casa de su amigo Juan de la Barrera, bordador activo en Sevilla y emigrado igualmente a Nueva España, quien lo acoge en su domicilio familiar de México para prestarle, en sus últimos momentos vitales, los cuidados que quizás no tenía en su «apósito de xacal de las Casas Reales». Por la ayuda recibida, Alonso le regala el «quadro de Angelica la Bella hecho de mi mano, de tres baras y media... por muchas e buenas obras que del e reçibido en mi enfermedad y fuera della». Fue su última voluntad ser enterrado en el convento mexicano de San Francisco, «[...] en la sepultura que me fuere dada por el padre guardián» de dicha orden, tan afecta al pintor. Había permanecido en México tres años y siete meses, de octubre de 1603 a abril de 1607. Del óbito hubo de enterarse oficialmente su esposa en 1608, cuando en mayo se registra en la notaría sevillana de Juan Vázquez de Miranda la copia del testamento del pintor. Conocidas las últimas voluntades y los bienes *post mortem* del artista, sus hijos Diego, María, Alonso y Antonio nombraron el 24 de mayo de 1608 tutora y curadora de la herencia a Inés de Mendoza, quien el 2 de mayo de 1609 obtenía permiso de embarque para ir a Nueva España, viaje que desconocemos si llegó a realizar²¹.

²⁰ Palomero 2005: 173.

²¹ Palomero 2005: 192, 188, 202.

Cronología

✿ 1588

25 de noviembre. Alonso Vázquez contrae matrimonio con Inés de Mendoza en la iglesia de Omnium Sanctorum de Sevilla (Palomero 2005: 189, documento 1).

✿ 1589

8 de febrero. Velaciones de los esponsales del matrimonio en la iglesia de San Lorenzo de Sevilla (Palomero 2005: 189, documento 1).

5 de septiembre. Bautiza a su hijo primogénito, Diego, en la iglesia de San Lorenzo, de Sevilla (Palomero 2005: 172, nota 16).

✿ 1590

Alonso Vázquez firma y fecha en este año la pintura de *Cristo resucitado* de la iglesia de Santa Ana de Sevilla. Es su primera obra rubricada y datada conocida hasta ahora.

5 de enero. El duque de Medina Sidonia da orden de pago de mil reales a favor de Vázquez por la realización de los tres «retratos de su esposa D^a Antonia Portocarrero y sus hermanas Leonor y Mariana», para enviarlos a Madrid, a la duquesa madre (Serrera 1991a: 57, documento 2).

✿ 1591

20 de enero. Bautiza a su segunda hija, María, en la iglesia de San Vicente de Sevilla (Serrera 1991a: 57, documento 3).



2 de julio. Alonso Vázquez encarga al escultor Juan Martínez Montañés la talla de «un Cristo expirando», en la que el pintor realizaría su policromía (López Martínez 1932: 229).

3 noviembre. El escultor y retablista Juan de Oviedo pone de aprendiz en el taller de Alonso Vázquez a su hijo Félix de Oviedo, por tiempo de cinco años (López Martínez 1928a: 129).

✿ 1592

28 de febrero. Junto con el escultor Martín de Oviedo, concierta con Alonso Hernández de Treviño la ejecución del retablo de su capilla funeraria, situada en la iglesia de San Lorenzo de Sevilla. El pintor se obligaba a dorarlo, estofarlo y policromarlo, y a pintar sus tableros que incluían historias, santos, así como policromar la talla de la Inmaculada Concepción que lo presidiría (López Martínez 1928a: 134-135).

8 y 9 de mayo. Vázquez solicita que se abra información e interrogue a testigos, por las amenazas recibidas por un grupo de pintores locales a causa de las pinturas que realizaba para el claustro principal del convento de San Francisco de Sevilla. En este documento se indica que realizó pinturas en la cartuja sevillana de Santa María de las Cuevas (Palomero 2018: 241-242, documento 6).

22 de agosto. Actúa como fiador de Diego de Almeyda en el contrato en el que este se obliga a dorar el sagrario de la iglesia del colegio jesuita de la Encarnación, en la villa de Marchena (López Martínez 1928a: 207).

17 de noviembre. Bautiza a su tercer hijo con el nombre de Alonso, en la parroquia de San Vicente, de Sevilla (Serrera 1991a: 58, documento 4).

8 de diciembre. Concierta con el mayordomo del monasterio femenino de Santa Paula de Sevilla, labores de pintura, dorado y policromía de los retablos mayor y colaterales, pinturas murales y otros trabajos decorativos, para la iglesia de dicho monasterio (López Martínez 1932: 208-214).

16 de diciembre. Contrata la realización de un friso perimetral en el cuerpo de la iglesia del monasterio de Santa Paula de Sevilla, así como otras pinturas decorativas y la restauración de un retablo y sus imágenes (López Martínez 1932: 209-213).

✿ 1593

6 de junio. Otorga carta de pago por el segundo devengo en los trabajos de pintura y dorado de tres altares y en capilla mayor de la iglesia conventual de Santa Paula de Sevilla (López Martínez 1932: 213).

24 de septiembre. Forma compañía con el pintor Vasco Pereira para realizar labores de pintura, dorado y estofado en la iglesia del monasterio de Santa Paula (López Martínez 1932: 213).

✿ 1594

2 de mayo. Cancela la compañía formada con Vasco Pereira para trabajos pictóricos en la iglesia del monasterio de Santa Paula (López Martínez 1932: 213).

5 de mayo. Actúa como fiador de Juan Martínez Montañés en el retablo de la Estigmatización de San Francisco, que este escultor hizo en la capilla de Diego de la Fuente situada en el convento de San Francisco, de Sevilla (López Martínez 1929: 271-272).

25 de junio. Concierta con Juan Cristóbal de la Puebla el dorado, estofado y pinturas del retablo y reja de la capilla funeraria de este caballero, situada en la catedral de Sevilla y dedicada a la Asunción de la Virgen (López Martínez 1932: 214; Gestoso 1890: II, 272).

25 de julio. El monasterio de Santa Paula de Sevilla otorga a Alonso Vázquez carta de pago y finiquito por valor de 217.166 maravedíes, por las labores de pintura, dorado y estofado realizadas en la iglesia del monasterio. Se le abonan además 164 ducados por la demasía tasada por los pintores Francisco Pacheco y Francisco Cid, que actuaron como fiadores del pintor y del monasterio, respectivamente (López Martínez 1932: 214).

26 de julio. Junto con ocho compañeros del gremio de pintores (Vasco Pereira, Juan de Saucedo, Diego de Zamora, Cristóbal Gómez, Diego de Esquivel, Miguel Gómez, Cristóbal de Lara y Pedro Baptista), apodera al pintor Juan de Campaña y al procurador en corte Juan del Castillo, en el pleito ocasionado por el pago de unas alcabalas. En la página 414 del documento aparece la firma de Vázquez (Gestoso 1899: III, 346; López Martínez 1929: 161).

27 de julio. Francisco Pacheco cobra ciento sesenta y seis reales por la tasación de los trabajos de

pintura y dorado realizados por Alonso Vázquez en la iglesia de Santa Paula, de Sevilla (López Martínez 1932: 214).

28 de julio. Otorga la tercera y última carta de pago por los trabajos realizados en Santa Paula (López Martínez 1932: 214).

✿ 1595

17 de mayo. Se compromete a realizar las labores de dorado, esgrafiado y policromía de una imagen de *San Ginés*, concertada en esa misma fecha por el escultor Juan Martínez Montañés con Pedro de Cornyalles, vecino de Gibraltar (López Martínez 1932: 230).

1 de agosto. Consta como firmante en la escritura de un grupo de pintores en la que otorgan poder a Vasco Pereira para litigar en causas tocantes al oficio (López Martínez 1929: 188-189).

24 de agosto. Es bautizada su hija Francisca en la iglesia de San Vicente de Sevilla (Palomero 2005: 172, nota 20).

✿ 1597

27 de enero. Bautiza en la iglesia de San Vicente de Sevilla otra hija con el mismo nombre de Francisca, por lo que la anterior, acristianada el 24 de agosto de 1595, debía haber muerto. En su testamento no cita a Francisca entre los hijos que le sobreviven (Palomero 2005: p. 172, nota 20 y p. 192, documento 4).

29 de junio. Alonso Vázquez y Diego López Bueno concertan con el mercader Sebastián Pérez la ejecución del retablo para su capilla funeraria, sita en la portería del convento de San Francisco de Sevilla. El pintor se obliga a realizar el dorado, estofado, policromía y pinturas de dicho retablo. Este encargo dio lugar a un pleito entre el comitente y los artistas que se vio en la audiencia de Sevilla durante el año 1598 (Amores 2020: 11-16).

2 de julio. Concierta con Beatriz Pérez, viuda de Pedro Rojero, el dorado y policromía del retablo de su capilla, sita en el convento de Santa María de Jesús de Sevilla, y la ejecución de la pintura de la *Virgen con el Niño* que lo presidía (López Martínez 1932: 214-215).

✿ 1598

15 de enero. Libramiento de pago de 250 reales de Juan de Despinosa, mayordomo del Ayuntamiento de Sevilla, a favor del pintor, por los trabajos de dorado y pinturas realizados en el Matadero de la ciudad. Otra referencia documental de este libramiento de pago por la misma cantidad y motivo anota como fecha el 15 de abril, lo que debe constituir una errata en alguna de estas fuentes documentales (Gestoso 1899: II, 113; Illán, Valdivieso 2005: 215).

12 de abril. Contrata con Andrés Jaymes de Flandes el dorado y policromía del retablo de la ermita de Nuestra Señora de la Blanca, en la villa de Lepe, y el de la escultura de la Virgen que lo presidía. En el retablo se incluían las pinturas de los retratos del comitente, su mujer y su hijo Pedro, dos santos y de un Dios Padre (López Martínez 1932: 215).

13 de agosto. Concierta con Diego de Cabrera y su esposa las pinturas y estofado del retablo y de la escultura de la Inmaculada que lo presidía, sito en su capilla funeraria de la iglesia de San Andrés de Sevilla (López Martínez 1932: 215-216).

4 de septiembre. Contrata con fray Andrés Arias en nombre del monasterio de Regina Angelorum de Sevilla, el dorado y estofado del retablo dedicado a Santa Catalina de Siena, su imagen titular de escultura y una serie de pinturas «de pincel» (López Martínez 1932: 217).

1 de octubre. Participa junto con Francisco Pacheco, Vasco Pereira y Juan Salcedo, en la ejecución de las pinturas del túmulo funerario a la muerte de Felipe II, erigido en la catedral de Sevilla. En esta referencia se menciona «Perea» como su segundo apellido (Collado 1869 [ed. 2005]: 194).

✿ 1599

6 de febrero. Bautiza a su hija Melchora en la iglesia de San Vicente de Sevilla. En su testamento no la cita entre los hijos que le viven (Palomero 2005: 172, nota 20).

23 de marzo. Concierta con el escultor Martín Alonso de Mesa el dorado, estofado y esgrafiado de cuatro esculturas de la *Concepción*, *Santiago*, *San Juan Bautista* y *San Francisco*. Se obliga además a pintar en láminas de cobre un *San Francisco* y una *Inmaculada Concepción* (López Martínez 1932: 21-22).

26 de marzo. Contrata con Martín Alonso de Mesa las labores de dorado y policromía de un *San Francisco* y un *San Juan* con sus insignias y peana (López Martínez 1932: 22).

27 de abril. Alonso Vázquez y Diego López Bueno conciertan con el capitán Pedro de Retama la ejecución, el dorado y la policromía del retablo de la Inmaculada Concepción, para ubicarlo en el pilar del arcotoral del lado de la epístola de la iglesia conventual de San Francisco, de Sevilla (López Martínez 1932: 64-65).

12 de julio. Se compromete a pagar al mercader Francisco Ruiz de Liçiriaga la cantidad de ciento cuarenta ducados, por ciento veintiocho varas de bayetas de Córdoba en cinco piezas de diferentes colores. Declara ser vecino de San Vicente en la calle Baños (Méndez 2017: 123).

14 de octubre. El pintor, estante en Marchena, contrata el dorado y las pinturas del retablo mayor de la iglesia del colegio jesuita de la Encarnación de dicha villa. Los lienzos concertados eran: *San José con el Niño*, *El Sueño de San José*, *San Juan Bautista* y *La degollación de San Juan Bautista*. Se obliga, además, a realizar otras labores de policromía en esculturas, pared y enmarcaciones (Hernández Díaz 1928: 155-157).

18 de diciembre. Los escultores Miguel Adan y Juan de Oviedo tasan el retablo realizado por Alonso Vázquez y Diego López Bueno para la capilla de Diego de Retama, sita en la iglesia conventual de San Francisco, de Sevilla (López Martínez 1932: 65).

✿ 1600

Francisco Pacheco señala que en este año inició junto con Alonso Vázquez la serie de lienzos para el claustro principal del convento de la Merced Calzada, de Sevilla (Pacheco 1644 [ed. 2001]: 444 y 481-482).

28 de junio. Es bautizado su hijo Antonio en la iglesia de San Vicente de Sevilla, actuando como padrino el poeta y veinticuatro sevillano Juan de Arguijo (Serrera 1991a: 58, documento 5; Palomero 2001: 193, documento 9).

26 de agosto. Otorga carta de entero pago por las labores ejecutadas en el retablo mayor y por otros trabajos, realizados en la iglesia del colegio jesuita de Marchena (Hernández Díaz 1928: 157).

14 de septiembre. Contrata, junto con Francisco Pacheco, la ejecución de la serie de pinturas para el

claustro principal del convento de la Merced Calzada de Sevilla (Requena Benítez 1998: 121-135).

✿ 1601

13 de julio. Acuerda con el administrador del Hospital de las Cinco Llagas de Sevilla el dorado, policromía y pinturas del retablo mayor de la iglesia, actuando como fiadores Juan Martínez Montañés y Andrés de Ocampo. En esta misma fecha recibe el primer pago a cuenta de dichos trabajos (Serrera 1991b: 166-171, documentos 4 y 5).

24 de agosto. Se bautiza su hijo Juan en la iglesia de San Vicente de Sevilla; en su testamento el pintor no lo cita entre los hijos que le sobreviven (Serrera 1991a: 58, documento 6; Palomero 2001: 193, documento 9).

13 de octubre. Contrata con el monasterio de la Santísima Trinidad de Sevilla, la pintura, dorado, estofado y esgrafiado del retablo mayor de la iglesia, sus relieves, sagrario y esculturas (López Martínez 1928b: 128-130).

✿ 1602

28 de enero. Andrés de Ocampo y Juan Martínez Montañés son nombrados para juzgar el retablo mayor de la iglesia del convento trinitario, viendo una parte de él en casa de Alonso Vázquez, donde realizaba su dorado y policromía (López Martínez 1932: 238-239).

10 de marzo. Recibe el segundo pago por valor de 2000 reales, a cuenta de la pintura y dorado del retablo mayor de la iglesia del Hospital de las Cinco Llagas (Serrera 1991b: 172, documento 6).

1 de abril. Se le abona el tercer pago por valor de seiscientos reales, a cuenta de la pintura y dorado del retablo mayor de la iglesia del Hospital de las Cinco Llagas (Serrera 1991b: 172, documento 7).

11 de mayo. Se pagan al pintor 6450 reales, cantidad con la que se saldan los 800 ducados en reales del dorado y pinturas del retablo mayor de la iglesia del Hospital de las Cinco Llagas (Serrera 1991b: 172, documento 8).

8 de julio. Otorga carta de pago por valor de 4000 reales, a cuenta de los trabajos de dorado y policromía en el retablo mayor de la iglesia del monasterio de la Santísima Trinidad, de Sevilla (López Martínez 1928b: 130).

✿ 1603

21 de febrero. Firma contrato con Bernardino de Escalante, administrador del Hospital de San Hermenegildo de Sevilla, para ejecutar el *Tránsito de san Hermenegildo*, lienzo principal del retablo mayor de la iglesia de dicho Hospital (Cornejo, Ruiz Cabello 2000: 71-72, documento 1).

25 febrero. Concierta la ejecución del dorado y policromía del retablo mayor de la iglesia del Hospital de San Hermenegildo de Sevilla, de lo que da fe el escribano público el 28 de febrero (Cornejo, Ruiz Cabello 2000: 72-74, documento 2).

27 de febrero. Se le abonan quinientos reales a cuenta de las pinturas del retablo mayor de la iglesia del Hospital de San Hermenegildo, para el que se compran el 29 de febrero «doce varas de manteles alemaniscos» (Angulo 1925: 108, documento 1; Cornejo, Ruiz Cabello 2000: 59, nota 19).

10 de mayo. Se le abonan quinientos reales a cuenta de las pinturas del retablo mayor de la iglesia del Hospital de San Hermenegildo de Sevilla (Serrera 1991a: 59, documento 8).

3 de junio. Nuevo pago de quinientos reales por las pinturas del retablo mayor de la iglesia del Hospital de San Hermenegildo de Sevilla (Serrera 1991a: 59, documento 9).

29 de junio. Recibe otros quinientos reales por la realización de las pinturas del retablo del Hospital de San Hermenegildo de Sevilla (Serrera 1991a: 60, documento 10).

20 de julio. Aparece registrado en la lista de embarcados en la nao *Almirante*, realizada en esa fecha en alta mar, como miembro del séquito del virrey marqués de Montesclaros, y con destino a Nueva España (Ruiz de Gomar 1983: 70-71, documento 3).

20 de agosto. El administrador del Hospital de San Hermenegildo concierta con el pintor Juan de Uceda la terminación del retablo mayor, que quedó inconcluso por la marcha de Alonso Vázquez a México (Serrera 1991a: 61-63, documento 13).

✿ 1604

19 de enero. Inés de Mendoza, esposa de él, solicita que se tase lo realizado por su marido en el retablo mayor de la iglesia del Hospital de San Hermenegildo

(Serrera 1991a: 60, documento 11; Cornejo, Ruiz Cabello 2000: p. 58, nota 16 y pp. 62-63).

4 de marzo. Alonso Vázquez firma un poder a favor del entallador Alonso de Morales para que otorgue la escritura de la hechura de un retablo en la iglesia del monasterio de Guachiapas de México (Tovar de Teresa, 1982: 139 y 357).

24 de marzo. Se abonan diecisiete reales a Juan de Uceda por traer de su casa el retablo mayor de la iglesia del Hospital de San Hermenegildo (Angulo 1925: 108, documento 1).

29 de abril. Se le paga a Juan de Uceda, por las labores realizadas en la iglesia del Hospital de San Hermenegildo de Sevilla (Angulo 1925: 108, documento 1).

25 de mayo. Nueva petición de la esposa del pintor para que se tase lo realizado por su marido en el retablo del Hospital de San Hermenegildo (Serrera 1991a: 61, documento 1; Cornejo, Ruiz Cabello 2000: p. 58, nota 16 y pp. 62-63, nota 26).

29 de junio. Se abonan a la esposa Vázquez el último pago de la pintura realizada por este en el retablo mayor del Hospital de San Hermenegildo (Angulo 1925: 108, documento 1; Serrera 1991a: 63).

✿ 1605

31 de julio. Se autoriza el paso de la esposa, hijos y suegra del pintor a Nueva España para reunirse con él. El 6 de septiembre se autoriza a su criada María Hernández. El embarque no se llevó a efecto, al parecer, por enfermedad repentina de la esposa (Palomero 2005: 189-190, documentos 2 y 3).

20 de octubre. Se abonan a Vázquez «mil pesos de oro común» a cuenta de la hechura del retablo de la iglesia del Hospital de Nuestra Señora de la Concepción o de Jesús, en la Ciudad de México (Báez 2010: 63).

✿ 1606

13 de julio. Se le pagan varias cantidades a cuenta de la hechura del retablo de la capilla de las Casas Reales de México –Palacio Virreinal– y por el de la universidad de dicha ciudad (Castro Morales 1976: 47 y 217, documento 15).

3 de agosto. En esta fecha constan varios registros de lo pagado al pintor por la hechura de los retablos de la capilla de las Casas Reales de México y de la capilla de la Universidad mexicana. El 13 de ese mes y año el virrey ordena libramiento de pago (Castro Morales 1976: 217, documento 15).

15 de septiembre. Data de pago a favor del pintor por valor de «532 pesos, 5 tomines y 5 granos de oro» a cuenta del retablo de la Universidad de México, previa autorización por el virrey el 9 de septiembre de ese año (Castro Morales 1976: 217, documento 15).

✿ 1607

23 de enero. Se libraron «466 pesos, 5 tomines y 4 granos de oro» a cuenta de lo concertado por Vázquez en el retablo de la capilla de la Universidad de México y por el lienzo que lo presidía de *Santa Catalina de Alejandría* (Castro Morales 1976: 47 y 217, documento 15).

12 de febrero. Firma el recibo del abono por valor de mil pesos, por la ejecución del retablo del Hospital de Nuestra Señora de la Concepción o de Jesús, en la Ciudad de México (Báez 2010: 215-216, documento 21).

13 de febrero. Otorga carta de pago de la cantidad solicitada de mil pesos, por la ejecución del retablo del Hospital de Nuestra Señora de la Concepción o de Jesús, de México (Báez 2010: 63, 215-217, documento 21).

9 de abril. Se formaliza y cierra en la Ciudad de México el testamento del pintor, estando presente entre los testigos Félix de Oviedo, su antiguo aprendiz (Palomero 2005: 190-196, documentos 4 y 5).

13 de abril. Fallece Alonso Vázquez en la Ciudad de México, con declaración de su albacea Juan de la Barrera y otros testigos ante el corregidor de dicha ciudad. Se solicita la apertura del testamento, lo que se lleva a efecto en dicha fecha (Palomero 2005: 197-199, documentos 6, 7, 8, 9 y 10).

30 de abril. Se hace inventario de los bienes del pintor (Palomero 2005: 199-202, documento 11).

7 de mayo. Se autoriza sacar copia del testamento y del inventario de bienes de Vázquez, para su envío a su familia en Sevilla. El 20 de mayo de 1608 se registra en la notaría sevillana de Juan Vázquez de Miranda (Palomero 2005: 171 y 202, documento 12).

18 de julio. Solicitud de la esposa del pintor para embarcar, que no se llevó a efecto (Palomero 2005: 173).

✿ 1608

24 de mayo. Los hijos del pintor, Diego de 17 años, María de 16, Alonso de 13 y Antonio de 6 años de edad, nombran como tutora y curadora de la herencia paterna a su madre Inés de Mendoza (López Martínez 1932: 218).

✿ 1609

2 de mayo. La viuda de Vázquez e hijos del pintor obtienen permiso de embarque para viajar a Nueva España (Palomero 2005: 188).



Estilo y producción

Se desconoce el periodo y el taller en el que Alonso Vázquez pudo realizar su aprendizaje, por lo que hemos de partir de las características estilísticas que presentan sus obras para establecer los rasgos definitorios de su producción a lo largo de su trayectoria profesional, tanto en Sevilla como en México. El incremento y la depuración de su catálogo por parte de la historiografía de los últimos años nos permite contar con un corpus suficiente con el que analizar y establecer con bastante propiedad los perfiles distintivos que muestran y caracterizan los trabajos desarrollados por el artista.

El propio pintor indicó en su testamento –como hemos expuesto en el anterior capítulo biográfico– que era «natural de Sevilla», de modo que es de suponer que su formación la realizaría en el contexto artístico de la capital en la segunda mitad del siglo *xvi*, supuesto a lo que contribuye lo expresado por Francisco Pacheco en su *Arte de la Pintura*, quien refiere que el aprendizaje de Vázquez estuvo marcado por la pintura de sargas: «[...] y aún en este modo de pintura de las sargas se crió y la exercitó muchos días Alonso Vázquez, siendo muchacho... y aún se tenía opinión que para pintar diestramente y con facilidad al óleo era necesario haber pasado primero por la pintura de las sargas, para soltar la mano»²². Este testimonio lleva a pensar que el propio tratadista pudo ser testigo de esta formación en Sevilla, donde hubo de verle por ser ambos pintores coetáneos, conocerse y, con posterioridad, trabajar juntos.

Es Pacheco y su libro la fuente de primera mano sobre Vázquez, al que cita hasta en seis ocasiones y siempre de forma elogiosa, ofreciendo valiosos testimonios e información sobre su quehacer artístico y habilidades en diversas técnicas pictóricas, aunque

22 Pacheco 2001 [1649]: 447-448.

sin indicar quién o quiénes fueron sus maestros. Por su parte, Palomino, cuando escribía ya en el siglo XVIII, señala datos que se han revelado erróneos como el relacionado con su formación: «[...] aprendió en la escuela de Luis de Vargas»²³. Por su parte, Ceán Bermúdez refiere que fue discípulo de Antonio de Arfián²⁴. Estos posibles enseñantes del oficio, y aun otros como Pablo de Céspedes o César Arbasia, han sido reiterados por la posterior historiografía artística, aunque no hemos encontrado apoyatura documental para tal aseveración. En el caso de Vargas, por cuestiones cronológicas, es claro que no pudo ser su maestro, ya que murió en 1567 y el nacimiento de Vázquez se sitúa en torno a 1564.

En relación con la pintura de sargas en la que se inició Vázquez, hay que señalar que era una técnica de fácil ejecución en ligeros lienzos al temple, muy adecuada como medio de aprendizaje para adiestrarse y para «soltar la mano» antes de pasar a la práctica de la pintura al óleo. Además, por resultar un medio barato, era muy utilizada en esa época para resguardar o cubrir altares, retablos e imágenes en determinados momentos litúrgicos y también como elemento decorativo o conmemorativo en calles y casas de cierto nivel. Los citados Vargas y Arfián, así como otros tantos maestros, practicaron esta técnica pictórica de paños historiados a la aguada en la que Vázquez se formó e inició, una génesis profesional modesta que, en sus casi veinte años de trabajo documentados, amplió con eficientes resultados en las distintas facetas del arte de la pintura.

Alonso Vázquez hubo de conocer y estudiar las obras de los diversos maestros activos en la Sevilla del momento y de decenios anteriores, cuyos trabajos ubicados en diferentes ámbitos de la ciudad debieron de actuar como referentes visuales en su proceso de aprendizaje pudiéndose, en algún caso, vislumbrar ciertas semejanzas con algunos de ellos. Las obras que nos han llegado del pintor manifiestan claramente una formación dentro del espíritu manierista, dominante en la ciudad en el último tercio del siglo XVI. La Sevilla en la que transcurre la vida de Alonso es la de una importante capital, vitalista y abigarrada, gracias al próspero y extraordinario

desarrollo del comercio marítimo con las tierras americanas, con un constante ir y venir de comerciantes, intelectuales y artistas que propiciaban el intercambio mercantil y cultural (fig. 3).

Son años en los que la pintura estaba dominada por la huella producida por la anterior generación de pintores de origen flamenco asentados en Sevilla, como Pedro de Campaña y Hernando de Esturmio, quienes dando muestra de su indudable calidad dejaron su impronta pictórica de carácter nórdico propio de sus lugares de origen, además de aportar los toques italianizantes aprendidos en sus viajes y estancias en Italia, sobre todo de Rafael; un bagaje que rewertió con fuerza en la escuela sevillana. Asimismo, pintores autóctonos como el sevillano Luis de Vargas y, en la generación siguiente, el cordobés Pablo de Céspedes –tan vinculado a Sevilla– marcharon también a Italia y trajeron nuevos gustos y técnicas con los que cautivaron a artistas y clientela: Vargas el fresco «al modo italiano» y Céspedes un manierismo «reformado».

El manierismo, definido inicialmente como la imitación de la comentada por Vasari «bella manera» de los grandes maestros del Renacimiento –Rafael, Miguel Ángel, Tiziano–, desembocó, a fuerza de recrearlos sin medida, en rebuscados clichés traducidos a una serie de fórmulas en las que fueron disgregándose los ideales clasicistas. En este panorama se forma y desenvuelve Alonso Vázquez, un manierista entre los manieristas activos en la Sevilla del momento como Pedro de Villegas Marmolejo, Antonio de Alfián, Pablo de Céspedes, Mateo Pérez de Alesio, Cristóbal Gómez, Juan Bautista de Amiens, Vasco Pereira, Francisco Pacheco, Antonio Mohedano...

Importante fue el papel que jugaron, en la recreación de los admirados maestros italianos y sus obras, las copias, dibujos y, sobre todo, los grabados de origen flamenco mayormente, que difundidos por la pujante imprenta circularon por miles incluidos en libros o sueltos en estampas. Era un periodo de gran actividad grabadora, con una copiosa nómina de «maestros del trazo» como Durero, los Sadeler, los Wierix, los Van de Passe, Bartholomeus Spranger, Hendrick Goltzius o Martín de Vos, quienes sobre diseños propios o de otros artistas difundieron formas y esquemas

²³ Palomino 1947 [1717-1724]: 868.

²⁴ Ceán Bermúdez 1800: IV, 143.



Figura 3. Alonso Sánchez Coello. *Vista de Sevilla*, 1590 (Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes).

compositivos inspirados en los pintores italianos, sobre todo de Miguel Ángel. Estas fuentes grabadas estuvieron muy presentes en los talleres de los pintores como parte de su infraestructura creativa que, adaptadas y copiadas según las necesidades compositivas, resultaron ser un importante vehículo de codificación y difusión iconográfica. El propio Vázquez declara en su testamento tener en su estudio mexicano «papeles de mi arte e modelos», un material gráfico que, como canónicos modelos, era utilizado por los pintores de ordinario, a la hora de componer sus cuadros y que en el caso de nuestro pintor se constata su uso continuado, advirtiéndose una predilección por Durero, Goltzius, Cornelis van Haalem y sobre todo Martín de Vos.

Con estos fundamentos gráficos y pictóricos Alonso Vázquez desarrolló un estilo uniforme y homogéneo, en líneas generales, a lo largo de su trayectoria profesional, repitiendo modelos, esquemas compositivos, gestos y expresiones faciales, actitudes corporales y fondos de paisaje, extraídos esencialmente de los referidos muestrarios impresos. Fue el uso insistente de las fuentes grabadas lo que dio a sus composiciones ese carácter rígido, estático y de intensa linealidad que aporta el uso de ilustraciones estampadas. No obstante ello, hay que decir a su favor que supo manejar y elegir con notoria habilidad e inteligencia el repertorio gráfico para componer las escenas deseadas, a veces

varios en un mismo cuadro, como en el caso de la *Santa Cena*, donde funde grabados de Cort, Heemskerck y Sadeler sobre original de Martín de Vos, obteniendo una estimable composición de carácter monumental, de gran alcance, madurez técnica y efectismo visual.

Las obras de Vázquez presentan una gran destreza técnica y analítica de marcado ritmo y esquema geométrico en las que, mediante un dibujo de trazo seguro y preciso recrea formas cerradas, bien perfiladas, de claros y cuidados volúmenes, y solidez estructural. Sus figuras son corpulentas, correctamente definidas y proporcionadas, dispuestas en un plano muy próximo al espectador, casi rozando el marco donde se insertan, lo que les otorga ese constante y característico sentido monumental de su producción, incluso en las pequeñas escenas de los ajustados encasamientos de los retablos, como se aprecia en el de la Asunción de la catedral de Sevilla y en el de la Inmaculada de la iglesia sevillana de San Andrés (fig. 4).

El cuerpo humano, tanto vestido como desnudo, concebido como un volumen sólido en el espacio, se presenta generalmente con posturas artificiosas, tan del gusto manierista, de «quieto» movimiento, suave torsión corporal o *contraposto* para romper la frontalidad, y atrevidos escorzos, cuando la escena lo precisa, basados en los grabados de referencia. Las figuras, tanto masculinas como femeninas, son siempre



Figura 4.
Alonso Vázquez.
Ángeles músicos.
Sevilla, catedral.
Fotografía de Rubens Castillo.



Figura 5.
Alonso Vázquez.
San Sebastián.
Sevilla, iglesia del hospital de las Cinco Llagas.
Fotografía de la autora.

presencias corpulentas y llenas de solemne dignidad; una rotundidad o «estilo estatuario» que se ha relacionado con la dependencia de la pintura del momento a los modelos de la imaginería escultórica local. No obstante, Vázquez supo dar grandiosidad a las formas y carácter a los personajes, impregnados de un cierto halo de melancolía, consiguiendo un estilo propio que lo identifica y caracteriza. En sus composiciones las figuras se agrupan de forma equilibrada y encontramos a menudo un punto de vista bajo que ayuda a enfatizar escenas y personajes de estilizadas facciones, cabellos rojizos y ensortijados, y expresiva gesticulación.

En el tratamiento de la anatomía supo desarrollar buenos estudios de las morfologías corporales mediante un trazo seguro, configurando vigorosos cuerpos masculinos de acentuada musculatura, de inspiración miguelangelesca, como en las representaciones de *San Sebastián*, magnífico el del Hospital de las Cinco Llagas (fig. 5), o el más suave del *Cristo resucitado* de la iglesia de Santa Ana (fig. 6); o también en las figuras mitológicas del techo de la Casa de Arguijo y en los fornidos porteadores del ciclo de la Merced, tan alejados del seco Pacheco, con el que compagina dicha serie, advirtiéndose en Vázquez mayor maestría y empeño compositivo y colorista, y un

mayor naturalismo que en las escenas debidas al tratadista pintor.

Las presencias femeninas son de una suave y sosegada belleza, apreciables en sus vírgenes, santas, figuras alegóricas o en las incluidas en escenas historiadadas. La Virgen siempre en actitud reposada y recogida, y con ese carácter escultórico que caracteriza al pintor, pero dibujada con delicadeza en manos y rostro de amable y finas facciones y de cierto aire ensimismado (figs. 7 y 8). Sedente o de pie –Virgen con el Niño, Inmaculada–, su figura presenta un leve movimiento corporal sugerido por la flexión de alguna de las piernas, que se adivina bajo los espesos ropajes de quebradizas telas que la envuelven y encierran sin dejar traslucir la anatomía. Este tratamiento artificioso de los paños, de raigambre flamenca, se ha relacionado con el uso y «abuso» de figurillas de barro o cera recubiertas de papel mojado que, como maniqués, servían para ensayar los pliegues y drapeados de los tejidos, descartando así el estudio del natural de las telas, un procedimiento que, en efecto, como señala Pacheco, produce «[...] cascadas crudas y demasíadamente yer-tas y esquinadas, que ni la seda, ni el lienzo o paño lo hazen, sino se pegan al desnudo con más suavidad» (figs. 9 y 10). Esta interpretación antinaturalista en la

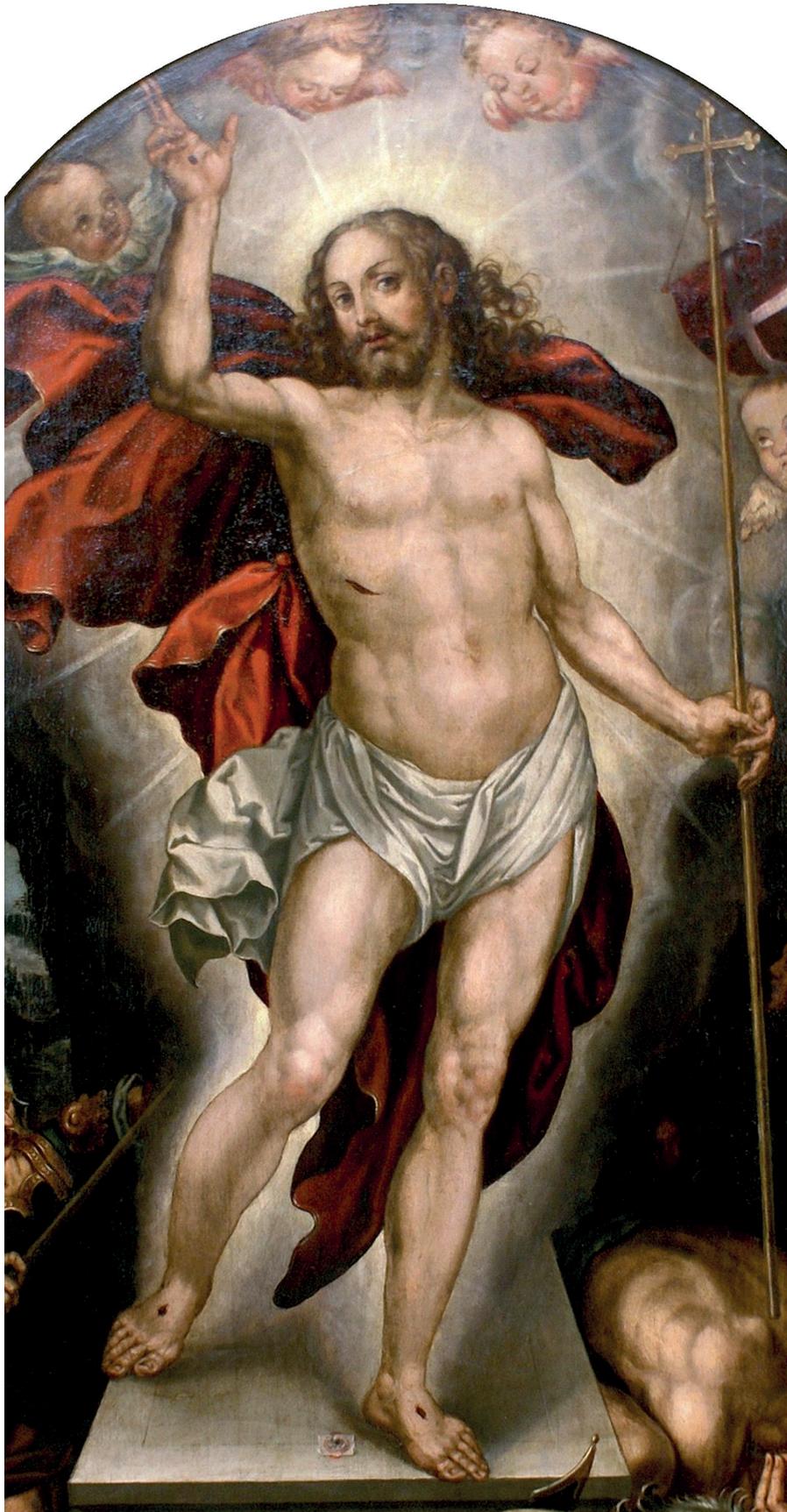


Figura 6. Alonso Vázquez. *Cristo resucitado*. Fotografía de Benjamín Domínguez.



Figura 7. *Inmaculada*. México, colección particular.



Figura 8. *Imposición de la casulla a san Ildefonso* (detalle). Fotografía de Elena Escredo.



Figura 9. Alonso Vázquez. *Santa Catalina*. Sevilla, iglesia de San Andrés. Retablo de la Inmaculada. Fotografía de Rubens Castillo.



Figura 10. Alonso Vázquez. *Santa Lucía*. Sevilla, iglesia de San Andrés. Retablo de la Inmaculada. Fotografía de Rubens Castillo.

manera de plegar los paños, de cierto efecto claroscuro y de un curioso resultado dinámico y estático a la vez, será una fórmula que tendrá continuidad en la centuria siguiente con artistas del rango de Zurbarán, con excepcionales resultados.

El tratamiento de las figuras infantiles y angélicas, así como la del Niño Jesús, es igualmente de gran belleza plástica, con rubios cabellos rizados, mejillas sonrosadas y alegres facciones (fig. 11). Los ángeles y querubines se distribuyen en sus composiciones generosamente y en variados escorzos, de notable presencia cuando se trata de ángeles cantores y músicos tañendo instrumentos musicales, con los que forma bellos coros angélicos, como son los rebosantes de alegría plasmados en el intradós del retablo de la Asunción de la catedral de excelente factura, vivo colorido y variado movimiento. El aspecto del Niño Jesús, bien con san José, con la Virgen o con san Cristóbal, es siempre tierno y amable, y con un leve acercamiento al naturalismo, muy del gusto de su clientela, que reclamaba su plasmación por la devoción que ejercía, como se documenta en el contrato del retablo del colegio jesuita de Marchena, donde se inserta san José con el Niño de la mano, con un luminoso Jesús bendiciendo que servirá de modelo para el del retablo del Hospital de las Cinco Llagas (fig. 12).

Si el modo de configurar las telas es uno de los caracteres más personales de Alonso Vázquez, la aplicación del color en general, y en particular, en los zigzagantes pliegues de los tejidos, es de una singular destreza y de un efectista resultado. Una aplicación del color que de nuevo es alabada por nuestro inseparable Pacheco, quien señala cómo Vázquez obtenía bellos matices en la recreación de los tejidos de terciopelo, superándole a él mismo en la aplicación del carmín de Florencia al óleo: «yo he hecho con este color algunos terciopelos bien imitados, pero todos quedan atrás con los de mi compañero Alonso Vázquez [sic] que ninguno lo igualó en esta parte»²⁵. Y es que el colorido en Alonso siempre viene a realzar las texturas y las formas, y a completar los fondos en las que se insertan las figuras. Los verdes, grises, azules profundos, los potentes rojos y sus gamas tonales, aplicadas de manera intensa y contrastada, poseen unos brillos lustrosos y tornasolados, casi metálicos (fig. 13). En los



Figura 11. Alonso Vázquez. *Virgen del Pozo Santo* (detalle). Sevilla, catedral. Fotografía de la autora.



Figura 12. Alonso Vázquez. *San José con el Niño* (detalle). Fotografía de la autora.

blancos se aprecia un estudio más matizado en su gradación tonal, aplicado en los pliegues de los ropajes, especialmente en los paños de pureza de Cristo en su bautizo –retablos de San Andrés y la catedral– y en los hábitos monacales, como los bellos ejemplos del ciclo

25 Pacheco 2001 [1649]: 485.

del convento de la Merced o en las tablitas recientemente atribuidas a Vázquez, con las representaciones del *Bautismo de Cristo* y la *Imposición de la casulla a san Ildefonso*.

El tratamiento lumínico que Alonso Vázquez desarrolla en su pintura resulta irreal, intenso y contrastado en sus crepusculares rompimientos de gloria, uniforme en las escenas de grupo y sombrío en los brumosos paisajes de tonos verdes, grises y azules, de clara inspiración nórdica, especialmente de Martín de Vos; recordemos que el propio pintor refiere en su testamento que entre sus bienes profesionales en su casa del «caxal», en el Palacio Virreinal, poseía de este maestro tres lienzos de «países», es decir, paisajes. Este género pictórico fue cultivado por el artista en su estancia mexicana, pues en su testamento igualmente señala que hizo y constaba en poder del virrey «veinte e ocho tarjas de lejos», cuya iconografía, sin embargo, no especifica.

Estos «lejos... en los que se junta la tierra con el cielo» fueron tratados por Pacheco en relación con su aplicación sobre los bajorrelieves, a los que mejoraba siempre que fueran hechos por pintores con plena formación y realizados mediante «[...] sombras suaves para dar sensación de apartarse las figuras unas de otra... y así lo hizo... Alonso Vázquez en el retablo de la Santísima Trinidad, en la historia del Nacimiento, añadió lexos a la aparición del Ángel a los pastores (cosa que no pueden hacer los estofadores) todo lo cual es digno de imitarse»²⁶. La escena del *Nacimiento* es, precisamente, el único fragmento conservado del referido retablo mayor del convento trinitario.

Y es que Alonso Vázquez cubrió ampliamente las facetas de policromador y estofador, aspectos menos estudiados de su quehacer artístico debido, seguramente, a los escasos ejemplos conservados, pero que merecen ser tenidos en cuenta a la vista de los numerosos y significativos encargos que recibió, así como para completar el conocimiento y comprensión de su diversificada trayectoria profesional²⁷.

Hay que señalar que estas tareas eran habituales en los pintores de la centuria al estar incluidas entre las que podía desempeñar el gremio, según se recogía en las Ordenanzas de 1527 vigentes durante el

siglo XVI. En ellas se indicaba que «son quatro oficios de una especia que cada uno tiene su arte: imaginero, doradores de retablo, pintores de madera y de fresco y sargueros»²⁸. En efecto, el «pintor de imaginería», como se denomina en la documentación de la época, estaba capacitado y autorizado para pintar en sargas, tabla, lienzo o pared, escenas, historias, paisajes, motivos decorativos, así como a dorar y policromar retablos, encarnar, esgrafiar y estofar relieves y esculturas. Justamente se conocen referencias de pintores de la generación anterior a Vázquez que cubrieron estas facetas en Sevilla, como Antón Pérez, quien acabó de dorar en 1564 el retablo del convento de San Francisco, Antón Ruiz y Antonio de Alfián, que juntos doraron y policromaron en 1554 el retablo del antiguo sagrario de la catedral, o Vasco Pereira, el de la iglesia conventual de San Leandro. Por otro lado, hay que tener en cuenta que la contratación de la obra total de un retablo por un único artista constituía un buen negocio al reportar ganancias con la cesión o subcontrata a los correspondientes maestros especializados como entalladores, ensambladores, doradores, tallistas, pintores...

Del periodo sevillano de Alonso Vázquez se constata documentalmente hasta diecisiete contratos de dorado, estofado, esgrafiado y policromía de esculturas, relieves y retablos, muchos de ellos de gran envergadura y entidad. En su corta etapa mexicana, que no llegó a cuatro años, se contabilizan cinco encargos de retablos, ninguno de ellos conservados: los de los monasterios de Guachipas y de Santa María de Gracia, el de la iglesia del Hospital de Jesús, y los encomendados por el virrey para las capillas del Palacio Virreinal y el de la universidad mexicana, trabajos en los que hubo de mantener las mismas características y cualidades técnicas y artísticas desarrolladas en Sevilla.

En la documentación de referencia encontramos a Alonso Vázquez realizando contratos directos de esculturas con Martínez Montañés, Martín Alonso de Mesa y Martín de Oviedo, en las que se encarga de ejecutar las labores de dorado, esgrafiado y policromía. Asimismo, por la abundante secuencia de retablos en los que participa, en muchos de los casos de gran envergadura como los de Santa Paula,

²⁶ Pacheco 2001 [1649]: 501.

²⁷ Sobre la obra policroma de Alonso Vázquez, *vid.* Moreno Galindo 2014: 113-125.

²⁸ Ordenanzas 1975 [1527]: 162.



Figura 13. Alonso Vázquez. *Última Cena* (detalle). Sevilla, Museo de Bellas Artes. Colección Junta de Andalucía. © Museo de Bellas Artes de Sevilla. Fotografía Pepe Morón.

el del Hospital de las Cinco Llagas o el del convento de la Trinidad, entendemos que debió contar con un amplio taller de ayudantes, así como proceder a subcontratar con otros artífices, encargándose él de las pinturas «de pincel» y la policromía de las piezas más destacadas, como fue el caso de los trabajos en la iglesia conventual de Santa Paula, para los que formó compañía con Vasco Pereira.

Es el encargo de Santa Paula uno de los que mejor documenta la aplicación de las distintas técnicas policromas aplicadas por el pintor en las numerosas y variadas piezas para tratar en el templo conventual; y explicita además el deseo de realizar y componer un todo cuidado en la combinación de los elementos pictóricos y decorativos «[...] que hagan concordancia con lo demás», lo que solo podía ser abordado por un maestro solvente y experimentado como Vázquez. Concertado en 1592 y terminado en 1593, las condiciones detalladas en el memorial «de nueve hojas de papel de una letra y mano firmada de mi nombre», aporta jugosa información de su quehacer, la forma y manera de las tareas de policromado y estofado, así como la aplicación y calidad del oro: «[...] dorar de oro bruñido muy bueno todo el retablo nuevo y lo que

fuere de talla... asimismo ha de dorar de muy buen oro bruñido fino todo el sagrario»; cuando era sobre piedra sería de oro mate, técnica al aceite y «oro molido» que permitía un mejor proceso de ejecución y resistencia a las humedades del material pétreo arquitectónico. En los dos antiguos retablos laterales y sus esculturas debía eliminar la policromía original: «[...] todo lo que está desdorado... los ha de raer de arriba sin que quede en ellos ningún oro y los ha de labrar y los ha de aparejar de nuevo con lindos aparejos finos... se han de dorar de oro bruñido». Las figuras de talla se pintarían con «finos colores y esgrafiados... ha de colorir y estofar 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». Las «labores romanas a punta de pincel» resultan un recurso novedoso sobre la más tradicional y antigua aplicación de adornos sueltos sobre el oro. Las encarnaduras de las imágenes serían «al pulimento» y no mate como recomendaba Pacheco. Por otro lado, se prescribía que fuera el pintor quien realizara en exclusiva los cuatro ángeles de la puerta del comulgatorio, que «[...]

deben ser pintados por de la mano del dicho Alonso Vázquez y no de otra»²⁹.

Semejantes características de dorado, policromía, técnicas y motivos las encontramos expresadas en sucesivos contratos de retablos en los que participa Vázquez, como en el de santa Catalina de la iglesia del convento de Regina Angelorum, de 1598, donde, además de realizar las ocho pinturas de pincel de sus tableros, se compromete a dorar y estofar la imagen titular de la santa que lo preside, con «discreción» en la decoración de los ropajes en atención al color y características del hábito monacal de la orden dominica a la que pertenecía el convento y la santa: «[...] 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 grafió que descubra el oro y haga lindos visos y gracia»³⁰.

Ese sentido de la discreción como sinónimo de moderación en la elección de motivos decorativos lo aplicaría igualmente al año siguiente en la Inmaculada del retablo de la iglesia de San Andrés, imagen que, aunque retocada, aún conserva parte de su policromía original patente en el rallado del interior de la capa y la vistosa cenefa floral que la adorna en su anverso. En el alto relieve de la Asunción de la Virgen del retablo homónimo de la catedral, ejecutado por Vázquez en 1594, se aprecia netamente la dorada cabellera, las suaves y coloridas flores que adornan su túnica, y el manto igualmente ribeteado de elegante cenefa de motivos vegetales delimitada con franjas esgrafiadas en Z. En la arquitectura del retablo se conserva aún la decoración de bandas esgrafiadas en tinta negra con sinuosos arabescos. En un retablo posterior como fue el mayor del convento de la Trinidad, concertado en 1601 y no conservado, se detecta en las condiciones suscritas un cambio de estilo decorativo que avanza hacia los modelos que desarrolló en el primer tercio del siglo XVII y la obtención, mediante el color en detrimento del dorado, de un mayor realismo en la plasmación de ricos tejidos del natural, «[...] que parezcan brocados y telas de oro».

Un valioso apartado en la producción pictórica de Alonso Vázquez es el de la pintura mural al fresco,

tanto de carácter ornamental como figurativa. Esta técnica fue muy valorada por Pacheco, quien alaba la destreza de Alonso en su aplicación, parangonándolo con César Arbasia, Mateo Pérez de Alesio, Antonio Mohedano y Luis de Vargas, pintor este al que considera el introductor de la técnica en Sevilla tras su estancia en Italia:

manejaron este género de pintura en nuestros días con gran destreza y satisfacción, entre otros César Arbasia en el Sagrario de Córdoba, Mateo Perez de Alesio, Antonio Mohedano y Alonso Vázquez... pero ninguno se le debe nada en el tratado de los colores nuestro sevillano Luis de Vargas, como lo mostró en el arco del Sagrario, torre y Cristo de Gradass; y a él debemos todos el ser el primero que la traxo a Sevilla y la primera demostración hizo el año 1555: es una imagen del Rosario, en ovalo grande, que está en un pilar del convento de san Pablo³¹.

Quizás pudo aprender Vázquez este género con algunos de los maestros citados cuyas obras mencionadas debieron de constituir un referente visual para la ejecución de las suyas.

En 1592 Vázquez realizaba las pinturas murales del claustro principal del convento de San Francisco de Sevilla junto con Antonio Mohedano. Se desconoce el número y los temas concretos representados que parece fueron pasajes de la vida del santo fundador, además de una rica decoración a base de guirnalda de frutas y flores que tanto valoraron los que llegaron a contemplarlas; estaban realizadas al fresco con retoques al temple en seco, procedimiento utilizado «valientemente» por ambos pintores al decir de Pacheco, quien, sin embargo, no aprueba esta técnica mixta por alterar los colores una vez seca la pared.

En 1598 se encargan a Vázquez diversos trabajos de pintura al óleo y al fresco en el Matadero de reses de Sevilla, entre los que se cita la ejecución al fresco del escudo de armas del rey en el exterior del edificio y en el interior, en la sala de los diputados: «[...] adorno que se hizo al fresco con las armas de la ciudad que ocupa todo el testero». También parece que realizó frescos en el claustro principal del convento dominico de San Pablo,

²⁹ El contrato de los trabajos en Santa Paula y la escritura de la formación de compañía entre Alonso Vázquez y Vasco Pereira fueron dados a conocer por López Martínez 1932: 208-214.

³⁰ López Martínez 1932: 17.

³¹ Pacheco 2001 [1649]: 466.

calificados por González de León de «excelentes pinceles»; Ceán Bermúdez, cuando escribe en 1800, señala que solo se conservaba de mano de Vázquez «una medalla con san Luis Beltrán y otros adornos de buen gusto sobre la puerta del claustro que va a la iglesia».

Tampoco se ha conservado la pintura mural, en este caso al óleo, del colegio jesuita de Marchena, en donde, según se especificaba en la escritura de concierto, debía realizar «[...] en el hueco donde se arrima el sagrario dorados una gloria de ángeles con sus instrumentos que estén dando música a el Santísimo Sacramento». Sí ha permanecido el monumental *San Cristóbal* de la iglesia de Santa Paula de Sevilla, que atribuimos a este maestro y cuya última restauración ha manifestado estar realizado al óleo; hubo de ser su referente directo el pintado por Mateo Pérez de Alesio en la catedral sevillana y terminado en 1584, así como el propio cartón al mismo tamaño, «bien acabado, oscurecido y plomeado con gran destreza», que este pintor tuvo expuesto en una sala del Alcázar, según declara Pacheco³².

El único testimonio de pintura mural al fresco realizada por Vázquez que ha llegado hasta nuestros días son los escasos restos conservados en el refectorio de la cartuja sevillana de Santa María de las Cuevas. Se trata de pinturas de cuidada policromía con aplicaciones de dorado y de carácter decorativo, a base de guirnaldas vegetales, arquitecturas fingidas, volutas y pilastras, y el escudo del fundador del cenobio Gonzalo de Mena. Cubrían las paredes del comedor monacal a la vez que, en el testero principal, enmarcaban los dos lienzos de la *Sagrada Cena* y la *Virgen con el Niño* realizados por nuestro pintor, de los que solo se conserva el primero en el Museo de Bellas Artes de Sevilla.

La referida *Sagrada Cena* nos lleva a la valoración de otro aspecto destacado en la producción artística de Alonso Vázquez, como es la introducción en sus cuadros de cuidados y excelentes detalles de bodegón, apreciables en esta obra en la plasmación de los alimentos, vajilla y flores, y en la inclusión de elementos de carácter anecdótico, como es el gato que asoma bajo la ostentosa mesa (figs. 14 y 15). El artista acierta a plasmar las diferentes texturas y colorido de los variados elementos con claridad y detalle, lo que delata un estudio directo del natural. Esta calidad y maestría ya fue apreciada por la antigua



Figura 14. Alonso Vázquez. *Última Cena* (detalle). Sevilla, Museo de Bellas Artes. Colección Junta de Andalucía. © Museo de Bellas Artes de Sevilla. Fotografía Pepe Morón.

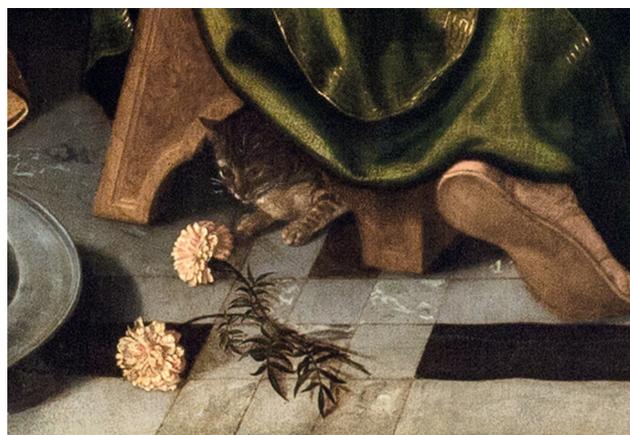


Figura 15. Alonso Vázquez. *Última Cena* (detalle). Sevilla, Museo de Bellas Artes. Colección Junta de Andalucía. © Museo de Bellas Artes de Sevilla. Fotografía Pepe Morón.

32 Pacheco 2001 [1649]: 439-440.



Figura 16. Alonso Vázquez. *Retratos de Catalina de Acosta y su hijo*. Retablo de la Asunción. Sevilla, catedral. Fotografía de Rubens Castillo.

historiografía con Pacheco a la cabeza, quien presenta a Alonso como experto bodegonista, al que no duda en equiparar con destacados maestros de este género pictórico como Juan van der Hamen, Blas de Prado o Juan Sánchez Cotán, entre otros. Cita como ejemplo relevante el cuadro de *Lázaro y el rico avariento*, realizado para el III duque de Alcalá, donde Vázquez manifiesta su gran habilidad: «[...] en un aparador de vasos de plata, vidrio y barro, puso mucha diversidad de colaciones y otras frutas, y en un frasco de cobre puesto en agua a enfriar, todo pintado con mucha destreza y propiedad»³³, como efectivamente se constata en el cuadro.

Este interés por los complementos inertes o de bodegón, trabajados del natural, puede ponerse en relación con la tímida evolución estilística que se aprecia en Vázquez, quien, alejándose un tanto de su marcado estilo manierista de rudas solemnidades, avanza hacia un sentido más realista. Así comienza a advertirse en la plasmación del desnudo de los fornidos porteadores del ciclo de la Merced o en el lienzo de la *Aparición de Cristo a san Ignacio*, de la catedral, donde el dibujo pierde fuerza en favor de formas más blandas mediante al uso de un colorido más matizado y expresiones que se acercan al natural.

Otra faceta que hay que tener en cuenta en la producción de Vázquez es la del retrato, género pictórico en el que, pese a los escasos ejemplos conservados, manifiesta sus buenas dotes a la hora de plasmar fisonomías plenas de seguridad y verismo. Insertos en lienzos o en los encasamientos de los

bancos de los retablos, representaban a los comitentes de las obras y sus familiares, según se estipulaba en los propios contratos, como en los desaparecidos retablos de la Inmaculada del convento de San Francisco y el de la iglesia de San Andrés, en el de la Virgen del Valle del convento de Santa María de Jesús o el de la ermita de la Virgen de la Bella, en Lepe. Un valioso ejemplo conservado son los del retablo de la Asunción de la catedral de Sevilla, en el que se encuentran efigiados en busto, dos a dos, los donantes Cristóbal de la Puebla, su esposa Catalina de Acosta y los dos hijos del matrimonio, retratos que testimonian el buen nivel y calidad alcanzado por Vázquez en la plasmación fisionómica de los personajes (fig. 16). Consigue, con una gran economía de medios, un estilo prieto, detallista, resuelto sobre un fondo oscuro que le acercan al tipo de retrato de raíz nórdica arraigado en Sevilla; no en vano tuvo como palpables ejemplos los modelos de maestros de esas latitudes como Jan Sanders van Hemessen en el tríptico de la familia Alfaro de la iglesia de San Vicente y los excelentes retratos realizados por Pedro de Campaña en 1555 en el retablo de la Purificación, situados en la catedral de Sevilla, en la denominada capilla del Mariscal.

Por referencias documentales y literarias sabemos de la realización de retratos para principales personalidades, como los tres encargados por el duque de Medina Sidonia que efigiaban a su esposa y sus dos hermanas, y el del ilustrado hidalgo Jerónimo Sánchez de Carranza, según se recogía en un poema de Baltasar

³³ Pacheco 2001 [1649]: 511.



Figura 17. Alonso Vázquez. *Retratos de Cristóbal de la Puebla y su hijo*. Retablo de la Asunción. Sevilla, catedral. Fotografía de Rubens Castillo.

del Alcázar. Ninguno de ellos se conserva o se hallan en paradero desconocido.

Hay que señalar que en algunas de las composiciones realizadas por Vázquez se detecta que la recreación de ciertos personajes está extraída del entorno del pintor. Pero, sin duda, el ejemplo más destacado de retratos individualizados, insertos en una pintura religiosa, son los del lienzo del *Tránsito de san Hermenegildo*, obra de gran empeño compositivo que puso el broche final a su etapa sevillana, además de estar considerada como uno de los primeros ejemplos de gran cuadro de altar que tanto se prodigaría en los años siguientes por renombrados pintores como Antonio Mohedano, Juan de Roelas, Francisco de Herrera el Viejo o Francisco de Zurbarán.

En relación a los dos retratos incluidos en dicha pintura (fig. 17), diremos que son retrospectivos, ya que los efigiados no vivían en el momento de su realización, siendo plasmados por Vázquez siguiendo el modelo de otros «que se le diere», según se estipulaba en el contrato³⁴. Se trata del cardenal Cervantes, fundador del Hospital de San Hermenegildo, a cuya iglesia iba destinado el cuadro, quien aparece arrodillado a la derecha de la zona inferior de la composición con un clérigo a su lado, también de rodillas, plasmados con líneas firmes, buen modelado y esmerada caracterización. Sus rostros llenos de autenticidad expresan una contenida emoción ante el prodigio que está teniendo lugar ante sus ojos, como es la muerte y el tránsito del alma de san Hermenegildo a los cielos.

Repasadas las características estilísticas de la producción de Vázquez y apreciada su versatilidad en el manejo de las distintas técnicas y géneros pictóricos, hemos de completar el estudio del apartado de obras de temática profana, también cultivada por el artista a lo largo de su trayectoria profesional. La primera referencia a este género de pinturas es el conjunto de las *Nueve Musas* o *Artes Liberales*, realizadas para el duque de Alcalá, que adornó el «Camarín Grande» de su casa palacio de Pilatos, cuyo paradero se desconoce o están perdidas para siempre³⁵. Debió constituir un sugestivo muestrario de figuras femeninas que personificaban a dichas deidades—Calíope, Terpsícore, Erato, Talía, Urania, Clío, Euterpe, Melpómene y Polimnia—inspiradoras de las artes y el conocimiento.

Sí se ha conservado el valioso grupo de pinturas de temática mitológica y ornamental que adornó el techo de una de las estancias de la casa del poeta Juan de Arguijo (figs. 18 y 19). Se halla fechado en 1601 y, aunque sin firmar, su factura se le adjudica a Alonso Vázquez por las semejanzas con su estilo y técnica. En sus veintiún lienzos, de diferentes tamaños y formatos, se plasman cinco escenas mitológicas, dos con el escudo de la familia y la dedicatoria del conjunto, y catorce de varias dimensiones y contornos de carácter decorativo con motivos renacentistas a base de roleos vegetales, bichas, *putti*, mascarones, cintas y rostros femeninos e infantiles. En el centro del techo se dispone la escena principal dedicada a la *Asamblea de los dioses del Olimpo* presidida por Júpiter, al que

³⁴ El contrato de ejecución del retablo y del lienzo del *Tránsito de san Hermenegildo*, así como los pagos al pintor y a su esposa, en Angulo 1925: 108; Serrera 1991a: 59-63; Cornejo, Ruiz Caballo 2000: 59, 71-74.

³⁵ Engel 1903: 261; Gestoso 1910: 146; Brown, Kagan 1987: 253.



Figura 18. Alonso Vázquez. *Asamblea de los dioses del Olimpo* (detalle). Fotografía del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico.



Figura 19. Alonso Vázquez. *Asamblea de los dioses del Olimpo* (detalle). Fotografía del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico.

acompañan Apolo, Cupido, Vulcano, Saturno, Marte, Diana, Neptuno, Juno y Ceres; y en los lienzos de los cuatro ángulos las representaciones de *Astrea*, *La Furia*, *La caída de Faetón* y *El rapto de Ganimedes*.

Este programa iconográfico, inspirado en el compendio mitológico de *Las metamorfosis* de Ovidio –de gran influencia literaria y artística en la época–, pudo ser ideado por el propio Arguijo, cuyo sentido simbólico de exaltación del genio y la fama era aplicable a la figura de dicho mecenas en su calidad de poeta. Aunque las pinturas se hallan muy barridas en

algunas zonas, su estudio *in situ* tras su restauración nos ha permitido constatar el buen hacer de Vázquez, su soltura compositiva y madurez técnica en la configuración de las escenas para ser vistas desde abajo. Las figuras están dibujadas con buen trazo, empastado colorido y valientes escorzos. Los bellos efectos ornamentales que manifiestan los festones que complementan el conjunto no hacen más que corroborar las buenas dotes del pintor en la realización de estos aditamentos decorativos, ya alabados por la antigua historiografía artística.

Debemos también incluir en este apartado de pintura profana las que Vázquez indica en su testamento que realizó en México para el virrey marqués de Montesclaros; declara que hizo «ocho trajes de figuras de mujeres de mi mano, de a seis cuartas cada una», debiendo de tratarse de efigies femeninas ataviadas, de carácter alegórico, que evocarían virtudes morales y que, como recurso visual, servirían de recordatorio de la correcta conducta y honestidad en el buen gobierno que debía ejercer el virrey. Dice además tener en su aposento «doce cuadros de emperadores de Italia» y una «Leda», y que regaló a su amigo Juan de la Barrera «un quadro de la Bella Angélica», obras todas ellas de carácter profano. Asimismo, dice haber hecho para el virrey «Doce o trece cuadros de emperadores de Italia».

APORTACIÓN Y FORTUNA CRÍTICA EN MÉXICO

Las características estilísticas desarrolladas por Alonso Vázquez en su corta estancia en Nueva España, apenas tres años, siete meses y una semana, no hubo de diferir de la practicada en su etapa sevillana. Resulta difícil, no obstante, establecer una comparativa de ambos periodos, toda vez que apenas se le han adjudicado tres pinturas conservadas en México, y no de manera unánime: la *Inmaculada Concepción* como único vestigio del retablo de la capilla del Hospital de Nuestra Señora de la Concepción o de Jesús; el *Martirio de san Hipólito con Hernán Cortés orante*, como procedente de dicho retablo (hoy en el Museo Nacional de Historia Conaculta de Ciudad de México), sobre todo por su semejanza con el *Martirio de santa Catalina* del retablo de la Asunción de la catedral de Sevilla; y recientemente la *Inmaculada o Virgen de las uvas* de la catedral de la capital mexicana. Pese a la corta trayectoria en su nuevo destino, las referencias manejadas ya expuestas indican que Vázquez recibió numerosos y bien remunerados encargos, pues él mismo declara en su testamento acumular dos mil quinientos pesos, una cantidad considerada nada despreciable para la época y lo que justificaría su viaje a tierras americanas. Asimismo, su declaración de bienes muestra una posición holgada.

Y es que, en seguida, como se constata por las referencias documentales, se producen los encargos por parte de instituciones religiosas –retablos para los conventos de Guachiapas, de Santa María de Gracia y para el monasterio agustino de Manila– y naturalmente del virrey, quien le encomienda obras tanto de carácter personal como institucional para destacados edificios, como eran el propio Palacio Virreinal y la Universidad de México. Hemos de apuntar que, en la documentación sobre el referido retablo mayor del Hospital de la Concepción, concertado por Vázquez, este se autotitula «maestro de arquitectura, pintura y escultura», denominaciones que no las hallamos suscritas en los contratos sevillanos. En el que le fuera encargado en Sevilla en 1592 para la iglesia de San Lorenzo se indica que lo ejecutará «conforme a un modelo u traza u ordenanza que el señor Alonso Vázquez diere para ello». De ser así, habría que añadir a la producción del artista la de tracista de retablos.

La valía artística e influencia ejercida por Alonso Vázquez en Nueva España ya fue observada positivamente por la antigua historiografía mexicana, que lo consideró una destacada personalidad de la pintura novohispana. En 1666 Isidro Sariñana, al describir en su libro *Llanto del Occidente* el cuadro del *Martirio de santa Margarita*, que presidía el retablo de la capilla del Palacio Virreinal, elogia su calidad y al pintor que lo realizó:

[...] de mano de Alonso Vázquez, natural de Sevilla, cuya destreza compitió a la de Michael Ángel, en los dibujos; y a la del Ticiano en los colores; cuyos pincel, es cierto, que si no fue primero, no fue segundo a los de del Mudo, Becerra y Monegro; pintores españoles coetáneos suyos, que por excelentes merecieron la elección del Rey D. Felipe el Prudente para las pinturas del Escorial... En esta [obra] descubrió los primores de su inteligencia, dexando en ella vencidas las mayores dificultadas de la pintura, en las variedades, sombras, desnudos, y escorços³⁶.

Por su parte, el poeta y profesor de matemáticas en la Universidad de México Carlos Sigüenza y Góngora, en su obra *Triunpho Parthenico*, editada en 1683, al hablar del retablo de dicha Universidad, consagrado a su patrona santa Catalina de Alejandría, señala que «es el altar de más perfecta distribución que ay en el

36 Sariñana 1977 [1666]: 76.

Reyno, cuyos tableros fueron sin duda los Benjamines [últimos] del excelentísimo pintor Alonso Vázquez y que ofreció a la doctísima Virgen mártir el Virrey, marques de Montes Claros»³⁷.

La buena fortuna crítica sobrevivió al pintor en las centurias siguientes en las que se continúa citando como un «Insigne pintor europeo quien introdujo buena doctrina», según refiere Miguel Cabrera en su *Maravilla americana* (1756), o en 1889 José Bernardo Couto quien, en su obra *Diálogo sobre la Historia de la pintura en México*, lo considera el fundador de la escuela mexicana. Estas hiperbólicas consideraciones hacia Vázquez de los viejos testimonios literarios mexicanos han sido matizadas por la historiografía artística del siglo xx que lo conceptúa, si no un pintor de primerísima categoría, sí un destacado e influyente artista sobre pintores más jóvenes e inmediatos, y punto de partida de la escuela mexicana. En este sentido, don Diego Angulo en sus diversos estudios sobre el arte hispanoamericano en la década de los cincuenta de dicha centuria, destacó el papel desempeñado por Alonso Vázquez en el manierismo tardío en Nueva España, del que era portador, pudiendo contribuir a un cambio de rumbo de la escuela. Las cualidades técnicas desarrolladas por Vázquez en el estudio de la anatomía y escorzos o su personal cromatismo pudieron ser asimilados por pintores del momento como Basilio Salazar, Alonso López de Herrera, Baltasar Echave Ibía o Luis Juárez, este quizás el que más le debe y con quien hasta no hace mucho se confundía, por la concordancia de los tipos físicos, la manera de plegar los paños, el cromatismo y el manejo de la luz.

Sin embargo, el tema de la contribución de Vázquez a la pintura novohispana ha entrado hoy en un debate que no ha llegado a ningún consenso, a consecuencia de la escasa obra atribuida al pintor en México. Los actuales historiadores del arte mexicanos se muestran más críticos y han aminorado mucho el papel desempeñado por Alonso Vázquez sobre los pintores noveles y sobre la evolución de la propia escuela. Plantean si no será más una cuestión de parentesco a nivel de fuentes gráficas y pictóricas que de la influencia del estilo creativo del artista. Una afinidad entre los pintores de

ambas orillas que estaría determinada por el constante tráfico de personas, modelos e ideas entre ambos mundos y por el uso de unos mismos referentes, con Martín de Vos a la cabeza como el pintor más influyente en la configuración de la pintura novohispana³⁸. Y es que los modelos manejados por los pintores de allí son los mismos que utilizan los artistas peninsulares, lo cual conllevaría un desarrollo visual compartido, con afinidades estilísticas procedentes de los lenguajes vigentes en España, así como Flandes e Italia.

Algunos de los recientes historiadores del arte hispanoamericano llegan a considerar que la pintura novohispana no es una mera derivación de la española, aunque en ocasiones las dependencias sean muy evidentes, con claros ejemplos precisamente en el virreinato de Nueva España. Consideran esencial el paso de artistas peninsulares al virreinato como Nicolás de Texaja y Guzmán, activo entre México y Puebla desde 1571, el toledano Francisco de Morales, que pasó en 1564, el flamenco Simón Pereyng, en México desde 1566, el sevillano Andrés de Concha, el también toledano Alonso Franco, documentado en los primeros años del siglo xvii, y el propio Alonso Vázquez entre 1603-1607. No obstante ello, consideran que antes de la llegada de Vázquez ya existían antecedentes plásticos similares³⁹.

Creemos que Vázquez hubo de contribuir con su estilo, al menos en parte, a enriquecer el panorama pictórico novohispano, que se haría visible en aquel momento a los coetáneos y a los pintores posteriores, a través de sus obras allí realizadas y situadas en los principales edificios, como eran el Palacio Virreinal, la Universidad y el Hospital de la Concepción o de Jesús, además de los ejecutados para instituciones religiosas como los conventos referidos anteriormente. Unos trabajos que hoy no podemos apreciar por haber desaparecidos y, por tanto, nos encontramos en una difícil situación a la hora de establecer una contrastada y certera comparativa de lo que pudo significar la aportación del arte de Vázquez a la pintura del virreinato. Así pues, el epígono mexicano del artista queda abierto a la posibilidad de que nuevos hallazgos documentales y, sobre todo, de obras permitieran una más ajustada valoración de su papel e influencia en la escuela mexicana de pintura.

37 Sigüenza, Góngora 1945 [1683]: 97. También, siguiendo a Sigüenza, *vid.* Revilla (1893): 66-67.

38 Un pionero estudio sobre Martín de Vos en México, el de Maza 1971.

39 Sobre la valoración e influencia de Alonso Vázquez en la más reciente historiografía mexicana, en Sigaut 2002: 55 y Ruiz de Gomar 2004.