



Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico  
CONSEJERÍA DE CULTURA

**RETABLO DE LOS EVANGELISTAS. CATEDRAL DE SEVILLA.  
ESTUDIO HISTÓRICO**

## **1. IDENTIFICACIÓN DEL BIEN CULTURAL**

1. 1. TÍTULO U OBJETO. Retablo de los Evangelistas

1.2. TIPOLOGÍA. Retablo

1.3. LOCALIZACIÓN.

1.3.1. Provincia: Sevilla

1.3.2. Municipio: Sevilla

1.3.3. Inmueble: Catedral de Sevilla

1.3.4. Ubicación: Capilla de los Evangelistas

1.3.5. Propietario: Catedral de Sevilla

1.3.6. Demandante del estudio y/o intervención: Cabildo Catedral de Sevilla

### **1.4. IDENTIFICACIÓN ICONOGRÁFICA.**

Retablo compuesto por banco, dos cuerpos, tres calles y ático. Se representa las siguientes escenas: en el banco las tablas de Santa Justa y Rufina; San Sebastián, San Juan Bautista, San Antón y, Santa Catalina y Santa Bárbara. Primer cuerpo: San Lucas, Misa de San Gregorio, San Marcos. Segundo cuerpo: San Juan, Resurrección de Cristo, San Mateo, Ático: Espíritu Santo

### **1.5. IDENTIFICACIÓN FÍSICA.**

1.5.1. Materiales y técnica: Pintura sobre tabla

1.5.2. Dimensiones: 10,12 x 5,75 m (hxa)

1.5.3. Inscripciones, marcas, monogramas y firmas:

En la tabla de Santa Bárbara y Santa Catalina aparece en el ángulo derecho inferior "HERNANDVS STVRMIVS ZIRICZEENCIS FACIEBAT 1555"

## 1.6. DATOS HISTÓRICOS-ARTÍSTICOS

1.6.1. Autores/es: Hernando de Esturmio

1.6.2. Cronología: 1553-1555

1.6.3. Estilo: Manierista

1.6.4. Escuela: Sevillana

## 2. HISTORIA DEL BIEN CULTURAL.

### 2.1 ORIGEN HISTÓRICO.

El origen de este retablo hay que situarlo en el encargo realizado por el Obispo de Marruecos, Don Sebastián de Obregón en nombre del canónigo Don Pedro de Santillana que era el patrono de la capilla. Según aparece en los Anales de Ortiz de Zúñiga<sup>1</sup> la capilla fue dotada en 1530 por el Arcediano de Écija Don Rodrigo de Santillán para sus parientes y linajes sucesivos. En la lápida fundacional del altar se encuentra la siguiente inscripción:

AQVI YACE EL REVERENDO, Y NOBLE SEÑOR DON RODRIGO DE SANTILLAN, ARCEDIANO DE ECIJA, QVE DOTO ESTA CAPILLA, Y EL DEAN DE JAEN DON FRANCISCO DE SANTILLAN, Y DON DIEGO DE SANTILLAN, TODOS CANONIGOS DE ESTA SANTA IGLESIA DE LOS CUALES Y DE LOS OTROS SVS HEREDEROS Y SUCESTORES ES EL ENTIERRO Y CAPILLA. FINO EL ARCEDIANO DE EZIJA A DIEZ Y SIETE DIAS DE EL MES DE ENERO, DE MIL QVINIENTOS Y ONZE AÑOS. REQVIESCAT IN PACE. PATER NOSTER.

El retablo se contrata (documentado por Hernández Díaz<sup>2</sup> Arte en Andalucía, Sevilla, 1937, vol. IX, pág 41-49) el 27 de mayo de 1553 entre el pintor Hernando de Esturmio vecino de la collación de San Andrés y el canónigo de la catedral y obispo de Marruecos Sebastián de Obregón.

---

<sup>1</sup> Ortiz de Zúñiga, Diego: Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla, Madrid, 1795-1796 (5 vol.) 1893, pág vol. III, 217-219

<sup>2</sup> Hernández Díaz, José: Arte hispalense de los siglos XV y XVI. Documentos para la historia del Arte

Las condiciones que regían dicho contrato eran: Los tableros deben ser enervados y en y enliençados de lieço nuevo aparejados con yeso vivo y yeso mate. Seis tableros con las siguientes devociones: en el tablero de enmedio San Gregorio dice la misa alzando el santo sacramento con dos diáconos la casulla más dos o tres cardenales y el altar con todo el servicio y delante del Santísimo todas las armas de la pasión. En la pieza del medio la que viene un Cristo resucitado. En los cuatros tableros evangelistas que tengan insignias y sean tan grandes como se puedan hacer en los tableros y como la obra requiera que no sen ni mayores ni menores que hombres naturales. En el banco han de ser pintados tres medios santos en el del medio es San Juan Bautista San Antón y San Sebastián, en el lado derecho dos medias santas que son Santa Justa y Rufina, en el tablero de la izquierda otras dos medias santas que son santa Catalina y Santa Bárbara.

Todo debe ser dibujado muy al natural imprimados y bosquejados bien labrados barnizados y las figuras todas grandes que puedan ser conformes a la medida natural. Todas las molduras del retablo han de ser doradas de oro fino y bruñido y en la moldura conviene hacer un friso. El guardapolvo ha de ser plateado y dado con su doradura y sobre ello labrado un romano y el campo de carmín.

Condiciones de la talla de la madera del retablo: este retablo a de ser hecho conforme a la traza que esta firmada de su señoría que sean los tableros y guardapolvos de la medida como dicha traza esta dibujado. Este retablo ha de tener de alto con su guardapolvo treinta nueve palmo de vara de alto y de ancho treinta palmos y medio. Todo los seis tableros han de ser de madera de borne seca y han de tener el grosor de tres tablas de borne seca, todos los tableros han de ser muy bien ensamblados y pegadas las juntas con engrudo de flandes. Cada tablero ha de tener cada uno cinco o seis barrotes de madera de borne muy bien seca y bien labrada a su filo y metido a cola de milano que no tenga los tableros clavo ninguno.

El maestro se obliga de dar o buscar un oficial que asiente el retablo pagándole el dueño su trabajo o jornal del dicho oficial que lo asentare y dándole de todo recaudo y costas.

Plazos: El maestro será obligado de dar esta obra desde ahora a un año o antes si fuese posible. El maestro será obligado de dar esta obra entre mano y no desatender en otra obra hasta que dicha sea acabada. El maestro ha de haber por toda esta obra que se entiende por la madera y dorado y pintura cien mil maravedises los cuales se pagaran de esta manera: Al comienzo veinte mil maravedís. Madera acabada y los tableros dibujados e imprimados veinte mil maravedís. Obra medio acabada: veinte mil maravedís. Cuando la obra esta terminándose veinte mil maravedís y los últimos veinte mil maravedís cuando la obra este asentada. Antes de que se entregue cada plazo el obispo debe dar su conformidad y se quiere se lleve a un oficial que de su conformidad. Fiador Jordán González. Oficio V Pedro de Castellanos. Libro 2º de 1553, registro XVI.

## **2.2. CAMBIOS DE UBICACIÓN Y/O PROPIEDAD.**

No ha tenido. Sólo se ha desmontado el retablo para su trasladado al Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico para su restauración. Tres tablas se trasladaron con motivo de exposiciones (Santa Justa y Rufina, Santa Catalina y Santa Bárbara y San Lucas)

## **2.3. RESTAURACIONES Y/O MODIFICACIONES EFECTUADAS.**

Las intervenciones documentadas que aparecen son:

El 12 de enero de 1598 el Cabildo catedralicio acordó que el cetrero Martín Alonso de Castro “aderezara” los altares de las capillas de los Santillanes, en la que se encontraba el Retablo de los Evangelistas. No deja de sorprender que fuera un cetrero el encargado de realizar tal labor. De ahí que más que restaurarlo, se cree que lo que hizo fue limpiar la parte superior, en la que seguramente habrían

anidado pájaros, posiblemente lechuzas, cuya captura se recompensaba en metálico, como así se expresa en los libros de fábrica catedralicios. El que el cetrero se dedicara únicamente a su trabajo parece demostrarlo el que en el margen del acuerdo capitular en el que se le ordena intervenir sobre el retablo se indique que “Marín Alonso cuyde de los altares de la capilla de los Santillanes” no que los refresque, término que se empleaba, término que se empleaba cuando se restauraban propiamente dicho los retablos. (A.C.S. Autos Capitulares. 1597-1598, f 55)<sup>3</sup>

En la obra de Varflora <sup>4</sup> 1789 pág 16: “Compendio de Sevilla” de 1789 aparece el siguiente texto: “... Todas las pinturas, aunque deterioradas por el tiempo son de bastante mérito y parecen hechas por Fernando de Esturmio”. Quizás, la duda en cuanto el autor sea por la falta de nitidez para ver la firma en la tabla debido a su estado.

En 1880 Joaquín Domínguez Bécquer y Eduardo Cano se hicieron cargo de las restauraciones de las pinturas de Sevilla bajo la tutela de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría. Realizando algunas intervenciones en las mismas , aunque sin especificar<sup>4</sup>

En la monografía realizada por Serrera<sup>5</sup> se aportan datos sobre posibles intervenciones. En época posiblemente neoclásica se le altera la arquitectura pero manteniendo su disposición original.

Se le añaden en el último cuarto del siglo XIX bandas laterales de lienzos a las tablas imitando el estilo del arista.

---

<sup>3</sup> AA.VV. La Catedral de Sevilla, Ediciones Gever, Sevilla, 1991, pág 403

<sup>3</sup> Arana de Varflora, Fermín: Compendio histórico descriptivo de la ciudad de Sevilla, Sevilla,

<sup>4</sup> AA.VV, Velázquez y Sevilla. Catálogo , Consejería de Cultura, Sevilla, 1999, pág 38-40

<sup>5</sup> Serrera Contreras, Juan Miguel, Hernando de Esturmio, Diputación de Sevilla, 1983, pág 97

El siguiente dato es una restauración efectuada en los años veinte del siglo XX, sin especificar la naturaleza y la intensidad de la misma concretamente en 1928.

En 1995 se restaura la tabla de Santa Justa y Rufina con motivo de la exposición “El Emporio de Sevilla. IV centenario de la Construcción de la Real Audiencia”. A expensas de Caja de San Fernando de Sevilla y Jerez<sup>6</sup>

Entre enero y septiembre de 1998 el Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico restaura la tabla de Santa Bárbara y Santa Catalina para exponerla en la exposición de Velázquez y Sevilla<sup>7</sup>.

#### **2.4. EXPOSICIONES.**

Algunas de las tablas del retablo han intervenido en exposiciones, el resto ha permanecido en su lugar de origen.

La tabla de Santa Justa y Rufina participó en 1995 en la exposición: “El Emporio de Sevilla. IV Centenario de la construcción de la Real Audiencia”

El objeto de la muestra era Sevilla, como ciudad puerto y puerta de América desde un punto de vista iconográfico. El recorrido se hacía a través de setenta piezas que representaban a lo mejores artistas del momento en pintura, escultura, orfebrería, y otros soportes.

Las tablas del banco, las parejas de santas, Justa y Rufina y Santa Catalina y Santa Bárbara han colaborado en la exposición de “Velázquez y Sevilla” que tuvo lugar en Sevilla en el año 1999. El motivo era el IV centenario del nacimiento del pintor Diego Velázquez, el discurso giraba en torno a pinturas, esculturas piezas de

---

<sup>6</sup> Restauración dirigida por Carmen Álvarez a expensas de la Caja de San Fernando de Jerez y Sevilla citada en AAVV, el emporio de Sevilla IV centenario de la construcción de la Real Audiencia de Sevilla, Caja San Fernando Sevilla, 1995

<sup>7</sup> Restauración realizada en el IAPH por Ana Montesa. Boletín PH, 27, 1999, pág 58

platería creados por los artistas coetáneos y de generaciones precedentes que influyeron en la etapa formativa y en las primeras obras del pintor . Es en ese contexto donde se integran las dos tablas de santas de el citado retablo.

La tabla de San Lucas junto con la tabla de Santa Justa y Rufina han formado parte en la exposición: "CAROLUS" celebrada en Toledo en el Museo de Santa Cruz entre el 6 de octubre del 2000 hasta el 12 de enero del 2001. Organizada por la Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V.

## **2.5. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO.**

El programa iconográfico estuvo elaborado en su totalidad por el citado obispo de Marruecos. Al tratarse de una capilla funeraria es lógico que los temas representados aludieran entre otros a la resurrección de la carne y a santos y santas cuyo patronazgo protegían de una muerte fulminante además de actuar como intercesora para no expirar sin haber recibido los santos sacramentos como es el caso de Santa Bárbara o el ejemplo de Santa Catalina protectora de los moribundos. La Misa de San Gregorio contribuye a reforzar esta idea a San Gregorio se le atribuía la virtud de aliviar el sufrimiento de las almas en el purgatorio. Es curioso señalar como alguno de los santos a parte de este matiz de intercesor reúnen en su persona un carácter erudito como es el caso de San Gregorio patrón de los sabios o Santa Catalina cuyo duelo filosófico contra cincuenta doctores le habría valido el homenaje de toda la clerecía.

Todo el programa es bastante medieval en su concepción esto es apreciable en la elección de uno de los temas principales como la misa de San Gregorio.

Muy representado desde el siglo XV y abandonado a partir del XVI. El tratamiento de las imágenes están resueltas bajo el signo clasicista; la impronta flamenca de su autor esta presente en el conjunto del retablo, dejándose ver sobre todo en la recreación de los detalles de objetos (como el atril de la misa de San Gregorio que



recuerda a la custodia de Teruel), joyas, superficies y por encima de ello en los elementos naturalistas del paisaje (vegetación)

Tabla de San Sebastián, San Juan Bautista y San Antón. Los tres santos aparecen de medio cuerpo de pie, en el centro se sitúa San Juan Evangelista, que señala al cordero que esta en primer término recostado sobre la roca, a modo de mesa, a la izquierda San Sebastián gira el rostro hacia el cordero a la derecha San Antonio Abad reza devoto ante el mismo. La escena se desarrolla al aire libre. Detrás de cada uno de ellos aparecen pasajes referentes a sus vidas, figuras muy características en Esturmio de tamaño menudo y de aspecto muy alargado.

La escena escogida para San Sebastián es el momento de su martirio, el santo atado a un árbol en el instante que dos soldados le disparan flechas mientras otros dos observan. Tras San Juan el Bautista se representa el Bautismo de Cristo en aguas del Jordán en medio de un escenario de ruinas clásica.

Detrás de San Antón encontramos la escena que lo sitúa en una cueva que comienza arder, a continuación San Antón es arrebatado en los aires por cuatro diablos que lo elevan intentando impedir su ascensión. Esto deriva de un pasaje de la Leyenda dorada, donde se lee que un día fue elevado por los angeles y que los diablos acudieron para impedirle subir al cielo arguyendo a los pecados que había cometido. Los ángeles replicaron "No habléis de aquellos que están borrados por la piedad de Cristo; pero si conocéis alguno desde que se hizo monje, decidlo." Al quedarse sin respuesta, los demonios fueron obligados a abandonar su presa. Este texto prueba claramente que en contra de la opinión más difundida, San Antonio no fue elevado por los demonios, sino que por el contrario, estos se esforzaron para impedir su ascensión al Paraíso asaltándole a golpes de zarpas y garrotes. (Es propio del arte germánico de los siglos XV y XVI)

Los tres santos están representados según es costumbre en sus iconografías con sus atributos reconocibles, así San Sebastián es representado como un joven casi imberbe, con el torso desnudo maniatado a la espalda y traspasado por cuatro flechas. San Juan Bautista, con túnica de piel de carnero y con rasgo de anacoreta.

San Antonio Abad aparece como un ermitaño anciano barbudo y vestido con sayal con capucha, lleva bordado en la túnica la letra tau (símbolo de la vida futura). El grupo podría decirse que es un bello ejemplo de las tres edades del hombre.

La fugacidad de la vida, la decadencia de la carne el paso del tiempo. Concepto muy usado en la época de tradición clásica, y muy apropiado para una capilla funeraria.

Los santos elegidos no suelen presentarse habitualmente juntos pero entre ellos se observan ciertas coincidencias, por ejemplo San Juan Bautista y San Antón han pasado parte de sus vidas como anacoreta, San Antón y San Sebastián son santos del siglo III y San Juan el Bautista es considerado el primero de los mártires de la fe de Cristo. Un ejemplo anterior es el de Giovanni Bellini en la Iglesia de Santa María de la Caridad, un tríptico de San Sebastián obra de 1460-64, en el que aparece el grupo de santos, aunque la composición varía sustancialmente. (Lám 1)

La Misa de san Gregorio: la tabla corresponde a una de las escenas de temas eucarísticos. Se trata de una leyenda tardía ya que no se incluye dentro de la obra de Jacobo de la Vorágine La leyenda dorada y de ninguna de las "vidas" de San Gregorio. Según se cuenta, estando oficiando el papa San Gregorio una misa uno de los asistentes dudó de la presencia real de Cristo en la Sagrada Forma. En ese instante, se produjo el milagro, gracias a las plegarias del papa Cristo se apareció sobre el altar rodeado de todos los atributos de la Pasión.

La escena que representa el cuadro de Esturmio recoge los elementos habituales en este tema: San Gregorio aparece en el centro de la composición de espalda frente al altar en el momento justo de la consagración. Ante él se produce un rompimiento de gloria apareciendo Cristo de piedad, arrodillado saliendo de la tumba maniatado y con la corona de espinas. Alrededor de él aparecen los instrumentos y personajes relacionados con el pasaje de la Pasión. A la izquierda de Cristo se disponen la escalera con la lanza y la esponja; la columna sobre la que está el gallo de la negación, San Pedro en el momento de arrancar la oreja al soldado Malco, el

mechón de pelo que arrancó al Redentor, la Verónica con la sábana. Detrás de la figura de Cristo aparece la mano de Judas con la bolsa de las treinta moneda. A la derecha aparecen otros personajes así como los clavos tenazas y los dados con los que se sortearon las vestimentas del Señor.

Junto a San Gregorio aparecen a derecha e izquierda dos diáconos de rodilla que le ayudan a celebrar el oficio. Al fondo a la izquierda destaca un cardenal que sostiene la tiara del papa en la mano detrás de este otros personajes asisten al milagro.

Las influencias en esta escena, según algunos autores, estaría en el grabado de Durero de 1511, sin embargo las evidencias no resultan tan claras como se ha querido ver si se observa el grabado detenidamente. (Lám 2)

Si es más justificado la comparación de la figura de perfil con barbas que tiene reminiscencias de Rafael más concretamente de la escena de La escuela de Atenas.

Otras interpretaciones anteriores a la obra de Esturmio son las versiones de Pedro Berruguete, Adriaen Isenbrandt, (escuela alemana siglo XVI) Francisco de Ledesma (1524) o el Maestro de la Leyenda de Santa Catalina (1505). Siendo la interpretación de Esturmio de una gran aparatosidad y elocuencia.

Tabla Resurrección de Cristo: la iconografía utilizada es Cristo planeando encima de su tumba, Cristo de pie sobre la tapa de su sarcófago como sobre un trampolín que lo impulsará hasta el cielo. Es una iconografía que aparece en el arte italiano a partir del siglo XIV, el honor de esta innovación corresponde a Giotto y su escuela. A principios del siglo XVI fue adoptado por las escuelas alemanas (Durero y Mathis Nithart), aunque este tipo de Resurrección triunfal nunca se adaptó bien al norte de Europa. Se ha querido relacionar con la Resurrección de la catedral de Linkoping de Hemsreck pero parece un poco forzada (lám. 3)

En esta representación conviven diferentes escenas anacrónicas, como son la escena de las tres cruces vacías con las santas mujeres o los soldados al pie de la tumba jugando a las cartas. Ninguna de ellas se recogen en los evangelios canónicos.

La composición esta presidida por la figura monumental de Cristo resucitado, el halo que resplandece sobre su cabeza indica su naturaleza sobrehumana, en el cuerpo se evidencian los signos de la pasión. Detrás, el sepulcro de piedra (con una supuesta inscripción) permanece cerrado.

Cinco soldados presencian el hecho en actitud de desconcierto, y deslumbrados por tan divino acontecimiento. Como es normal en este tema la escena se desarrolla al aire libre en plena amanecida. Son cinco los soldados presentes en la escena, en primer término a los pies y a modo de gran escorzo dos soldados son sorprendidos mientras jugaban a las cartas.

Al fondo aparecen las tres cruces vacías con las santas mujeres en un tamaño inferior al resto de la composición.

Las tablas de los cuatros evangelistas están basadas en los grabados de Agostino Veneciano (1518). Figuras sentadas de gran corporeidad con aptitudes enérgicas rodeadas de un fondo de nubes de cierta aparatosidad. Es en el San Lucas donde se comprueba mejor la influencia, mientras que en el resto se toma sólo la composición. En general son tipos de tradición Miguelangelesca.

Los evangelistas aparecen con los símbolos del tetramorfos (tradición que se remonta al siglo V, nacidas de las visiones de Ezequiel y el Apocalipsis) cada uno con su animal correspondiente San Marcos el león, San Lucas el toro, San Mateo el ángel y San Juan el águila. En disposición de redactar los evangelios. La interpretación cristológica -dice San Gregorio- es que los cuatros animales son los atributos del propio Cristo que es al mismo tiempo: hombre en su nacimiento, toro en su muerte, león en su resurrección y águila en su ascensión.

Los dos evangelistas del primer cuerpo: San Lucas, y San Marcos comparten el mismo esquema compositivo, un fondo naturalista sobre el cual sitúa un árbol que le sirve como soporte para emplazar a los evangelistas y envolverles en un fondo de nubes. De esta forma juega con dos planos en el retablo, uno más terrenal en el

primer cuerpo, mientras que las figuras de los dos evangelistas del segundo cuerpo no le acompaña ningún paisaje. San Mateo y San Juan están compartiendo plano superior quizás por que ambos fueron apóstoles y evangelistas y son considerados los más teólogos.

De todo el retablo son las cuatro tablas de los evangelistas las que presentan una menor calidad. Es probable que hubiera una mayor aportación de algunos de sus colaboradores y de Esturmio fuera los elementos más significativos como el paisaje y los estudios de la vegetación.

## 2.6. ANÁLISIS MORFOLÓGICO ESTILÍSTICO ESTUDIO COMPARATIVO CON OTRAS OBRAS DEL MISMO AUTOR Y/O ÉPOCA

El retablo de los Evangelistas es una de las últimas obras que realiza el autor de origen Holandés afincado en Sevilla durante casi veinte años. Corresponde a su última fase creativa y es probablemente la obra que en su conjunto, alcanza uno de los mejores instantes de su producción.

La obra de Esturmio no se caracteriza por ser innovadora, pero ello resulta lógico si consideramos al público que estaba dirigido acostumbrado a pocos excesos en sus encargos. El margen de actuación venía limitado por el contrato que acotaba prácticamente todos los detalles, no sólo lo referido a la temática sino al número de personajes, tamaño, o disposición de los temas (como se comprueba leyendo el contrato). De esta forma el pintor era un mero ejecutor de los deseos del cliente que depende así de su talento personal y su taller para elaborar obras maestras. La temática religiosa tampoco era más receptiva a la hora de enfrentarse a cambios muy novedosos. La obra de Esturmio conocida es básicamente reducida a contenidos de índole religiosos.

Con estos ingredientes se elabora un perfil de un pintor que viene atraído por las posibilidades de una ciudad como la Sevilla del XVI igual que lo habían hecho otros pintores como Alejo Fernández, o Pedro de Campaña. Con éste último Esturmio

estará más próximo en lo que ha planteamiento estéticos se refiere aunque Campaña será un artista más completo y constante que Esturmio, incluso en algunas ocasiones se dejará influenciar por él.

La obra de Esturmio esta principalmente imbuida por autores italianos como Miguel Ángel o Rafael pero también por artistas de origen flamenco a los que probablemente tuviera acceso por su formación, aunque se desconoce sus años de educación en Holanda. Como la mayoría de pintores empleaba un repertorio de láminas y grabados para construir los temas de sus cuadros, introduciendo algunos cambios según las circunstancias. Esto es apreciable en las tablas de los evangelistas que están extraídas de los grabados de Agostino Veneciano.

Los estudios sobre Esturmio reconocen tres etapas en su vida pictórica, establecidas en periodos de tiempo breves 1537-1545, 1545-1550 por último 1550-1556. El Retablo corresponde ha esta última época, coincide con la madurez del artista y es donde alcanza algunos de los momentos más brillante de su carrera, en las tablas de las santas, siendo también las piezas más mimadas por los historiadores, aunque no mantenga la misma calidad en las pinturas de los cuatros evangelistas que contrastan con el resto del retablo.

Esturmio suele emplear el mismo canon, en las figuras principales, el tipo es más alargado y esbelto. En las secundarias simplifica, casi aboceta. Esta alternancia de escalas le hace todavía deudor de rasgos medievales, que recuerda a la jerarquización de los personajes de épocas anteriores.

Es en esta etapa donde el artista se revela más entusiasmado por las arquitecturas trabajando aún más los motivos, aunque no suelen ser el escenario principal de sus escenas los incluye en los fondos, como se puede observar en las tablas del banco . En este retablo no tiene la preocupación por plantear grandes escenografías arquitectónicas como se habían visto en la tabla de San Ambrosio de Osuna 1547-1548 o en la Sagrada Estirpe de Sanlúcar de Barrameda 1549. Aunque

nunca llega a la altura de las composiciones de Alejo Fernández más obsesionado por introducir formas clásicas en sus cuadros y un sentido espacial más clasicista.

Una constante en su obra, será el tratamiento efectista de los detalles de los objetos, joyas y utillería en general apreciable en las tablas de la Misa de San Gregorio, o las pareja de santas del banco muy del gusto nórdico.

En este sentido se podría apuntar que se recrea más en estas cuestiones que en buscar el naturalismo en la figura humana. En otros momentos se ve la falta de dominio de la perspectiva sobre todo en personajes con posiciones imposibles en los que le cuesta controlar el equilibrio compositivo.

De este periodo son otras encargos realizados, paralelamente, como la Alegoría de la Inmaculada Concepción de la Colegiata de Osuna de 1555 empleando una iconografía de origen medieval o las tablas de 1553 para la parroquia de Santa Ana, como, Santa Catalina o San Juan Bautista o la serpiente de Bronce. En ambas obras reutiliza los mismos prototipos de fisonomía y ya es habitual el empleo de dos cánones según donde sitúe a la figura.

Característico de todo el retablo es la utilización de un fuerte colorido salpicado de elementos dorados, recuperado tras el proceso de intervención. Dando idea de que nos encontramos en espacio espiritual.

## **2.7. CONCLUSIONES**

En líneas generales estamos ante un retablo en el que predomina el sentido armónico, y proporcionado. Las imágenes buscan la contención y sólo se observa en las figuras secundarias de la tabla de la resurrección personajes más caricaturescos de tradición flamenca.

La obra esta exenta de cualquier alusión al patetismo y las escenas referidas a los martirios de las santas y santos están ajenas a cualquier concesión al dolor, muy al

contrario las santas responden a ejemplos de damas ricamente ataviadas enjoyadas y lejos de cualquier padecimiento. La tabla de los tres santos también participa de este espíritu evitando cualquier signo de dolor en los cuerpos de los mártires. Invitan más a la admiración que a la devoción, fijándose un tipo de santo más heroico y pagano.

El sentimiento religioso es percibido de formas diferentes, desde la monumentalidad de las figuras de los evangelistas, pasando por la delicadeza sofisticada de las santas o la imagen más conceptual que se revela en la misa de San Gregorio. Todas ellas son propuestas que conviven a mediados del siglo XVI en lo que respecta a la representación de las imágenes religiosas.

Por último añadir que estamos ante un retablo muy bien organizado, sin elementos que interrumpan la legibilidad del mensaje que encierra, con pocos accesorios y muy directo. Con modelos iconográficos muy sencillos y fácilmente reconocibles al espectador.

El legado pictórico de Esturmio se ha dejado ver en artistas de generaciones posteriores de forma desigual. La falta de continuidad de su taller y la corta edad de sus hijos a la muerte del maestro, son algunas de las razones de no encontrar influencia entre sus coetáneos. Ello unido a que en el panorama pictórico de la ciudad estuviera marcado por la presencia de Pedro de Campaña.

Sin embargo si encontramos su impronta en artistas de fines de siglo XVI y otros autores del siglo XVII. Entre los primeros mencionamos al pintor sevillano Villegas y Marmolejo como se pone en evidencia en el cuadro de la Anunciación de la iglesia de San Lorenzo de Sevilla, concretamente en la figura de ángel. Ya en el siglo XVII será la figura de Valdés Leal el que retome algunos modelos del pintor.





Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico  
CONSEJERÍA DE CULTURA

## ANEXO: DOCUMENTACIÓN GRÁFICA



Lámina 1. Tríptico de San Sebastián. Bellini 1460-1464



Lámina 2. Misa de San Gregorio. Durero 1511



Lámina 3 Tríptico de la Catedral de Linköping. Hemsreck