

MANUEL MUÑOZ CLARES
PABLO LÓPEZ MARCOS



LA
PINTURA
DEL SIGLO
XVI EN
MURCIA



REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES
SANTA MARÍA DE LA ARRIXACA DE MURCIA

LA PINTURA DEL SIGLO XVI EN MURCIA



LA PINTURA DEL SIGLO XVI EN MURCIA

Manuel Muñoz Clares
Pablo López Marcos

Agradecimientos:

Fotografía Láser (Caravaca), Francisco Manuel Peñalver Aroca, Instituto de Estudios Albacetenses, Javier Salinas Leandro, Liborio Ruiz Molina, Mariano Hernández Pérez, Museo del Prado, Museo de Bellas Artes de Murcia, Museo de Santa Clara de Murcia, Museo Diocesano de Orihuela, Museo de Bellas Artes de Valencia, Archivo General de la Región de Murcia, Museo de la Catedral de Murcia, Revista Velezana.

© de los textos: Manuel Muñoz Clares y Pablo López Marcos

© de las fotografías: sus autores

© de la edición: Real Academia de Bellas Artes de Santa María de la Arrixaca de Murcia y Fundación Cajamurcia.

Libro acogido al proyecto I+D+I (Agencia Nacional de Investigación. Ministerio de Ciencia y Tecnología) PID2020-115154GB-I00, cuyo título es “DE LA DESAMORTIZACION A LA AUTO-DESAMORTIZACION: DE LA FRAGMENTACION A LA PROTECCION Y GESTION DE LOS BIENES MUEBLES DE LA IGLESIA CATOLICA. NARRACION DESDE LA PERIFERIA.”

Dep. legal:

ISBN:

Imprime:

Diseño: Francisco Javier Martínez García

Índice

11	PRESENTACIÓN Cristóbal Belda Navarro
15	PREFACIO
21	INTRODUCCIÓN
27	I. HERNANDO Y ANDRÉS DE LLANOS: SU INFLUENCIA EN LA PINTURA MURCIANA DE LA PRIMERA MITAD DEL XVI.
27	I.1. Hernando de Llanos
34	I.2. Andrés de Llanos
46	II. LOS PINTORES JUAN DE VITORIA, GINÉS DE ESCOBAR, GINÉS DE LA LANZA Y GINÉS LÓPEZ.
63	III. SOBRE TALLERES Y EDUCACIÓN ARTÍSTICA DE LOS PINTORES EN LA PRIMERA MITAD DEL XVI
69	IV. EL MAESTRO DE ALBACETE Y ALGUNAS OBRAS DE ATRIBUCIÓN IMPRECISA
85	V. ALONSO DE MONREAL
85	V.1. Introducción
85	V.2. Biografía del pintor Alonso de Monreal
98	V.3. Una valoración final
103	VI. EL PINTOR VALENCIANO JERÓNIMO DE CÓRDOBA
103	VI.1. Una figura novedosa
107	VI.2. Biografía y obras de Jerónimo de Córdoba
107	VI.2.1. Los primeros años en Murcia
111	VI.2.2. Documentos de carácter personal
112	VI.2.3. Trabajos menores para el Concejo y la Catedral
113	VI.2.4. Colaboraciones con otros artistas
116	VI.2.5. Los retablos
121	VI.2.6. Los aprendices
122	VI.3. Obra conservada y atribuida
133	VII. ARTUS BRANT: UN PINTOR FLAMENCO EN LA MURCIA DE FINALES DEL XVI
133	VII.1. La azarosa reconstrucción de un artista
141	VII.2. Una biografía ordenada del pintor Artus Brant
141	VII.2.1. De Lorca a Murcia (1574-1579)
143	VII.2.2. Ámbito familiar
146	VII.2.3. Actividad artística de Artus Tizón desde Murcia
164	VII.3. Sobre su obra
169	VIII. PINTORES EN LORCA DURANTE EL SIGLO XVI
169	INTRODUCCIÓN
170	VIII.1. La familia Márquez
172	VIII.2. Sebastián de Ribera, Pedro de Arias, Juan Remírez y Juan Martínez Belmúdez.
174	VIII.3. Los Ollivier y Pedro de Villalobos
178	VIII.4. Gaspar de Castro



Presentación

Durante los meses en los que las actividades de la Real Academia de Bellas Artes santa María de la Arrixaca quedaron interrumpidas como consecuencia de la terrible situación padecida por el Covid-19, otro tipo de iniciativas tuvo que tomar el testigo. Si la presencia social de la institución tuvo que renunciar a la consolidada y habitual celebración de los *miércoles de la Academia* hasta que revirtiera la situación y fuera posible retomar esa iniciativa, la vida académica hubo de afrontar otra forma distinta de estar presente en la ciudad a como venía siendo habitual.

Entre los objetivos fundacionales de nuestra institución no sólo la defensa del patrimonio histórico ocupaba uno de sus principales fines. Su conocimiento, el fomento de la investigación o la conservación de los bienes culturales son también objeto del interés de la Academia en una diversificación de actividades que implicaba el compromiso con otras entidades, entre las que la Universidad o la Fundación Cajamurcia han aportado los medios necesarios para consolidar la imprescindible colaboración de cuantos estamos comprometidos en campos comunes. Por ello, ante la imposibilidad de acercarnos a la sociedad de la forma en que había sido habitual, desarrollamos otros proyectos para que la vida académica siguiera presente, a pesar de los impedimentos que la situación sanitaria española estaba acarreando, y llamara la atención sobre el silencioso discurrir de la investigación humanista, presta siempre a colaborar en la difusión de los valores propios de nuestra cultura.

Fruto de esa inquietud es el libro dedicado a *La Pintura del siglo XVI en Murcia*, resultado de una

paciente investigación de archivos, de los logros de tesis doctorales y de las propuestas de proyectos de I+D+I del Ministerio de Ciencia e Innovación. La oportunidad del estudio queda fuera de toda duda ya que versa sobre un espacio complejo que abarcó en su momento un difícil equilibrio jurídico y territorial, entre las coronas de Castilla y Aragón, lugar de expansión de la vieja diócesis de Cartagena. Un estudio de esta naturaleza se hacía necesario pues recupera una historiografía escrupulosa que atiende a lo conocido y presta atención a cuanto nos quedaba por saber, que era mucho. En ese sentido, las figuras de los pintores y las confusas identidades en que muchos habían vivido, los honores alcanzados, la estructura de los talleres, los compromisos de aprendizaje o el análisis de una impecable documentación, nos pone ante un panorama sostenido por el conocimiento de otros muchos territorios artísticos, como la función de las catedrales y su contrapoder, la naturaleza de los recursos, la identidad de la pintura, la biografía y el *cursus honorum* de ciertos maestros, sus biografías, las contradicciones de ciertos mecenas, el marco cronológico preciso que sitúa claramente los límites de la pintura del renacimiento, las razones por las que la arquitectura, tan importante en los primeros siglos de la centuria, cedió al impulso del adorno y decoro de los templos, en fin, todo cuanto podía ayudar a definir, con perfiles claros y contundentes, los rasgos de los obradores locales, especialmente el de Hernando de Llanos y el de su hermano Andrés y su influencia en la formación de los maestros de aquel siglo.

Cristóbal Belda Navarro

Prefacio

En muchas ocasiones han sido señaladas las dificultades de todo tipo que presenta el estudio de la pintura murciana del siglo XVI, principalmente por la insuficiencia de datos documentales y por la escasez de obra conservada. A ellas se podrían añadir ahora los resultados confusos y hasta contradictorios que algunos historiadores de arte han introducido al intentar esclarecer biografías y personalidades artísticas, así como las nada recomendables simplificaciones que de esta rama del renacimiento murciano se han acometido en compilaciones históricas carentes de ambición, en unos casos, y en otros sustentadas en la especulación más descarada. Con respecto a la carencia de datos históricos, hay que advertir que la investigación en archivos murcianos estaba aún por completarse, ya que no se había trabajado de forma exhaustiva ni siquiera en los protocolos notariales murcianos por razones muy variadas. La primera de todas es que no se había emprendido nunca, hasta fechas recientes, un trabajo académico en profundidad sobre pintura y pintores del renacimiento murciano y las publicaciones aparecidas sobre esta materia habían sido hechas o informadas por los trabajos de personas ajenas, por lo general, al mundo universitario. En ellas, salvo en contadas ocasiones, es raro encontrar una indicación que ayude a cotejar lo escrito con el documento de donde procede la información y las transcripciones completas, ajustadas al original y correctamente interpretadas, suelen brillar por su ausencia, no pudiéndose sacar, por tanto, conclusiones de más calado ni de conjunto sobre el artista, sus obras y su relación con el periodo en que desarrolló su trabajo. A ese problema hay que sumar las pérdidas que se produjeron en el pasado de protocolos notariales, mayormente por inundaciones y deficientes medidas de conservación, y el pésimo estado de mucha de la documentación existente, al que se va poniendo remedio desde hace unos años pero que tiene inmovilizados en la actualidad gran cantidad de registros notariales del siglo XVI. Muchos de ellos sólo pueden consultarse a través de microfilms y es de alabar el trato de los archiveros que los custodian que han permitido, si se sabía la localización exacta del documento por haberse publicado parcial o totalmente en trabajos bien conocidos, acceder a los datos. A pesar de las esperadas carencias derivadas de esta situación, se han podido hoy completar biografías y contrataciones de obra pero no se puede descartar que haya alguna otra noticia en documentos ahora inmovilizados o que se realizasen

obras sin el correspondiente compromiso escrito. Hay que advertir, además, que sólo se ha trabajado sobre los protocolos de la capital y de Lorca, así como sobre lo conocido de Orihuela y otras poblaciones. Futuras consultas de las escribanías del XVI en otras ciudades y villas podrían arrojar algunos datos más. Tienen estos protocolos consultados, además, una difícil lectura que desanima al investigador casi al primer contacto con ellos, siendo comprensible que, al margen de la arquitectura de la primera mitad del siglo estudiada por Gutiérrez-Cortines Corral, los trabajos realizados sobre otros artistas del Renacimiento hayan escaseado. Además, y para el caso de la documentación eclesiástica, hay que lamentar la pérdida del primer libro de fábrica de la Catedral murciana, de donde extrajo interesantes noticias González Simancas, así como la no localización, que suponemos será temporal, de otros documentos que hoy son inencontrables por el proceso de reorganización que se lleva a cabo en el archivo de la Catedral. Aún así, se ha procedido ahora a una consulta de fuentes lo más amplia posible salvando las circunstancias adversas que se han descrito y también a la comprobación, casi exhaustiva, de todos aquellos datos que hasta el momento habían sido publicados, incluso para los que no se contaba con la correspondiente signatura de archivo. Del archivo del Obispado no es posible dar noticia porque siempre ha sido inaccesible a los investigadores de modo normalizado.

En otro orden de cosas, la pintura murciana renacentista tiene también derivaciones en Lorca y Orihuela, que eran dos núcleos por desentrañar completamente. Visto el de Lorca en profundidad con unos resultados más bien pobres en cuanto a artistas y obras, la producción pictórica en Orihuela, por ejemplo, es sin duda la más interesante fuera de Murcia porque se han conservado significativas obras y porque fueron los pintores afincados en la capital del Segura los que, de modo habitual, atendieron la demanda. Una ampliación de la actual investigación no sabemos si deparará todo aquello que es necesario para clarificar unas biografías artísticas que todavía, a pesar de los esfuerzos, muestran en muchos casos un perfil incompleto (fechas de nacimiento y muerte, formación inicial...), pero sí se ha hecho el necesario trabajo de revisar todo lo publicado, cotejar los datos así obtenidos con los documentos cuando ha sido posible, apurar las posibilidades que ofrece la consulta de archivos en Murcia, Orihuela y Lorca, y

componer una nueva visión que abarque un ámbito geográfico menos estrecho que el de la ciudad de Murcia, ámbito al que parecían condenados los estudios sobre la pintura murciana del siglo XVI.

Si esas dificultades descritas para la consulta de documentos son un obstáculo serio, no es menor el de la escasa obra conservada, que apenas alcanzaría para fijar la estética propia de unos pocos maestros si tuviésemos en cuenta lo conservado en las provincias de Murcia, Alicante y Albacete que, a nuestro juicio, han de estudiarse de modo unitario porque son muchos los indicios que apuntan a que fueron mayoritariamente los pintores murcianos los que trabajaron en ellas durante el siglo XVI dentro de los límites de la antigua Diócesis de Cartagena. Aún trazando un catálogo razonado de todo lo existente, algo que parece urgente hacer así como un corpus documental riguroso, el horizonte pintaría bastante oscuro para cualquier trabajo que quisiera profundizar en esta materia, que vendría a ser una relación de artistas documentados con escasos trabajos atribuibles y a veces sin identidad estética, aunque hay artistas que merecen mención aparte. La depuración de atribuciones, erróneas en muchos casos por estar basadas en una intuición mal informada, y una nueva valoración de las obras existentes, era una tarea que quedaba por hacer y en este sentido la historiografía no ha ayudado ni a orientar mínimamente los trabajos realizados ni a desvelar por completo la ficticia y envolvente figura del “Maestro de Albacete”, una de esas propuestas de urgencia fruto de los que podrían ser calificados como “historiadores de despacho”. Recientemente Hernández Guardiola propuso que el pintor Juan de Vitoria fuese identificado como ese maestro, pero sus argumentos, deshechos por la reciente tesis de López Marcos¹, carecen de los elementos necesarios para ser tenidos en cuenta.² Bajo esa identidad imprecisa se han agrupado a lo largo del tiempo unas obras con características comunes que no dejaban de

1 LÓPEZ MARCOS, P. *La pintura renacentista en la antigua Diócesis de Cartagena: 1514-1570*. Universidad de Murcia, 2021.

2 HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L. “La estela de Hernando de Llanos en tierras de Murcia. La vida del pintor Juan de Vitoria y su obra en la antigua Diócesis de Cartagena”. En *SIGNUM. La gloria del Renacimiento en el reino de Murcia*. CARM, Murcia 2017; pp. 215-235. Este artículo venía a aparecer casi al mismo tiempo que dos aportaciones en igual sentido, considerando a Juan de Vitoria como el artista denominado por Leandro de Saralegui “Maestro de Albacete”. Se pueden consultar ambas en “Los retablos de la Visión de San Juan en Patmos y de San Juan de la Clastra de los museos de Santa Clara y de la Catedral de Murcia.” *ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO*, volumen 98, 2017; pp. 137-145; y *Las pinturas del antiguo retablo mayor de la iglesia parroquial de Letur. CUADERNOS ALBACETENSES* 20, Instituto de Estudios Albacetenses Don Juan Manuel, 2017. Para unas biografías más clarificadoras de los pintores que trabajaron en Murcia hasta 1570 y una propuesta más ajustada relativa al *Maestro de Albacete* ver LÓPEZ MARCOS, P. *La pintura renacentista en la antigua Diócesis de Cartagena: 1514-1570*. Universidad de Murcia, 2021.

señalar calidades y manos muy distintas. Tampoco han servido algunos juicios críticos especializados para atribuir con firmeza obras tan destacadas como el retablo de *santa Catalina*, de la Catedral de Orihuela, o las tablas de la capilla de la *Virgen de los Llanos*, en la Catedral de Albacete; y últimamente se ha introducido mayor confusión al cambiar de mano obras tan asentadas en la historiografía como el retablo de *san Juan de la clastra*, de la Catedral de Murcia, en el que no cabe otro estilo que el de Andrés de Llanos. Entre las propuestas de Post³, que no veía en la pintura murciana más que a los pintores valencianos del momento, y las más recientes de Hernández Guardiola, que ha querido simplificarlo todo para centrarse exclusivamente en la figura de Juan de Vitoria basándose en el retablo de *Santiago* del Museo de Bellas Artes de Murcia, podemos encontrar todo tipo de aportaciones especulativas que han entorpecido, en muchas ocasiones, la comprensión de un panorama complejo en el que apenas se ha tenido en cuenta la trayectoria más o menos definida de los pintores del momento y el modo de trabajo de los talleres de la primera mitad del siglo XVI, algo que creemos es posible detectar a través de los documentos. Esas categorizaciones teóricas, realizadas en unos casos desde el desconocimiento documental y en otros desde el atrevimiento, dieron como resultado un baile de atribuciones en el que únicamente se ha tenido en cuenta la impresión subjetiva de cada historiador basada en apreciaciones de estilo -dibujo, color, tipos humanos...- que no parecen acertadas cuando se valoran en conjunto los datos de que disponemos. La interesante tesis doctoral de López Marcos sobre la pintura renacentista murciana hasta 1570 ha venido a paliar muchos de los problemas que se han apuntado hasta aquí. Entre sus logros se encuentra el de aclarar definitivamente la influencia real de Hernando y Andrés de Llanos en el panorama murciano, construyendo una biografía de Andrés como cabeza de un taller que, con unas evidentes características hernandescas, rigió la pintura en Murcia hasta 1552 dejando su huella en los pintores que se formaron bajo su influjo -Juan de Vitoria, Ginés de Escobar, Ginés de la Lanza y Ginés López-. La ampliación de las biografías de todos ellos con nuevos documentos, el análisis mucho más documentado sobre la intrincada propuesta del

3 POST, Ch. R. *A History of Spanish Painting*. Vol. XI. *The Valencian school in the Early Renaissance*. Harvard University Press, New York 1970; pp. 87-105.

Maestro de Albacete y un catálogo muy cuidado de obras, hacen de ese trabajo pieza fundamental para entender, de manera coherente, la pintura del primer renacimiento murciano.

No es propósito de esta amplia mirada sobre la pintura murciana del siglo XVI solucionar todos los problemas que presenta su estudio, pero sí componer una base cierta sobre la que avanzar ofreciendo un buen número de documentos significativos que no eran conocidos hasta ahora, exponiendo valoraciones mejor informadas acerca de lo escrito hasta hoy y estableciendo las líneas generales sobre las que creemos debe asentarse en adelante un relato de la pintura y los pintores del siglo XVI murciano que nos permita avanzar con mayor confianza en esta materia. Para ello trataremos en una primera parte sobre Hernando y Andrés de Llanos y su influjo en la pintura murciana de la primera mitad del XVI, abordando seguidamente el destacado papel que en el último tercio del quinientos jugaron los pintores Jerónimo de Córdoba y Artus Brant. También es objeto de este trabajo caracterizar otras figuras con un papel complementario, como la de Alonso de Monreal, y dar a conocer de modo completo a todos aquellos pintores que trabajaron en Lorca durante el XVI. De los pintores oriolanos de ese siglo poco más se conoce hoy que los datos publicados en el pasado, constatándose que la demanda de pintura fue cubierta, en buena medida, por los artistas afincados en Murcia. Para conseguir un relato más ágil y útil para quien quiera seguir profundizando en esta materia, se ha optado por citar directamente las firmas de archivo de aquellos documentos que se utilizan. Hay que advertir, a pesar de esto, que para los pintores residentes en Murcia hasta 1570 los datos de archivo proceden de la tesis de López Marcos, aunque hay unas pocas aportaciones más que pueden considerarse novedosas. Para las biografías de Monreal, Córdoba y Brant, así como para las ciudades de Lorca y Orihuela, se indicará previamente la bibliografía, pero se utilizarán también las firmas de archivo con el mismo objeto de facilitar futuras revisiones o ampliaciones.

Introducción

La pintura que se desarrolló durante el renacimiento en los territorios de la antigua Diócesis de Cartagena debemos insertarla en uno de los ambientes socio-políticos de mayor esplendor por el gran auge económico y social que se experimentaría a lo largo de la centuria. En general, el XVI en España fue un siglo vivo, dinámico y cargado de grandes e importantes acontecimientos que perfilan de manera fundamental el modo artístico, fruto y consecuencia de tres eventos fundamentales para la historia del país que cimentaron su desarrollo posterior: el ascenso al poder de los Reyes Católicos, el descubrimiento de América y la conquista del Reino de Granada. Será a partir de aquellos años finales del XV cuando se inicie la búsqueda de una identidad propia que influenciará notablemente la producción artística en los reinos de Castilla y Aragón y, en particular, en la Murcia de los Chacón y Fajardo, marqueses de los Vélez y adelantados del reino. Los primeros años del siglo XVI son los tiempos de la Inquisición -fundada en 1478-, de las expediciones militares de Fernández de Córdoba y de la consolidación de la campaña americana, elementos todos ellos que contribuyeron a la expansión y afirmación de *lo español* en los territorios dependientes de la Corona. Transportado al mundo artístico, en los primeros compases de la centuria el arte se caracterizaba por un gusto procedente de la influencia gótico-flamenca -con notables excepciones como el Reino de Valencia- al menos hasta la muerte de Fernando el Católico en 1516 y el ascenso al trono de Carlos V, cuya predilección por las artes continuó siendo eminentemente flamenca. Con su hijo y sucesor Felipe II se aprecia, a mediados y finales de siglo, una ampliación del concepto identitario “español”, al que se deben sumar las nuevas directrices marcadas por el Concilio de Trento. La influencia de Felipe II no se concentraba exclusivamente en la Península Ibérica y América, sino que abarcaba los territorios de Flandes, Milán y Nápoles. Esta condición política se vio reflejada en las artes por el influjo de las tierras dominadas que se convertirá, a partir de la segunda mitad del siglo XVI, en fundamental dentro del contexto de la cultura. Este es el concepto básico para comprender el arte que se desarrolló en los territorios de la antigua Diócesis de Cartagena, donde la influencia italianizante de Hernando de Llanos resulta fundamental para entender las manifestaciones de la primera mitad del siglo XVI -hasta la muerte de su último exponente en Murcia, Ginés de la Lanza, en 1570- y la llegada e implantación de las corrientes manieristas con Jerónimo de Córdoba primero y el flamenco Artus Tizón posteriormente. Estos tres artistas son los principales protagonistas de un

ambiente renaciente que se muestra -al menos a nivel documental- rico y cargado de realizaciones, pese a que pocos son los ejemplos que han llegado hasta nuestros días.

Es en este marco general en el que llegaron a la península las concepciones del Renacimiento, iniciadas años antes en la Florencia de los Médici cuando Petrarca y Boccaccio se iniciaron en el lenguaje de los clásicos que a su vez dio lugar a una mutación del arte cuyos principales protagonistas fueron Filippo Brunelleschi en arquitectura, Masaccio en la pintura y Donatello en la escultura. El necesario cimiento sobre el que se asentarían estas nuevas ideas, fundamental para su llegada e implantación en España, son los tratados. Entre ellos destaca la publicación y difusión del de Vitrubio, *De architectura*, por su originalidad, simbolismo y por lo que significó la propuesta de vincular la forma humana y la arquitectura. También León Battista Alberti, con sus estudios sobre la concepción teórica de las artes, o Giorgio Vasari, con sus célebres *Vidas* -del que incluso se conserva un volumen antiguo en la biblioteca del palacio episcopal de Murcia- contribuyeron enormemente a la difusión de las nuevas ideas artísticas que empezaban a llegar desde Italia y que se caracterizaban por la recuperación de los modelos clásicos. Pero este fenómeno no sólo llegó desde la Península Itálica; un componente fundamental en la difusión de las concepciones estéticas -como se verá posteriormente- fue Alberto Durero y la multitud de tratados y libros de grabados que produjo, cuya influencia, directa o indirecta, resultó fundamental para los artistas localizados en la Murcia del siglo XVI. Siguiendo con las concepciones propias de la cultura del Renacimiento, un elemento fundamental para la total comprensión de la alta sociedad renacentista fue sin duda *El Cortesano*, de Castiglione, publicado en 1528. Este texto es uno de los grandes ejes de referencia para entender los comportamientos sociales del poder en esta centuria, vigente hasta prácticamente la Revolución Francesa. El libro de Baldassarre Castiglione fijó las características que debían tener todos aquellos intelectuales que no realizaban trabajos manuales, por razón de corte, burguesía u oficios, entre los que se contaban los poetas, literatos y arquitectos, entrando a formar parte en un segundo momento de este grupo social también los pintores y escultores. En Murcia, Pedro Fajardo y Chacón, primer marqués de los Vélez, será el primer gran señor influenciado directamente por este texto, como se demuestra en la concepción humanística de parte de la decoración del castillo de Vélez Blanco.

En los territorios bajo influencia de la antigua Diócesis de Cartagena, el mundo de las artes mutó con el cambio de centuria. Del gusto flamenco imperante en la España de los Reyes Católicos -sobre todo en la zona de Castilla donde se encontraba Murcia y que se caracterizaba por una representación casi gótica-, se pasó, poco a poco, a la preferencia por manifestaciones de marcada influencia italiana, que se fundamentaba en la capacidad de las pinturas para crear un espacio estructurado en el uso de la perspectiva y los modelos clásicos, cuyos principales protagonistas serán *los Hernandos* en Valencia. Sin embargo, el Renacimiento que se produjo en España no se debe considerar un traslado sino una asimilación paulatina de las formas italianas, culminación evolutiva del gótico de inspiración flamenca, tomando ejemplos de ambos lados y la aplicación, o no aplicación, de estas concepciones dependió enormemente del gusto de los comitentes y del carácter innovador de determinados estamentos de los reinos donde se producía el arte. En este sentido, las zonas de Murcia y Valencia mantenían contactos con Génova y el norte de Italia, lo que favoreció que las primeras obras aparezcan ya a principios del siglo XVI. También la presencia de artistas italianos en España favoreció la llegada de las nuevas corrientes artísticas, como en el caso de Paolo da San Leocadio o Jacopo Torni, y no menos importante fue la formación de artistas españoles en Italia como Pedro Berruguete, Pedro Fernández o Hernando de Llanos. En los territorios de la antigua Diócesis de Cartagena el fin de la Reconquista, con la toma de Granada por parte del Reino de Castilla, favoreció la llegada de una nueva prosperidad social auspiciada por la pérdida del carácter fronterizo de una parte importante del territorio, lo que impulsaría la creación de novedosos proyectos artístico-culturales en gran medida destinados al aparato decorativo de la catedral. Si importante era la unión artística con el Reino de Valencia, no serán menos fundamentales para el arte murciano los nexos de unión con la ciudad nazarí, no sólo por la nueva estabilidad que se produjo, sino por el intercambio de artistas con este territorio, como son los casos de Jerónimo Quijano o Jacobo y Francisco Florentín. La predisposición a evolucionar del cabildo cartaginense demostró el buen momento que afrontaba la diócesis, lo que trasladado a las artes significó el espaldarazo definitivo hacia nuevas soluciones decorativas. Esta situación se ve ulteriormente reforzada con el nombramiento de una serie de obispos de marcadas actitudes reformadoras como fueron Martín Fernández de Angulo (1508-1510); Mateo Lang (1513-1540),

arzobispo de Salzburgo, cardenal de Sant'Angelo y persona cercana a Carlos V; Juan Martínez Silíceo (1541-1546), preceptor de Felipe II y arzobispo de Toledo; y Esteban Almeyda (1546-1563), miembro de la casa real portuguesa y protector de los jesuitas, como se demostrará en la fundación de San Esteban en Murcia. A estos personajes ilustres habría que sumar otras figuras importantes desde el punto de vista catedralicio como Rodrigo Gil de Junterón, protonotario apostólico de Julio II en Roma; Sebastián Clavijo, deán en la catedral en un momento clave en el cual el obispo dirigía desde la distancia y persona de confianza en la corte del papa Clemente VII; y los canónigos Pedro García de Medina, Salvatierra o los hermanos Diego y Juan Valdés. Todos estos eran personalidades que por su pasado habían estado en contacto directo con el humanismo y la vida de corte, demostrando una alta asimilación de la cultura renacentista y sus concepciones. A estos importantes contactos con el ambiente culto de la época habría que añadir otros como el canónigo Jerónimo Grasso, de procedencia genovesa y cuya familia mantenía contactos comerciales con el norte de Italia. Estos factores favorecieron enormemente la llegada de la cultura y, como consecuencia, del gusto por el arte de inspiración italiana tanto en la capital como, en menor medida, en otras localidades de la Diócesis de Cartagena. Pero no sólo la catedral inició estas importantes obras, también el Concejo promovió un tímido pero interesante proceso de reforma, fortaleciéndose como institución e iniciando una campaña embellecedora de la ciudad, como se desprende de la interpretación del encargo a Hernando de Llanos para la decoración de las puertas del Puente y de la Aduana.

En definitiva, la pintura que se desarrolló en el siglo XVI en el antiguo territorio de la Diócesis de Cartagena presenta un perfil interesante, casi dorado en muchos aspectos, y en perfecta sintonía con el resto de manifestaciones que se produjeron en estos años, donde destaca especialmente la arquitectura. La presencia de importantes personalidades en este arte y sus consecuencias directas en la escultura y en el resto de las manifestaciones del periodo, unida a las renacientes pretensiones del cabildo en materia representativa, enmarcan perfectamente la producción pictórica, contextualizándola y favoreciendo su comprensión. Realizando una comparación con la arquitectura, el camino iniciado por los Florentín es semejante al de Hernando de Llanos; sin embargo la transición de éstos a Quijano fue menos traumática, al punto que este arquitecto logró mantener -y en ocasiones mejorar- el nivel de sus predecesores. Sin embargo

la evolución de la pintura fue diferente a la de la arquitectura, donde los herederos formales de Hernando no consiguieron la brillantez de Jerónimo Quijano, aunque Andrés de Llanos monopolizó el panorama artístico durante casi treinta años adscrito, como digno sucesor, a los modelos compositivos del colaborador de Leonardo hasta la llegada de las nuevas tendencias de influencia manierista protagonizadas por Córdoba y Tizón principalmente. Las experiencias artísticas del siglo XVI terminarían resultando fundamentales para el posterior florecimiento de las artes en general, aunque las grandes reformas barrocas que comenzaron en las primeras décadas del XVII terminarían por provocar la pérdida de gran parte de sus manifestaciones.

**I. HERNANDO Y ANDRÉS DE LLANOS:
SU INFLUENCIA EN LA PINTURA MURCIANA
DE LA PRIMERA MITAD DEL XVI**

I.1. Hernando de Llanos

La pintura murciana del renacimiento se entiende mejor cuando se mira al cierto ambiente artístico creado por el grupo de pintores que redactaron las ordenanzas gremiales de 1470 y a aquellos otros que estaban en activo entre finales del XV y comienzos del XVI. Y no habrá que atender a lo que pintaron, de lo que nos ha llegado poco o nada, sino a lo que no fueron capaces de hacer. Aquellas ordenanzas, firmadas por los maestros Loys y Pedro Martínez, no sirvieron para aglutinar un verdadero gremio de pintores murcianos, aunque algunos nombres de quienes ejercieron este oficio en el último cuarto del siglo XV nos han llegado por noticias sueltas y de variable relevancia dadas a conocer por la profesora Torres-Fontes Suárez.¹ Significativo entre todos ellos será el pintor burgalés Andrés de Bustamante, que a comienzos de siglo admitía aprendices y en 1510 contrataba un importante retablo para Caravaca con las historias del apareamiento de la cruz del que nada parece haberse conservado.² Con una consideración distinta a la de Bustamante, y también como éste carente de obra aunque no de documentos que acrediten su producción, se encuentra Ginés de Jumilla que contrataba en 1514 el retablo de la capilla mayor de la parroquial de Pliego, justo en el año en que parece haber desaparecido Bustamante del panorama regional y se documenta la estancia de Hernando de Llanos en Murcia. Sobre este retablo, su estructura y decoración, escribió un artículo extenso Lara Fernández.³

De ese núcleo de pintores aún difuminado históricamente debió de salir, con una formación inicial, nuestro Pedro Fernández de Murcia, una figura con nula presencia e influencia en la capital murciana y cuyo periplo por Italia y Cataluña parece estar bien definido.⁴ Ese ambiente pictórico más bien mediocre y la necesidad de afrontar importantes renovaciones en el ámbito civil y religioso, es lo que explica que en Murcia aparecieran artistas excepcionales atraídos

por la demanda generada, sobre todo, por el cabildo catedralicio. Hubo en la ciudad pintores que sirvieron de puente entre los siglos XV y XVI que, con toda seguridad, no hubieran sido capaces de cumplir las expectativas renovadoras de los grandes encargos que se iban perfilando a comienzos del XVI, o cuya desaparición temprana -no se conocen las causas- no les permitió dejar muestras claras de su destreza. Ese puede ser el caso de Andrés de Bustamante y Ginés de Jumilla, cuyos encargos de 1510 y 1514 pudieron servir de test para los canónigos de la Catedral murciana que desde 1510, con el obispo Fernández Angulo como principal impulsor, habían abordado la renovación de su altar mayor. La llegada de Mateo Lang al Obispado de Cartagena en 1512 impulsaría definitivamente esa transformación estética del principal templo de la diócesis, afrontándose en esos años la construcción de la fachada principal y de una nueva torre, con la sacristía en su primer cuerpo, así como la redefinición arquitectónica de capillas situadas a los pies del templo. Las obras alcanzaron también al retablo del altar mayor para el que Belda Navarro, en un cuidado artículo que valora todos los datos disponibles⁵, propone una primera fase de construcción que duraría hasta 1520, en que la obra de ensamblaje, talla y parcial dorado estaría concluida, y otra fase posterior, prolongada hasta cerca de 1530, en que se hicieron cargo sucesivamente del dorado y policromía Hernando de Llanos y su taller, hasta 1525, y a la muerte de éste su hermano Andrés de Llanos y Jerónimo de la Lanza, a los que podemos suponer asociados para esta empresa por los contratos que para ellos cita González Simancas.

Parece razonable relacionar la presencia en Murcia de Hernando de Llanos, detectada por documentos de 1514, con lo que estaba pasando en el altar mayor de la Catedral. No hay constancia de que el concejo murciano mandara llamar desde Valencia a Llanos para que dibujase la albufera del Mar Menor. Lo que se desprende del acuerdo concejil es que los regidores utilizaron al pintor más cualificado que entonces había en la ciudad y que no era otro que maestro Hernando. Son conocidos los acuerdos capitulares y los pagos que hablan de ese trabajo y de la pintura que hizo Hernando de Llanos en las puertas del Puente y la Aduana de la ciudad, pero

1 TORRES-FONTES SUÁREZ, C. "Acontecer pictórico medieval. Murcia (ss. XIII-XV)". En *El legado de la pintura. Murcia 1516-1811*. Ed. Almodí, *Contraparada 20*, Murcia 1999; pp. 39-43

2 TORRES SUÁREZ, C. "El pintor burgalés Andrés de Bustamante en Murcia (1495-1514)" *Rev. MURGETANA*, nº 65, Murcia 1983; pp. 117-133.

3 LARA FERNÁNDEZ, F. de: "Notas sobre la Historia de Pliego: el proyecto de retablo para su iglesia mayor (1514)". *Rev. MURCIA*, nº 15, Diputación Provincial, Murcia 1978-1979. De la destrucción de esta obra da cuenta PASCUAL MARTÍNEZ, J. "Solidaridad más allá de la muerte. El retablo de la Hermandad de las Ánimas Benditas de Pliego." *Rev. IMAFRONTE*, nº 19-20, Murcia 2008; pp. 289-304.

4 FREIXAS I CAMPS, P. "El pintor Pere Fernández a Girona." *ANNALS DE L'INSTITUT D'ESTUDIS GIRONINS*, nº 32, 1992-1993; pp. 79-96.

5 BELDA NAVARRO, C. "Notas y documentos sobre obras del siglo XVI desaparecidas: el retablo mayor de la catedral de Murcia." *ANALES DE LA UNIVERSIDAD DE MURCIA. FILOSOFÍA Y LETRAS*, Vol. 32, 1977; pp. 5-19.

no lo es el pago completo del trabajo de la Albufera que dice así: *que dio y pagó por libramiento de la ciudad firmado del dicho escribano librado de los dichos regidores(?) fecha a 31 días de octubre de quinientos y catorce años a Pedro Riquelme regidor y a maestre Ferrando pintor dos mil y cincuenta y cuatro maravedíes los cuales hubieron de haber por razón que estuvieron en los dichos Alcázares y Albufera ocupados seis días para pintar el albufera para enviar la pintura a la Chancillería sobre el pleito que esta ciudad trae con Cartagena el cual dicho libramiento con carta de pago de los susodichos mostró.*⁶ Por él se sabe que el pintor percibió una suma de 956 mrs, algo más de los dos ducados que se declaran en el acuerdo concejil, por los que se supone serían amplios dibujos a la aguada hechos para presentar en el pleito de la ciudad por la albufera, y que este fue un trabajo puntual, tanto como la pintura efectuada en las mencionadas puertas de la ciudad que en esos años se estaban renovando por completo tal y como ponen de manifiesto las cuentas del mayordomo. Hay otra cosa interesante que destacar del acuerdo. En él se dice que la persona que acompañaría a Llanos habría de ser el escribano del Concejo, Francisco Palazol, pero finalmente fue el regidor Pedro Riquelme, que era a su vez mayordomo del marqués de los Vélez. Ese acompañamiento, fortuito como vemos, ha dado pie a pensar que Hernando vino a Murcia llamado por este intermediario del marqués, cosa que no ocurrió así. Tampoco está acreditado que a Llanos lo nombrasen los regidores murcianos en 1514 como uno de los 20 menestrales excusados del pago de cualquier carga o tributo, nombramiento que exigía adquirir y mantener la vecindad y ejercer un oficio que fuera beneficioso y honorable para la ciudad.⁷

Es probable que Llanos estuviese en Murcia desde finales de 1513 o comienzos de 1514, cuando se supone que se rompió la compañía establecida con Yáñez, pero esa ruptura, que algunos han querido que comenzase en el mismo año de 1510 cuando se acabaron las puertas del altar mayor de la Catedral de Valencia, no se produjo en el último año citado y es presumible que o no se produjera o que no fuera de la manera abrupta y destemplada que se

ha querido transmitir. Ibáñez Martínez lo relata así: *Juntos pero no mezclados, los Hernandos seguirían compartiendo amistad y espacio físico común en el taller una vez finalizado el altar mayor de la seo. Sin embargo, todo lleva a pensar que la mayor parte de los contratos ulteriores los firmaron por separado. Este hecho probaría, tal vez, el ascenso profesional del almedinense, que una vez aceptado socialmente no querría compartir con nadie los beneficios de su talento.*⁸ Es esta una especulación que no merece más comentario. Para entender mejor la cronología murciana de Llanos, es preciso que acudamos antes a lo nuevamente desvelado de su etapa valenciana. Se conoce ahora perfectamente que Llanos y Yáñez, después del encargo catedralicio, volvieron a trabajar unidos en la Colegiata de Xàtiva, en la capilla de Les Febres propia del cardenal Francisco de Borja.⁹ La inteligente lectura de ese contrato, de 25 de agosto de 1511, hecha por Gómez-Ferrer y Corbalán de Celis, deshace esa creencia así como todas las argumentaciones en favor de Yáñez y en detrimento de Llanos que hiciera en su día Ibáñez Martínez -siguiendo entre otros a Tormo- jugando con una supuesta preeminencia artística del almedinense al figurar primero en los documentos de los Hernandos relativos al retablo de los plateros valencianos de 1509. Sobre esa débil base, completamente imaginada, se ha subrayado el reconocimiento público de una calidad artística superior del manchego y se ha supuesto a Llanos tutelado y corregido hasta el hartazgo por su colega, cuando los documentos siempre hablan de una colaboración en pie de igualdad de ambos sin que haya diferenciación alguna, ni en trabajo ni en remuneración, a la hora de ejecutar las obras contratadas. El relato construido por Ibáñez, sin más soporte que una lógica centrada en la inexplicable animadversión personal que parece sentir hacia Llanos, tiene su origen en las extravagantes propuestas de Bertaux sobre las famosas puertas valencianas, fruto de una pugna personal entre él y Justi de la que han terminado participando notables historiadores del arte a lo largo de más de un siglo y que ha dado como resultado unas apreciaciones que pudieran no ajustarse del todo a la realidad. El artículo de Bertaux de 1908, que completaba otro

⁶ Archivo Municipal de Murcia (en adelante AMMU) Leg. 4286-068. Libro de Mayordomía de Francisco del Castillo, 1514-1515, fol. 9 vto.

⁷ Esa exención se declara, sin apoyo documental, en TORRES SUÁREZ, C. "Cooperación municipal en la construcción de la Catedral (1512-1525)". En *Homenaje al profesor Juan Barceló Jiménez*, Murcia 1990; pp. 663-668.

⁸ IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P.M. *Fernando Yáñez de la Almedina (La incógnita Yáñez)*. Universidad de Castilla del Mancha, Cuenca 1999; p. 87.

⁹ GÓMEZ-FERRER, M. y CORBALÁN DE CELIS, J. "Un contrato de los Hernandos para la capilla de Les Febres de la seo de Xàtiva en 1511." *ARCHIVO ESPAÑOL DE ARTE*, LXXIX, 314, abril-junio 2006; pp. 157-168.

suyo publicado el año anterior sobre las puertas de Valencia y que no venía más que a ratificar su opinión ayudado por los hallazgos documentales de González Simancas en Murcia¹⁰, contiene al final un juicio de valor sobre Llanos lejos de la ecuanimidad y rigor que debería pedirse en estas ocasiones y que reza así: *Los argumentos positivos que Cuenca nos proporcionó encuentran una confirmación inesperada en el argumento negativo que nos ofrece Murcia. De los dos colaboradores, uno, Ferrando de Llanos, cae definitivamente en la multitud de pintores mediocres; sólo Ferrando Yáñez permanece en el pedestal histórico que las pruebas más opuestas han consolidado, y allí espera su parte de gloria.* Esa fue la tumba cavada por el historiador francés que muchos otros han hecho más honda sobre la base de una crítica artística que se muestra insuficiente y hasta equivocada a la luz de los documentos. Que Yáñez sintiese el lastre de su compañero y que se separase de él una vez concluido el retablo de la Catedral, ya vemos que no se sostiene. Como tampoco que dejasen de compartir trabajos y hasta un espacio común, ya que el contrato de Xátiva y los documentos valencianos los muestran unidos hasta por lo menos 1513. Entre abril y diciembre de 1515 Yáñez anduvo en Barcelona reclamado para la tasación de unas pinturas, y en 1514 Llanos está en Murcia donde pudo permanecer hasta 1516, año en que está fechada la tabla de los *Desposorios*. [Ilust. 1] En 1517 se le localiza en Valencia como “habitator” y su estancia en la ciudad del Turia se pudo prolongar hasta por lo menos 1520 en que parece haber vuelto a Murcia para trabajar en el retablo de la Catedral, de cuyo fabriquero recibe un pago de 32.000 mrs por pintar los “hombros” o guardapolvos. La aparición en Murcia de Andrés de Llanos, ya como pintor, en un padrón municipal de alcabalas de 1522, la compra de una esclava para el servicio doméstico por este mismo artista al año siguiente y el nuevo pago que recibe Hernando de la Catedral en 1525, podrían acreditar de nuevo una estancia intermitente de Hernando en Murcia en la que posiblemente moriría a principios de 1526. El 1 de junio de 1527 Andrés de Llanos ya actúa como curador de la persona y bienes de su sobrino Melchor de Llanos, hijo de Hernando al que se refiere el documento como difunto.

El contrato de Xátiva de 1511 para la capilla de Les

10 BERTAUX, E. “Le retable monumental de la cathédrale de Valence.” *GAZETTE DES BEAUX ARTS*, tomo XXXVIII, 1907; pp. 103-130; “Les peintres Ferrando et Andrés de Llanos a Murcie.” *GAZETTE DES BEAUX ARTS*, tomo XXXIX, 1908; pp. 345-350.



Ilustración 1

Hernando de Llanos. *Desposorios*. 1516. Catedral de Murcia.

Febres muestra claramente de nuevo a Llanos y Yáñez juntos pintando y dorando un retablo construido a la romana, del que serían los ideadores, y haciendo al óleo sus historias. Otro tanto habría ocurrido en 1509 cuando trabajaron para los plateros valencianos. También quedan sin efecto por ese contrato de Xátiva, como ya se dijo, todas las consideraciones hechas sobre preeminencia artística por la prelación de los nombres en las escrituras y coloca a ambos en un mismo nivel como pintores de retablos con un carácter itinerante, aunque conservando su vecindad en Valencia. Esa itinerancia se confirma más con la vuelta de Llanos a Valencia desde Murcia en 1516-17, dando cuenta de ello el documento de 1517 por el que, llamándose de nuevo “pintor de retablos”, nombra por procuradores al platero Jacobo Sanç

y al pintor Nicolás Falcó.¹¹ La deducción de que Llanos estuviese ya solo en Valencia y su probable relación con otros artistas no puede inferirse de este documento. Parece razonable acudir a la documentación almedinense que sitúa a Yáñez en su pueblo natal en torno a 1518 -no descartándose una posible vuelta a Valencia entre esta fecha y los contratos de las pinturas de la Catedral de Cuenca-, y también a la pintura practicada por Nicolás Falcó, nada permeable a las novedades introducidas por los Hernandos en Valencia a diferencia de la de Miguel Esteve y Miguel del Prado. La cronología de Llanos, que ahora podemos ajustar con mayor precisión, indica claramente una colaboración estrecha con Yáñez tras realizar los postigos valencianos que podría afectar incluso a la atribución en solitario a este último de la *santa Catalina* del Prado, fechada tradicionalmente hacia 1510, y a otras obras realizadas hasta 1513. [Ilust. 2] La *santa Catalina* muestra una sintonía estética tan grande con las puertas valencianas y está tan alejada de las realizaciones posteriores de estos pintores en solitario, que puede inducir a pensar que se trate de una obra conjunta de los Hernandos. Desde 1516-17 hasta 1520, Llanos pudo estar en Valencia y allí acometería, sin duda, obras en solitario y nada impide pensar que también en colaboración con Yáñez hasta 1518, año en que éste parece haber abandonado la ciudad del Turia. Las estancias puntuales de Llanos en Murcia en 1514-16, 1520 y 1525, detectadas todas por los pagos que le hace el Concejo y la fábrica de la Catedral, así como por obra indudable de su mano, y la presencia de Andrés de Llanos desde 1522 en Murcia, podrían ajustarse a los inicios de la primera fase de construcción del retablo mayor, para el que Hernando pudo aportar dibujos tanto para la estructura como para las historias talladas que contendría, y a una segunda fase que coincide con el trabajo de pintura del guardapolvos así como con la policromía de las esculturas, una labor que se vería interrumpida con frecuencia por falta de financiación suficiente. Como ejemplo nos puede valer el acuerdo de los canónigos de 4 de diciembre de 1526 que dice así: "... dijeron que viendo la mucha necesidad que esta iglesia tiene que se dore el retablo que está en el altar mayor, ordenaron y mandaron...", y a partir de aquí deciden imponer unas limosnas obligadas



Ilustración 2

Atrib. a Yáñez de la Almedina. *Santa Catalina*. h. 1510. Museo del Prado. Adjudicada la obra a Yáñez por Tormo, la crítica posterior ha admitido la atribución en solitario de esta pintura que muestra gran sintonía estética con las tablas del altar mayor de la Catedral de Valencia realizadas en fechas coetáneas por los Hernandos.

¹¹ El documento completo, en que el pintor da poder para cobrar cualquier deuda y en cualquier parte, lo hemos podido conocer gracias a la amabilidad de la profesora Mercedes Gómez Ferrer. Parece por él que el pintor estaba asentado de nuevo en Valencia y que seguía trabajando en encargos particulares que estaban pendientes de cobro. Archivo del Reino de Valencia, notario Onofre Armaniach, Sig. 99, 12 de mayo de 1517.

de 12.000 maravedíes a dignidades, canónigos, racioneros y medios racioneros “porque que con cada uno de los dichos 12.000 maravedíes se dore una historia de dicho retablo”, ordenando que para avanzar en ese año diera dinero Rodrigo Junterón “de su grosa”.¹² Esa carencia de fondos sería la razón por la que dos pagos a Hernando de Llanos para la misma obra -1520 y 1525- se encuentren tan alejados en el tiempo. La escasa disponibilidad de dinero de la fábrica catedralicia murciana hace factible pensar en una vuelta de Hernando a Valencia entre 1521 y 1524 y en que las pinturas de Caravaca, fechadas tradicionalmente hacia 1521 y de calidad inferior a la pintura de Hernando, fuesen hechas por su hermano Andrés quizás sobre diseños del propio pintor. La figura de Andrés de Llanos cobraría en ese contexto una relevancia inesperada como colaborador principal de un taller murciano que su hermano Hernando podría haber dirigido a distancia para contratos menores que eran supervisados por el maestro. Por la similitud de estilo -uso deficiente de la perspectiva en los escenarios, tipos humanos, plegado y disposición de paños, empleo de elementos característicos, dibujo y colorido-, a estos primeros años de la década de 1520 podría asignarse también la tabla oriolana de la *Presentación de Jesús en el templo* y quizás la muy mal restaurada y desfigurada de la *Adoración de los pastores*, ambas en el Museo Diocesano de Orihuela, en las que Hernando de Llanos, como en Caravaca, presumiblemente sólo aportaría diseños generales, pudiendo atribuirse por entero su ejecución a Andrés de Llanos. [Ilust. 3 y 4]

De la biografía de Hernando de Llanos en su etapa valentino-murciana se comienza a tener un perfil cronológico más o menos definido que es probable que ofrezca aún más datos procedentes de los archivos de ambas ciudades. Sólo con los pequeños avances producidos en los últimos años -el retablo de Les Febres y su vuelta a Valencia en 1517- la lectura que se puede hacer de su actividad artística cambia bastante, tanto como el nuevo relato que se puede construir sobre su participación en las obras que realizó junto a su socio Yáñez. La mayor edad de Llanos respecto a Yáñez es una especulación que se ha asentado como verdad conclusa y que

12 BELDA NAVARRO, C. “Notas y documentos sobre obras del siglo XVI...”, op. cit., p. 13. En este mismo artículo se alude a una pobreza de la fábrica catedralicia que se deja enterever desde el comienzo mismo de las obras del retablo. La signatura actual de archivo es Archivo de la Catedral de Murcia (en adelante ACM) Caja 2, Libro 3, fol. 164 vto.



Ilustración 3

Andrés de Llanos. *Presentación en el templo*. Década de 1520. Museo Diocesano de Orihuela.



Ilustración 4

Atrib. a Andrés de Llanos. *Aparición de la Cruz de Caravaca*. Década de 1520. Santuario de la Vera Cruz. Considerado el ciclo de la Vera Cruz como obra de Hernando de Llanos y su taller, la similitud con las primerizas obras oriolanas de Andrés hace más plausible creer que las tablas caravaqueñas sean obra del menor de los Llanos. (Fot. Láser, Caravaca)

carece de base documental. Igual ocurre con su lugar de procedencia. Conociendo la identidad almedinense de Yáñez, a Llanos, a quien se llama “castellano” en los contratos valencianos, se le han asignado hasta dos lugares de nacimiento en La Mancha sin que para ello hubiera una razón sólida. Apuntado por Gutiérrez-Cortines su origen riojano sin el oportuno documento que lo justificase¹³, hoy se puede asegurar esa procedencia sin ningún género de duda. Se acredita por la carta de poder que el 23 de noviembre de 1541 daba su hermano, Andrés de Llanos, que en ese año trataba de que el Concejo murciano lo reconociese como hidalgo¹⁴:

Sean cuantos esta carta de poder vieren cómo yo Andrés de Llanos de Valda alias de Llanos hijo legítimo que soy de Pedro de Valda y de Catalina de Valdés su legítima mujer difuntos que Dios tenga en su gloria vecinos que fueron de San Millán de la Cogolla y de Cirueña vecino que soy de esta muy noble y muy leal ciudad de Murcia otorgo y conozco que doy y otorgo mi poder cumplido y bastante y llenero según que lo yo he y tengo y según que mejor y más cumplidamente lo puedo y debo dar y otorgar de derecho a vos Juan de Barrionuevo vecino de la ciudad de Nájera que sois ausente como si fuesedes presente especialmente para que por mí y en mi nombre podáis parecer y parezcáis ante cualesquier justicias y jueces que de lo yuso escrito puedan y deban conocer y ante ellos y cualquier de ellos hacer probanza y presentar testigos y escrituras de cómo soy Hijodalgo e hijo legítimo del dicho Pedro de Valda mi padre y de cómo aquél fue hijodalgo y gozó de las preeminencias y libertades que los tales hijosdalgo gozan y deben gozar y sobre lo susodicho hacer todos los pedimentos y autos y diligencias y citaciones y protestaciones que le convengan a lo susodicho...

Firma al final el documento el artista como “Andrés de Valda”. El patronímico usado posiblemente en Italia por Hernando y adoptado finalmente por su hermano menor, procedía de la comarca de Los Llanos, de La Rioja, situada entre San Millán y Cirueña, lo que da un renovado interés a la figura del mayor de los Llanos que, por proximidad, pudo

formarse en el taller de alguno de los pintores de influencia flamenca que trabajaron entre La Rioja y el Norte de Castilla a finales del siglo XV. Su acreditado manejo del óleo y el paso a Italia cuando la estética de los maestros del Quattrocento italiano se imponía como novedad, no hace sino insistir en el camino que recorrieron sobresalientes pintores castellanos del momento.

Sobre Hernando de Llanos siguen recayendo una serie de interrogantes que es preciso despejar, como su fecha de nacimiento y su formación inicial, la que le granjearía la habilidad suficiente en el manejo del óleo como para que fuera aceptado en importantes talleres italianos, entre ellos el de Leonardo si es que finalmente fuera posible identificar a Llanos con el “Ferrante Spagnolo” del palacio de la Signoria. Leonardo reclamó a ese pintor a su lado por esa habilidad y no para dibujar cosa alguna, ya que en ese campo el pintor italiano rayaba a la altura de los genios del momento. No cabe duda de que hay que replantearse seriamente su etapa en Murcia y los trabajos que desarrolló para la Catedral. Pero quizás el más importante interrogante afecta hoy a la colaboración de ambos socios en su etapa valenciana. Es aceptable ese “síndrome clónico”, expuesto por Ibáñez, que habría interferido en el pasado en las biografías de los Hernandos, pero no es creíble el relato que el historiador conquense ha construido a posteriori. En él se nos quiere hacer creer que dos pintores españoles que demuestran haber asimilado fórmulas estéticas muy parecidas de la Italia de finales del Quattrocento, que parecen haber visitado idénticos ambientes artísticos y que comparten influencias, tipos iconográficos y hasta un modo de trabajar al estilo de la *bottega* italiana, no tenían el uno del otro más que un escaso conocimiento personal ignorando cuáles eran sus habilidades profesionales. Y con ese planteamiento, los dos pintores aceptan realizar el retablo de *san Cosme y san Damián* para la Catedral valenciana que les abriría las puertas al contrato de sus vidas, el que les aportaría un crédito artístico que marcaría en adelante su actividad. El relato de Ibáñez continúa haciéndonos ver que Yáñez, por pundonor profesional, se haría cargo de suplir las deficiencias de su compañero, que a su juicio eran muchísimas. Y todo eso reconociendo que la crítica artística encuentra serias dificultades para deslindar el pincel de uno y otro en lo que subsiste del retablo de los santos médicos o en algunas de las tablas de

13 GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, C. “Pintura y decoración del templo”. En *Historia de la Región de Murcia*. Tomo V. Ed. Mediterráneo, Murcia 1980; p. 378.

14 Archivo General de la Región de Murcia, Archivo Histórico Provincial de Murcia (en adelante AGRM, AHPM) Not. 146, fol. 251.

la Catedral valenciana. Con esas valoraciones que hay que creer desajustadas y conociendo ya hasta tres contratos de obra conjunta de los Hernandos en los que nada se dice sobre asignación de trabajos específicos a uno u otro, las tesis de Justi y Bertaux sobre qué lote de tablas de los postigos pertenece a cada uno de los pintores, aumentadas, corregidas y glosadas por cuantos historiadores españoles y extranjeros han tratado sobre este asunto, siguen generando polémicas estériles ya que se advierten interferencias importantes entre los paneles de la Catedral valenciana cuando se trata de definir el estilo de ambos pintores con sólo estas obras. Y para solucionarlas, las únicas propuestas hechas por Ibáñez, al que hay que referirse insistentemente por ser el más reciente escritor en esta cuestión, tienen que ver con esa supuesta y fastidiosa tutela que Yáñez ejercería sobre Llanos, pintor de mayor edad -afirmación sin fundamento- que fue incapaz de asimilar el clasicismo de la pintura italiana de finales del XV. Se duda incluso de que la estancia de Llanos en Italia fuese tan dilatada como la de Yáñez y de ahí a pensar que Llanos jamás estuvo en Italia y que copiaba a Leonardo de forma servil a través de Yáñez parece haber sólo un paso y también se ha dado. El propio Ibáñez ha escrito lo siguiente: *En un panorama crítico generalmente tan monocorde, reclaman nuestro interés las opiniones que se salen de la norma, como las que expresa Camón Aznar. Basándose en las obras documentadas de las catedrales de Cuenca y Murcia, disiente de la idea más generalizada en su tiempo y cree que Yáñez fue el Spagnolo, mientras que Llanos se habría formado en España. Las obras seguras de Yáñez en Cuenca probarían cómo este artista se adhirió con absoluta fidelidad a las fórmulas leonardescas magistralmente asimiladas en tipos, fisonomías y técnica: escorzos de los rostros en un plano sesgado, sonrisas, esfumados que todo lo poetizan, expresiones intimistas y miradas contemplativas, entre otras. Las obras seguras de Llanos en Murcia serían completamente distintas, con su rudeza provincial y su estilo más bronco y realista. Además, sus tipos femeninos se explicarían como una consecuencia de los leonardescos pero no directa, sino por contagio de Fernando Yáñez.*¹⁵ Llegados a ese punto, no es de extrañar que surja entre los historiadores del arte una cierta reivindicación de la figura de Hernando de Llanos que ya comenzó con

la exposición valenciana de *Los Hernandos*¹⁶ y que continúa hasta hoy con otros trabajos.¹⁷

*La idea de que las tablas del altar mayor de la Catedral de Valencia son un trabajo conjunto con notables aciertos e incorrecciones evidentes en que es difícil separar una mano de otra, no es en absoluto novedosa. Garín, en su excelente trabajo sobre Yáñez, ya daba la lista de historiadores que se habían posicionado a favor y en contra de esa separación quirúrgica¹⁸, y en Murcia, Gutiérrez-Cortines¹⁹ y Nacho Ruiz²⁰, últimamente, han expresado sus dudas sobre esa separación tajante de tableros, pensando que el taller valenciano de los Hernandos actuaba con dos cabezas bien avenidas, como demuestran los contratos documentados en que aparecen ambos maestros. Esa conjunción dio como resultado un estilo brillante y armónico que no volvería a aparecer ni en la producción murciana de Llanos -escasa en lo conservado- ni en la conquisca de Yáñez, aunque sí podemos valorar que en cuanto a espacios arquitectónicos, dibujo de figuras aisladas y colorido, Llanos mantuvo una tendencia similar a la que podemos ver en los postigos de Valencia. Así pues, no sólo queda pendiente un estudio que unifique los datos nuevamente conocidos de Llanos y profundice en su procedencia riojana, sino construir con ellos un relato creíble, analizar sin condicionantes los trabajos conjuntos de ambos socios y, sobre todo, depurar el catálogo de Llanos a quien le están apareciendo obras en Italia y España cuya atribución podría ser dudosa.*²¹ Además, si Yáñez y Llanos pintaban al unísono de la manera que muestran las tablas valencianas entre 1506 y 1510, hubo de haber trabajos previos y posteriores que quizás hoy nos son desconocidos y que sólo la documentación podrá desvelar, ya que no parece haber constancia material de ellos. Hernando de Llanos, a pesar de lo mucho escrito hasta el momento, es una figura artística que queda

15 IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P.M. *La huella de Leonardo en España. Los Hernandos y Leonardo*. Ed. Canal de Isabel II, Madrid 2011; pp. 34-35.

16 VV.AA. *Los Hernandos: pintores hispanos del entorno de Leonardo*. Valencia 1998.

17 Ver como ejemplo el trabajo de COMPANY, X., FRANCO, B. y PUIG, I. "La incógnita Llanos. Recuperando el arte de Hernando de Llanos a través de su Virgen con el Niño y dos ángeles de la Colección Laia Bosch." *ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO*, Vol. XCII, 2011; pp. 21-33.

18 GARÍN ORTIZ DE TARANCO, F.M. *Yáñez de la Almedina. Pintor español*. Instituto de Estudios Manchegos, Ciudad Real 1978; pp. 110 y sigts.

19 GUTIÉRREZ CORTINES DEL CORRAL, C. "Hernando de Llanos y el clasicismo en la pintura del siglo XVI en Murcia". En *El legado de la pintura. Murcia 1516-1811*. Ed. Almadí, Contraparada 20, Murcia 1999; pp. 44-45.

20 RUIZ, N. "La plenitud del ideal clásico en el Reino de Murcia." En *SIGNUM. La gloria del Renacimiento en el reino de Murcia*. CARM, Murcia 2017; pp. 199-200.

21 GÓMEZ FRECHINA, J. *Los Hernandos pintores 1505-1525 / c.1475-1536*. Ars Hispánica, Madrid 2011. La baja calidad de algunas de esas obras apuntaría a los seguidores valencianos de los Hernandos, detectándose incluso modelos que provienen claramente de Yáñez (ver láminas insertas en pp. 25, 115, 120, 121, 122 y 133).

por definir plenamente, que permite una relectura, a juicio de Nacho Ruiz, tanto en su etapa valenciana, que parece prolongarse más de lo que se había creído hasta ahora, como en sus trabajos en Murcia. Su presencia en nuestra ciudad en los años decisivos de la construcción y policromado del retablo mayor de la Catedral es cuando menos sugerente, y su capacidad demostrada para diseñar retablos y ornamentaciones podría relacionarse, también, con las obras arquitectónicas catedralicias para las que pudo aportar algún diseño. Del incompleto cuadro-retablo de los *Desposorios*, de la Catedral murciana, es interesante saber cómo eran esos laterales perdidos de los que da buena cuenta González Simancas: 556.- *Llevados a otros lugares de la Catedral algunos cuadros que antes estuvieron aquí, el retablo de los Desposorios de José y María es la única obra pictórica que se conserva en esta capilla. Consta de dos tablas, una, la mayor y principal de 1,80 m de altura por 1,25 de ancho encuadrada en marco de dorada moldura antes enriquecido en ambos costados por tablas triangulares de talla muy relevada, que los quitaron de allí no sé por qué y ahora están depositados en la Contaduría, habiéndome prometido el ilustrado señor Deán Don Juan Gallardo que volverían a colocarse en el sitio para el cual fueron tallados.*²² No se trataba de puertas pintadas como casi siempre se ha supuesto, sino de un grueso marco de talla, casi seguro de estilo renacentista y diseñado por el propio Hernando de Llanos, que envolvía la pieza incluyendo, muy posiblemente, al Dios Padre que la corona. Tras quitar esa parte del grueso marco, la tabla superior pudo ser reenmarcada, lo que ha hecho suponer que se trata de dos piezas con distinta procedencia.²³ El cuadro-retablo de los *Desposorios*, al igual que el retablo de los santos médicos de Valencia, pudo ser una muestra del arte de Llanos para el diseño de decoraciones de corte renacentista que posiblemente terminaron por integrarse en la estructura del desaparecido retablo mayor de la Catedral murciana. A pesar de que siempre se ha hablado de una estructura tardogótica, con “puntiagudos doseles”, de la que sería reflejo el nuevo retablo construido tras el incendio de 1854, nada hay que así lo indique definitivamente, ni en los documentos ni en testimonios fiables posteriores a su construcción. En un ámbito de renovación estética tan importante como la Catedral, adscrito en todas

sus obras de arquitectura a un renacimiento pleno, extraña sobremanera que los canónigos admitiesen una obra de características retardatarias. Tal y como advierte Belda en su artículo citado, aunque la estructura pudo contener elementos del gótico final, las esculturas podrían haberse ajustado a un estilo más próximo a la estética renacentista. Sus palabras son éstas: “No obstante, las aportaciones que ulteriormente recogió la obra y que fundamentalmente afectaron a su escultura, entran de lleno en lo que en la actualidad consideramos bajo epígrafes renacentistas, si advertimos que el volumen general de los trabajos se realizó a lo largo del siglo XVI.” Este es uno de los tantos puntos de la estancia de Llanos en Murcia que quedan por dilucidar.

1.2. Andrés de Llanos

Si aún es atractiva la figura de Hernando desde el punto de vista de la investigación histórica, la de su hermano Andrés no lo es menos ya que se mantuvo 30 años presente en la pintura murciana de la que es figura capital.²⁴ De Andrés de Llanos se llegó a dudar incluso del parentesco que le unía a Hernando, pero dos documentos murcianos lo aclaran perfectamente. El primero de ellos, una minuta de escribano de 1 de junio de 1527, presenta a Andrés como curador de la persona y bienes de *Melchor de Llanos, hijo de Hernando de Llanos, difunto*, poniendo a su tutelado *por estudiante y comensal con el bachiller Hernando Muñoz, vecino de Murcia, por tiempo de un año que comienza hoy día de la fecha de esta carta en tal manera que le ha de tener en el estudio y bezar gramática todo lo que pudiere y el dicho Melchor por su habilidad aprendiere y tener en su casa y dar de comer y beber por precio de seis mil maravedíes.*²⁵ Es interesante este documento por varias razones. Primero, certifica la muerte de Hernando antes de esa fecha y después del pago recibido en 1525 de las cuentas de la Catedral. Es bien probable que Hernando muriera a finales de 1525 o comienzos de 1526 y no en 1522 o 1528 como se ha escrito. En segundo lugar, aclara que a la muerte de Hernando éste dejó un hijo pequeño, que podría tener entre

22 GONZÁLEZ SIMANCAS, M. *Catálogo monumental de España. Provincia de Murcia*. Mss. 1905-907; tomo II, pp. 129-130.

23 RUIZ, N. *Desposorios de la Virgen y Dios Padre benedicente*. En *SIGNUM. La gloria del Renacimiento en el Reino de Murcia*. CARM, Murcia 2017; pp.308-313

24 Para una nueva biografía y valoración de Andrés de Llanos ver LÓPEZ MARCOS, P. *La pintura renacentista en la antigua Diócesis de Cartagena: 1514-1570*. Universidad de Murcia, 2021. Ese trabajo deja sin efecto gran parte de lo escrito hasta la fecha que ha desenfochado y malinterpretado la figura de Andrés de Llanos. Ver como ejemplo HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L. “La estela de Hernando de Llanos en tierras de Murcia...”, op. cit.; y “La pintura en la Diócesis de Cartagena en la segunda mitad del siglo XVI”. En *SIGNUM. La gloria del Renacimiento en el Reino de Murcia*. CARM, Murcia 2017; pp.237-255. Este autor, ignorando datos y fechas, todo lo escrito anteriormente y con una dosis de atrevimiento notable, le hurta obras en favor de Juan de Vitoria y no le dedica más que unas pocas líneas con desgana y despreciando su labor conocida.

25 AGRM, AHPM Not. 283, fol. 131 vto.

diez y quince años en ese momento, y al que no empezaremos a ver administrando sus bienes hasta 1538.²⁶ Habría nacido, por tanto, entre 1510 y 1515, posiblemente en Valencia, y de un padre no tan mayor como a veces se ha supuesto. Andrés de Llanos debería también superar los 25 años para que le fuera dada la custodia de un menor, por lo que habría que pensar que su nacimiento se produjo en los años finales de la década de 1490. Es cierto que no se indica relación familiar alguna en ese documento entre Andrés y Melchor, algo que por sabido añadiría el escribano al redactar el documento definitivo, pero ésta aparece claramente expresada en una escritura de 10 de noviembre de 1531 en la que el propio Andrés, declarándose aún tutor de Melchor, compra un censo a favor de éste en 6.000 maravedís y con una pensión de 600 maravedís anuales que debían pagar Bernardo de la Vega y su mujer, Ángela Vázquez. Como garantía habían puesto una casa en la parroquia de San Pedro. El cuerpo de esta escritura contiene los datos de filiación que de modo resumido se encuentran en la carta de ratificación hecha en la misma fecha y ante el mismo escribano por Andrés de Llanos diciéndose *pintor, vecino de esta ciudad de Murcia en nombre y como tutor y curador que soy de la persona y bienes de Melchor de Llanos, mi sobrino, hijo de Hernando de Llanos, pintor difunto*.²⁷ No caben ya más dudas del parentesco entre Hernando y Andrés, como tampoco la ha de haber sobre con quién se formó como pintor. Todo indica que fue con su hermano en su primera etapa valenciana (1506-1513) y que continuó formando parte de su taller en años posteriores, acompañándolo quizás en Murcia entre 1514 y 1516 y en su regreso a Valencia en 1517. Cuando Hernando de Llanos vuelve a Murcia para pintar los “hombros” del retablo mayor de la Catedral en 1520, es presumible que Andrés ya quedara establecido en la capital del Segura, registrándose su presencia con el oficio de pintor, vecindado en la parroquia de Santa María, en el padrón de encabezamiento de alcabalas del pan y del vino de 1522.²⁸ En ese año podemos fijar su suficiencia artística, aunque es creíble que la alcanzase antes, y es realmente sugerente su presencia murciana con respecto al año

26 AGRM, AHPM Not. 108, fols. 62 y 188. Melchor de Llanos vende un telar de terciopelo *moliente y corriente* al tejedor Francisco Vázquez por 11 ducados de oro, 20 de enero de 1538; fol. 217. Melchor de Llanos vende unas viñas a Juan Alonso Ayén en 32.000 mrs siendo testigo Andrés de Llanos, 26 de marzo de 1538.

27 AGRM, AHPM Not. 65, fol. 195.

28 AMMU S. 3, n. 644-45, fol. 62. Repartimiento de alcabala de pan y vino. 1522. Para los otros pintores ver fols. 51 y 54.

en que se cree que se acabaron de pintar las tablas de la historia de la Cruz de Caravaca, tan apegadas a los modelos y al estilo de Hernando de Llanos que, como parece lógico, su hermano seguiría fielmente. El padrón de 1522 es documento importante porque informa, sin contradicción posible, sobre qué pintores compartían espacio con Andrés de Llanos en aquellos años y competían por los trabajos importantes de pintura. Sólo tres aparecen, todos vecindados en la parroquia de Santa María: Juan de Alcaina y Ginés de Jumilla, pagando cada uno 40 maravedís, y Andrés de Llanos con una cantidad asignada de 66 maravedís, lo que indicaría un estatus económico ligeramente superior al de sus colegas. El mismo resultado se obtiene al acudir al padrón de 1522-24, también de alcabalas.²⁹ Estos datos, y los que se expusieron anteriormente, deshacen los argumentos de Hernández Guardiola sobre Juan de Vitoria, al que llama amigo íntimo y discípulo de Andrés de Llanos suponiendo que formaba parte del taller murciano de Hernando cuando éste se establece en Murcia a partir de 1514. Inexistente ese taller murciano por la vuelta de Hernando a Valencia, los padrones de encabezamiento de alcabalas de las fechas indicadas dejan sin efecto alguno a un Juan de Vitoria que trabajase en la ciudad de Murcia en la década de 1520 y que se hubiera formado con Hernando de Llanos. Todo lo demás indicado por este mismo autor con respecto a la identificación Juan de Vitoria/Maestro de Albacete, que encuentra su justificación en los rasgos hernandescos de su pintura, adolece, en nuestra opinión, de los mismos defectos que la teoría formulada sobre su edad y formación inicial que ya vemos que no se sostiene. Más adelante se tratará este asunto en profundidad.

Andrés de Llanos, ya con oficio reconocido de pintor, actuaba posiblemente como cabeza de puente para los trabajos de Hernando de Llanos en Murcia, solventando encargos menores y cuidando los intereses del maestro en cuanto a la contratación de la policromía del altar mayor de la Catedral, sin duda la obra más relevante y lucrativa que entonces se podía encontrar. Su nivel de ingresos le permitió adquirir el 25 de mayo de 1523 una esclava berberisca para el servicio de su casa en algo más de 9.000 mrs, pagando aproximadamente un tercio del precio en el momento de la compra y dejando el

29 AMMU S. 3, n. 219, fol. 32 vto. Alcabala del pan, vino y zurundaja. 1522/1524. Para los otros pintores ver fols. 27 y 28.

resto del pago para Navidad, momento en que es presumible que tuviera previsto el cobro de algún trabajo con el que hacer frente a la deuda contraída.

Si se hace caso de los datos que extrajo González Simancas del desaparecido libro de fábrica de la Catedral de Murcia, Hernando de Llanos debió de morir o estar incapacitado para el trabajo en 1526, ya que va a ser en las cuentas de ese año cuando se le paguen por primera vez a Andrés de Llanos y a Jerónimo de la Lanza cantidades estimables por su intervención en la policromía del retablo mayor. La cita es la siguiente:³⁰

Lanza (Gerónimo de la).- Pintor, dorador y entallador.- En el libro de fábrica que comienza en 1513, cuenta de 1526, folio 128 vto, hay un asiento que dice así: "Pintores.- Ytem han ganado andres de llanos y me jerónimo de la lanza pintores ciento y quarenta y ocho mil y quinientos mrs los nueve mil y setecientos y cinq^o que se le devian del tpo del canónigo mergelina que mandaron que se les pagasen de los demás les dio el dho canónigo juan de horozco por el dorar de cinco pilares del retablo mayor empezando de uno que esta a mano dcha del sacramento y los otros quatro que están a los lados de la ystoria de en medio hasta la coronación con todos los capiteles y resaltos con las ymagine dellos con la historia de la asunpcion de nra señora con caja bebederas y por la historia que esta ala parte del evangelio en lo alto del dho retablo que es la prentación de nra señora y otra historia que esta dela otra parte en lo alto del dho retablo ala parte dela epla que (es) la historia dla visitación a sancta ysabel desta manera por el primer contrato ciento y ochenta ducados y por el segundo ciento y veinte y por el tercero otros ciento y veinte y ansy mesmo deziseis ducados por dorar la historia de los angeles que esta en la cabeça del dho retablo que monta todo lo que el dho canónigo les ha dado los dichos ciento y quarenta y ocho mil y quinientos quedaseles deviendo a los dos pintores veinte y quatro mil mrs según el dho canónigo Ju^o de horozco dixo".- Como entallador figura en la cuenta de lo gastado en 1528, f^o 141 vto, donde

consta se le pagan a este artista y a Andrés de Llanos 24.750 mrs por el dorado del retablo mayor, y 135.725 "para pago delas dos historias de la salutación y desposorio de nra señora ... y para en pago delas otras dos historias dela quinta angustia y resurrección..." - Los mismos pintores cobran, f^o 191, 16.230 mrs por el oro y a cuenta de su trabajo por dorar las andas que había hecho maestre Jerónimo Quijano (v. este artista). En el libro siguiente, que empieza con las cuentas de 1534, folio 4, aparece la partida en que se completa el pago entregándoles 37.840 mrs.- En el último citado libro, folio 23 vto, se les abonan 25.975 mrs por la pintura del órgano y sus puertas. Esta es la postrera vez que se cita en las cuentas al pintor Jerónimo de la Lanza; Llanos aún siguió trabajando después de 1534.

[...]

Llanos (Andrés de).- Pintor (v. Jerónimo de la Lanza).- A más de las obras en que trabaja con Jerónimo de la Lanza, este pintor deja otras en la Catedral de Murcia dignas de ser mencionadas.- En el f^o 55 del libro de cuentas de 1534 a 1573, hay un asiento que dice así: "mas dio en descargo e dio a llanos pintor por pintar la plan del altar mayor y otras cosas dadobo quinze mil y quos y sesenta y nueve mrs"; y en la cuenta de 1545 está otro más interesante aún, pues nos da noticia del retablo de la capilla del Cabildo, obra suya de bastante mérito y que actualmente se conserva, si bien con alguna torpe restauración. La partida referente a este retablo de la capilla de S. Juan o del Cabildo, obra al fol. 68 v^o.

Hay que hacer unas apostillas sobre esos datos de González Simancas porque su redacción puede inducir a error. Tal y como se expresa, parece que Jerónimo de la Lanza desapareciera de las cuentas de la Catedral en 1534, cuando en realidad el pago por lo hecho en el órgano y sus puertas es de 1536. En 1537 Llanos recibía un pago en solitario de tres ducados por ciertos niños y otras imágenes que pintó en las puertas del órgano³¹, y también en ese año se daban 26.150 maravedíes a los pintores por las puertas del órgano y otras cosas que han pintado³², y no cabe pensar que esos pintores fueran otros

30 GONZÁLEZ SIMANCAS, M. *Catálogo monumental de España. Provincia de Murcia*. Mss. 1905-907; tomo II, p. 559 y sgts.

31 ACM Caja 4, libro 7; fol. 30.

32 ACM Caja 4, libro 7; fol. 31.

que Andrés y Jerónimo. Esa sí será la última vez que Jerónimo de la Lanza recibiera dinero de la Catedral por trabajos y no parece que ese año fuera necesariamente el de su muerte, aunque sí es cierto que no se le vuelve a encontrar en empresa artística alguna. Es bien probable que su actividad de pintor quedase integrada en la del taller de Andrés y que por eso no se detecte a través de documentos. Es conocido que en 1548, cuando casa su hijo Ginés, Jerónimo de la Lanza ya había muerto pero no se han podido determinar ni la fecha exacta ni la causa. Contiene también esa cita literal algo relevante y es que se hicieron hasta tres contratos con los pintores para el trabajo de pintar y dorar el retablo mayor. Ninguno de ellos, que sepamos, se ha conservado.

Parece conveniente cerrar en este punto los trabajos de Andrés de Llanos para la Catedral. En el mismo libro de cuentas de fábrica se registra un pago a su favor de 3.750 maravedíes en 1540 *para traer oro de Valencia y lo tiene para pintar la peana del altar mayor*³³, estipulándose más adelante que esa cantidad se le había de tener en cuenta en los trabajos que ya había comenzado y cuyo pago final recoge González Simancas. La redacción de ese pago sugiere un viaje a Valencia del propio pintor que no es en absoluto descartable. Pero quizás el mote más importante es el que tiene relación con el retablo de san Juan de la claustra, que González Simancas no transcribe por considerarlo posiblemente equívoco, aunque el retablo no duda en atribuirlo a Andrés de Llanos. [Ilust. 5] El texto es como sigue: *Más dio en descargo en pago al señor maestrescuela veinte ducados y a Hernando de Llanos pintor seis mil doscientos cincuenta maravedíes para ayuda a pintar el retablo de la capilla del cabildo que monta todo 13.750 maravedíes.*³⁴ En el mismo año de 1545 se completa el pago del retablo de la siguiente manera: *Más da 7.750 maravedíes que pagó a los pintores para cumplimiento de pago del retablo del cabildo.*³⁵ Esa equivocación del redactor de las cuentas -Rodrigo de Junterón- al confundir los nombres de los hermanos, es la que indujo a pensar que Hernando seguía vivo en aquel año, cosa imposible de creer por los documentos que ya se han citado, como también lo es que hubiese un segundo pintor de este nombre del que no tenemos noticia alguna. Pues en ese error

asentó Hernández Guardiola sus deducciones para quitar la atribución hecha desde antiguo de este retablo a Andrés de Llanos y darla, con seguridad inusitada, a Juan de Vitoria. Un despropósito a todas luces que puede rebatirse, sin dudas, con la simple comparación de esas pinturas con las que años después haría Vitoria en el retablo de *Santiago*, que muestran una distancia estilística suficiente como para no pensar en que fueran hechas por el mismo artista. Ni el color ni el tratamiento de las figuras principales y los ropajes en que se envuelven, por no citar otros detalles, aconsejan una misma mano para estas tablas. Quizás sí pudo haber colaboración de Juan de Vitoria en la predela del retablo de *san Juan* por los motivos que más adelante se expondrán y por ese último pago en que se alude a *los pintores*, dando a entender que hubo más de uno trabajando en el retablo. La confusión que a veces se produjo entre los nombres de pila de los pintores Llanos parece que fue frecuente y llegó incluso hasta 1550. El 13 de marzo de ese año, en una escritura de reconocimiento de censo de Andrés de Llanos a favor de Luis de Roda por tres tahúllas de moreral que tenía en Casteliche, el escribano Lope del Castillo puso el nombre de *Hernando* por dos veces para tacharlo y sobrescribir *Andrés*.³⁶

Hacer ahora una valoración más ajustada de Andrés de Llanos es cosa que se desprende fácilmente de lo expuesto. Como continuador más cualificado y directo de su hermano Hernando no sólo consiguió trabajos importantes en la Catedral murciana, sino que durante toda su vida aceptó contratos de retablos particulares como lo ponen de manifiesto los que nos han llegado. Es curioso que el 12 de enero de 1549 Andrés de Llanos y Ginés de León ratificasen con Pero Viçente, de Yecla, el hacerle en el plazo de quince meses un retablo que habían concertado 21 años antes -el 9 de diciembre de 1528-, en precio de 82 ducados, para una capilla de la iglesia de Santa María de aquella localidad.³⁷ Aunque se cita el notario ante quien pasó ese contrato, del que comitente y artista no quisieron variar cosa alguna a pesar del tiempo transcurrido, no se ha conservado el protocolo en que estaba. Los trabajos de la Catedral en los que entonces se empleaba Andrés y los que surgirían posteriormente, dilataron en exceso la realización de esta obra que ahora se retomaba.

33 ACM Caja 4, libro 7; fol. 49 vto

34 ACM Caja 4, libro 7; fol. 68 vto.

35 ACM Caja 4, libro 7; fol. 76 vto.

36 AGRM, AHPM Not. 84, fol. 62 vto.

37 AGRM, AHPM Not. 149, fol. 1018.

Ilustración 5
Andrés de Llanos. *Retablo de san Juan de la claustra*.
1545. Catedral de Murcia.



Algo extraordinario por la tardanza en resolver esta petición, pero que habla en favor de Andrés de Llanos como pintor más destacado del panorama murciano al que se le podía permitir un retraso semejante en la entrega de una obra. Se sabe por el testamento de Jerónimo Quijano que Andrés de Llanos había participado, en torno a 1533, en el retablo de la iglesia de San Martín, de La Gineta, hecho en colaboración con el maestro mayor del Obispado, y que al parecer nunca se recogió por quienes lo encargaron.³⁸ Otra dilación inexplicable que esta vez cayó del lado de los comitentes. También se conoce por publicaciones que Andrés de Llanos trabajó al menos una vez para Orihuela, en 1536, realizando un perdido retablo de Santiago para la capilla de Alfonso Liminiana en el Socós.³⁹ Diciéndose el pintor vecino de Murcia pero residente en Orihuela, se compromete a hacer al óleo un retablo de regulares dimensiones con la imagen de Santiago en el centro y a los lados de este cuadro central san Pedro y san Juan bautista. Encima de Santiago iría la Verónica y a los lados de ésta santo Tomás y san Antonio. Arriba del todo se pintaría la Trinidad y al pié del retablo la Magdalena, san Miguel y santa Lucía. En las polseras se pondrían dos flores de lis por armas y algunos santos más que mejor le parecieran al pintor.

Son estas algunas muestras de los muchos encargos recibidos por Andrés y en el propio testamento del pintor, de 10 de diciembre de 1552, encontramos lo siguiente:

Item declaro que tengo dado a Ginés de Escobar para en cuenta y pago de lo que trabajó en el retablo de Morales cuatro mil doscientos sesenta y un maravedíes según que está asentado en mi libro.

Item declaro que en cuenta del retablo de Salvador Navarro tengo dado a Ginés de Escobar un mil setecientos tres maravedíes según que parecerá por el dicho mi libro.

Item declaro que queda a deber Pedro Morales trece ducados del retablo que le hice cóbrense de él.

Item me debe Gonzalo de Baena? un ducado de una imagen cóbrense de él.

Item declaro que tengo a mi cargo de hacer unas andas de Yecla y me dieron para en parte de pago treinta ducados los cuales yo di a Julián de Monte? carpintero? y a Juan Rodríguez para que hiciesen las andas de madera y no las han hecho conforme a lo capitulado entre mí y ellos.⁴⁰

Se puede deducir fácilmente de este documento que Andrés estuvo trabajando hasta poco antes de su muerte en varios encargos a la vez, que esa debió de ser la tónica general de trabajo y para desarrollarlo necesitaba de los oportunos colaboradores. También que en ese año era Ginés de Escobar quien estaba integrado en el taller de Andrés de Llanos y que trabajaba, junto al maestro, en dos retablos. Refleja el testamento también que Andrés, además de pintar, aceptaba habitualmente trabajos de dorado, estofa y encarnaciones de todo tipo de tallas y esculturas, algo que se sabía por las cuentas de la Catedral y que hasta última hora estuvo haciendo. Fue, pues, un artista con todas las habilidades del oficio de pintor ejercido sin interrupción aparente durante 30 años y no ha de sorprender que con él colaborasen pintores con una formación inicial ya superada que les permitiría integrarse rápidamente en la dinámica de trabajo del taller. A ellos les transmitiría una especialización en el oficio y seguramente, a través de modelos y de la práctica, unas características peculiares de estilo que, a veces, hacen difícil deslindar una mano de otra cuando no se analizan con detenimiento las pinturas.

Dato curioso sobre Andrés de Llanos, dado a conocer por Muñoz Barberán, es que quizás el pintor tuvo alguna relación con el comercio de vino. La deducción de este posible comercio se extrae del inventario de bienes del pintor en que aparecen referenciadas en su casa muchas tinajas con una capacidad notable.⁴¹ Que eso fue así lo confirma ahora otro documento, de 15 de julio de 1540, por el que Andrés de Llanos y Juan de Cuenca contratan a Fernán Martínez para que cuidase las viñas del pago de Mambrillos(?) y lo había de hacer hasta que se hubiera vendimiado,

38 MUÑOZ BARBERÁN, M. *Memoria de Murcia (Anales de la ciudad de 1504 a 1629)*. Academia Alfonso X el Sabio, Murcia 2010; p. 33.

39 LÓPEZ JIMÉNEZ, J.C. "Descubrimiento de ser Juan de Vitoria el pintor del retablo mayor de la ermita gótico-mudéjar de Santiago (Pasos de Santiago)". Rev. *MURCIA*, Diputación Provincial, nº 4, 1975; pp.73-79. La signatura de este documento es Archivo Histórico de Orihuela (en adelante AHO) Prot. 70, 16 de marzo de 1536.

40 AGRM, AHPM Not. 153, fol. 889.

41 MUÑOZ BARBERÁN, M. *Sean quantos (Vida artística murciana de los siglos XVI-XVII)*. Ed. Almadí, Murcia 1996; pp. 138-142.

respondiendo de los daños. Le pagarían por su trabajo cinco ducados en tercias partes.⁴² Fue frecuente en los artistas de este siglo y posteriores que se ocuparan en trabajos complementarios que completaban su economía doméstica. La venta de hoja de moreral, el arriendo de tierras de labor, la cría de gusano de seda, el ganado, el arrendamiento de viviendas... solían constituir este tipo de aportes en dinero. Previamente se habían invertido los excedentes por cobro de obras importantes más los ahorros en la compra de aquellos bienes raíces o semovientes que procuraban la mejora de su patrimonio personal. No sólo poseía viñas Andrés de Llanos sino que su sobrino Melchor, hijo de Hernando, también las tenía heredadas posiblemente de su padre, por cuanto el 26 de marzo de 1538, como ya se dijo, con plena capacidad de obrar sobre sus bienes, vendió a Juan Alonso de Ayén las que tenía en el pago de Albadel por 32.000 maravedíes. Uno de los testigos de la venta fue su tío Andrés. Sugerente es también la información que aporta el codicilo de Juana de Castro, mujer de Melchor de Llanos, hecho el 7 de agosto de 1561. Había hecho testamento el día anterior ante un notario del que no se ha conservado protocolo alguno, y al siguiente se acordó de que Bartolomé de Carmona, casado con su hija Justina de Llanos, había recibido al tiempo de su casamiento unas viñas en el pago de Alquibla que a su hija le había dejado su tía, Catalina de Albacete, y que no se había hecho valoración de ellas. Mandó que se apreciaran y se considerasen como bienes propios de su hija aportados al matrimonio.⁴³ En esa cercanía familiar entre los apellidos Llanos y Albacete a través de la mujer de Melchor abunda aún más el testamento de la propia Catalina de Albacete, hecho el 11 de junio de 1549.⁴⁴ La suponemos soltera, por cuanto no declara estar casada o ser viuda, y nombra por sus cabezaleros ejecutores a Andrés de Llanos y a Beatriz Martínez, viuda de Juan de Jumilla, especificando, quizás por la diferencia de apellidos, que ésta era su hermana. Se manda enterrar en la iglesia mayor, en sepultura propia, y tras unas mandas por las que encargaba misas y aliviaba su conciencia, deja a su hermana por usufructuaria de la casa en que habitaba, en Santa María, y a su muerte quiere que pase a su sobrina Justina de Llanos, hija de Melchor de Llanos y Juana de Castro, a la que llama también sobrina. Además,

42 AGRM, AHPM Not. 108, fol. 520.

43 AGRM, AHPM Not. 413, fol. 374 vto.

44 AGRM, AHPM Not. 444, fol. 79.

hace a Justina heredera universal de sus bienes por el *mucho amor* que le tiene y las buenas obras que de ella ha recibido. Es testigo del testamento, entre otros, Melchor de Llanos.

Son interesantes también para la biografía de Andrés de Llanos los datos contenidos en los pocos padrones que se conservan de la primera mitad del siglo XVI en el Archivo Municipal de Murcia. Vistos ya los de 1522-24, es clarificadora la noticia que aparece en el de moneda forera de 1548 de la parroquia de Santa María.⁴⁵ Excusando ese pago aparecen los motes siguientes: *Andrés de Llanos pintor dijo ser hijodalgo; Melchor de Llanos dijo ser hijodalgo*. El expediente de hidalguía comenzado en 1541 debió de dar el resultado que se buscaba. Lo que declaraban Andrés y su sobrino era una hidalguía no por servicios de armas o a la Corona sino por linaje, hidalguía que recordemos también ostentó por idénticos motivos el pintor Andrés de Bustamante desde 1509.⁴⁶ Ajenas al mundo levantino esas declaraciones de hidalguía de los pintores, no fue raro que en La Rioja se exhibiesen por los artistas para salir de las listas de pecheros obligados a contribuciones concejiles. La ostentaba desde 1497 el pintor Alonso Gallego, residente en Nájera, aunque hubo de volver a pleitear por ella en 1519; y al también pintor Andrés de Melgar se le reconocía finalmente en 1541 por el ayuntamiento de Santo Domingo de la Calzada.⁴⁷ Ninguna información municipal se conoce hasta hoy para el caso de Andrés de Llanos, del que se desconoce si debió de pleitear para conseguir ese estatus ciudadano. En 1552 Andrés de Llanos aparece en el padrón de caballeros cuantiosos sometidos a alardes correspondiente a Santa María: *Andrés de Llanos pintor lanza y espada*.⁴⁸ Aunque su presencia en él tiene más que ver con un impuesto por capitación en relación a la renta de que se disponía, lo cierto es que en algunos casos esa obligación de mantener caballo y diferentes armas en función del dinero que se poseyera se pudo equiparar con el tiempo a la hidalguía, no siendo este el caso de nuestro pintor. En el mismo padrón de la milicia ciudadana de ese año y con igual obligación también aparece en ese año y en la misma parroquia el pintor Ginés de Escobar, señalándose para ambos un cuarto escalón

45 AMMU Leg.1067/16 Padrón de Moneda Forera de Santa María. 1548; fols. 8 y 18.

46 TORRES SUÁREZ, C. "El pintor burgalés Andrés de Bustamante...", op. cit.

47 MOYA VALGAÑÓN, J.G. *Alonso Gallego y Andrés de Melgar, pintores*. Instituto de Estudios Riojanos, Logroño 2013; pp. 11-12 y 114.

48 AMMU Leg.1068(II)_n. 105 Padrón de Alardes de Caballeros de Cuantía. Parroquia de Santa María. 1552; fol. 2.

de esa milicia y una renta bastante menor que los que estaban obligados a mantener caballo y armas largas. Melchor de Llanos debió gozar también de una renta suficiente para vivir y se le debió exigir su participación en alardes de cuantiosos, ya que el 7 de mayo de 1552 compraba una ballesta, por dos ducados de oro, al espadero Juan de la Trinidad.⁴⁹

A Andrés de Llanos se le localiza con alguna frecuencia en los protocolos de la primera mitad del siglo XVI firmando como testigo o siendo fiador. En ese último cometido es de reseñar la escritura de 1 de junio de 1545, hecha en las casas del obispo, por la que Andrés de Llanos y Juan de Vitoria salieron por fiadores del carpintero Ginés López, vecino de Liétor, que se comprometía a devolver al canónigo Jerónimo Grasso todo lo que hubiere recibido su hijo del padre del canónigo, Esteban Grasso.⁵⁰ La noticia es interesante porque supone un cierto conocimiento de los pintores de un carpintero de las tierras altas de Albacete, que comerciaba con madera y cuyo hijo al parecer residía en Murcia -veremos más adelante qué interés tiene esta cuestión-, y porque de la unión de ambos en esta escritura, hecha en las cercanías de la Catedral, se ha deducido que Juan de Vitoria colaboraba entonces, como integrado en su taller, con Andrés de Llanos en la pintura y dorado del retablo de *san Juan de la claustra*. Ya se señaló antes esa más que probable colaboración, sobre todo por lo del pago a *los pintores* que trabajaban en ese retablo contenido en las cuentas de la Catedral. A Juan de Vitoria lo encontramos ya independizado de Andrés de Llanos en 1552 cuando éste, en unión de Ginés de Escobar -su colaborador entonces- fue requerido para tasar las pinturas del retablo de *Santiago* que Vitoria llevaba haciendo para los cofrades de la ermita murciana de esta advocación desde el año anterior, única muestra que se conserva segura de su mano.⁵¹ Fue una de las últimas apariciones de Andrés en relación a su profesión, ya que a finales de ese año hacía testamento y moría. Los pormenores de sus últimas voluntades y su posterior inventario de bienes son de sobra conocidos y no vamos a insistir en ello.⁵²

La figura de Andrés de Llanos presenta un perfil

49 AGRM, AHPM Not. 247, fol. 72 vto.

50 AGRM, AHPM Not. 38, fol. 278 vto.

51 LÓPEZ JIMÉNEZ, J.C. "Descubrimiento de ser Juan de Vitoria...", op. cit. La transcripción del documento presenta algunos errores que afectan incluso a la tasación del retablo, que fue de 145 ducados.

52 MUÑOZ BARBERÁN, M. "El pintor Andrés de Llanos enterrado en Santa María." En *Sepan quantos ...*, op. cit.; pp. 138-142; y LÓPEZ MARCOS, *La pintura renacentista...*, op. cit.; p. 371.

interesante tanto por los trabajos que desarrolló a lo largo de su vida, en los que se advierten colaboraciones con los maestros ligados a la obra de la Catedral, como por su significación en el panorama pictórico murciano de la primera mitad del siglo XVI, con unas derivaciones posteriores que no se han valorado de forma ajustada. Con los datos de que disponemos, sólo por ser el continuador más directo del estilo de su hermano Hernando en Murcia, ya merece un acercamiento en profundidad a su figura que no sólo es que no se había hecho en el pasado, sino que además se había visto afectado seriamente por publicaciones de Hernández Guardiola en torno a la personalidad pictórica de Juan de Vitoria. En 30 años de desarrollo de la carrera profesional de Andrés, se le localizan colaboraciones con pintores ya formados que parecen sucederse en el tiempo de modo muy ajustado. Los trabajos para la Catedral los hizo al lado de Jerónimo de la Lanza, que aparece en Murcia en 1526 coincidiendo con la llegada de Quijano, calificándolo González Simancas en su *Catálogo... de pintor, dorador y entallador*. Si en el *Catálogo...* éste aparece con el apelativo de "m^e" (maestre), en su artículo sobre la Catedral de Murcia esa abreviatura de maestre se convierte en Miguel.⁵³ Simancas cita a otro *Miguel Jerónimo* que junto a Pero Lamíquez y Ginés de León cobraban en 21 de agosto de 1527 por su trabajo en la cajonería de la sacristía. En los documentos en que se cita a Jerónimo de la Lanza se le llama siempre "maestre", por lo que es posible que Simancas malinterpretase la abreviatura añadiéndole un sobrenombre de Miguel que realmente no tuvo el artista. *Miguel Jerónimo* y *maestre Jerónimo* es muy probable que fueran en realidad una misma persona.

La siguiente colaboración que se puede atestiguar por noticias indirectas es la de Juan de Vitoria. Aunque trabaja en solitario entre 1538 y 1541 en Chinchilla, en obras menores⁵⁴, se puede creer que esos fueran sus primeros trabajos y que por aquellos años ya anduviera en el taller de Andrés de Llanos. Es seguro que el 15 de abril de 1540 estaba en Murcia, donde firma como testigo en la compra de una montura a Juan Pérez Beltrán⁵⁵, y hasta ahora

53 GONZÁLEZ SIMANCAS, M. "La Catedral de Murcia". *REVISTA DE ARCHIVOS, BIBLIOTECAS Y MUSEOS*, Año XV, Madrid 1911; pp. 510-538.

54 SANTAMARÍA CONDE, A. y GARCÍA-SAÚCO BELÉNDEZ, L.G. La iglesia de Santa María del Salvador de Chinchilla (estudio histórico artístico). Instituto de Estudios Albacetenses, serie I, nº 7. Albacete 1981; pp. 130 y 259. En esta última página se dice lo siguiente: "VITORIA, Juan de. Pintor. que doró y dio de colores a un pie de madera para fijar la cruz mayor en 1538, dos años después pintaba los ciriales y en 1541 pintaba los varales del palio."

55 AGRM, AHPM Not. 108, Fol. 234 vto.



Ilustración 6

Juan de Vitoria, *Retablo de Santiago*, 1552. Museo de Bellas Artes de Murcia.

no se ha registrado documentalmente su presencia en otros lugares, siendo además muy escasas sus escrituras murcianas.⁵⁶ Su actividad, que parece no despegar en solitario hasta 1551-52 en que sabemos que trabaja solo en el retablo de *Santiago*, debió de estar ligada a la de Andrés de Llanos en la década de 1540. [Ilust. 6] Por último, no cabe duda de que Ginés de Escobar formaba parte del taller de Andrés de Llanos por los pagos que se declaran en el testamento de éste por pintar en hasta dos retablos. De Ginés de Escobar sólo conocemos dos obras más, ambas perdidas: el cuadro-retablo que hizo para la cofradía murciana del Rosario, con la *Asunción de la Virgen*, contratado el 2 de marzo de 1551⁵⁷; y el inacabado retablo de la *Encarnación*, para la capilla de la Vera Cruz de Santa Eulalia de Murcia, que por muerte prematura del pintor se comprometió a acabar Juan de Vitoria por escritura de 27 de junio de 1554.⁵⁸ Como vemos, la primera obra desligada enteramente de Andrés de Llanos no le impediría seguir colaborando con el maestro hasta su muerte, tal y como reflejan las mandas testamentarias de Andrés ya citadas. La suposición, arrastrada desde antiguo, de que Juan de Vitoria pudo ser discípulo de Ginés de Escobar tomando como base la continuación del retablo para Santa Eulalia interrumpido a la muerte de éste, es otra de las muchas equivocaciones que han persistido inexplicablemente hasta en publicaciones recientes.⁵⁹ La sucesión de pintores que colaboraron con Andrés de Llanos a lo largo de su vida parece ahora no ofrecer dudas y no nos puede extrañar que sus estilos, de clara raíz hermandesca, afloren con distintas interpretaciones en quienes colaboraron con Llanos durante años.

⁵⁶ A pesar de que las firmas son muy parecidas, no se debe confundir la del pintor con la de Juan de Vitoria, mercader (ver su testamento y codicilo, respectivamente, en AGRM, AHPM Not. 27 bis, fols. 275 y 277, así como la partición de sus bienes en AGRM, AHPM, Not. 29, fol. 225, el 11 de diciembre de 1536), y el hijo de éste de igual nombre del que se pueden encontrar frecuentes escrituras en estos años (ver AGRM, AHPM Not. 29, 33, 37, 38, 65 o 299, entre otros).

⁵⁷ AGRM, AHPM Not. 87, fol. 73 vto.

⁵⁸ AGRM, AHPM Not. 93, fol. 387. El documento lo dio a conocer el conde de Roche en un artículo aparecido en *EL DIARIO DE MURCIA* de 16 de noviembre de 1888. Baquero Almansa la insertó en su conocido libro *Los profesores de las Bellas Artes murcianos*.

⁵⁹ HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L. "La estela de Hernando de Llanos en tierras de Murcia...", op. cit.



II. LOS PINTORES JUAN DE VITORIA, GINÉS DE ESCOBAR, GINÉS DE LA LANZA Y GINÉS LÓPEZ.

Ilustración 7

Juan de Vitoria. Retablo de Santiago: Traslación del cuerpo del santo. 1552. Museo de Bellas Artes de Murcia.



Ilustración 8

Juan de Vitoria. Retablo de Santiago: Calvario. 1552. Museo de Bellas Artes de Murcia.



Cerrar el círculo de aquellos pintores que pudieron recibir la influencia de Hernando de Llanos a través de su hermano Andrés, supone tratar sobre las figuras de Juan de Vitoria y su sobrino Ginés de La lanza, así como de la novedosa personalidad de Ginés López. De Ginés de Escobar son muy pocas las noticias que se tienen y han quedado incorporadas al tratar de pintores coetáneos. La procedencia mazarronera que le asignó el conde de Roche es bastante dudosa y sobre su estilo, que sin duda estaría influenciado por Andrés de Llanos, nada es posible apuntar ya que no hay obras atribuidas a su mano. Con respecto a Juan de Vitoria se ha escrito mucho y no siempre con acierto. La historiografía murciana se ha mostrado unánime al considerarlo murciano, pero esa procedencia no había sido afianzada documentalmente hasta fechas muy recientes. Juan de Vitoria fue hijo del platero Gil de Vitoria y de Catalina Pérez, su mujer, tal y como se declara en el inventario de bienes que hizo el pintor a la muerte de ésta en noviembre de 1550.¹ Del matrimonio llegaron a la edad adulta Juan de Vitoria, pintor, Ginés de Murcia, platero en Granada, Antonia Pérez, casada con el platero Lorenzo de Guevara, Isabel Pérez, mujer del platero Miguel de Valdivieso, y Francisca Pérez, que casó con maestro Jerónimo de la Lanza.²

Destinado quizás Juan de Vitoria a ejercer el oficio de su padre, su relación familiar con maestro Jerónimo pudo orientarle definitivamente a la pintura. Por lo que demostró saber hacer, es bastante creíble que su formación final, la que definió las líneas estilísticas de su arte, la recibiera de Andrés de Llanos con quien ya se ha dicho que colaboraría al menos en el retablo de *san Juan de la claustra*. Aclarado que fue cuñado de Jerónimo de la Lanza y no hermano como se ha podido sugerir³, la estrecha relación con los hijos de éste, a los que se refieren los documentos siempre como sobrinos del pintor, se entiende plenamente ahora, y aún más si atendemos a que en 1540

Jerónimo de la Lanza ya había muerto.⁴

Ya hemos visto algunos datos sobre este pintor, como sus pequeños trabajos en Chinchilla entre 1538-41 y los documentos murcianos citados entre 1540 y 1556 que aseguran su permanencia en la capital del Segura y su más que probable participación activa en el taller de Andrés de Llanos. Entre 1551 y 1552, ya en solitario, trabajaría en el retablo de *Santiago*, conservado hoy en parte en el Museo de Bellas Artes de Murcia, trabajo que tasarían Andrés de Llanos y Ginés de Escobar llamándoseles a ambos *maestros imaginarios*.⁵ [Ilust. 7 y 8] Ese mismo año Vitoria figuraría en el testamento de Andrés de Llanos, hecho el 10 de diciembre, como cabezalero y ejecutor de la voluntad de Andrés junto con su mujer, Isabel Nadal, que ejercería además como tutora y curadora de sus hijos menores. El nombramiento certificaría la amistad y cercanía casi familiar que existía entre ambos que traspasaba la mera relación profesional. Vitoria comenzó a pintar en solitario antes de la muerte de Llanos y su cierto prestigio local lo podemos atestiguar por los encargos de la Catedral, que recién muerto Llanos recayeron en él. En 1553, por ejemplo, se le pagaron 20 ducados por oro para el cirio pascual.⁶ En junio de 1554 se comprometía a hacer casi enteramente, en el plazo de un año, el retablo para Santa Eulalia que había dejado apenas empezado Ginés de Escobar cuando le sorprendió la muerte. Eso sugiere, al menos, un plazo de entrega fijado en un año y un pago elevado de 20.000 maravedíes, especificándose que el retablo estaba diseñado íntegramente por Escobar y dando detalles abundantes sobre cómo habrían de ser las escenas secundarias y la principal de la Concepción, que había de tener *unos rayos de oro y la luna a los pies como está en un tablero del retablo de una capilla de don Pedro de Ávalos*. Este tipo de sustituciones en caso de extrema necesidad fueron corrientes entre colegas, no indicando, necesariamente, una relación maestro/discípulo como se ha sugerido sin razones suficientes en este caso. Acabado ese compromiso, aceptó el 7 de octubre de 1555, llamándose *pintor de imaginería*, la realización de otro retablo para el

1 AGRM, AHPM Not. 152, fol. 699.

2 Todas estas filiaciones familiares se pueden ver en los siguientes documentos consultados en AGRM, AHPM: Not. 148, fol. 100, 16 de julio de 1540, acuerdo entre Juan de Vitoria y Lorenzo de Guevara sobre la dote de Antonia Pérez; Not. 148, fol. 58, 15 de octubre de 1540, donación de parte de casa de Catalina Pérez a sus hijos Juan de Vitoria y Ginés de Murcia; Not. 314, fol. 153 vto., 19 de febrero de 1555, ratificación por Luis de Guevara de los acuerdos relativos a la dote de su madre y herencia de su abuela; Not. 221, fol. 126 vto., poder de Juan de Vitoria a su sobrino Miguel Ángel de la Lanza, clérigo, para que en Granada trate con Ginés de Murcia un acuerdo que ponga fin al pleito que mantienen por la herencia de su madre; Not. 469, fol. 555 vto., revocación de ese poder al haberse alcanzado un compromiso que no satisfizo al pintor.

3 GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, C. "Pintura y decoración del templo". En *Historia de la Región de Murcia*. Tomo V. Ed. Mediterráneo, Murcia 1980; pp. 370-396.; ver p. 384.

4 El documento de donación de Catalina Pérez a sus hijos Juan y Ginés, citado anteriormente, se realizó "en las casas de la viuda de Jerónimo de la Lanza". Para ese año también había enviado Isabel Pérez del platero Miguel Valdivieso: AGRM, AHPM Not. 108, fol. 433, 8 de marzo de 1540.

5 LÓPEZ JIMÉNEZ, J.C. "Descubrimiento de ser Juan de Vitoria...", op. cit.

6 ACM Caja 4, libro 7, fol. 108 vto.

convento de la Santísima Trinidad de Villena⁷, el cual había diseñado el maestro Juan Rodríguez que se ocuparía de la hechura de toda la madera. Arriba había de pintarse la coronación de Nuestra Señora y más abajo la Salutación; en los lados del retablo san Jerónimo, san Francisco, la Transfiguración y la Concepción, también en este caso *con unos rayos de oro y la luna a los pies como está en un tablero del retablo de una capilla de don Pedro de Ávalos*; en el banco los cuatro evangelistas, de dos en dos, figurando con cada pareja, respectivamente, san Juan bautista y san Andrés, yendo en el tablero de en medio san Pedro y san Pablo, todos estos en medias figuras; para el sagrario cuatro figuras de dos legos y dos frailes de la Trinidad; y en las vueltas de arriba santa Catalina y la Magdalena. Se especifica que a los pies de la Concepción se pondría una monja trinitaria y que la madera habría de ser dorada con los fondos azules. El pintor haría todo a su costa, incluso la encarnación de un crucifijo y la pintura de una caja en azul con estrellas de oro para el trono de la Santísima Trinidad. Debía entregarlo hecho para san Juan de junio de 1557 y por un precio de 130 ducados de oro pagados conforme avanzase la obra, adelantándole 30 ducados al artista y comprometiéndose éste a ir a Villena a hacer la parte que le tocase del trabajo de pintura y dorado o enviar persona que en su lugar lo hiciese. Lo que más sorprende de este encargo es que el pintor, al mes siguiente -12 de noviembre-, traspasó todo lo relativo a la pintura de los tableros al pintor Ginés López, de Liétor, que hasta fechas recientes resultaba casi un completo desconocido en el panorama de la pintura murciana del XVI. El documento, muy interesante, es como sigue:

Sepan cuantos esta carta de obligación vieren cómo yo Ginés López vecino que soy de la villa de Liétor imaginario otorgo y conozco que me obligo de hacer y dar hecho y pintado todos los tableros que vos Juan de Vitoria imaginario vecino de esta ciudad de Murcia estáis obligado a hacer en un retablo que se ha de hacer para el monasterio de la Trinidad de la ciudad de Villena esto en lo que toca al pincel y lo demás necesario que hubieren menester los dichos tableros del

⁷ AGRM, AHPM Not. 95, 7 de octubre de 1555. Hernández Guardiola, por efecto de una noticia completamente errónea dada por López Jiménez ("Descubrimiento de ser Juan de Vitoria...", op. cit.: "Ginés López, vecino de Yecla, Juan de Vitoria y Martín Aye, vecinos de Murcia, se comprometen al retablo para el monasterio de la Trinidad, de Villena, en 65 ducados, pagaderos en tres veces. Murcia, 12 noviembre 1555."), duplica el contrato de este retablo. (Ver "La estela de Hernando de Llanos en tierras de Murcia...", op. cit., p. 234).

dicho retablo los cuales dichos tableros tengo de pintar de las figuras y según y por la forma y orden que vos el dicho Juan de Vitoria sois obligado a lo hacer por contrato hecho ante Lope del Castillo escribano público de la dicha ciudad de Murcia su fecha de él a siete días del mes de octubre de este año de mil quinientos cincuenta y cinco años el cual se otorgó entre vos el dicho Juan de Vitoria y Luis Albergo? clérigo vecino de la dicha ciudad de Murcia el cual tengo visto y entendido todo lo que por él se declara. Los cuales dichos tableros tengo de dar por hechos y aderezados y acabados puestos en perfección desde hoy día de la fecha de esta carta hasta el día de san Juan de junio que vendrá del año venidero de mil quinientos cincuenta y siete años so la pena y penas que contra vos el dicho Juan de Vitoria están puestas por el dicho concierto las cuáles yo sobre mí pongo para ser ejecutado por ellas todo lo cual que es dicho tengo de hacer y cumplir por precio y cuantía de sesenta y cinco ducados los cuales vos el dicho Juan de Vitoria me habéis de pagar por mi trabajo en esta manera luego de contado quince ducados de los cuales os doy carta de pago porque los he recibido y cobrado y renuncio por ello la ley de la innumerata pecunia prueba y paga y otros quince ducados me habéis de pagar por el día de san Juan de junio del año venidero de quinientos cincuenta y seis años y otros quince ducados para el día de pascua de navidad luego según fin del dicho año y lo demás restante me lo habéis de pagar acabado que haya la dicha obra y puesta que sea en vuestro poder en la dicha ciudad de Murcia a mi costa de llevar y traer y yo tengo de poner todos los materiales que para la dicha pintura y para hacer los dichos tableros se requiere y tengo de hacer todo lo demás que fuere necesario de se hacer en el dicho retablo de pincel so la dicha pena y para ello obligo mi persona y bienes habidos y por haber.

Y yo el dicho Juan de Vitoria que soy presente otorgo y conozco que acepto este contrato y aceptándolo me obligo de dar y pagar a vos el dicho Ginés López por hacer y pintar los dichos tableros por la orden que está dicho los dichos sesenta y cinco ducados a los plazos y según y por la forma y orden que por vos está dicho y declarado y por ello obligo mi persona y

*bienes habidos y por haber...*⁸

A partir de aquí comienzan las obligaciones normales de este tipo de contratos dando poder los otorgantes a las justicias y jueces, etc. Firman los dos pintores, Juan de Vitoria y Ginés López, siendo testigo Ginés de la Lanza que jura conocer al artista de Liétor. El documento es interesante porque, más allá de agrupar a tres pintores, pone en relación a este desconocido Ginés López con aquel carpintero de Liétor de igual nombre por el que dieron fianza Andrés de Llanos y Juan de Vitoria en 1545, cuando se comprometió a pagar al padre del canónigo Grasso todo aquello que diera a su hijo. Es fácil deducir que el joven podría haber entrado entonces por aprendizaje en el taller de Llanos y que ahora, diez años después y seguro de su solvencia pictórica, Vitoria le encargaba la realización de esos tableros en presencia de Ginés de la Lanza que juraba conocerlo quizás por haber sido condiscípulo suyo. Lo que se desprende también fácilmente de este contrato es que Juan de Vitoria, a la muerte de Andrés de Llanos, no sólo había heredado los encargos de la Catedral sino que había quedado como sucesor cualificado de la línea estilística de su maestro y, al parecer, también de su taller, trabajando en su entorno entonces, como maestros de la pintura y con plena autonomía, dos artistas más: su sobrino Ginés de la Lanza y Ginés López.

De este Ginés López se conoce un documento más que lo pone en relación directa con Andrés de Llanos. El 8 de noviembre de 1554 se otorgó en Murcia la siguiente carta de pago:

Sean cuantos esta carta de pago y finiquito vieren cómo nos Isabel Nadal viuda mujer que fui de Andrés de Llanos pintor difunto y Andrés de Llanos clérigo su hijo vecinos que somos de la muy noble y muy leal ciudad de Murcia y Ginés López pintor vecino de la villa de Liétor estante al presente en esta dicha ciudad todos tres de mancomún y a voz de uno y cada uno de nos tenidos y obligados por el todo renunciando como renunciarnos las leyes de la mancomunidad como en ellas se contiene otorgamos y conocemos por esta presente carta que somos contentos y bien pagados de vos Salvador Navarro vecino de

*la dicha ciudad de los sesenta mil maravedíes que debía al dicho Andrés de Llanos nuestro marido y padre y a mí el dicho Ginés López que fue el precio en que fue tasada la obra del retablo que se pintó del dicho Salvador Navarro su invocación de san Salvador los cuales dichos sesenta mil maravedíes nos ha dado y pagado el dicho Salvador Navarro a nosotros y al dicho Andrés de Llanos dicho con treinta y seis ducados y diez reales que de presente recibimos de mano de Francisco de Olivares en nombre del dicho Salvador Navarro en reales de plata castellanos en presencia del escribano y testigos...*⁹

Este documento, en el que actúa como testigo Juan de Vitoria, está relacionado con uno de los trabajos que dejó inconclusos a su muerte Andrés de Llanos. Una de las cláusulas de su testamento, que ya vimos, dice así: *Item declaro que en cuenta del retablo de Salvador Navarro tengo dado a Ginés de Escobar un mil setecientos tres maravedíes según que parecerá por el dicho mi libro*. Escobar, que moriría poco tiempo después que Llanos, no pudo continuar esa obra que fue encomendada por la viuda a Ginés López, como certifica la carta de pago, lo que denota que sabía quién era el pintor y confiaba en su capacidad para resolver el encargo. Para ese año de 1554 éste estaba ya en disposición de aceptar obras en solitario, tal como hizo en este caso y también, al año siguiente, con los tableros del retablo de Villena que le traspasaría Vitoria.

El motivo de ese traspaso, que a priori puede extrañar un tanto por ser obra importante, quizás tenga que ver con la gran actividad desarrollada por Vitoria a la muerte de Andrés de Llanos, asumiendo la demanda de pintura de toda la diócesis de Cartagena como heredero del taller, así como también con la cierta independencia que mostraba la siguiente generación formada en la estela de Llanos. A pesar de aceptar los trabajos que Vitoria les proponía como cabeza visible del taller, también contrataron en solitario obras en las que no repartirían las ganancias con el maestro. Vitoria se comprometió en 1554 a pintar casi enteramente el retablo que había dejado apenas empezado Ginés de Escobar cuando murió y en 1555, además de en el retablo de Villena, trabajó también en unas andas para Yecla, inconclusas a la muerte

⁸ AGRM, AHPM Not. 314, fol. 714, 12 de noviembre de 1555.

⁹ AGRM, AHPM Not. 248, fol. 323.

de Llanos, y en una tabla del *Descendimiento*. Pudo llevar adelante otros encargos, pero estos son los que conocemos por la documentación y que pueden explicar el por qué transfirió a Ginés López los trabajos de pintura de Villena. Las andas para Yecla, al igual que el retablo de Salvador Navarro, se las encarga también la viuda de Llanos a Vitoria y figuraban entre las mandas de su testamento, aclarando entonces Andrés que había subcontratado todo lo relativo a madera con el carpintero Julián Monte(¿) y el tallista Juan Rodríguez, a los que dio 30 ducados, pero que no habían hecho nada. Este negocio, al cabo de los años, lo terminaría cerrando Juan de Vitoria del siguiente modo:

En la muy noble y muy leal ciudad de Murcia en las casas de los otorgadores a veintidós días del mes de abril año del señor de mil quinientos cincuenta y cinco años ... Isabel Nadal viuda mujer que fue de Andrés de Llanos por sí misma y como madre tutriz y curatriz testamentaria que soy de Andrés de Llanos clérigo y Pedro de Llanos y Luisa de Llanos e Isabel de Llanos sus hijos legítimos y del dicho Andrés de Llanos su marido por el testamento que el dicho su marido hizo y otorgó ante Martín Faura escribano público del número de esta dicha ciudad de Murcia de que yo el dicho escribano doy fe que así lo he visto estar escrito y asentado en el dicho testamento y nos los dichos Andrés de Llanos y Pedro de Llanos y Luisa de Llanos e Isabel de Llanos sus hijos y herederos que somos del dicho Andrés de Llanos difunto nuestro padre todos vecinos que somos de la dicha ciudad de Murcia de mancomún y a voz de uno ... dijeron que por cuanto el dicho Andrés de Llanos su marido y padre era obligado de hacer y dar hechas y acabadas unas andas con su custodia de madera al moderno según y de la manera que al presente se usa y platica para en que se haya de llevar y lleve el santísimo sacramento en su día y fiesta y en otros que se requiere para el Concejo de la villa de Yecla todo hasta en cuantía de ochenta ducados que montan treinta mil maravedíes de talla y pintura los cuales el dicho Concejo de la dicha villa de Yecla son obligados a le dar y pagar según y por la forma y orden que se contiene en el contrato que entre el dicho Andrés de Llanos y el dicho Concejo se hizo y otorgó por ante

Francisco de [roto] escribano de su majestad y del dicho Concejo a que se refirieron y por fin y muerte del dicho Andrés de Llanos las dichas andas y custodia no se hicieron y por el dicho Concejo le pedía a los dichos otorgantes que pues el dicho Andrés de Llanos su marido y padre tiene recibido del dicho Concejo treinta ducados para la dicha obra en cuenta y parte de pago de los dichos treinta mil maravedíes acaben las dicha andas y por la dicha Isabel Nadal y sus hijos ha sido pedido y concertado con Juan de Vitoria imaginario y vecino de la dicha ciudad que acabe de hacer y haga las dichas andas y las ponga en perfección según y como el dicho Andrés de Llanos era obligado y haya y lleve para sí el interés y paga que pide por el hacer de las dichas andas se ha de pagar por el dicho Concejo así de madera como de pintura que es hasta en las dichas cantidades de los dichos treinta mil maravedíes dos ducados más o menos a vista de oficiales conforme al dicho contrato y el dicho Juan de Vitoria por les hacer buena obra y porque en ello no se les recrezcan pérdidas y costas a la dicha Isabel Nadal y sus hijos lo ha habido por bien por tanto por la presente en la mejor forma y manera que podían y (de) derecho pueden y de derecho deben dijeron que hacían e hicieron cesión y traspasación al dicho Juan de Vitoria de todo el derecho y [roto] y ----- que al hacer de las dichas andas y contrato [de ellas] han y tienen para que el dicho Juan de Vitoria haga y acabe [roto] como de pintura conforme al dicho contrato y para que [roto] del dicho Concejo los dichos ochenta ducados que son obligados a pagar [roto] y por la forma y orden que en el dicho contrato se le [roto] la dicha cobranza le dieron poder cumplido en su misma [roto] para que los haya y cobre por sí como cosa suya y de lo que cobrarse y recibiere pueda dar y otorgar carta o cartas de pago y de finiquito y lasto en forma y prometieron y se obligaron de estar y pasar por lo contenido en este contrato y de no lo revocar reclamar ni contradecir ahora ni en tiempo alguno por ninguna orden que sea ni le pedir ni será pedida cosa alguna al dicho Juan de Vitoria ahora ni en tiempo alguno en la dicha razón so pena...¹⁰

10 AGRM, AHPM Not. 314, fol. 259

Cuestión distinta es la de la tabla del *Descendimiento*. Se contrata el 30 de diciembre de 1555 y del documento falta la parte superior que impide saber si las personas que encargaban (Juan de Torres, Luis Gómez y dos más) representaban a una cofradía o a un templo, desconociéndose por tanto el destino que tendría la pintura. Lo que ha subsistido del documento sólo alcanza a mostrar las características de la obra: *... nos obligamos de dar y pagar a vos Juan de Vitoria pintor vecino de la dicha ciudad que sois presente conviene a saber dieciséis ducados de oro o su justo valor por razón de la pintura de una pieza que os hemos dado hecha de madera en la que habéis de pintar una historia del abajamiento de cruz y la moldura de oro y unas bolsericas de plata corlada y esgrafiado un romano en ellas de carmín el campo la cual dicha pieza habéis de dar acabada al óleo y unos perfiles de oro en las diademas para quince días antes de todos santos primeros vinientes de este presente año y prometemos y nos obligamos de os dar y pagar los dichos dieciséis ducados en esta manera los seis ducados luego y los seis ducados para el día y fiesta de san Juan de junio primero venidero de este presente año y la resta a cumplimiento de los dichos dieciséis ducados para quince días antes de los dichos todos santos que es cuando nos habéis de dar acabada la dicha historia y para ello obligamos nuestras personas y bienes...*¹¹

Volviendo al retablo de Villena, no hay seguridad en señalar qué pintor hizo la *Inmaculada* de la capilla de Pedro de Ávalos ni en qué templo se encontraba, pero aquel modelo iconográfico de una Inmaculada con rayos de oro alrededor, anterior a 1553 que es cuando por primera vez se cita como veremos más adelante, levantó expectación en el ámbito regional. Lo que se describe está directamente relacionado con la *Inmaculada* que se encuentra en la iglesia de Santiago, en Vélez Blanco, datada en 1577 -lo que da idea de la pervivencia del modelo- y perteneciente a un conjunto mayor encargado por Mencía y Francisca Fajardo, hijas del segundo marqués de los Vélez. [Ilust. 9] En el catálogo de la exposición *SIGNUM*, la tabla fue atribuida al *círculo de Ginés de la Lanza*, círculo que no ha existido por ser Ginés el último pintor de una generación en el entorno de Llanos y haber muerto siete años antes de la realización de



Ilustración 9

Atrib. a Jerónimo de Córdoba. *Inmaculada*. 1577. Iglesia de Santiago de Vélez Blanco. Considerada como obra del círculo de Ginés de la Lanza, la tabla tiene todas las características formales del estilo de Jerónimo de Córdoba, discípulo de Juanes, que estuvo trabajando en Murcia entre 1561 y 1601. (Fot. cortesía de REVISTA VELEZANA)

¹¹ AGRM, AHPM Not. 253, fol. s/n, 30 de diciembre de 1555.

esa pintura.¹² Su único alumno reconocido, Jerónimo Ballesteros, no pudo adquirir entre 1567 y 1570 -fechas de su carta de aprendizaje y de la muerte del maestro- la destreza suficiente para ejecutar ese encargo, y hubo de completar su formación con Jerónimo de Córdoba, pintor de procedencia valenciana, discípulo de Juanes y de factura estética muy distinta a la usada por los seguidores de Andrés de Llanos.¹³ Es a Jerónimo de Córdoba a quien podría atribuirse esa pintura de Vélez Blanco, que presenta unas características propias de su estilo, ya que se le puede creer con la suficiencia artística necesaria en esos años como para copiar una *Inmaculada* 20 años anterior y que se mueve en una estética cercana a Juanes.

Mientras realizaba el retablo de Villena la muerte sorprendió a Juan de Vitoria, siendo su sobrino Ginés de la Lanza, que moriría a comienzos de 1570, el encargado de terminar los trabajos inacabados y el que en su testamento declaraba tener aún unos cobros pendientes por lo que había hecho en ese retablo. No conocemos la fecha exacta del fallecimiento, pero sí que fue después del 14 de mayo de 1556 en que otorgaba una revocación del poder dado a su sobrino Miguel de la Lanza, clérigo, que debía estar presente en el otorgamiento de la escritura que solucionaba asuntos familiares relacionados con la herencia de su madre. Quizás estaba ya enfermo o posiblemente no quiso él mismo acudir a esa cita. Quería que su sobrino le representase para la escritura que había de ...otorgar *Ginés de Murcia, su hermano, vecino de la ciudad de Granada, sobre que se ha de desistir y apartar de cierto pleito y demanda que le tiene puesta al dicho Juan de Vitoria sobre los bienes de Catalina Pérez, su madre, y de los bienes y herencia de Juana Pérez, su hermana, en la cuál ha de aprobar la escritura de concierto que entre ellos se hizo ante mí el presente escribano y la sentencia dada y pronunciada sobre la dicha demanda por el licenciado Ortiz alcalde mayor en esta dicha ciudad, la aceptar según que por él fuere otorgada y así otorgada aprobar la obligación que el dicho Miguel de la Lanza le hizo por los treinta ducados que se obligó a le pagar al dicho Ginés de Murcia según que está otorgada porque la cumplirá*

*al plazo o plazos en ella contenidos y demás de la dicha obligación hacer gracia y suelta al dicho Ginés de Murcia de las costas en que por el dicho licenciado Ortiz, alcalde mayor, fue condenado el dicho Ginés de Murcia en la sentencia que en el dicho pleito se pronunció y obligar al dicho Juan de Vitoria que cumpliendo el dicho Ginés de Murcia las dichas escrituras de concierto no pedirá las dichas costas y hacer sobre ello las escrituras que necesarias sean con las fuerzas y firmezas que convengan.*¹⁴ Firma el pintor este poder con su letra característica que no acusa enfermedad grave, pero lo cierto es que no mucho tiempo después murió. El poder nos suministra una información familiar más: la existencia de otra hermana, Juana, que posiblemente murió joven.

No se conoce el testamento de Juan de Vitoria porque todo indica que fue ológrafo y que no se protocolizó, aunque sí se aceptaron sus disposiciones por los familiares. Cuando su sobrino Ginés de la Lanza redacta su testamento en 1570, en una de las cláusulas se puede leer lo siguiente:

Item mando digo y aclaro que por cuanto yo hube y heredé del dicho Juan de Vitoria mi tío ciertos bienes entre los cuales heredé unas casas con cargo que se dijese ciertas misas por el ánima del dicho mi tío y de su madre según más largamente consta y parece por una cláusula del testamento que el dicho mi tío hizo y otorgó escrito de su mano y firmado de su nombre que está en mi libro en el arca que el tenor de la dicha cláusula dice así:

Digo yo Juan de Vitoria que es mi voluntad que todos los años para siempre jamás se digan por el ánima de mi hermana Juana Pérez mujer que fue de Pedro Calderón dos misas rezadas cada año y se han de decir un mes antes de todos santos y otro mes después y el día y sacar sobre mi sepultura una cesta de pan y media docena de cirios / y más por mi ánima el día de la Natividad de nuestro señor Jesucristo tres misas la una por mi padre y la otra por mi madre y la otra por mí / el día de nuestra señora de marzo otras tres misas por lo mismo / el día de Pascua de Resurrección otras tres misas por lo mismo /

12 RUIZ, N. *Inmaculada Concepción*. En *SIGNUM. La gloria del Renacimiento en el Reino de Murcia*. CARM, Murcia 2017; pp. 382-383.

13 HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L. "La estela de Juan de Juanes en el sureste español: el pintor Jerónimo de Córdoba (1537-1601...)." *ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO*, Vol. XCV, 2014; pp. 63-80.

14 Ver para el poder AGRM, AHPM Not. 221, fol. 126 vto.; y para la revocación Not. 469, fol. 555 vto.

el día de la Ascensión de nuestro señor tres misas / la Pascua de Espíritu Santo otras tres misas / el día de Corpus tres misas / el día del nacimiento de san Juan tres misas / el día de la visitación de nuestra señora otras tres misas / el día de la Asunción de nuestra señora otras tres misas por lo mismo todas se puedan decir cada día una misa empezando la primera el día señalado y esto dejo sobre mis casas y por patrón a Ginés de la Lanza y que sean sus hijos con este cargo y que no las puedan vender sino a parientes míos hecho en Murcia a ocho de junio año de mil quinientos y cincuenta y cinco Juan de Vitoria.

Aunque el pintor moriría tiempo después de redactar esas últimas voluntades, en el momento de hacer testamento es probable que ya se sintiera enfermo y con unas capacidades para el trabajo algo menguadas, de ahí que algunos de los contratos por él firmados los pasara a otros artistas. A su lado, a pesar de contratar obras de modo directo y con independencia, pudo permanecer su sobrino Ginés de la Lanza que sería, aparentemente, uno de los más beneficiados por el testamento de su tío.

Ginés de la Lanza fue el último pintor que pudo recibir la influencia de Andrés de Llanos, de forma más o menos directa o a través de sus colaboradores, aunque a diferencia de su tío Juan de Vitoria nada se le puede atribuir con seguridad. Hijo de Jerónimo de la Lanza y de Francisca Pérez y sobrino de Juan de Vitoria, hermano de su madre, se le localiza ya en 22 de marzo de 1545 con su firma característica siendo testigo en una escritura de obligación.¹⁵ En esa fecha podemos suponerle una edad suficiente como para que hubiera alcanzado la oficialía de su profesión o incluso la maestría. Habría nacido, por tanto, en los años finales de la década de 1520, que coinciden con la aparición de su padre trabajando en Murcia. En 1548, con oficio reconocido y con expectativas de poder mantenerse económicamente, contrae matrimonio con Juana López, firmándose las cartas dotalas en casa de su tía Isabel de Vitoria, o Pérez de Vitoria, con cuyos hijos mantendrían los Lanza una relación estrecha y prolongada en

el tiempo.¹⁶ Las cartas de dote y arras se firmaron el mismo día, 1 de octubre de 1548.¹⁷ La dote de la novia, en forma de donación *propter nuptias*, la otorga Ana López, viuda de Alonso Martínez de Corpa, del siguiente modo: *digo que por cuanto a servicio de Dios nuestro señor y mediante su gracia y bendición está asentado y contra(ta)do que vos Juana López mi hija y del dicho Alonso Martínez de Corpa hayáis de casar y consumir matrimonio en faz de santa madre Iglesia con Ginés de la Lanza hijo legítimo de Jerónimo de la Lanza difunto y de Francisca Pérez su mujer vecinos de la dicha ciudad y para ayuda el sustento y carga del dicho matrimonio está concertado que yo haya de dar a vos la dicha mi hija cincuenta mil maravedíes así de mis propios bienes como de los bienes del dicho vuestro padre en la manera que en esta escritura será declarado por tanto por esta presente carta digo que hago la dicha donación a vos la dicha Juana López mi hija de los dichos cincuenta mil maravedíes para el efecto susodicho de los dichos bienes los cuales me obligo de vos dar y pagar en esta manera la mitad en dineros contados y la otra mitad en ropas y ajuar de casa apreciado por personas que de ello sepan el día que pusiéredes casa aparte con el dicho vuestro marido contando que luego que hayáis consumido el dicho matrimonio vos tengo de dar seis mil maravedíes en dineros y un manto de sarga y un sayuelo de raso carmesí en lo que valiere y costare en cuenta de los dichos cincuenta mil maravedíes todo lo cual que dicho os prometo y me obligo de guardar y cumplir y pagar según dicho es... Por su parte el novio se comprometió a dar en arras a su mujer *por honra del dicho matrimonio y de la limpieza y virginidad de la dicha Juana López su esposa ... de sus propios bienes ... diez mil maravedíes que estimaba valer la décima parte de sus bienes para que los haya y lleve de ellos y para el cumplimiento de ellos obligó su persona y bienes.**

Que estos documentos fueran firmados en casa de su tía Isabel hace probable que a la muerte del padre, ocurrida en torno a 1540, la mala relación con su madre le llevara a vivir en casa de sus tíos y que su educación artística corriera a cargo de Juan de Vitoria, del que sabemos fue su continuador para

¹⁵ AGRM, AHPM Not. 38, fol. 269. En la escritura Garci González, vecino de Mazarrón, se compromete a pagar a Gonzalo Moreno 15 ducados.

¹⁶ AGRM, AHPM Not. 974, 21 de enero de 1600. El beneficiado Miguel de Valdivieso deja por su testamento un censo de 200 ducados a favor de Jerónimo de la Lanza y de su mujer, Ana de Segura.

¹⁷ AGRM, AHPM Not. 302, fols. 721 y 722.

el inacabado retablo de Villena y del que recibiría bienes a su muerte, entre ellos una casa. Además de su discípulo, pudo ser colaborador suyo desde bien pronto y es seguro que conoció a Andrés de Llanos, del que se influenciaría a través de la pintura de su tío o por haber estado, incluso, en su taller, una hipótesis que cuadra bien con las fechas que ahora se manejan. En 1552, cuando hay que suponerle con la madurez suficiente como para afrontar encargos en solitario y siendo vecino de San Pedro, se propuso el pintor recuperar aquellos útiles del oficio que pertenecieron a su padre y que habían quedado en poder de su madre. Concierta esa compra con Francisca Pérez el 17 de enero y el estado del documento nos impide leerlo por completo, pero sí entrever lo adquirido: *...Ginés de la Lanza vecino que soy de esta ciudad de Murcia prometo y me obligo de dar y pagar a vos Francisca Pérez viuda mujer que fuisteis de Jerónimo de la Lanza vecina de la dicha ciudad o a quien vuestro poder hubiere conviene a saber ¿? por razón que vos los quedo debiendo restantes de los veinticuatro ¿? porque de vos compré y recibí una losa de moler colores de pórfido y cinco molones y dos arcas y unos papeles de dibujo y un armario ¿? del oficio de pintor que de vos compré...*¹⁸ A la muerte de Jerónimo de la Lanza aquellos bienes del oficio de pintor pasarían a ser propiedad de su viuda que habría compensado a los hijos y herederos de otro modo. Parece que Ginés dio a la entrega de esos bienes 10 ducados y los 14 restantes los pagaría en dos veces, en san Juan de junio de ese año y en igual fecha del siguiente. No eran sólo útiles lo que compraba, sino también dos arcas y un armarito, posiblemente con dibujos y grabados, así como otros papeles sueltos, todo ello por un precio considerable para el momento.

Los documentos sobre este pintor no abundan en contratación artística. Se le localiza con cierta frecuencia entre 1550 y 1559 como testigo de escrituras diversas¹⁹, comprando paño o vendiendo hoja de unos morerales suyos²⁰, y en algunas otras escrituras que tienen un interés distinto. En febrero de 1552 sitúa López Jiménez, aunque sin citar documento alguno, la compra de una casa en San Pedro que recibe de su madre, su hermana Estefanía

y su marido²¹, y en diciembre de 1553, quizás como señal de que le iba razonablemente bien la vida, toma a su servicio por seis años a la niña Magdalena de Lillo(¿), de edad de ocho años.²²

Pero las finanzas de Ginés, como las de cualquier otro artista del momento, eran variables y dependían de los ingresos que tuviera por actividades ligadas a su oficio y de los complementos que se pudiera proporcionar, como la venta de esa hoja de moreral que hemos visto. En enero de 1558 traspasaba al mercader Martín Sánchez, con el que tenía una deuda pendiente aún mayor, 8.461 maravedíes que le debía por obligación Rodrigo Roca, seguramente de algún trabajo que le hacía.²³ También, el 5 de septiembre de 1559 se comprometía a pagar a su hermano Miguel Ángel, clérigo, 30 ducados que le había prestado, por *le hacer placer y buena obra*²⁴, y en enero del año siguiente el mismo Ginés aceptaba de nuevo de su hermano ocho ducados como pago final del ajuste de cuentas por la partición de bienes de sus padres, dando carta de finiquito y comprometiéndose a no pedir en adelante cosa alguna.²⁵

Ginés de la Lanza, al que en algunos documentos se le llama pintor de retablos, ha dejado un escaso rastro documental sobre su actividad pictórica. Es muy probable que trabajase en los encargos que recibía el taller de su tío, como así parece que lo hizo en el retablo de Villena, pero antes, en 1553, ya contrataba en solitario su primera obra documentada, un retablo para Santo Domingo citado por López Jiménez pero del que no dio referencia documental alguna.²⁶ El contrato completo es como sigue:

Sean cuantos esta carta de obligación vieren cómo yo Ginés de la Lanza pintor de imaginería vecino que soy de esta muy noble y muy leal ciudad de Murcia otorgo y conozco que me obligo de hacer y dar hecho a vos el muy reverendo señor Alonso Pérez Monte racionero en la iglesia de Cartagena que sois presente conviene a saber un retablo que tenga en la punta de él un Dios padre media figura en unas nubes en la pieza de en medio una imagen de

18 AGRM, AHPM Not. 310, fol. 21 vto.

19 Ver como ejemplo AGRM, AHPM Not. 41, 42, 72, 93 y 364.

20 AGRM, AHPM Not. 316, fol. 453 vto. y Not. 317, fol. 324, respectivamente, para la compra de paño y la venta de hoja. Este tipo de escrituras eran frecuentes registrándose para el mismo Ginés de la Lanza otra deuda por compra de paño el 26 de septiembre de 1566 (Not. 604) y un nuevo pago por venta de hoja el 30 de octubre de 1569 (Not. 346, fol. 511).

21 LÓPEZ JIMÉNEZ, "Descubrimiento de ser Juan de Vitoria...", op. cit.

22 AGRM, AHPM Not. 42, fol. 280.

23 AGRM, AHPM Not. 315, fol. 50 vto.

24 AGRM, AHPM Not. 44, fol. 262.

25 AGRM, AHPM Not. 159, fol. 193 vto.

26 LÓPEZ JIMÉNEZ, "Descubrimiento de ser Juan de Vitoria...", op. cit. El contrato se localiza en AGRM, AHPM Not. 90, fol. 542 vto., 6 de noviembre de 1553.

la Concepción con unos rayos de oro y en las dos piezas de los lados san Pedro y san Pablo con cielos y suelos de colores y por coronas unos hilos de oro y en el banco de abajo ha de llevar en medio un Cristo como sale del sepulcro y un ángel medias figuras y en los otros cuadros medias figuras en cada uno y el dorado ha de ser de la talla de los capiteles dorado y los campos azules y la talla del friso y la talla de los pilares ha de ser dorada y los campos azules . Item que los lados del dicho retablo han de ser amarillos y los lados de molduras amarillas y las fronteras coloradas de oro bruñido y el manto de nuestra señora manto y saya con? ropa de ley ha de llevar unos frisos de oro y una corona de oro en la cabeza de reina. El dicho retablo ha de ser y lo tengo de hacer para la capilla que vos el dicho señor racionero tenéis en el monasterio de señor Santo Domingo extramuros de esta dicha ciudad de la manera que está hecho de madera y el cual me obligo de hacer y dar hecho para quince días venideros del mes de octubre del año que vendrá de mil quinientos cincuenta y cuatro años el cual dicho retablo dejaré bien y perfectamente acabado a vista de oficiales que de ello sepan puestos por ambas partes por precio y cuantía de treinta y cinco ducados de oro y justo peso de la manera que al presente se usa los cuales me habéis de dar y pagar sin otra cosa alguna en esta manera en todo este presente mes de noviembre en que estamos de la fecha de esta carta la mitad de ellos y la otra mitad luego como fuere acabando y visto el dicho retablo sin otro plazo ni trato alguno si no lo acabare e hiciere como dicho es que a mi costa lo podáis hacer tal y tan bueno como en esta escritura se contiene y por lo que a más costare de lo que me dais y por lo que tuviere recibido me podáis ejecutar en ello seáis creído por vuestro juramento sin otra averiguación alguna y es entendido que el asentar del dicho retablo ha de ser a costa de vos el dicho señor racionero y el arrancar ha de ser a mi costa y el banco del dicho retablo ha de ser todo dorado frontera y molduras pintado lo cual que dicho es así tener y guardar y cumplir y haber por firme obligo mi persona y bienes muebles y raíces habidos y por haber. Alonso Pérez. Ginés de la Lanza.

Y yo el dicho Alonso Pérez Monte racionero que a lo que dicho es presente soy otorgo y conozco que acepto y recibo en mi favor esta escritura y todo lo en ella contenido y aceptándola y recibéndola prometo y me obligo que haciendo y cumpliendo vos el dicho Ginés de la Lanza lo de suso declarado y haciendo el dicho retablo tal cual está por vos de suso especificado daré y pagaré los dichos treinta y cinco ducados por la forma de él los diecisiete ducados y medio en todo este mes de noviembre en que estamos de la fecha de esta carta y los otros diecisiete ducados y medio restantes luego como acabado y visto so pena que os los daré y pagaré con el doble y costas a lo cual obligo mi persona y bienes espirituales y corporales habidos y por haber y nos ambas las dichas partes por lo que cada uno es obligado cumplir por esta escritura damos y otorgamos todo nuestro poder cumplido yo el dicho Ginés de la Lanza a cualesquier justicia y jueces de sus majestades y yo el dicho Alonso Pérez Monte racionero a cualesquier jueces eclesiásticos de cualquier fuero y jurisdicción que sean ante quien esta carta fuere mostrada y de ella pedido cumplimiento de justicia a la jurisdicción de los cuales y de cada uno de ellos nos sometemos sojuzgamos y renunciamos nuestro propio fuero jurisdicción y domicilio y la ley de si convenerit de iudicium para que por todo rigor de derecho ejecutando en nuestras personas y bienes o de cualquiera de nos hagan cumplir y pagar esta escritura y lo en ella contenido lo cual habemos por firme como si en todo ello fuésemos condenados por sentencia definitiva dada por juez competente y la sentencia fuese por nos consentida y pasada en cosa juzgada remota toda apelación sobre lo cual renunciamos todas y cualesquier leyes fueros y derechos que en nuestro favor sean y la ley y derecho que dice que general renunciación hecha de leyes non vala en testimonio de lo cual otorgamos esta carta ante el escribano y testigos en la dicha ciudad de Murcia a seis días del mes de noviembre año del nacimiento de nuestro salvador Jesucristo de mil quinientos cincuenta y tres años testigos que fueron presentes Alonso de Gregorio Luis de Roda y Pedro Ruiz de Otálora y Hernán Pérez barbero vecinos de Murcia y lo firmaron de sus

nombres. Firmaron arriba por yerro. Pasó ante mí Lope del Castillo, escribano.

El precio declarado no es el de un gran retablo, pero sí que suponía un reto para el pintor que había de presentar unas figuras bien construidas, dentro de su correspondiente paisaje, y la iconografía central debía ajustarse a aquella Inmaculada rodeada de rayos que ya vimos que se había impuesto desde que apareciera en la capilla de don Pedro de Ávalos. El 27 de septiembre de 1563 doró Ginés de la Lanza una imagen de la Virgen para unos vecinos de La Ñora.²⁷ Juan Cascales, Hernando Alcaide y Juan Campoy se presentan en la escritura como particulares sin que podamos conocer el destino que tuvo la imagen. Ginés de la Lanza se comprometió a dorar y pintar la escultura por 12 ducados, la mitad a la firma del documento y el resto para la Pascua de Espíritu Santo en que debía estar finalizado el trabajo. López Jiménez, en su artículo citado anteriormente, dice que en junio de 1558 Juana Roca traspasaba una deuda al pintor en razón de ocho ducados del retablo de *san Juan* y siete ducados y medio que le debía a Juan de Vitoria de un retablo de *san Lorenzo* -hemos de suponer que lo acabaría Ginés-. Le atribuye, también sin datos comprobables hasta hoy, el cuadro de *santa Bárbara*, en la Catedral, pintado para Catalina de Balibrera, y un retablo de *san Antonio* abad, para San Nicolás, noticia que extrae de su testamento. No hay por qué dudar de que Lanza pintase una santa Bárbara para la Catedral, pero la conservada hasta hoy tiene todos los rasgos de ser obra de Jerónimo de Córdoba a quien creemos habría que atribuirle como más adelante se verá. Aunque parece decir que pintó un retablo para la Merced, años antes había publicado una noticia parecida especificando que se trataba de unas puertas pintadas para la imagen de la Merced.²⁸ Los documentos que avalarían estas obras y atribuciones no se han podido localizar, advirtiéndolo ahora por las inexactitudes en que pudiera haber incurrido López Jiménez. Con respecto a trabajos menores, hemos podido localizar el realizado para el boticario Hernando Romero, quien el 18 de marzo de 1558 se comprometía a pagar a ... *Ginés de la Lanza pintor de retablos vecino de esta dicha ciudad o a quien vuestro poder para ello hubiere es a saber seis ducados de oro justo peso y valor los cuales los*

conozco deber y son por razón que son restantes de mayor cuantía de un cajón que pintasteis para mi botica del cual me tengo por contento y entregado a toda mi voluntad sobre que renuncio toda excepción de engaño y prometo y me obligo de pagar los dichos seis ducados para el fin del mes de mayo primero que vendrá de este presente año.

Con respecto a noticias que lo relacionen con otros artistas, más allá de lo visto para Juan de Vitoria y Ginés López, el 9 de abril de 1563 recibía poder del bordador Pedro de Contreras, vecino de Dosbarrios pero residente en Murcia, para que cobrase del también bordador Juan de Villalobos lo que éste le debía por una cédula firmada de su nombre.²⁹ A comienzos de ese año fue nombrado junto con su hermano por cabezalero en el testamento del pintor valenciano Juan de Córdoba, documento que se tratará con detalle al abordar la biografía de su hijo Jerónimo. Pero será en 1567 cuando se registre la más singular de estas relaciones. El 15 de febrero firmaba Ginés de la Lanza la carta de aprendizaje con Jerónimo Ballesteros, al que acepta a su servicio y como aprendiz cuando contaba con once años de edad y al que ya tenía a prueba en su casa desde la Navidad pasada. Acuerda con el padre del niño que esté siete años con las condiciones acostumbradas de mantenerlo y enseñarle el oficio, pero pagándole el pintor al final 12 ducados en razón del servicio prestado.³⁰ El documento es interesante porque no hay ningún otro en estas décadas en que tan clara y directamente el aprendizaje diera sus frutos y porque significa que para ese año Ginés de la Lanza ya era un maestro con prestigio reconocido en la ciudad. También interesa porque nos aproxima la fecha de nacimiento de Jerónimo Ballesteros en torno a 1556. El contrato de aprendizaje no es enteramente al uso, pagando el maestro por enseñar el oficio quizás porque se trató de esa modalidad que incluía “servicio y soldada”, esto es, prestar un servicio doméstico en unas condiciones razonables para el menor -darle de comer, beber, vestir, vida honesta, etc.-, señalándole un salario al final de esa etapa. La condición extraordinaria es que el niño iba a aprender, además, el oficio de pintor si demostraba aptitudes para ello.

Todo parecía irle bien al pintor y el 13 de enero de

²⁷ AGRM, AHPM Not. 415, fol. 384.

²⁸ LÓPEZ JIMÉNEZ, J.C. “Correspondencia pictórica valenciano-murciana siglos XVI-XVII”. *ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO*, nº 37, 1966; p. 3-18.

²⁹ AGRM, AHPM Not. 323, fol. 676.

³⁰ AGRM, AHPM Not. 45, fol. 178 vto.

1570, diciéndose *pintor de retablos*, compró a Ginés de Alhama y su mujer un trozo de casa en San Bartolomé por 36 ducados, de los que dejó a deber 24 reconocidos en escritura aparte. Esa obligación de deuda fue traspasada por el vendedor al mercader Juan Gómez, a quien finalmente debería pagar Ginés de la Lanza.³¹ Pero las cosas se torcieron inesperadamente y el 7 de febrero, postrado en una cama, hace su testamento.³² Nombra por cabezaleros a su hermano Miguel de la Lanza, al que se llama equivocadamente Ginés, y a su sobrino Juan de Valdivieso, mandándose enterrar en San Bartolomé. Encarga misas por su tío Juan de Vitoria, del que heredó bienes y una casa y declara que el convento de la Trinidad de Villena le debe doce ducados de un retablo. Tenía terminado otro retablo para San Nicolás, por encargo de Juana Roca y con la advocación de san Antonio abad, de la que había recibido 45 ducados, ordenando que se tasase la obra y se cobrase el resto. A Jerónimo Ballesteros, su aprendiz, le manda 20 ducados por buenos servicios así como una losa de pórfido para moler colores y papeles y muestras del oficio. Declara la cuantía de los bienes llevados por su mujer al matrimonio y la deuda del boticario Gutiérrez al que pintó unas cajas para su botica. Y nada más de interés. Se sabía que su viuda, Juana López, había dado carta de perdón al tejedor de terciopelo Antonio Hernández en julio de 1571³³, pero el resumen publicado es tan escueto y directo que pareciera que hubiera habido una muerte culposa y hasta violenta. Y no fue así. Por el inventario de bienes hecho por la viuda sabemos que el pintor murió el 11 de febrero de 1570³⁴ y la revisión del perdón dado al tejedor, un año después, muestra otro perfil de los hechos.³⁵ El 4 de julio solicitaba la viuda abrir información para proceder a perdonar a Antonio Hernández, con el que había concertado previamente que le pagase 250 ducados en compensación de los gastos y daño recibido. Juan de Villanueva, vecino de Murcia, declara como testigo conocer lo tratado entre ambas partes y que a la viuda de Ginés de la Lanza, dada su pobreza, le es más útil recibir el dinero que seguir el pleito con el tejedor. En ese mismo sentido declaran los demás testigos y el alcalde mayor da licencia para que se proceda al perdón. A continuación el escribano dio

testimonio de la cláusula del testamento de Ginés de la Lanza por la que dejaba a su mujer la tutela de sus hijos menores, lo que le daba plena facultad para la administración de sus bienes con la obligación de alimentarlos con los frutos y rentas que generasen, quedando ella propietaria de los mismos una vez que los hijos hubieran salido de la patria potestad. El 24 de julio, 20 días después de iniciado el expediente y ya instituida la madre como tutora y curadora de sus hijas menores Juana y Ana y del resto de hijos -Isabel, Ginés y Jerónimo- se firma el perdón con un relato de los hechos muy preciso. Por una cuestión de enfado entre su marido y el tejedor, aquel había salido herido en un dedo de la mano derecha por cuya causa murió, pero ... *porque ahora nos las susodichas hemos sido certificadas y sabedoras que el dicho Ginés de la Lanza nuestro marido y padre fue causa de la dicha cuestión y dio ocasión a la dicha herida y a su muerte y que la dicha herida era muy poca y en un dedo y por mal recaudo y excesos que hizo y faltas de cura que tuvo murió y pasó de esta presente vida de todo lo cual estamos certificadas por muchas personas que se hallaron presentes a la dicha cuestión y supieron la causa de ella. A ruego de personas y porque el tejedor le había pagado 250 ducados ... para hacer bien por el ánima del dicho Ginés de la Lanza y para ayuda a las costas que en prosecución de lo susodicho hemos hecho y pérdida y daños que por ello se nos han seguido y recrecido, se apartaba y desistía del pleito otorgándole su perdón en cualquier asunto civil y criminal que pudiera derivarse del caso. A pesar de confesar haber recibido el dinero, Antonio Hernández dio 100 ducados y dejó a deber 150 con obligación de pago. Ese mismo día de la obligación, 25 de julio, también se extendió otro documento por el que la viuda puso condiciones especiales para el otorgamiento del perdón que en caso de incumplimiento sería revocado. Quería que mientras ella quisiese el tejedor no volviera a vivir en su casa en San Bartolomé, contigua a la de los Lanza, ni con su mujer ni con su familia si es que éstas siguieran habitando en el mismo lugar; también quería que no fuese a oír misa a San Bartolomé y Santo Domingo donde ella solía ir. En fin, la viuda no quería tropezarse durante un tiempo con quien había sido involuntario actor de la muerte de su marido mientras no olvidase aquella desgracia. Si causas de salud que nos son desconocidas habían terminado prematuramente con casi todos los pintores de la primera mitad del XVI, un accidente desgraciado se había llevado*

31 AGRM, AHPM Not. 48, fols. 28 vto., 31 vto. y 54.

32 MUÑOZ BARBERÁN, M. *Memoria de Murcia...*, op. cit.; 46. AGRM, AHPM Not. 477, s/n, 7 de febrero de 1570.

33 *Ibidem*, p. 48.

34 AGRM, AHPM Not. 48, fol. 118.

35 AGRM, AHPM Not. 6, fols. 98-105.

por delante al directo continuador de aquellos, interrumpiendo una cadena de conocimientos que, por otra parte, ya parecía agotada.

Pero sin duda lo más interesante a la muerte de Ginés de la Lanza es el inventario de bienes que hizo su mujer en febrero de 1570. Consciente del dinero que habían costado los papeles y útiles del oficio que Ginés de la Lanza compró a su madre, Juana López hizo una relación pormenorizada de todo y en la parte que más nos interesa es como sigue:

Primeramente un arca quebrada por delante con tres gonces pintada de amarillo que tiene pintados tres grifos en la cual hay dos cajones y en la dicha arca hay lo siguiente:

Primeramente un librero de cuarto pliego en que hay treinta y dos hojas de dibujos de rasguños.

Más ciento y setenta y siete hojas en papel de pliego entero entre chicas y grandes y empiezos de dibujos del oficio.

Más siete paletadas(?) de pino del oficio de poner en el pulgar.

Más cincuenta papeles de a ocho(?) alto(?) pliego pinchados y por pinchar y entre ellos algunos aceitados.

Más ciento y ocho hojas entre chiquitas y grandes aceitadas y por aceitar que tienen dibujos.

Más otra arca pintada de amarillo y negro.

Más siete rollicos de papeles pinchados y por pinchar de obra tocante al oficio chicos y grandes.

Más veintiuna hojas chicas y grandes del dibujo del oficio.

Más siete molones de piedra entre chicos y grandes de pórfido(?) tocantes al oficio de pintar.

Más tres hierrecicos tocantes al oficio de pintar rosillas.

Más tres piedras de bruñir embastadas chicas y grandes.

Más cuatro dientes de bruñir embastados.

Más tres huesos de picar.

Más media libra de ¿? de Pisa(?)

Más una onza de carmín de Indias en una caja redonda con otras colores en unos papeles pequeños.

Más una ¿? de espalto de hasta media libra de peso.

Más ocho rostros pintados al aceite en dos papeles.

Más dos piedras de moler colores de pórfido(?) tocantes al oficio, la una grande y la otra pequeña.

Más una losa grande de piedra mármol para moler colores.

Más una mesa de cuatro pies en que están las dichas cosas.

Más una redoma que tiene hasta media libra de aceite de linaza.

Más otras ocho redomas pequeñas y grandes con aceite hasta ¿? onza cada una ¿? y de nueces.

Más un lebrillico de agua en que se tienen las colores.

Más un asnillo de palo del oficio

Más un rostro de San Juan pintado al aceite.

Más un rostro en un papel pintado al aceite

Más tres mesas de gonces la una de nogal y las dos de pino la una grande y las otras pequeñas.

Más tres medias sillas de espaldas y dos pequeñas de cuero

Más dos escaleras de pino la una de quince(?) escalones y la otra de cinco.

[...]

Más un mortero de piedra mármol quebrado por el rostro con su mano de palo.

Más dos arcas pintadas de amarillo y negro grandes.

Más otras dos arcas grandes sin pintar.

Más un armario pequeño con cuatro cajoncicos para tener colores.

[...]

Más treinta y siete papeles grandes de historias dibujadas y pinchadas.

Más treinta papeles dibujados del oficio.

Más un librero de estampa de dibujos.

Más dieciséis papeles dibujados.

Más pliego y medio de papel con ocho rostros.

Más otro papel con un papagayo pintado.

Más un señor San Sebastián pintado en un lienzo al aceite.

Más otro rostro en un pedazo de lienzo al temple pintado.

Más otro lienzo de lejos ¿? historia de Narciso.

Más otro lienzo con la historia de San

Jerónimo y San Cristóbal.

Más una tabla bosquejada de la Asunción de Nuestra Señora pequeña.

Más otra tabla del bautismo de San Juan.

Más otra tabla de San Juan pequeña con el cordero en brazos bosquejada.

Más un cuadro de la historia de los reyes bosquejado.

Más otro cuadro del nacimiento bosquejado.

Más una tabla de Nuestra Señora con un niño en brazos pequeña.

Más una tabla bosquejada de San Jerónimo y San Isidro.

Más un cristo crucificado de madera pequeño.

Más ocho rollados de papeles dibujados y pinchados

Más un librito ¿? pequeño de cuarto pliego de dibujos de estampa.

Más otro libro de dibujos encuadrado en pergamino.

Más dos rollicos de papeles pinchados y dibujados.

Más veinte historias de estampas.

Más la coronación del emperador dibujada en estampa.

Más otro libro de escudos de armas y romanos pinchados y por pinchar.

Más un libro de ¿?

Más otras ocho estampas de la diosa Venus.

Más doce hojas de estampa de caballería angostas(?)

Más doce papeles de medio pliego cada uno dibujados y pinchados.

Más un libro de treinta y siete hojas de ¿? y de dibujos.

Más un libro de cien hojas de estampa y dibujo.

Más otro libro de cien hojas de medio libro de marca mayor de dibujos y estampa.

Más otro libro de cien hojas chicas y grandes de estampa y pinchados.

Más otro cuaderno de dieciséis hojas de lo mismo.

Más otro cuaderno de setenta y cinco hojas de lo mismo.

Más un librito de est[ampa] del testamento viejo ¿?

Más otro cuaderno de veintisiete hojas de

estampas de burros.

Más otro cuaderno de cincuenta y cinco hojas de estampas y dibujos.

Más otro cuaderno de treinta hojas de lo mismo entre chicas y grandes.

Más otro cuaderno de cuarenta hojas los más rostros pintados en aceite.

Más otro cuaderno de veinticinco hojas de lo mismo.

Más otro cuaderno de sesenta y seis hojas de lo mismo.

Más otro cuaderno de setenta y cinco hojas de lo mismo.

Más otro rollo de papeles pinchados y dibujos.

Más un pergamino con la quinta angustia pintada al aceite.

Más otro rollo de papeles y de burros y estampas.

[...]

Va a continuación la relación de bienes raíces -casa en San Bartolomé, un corral cercano y nueve tahúllas de moreral repartidas entre la Algualeja y el Pontel- y una relación de deudas entre las que nos interesan los doce ducados que le debían en Villena por la conclusión de un retablo -faltaba algo de dorado y pintura- y ciertos maravedíes de un retablo retasado de la viuda de Beltrán Pérez. Fue testigo del inventario, entre otros, Miguel de la Lanza que firmó por la viuda que dijo no saber. El inventario nos muestra fielmente el taller de un pintor del XVI donde se mezclaban obras a medio terminar o sólo bosquejadas con un considerable número de estudios, dibujos y grabados que servían como fuente de inspiración al artista, que es creíble que en las más de las ocasiones copiase fielmente aquellas ideas sin aportar cosa alguna novedosa. Este abundante y detallado material de trabajo permite reflexionar sobre el modo en que se transmitía el oficio de la pintura en la primera mitad del XVI.

III. SOBRE TALLERES Y EDUCACIÓN ARTÍSTICA DE LOS PINTORES EN LA PRIMERA MITAD DEL XVI

Con todo lo visto hasta el momento, parece claro que Andrés de Llanos, una vez muerto su hermano Hernando, es la figura sobre la que gira toda la pintura murciana de la primera mitad del XVI y que en su entorno anduvo el resto de pintores de cierta consideración que trabajaron en la ciudad: Jerónimo de la Lanza, Juan de Vitoria y Ginés de Escobar, a los que habría que añadir ahora la novedosa figura de Ginés López. Su influjo llegaría también a Ginés de la Lanza, que pudo conocer personalmente a Andrés y que probablemente se formaría con él a la sombra de su tío Juan de Vitoria. La presencia en el entorno de Llanos de estos dos jóvenes que llegarían a desarrollar carreras como pintores -Ginés de la Lanza y Ginés López- induce a pensar que en el taller de Llanos pudieron integrarse varios niveles del oficio. Algo de esto nos deja entrever un contrato de aprendizaje singular, firmado entre el platero Juan Muñoz y el pintor Artus Tizón el 5 de junio de 1584.¹ Ese día el platero puso a su hijo, Pedro Muñoz, de edad de veinte años, a servicio y soldada y por oficial con Artus Tizón, pintor de retablos y vecino de la ciudad, por tiempo de tres años y medio y por un precio de 33 ducados pagados como fuere sirviendo, los cuales le habrá de ir dando para que se vista. Y durante ese tiempo le habrá de dar de comer y beber, cama y si cayese enfermo curarle, sirviendo al final los días que supliesen el tiempo de enfermedad. Sigue diciendo la escritura: *Y es condición que le habéis de enseñar el oficio de pintar porque el dorar ya el dicho mi hijo lo sabe y es declaración que dentro de un año primero viniente y cumplido habéis de tomar y tener en vuestra casa un oficial digo aprendiz para que en el resto del tiempo que al dicho mi hijo le quedare pueda aprender el oficio de pintor [y con las con] diciones susodichas pongo al dicho mi hijo al dicho servicio para el dicho tiempo y precio y me obligo que durante este tiempo el dicho mi hijo vos servirá y no se irá ni ausentará todo el dicho tiempo so pena que si se fuera y ausentare que podáis tomar un oficial que sirva en lugar del dicho mi hijo y por aquello que vos lo concertaredes me podáis ejecutar sólo por vuestro juramento en que lo difirió sin que en ello haya otra prueba ni averiguación alguna.* Con las obligaciones de rigor por ambas partes, el pintor acepta al oficial y se obliga también a recibir en su taller en el plazo de un año a un aprendiz. Era habitual que el servicio y soldada mediase en este tipo de contratos, ya lo vimos en el caso de Ballesteros, pero lo que se desconocía era que una vez alcanzado el status de oficial esas obligaciones serviles, propias de los aprendices, desaparecían

¹ AGRM, AHPM Not. 62, fol. 355 vto.

en favor de una colaboración más estrecha con el maestro a fin de aprender las destrezas del oficio de pintor.

Aunque da la sensación por los documentos de que todos los pintores del entorno de Llanos se incorporaron a su taller con una formación previa, esto pudo no ser así. Lo que sí parece cierto es que los señalados antes como sus colaboradores, identificados por la documentación, alcanzaron junto al maestro un perfeccionamiento estético que conseguirían manejando los dibujos y composiciones que reproducían en la superficie a pintar mediante picado de perfiles, como da a entender el inventario de Ginés de la Lanza al referirse a papeles *pinchados*. Un material de trabajo que junto con las estampas, también abundantes en ese inventario, favorecía la repetición de las composiciones y las figuras más afortunadas -incluyendo rostros, manos y pies- e incluso los rasgos más característicos de la pintura de Andrés de Llanos. Los modelos de cabezas pintadas al óleo permitirían, además, no sólo su copia directa, sino trasladar la técnica pictórica a la generación siguiente. En ese contexto, distinguir una mano de otra en las pinturas de colaboración, que debieron ser muchas a tenor de los trabajos compartidos en retablos que reflejan los documentos, no ha de resultar fácil si se tiene en cuenta que quien contrataba y dirigía la marcha de los trabajos proporcionaba también la totalidad del diseño de la obra, limitándose los oficiales a cumplir con el cometido de preparar tablas y colores, pasar los dibujos al soporte final y darles un coloreado básico, dejando que el acabado con veladuras, mayor definición de contornos y formas mediante el dibujo y las oportunas correcciones corrieran por cuenta del maestro que unificaba el resultado final. Los colaboradores podrían dejar su impronta en partes menos importantes de los retablos, como polseras y bancos. Ese modo de trabajar es muy parecido al que siguieron los talleres italianos del Quattrocento, el que debieron instaurar los Hernandos a su llegada a Valencia y el que mantendría Andrés de Llanos en Murcia hasta su muerte por haber crecido como artista en esa dinámica de trabajo. Es llamativo en este sentido que las carreras en solitario de los pintores murcianos de mediados del XVI no empezasen a despuntar hasta el final de la vida de Andrés de Llanos. Será a principios de la década de 1550 cuando tengamos las primeras noticias de las obras hechas en exclusiva por Vitoria y Escobar. Parece que el núcleo más reconocido de la pintura murciana, el que absorbió una buena parte de la demanda, estaba en la capital y en el entorno inmediato de Andrés de Llanos y que aquellos pintores que no

se integraron en él, caso por ejemplo de Alonso de Monreal, anduvieron resolviendo encargos en otras poblaciones del reino. A todas estas características de los talleres habría que añadir la de la familiaridad. No existió ésta entre Llanos y Jerónimo de la Lanza, pero sí que la hubo entre éste y Juan de Vitoria, quien mantuvo una correa de transmisión del oficio con su sobrino Ginés de la Lanza. Al margen de esos lazos de sangre, la estrecha amistad entre unos y otros no cabe duda de que existió, siendo Vitoria cabezalero y ejecutor del testamento otorgado en 1552 por Andrés de Llanos.

Ginés de la Lanza, como nos muestra su inventario, había acumulado un caudal extraordinario de fuentes iconográficas para su trabajo. Muchos de esos papeles fueron comprados a la viuda de su padre, proviniendo seguramente del propio trabajo de Jerónimo y de lo visto y aprendido cuando colaboró con Andrés de Llanos en el retablo mayor de la Catedral y en la decoración de los órganos, y es casi seguro que heredaría de su tío Juan de Vitoria una buena parte del material que se declara en el inventario que hemos visto, que tendría su origen también en Andrés de Llanos. A pesar del tiempo que separaba a ambos pintores, Ginés de la Lanza puede considerarse a todos los efectos continuador del estilo de aquél con unas formas ya muy desgastadas y alejadas del ideal del primer renacimiento. Los pintores murcianos de mediados del XVI crecieron en una estética retardataria y retroalimentada por modelos que habían cumplido su papel en las primeras décadas del siglo, cuando eran novedosos, y que fracasaban por una torpe interpretación y al ser comparados con las formulaciones estéticas del manierismo que conferirían una mayor dosis de realidad a las representaciones. La muerte temprana de esa primera oleada de pintores no encontró en los que acudieron a ocupar un lugar destacado tras la muerte de Ginés de la Lanza el vigor y la necesaria preparación para renovar el panorama pictórico. Ya se encontraba en la ciudad Jerónimo de Córdoba, quien a pesar de su formación valenciana junto a Juanes no fue capaz, por su medianía artística, de impactar con ese nuevo estilo que tenía al mejor Rafael romano en el centro de su estética. Su continuador directo, Jerónimo Ballesteros, del que nada seguro conocemos, tampoco lograría elevarse como pintor sobre sus contemporáneos. El caso de Artus Tizón, a pesar de que nada puede atribuírsele con certeza, debió de ser distinto. Con una formación ecléctica, aprendida en los grabados de grandes pintores italianos y centroeuropeos, se hizo en pocos años con un mercado interior poco exigente, capaz sólo de pedir que las figuras fueran integradas en

paisajes y cielos al gusto del momento, alejadas ya del esclerotizado mundo de luces de amanecer, azules degradados y verdes y ocre para definir unos pobres escenarios agrestes. Tanto Córdoba como Tizón, sin duda los más destacados pintores de la Murcia de finales del XVI, cumplieron la función de servir de puente para la llegada de un primer naturalismo que presagiaba ya el esplendor de la pintura barroca.

La familiaridad y la amistad señaladas anteriormente entre los pintores de la primera mitad del XVI tiene su reflejo también en los documentos. No se han localizado cartas de aprendizaje de la pintura entre la que firmase Andrés de Bustamante en 1504, a favor de Alonso de León², y las de 1567 otorgadas por los pintores Jerónimo de Córdoba y Ginés de la Lanza: la primera de cancelación del contrato porque el aprendiz no quería continuar³; y la segunda es la única de todas las conocidas en que un pintor forma a un niño, Jerónimo Ballesteros, que luego continuará en la profesión. Aún así, Ballesteros tuvo mala suerte porque a los tres años de su aprendizaje murió Ginés de la Lanza y hubo de continuarlo con Jerónimo de Córdoba a partir de 1571.⁴ El resto de aprendizajes localizados, pertenecientes a los pintores Jerónimo de Córdoba, Artus Tizón y Jerónimo de la Lanza Viqué no llegaron a parte alguna, ya que aunque los aprendices pudieron terminar los años previstos de su formación, no hay noticia que aclare que ejercieran posteriormente con solvencia el oficio de pintores. Los contratos de esta época incluían, además, un compromiso de servicio doméstico de los aprendices que sería el que más fácilmente pudieran llevar a cabo en caso de no tener habilidad artística alguna. Otro tanto ocurriría en el siglo XVII según las conclusiones a que llegó Agüera Ros.⁵

2 TORRES SUÁREZ, C. "El pintor burgalés Andrés de Bustamante...", op. cit.

3 AGRM, AHPM Not. 419, fol. 141 vto.

4 AGÜERA ROS, J.C. *Pintores y pintura del Barroco en Murcia*. Liga Comunicación y Tecnología, Murcia 2003; pp. 29-35. El documento que atestigua ese aprendizaje proviene de un artículo de López Jiménez en el que no aporta reseña documental alguna.

5 AGÜERA ROS, J.C. *Pintura y sociedad en el siglo XVII*. Academia Alfonso X el Sabio, Murcia 1994; pp. 148-165.

IV. EL “MAESTRO DE ALBACETE” Y ALGUNAS OBRAS DE ATRIBUCIÓN IMPRECISA

Propuso Hernández Guardiola para Juan de Vitoria, al que identifica con el “Maestro de Albacete”, una sucesión cronológica de obras que no es del todo creíble por cuanto no hay manera de encajar una evolución de estilo clara y convincente. Dice que en su identificación había utilizado “argumentos formales” y “documentales”. Entre los formales, abunda en recurrir a la influencia de Hernando de Llanos para composiciones y figuras suponiéndolo su discípulo -ya hemos visto que esa relación no es posible- y establece parangones entre rostros de unas obras y otras que ya sabemos que se transmitían entre los pintores del círculo de Andrés de Llanos por medio de dibujos y modelos heredados, repitiéndose una y otra vez sin más variación que la calidad de la copia. Y los argumentos documentales se reducen a lo siguiente: *Que Juan de Vitoria está documentado trabajando en Orihuela lo afirma López Jiménez, si bien no encuentra o existen las obras, sin indicar además el año y en qué se ocupaba. Con todo es un argumento documental para ratificar la autoría del retablo de Santa Catalina a nuestro pintor.*¹ Esa es la única vez que cita alguna referencia para asentar sus atribuciones y verdaderamente es un despropósito. Para el resto de obras que considera de autoría del pintor no aporta noticia directa alguna poblándose el texto de términos como *obra seguramente, atribuida, pensamos, debió*, etc. La cronología que plantea de las obras conocidas es la siguiente: retablo de *santa Catalina* y *Presentación de Jesús en el templo*, ambas en Orihuela (h. 1535); *Nacimiento*, de Chinchilla, y tablas de la capilla de la Virgen de los Llanos (1538-1541); *Santiago y san Cristóbal*, de Alcaraz (h. 1540); retablo de *san Juan de la claustra*, en la Catedral de Murcia (1545); retablo de Letur, retablo de la *Visión de san Juan en Patmos*, en el Museo Santa Clara, y *Piedad*, de colección particular (década de 1540); retablo de *Santiago*, del Museo de Bellas Artes de Murcia (1552); *Transfiguración*, Museo de Bellas Artes de Valencia (década de 1550). Para justificar el descenso de calidad del retablo de *Santiago* y de la tabla de la *Transfiguración* con respecto a obras anteriores dice lo siguiente: *Estas tablas, medianamente conservadas... reflejan el estilo del pintor en los últimos años de su vida, en el que mantiene sus tipos humanos habituales y las características generales de su estilo. La dificultad de acometer algunas composiciones por vez primera, sin referencias visuales previas y reflejar lo que describían las fuentes iconográficas sobre estos episodios de la vida de Santiago, que estudió*

¹ HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L. “La estela de Hernando de Llanos en tierras de Murcia...”, op. cit.; p. 221.

Agüera Ros, conducen a Vitoria a representar a sus personajes de forma desproporcionada según la perspectiva, de cuerpos en algunos casos alargados, reducidos a formas volumétricas simples e incorrecto o descuidado en el dibujo de algunos detalles anatómicos como los enormes antebrazos de Cristo crucificado en el Calvario. De nuevo recurre a la estampa de *La matanza de los inocentes* de Marco Antonio Raimondi en la figura del verdugo en la escena del Martirio de Santiago, como advierte Agüera Ros. Este tipo de comentario se ha utilizado también para las tablas de Caravaca, atribuidas a Hernando de Llanos en multitud de publicaciones, al que se cree mal pagado y desprovisto de antecedentes para justificar lo que no es justificable en modo alguno. Guardiola define muy bien el estilo de Vitoria: formas desproporcionadas en el espacio, cuerpos alargados, volúmenes simples e

incorrectos y descuidado dibujo. Y no es achacable todo eso a los efectos de la edad. No es asumible por un crítico medianamente avezado que la tabla de la *Presentación de Jesús en el templo* y el retablo de *santa Catalina*, ambas en Orihuela, y el *Nacimiento*, de Chinchilla, pertenezcan a la misma época de un pintor que inmediatamente hace las tablas de la capilla de la Virgen de los Llanos. Para complicar más las cosas, mezcla en un mismo grupo perteneciente a la década de 1540 el retablo de Letur y la *Piedad* de colección particular, recientemente atribuida a Vitoria, con el cuadro-retablo de la *Visión de san Juan en Patmos*, tan alejado estilística y formalmente de esas obras que no es posible establecer concordancia alguna.

Para retomar el asunto del “Maestro de Albacete” es preciso seguir las claras directrices sentadas recientemente y partir de la principal obra que está en el origen de la propuesta de Saralegui: las tablas de la capilla de la Virgen de los Llanos.² [Ilust. 10] Se ha señalado por múltiples autores que el pintor que las hizo recibió indudablemente la influencia de los Hernandos y se ha apuntado, indistintamente, hacia Valencia, Cuenca y Murcia para encontrar en esas ciudades un candidato idóneo. El pintor que realizara esas tablas debía tener un conocimiento profundo del taller de ambos Hernandos y podría incluso haber estado con ellos en el momento en que se estaban haciendo los postigos valencianos. Sólo así se explicaría el recuerdo innegable que de aquellas obras se refleja en la *Resurrección manchega*, cuyo Cristo y soldados están traídos de los empleados en el retablo de la Catedral valenciana, y la interpretación libre que de la *Adoración de los pastores* de la Catedral murciana, obra de Hernando de Llanos, se hace en otra de las tablas albacetenses. [Ilust. 11] El “Maestro de Albacete” también utiliza en las dos tablas restantes de la capilla de la Virgen de los Llanos dos grabados de Durero, con algunas variaciones, para organizar la *Oración en el huerto*—Durero está presente en Murcia en el cuadro/retablo de la *Visión de san Juan en Patmos*—, y en la *Anunciación* emplea un dosel dorado tras la figura de la Virgen, elemento que



Ilustración 10

Atrib. a Andrés de Llanos. Tablas principales del retablo de la Virgen de los Llanos. Década de 1530. Catedral de Albacete. (Fot. DOCUMENTA, Albacete 2015)

² Ver sobre el *Maestro de Albacete* LÓPEZ MARCOS, P. *La pintura renacentista en la antigua Diócesis de Cartagena: 1514-1570*. Universidad de Murcia, 2021; pp. 275-283.

aparece también enmarcando figuras principales de la escena en tres de las tablas de Caravaca -*Interrogatorio de Chirinos, Misa y aparición de la santísima Vera Cruz y Bautismo de Abu Zeyt*-, dos veces en el retablo de *santa Catalina* de Orihuela -*santa titular y san Pablo*- y además en la tabla de la *Presentación de Jesús en el templo* de la misma ciudad. Se pueden señalar más parentescos estilísticos que apuntan al área de Murcia como el lugar del que salió el pintor de las tablas de San Juan de Albacete. El arcángel Gabriel de la Anunciación responde al mismo tipo de rostro que el san Juan de la *Visión* murciana; los rostros de la Virgen y Resucitado de Albacete están estrechamente relacionados con la santa Lucía y el Dios Padre bendicente del retablo de *santa Catalina* de Orihuela; y, por último, las medias figuras de Isaías y Salomón del banco del retablo de la capilla de la Virgen de los Llanos tienen un gran parecido con los profetas representados en el banco del retablo oriolano de *santa Catalina*.

Todas estas sugerencias conducen a Murcia antes que a Valencia o Cuenca. Con esos rasgos hernandescos tan acusados y teniendo conocimiento de las obras murcianas y valencianas de los Hernandos, sólo podríamos señalar en Valencia a Miguel del Prado y a Miguel Esteve como posibles autores, pero las fechas de su muerte (1521 y 1527 respectivamente) los descartan a ambos. Un posible pintor conquense debería haber estado también en Murcia para conocer lo hecho aquí por Hernando, y no hay rastro de tal cosa. El retablo de la capilla de la Virgen de los Llanos pudo comenzar a hacerse a partir de 1532, según opinión de García-Saúco³, y su realización coincidiría con la presencia documentada de Quijano al frente de las obras de San Juan de Albacete entre 1531 y 1542. Hay que recordar que Quijano y Andrés de Llanos colaboraron hacia 1533 en el retablo para

San Martín, de La Gineta, y que la traza y ejecución del retablo albacetense de la Virgen de los Llanos, aunque modificada hoy con respecto a la estructura original, se atribuye a Jerónimo Quijano. ¿Hace falta algún indicio más para atribuir las pinturas a Andrés de Llanos, formado con su hermano Hernando y el más directo continuador de su estilo? Los únicos inconvenientes hasta hoy para establecer esa atribución eran, por un lado, la difusa figura que de Andrés había forjado la historiografía murciana y, por otro, la arbitraria adjudicación de obras a Juan de Vitoria por parte de Hernández Guardiola hecha



Ilustración 11

Hernando de Llanos. *Adoración de los pastores*. h. 1516. Catedral de Murcia.

³ GARCÍA-SAÚCO BELÉNDEZ, L.G. *DOCUMENTA. Exposición conmemorativa del V centenario del inicio de las obras de la actual parroquia de San Juan Bautista de Albacete, hoy Catedral*. Instituto de Estudios Albacetenses Don Juan Manuel, 2015. Ver del mismo autor sobre las obras de San Juan *La Catedral de San Juan Bautista de Albacete*. Instituto de Estudios Albacetenses Don Juan Manuel, 1979; y para el "Maestro de Albacete" las fichas redactadas en las exposiciones *ALBACETE. Tierra de encrucijada*, Madrid 1983; pp. 133-137; y *LOS CAMINOS DE LA LUZ. Huellas del Cristianismo en Albacete*, Albacete 2000. Fichas número 1, 3, 36, 66, 67, 68. Considera este autor como Anónimos el *Santiago y san Cristóbal, de Alcaraz*, (fichas 69 y 70) y *santa Úrsula y las once mil vírgenes*, de Liétor (ficha 71).

en un afán por ensanchar su campo artístico y llegar a la identificación del “Maestro de Albacete”. Además, en esa denominación no caben todas las pinturas albaceteñas que se han querido hacer de una misma mano y habrá que recurrir a separar convenientemente calidades para que encajen en los distintos pintores que utilizaron en Murcia los modelos de Llanos.

No cabe duda de que Andrés de Llanos se convirtió en el eje estético de los pintores murcianos en la primera mitad del siglo XVI. No sólo se habría formado junto a Hernando, sino que comenzaría su carrera guiado

por su mano y a su muerte habría heredado todo el material de trabajo, que incluía dibujos de las etapas italiana y valenciana de Hernando, así como grabados italianos y centroeuropeos, sobre todo de Durero. Sus primeras obras están muy apegadas a la estética de Hernando, pero las separa claramente la tosquedad en la reproducción de modelos y un uso incorrecto de la perspectiva y los escenarios naturales, que se muestran casi esclerotizados en manos de Andrés. Aun así, todo se mueve en el campo de la figuración hernandesca. [Ilust. 12] Las tablas de la Vera Cruz de Caravaca, que son

posiblemente su primera obra, tienen todas las características señaladas: rostros y detalles anatómicos propios del repertorio de Hernando, aunque trazados con la impericia de un pintor joven; ropajes rígidos, mostrando los característicos pliegues acolchados que perdurarán en la pintura de Andrés hasta el final, conjugados deficientemente con la anatomía de brazos y piernas; dificultad evidente para proporcionar las figuras y representar el movimiento; y un incorrecto uso de la perspectiva fácil de apreciar en las escenas de la misa, bautismo e incendio del altar. Quizás la escena mejor lograda de esta serie sea la de san Juan en Patmos, a pesar de la falta de naturalidad de la mano con la que el evangelista escribe.

Todas esas características apreciables en las maltratadas tablas de Caravaca, se manifiestan sin dificultad en la *Presentación de Jesús en el templo*, del Museo Diocesano de Orihuela, atribuible también a los primeros años como pintor de Andrés de Llanos. En esa tabla se puede ver, además, el influjo directo de la pintura de los *Desposorios* de la Catedral de Murcia, obra de Hernando, de la que se toma la idea compositiva general y literalmente dos personajes: el hombre tocado que lee un libro tras el

sacerdote y el busto de la Virgen, que presenta un vestido y cabeza similar, aunque ésta se ha girado levemente a la izquierda. La cabeza del sacerdote también se inspira en la de la tabla murciana. Persisten en esta tabla los problemas de perspectiva ya apuntados, así como la rigidez de las vestiduras y la dificultad para transparentar detalles anatómicos o representar correctamente las manos. Aunque muy desfigurada por restauraciones y repintes, llegando



Ilustración 12

Atrib. a Andrés de Llanos. *Bautismo de Abu Zeyt*. Década de 1520. Santuario de la Vera Cruz. (Fot. Láser, Caravaca)

casi a lo caricaturesco, la tabla de la *Adoración de los pastores* de ese mismo museo, a la que falta la parte inferior donde se encontraría el Niño, conserva, a pesar de todo, los rasgos de la pintura de Andrés en estos primeros años, siendo una interpretación muy libre de la obra de su hermano de la Catedral murciana, ayudada además por estampas usadas en algún momento por Hernando. [Ilust. 13]

Sabemos que a partir de 1526 Andrés, en colaboración con Jerónimo de la Lanza, se ocuparía principalmente del dorado y policromado del retablo mayor de la Catedral, completando su trabajo para los canónigos años después con la decoración del nuevo órgano. En esos años siguió trabajando en encargos particulares, como acredita la ya citada contratación para Yecla de 1528 que terminaría por cumplimentarse 21 años después. A los años finales de la década de 1520 o primeros de la siguiente es probable que corresponda el cuadro-retablo de la *Visión de san Juan en Patmos*. [Ilust. 14] Es obra plenamente dependiente del modo de pintar de Hernando, sobre todo por la brillantez de los colores

y por la manera en que está ejecutado el paisaje del primer término, y no es posible pensar en otra mano que no sea la de un discípulo directo como lo fue Andrés de Llanos. Bajo el tronco en que se posa el águila y cerca del pie del evangelista, hay todo un despliegue minucioso de vegetación propio de la pintura centroeuropea e italiana del primer renacimiento. Alrededor, un paisaje de rocas en tonos ocres/rojizos culmina a la izquierda con una disposición de peñascos casi imposibles con pequeños apuntes de vegetación. Éstos, la degradación en azul de las montañas más lejanas y las características de un paisaje que aparecerá con frecuencia en la obra de Llanos y sus seguidores -castillo coronando una elevación, sucesivas líneas de montes en profundidad marcadas por franjas de vegetación y una línea de horizonte alta- apuntan a Andrés como su autor. La iluminación, de tonos fríos y sin contrastes, favorece la definición de las figuras del primer término y la franja clara sobre el horizonte, otra característica más de la manera de pintar de Andrés, separa de modo bien perceptible la visión celeste del resto de la escena. Se han señalado como



Ilustración 13

Andrés de Llanos. *Adoración de los pastores*. Década de 1520. Museo Diocesano de Orihuela. Tabla desfigurada y menguada por una antigua restauración, perteneció, posiblemente, al mismo conjunto que la de la *Presentación en el templo* del mismo museo. Parte de su fondo arquitectónico se inspira en un grabado de Dürero.



Ilustración 14

Atrib. a Andrés de Llanos. *Visión de san Juan en Patmos*, h. 1530. Museo de Santa Clara. La atribución de esta tabla a Juan de Vitoria, sugerida por Hernández Guardiola, tenía su principal fundamento en que éste había sido discípulo directo de Hernando de Llanos. Deshecha esa posibilidad por la documentación y a tenor de la similitud de rasgos que esta tabla presenta con otras obras de Andrés de Llanos, debe volver a atribuirse a la mano de este pintor. Llanos copió literalmente los grabados de Dürero del mismo tema para componer las tres escenas de la parte alta de la pintura y en el apostolado utilizó, para las figuras de Andrés y Tomás, grabados de Raimondi sobre la obra de Rafael. La obra era originariamente un tríptico que ha perdido los batientes que completaban el conjunto.

notas negativas la curiosa y poco natural torsión del cuello del águila, que distorsiona la solemnidad del momento, y una disposición muy forzada del



evangelista y los ropajes en que se envuelve, notas ambas de un pintor en formación. No es muy frecuente esa posición del evangelista en las pinturas del mismo asunto, ya que se supone que iba a anotar todo aquello que veía y por lo general lo hacen aparecer sentado. En esta ocasión, quizás se aprovechó alguna estampa de la Anunciación para crear, con el arcángel, la joven figura de san Juan, como también se utilizaron los grabados de Dürero sobre el Apocalipsis para componer toda la parte alta que está tomada literalmente de las estampas del alemán. Más dificultoso es señalar las fuentes de información gráfica del apostolado del banco, pero aún así las figuras de san Andrés y santo Tomás proceden del apostolado de Rafael pintado en 1517 para la decoración de una sala vaticana, cuyas

pinturas se grabaron y difundieron por Raimondi en un primer momento y por Bianchi muchos años después. No se trataría, pues, de una información gráfica procedente de copias directas de originales hechas por los Hernandos, sino de una puesta al día de las novedades italianas, sobre todo procedentes de Roma, que llegarían a Valencia y a otros núcleos de población importantes a través de los canales comerciales por los que circulaba la estampa.

Esa información tan novedosa hace pensar que Hernando de Llanos quizás anduvo en Valencia más tiempo del que se ha creído siempre.

En el momento en que se supone que Andrés estaba pintando ese cuadro/retablo aún la dependencia de grabados era muy fuerte y la asunción del estilo de su hermano había alcanzado su punto máximo, descendiendo desde aquí hacia formas más suavizadas y personales, sobre todo en el tratamiento de ropajes que empezarán a disponerse con algo más de naturalidad, y tipos humanos que muestran ligeros cambios sobre lo aprendido. No se han conservado trabajos que muestren esa evolución hacia las tablas de la capilla de la Virgen de los Llanos, pero sí comentamos anteriormente todos aquellos rasgos que conducían a Murcia para identificar a Andrés de Llanos como su autor dentro de una colaboración más con Jerónimo Quijano. Las variaciones de estilo que se aprecian en la obra de Andrés de Llanos a finales de la década de 1520 bien pudieron deberse a la muerte de Hernando y al contacto casi inmediato con Jerónimo Quijano y Jerónimo de la Lanza, que dejarían seguro su impronta en el pintor joven que era entonces. No es descartable que en las obras de este período hubiera una colaboración con Jerónimo de la Lanza que fue más allá de la que está documentada en la policromía y dorado del retablo mayor de la Catedral. Ciertos rasgos de un pincel ajeno a las características de Andrés se advierten en rostros y ropajes de las tablas albaceteñas, así como en el banco del cuadro/retablo de la *Visión de san Juan en Patmos*.

Teniendo como válida la atribución a Andrés de Llanos de las tablas de la capilla de la Virgen de los Llanos, lo lógico sería pensar que el retablo de *santa Catalina*, tan relacionado con esa obra, tenga una misma autoría pero en un estilo más evolucionado que habría que llevar hasta finales de la década de 1530 o comienzos de la de 1540.⁴ [Ilust. 15 a y 15 b] Quizás el indicio más fuerte que señala a Andrés como autor de este controvertido retablo sea la figura central de la titular. Hay en ella un recuerdo cierto, aunque lejano, de la monumental pintura homónima del Prado: el mismo pretil alto, interrumpido ahora por un dosel dorado; la espada en la mano con muy parecida disposición; el manto sobre el hombro derecho, el traje entallado a la cintura y un fajín anudado emulando el manto recogido del excelente modelo; y la rueda partida en el suelo colocada ante la santa. Las concordancias

4 Para la atribución de las pinturas de la capilla de la Virgen de los Llanos y del retablo de *santa Catalina* de Orihuela a Andrés de Llanos ver GUTIÉRREZ CORTINES DEL CORRAL, C. "Hernando de Llanos y el clasicismo...", op. cit.

formales son tantas que no cabe pensar más que en Andrés de Llanos, el más directo continuador de la pintura de Hernando en tierras murcianas, abriéndose la posibilidad, ya expuesta, de que éste hubiese visto la tabla en directo en su etapa de formación en Valencia y que la *santa Catalina del Prado* fuese una obra conjunta de los Hernandos y no sólo de Yáñez. Andrés de Llanos demuestra en el retablo oriolano haber alcanzado un estilo propio, que puede calificarse de madurez, en el que la base es aún la influencia de la pintura de Hernando conjugada con los elementos utilizados habitualmente en su primera etapa, que adquieren ahora formas evolucionadas. La disposición y movimiento de ropajes y paños es mucho más rica, perdiéndose la rigidez de la etapa anterior en favor de unos pliegues abundantes que se muestran ya muy logrados en las figuras de Santiago y san Cristóbal. Se encuentra el pintor también mucho más seguro en la armonización y proporción de detalles anatómicos y se nota que ha adquirido mayor firmeza en el dibujo y un catálogo más amplio de rostros y expresiones. A pesar de todo, no deja de haber incorrecciones en algunas figuras y detalles retardatarios, como el Dios Padre bendicente del ático, apegado aún a modelos de Hernando, los pliegues acolchados, que provienen de la etapa anterior, y la galería de medias figuras de profetas del banco del retablo, que con sus filacterias y vestimentas parecen estar adaptados de modelos tardogóticos. Esos mismos tipos aparecen en los retablos de la capilla de la Virgen de los Llanos y en el de *san Juan de la claustra*, y no es descartable que en estas figuras participase Juan de Vitoria. Muy alejada estéticamente quedaría la tabla central de Cristo como Varón de Dolores, que es quizás, y a pesar de su tamaño reducido, una de las piezas más sobresalientes de todo el conjunto. [Ilust. 15 c] En algunos retablos oriolanos posteriores, como veremos después, se impuso esta iconografía por el buen efecto que causó esta pequeña tabla. El uso de estampas, que tan buenos resultados le había dado, sigue presente en esta obra. Es conocido el préstamo del verdugo que va a decapitar a santa Catalina, tomado de la *Matanza de los Inocentes* de Rafael, al

que se pueden añadir ahora la figura del anciano tocado con gorro que asiste a la decapitación, que procede de un grabado de Dürero (Curación del parálítico por san Pedro), y el fondo arquitectónico de esa misma escena que está copiado de la estampa de Lucas van Leyden del poeta Virgilio en la cesta, datada en 1525. [Ilust. 15 d]

El estilo que manifiesta el retablo de *san Juan de la claustra* no es más que lo que se esperaría en la consecuente evolución de la pintura de Andrés de Llanos. En esos años finales de su vida se encuentran todas las características ya apuntadas anteriormente y un manierismo de influencia romana, entrevisto



Ilustración 15 a

Atrib. a Andrés de Llanos. Retablo de santa Catalina. h. 1540. Catedral de Orihuela.



Ilustración 15 b

Atrib. a Andrés de Llanos. *Retablo de santa Catalina; detalle*. h. 1540. Catedral de Orihuela. La figura de la advocación principal del retablo presenta paralelismos de composición con la tabla de igual tema atribuida a Yáñez del Museo del Prado.

por medio de estampas y compuesto principalmente por las obras de Rafael que conferían a la figura humana una monumentalidad de raíz clásica. Eso es lo que se ha señalado siempre al tratar de las tres figuras principales del retablo concebidas como un ejercicio innovador, con un colorido que recuerda la brillantez de sus primeras obras, pero insertas todavía en el tradicional paisaje del artista que parece haberse anclado en una convención inamovible. Esa fórmula se transmitirá a sus más directos seguidores sin variaciones. Igual ocurre con el banco, donde lo que queda de los cuatro

medios cuerpos de los doctores de la Iglesia y del Varón de Dolores de la tablilla central remite en su concepción estética al banco del retablo oriolano de santa Catalina. Ya se apuntó, aunque no importa repetirlo, una participación directa de Juan de Vitoria en esta parte del retablo sobre modelos aportados por Andrés de Llanos.

La irrupción en el panorama pictórico del pintor de Liétor Ginés López, al que la viuda de Andrés de Llanos y Juan de Vitoria confían la realización de pinturas y del que sabemos que aún estaba vivo y trabajando en 1570 y con un hijo, Tomás de Aquino, que pudo dedicarse también a la pintura⁵, introduce en el enmarañado mundo del “Maestro de Albacete” dos piezas más con las que contar. Ginés fue llamado expresamente por el Concejo de Chinchilla en 1569 para pintar las puertas de la capilla del edificio municipal. Allí estuvo con su hijo hasta 1570. El dato es suficientemente ilustrativo como para pensar que pudo atender otros encargos de los que no tenemos constancia en distintas poblaciones de las sierras de Alcaraz y Segura.

5 SANTAMARÍA CONDE, A. “El Ayuntamiento de Chinchilla. Estudio histórico-artístico”. *Congreso de Historia de Albacete*, Vol. III, 1984; p. 329-361. PRETEL MARÍN, A. *Alcaraz en el siglo de Andrés de Vandelvira, el Bachiller Sabuco y el Preceptor Abril*. (cultura, sociedad, arquitectura y otras bellas artes en el Renacimiento). Instituto de Estudios Albacetenses 1999; p. 63; JAÉN SÁNCHEZ, P.J. “Consideraciones en torno a las pinturas aparecidas en la Ermita de Nuestra Señora de los Remedios de Ayna (Albacete)” *Al-BASIT: Revista de estudios albacetenses*, N.º. 58, 2013; págs. 157-195.



Ilustración 15 c

Atrib. a Andrés de Llanos. *Retablo de santa Catalina; detalle*. h. 1540. Catedral de Orihuela. A pesar de su pequeño tamaño, la tipología de pietá pintada en el banco de este retablo por Andrés de Llanos sirvió de modelo a realizaciones posteriores de otros artistas por su calidad innegable.



Ilustración 15 d

Atrib. a Andrés de Llanos. *Retablo de santa Catalina: detalle*. h. 1540. Catedral de Orihuela. La utilización de fuentes iconográficas grabadas en la obra de Andrés de Llanos es una constante en su pintura. En este caso los grabados de Leyden, Durero y Raimondi fueron utilizados parcialmente para componer la escena del martirio de la santa.

Ginés y Tomás de Aquino son candidatos perfectos para atribuirles tanto las tablas de *Santiago* y *san Cristóbal*, de Alcaraz, como las del retablo de Letur y el *Nacimiento* de Chinchilla. En todas ellas los rasgos hernandescos son evidentes, aunque las tablas de Letur acusan un descenso de calidad notable. Por comparación estilística y compositiva, también podría caer en su órbita la tabla de la *Piedad*, recientemente atribuida a Juan de Vitoria, que no alcanza las calidades que se pueden observar en el retablo de *Santiago* del Museo de Bellas Artes de Murcia. Este tema, repetido con variaciones, parece proceder de un dibujo sobre pergamino que poseía Ginés de la Lanza y que en su inventario se describe así: *Más un pergamino con la quinta angustia pintada al aceite*. Es probable que ese modelo, hecho al óleo sobre material más perdurable que el papel, lo diese Hernando de Llanos para las escenas del retablo mayor de la Catedral y habría subsistido en manos de sus seguidores copiándose con pequeñas modificaciones. [Ilust. 16]

Por lo que respecta a la *Transfiguración* de Valencia, su estado de conservación no permite por ahora un estudio en profundidad. Sin embargo, de su análisis superficial se puede considerar obra de los pintores que heredaron las concepciones pictóricas de Andrés de Llanos: Juan de Vitoria y Ginés de la Lanza.

Cronológicamente inserta en los años centrales del siglo XVI, la escena presenta los motivos formales que generalmente hemos asociado al arte de Juan de Vitoria: formas desproporcionadas, cuerpos alargados y rígidos y volúmenes cargados de simplicidad. La pintura muestra una interesante separación horizontal de las escenas por medio del dibujo de unas nubes en sintonía con la producción de Durero, pero interpretadas a través del retablo de *San Juan en Patmos*, de Andrés de Llanos. La técnica empleada por el pintor en la concepción de los espacios y de los personajes muestra la mano de un artista en madurez creativa. Las figuras, de plegados suaves sin apenas plasticidad en sus ropajes y de cierta incorrección anatómica en la parte inferior de la composición, encuentran una marcada sintonía formal con la producción de los pintores citados, a la que hay que añadir el influjo del mundo de las estampas. En este caso, la figura central de Jesucristo proviene de un grabado de Cornelis Massys de igual tema, fechado hacia 1550, mientras que parte de la figura arrodillada a la derecha y con los brazos cruzados, así como un detalle del paisaje -tronco de árbol cortado con un pequeño brote-, son deudores directos del grabado de *Abraham y los tres ángeles*, publicado por Luca Guarinoni sobre composición de Rafael, que se viene fechando entre 1560 y 1570. Esta última cronología dejaría fuera de una posible autoría tanto a Andrés de Llanos como a Juan de Vitoria, haciendo viable su atribución a Ginés de la Lanza. [Ilust. 17]

Con todo lo que llevamos visto, una última



reflexión debe dirigirse forzosamente a una de las pinturas que, si bien anduvo en los escritos de los murcianistas de finales del siglo XIX y comienzos del XX como obra probable de Artus Tizón, desde Baquero Almansa se sentaron las sospechas de que pudiera pertenecer a otra mano.⁶ La pintura del *Cristo del Milagro*, en su capilla homónima de la Catedral murciana, mantiene todavía la incógnita de su autor desde la perspectiva de los documentos, aunque es pieza indudable de mediados del siglo XVI. Baquero ya deshizo, con mejor criterio, los argumentos esgrimidos por Belmonte. Advierte que la capilla en que se encuentra se arregló en 1814 reuniendo entonces en ella pinturas de muy diferente mano. Una fotografía fechada en 1889, mostrando la tabla en su emplazamiento original, podría retrasar un tanto el paso de esta pintura al lugar en que actualmente se encuentra. En el retablo quedarían finalmente agrupadas el *Cristo del Milagro*, que provenía de la entrada al coro, y dos tablas, sin procedencia conocida, de la *Oración en el Huerto* y la *Flagelación* que acusan una autoría distinta. Estas tres obras fueron retocadas y el barniz que se les dio las ha oscurecido de modo ostensible. Con todo, la del *Cristo* presenta rasgos estilísticos que la harían compatible con los últimos años de Andrés de Llanos, aunque la ausencia clara de sus paisajes y cielos característicos hace pensar en sus inmediatos seguidores. La comparación con lo conservado de Juan de Vitoria tampoco ofrece un resultado positivo y, de momento, la única posibilidad de atribución de esta tabla la colocaría en la estela de Ginés de la Lanza, del que no conocemos obra segura alguna pero del que sabemos que siguió las enseñanzas de Llanos y Vitoria. La muy probable inspiración del crucificado en sendos grabados de la Crucifixión -uno de Martín Rota, publicado por Luca Guarinoni en la década de 1560, y el otro de Battista Angolo del Moro, de datación parecida-, así

Ilustración 16

Atrib. a Juan de Vitoria. *Piedad*. Colección particular. / Atrib. a Ginés López. *Piedad*. Iglesia parroquial de Letur.

como la adaptación de un grabado de Leyden para la figura de san Francisco, a imitación de lo hecho por Llanos en algunas de sus obras, hace muy probable esa atribución. [Ilust. 18] También pueden ser de él dos obras recogidas por la Junta Delegada de Incautación, Protección y Salvamento del Tesoro Artístico de Murcia, procedentes al parecer de la iglesia de San Nicolás: una tabla con un doctor de la iglesia y un sagrario, piezas que pudieron pertenecer al retablo que vendió la parroquia murciana a la de Campos del Río.⁷ Ambas obras se encuentran hoy en paradero desconocido. La tabla del doctor de la iglesia reproduce con bastante exactitud la misma figura de san Jerónimo del banco del retablo de *San Juan de la claustra* en la Catedral. El sagrario tenía a ambos lados de la puerta las representaciones de san Juan evangelista y san Juan bautista, ambas pinturas con las características propias de los seguidores murcianos de Andrés de Llanos. Esas pinturas, por los motivos ya dichos, podrían atribuirse hoy a Ginés de la Lanza. Este pintor trabajó para la parroquia de San Nicolás -un retablo particular con la advocación de san Antonio Abad- y no se puede descartar que también lo hiciese Vitoria, aunque no hay constancia documental de tal hecho. [Ilust. 19]

⁶ BAQUERO ALMANSA, A. *Los profesores de la Bellas Artes murcianos*. : pp. 66-68.

⁷ LISÓN HERNÁNDEZ, L. "La iglesia parroquial de Campos. Desde el catastro de Ensenada a la desamortización (1750-1850)" En *Historia de Campos del Río*, Vol. III, Murcia 2005; p. 17.



Ilustración 17

Atrib. a Ginés de la Lanza. *Transfiguración*. Década de 1560. Museo de Bellas Artes de Valencia. La cronología que se asigna a los grabados en que se inspira la composición de esta tabla parece indicar que puede ser obra de Ginés de la Lanza, último artista que utilizó en su pintura las enseñanzas de Andrés de Llanos.



Ilustración 18

Atrib. a Ginés de la Lanza. *Cristo del Milagro*. Década de 1560. Catedral de Murcia. Los grabados en que parece inspirarse la figura del crucificado aconsejan fijar una fecha de realización más tardía de lo que se ha podido creer.



Ilustración 19

Atrib. a Ginés de la Lanza. Tabla con san Jerónimo, antiguamente en la iglesia de San Nicolás, y laterales de un sagrario, de Campos del Río aunque hoy en paradero desconocido, representando a los santos juanes. (Fot. Archivo General de la Región de Murcia). Las tres son pinturas dependientes de la estética de Andrés de Llanos y es probable que se puedan atribuir a Ginés de la Lanza, el último representante del taller del pintor renacentista murciano.

V. ALONSO DE MONREAL

V.1. Introducción

Entre 1552 y 1557 la muerte temprana de Ginés de Escobar y de Juan de Vitoria, los dos pintores que hubieran podido prolongar las enseñanzas directas de Andrés de Llanos, nos priva hoy de saber si aquellos planteamientos estéticos provenientes del mejor Quattrocento italiano, aunque ya muy degradados, hubieran podido subsistir fundiéndose con las formas suaves del manierismo practicado por los seguidores de Rafael o con los rasgos más severos de los excelentes pintores que trabajaban a mediados de siglo en Castilla y en Andalucía. De aquellos que prolongaron algo más sus vidas -Ginés López y Ginés de la Lanza hasta 1570-, sabemos que estaban adscritos formalmente al estilo de Llanos y lo poco que se les pueda atribuir no presagia algo de verdadero interés. Toda esta generación agotó las fórmulas renacentistas sin que se haya detectado evolución alguna, dejando paso a los pintores del último tercio del siglo cuyas personalidades, forjadas fuera de Murcia y en influencias dispares, terminarían por desdibujarse a la llegada del primer naturalismo barroco. En ese camino, el predominio pictórico de Valencia volvió a hacer acto de presencia otra vez, aunque no supuso novedad alguna para Murcia por la escasa fuerza con que se desarrolló. Esta última fase de la pintura murciana, entrevista siempre ligeramente y con distorsiones que han entorpecido su comprensión, es la que se pretende recuperar ahora desde el punto de vista documental para señalar, con perfiles más nítidos, el papel que pudieron jugar aquellos pintores en unos años en que el manierismo alcanzaría su período de mayor desarrollo.

El sólido grupo de pintores asentados en la capital en torno a Andrés de Llanos acaparaba los más importantes contratos llegando con su trabajo a todos los rincones de la Diócesis. A esa circunstancia habría que unir una demanda de perfil bajo en los primeros decenios del siglo, por la renovación arquitectónica que entonces se emprendía de los templos parroquiales, y la escasez de profesionales que pudieran atender, con garantías, las contrataciones que surgían tanto de altares mayores parroquiales como de particulares. La consecuencia directa fue un predominio absoluto del taller de Llanos que disuadió a otros artistas de su establecimiento en la capital. El panorama de los pintores murcianos de aquellos años sólo se abrió al final de la vida de Andrés, tal y como hemos visto, y aquellos que al parecer no estuvieron integrados en su órbita buscaron sus oportunidades fuera de

la ciudad de Murcia. Ese fue el caso de Alonso de Monreal. De origen y formación desconocidos hasta hoy, parece que aunaba en su trabajo las facetas de escultor, ensamblador, dorador y pintor, unas cualidades poco frecuentes que es posible que no desempeñara con total maestría, pero que le permitían trabajar en solitario sin el concurso de otros artistas.

V.2. Biografía del pintor Alonso de Monreal

La biografía del pintor Alonso de Monreal, a pesar de lo ya escrito sobre él¹, ofrece aún algunos puntos de interés, o incluso inéditos, en los que conviene insistir. De pintor casi desconocido o con obra poco relevante y no conservada, la investigación, a partir de las breves notas publicadas por Espín Rael en su conocido diccionario de 1931, lo ha situado finalmente en unas coordenadas de artista polifacético para la historia del arte murciano de la segunda mitad del XVI en su calidad de pintor, escultor, entallador y dorador, utilizándosele en ocasiones para atribuir, con poco acierto, obras pictóricas anónimas. Al perfil de su vida y actividad es posible añadir todavía alguna noticia novedosa o desarrollar aún más las conocidas.

No puede descartarse que fuera oriundo de alguna población murciana, preferentemente del Noroeste. La primera noticia que se tiene de él lo sitúa en Lorca el 22 de marzo de 1550, cuando el Concejo de esa ciudad le encarga la renovación de las pinturas de las batallas que estaban en la pared de la Audiencia. Realizadas éstas en torno a 1506 por unos pintores de los que no se citan nombres, se propone a Monreal pintarlas al óleo, sobre tablas, y hacer el banco, pilares y cornisa que habían de enmarcarlas. Tal y como recogió Espín, los tres tableros en que se habían de pintar tendrían en total una longitud de 36 palmos siendo, por tanto, una obra más que estimable. Por todo ello se le pagaron finalmente 90 ducados en diversos plazos -30 más de lo previsto- que el pintor recibiría hasta 1554. Su relación con Lorca se prolongará una década más. Aunque no hay seguridad de que residiera de continuo en la población, una serie de escrituras parecen fijarlo en ella. En 1552, cuando habría acabado el encargo del Concejo, se compromete, en unión de Hernán Márquez, pintor lorquino, a hacer unas andas para la cofradía del

¹ Ver los artículos que actualizaban todo lo conocido sobre el pintor en MUÑOZ CLARES, M. "Alonso de Monreal (†1583): el dibujo de un retablo de 1560" Rev. *IMAFRONTA*, N° 3-4-5, 1987-88-89; pp. 99-109; y "El encargo de pintura en Lorca: los ciclos heroicos municipales" En *Lorca. Pasado y presente*, Vol. 2°. Ed. CAM y Excmo. Ayto. de Lorca, Lorca 1990; pp. 93-106.

Santísimo Sacramento de la parroquia de Santiago por 42 ducados con una estructura que soportaría seis pilares. En 1553 las cuentas de fábrica de Santa María registran una data de 7.036 maravedíes a favor de Monreal por el dorado de un arca y dos ciriales. En 1555 firma como testigo en una escritura de venta y el mercader Pedro Díaz declara que Monreal, *debuxador*, le debe 56 reales por la *cédula y el libro*. Al año siguiente aparece dando carta de obligación a favor del bachiller Fernando de Ayala por 15 ducados que le debe de resto de cierto paño y otras cosas que le vendió, firmando también en otro documento notarial, ahora con su padre Francisco de Monreal y a favor de Sancho Martín Leonés, por 30 ducados de oro que conoce deber del alquiler de una casa en San Juan por espacio de cuatro años que empezaron a correr el 4 de octubre de 1555, recibiendo en ese mismo año otro encargo del Concejo: una hechura de san Patricio para colocarla en la Puerta de San Ginés. En 1556 trató con Juan de Salazar asuntos sobre cierta compañía que tenían hecha en una mina en las Peñas Prietas de Lorca, en la Rambla de los *alozuelos*. Su firma como testigo en dos documentos notariales más aseguran que el pintor estaba en Lorca en enero y marzo de 1558.²

Los siguientes datos son ya de 1560 en que con fecha 25 de agosto contrataba en Lorca, con Rodrigo Muñoz, la realización de un retablo y el 29 del mismo mes aceptaba un nuevo encargo de retablo de *imagería y talla y ensamblamento pintado al óleo* que en el plazo de dos años debía dar terminado al convento de Nuestra Señora de la Merced de Lorca. Por el tiempo fijado para su realización, el retablo debió de ser de cierto empeño, posiblemente para el presbiterio del templo y conforme a la traza presentada por el padre comendador. Se acuerda pagarle 60 ducados quince días después de la escritura, 100 más al año siguiente y el resto según la tasación que se hiciese. El retablo contratado con Rodrigo Muñoz contiene unas condiciones nada usuales en la época: el pintor debía hacer a su costa la obra según la traza que se incluía, a modo de ligero esbozo hecho por Monreal, pero habría de pintar primero el tablero central con la iconografía de la Concepción (salutación del ángel) para que el comitente decidiera entonces si se hacían las calles laterales y el coronamiento. El dibujo muestra, de modo superpuesto, cómo quedarían ambas soluciones. Si la tabla central, de ocho palmos, quedaba al gusto de Rodrigo Muñoz se añadirían las partes necesarias para convertirla en un pequeño retablo: dos calles laterales de dos palmos por siete con dos figuras de vírgenes en cada una de ellas;

las columnas que las enmarcasen con estrado, arquitrabe, friso y cornisa, y un ático con un Dios Padre. Las pinturas serían al óleo y las columnas y tallas irían doradas, pudiéndose poner en el banco un esgrafiado. Si se hiciera el retablo completo habría de tener nueve palmos de ancho y trece y medio de alto, más o menos, incluyendo columnas y frontispicio, y los dos cuerpos se unirían mediante unas volutas planas conforme al dibujo; y si sólo se hiciera el cuadro central, cinco palmos y medio de ancho y ocho de alto, excluyendo en este caso el cuadro de arriba. Una vez acabada la obra se tasaría y se pagaría al pintor lo que resultase. Esa estructura de retablo aparece por primera vez en el panorama murciano en este dibujo de 1560 y su versatilidad permitía que se actuase por reducción o ampliación, añadiendo calles sucesivas y pisos en altura para cubrir casi cualquier espacio. Que el retablo tuviese esculturas o pinturas, o ambas a la vez, era una cuestión que elegía el comitente. La tipología utilizada por Alonso de Monreal, de líneas arquitectónicas muy sencillas, ha sido señalada como un paso intermedio entre los retablos renacentistas de impronta hispana y aquellos otros inspirados en la arquitectura clásica que implantó Pedro Monte en la Diócesis de Cartagena y cuya sobriedad decorativa iría desapareciendo ya en los primeros años del siglo XVII.

La construcción de objetos de ornamentación para interiores de templos que se da en estos años y que advertimos en la actividad de Monreal como en la de otros pintores, coincide con una etapa en la Diócesis de Cartagena de menor intensidad en las obras arquitectónicas. En estos años renace el encargo artístico por parte de las autoridades eclesiásticas tendente a atraer a los fieles al culto por medio de reclamos directos de carácter visual y emocional en todas sus formas posibles.³ Monreal debió trabajar sin descanso, tanto que sus obligaciones llegaron a abrumarle. Conocemos el ejemplo que sintetiza esta situación. El 18 de marzo de 1564, estando el pintor preso en la cárcel de Lorca por un retablo no entregado a la Cofradía de la Concepción de esa ciudad, Pedro González, por encargo de mayordomos y cofrades que quieren hacerle al pintor *merced y buena obra*, le proroga el tiempo que concertaron en el contrato firmado tiempo atrás, aunque de él no varía ninguna otra condición. El artista promete acabar la obra y entregarla en el nuevo tiempo convenido quedando en libertad. Como se verá, el pintor no realizó este

² Archivo Histórico de Lorca (en adelante AHL) Prot. 38, fol 140 y Prot. 39, fol. 29.

³ Sobre el particular ver GUTIÉRREZ CORTINES DEL CORRAL, C. «El gusto por la tradición y el arte en el último tercio del siglo». En *Historia de la Región de Murcia*, Tomo V, Ed. Mediterráneo, Murcia 1980.

trabajo y es muy probable que abandonara Lorca por esas fechas. Este mismo año el Concejo le concederá permiso para explotar unas minas de oro y plata que Monreal había descubierto en el término de Lorca. Antes de salir de la ciudad a la que no volvería, Monreal había vendido su participación en la mina que tenía con Salazar al licenciado Sarabia, quien había decidido su integración en el negocio haciéndose con la cuarta parte del mismo.⁴

Por lo dicho hasta el momento puede parecer nuestro artista un personaje aislado, desconectado de su entorno e inmerso en un trabajo en el que por su capacidad él mismo controlaba todos los estadios de la producción (ideación artística, escultura, talla, ensamblaje, pintura, dorado y encarnaciones). Hay una parte de cierto pero no todo lo es. La colaboración de Monreal con otros profesionales se había manifestado tímidamente ya en el caso visto de Hernán Márquez. Pero va a ser a partir de 1566 cuando inicie un maridaje artístico al que, quizás, se ha supuesto una trascendencia desmedida tanto para él como para los escultores Ayala -Diego y Francisco- con quienes se asoció para realizar aquellos trabajos de retablos que surgieron. Ese documento, que no se ha publicado íntegramente nunca, dio pie a pensar por quienes lo encontraron y no leyeron en profundidad que aludía al retablo del altar mayor de la iglesia de la Asunción de Yecla, atribución que ha ido pasando de trabajo en trabajo y reforzándose sin la conveniente comprobación.⁵ La atribución del perdido retablo de Yecla puede ser hoy deshecha por una serie de documentos que declaran otra cosa bien distinta. Veamos, en primer lugar, los términos precisos en que se estableció la compañía entre los escultores y el pintor.

En la muy noble y muy leal ciudad de Murcia nueve días del mes de agosto de mil quinientos sesenta y seis años en presencia de mí el escribano público y testigos yusoescritos Alonso de Monreal vecino de la villa de Abarán imaginario y Francisco de Ayala y Diego de Ayala vecinos de esta ciudad escultores se concertaron convinieron e igualaron los unos con los otros y los otros con los otros en esta manera que cierta obra y retablo que se ha de hacer en la villa de Yecla y de la iglesia de la

dicha villa cada uno de ellos lo ha pretendido para sí dijeron que tomaban y tomaron compañía los unos con los otros y los otros con los otros que si la dicha obra se diere de madera talla y escultura y pintura y dorado al dicho Alonso de Monreal que el susodicho dará la dicha escultura y talla a los dichos Francisco de Ayala y Diego de Ayala deteniendo para sí la pintura y dorado y estofado y si el dicho retablo se diere a los dichos Francisco de Ayala y Diego de Ayala de toda pintura estofado y dorado y talla e imaginería que los susodichos tomarán para sí lo tocante a la madera que es talla escultura y ensamblaje y lo demás tocante a pintura dorado y estofado lo darán al dicho Alonso de Monreal y esto se entienda ahora será a tasación y por precio hecho o en otra cualquier manera.

Y es condición entre los susodichos que el dinero que se diere luego de presente y de lo demás que se fuere dando durante el acabar de lo tocante a la madera que es talla ensamblaje y escultura que porque todos queden favorecidos de dinero reciban los dichos Francisco de Ayala y Diego de Ayala las dos tercias partes del dinero que se diere y la otra tercia parte el dicho Alonso de Monreal de todo el dinero que cada vez recibiere como lo vayan recibiendo de la parte que fuere obligada para ello y cada uno dé carta de pago de lo que recibiere y así mismo si la dicha obra se diese al dicho Alonso de Monreal reciba el susodicho la tercia parte del dinero por la misma orden y durante el tiempo de hacer lo tocante a la madera reciban los dichos Francisco y Diego de Ayala las dos tercias partes y el dicho Alonso de Monreal la otra tercia parte y acabada la obra de madera que el dinero que se diere de allí adelante porque se ha de gastar en oro y otras cosas reciba el dicho Alonso de Monreal las dos tercias partes y los dichos Francisco de Ayala y Diego de Ayala la otra tercia parte.

Y es condición que dando la obra al dicho Alonso de Monreal el susodicho dé por sus fiadores a los dichos Francisco de Ayala y Diego de Ayala y tomando la obra los dichos Francisco de Ayala y Diego de Ayala entre por su fiador el dicho Alonso de Monreal y si más fianzas les pidieren que de por mitad las den y aseguren la dicha hacienda al que se la diere.

Y es condición que porque se pretenden tomar otras obras y retablos que en todos y

4 AHL Prot. 63, fol. 171.

5 DELICADO MARTÍNEZ, F.J. "El desaparecido retablo mayor de la iglesia vieja de la Asunción, de Yecla (1566-ca.1600)" *ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO*, Vol. 100, 2019; pp. 97-104. En este artículo del último afectado por la cadena de errores se citan todos aquellos trabajos que hasta la fecha en que se publicó incurren en la atribución del retablo de la Asunción a los hermanos Ayala -Diego y Francisco- y a Alonso de Monreal. Ver especialmente las citas a López Jiménez, Muñoz Barberán y Muñoz Clares. Donde por primera vez se puede encontrar esa atribución, siendo el origen del equívoco, es en LÓPEZ JIMÉNEZ, J.C. "El retablo de Santiago, de Jumilla, joya del Renacimiento.- Los hermanos Ayala, escultores, y arte y artistas valencianos.- Noticias inéditas de Jerónimo de Quijano y otros maestros." *ANALES DEL CENTRO DE CULTURA VALENCIANA*, nº 57, 1972; pp. 157-199.

cualesquier que se tomaren así en la dicha villa de Yecla como en otras cualesquier partes sean de la misma forma y orden que está declarado que se ha de tomar los de la dicha villa de Yecla sin que los unos a los otros se encubran cosa alguna. Y es condición que de las obras que se concertaren y tomaren los unos y los otros o cualesquier de ellos no puedan recibir ni reciban dineros los unos sin los otros y los otros sin los otros porque cada uno reciba la parte que ha de haber conforme a esta escritura y condiciones de ella so pena que si alguna de las partes se averiguaren que reciben algún dinero sin estar todos juntos que el que lo recibiere averiguándose pierda la parte que de aquello que recibiere podía venir y sea para los otros.

Y de la forma y manera susodicha y con las condiciones y capítulos de suso declarados las dichas partes y cada una de ellas hicieron la dicha compañía y hermandad la cual querían que valiese por todos los días de su vida de las dichas partes durante la cual ninguno de ellos no se pueda salir de la dicha compañía so pena que el que se quisiere salir o contra esta escritura fuere o viniere incurra en pena de doscientos ducados para la parte que obediente fuere en los cuales desde luego se dieron por condenados lo contrario haciendo y por ellos les puedan ejecutar y para ello esta escritura traiga para ello aparejada ejecución y por esta presente carta dieron por ningunos y de ningún valor y efecto cualesquier otras escrituras de compañía que entre ellos se hayan hecho por escrito o de palabra y por escrituras ante escribanos o en cualquier manera para que no valgan ni hagan fe en juicio ni fuera de él salvo esta que el día de hoy hacen ante mí el dicho escribano la cual querían que valga y permanezca para ahora y para siempre jamás...⁶

Firman al final los tres artistas y, como vemos, en parte alguna se alude expresamente al retablo de la capilla mayor de la iglesia de la Asunción y sí a cierta obra y retablo que se ha de hacer en la villa de Yecla y de la iglesia de la dicha villa. La colaboración de los Ayala y Monreal había comenzado algún tiempo antes como lo demuestra el poder dado por Diego de Ayala. En él, declarándose escultor imaginario y vecino de Murcia, apodera a su hermano Francisco de Ayala, maestro de escultor, para que en su nombre pueda cobrar de Alonso

de Monreal, pintor, vecino de la villa de Abarán, la parte que me pertenciere y he de haber de la obra y talla e imaginería que yo hice juntamente con vos el dicho mi hermano para el dicho Alonso de Monreal que toda ella se ha de tasar y tasada podáis según dicho es recibir y cobrar en mi nombre el precio de maravedíes que a mí me pertenezca de la dicha obra y así mismo podáis haber recibir y cobrar todos y cualesquier maravedíes que me son o fueren debidos por otras cualesquier personas así de esta dicha ciudad como de otras partes... Las deudas podrían ir detalladas en cualquier tipo de documento y autoriza a su hermano a dar las oportunas cartas de pago y finiquito, así como a nombrar tasador en su nombre y que pudiera demandar judicialmente el pago.⁷ El documento se refiere, seguramente, a lo hecho por los Ayala en el retablo de Abarán, ya que del trabajo en el retablo de Yecla dan cuenta ambos escultores en otro poder de 12 de septiembre de 1566: ... Francisco de Ayala y Diego Ayala vecinos de esta ciudad ambos a dos juntamente y cada uno por sí in solidum otorgaron su poder cumplido y bastante cual de derecho en tal caso se requiere a Juanes de Sigura vecino de la villa de Almansa presente para que por ellos y en su nombre y como ellos mismos pueda pedir demandar haber recibir y cobrar la cuantía de maravedíes que les debe en la villa de Yecla de las obras de un retablo de santa Catalina que está en la iglesia de la dicha villa que ellos hicieron y cobrado pueda dar de ello las cartas de pago y finiquito que convengan y sean necesarias las cuales valgan y sean firmes como si ellos las otorgasen siendo presentes y porque acerca de la dicha cobranza y deuda que se les debe pueda parecer y parezca ante cualquier justicias y jueces de su majestad y pedir ----- cualesquier maravedíes que de las dichas obras se debieren a Alonso de Monreal pintor que las tomó a cargo y requerir que no se le entregue dinero ninguno de ello porque lo han de haber ellos y se les debe de las dichas obras y sobre ello pueda hacer y haga todos y cualesquier autos pedimentos requerimientos...⁸ Este es, sin duda, el retablo que dio origen a la compañía establecida entre los Ayala y Monreal, que al parecer querían dejar de competir por las mismas obras, abaratando los precios en las pujas, para verse obligados posteriormente a contratar con otros artistas aquello que no fuera de su facultad. Contratándolo todo de una vez saldrían precios más ventajosos y se podría hacer todo más rápidamente. En esa compañía tuvo que haber sus diferencias, como pone de relieve este poder a

6 AGRM, AHPM Not. 417, fol. 459.

7 AGRM, AHPM Not. 593, fol. 578.

8 AGRM, AHPM Not. 417, fol. 444.

poco de constituirse, que sugiere que Monreal se aprovechaba de los últimos plazos de cobro cuando ya sólo él trabajaba en la obra contratada. [Ilust. 20]

Podría argumentarse que ese trabajo modesto en el retablo de *santa Catalina* no entorpecería el que hubieran acometido el retablo del altar mayor de la iglesia de la Asunción, si no fuera porque ese retablo se contrató años después tal y como confirma el siguiente documento:

En la muy noble y muy leal ciudad de Murcia en dieciséis días del mes de noviembre de mil quinientos ochenta y nueve años ante mí el escribano público y testigos Pedro Monte maestro mayor de la obras de este obispado como principal y Jerónimo de Córdoba su suegro vecino de esta dicha ciudad a la parroquia de San Miguel como su fiador y principal pagador ambos a dos juntamente y de mancomún y a voz de uno y cada uno de ellos y sus bienes tenidos y obligados por sí y por el todo in solidum renunciando como renunciaron las leyes de duobus rei de vendi y el auténtica presente de fide iusoribus y todas las otras leyes de la mancomunidad que deben de renunciar los que se obligan de mancomún como en ellas se contiene otorgaron y conocieron y dijeron que por cuanto el licenciado Valdivieso de Mendoza canónigo y provisor de este obispado le ha encargado la obra del retablo que tiene mandado hacer en Santa María iglesia parroquial de la villa de Yecla en lo tocante a ensamblaje y arquitectura y tiene ofrecido que para cumplir con la dicha obra dar fianza por tanto bajo la dicha mancomunidad dijeron que se obligaban y obligaron que el dicho Pedro Monte maestro mayor hará la dicha obra del retablo en lo que toca a ensamblaje y arquitectura en el tiempo que les fuere señalado por su merced el dicho provisor y en todo y por todo se dará tan buena cuenta y razón de la dicha obra que Fernando de Torquemada escultor a quien se ha encargado y encarga la imaginiería redonda bultos talla bajorrelieve frisos talla de columnas y capiteles y enriquecimiento de molduras y todo lo demás tocante a la dicha obra de su parte pueda entender y entienda en ello sin que haga falta respecto de no le dar la obras de ensamblaje necesarias en la perfección que debe estar para que el dicho Fernando de Torquemada pueda hacer y cumplir la obra que está encargada del dicho retablo en lo que toca a su facultad y si así no

lo hicieren y cumplieren que su merced del dicho provisor y el mayordomo de la iglesia de la dicha villa y Concejo de ella a costa de los dichos Pedro Monte y Jerónimo de Córdoba su fiador puedan buscar y busquen oficiales peritos en el dicho arte de ensamblaje y arquitectura y darles facultad para que hagan la dicha obra como dicho es está a su cargo hasta que de todo punto [roto] acabada y en la dicha perfección puesta y les puedan ejecutar por lo que les costare y gastos y costas que se le causaren a la dicha iglesia para lo cual sea bastante [roto] y prueba el juramento del mayordomo de la dicha iglesia o de cualquier de los oficiales del dicho Concejo en que lo dejan diferido sin que tengan necesidad de hacer otra diligencia ni requisito alguno aunque de derecho se requiera.

Y estando presente Juan de Sarabia notario del Obispado de Cartagena vecino de la dicha ciudad de Murcia por virtud del poder que para la aceptación que de la dicha escritura se ha de hacer y de las demás cosas tocantes a la dicha escritura de la dicha fábrica tiene de los curas de la dicha iglesia y oficiales del Concejo y Ayuntamiento de la dicha villa que está signado y firmado de Luis Soriano escribano público de la dicha villa se tenor del cual es el siguiente

Aquí el poder

En virtud del cual dicho poder y de él usando dijo que en el dicho nombre aceptaba y aceptó la obligación y fianza hecha por los dichos Pedro Monte maestro mayor principal y Jerónimo de Córdoba su fiador en la forma y manera que en ella se contiene y obligaba y obligó las personas y bienes de los dichos sus partes que haciendo los dichos Pedro Monte y Jerónimo de Córdoba de la suya y cumpliendo lo que están obligados la dicha iglesia y su fábrica y mayordomo y Concejo de la dicha villa les darán y pagarán a cada uno de ellos lo que fuere a su cargo por razón de la dicha obra y según y como se contiene y declara en el poder inserto en esta escritura y de la forma y manera que por el dicho provisor se les mandare pagar a cuya distribución y orden está y ha de estar y queda la paga de la dicha obra y si no por no les pagar en la dicha forma algún daño y costas y gastos de les siguieren a los dichos Pedro Monte y Jerónimo de Córdoba los dichos sus partes lo pagarán llanamente y sin pleito alguno dejándolo como



Ilustración 20

Antigua fotografía de TANI del desaparecido retablo mayor de la iglesia de la Asunción de Yecla. (Fot. cortesía de Liborio Ruiz Molina) Contratado con el maestro mayor del obispado Pedro Monte en 1589, la escultura la realizó Fernando de Torquemada y en él es probable que pintara Jerónimo de Córdoba, suegro del maestro mayor y fiador del contrato de construcción.

desde luego lo dejo en el juramento de los dichos Pedro Monte y Jerónimo de Córdoba y de cualesquier de ellos en que dejo diferido y para ello obligó las personas y bienes de los dichos sus partes.

Y ambas las dichas partes por lo que a cada uno toca obligaron sus personas y bienes y el dicho Juan de Sarabia las de los dichos sus partes habidos y por haber y para ejecución de lo contenido en esta carta dieron y otorgaron todo su poder cumplido a todas y cualesquier justicias y jueces de su majestad de cualesquier partes y lugares que sean ante quien esta carta se presentare y de ella fuere pedido cumplimiento de justicia al fuero y jurisdicción de las cuales y de cada una de ellas se sometieron y sojuzgaron y especialmente el dicho Juan de Sarabia sometió a los dichos sus partes al fuero y jurisdicción de esta ciudad y renunció el suyo propio para por la justicia de ella ser juzgados y sentenciados y renunciaron su propio fuero jurisdicción y domicilio y la ley si convenerit todos ellos (sic) de iurisdictione omnium iudicum para que por todo rigor de derecho y vía ejecutiva les compelan y apremien a lo así cumplir y pagar con las costas como [roto] de esta carta como de sentencia definitiva de juez competente contra ellos dada y por ellos consentida y pasada en cosa juzgada que no pueda haber apelación lo cual renunciaron y el dicho Juan de Sarabia en nombre de sus partes renunció todas y cualesquier leyes fueros y derechos generales y especiales que en su favor sean y aquella ley y derecho que dice que general renunciación hecha de leyes non vala en testimonio de lo cual otorgaron esta escritura ante mí el dicho escribano siendo presentes por testigos Juan Cano procurador y Francisco López Andreo y Alonso Vidal escribano vecinos de Murcia y los dichos otorgantes a quien yo el escribano doy fe que conozco lo firmaron de sus nombres. Juan Sarabia. Jerónimo de Córdoba. Pedro Monte.

Sepan cuantos esta carta de poder vieren cómo nos el bachiller Lucas Hernández y Pedro García clérigo y curas de la parroquia de esta iglesia de Yecla y Pedro Vicente Bernal y Francisco Muñoz alcaldes ordinarios y Juan Soriano y Gonzalo Soriano y Cosme Vicente y Pedro Puche y Pedro Vicente [roto] de la Corredera y Diego Pérez regidores y Ginés Azorín alguacil mayor todos oficiales

del Concejo de esta villa de Yecla otorgamos y conocemos que damos y otorgamos todo nuestro poder cumplido cual de derecho en tal caso se requiere y más puede y debe valer a Juan de Sarabia escribano y notario apostólico y vecino de la ciudad de Murcia con poder de jurar y sustituir especialmente para que por nosotros y en nuestro nombre habiéndose encomendado la obra del retablo de esta villa y de la iglesia de ella que está a cargo de Lorenzo de Medina y Pedro de Monte maestro mayor de las obras de este obispado y Hernando de Torquemada escultor pueda recibir y reciba todas las escrituras recaudos y fianzas que sean necesarias y convengan para que comenzarán proseguirán y acabarán la obra del dicho retablo bien acabada y con la policía que convenga y conviene a semejantes obras y que el dinero que se diere por parte de la dicha iglesia de esta villa y de las limosnas consignadas para el dicho retablo lo emplearán y gastarán en la dicha obra y darán cuenta y razón de lo que así se les diere y encargare para el dicho efecto siendo necesario y para que acerca de ello pueda hacer y haga todo aquello que nosotros podríamos hacer siendo presentes en razón de lo susodicho y en cada cosa y parte de ello por manera que por falta de poder no se deje de hacer todo aquello que sea necesario y por nuestra parte convenga con los dichos Pedro de Monte y Hernando de Torquemada el cual dicho poder le damos al dicho Juan de Sarabia o a los sustitutos por él nombrados cual de derecho se puede y debe dar en este caso y con todas sus incidencias y dependencias y con franca libre y general administración y con la relevación de derecho en forma y para que habremos por bueno firme y valedero todo lo que en el dicho nuestro nombre hiciere o los dichos sus sustitutos en razón de lo que dicho es obligamos nuestras personas y bienes muebles raíces habidos y por haber así espirituales como temporales y los propios y rentas del dicho Concejo en testimonio de lo cual otorgamos este dicho poder en la dicha villa de Yecla en las salas del Ayuntamiento de ella en treinta días del mes de octubre año de mil quinientos ochenta y nueve años siendo testigos Aparicio de Ortega y Martín Sevillano y Pedro Quiles de la Roda vecinos de la dicha villa y los dichos señores otorgantes a los cuales yo el escribano doy fe que conozco lo firmaron de sus nombres...⁹

⁹ AGRM, AHPM Not. 462, fol. 465 vto.

Va a continuación una relación de todos los nombrados en el encabezamiento, autorizando el escribano de Yecla Luis Azorín. El purismo arquitectónico que tenía aquel retablo en toda su extensión, reforzado por una *serliana* en el coronamiento proveniente de la arquitectura de Palladio, ha de considerarse como obra del maestro mayor Pedro Monte, que llevaría por auxiliar al tallista Lorenzo de Medina, y la escultura, según reza en el contrato, fue hecha enteramente por Fernando de Torquemada. Con respecto a la pintura y al resto de labores de dorado y estofado, es ahora muy probable pensar que en ellas interviniera Jerónimo de Córdoba, suegro del maestro mayor y su fiador en esta obra, del que sabemos que tenía la impronta juanesca suficiente como para justificar esa influencia valenciana que se ha querido ver en lo poco que se conoce de las pinturas del retablo a través de los juicios de quienes lo pudieron contemplar en directo. Los repintes posteriores, de los que da cuenta Delicado Martínez, no hicieron sino enmascarar la verdadera autoría en la que no cabe, en modo alguno, la mano de Alonso de Monreal ni por la fecha de realización ni por esa influencia valenciana que se ha señalado. La fecha de terminación en torno a 1600 que ofrece Delicado, las limosnas recogidas en fechas muy tardías para la obra, así como otras referencias al retablo de *santa Catalina* de la capilla de los Azorín, encuentran ahora un mejor acomodo en este nuevo marco cronológico.

Del retablo hecho por Monreal y los Ayala para Abarán existe un completo artículo en cuanto a todas las referencias que es posible obtener de esta obra.¹⁰ Lo más interesante es la publicación de una antigua fotografía en la que se aprecia la composición del retablo hecho por Monreal. Su reforma en el siglo XVIII no permite asegurar que se conservase la estructura original, pero sí es posible adivinar que tendría banco con encasamientos de pintura, dos cuerpos con tablas pintadas -dos en cada calle-, hornacina central y ático posiblemente con una tabla pintada. La labor de talla se circunscribiría a la escultura central del retablo y su hornacina y a la estructura con columnillas que acogía las pinturas de Monreal, que se mostraba con algo más de desarrollo en los laterales.

Sobre cómo se movió Alonso de Monreal por aquellas poblaciones en las que contrataba obra artística no hay un registro documental cierto, pero hay que suponer que desde Abarán trabajaría para

otras localidades en donde es posible que residiera provisionalmente. Dos documentos nos ayudan a caracterizar en parte esos años. El primero es de 11 de febrero de 1570.¹¹ Diciéndose *pintor imaginario* y vecino de Abarán, pero estante en Murcia, da a Francisco de Ayala, escultor vecino de Murcia, *unas andas de madera de talla y ensamblaje y seis ----- que él tiene y está obligado a hacer para la villa de Molina por contrato que de ello tiene otorgado por ante Diego Rodríguez escribano de la dicha villa al cual dicho contrato se refiere las cuales dichas andas han de ser las columnas de torno revestidas de tallas y sus corintios y hachetas por abajo y por arriba de talla lo más rico y bien hecho que pudiere y el friso por de fuera labrado y de talla y con su remate revestido de talla y guarnecidas el sezavo por de dentro que es el que está sobre la cornisa y no han de llevar talla por de dentro y el sezavo ha de tener por de fuera un escamado y en el remate ha de haber unos balausticos en lo de arriba y las columnas han de llevar cada una de ellas cinco cuartas de alto sin la espiga antes menos que más las cuales dichas andas el dicho Francisco de Ayala ha de dar hechas y acabadas de manera que el dicho Alonso de Monreal las pueda dorar y poner en perfección la capilla y mesa de las dichas andas veinticinco días de este presente mes de febrero y todos los frisos de talla y columnas y todo lo demás necesario a las dichas andas el dicho Francisco de Ayala las ha de dar y entregar acabado al dicho Alonso de Monreal para el día y fiesta de Pascua de Resurrección luego siguiente de este dicho año para que el dicho Alonso de Monreal las pueda acabar de dorar y aderezar para el día y fiesta del Corpus luego siguiente de este dicho año conforme a la escritura que el dicho Alonso de Monreal tiene otorgada ante el dicho Diego Rodríguez las cuales dichas andas se las da para que las haga dentro del dicho tiempo a vista y tasación de oficiales que vean y tasen la madera talla... Aunque se cobraría el trabajo al final, después de la tasación, el escultor reconocía haber recibido catorce ducados adelantados, ajustando que el pago final se haría estando los dos presentes para que no hubiera equívocos, como al parecer los hubo con el retablo de *santa Catalina*. Tras las oportunas fianzas, renunciadas y sometimientos a la justicia, firmaron ambos artistas siendo testigos Juan de Ayala y Juan de Monreal, hermano del escultor, el primero, y, el segundo, hijo del pintor. Interesaba conocer el documento completo porque se describen con minuciosidad esas andas, más complejas en su estructura de lo que se podría suponer, lo que justifica la participación de tallistas*

10 RUBIO GARCÍA, M.I. "Iconografía del retablo del altar mayor de la iglesia de San Pablo de Abarán" *Actas II Jornadas de Investigación y Divulgación sobre Abarán y el Valle de Ricote*, 2014 pp. 257-286.

11 AGRM, AHPM Not. 605, fol. 205.

y escultores en esos trabajos y el precio elevado que solían alcanzar. El segundo documento, por su mal estado, no permite precisar la fecha pero sí asegurar que se trata del año 1572.¹² Por él Monreal, ya vecino de Murcia, da poder al presbítero Francisco Barragán, capellán mayor de la capilla del Obispado de Plasencia y vecino de Madrid, con facultad de poder sustituirlo en otra persona, para que en su nombre pueda *vender, arrendar, trocar y cambiar y enajenar y hacer cualesquier conciertos con cualesquier personas sobre las minas que tengo en el término de la villa de Hellín de azufre alcanfor y bórax y concertar con cualesquier personas de cualquier estado y condición que sean para por el precio o precios de maravedíes que a vos bien visto os fuere y os pareciere y sobre ello otorgar las escrituras de arrendamientos conciertos que concertáredes por ante cualesquier escribano o escribanos con todas las fuerzas vínculos y firmezas renunciaciones de leyes y de mi propio fuero y para que por mí y en mi nombre os podáis concertar y dar la fábrica de las dichas minas a la persona que os pareciere y bien visto fuere...* El poder incluía otorgar cualquier clase de escritura y concertar los plazos de pago como mejor le pareciere, así como hacerse cargo de la administración. El descubrimiento de minas por parte del pintor, que había comenzado en los años pasados en Lorca, fue una constante que le acompañó durante gran parte de su vida. Consta que en 1570, siendo vecino de Abarán, había registrado otras de piedra blanca en el término de aquella villa.¹³ Monreal no se dedicó directamente a su explotación, poniendo personas que realizaran ese trabajo penoso, pero su arriendo le produjo bastantes beneficios como iremos viendo.

Desde al menos ese último año y hasta 1578, Alonso de Monreal permaneció en Murcia. La muerte en 1570 de Ginés de la Lanza y la única presencia de Jerónimo de Córdoba como artista cualificado en la pintura, pudo animarle a trasladarse a la capital donde encontraría el campo abonado para ejercer su arte. El 14 de octubre de 1572 buscó la activación de encargos que tenía pendientes. Aprovechando la presencia en Murcia de Juan de Orea, que en ese año cambiaba su puesto de maestro mayor del Obispado de Almería por el de director de las obras reales de la Alhambra, le traspasó la obra de un retablo de la parroquial de Yeste en los siguientes términos:

Sean cuantos esta carta y pública escritura vieren cómo yo Alonso de Monreal

pintor al óleo vecino de esta muy noble y muy leal ciudad de Murcia dijo que por cuanto tiene obligación de hacer un retablo para la iglesia de la villa de Yeste y tiene a mi cargo de hacer el dicho retablo así de ensamblamento y talla y escultura y pintar al óleo todos los tableros que se hubieren de hacer de pintura y dorar y estofar toda la escultura del dicho retablo con las condiciones contenidas en la escritura que sobre ello pasó en la dicha villa de Yeste en diez días del mes de septiembre de mil quinientos cincuenta y nueve años por ante Francisco Rubio escribano de la dicha villa a que me refiero y acabado a vista de oficiales y yo quedé obligado como parece por el dicho escribano a que para hacer el dicho retablo de ensamblamento y talla y escultura había de llevar oficiales ----- que lo entendiesen a contento de los señores vicario y cabildo de la dicha villa y porque vos Juan de Orea vecino de la ciudad de Almería y maestro mayor de las obras de la ciudad de Almería sois tal persona que conviene para la dicha obra os he rogado os encarguéis de la dicha obra en lo que toca a la dicha escultura y talla y ensamblamento y vos el dicho lo habéis tenido por bien por tanto por esta presente escritura por mí mismo y en nombre de mis herederos y sucesores presentes y por venir que hago cesión y traspasación a vos el dicho Juan de Orea de la hechura del dicho retablo en lo tocante al ensamblamento y talla y escultura para que todo lo susodicho lo hagáis y sea a vuestro cargo el cual lo habéis de hacer y dar acabado por la orden y forma y capitulaciones traza y modelo que yo estoy obligado a hacerlo por la dicha escritura sin que falte cosa alguna y por el precio que resultare tasado por oficiales lo habéis de haber y cobrar según que ----- me habéis de pagar reservando como reservo en mí y para mí la pintura y dorado y todo lo tocante al dicho mi oficio en vos cedo y traspaso todo el derecho caución título y recurso que a la dicha obra del dicho retablo tengo y lo aparto y renuncio de mí y os doy poder cumplido en vuestra misma causa propia para que como yo mismo podáis hacer el dicho retablo en lo tocante a lo susodicho y declarado y para que podáis haber y cobrar los maravedíes que montare por la orden y forma y de la persona y personas que por la dicha escritura están obligados a me los pagar a mí y de la cobranza que hiciéredes podáis dar vuestras

12 AGRM, AHPM Not. 627, fol. 203 vto.

13 RUBIO GARCÍA, op. cit.

*cartas de pago y finiquito...*¹⁴

Van a continuación todas las fórmulas de seguridad para el cumplimiento de la escritura por parte de Alonso de Monreal y la aceptación de la cesión y traspasación por parte de Orea, que se encarga de hacer el retablo con las condiciones a que se obligó hacía trece años el pintor. Dando las seguridades de costumbre, firman al final ambos artistas. El retablo, suponiendo que fuera el de la capilla mayor del templo, se da en la actualidad por perdido. El acuerdo con Orea es cuando menos curioso si tenemos en cuenta la compañía que unos años antes se había establecido entre el pintor y los hermanos Ayala, compañía que habría de durar mientras vivieran los artistas. Algunas contrataciones posteriores, tanto de Monreal como de los Ayala, parecen dar por sentado que el trato hecho apenas duró.

Tampoco se conoce nada, por haberse perdido, del retablo que hizo para la capilla y enterramiento que Francisco de Escarramad tenía en el convento de Santa Isabel de Murcia. El pago de esta obra fue realmente un trueque. El 15 de diciembre de 1572 Alonso de Monreal y Francisco de Monreal vecinos que somos de esta muy noble y muy leal ciudad de Murcia pintores al óleo se obligaron conjuntamente a pagar a Francisco Escarramad, vecino de Murcia, 50 ducados por razón de la hoja de un moreral en el pago de Zaráiche para la cría de seda del año 1573.¹⁵ Y ese mismo día y ante el mismo notario comparecieron Alonso de Monreal y Francisco de Monreal su hijo vecinos de esta ciudad de Murcia pintores e imaginarios al óleo y los dos se obligaron de hacer a Francisco de Escarramad vecino de esta ciudad presente un retablo para su capilla y enterramiento que tiene en la iglesia y monasterio de señora Santa Isabel de esta ciudad del tamaño del arco y hueco de la dicha capilla de manera que haga enchimiento así en lo alto como en lo ancho el cual dicho retablo ha de ser de buena madera seca limpia sargaleña conforme a la traza que está en poder del dicho Alonso de Monreal firmada de las partes y de mí el dicho escribano el orden que ha de tener el dicho retablo en la pintura de él es que en el friso del arco de lo alto ha de ser dorado y grabado y en el medio arco encima el tablero un Dios Padre con unos serafines y nubes y en el tablero de en medio la historia de la purificación de nuestra señora cuando presentó su hijo al templo al santo Simeón con tantas figuras como tiene el retablo de Diego López Tizón en Santa Catalina y en el encasamento

¹⁴ AGRM, AHPM Not. 509, fol. 274

¹⁵ AGRM, AHPM Not. 509, fol. 330.

de la mano derecha la figura de san Francisco y la mano izquierda la imagen de san León papa y en el casamento debajo de los susodichos a la mano derecha el retrato del dicho Francisco Escarramad y a la izquierda el retrato de doña Leonor Díaz su mujer y en los dos cuadrados de los socolos dos blasones de las armas de los susodichos pintadas sobre oros y en el recuadramiento del banco cuatro medias figuras a voluntad del dicho Francisco Escarramad y en la cinta baja del dicho banco un letrado el que quisiere poner el dicho Francisco Escarramad y en los recuadramientos que están en medio entre las imágenes y retratos un florón dorado y esgrafiado y en el plano del tablero ha de haber un romano esgrafiado sobre oro todo lo cual se obligaron de hacer y dar hecho y acabado y asentado puesto en perfección para el día y fiesta de Santiago primero que vendrá del año de quinientos setenta y tres y por razón de ello el dicho Francisco Escarramad les ha de dar y pagar cincuenta ducados el día que estuviere asentado y acabado en perfección y si el dicho día el dicho retablo no estuviere acabado que el dicho Francisco Escarramad a su costa pueda buscar persona que lo haga y por lo que costare le pueda ejecutar y para averiguación del costo sea creído por su juramento y para ello obligaron sus personas y bienes habidos y por haber...¹⁶ Los extremos de este contrato son interesantes porque abundan en ese trueque ya apuntado que sitúa a Alonso de Monreal, como a otros artistas, en actividades secundarias que complementaban su economía, en este caso la cría de gusano de seda que era lo suficientemente rentable como para gastar una gran cantidad de dinero en asegurar la necesaria hoja de morera.

Ambos documentos abundan en la identidad de otro pintor, Francisco de Monreal, del que sólo conocemos esta obra y que desaparecerá del panorama artístico murciano, coincidiendo con la muerte de su padre, por el cambio radical de actividad que sugiere su testamento.¹⁷ El 4 de septiembre de 1603, declarándose regidor perpetuo de Murcia y procurador del reino en las cortes que se celebraban en Valladolid, testa quizás por encontrarse mal y hace un breve repaso de su vida. Había tenido una hija natural que estaba en el convento de Santa Clara y tres hijos más con Ana

¹⁶ AGRM, AHPM Not. 509, fol. 330 vto. Ver LÓPEZ JIMÉNEZ, J.C. "Correspondencia pictórica valenciano-murciana siglos XVI y XVII" *ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO*, N° 37, 1966; pp. 3-18. Se conocía el contrato pero no la signatura de archivo ni el trueque en que se fundamentó.

¹⁷ <https://investigadoresrb.patrimonionacional.es/node/8708> consultado el 9 de julio de 2021. Francisco de Monreal no moriría en el año 1603, cuando testa en Valladolid, sino en el año 1610 en Murcia y con un segundo testamento otorgado en 1609 (AGRM, AHPM Not. 1414) que no se ha podido consultar por estar inmovilizado el protocolo por su mal estado de conservación. Para conocer algo más acerca del pleito que mantuvieron sus herederos por los mayorazgos que fundó Francisco de Monreal ver en AGRM las signaturas FR,RAH,R-8/32, FR,RAH,R-8/33, FR,RAH,R-8/40.

de Araso, de Majadahonda, con la que no había contraído nupcias. Ordena su enterramiento en la capilla mayor del convento de San Diego (que se había fundado en 1598), o si no fuera posible en una capilla de él o en la pared del lado del evangelio del altar mayor, donde mandaba poner los escudos de su linaje (Monreal y Góngora). Fundó dos mayorazgos, para asegurar la continuidad del apellido, recayendo el primero sobre su hijo Francisco y como bien principal la dehesa del Casarejo, en Moratalla; y el segundo, fundado sobre su título de regidor y las rentas que poseía en la ciudad de Murcia, recaería en el marido de una de sus hijas. Ese segundo mayorazgo se instituyó en los siguientes términos: ... *hago asimismo ordeno estatuyo y establezco segundo mayorazgo y para él dejo y señalo por bienes a él anejos y pertenecientes el regimiento que yo al presente tengo en la dicha ciudad de Murcia por merced que de él me hizo su majestad del rey Felipe segundo nuestro señor que está en el cielo por muchos servicios que le hice y en particular por haber hallado e inventado en España el ingenio de sacar en ella piedra azufre y hacer de ella pólvora el cual regimiento con la calidad que tiene de voto en cortes y voz por el dicho reino y ciudad de Murcia cuando por suerte o por derecho o por costumbre le tocara tiene tanta estimación y valor y calidad que vale de seis mil ducados arriba según el precio en que ahora corre y por ser tal le vinculo pongo y señalo por bienes de este mayorazgo segundo ... y señalo asimismo por bienes del segundo mayorazgo trescientos ducados de renta en cada un año que yo tengo y poseo por bienes míos propios además del juro dehesa arriba dichos en un juro situado sobre las alcabalas y peso de la seda y carnicerías de la dicha ciudad de Murcia.* En ese descubrimiento basó Francisco de Monreal su buena fortuna y el giro que daría su vida, ya que el rey ordenó comprar el 6 de mayo de 1589 las minas y el sistema ideado para la extracción del azufre.¹⁸ Por ambas cosas pagó 20.000 ducados y buena parte de ese dinero pudo dársele en el regimiento, al que accedería en 1589, y sobre las rentas señaladas de la ciudad de Murcia.¹⁹ Por el proceso documental del descubrimiento, explotación y venta final al rey, se sabe que el yacimiento fue encontrado en 1562 por Alonso de Monreal y Juan Sánchez de Buendía, a los que se llama hermanos, haciendo al segundo vecino de Moratalla en aquel año.²⁰ Allí fundó su mayorazgo Francisco de Monreal y tuvo tratos con familiares.

18 COLOMERA RODRÍGUEZ, V. *Paleografía castellana*. Valladolid 1862; pp. 74-75.

19 OWENS, J.B. "Los regidores y jurados de Murcia, 1500-1650: una guía." *ANALES DE LA UNIVERSIDAD DE MURCIA*, Vol. 38, nº 3, 1979-80; pp. 95-150. En este artículo se cita a Francisco de Monreal como regidor murciano entre 1589 y 1610.

20 ROMERA TÉBAR, C. "Las minas de Hellín (Albacete): huellas del pasado en un espacio olvidado." *GEOGRAPHOS*, Vol. 5, nº 63, 2014; pp. 167-205. Al ser una revista electrónica se puede acceder a ella en el siguiente enlace: <https://web.ua.es/es/revista-geographos-giecryal/documentos/cristina-romera.pdf>

Es bien probable que el pintor Alonso de Monreal fuera oriundo de esta villa, aunque de momento no existe de ello confirmación documental.

Parece bastante probable que la vida de Monreal transcurriera en Murcia durante buena parte de los años 70. En el año 1574 aparece alguna vez traspasando deudas de trabajos que tendría pendientes de cobro en Alguazas y Molina por diferentes compras hechas, y también asegurando la hoja de moreral para la cría de seda.²¹ Al final de este año, el 23 de diciembre, arrendaba las minas de Hellín, del lugar de Las Camarillas, en compañía de su hijo Francisco, declarándose los dos vecinos de Murcia, y representando a su hermano Juan Sánchez y a otra persona más, ambos vecinos de Moratalla.²² Las tomó el mercader murciano Juan Martínez para obtener azufre y cualquier otro metal que saliera por tiempo de dos años desde primero de enero de 1575 -la escritura dice 76-. Podría tener en las minas cuatro hornos grandes para fundir la piedra gruesa y los que fueren menester para fundir la vejiga y venilla, y traer la gente que le conviniere. El precio del arrendamiento fue de 250 ducados por los dos años que se pagarían en tres tercios, de ocho en ocho meses, recibiendo el primer tercio de contado -272 reales en presencia del escribano, aclarando haber recibido ya el resto- y además dedican 250 reales a la construcción de los cuatro hornos que dejarán hechos, con sus barras de hierro y otros aderezos, más dos carros que entran en los hornos, así como la herramienta necesaria. Además, se pacta que la mitad del agua o aceite que sale de la fundición será para los arrendadores pagando la mitad de los botijones donde se almacena y la mitad de lo que costare traerlos a Murcia. También, que la piedra blanca que sale de las minas, que se llama *borrax* (bórax), ha de guardarse y repartirse de por mitad, pagando también la mitad de los gastos el arrendador. Si se hallare otro metal, que también se parta por mitad el beneficio y el gasto. Lo que no tuviere aprovechamiento se ha de echar a la rambla para que el agua arrastre ese sobrante y queden limpias las venas mineras. El arrendatario pagará al rey cualquier derecho de lo que produjeren las minas y que esté sujeto a pago. Si el impuesto se elevase hasta la décima parte de lo producido, que el arrendatario pudiese dejar la mina descontándose sólo el tiempo que la hubiera tenido. Cumpliendo esas condiciones, al arrendatario le será cierta la explotación de las minas por el tiempo acordado. El arrendador se obliga a devolver el dinero si las

21 Ver, respectivamente, AGRM, AHPM Not. 262, fol. 178vto., Not. 52, fol. 354 vto. y Not. 479, fol. 170 vto.

22 AGRM, AHPM Not. 372, fol. 292 vto.

labores mineras no reportasen cosa alguna. Dando las fianzas oportunas, firmaron los tres al final.

La confirmación de que lo tratado en Yecla acerca de la contratación de retablos no debió de perdurar, a pesar de que la intención era que fuese de por vida, la encontramos en un documento de 25 de junio de 1575.²³ En él Monreal y Ayala, vecinos ambos de Murcia, reconocen tener noticia de que se pretendía por el Obispado hacer los retablos de las capillas mayores de las parroquiales de Caravaca y Alhama y quieren tomarlos a su cargo para hacer cada uno lo que tocara a su facultad. Hacen compañía para que si por cualquiera de ellos se tomare finalmente el encargo, dé entrada al otro para trabajar como compañeros sin poder salirse de ese trato en razón de lo escriturado por el que recibiere el encargo. Acuerdan que aquel que se saliere de la compañía pague al otro 50 ducados más los daños, intereses y menoscabos que se siguieren de haberlo dejado solo en la contratación, prometiendo no ir en manera alguna contra lo contenido en la escritura que firmaban. En vista de lo que había pasado con la compañía establecida en 1566, ahora los términos del trato se circunscribían a unas obras precisas que lo más seguro es que no se licitasen en esos años.

En 1577, como vecino aún de Murcia, Monreal fue requerido por el Concejo de Cartagena, junto con Jerónimo de Córdoba, para tasar el retablo que Artus Tizón, entonces vecino de Lorca, había hecho para la sala de su ayuntamiento. Se le debía considerar un profesional de cierta categoría y experiencia puesto que para emitir estas opiniones sobre cuánto podría valer una obra acabada nunca eran citados personajes desconocidos o inexpertos. Después de abril de ese año debió de morir su mujer, Beatriz de Góngora²⁴, y en octubre el convento de Santo Domingo le reclamaba el pago de la legítima que correspondía a fray Juan de Monreal por la muerte de su madre, a lo que el pintor hizo frente cediendo parte de los beneficios que tenía en las minas de Hellín como compensación a la renuncia que hicieron los frailes a los bienes dejados por su esposa.²⁵

A mediados de 1578, coincidiendo curiosamente con el asentamiento de Artus Tizón en Murcia, Monreal abandona la ciudad para trasladarse a Cehégín donde se había concertado con el mayordomo de la ermita de Nuestra Señora de la Peña de Canara

para rehacer una obra que no había gustado una vez comenzada. Así se desprende de las condiciones del contrato:

Que para hacer el dicho retablo andas e imagen el dicho Alonso de Monreal se ha de venir a hacer a esta villa.

Que los tableros que están en el retablo los raerá y los pintará de buenas colores finas bien puestas de la resurrección de nuestro señor Jesucristo.

Que las guarniciones que el dicho retablo tiene las ha de hacer de oro fino y hacer de nuevo unas columnas y trascolumnas y arquitrabes frisos y cornisas lo ha de hacer de madera y dorarlo.

Otrosí que ha de raer la encarnación de la imagen de nuestra señora y la aparejar de buenos aparejos y la ha de encarnar de muy buena encarnación y lustre.

Otrosí que ha de dorar de oro fino las andas que la iglesia tiene y dentro de un mes ha de hacer en ella y por su mano y no lo ha de dejar hasta estar acabado y ---- las andas para ver si serán buenas estas u otras y hecho esto el dicho Alonso de Monreal ha de poner un maestro y el dicho Juan Ruiz otro y estos dos han de tasar las obras y aquello que los dos tasaren valga y se esté por ello y en discordia de los dos la justicia de esta villa nombre otro...²⁶

Para la paga del trabajo se obligan las rentas propias de la ermita, habiendo acordado el gasto el Concejo, y se irían librando pagos conforme avanzase la obra. No debió quedar muy claro todo este embrollo de corregir un trabajo ya hecho porque el 6 de julio del año siguiente se volvió a hacer un nuevo contrato entre los mismos otorgantes con unas especificaciones más claras que ya se dice afectan al retablo, andas y refresco de la imagen:

Primeramente se han de pintar cuatro tableros de pintura al óleo de ricas y muy finas colores en las dos primeras órdenes en el uno el santo nacimiento de nuestro señor Jesucristo y en el otro su gloriosa resurrección y en el otro la venida del Espíritu Santo y en el otro la santa y gloriosa asunción de nuestra señora la Virgen María.

Item sobre la caja de la imagen de nuestra señora se ha de poner la salutación del ángel

²³ AGRM, AHPM Not. 512, fol. 248.

²⁴ Otorgó codicilo estando enferma de gravedad para dejar en manos de sus cabezalesos el lugar donde se hubiera de enterrar y dónde se han de decir las misas que tiene encargadas en su testamento. Entre los testigos está el tallista Pedro de Flandes. AGRM, AHPM Not. 558, fol. 446, 7 de abril de 1577.

²⁵ AGRM, AHPM Not. 558, fol. 595 vto.

²⁶ AGRM, AHPM Not. 7880, fol. 217; 13 de junio de 1578.

san Gabriel a nuestra señora.

Item en el cuello de lo alto en el remate del dicho retablo se ha de pintar otro tablero con un Cristo y una maría y san Juan a los lados y su cruz en el Cristo.

Item en el banco del dicho retablo se han de pintar los cuatro evangelistas y los cuatro doctores y en el medio un san Juan bautista con su agnus dei y un san Jerónimo en penitencia.

En la primera orden han de ir sus columnas redondas estriadas y acanaladas con sus capiteles corintios y su pilar detrás con su capitel dórico y lo mismo ha de llevar la segunda orden y encima de esta su friso y su arquitrabe y cornisa.

Item en el cuello de arriba ha de llevar sus dos columnas y sus dos traspilares también con su friso y arquitrabe y cornisa y adorno de remate todo lo sobre dicho lo uno y lo otro lo más bien y acabado y galán y de muy buenas y finas colores que se pueda y dorado todo de oro fino.

En cuanto a las andas que se hagan y aderecen doren y estofen así mismo por la mejor orden y más galana que se pueda según y como se contiene en lo del retablo de oro fino.

Y porque el dicho Alonso de Monreal ofreció refrescar la encarnación de la imagen de nuestra señora de la dicha ermita y aparejarla de buena encarnación esto ----- y está hecho no hay que hacer ----- en lo tocante a la dicha imagen porque como está dicho por esto no se le ha de dar cosa alguna.

Y en lo que toca al dicho retablo y andas con los dichos aditamentos y en la manera que dicha es el dicho Alonso de Monreal lo ha de hacer en esta dicha villa y a su costa sin alzar mano de ello en todo lo que es necesario para que quede perfectamente todo acabado y así hecho y perfectamente acabado puesto y asentado en la dicha ermita y ha de poner de su parte una persona y el dicho Juan Ruiz mayordomo otra...²⁷

Estos serían los tasadores que determinarían el coste y lo que se debía pagar, obligando de nuevo las rentas de la ermita que deberían emplearse sólo en saldar la deuda. El pintor se obliga a acabar la obra de retablo y andas -la imagen ya la había retocado- sin alzar la mano de ella. Entre los testigos

está el hijo del pintor, Francisco de Monreal, que es presumible que ayudara a su padre en esta empresa.

Terminado el trabajo de Cehegín Monreal volvió a Murcia. El 7 de marzo de 1583 otorgaba con su hermana, Ana de Buendía Monreal, viuda del bachiller Pedro Arias, un poder por el que reclamaban la ejecución de una cláusula del testamento de su tía María Sánchez de Buendía, vecina de Belmonte y mujer que fue de Alonso de Esquivel.²⁸ Ésta había constituido de sus bienes la suma de 50.000 maravedíes para que se entregase a su sobrino Francisco de Garnica para ayuda a su matrimonio. Si tal condición no se cumpliera, quería que esa cantidad se quedase en 30.000 y que por partes iguales se diera a sus sobrinos Ana de Buendía, Alonso de Monreal y Juan Sánchez de Buendía. Muerto aquel sobrino en las guerras de Flandes, los otros beneficiados pedían que se cumpliera la voluntad de la tía difunta. La firma del pintor es de trazo desmadejado en esta escritura. Un mes antes, enfermo aunque en su buen entendimiento, había hecho su testamento con el que al parecer murió.²⁹ Quiso ser enterrado con su primera mujer en Santo Domingo, y aclara que mientras estuvo en Cehegín casó con Estefanía de Espín, que aportó al matrimonio una viña y hasta 17.000 maravedíes en diferentes bienes. Manda se le restituya todo y que se le den además 15.000 maravedíes y un herreruelo negro para que se haga con él una saya. Si se vendiesen las minas que tenía, quería que se dieran 200 ducados a su segunda mujer y si ésta decidiese meterse monja que se le completase la dote con lo que le correspondiere de la venta de las minas. Ordena misas por su ánima y por las de todos sus difuntos, incluido un sirviente que tuvo en Mula, de lo que se puede deducir que estuvo residiendo en esa población un tiempo para algún trabajo que desconocemos. Tenía también un esclavo morisco, granadino, de algo más de 20 años, al que quería que se liberase tras su muerte por el buen servicio que le había hecho. De entre los asuntos de minas que llevaba cita expresamente al clérigo Francisco Barragán, al que dio poder en 1572 y que parece que quiso participar directamente en el negocio. Había dado al pintor 200 ducados para el laboreo en Hellín y quería Monreal que se los devolviesen junto con otros ducados que le dio y que el pintor los empleó en las minas de plomo de Campo Coy. Manda se paguen cuatro ducados a la iglesia

²⁸ AGRM, AHPM Not. 441, fol. 291 vto.

²⁹ Para lo más relevante del testamento del pintor, que se puede localizar en AGRM, AHPM Not. 578, fol. 92, 10 de febrero de 1583, ver MUÑOZ BARBERÁN, M. *Memoria de Murcia (Anales de la ciudad de 1504 a 1629)*. Acad. Alfonso X el Sabio, Murcia 2010; pp. 74-75.

²⁷ AGRM, AHPM Not. 7880, fol. 304.

de la villa de Blanca que se los dio para hacer un crucifijo que no se ha hecho. Igual cantidad dio al carpintero Mendoza, de Caravaca, para que le hiciera diez capiteles corintios para el retablo de la Virgen de la Peña de Cehegín. Se casó, se fue a vivir a Orihuela y no cumplió el encargo que tuvo que hacer él. Manda que se le cobren. Con Francisco de Ayala tenía dos cuentas pendientes: le debía la mitad de 20 ducados de un Cristo que hicieron a medias para la Merced de Lorca y que por cuentas mal habidas entre ambos quedó sin cobrar; con el escultor también hacía un retablo para Lorquí al que sólo faltaba el dorado. Manda que se dore a su costa y que se cobren los 200 ducados ajustados con los mayordomos de la iglesia y que se pague la tercera parte que correspondía a Francisco de Ayala. El trabajo de retablo y andas de Cehegín fue tasado finalmente en 412 ducados, de los cuales le debían aún unos 60.000 maravedíes. El mayordomo de la ermita de la Peña, Ginés de Gea, para en parte de ese pago le había traspasado la cantidad de 25.000 maravedíes. El pintor no había podido cobrar esa traspasación y pedía a sus herederos que lo hicieran. En Cehegín le debían además unos reales de una casulla vendida para el entierro de un tío de Juan Bernal y a su casero, Rodrigo Paco, le dejó a deber 10 ducados del alquiler de una casa. Había tomado el pintor cierto dinero a cuenta de un retablo que había de hacer para la villa de Molina y por no poder hacerlo mandaba que se devolviese lo recibido. Tras una manda a su hermana Ana de Buendía, nombró por heredero universal a su hijo Francisco de Monreal y si muriese a Isabel Arias, su sobrina, hija de su hermana y del bachiller Arias. A pesar de la edad avanzada de Monreal en 1583, seguía trabajando de modo intenso como lo prueban las obras que tenía acabadas y las que pensaba emprender cuando le sorprendió la enfermedad y la muerte.

V.3. Una valoración final

A pesar de conocerse ahora más ampliamente la biografía de Monreal, la imposibilidad de asignarle con certeza una obra documentada que se haya conservado impide poder valorar de modo ajustado sus dotes como artista. [Ilustr. 21] De momento sigue prevaleciendo la atribución hecha del retablo de *san Nicolás*, en la iglesia de la Soledad de Cehegín, y por similitud de estilo -no ayuda en nada la restauración a que ha sido sometida la tabla que ha barrido literalmente las características de la pintura- podría asignársele también la tabla del *Descendimiento* en

la iglesia de la Magdalena de la misma población. Mientras la investigación no aporte nuevos datos o no establezca la crítica otras propuestas, las palabras que se le dedicaron hace ya muchos años siguen teniendo vigencia y, matizadas, viene bien al caso repetir las.³⁰ Perteneció Alonso de Monreal a una generación de artistas murcianos que actúa como bisagra entre las últimas manifestaciones de un Renacimiento amanerado y esclerotizado y un nuevo lenguaje estético que comenzaba a irradiar de las realizaciones artísticas de la corte de Felipe II, consolidado definitivamente en los inicios del siglo XVII. Se ignora la formación primera de Monreal y de los trabajos que realizó nos queda una muestra dudosa ya que todo se mueve en el campo de las atribuciones. Es pues, como tantos artistas locales y no sólo murcianos, un creador con historia pero sin identidad. Por motivos no muy bien fundados, se ha fijado en alta y estimable su valoración estética, apreciación que quizás no se corresponde con la realidad que deja entrever los documentos. La profesora Gutiérrez Cortines definió así la época de nuestro personaje en lo referente a pintura: ... *un saber hacer basado en el aprendizaje del oficio y en la transmisión de técnicas e imágenes, y una permeabilidad escasa; la innovación e influencia de otras escuelas se percibe en rasgos aislados, en soluciones puntuales que no llegan a poner en crisis los conceptos estéticos predominantes... Todas las circunstancias favorecieron el estancamiento en la evolución de las formas y la consolidación de la mediocridad como tónica general.* También apuntó la misma autora la necesidad de esperar varias décadas para ver rotas las barreras de la tradición y encontrar ... *nuevas rutas para el desarrollo del arte en Murcia.* Siendo válidas todavía esas apreciaciones generales, el mejor conocimiento que hoy tenemos de Jerónimo de Córdoba y de Artus Brant permite suavizar en algo el estancamiento formal y comprender mejor el esfuerzo realizado para superar las formas ya muy desgastadas de un primer renacimiento que perduró hasta la década de 1570.

³⁰ MUÑOZ CLARES, M. "Alonso de Monreal (†1583)...", op. cit.



Ilustración 21

Atrib. a Alonso de Monreal. *Retablo de san Nicolás*.
Iglesia de la Soledad de Cehegín.



EN
DIL
TV
VS
QV
M

VI. EL PINTOR VALENCIANO JERÓNIMO DE CÓRDOBA

VI.1. Una figura novedosa.

El nombre del pintor Jerónimo de Córdoba apareció en la historiografía del arte por primera vez con la cita que de él hizo González Simancas.¹ En el libro de fábrica de la Catedral correspondiente a 1573 se le pagaron en dos veces 272 maravedíes por pintar el tabernáculo de la capilla del Sacramento y 3.400 más quizás por la misma labor. Baquero Almansa, por no citar dato tan poco significativo, no lo trae en su conocido diccionario de 1913. Sí lo incluiría Espín, aunque tampoco lo que dice resultase alentador como para ver en él a un pintor relevante. Tomando la nota de Casal, lo daba por vecino de Murcia cuando en 1577 tasó, en compañía de Monreal, el retablo para el Concejo de Cartagena que había pintado Artus Brant.² Sobre Jerónimo de Córdoba se empezaron a tener datos interesantes para su biografía obtenidos en los archivos murcianos con las publicaciones de López Jiménez y Muñoz Barberán.³ Al primer autor, aunque rara vez suministró las referencias de archivo que acreditase cuando escribía, hay que reconocerle el haber adelantado un conjunto de noticias que situaban a Córdoba como un artista completo en su oficio. Lo caracterizó López Jiménez como pintor de retablos, aplicándose también al dorado, estofado y encarnaciones de esculturas, lo que le sitúa como maestro en su arte capaz de acoger aprendices en su taller. De su relación con otros artistas destaca que fuera suegro de Pedro Monte, maestro mayor de obras del Obispado. No mucho más pudo añadir Muñoz Barberán, quien señaló su llegada a Murcia desde Valencia a principios de la década de 1560 -aunque dudaba que fuera natural de aquella ciudad-, sus dos matrimonios casi consecutivos, el ejercicio de cuarenta años de profesión en nuestra ciudad y las alianzas artísticas que estableció con las bodas de sus hijas: una con el arquitecto Pedro Monte y otra con el pintor Juan de Alvarado.⁴ Tras indicar sus contactos profesionales con Pedro de

Flandes, Torquemada o Tizón, apunta también a sus trabajos para el Concejo en honras fúnebres reales y otros encargos, para valorar finalmente su labor como la de un artista industrioso *pero nunca de gran altura, salvo contados retablos... Seguro que fue un hombre de conocimientos extensos y de práctica reducida. Trabajador indudable. Un artista imprescindible, útil, pero sin arranques de pintor o escultor notables.* Atribuirle el oficio de escultor procede de una equivocación por los escudos que policromaría para el Almudí, ya que la manera de redactar el recibo puede dar a entender que había tallado aquellas piezas heráldicas. En cuanto a obras, cita tres retablos que habían sido publicados por López Jiménez. Más noticias sobre los trabajos de este pintor en Orihuela las aportaría el padre Nieto.⁵ En 1563 pintó un retablo de la *Última Cena* para la capilla del Santísimo de la iglesia de Santas Justa y Rufina, y en 1594 entregó para la capilla de los Roisos, en la Catedral, un retablo con la advocación de *san Mateo*. En el documento se identifica al pintor, por equivocación, como “Jerónimo de Cardona”.

A pesar de todas esas noticias, tanto la influencia de Córdoba en el ámbito murciano como su aportación estética al entonces poco conocido panorama de los decenios finales del XVI aún seguían sin ser definidas. No sería hasta el año 2000 cuando un completo artículo de Hernández Guardiola pusiese de manifiesto la dimensión del artista.⁶ El historiador aprovechó los datos dispersos aportados por Vicente Samper, López Jiménez y Muñoz Barberán para trazar una biografía amplia. Quedó entonces clara su filiación y formación. Hijo del pintor valenciano Juan de Córdoba, había nacido hacia 1537 y en abril de 1553 ingresó como aprendiz en el taller de Juan de Juanes por tiempo de seis años. Data su presencia en Murcia hacia 1562, opinando que abandonó Valencia por estar saturada de pintores, y recoge su temprana obra de 1563. De lo publicado extrae los datos familiares que ya eran conocidos y también los nombres de hasta cinco aprendices que pasaron por su taller. Cita en orden cronológico todos los trabajos conocidos del pintor (desde un simple dorado hasta los retablos) y fija su fecha de muerte en 1601 a través de una noticia aparecida en un artículo de López Jiménez. Deshecha las atribuciones hechas al pintor: retablo de *san Sebastián*, de Montesa, de 1559; tablas de la vida de santo Domingo, del

1 GONZÁLEZ SIMANCAS, M. *Catálogo Monumental de España. Provincia de Murcia*. Mss 1905-1907; tomo II, p. 554.

2 ESPIN RAEL, J. *Artistas y artífices levantinos*. Lorca 1931; p. 428.

3 Comenzaron éstas a mediados de la década de 1960 y fueron, en su mayoría, datos puntuales y a veces inconexos que no permitían vislumbrar la importancia del pintor. Ver las siguientes publicaciones: LÓPEZ JIMÉNEZ, J.C. “Correspondencia pictórica valenciano-murciana. Siglos XVI y XVII”. *ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO*, 1966; pp. 3-18; “El retablo de Santiago, de Jumilla, joya del Renacimiento. Los hermanos Ayala escultores, y arte y artistas valencianos. Noticias inéditas de Jerónimo Quijano y otros maestros”. *ANALES DEL CENTRO DE CULTURA VALENCIANA*, 1972, Núm. 57; pp. 157-199; “Pinturas del siglo XVI al XVII y unas esculturas medievales en las diócesis de Orihuela y Cartagena”. *ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO*, Año XLV, 1974; pp. 22-34; y MUÑOZ BARBERÁN, M. “Los artistas y la vida cotidiana”. En *Historia de la Región Murciana*, T. V, Murcia 1980; pp. 397-411; *Sean quantos (Vida artística murciana en los siglos XVI-XVII)*. Murcia 1996; pp. 30, 65-66, 68-69, 168-169 y 236.

4 Sobre Pedro Monte ver MUÑOZ BARBERÁN, M. *Sean quantos (Vida artística murciana en los siglos XVI-XVII)*. Ed. Almudí, Murcia 1996; pp. 61-91; y del mismo autor *Memoria de Murcia (Anales de la ciudad de 1504 a 1629)*. Real Academia Alfonso X el Sabio, Murcia 2010; pp. 83-87. Para una biografía completa de Juan de Alvarado, AGÜERA ROS, J.C. *Pintores y pintura del Barroco en Murcia*. Liga Comunicación y Tecnología, Murcia 2003; pp. 69-84.

5 NIETO FERNÁNDEZ, A. *Orihuela en sus documentos I*. Instituto Teológico de Murcia 1984; pp. 76 (Catedral) y 264-65 (Santas Justa y Rufina).

6 HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L.: “Sobre Jerónimo de Córdoba (1537-1601), discípulo de Juanes”. *BOLETÍN DEL MUSEO E INSTITUTO “CAMÓN AZNAR”*, LXXXII, Zaragoza 2000; pp. 285-292.

Museo de Valencia, atribuidas a Cristóbal Llorens; así como otras en Játiva, Bocairente, Gorga y Teulada. Le atribuye el retablo de *santa Lucía*, de la Trinidad de Orihuela, al que hace deudor del de Onda (Castellón) pintado por su maestro, aunque lo juzga como de dibujo incorrecto y color agrio. Cierra su trabajo con la siguiente valoración: *Jerónimo de Córdoba ha de considerarse de momento, si se admite la atribución que proponemos, el introductor de la estética juanesca en tierras murcianas. Un pintor coetáneo suyo, Ginés de la Lanza, llevó a cabo en 1567 una tabla de santa Bárbara (Murcia, catedral) muy afín a los modelos de Córdoba, quizá bajo su influencia.* La atribución de esa tabla, con indudables influencias de Juanes, así como una pequeña *santa Lucía* de estilo similar, la había hecho López Jiménez en sus publicaciones sin dar noticia del respaldo documental que la sustentaba. A pesar de la relación que pudo haber entre ambos pintores durante casi una década, la mayor edad de Lanza y su adscripción a una corriente pictórica clara, sin que se pueda acreditar en modo alguno un cambio de rumbo estético, hacen pensar en que si pintó una *santa Bárbara* para la Catedral, posiblemente no fuera ésta. [Ilust. 22 y 23]

Aunque se pueden encontrar algunos datos y apreciaciones más sobre Jerónimo de Córdoba en otras publicaciones, casi siempre recogiendo lo ya sabido⁷, la última mirada larga sobre el pintor la dio el propio Hernández Guardiola en 2014.⁸ Lo calificaba de introductor del estilo de Juanes en el Sureste -quizás sobreestimó su influencia real- y repite los datos de su filiación y formación. Fija su llegada a Murcia en 1562, fiándose de una comunicación de Muñoz Barberán, y por confundirle entonces con un bordador el escribano, sospecha que pudo suministrar dibujos para bordados, algo que aprendería de su maestro. Basándose en una publicación de López Jiménez, insiste en que hasta 1568 se le siguió considerando bordador y valenciano. Confirmada ya entonces la autoría del retablo de *santa Lucía*, hoy en la Trinidad de Orihuela, recuerda la atribución que hizo en su día al compararlo con el retablo de Onda, de Juanes, hecho mientras Córdoba era su discípulo. También señala ahora paralelismos con el de la Font de la Figuera. En un afán por sumar a Córdoba todo aquello que tuviese una impronta juanesca, le atribuye en este trabajo las tablas del viejo retablo



Ilustración 22

Atrib. a Jerónimo de Córdoba. *Santa Bárbara*. Catedral de Murcia. Considerada como obra de Ginés de la Lanza desde la atribución por López Jiménez, las características del estilo de Jerónimo de Córdoba asoman inconfundibles en esta tabla: rostro femenino con un singular peinado dependiente de los modelos de Juanes, al igual que el paisaje con ruinas clásicas, propio del gran artista valenciano. La ondulación de los bordes de los paños así como la túnica recogida con un broche en el pecho, forman parte también del particular modo de pintar de Córdoba, detalles que pueden apreciarse en otras obras del pintor.

de la *vida de santa Clara*, en su convento homónimo de Murcia, a las que añade una predela con la Santa Cena y una puerta de sagrario con una Santa Faz, ambas anónimas, como integrantes del mismo conjunto. Tras señalar algún préstamo iconográfico de estas obras con respecto a Juanes, relata sus trabajos de retablos para Orihuela, tomados de cuanto se había publicado sin el

7 DELICADO MARTÍNEZ, F.J. "La Iglesia Mayor de Santiago Apóstol, de Jumilla (Murcia): Espacio arquitectónico, patrimonio artístico y liturgia (y II)," *ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO*, vol. XCI, 2010; pp. 137-172. MUÑOZ BARBERÁN, M. *Memoria de Murcia (Anales de la ciudad de 1504 a 1629)*. Real Academia Alfonso X el Sabio, Murcia 2010.

8 HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L. "La estela de Juan de Juanes en el sureste español: el pintor Jerónimo de Córdoba (1537-1601...)" *ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO*, Vol. XCV, 2014; pp. 63-80.

necesario cotejo documental, y es esa confianza en las publicaciones la que le hace cometer el error de decir que en 1599 Tizón y Córdoba se asociaron para hacer un retablo de la *Santísima Trinidad* para la Catedral de Orihuela, dato que procedía de los artículos de López Jiménez. Le atribuye en esa ciudad la tabla de la *Sagrada Familia* del Museo Diocesano, dependiente también de modelos juanescos. Sobre la obra de Córdoba conservada en Murcia no duda en atribuir al pintor la tabla del *Nacimiento* del Museo de Bellas Artes -está desde antiguo mal atribuida a Artus Tizón-, así como la tabla de la *Circuncisión* de la iglesia de Santiago de Jumilla -incluidas las pinturas del retablo en que se insertó tras la guerra civil-. Igualmente le atribuye el perdido retablo de *san Cristóbal*, de Espinardo, dando las figuras laterales, de menor calidad, como de Jerónimo Ballesteros. Cita, a través de publicación de Delicado Martínez, un retablo desconocido para el Concejo jumillano, y en un afán por no dejar cabos sueltos le atribuye las polseras



Ilustración 23

Atrib. a Jerónimo de Córdoba. *Santa Úrsula*, Catedral de Murcia. Atribuida la obra por López Jiménez a Ginés de la Lanza, la similitud estilística con la *santa Bárbara* del mismo templo, aconsejan la nueva atribución propuesta.

que se conservan en la sacristía de Santiago, de Jumilla, representando a san Nicolás de Bari, santa Catalina, san Juan Bautista y san Agustín. Sobre las relaciones con otros artistas destaca su participación con Ayala en encargos de escultura y la colaboración, a partir de 1599, en la policromía del retablo jumillano de Santiago. Esa obra le da pie a hablar del desencuentro en 1582 con Artus Tizón con motivo de la contratación de la policromía y la concordia firmada entre ambos entonces. Apunta lo siguiente sobre este pintor: *Artus Brandt, Brant o Tizón, como indistintamente se le nombra en la documentación, se relacionó bastante con Jerónimo de Córdoba, ambos trabajaron asociados en más de una ocasión. Los dos se documentan en octubre de 1599 en una carta de fianza para la realización de un retablo, también en Jumilla. Artus Brant tuvo ocasión de contemplar trabajos de Juanes, aunque no sintiera atracción por su estilo o éste no influyera en él, a juzgar por lo que conocemos de su obra. Un conjunto de afirmaciones hechas a la ligera que no se ajustan del todo a la realidad y que se fían, en exceso, a las atribuciones hechas entonces a Tizón.*

Aunque en su primer artículo sobre el pintor Hernández Guardiola se mostraba seguro de la fecha de defunción en 1601, ahora deja abierta la posibilidad de que viviese algún tiempo más. Sobre su estilo dice que se mantuvo hasta el final fiel a los modelos de Juanes, siendo muy consistente en las figuras aisladas y perdiéndose en las grandes composiciones y en aquellas representaciones para las que no tuvo un modelo. Lo cree viajando a Valencia con regularidad hasta 1579, año en que muere Juanes, para conocer las nuevas realizaciones del taller de su maestro. Y concluye así: *Debió de evolucionar muy poco, lo habitual con el paso del tiempo, si tenemos en cuenta el retablo de Santa Lucía de Orihuela, pintado seguramente antes de concluir la década de 1560 y el retablo mayor de Santa Clara que hemos estudiado, llevado a cabo treinta años después y basado en grabados, lo que explicaría algunas variaciones de sus tradicionales tipos humanos. Córdoba fue un pintor de provincias que debió de diversificar su trabajo en otros menesteres, caso de encarnados y policromados de tallas, dorados, etc., aunque fue artista muy estimado en su tiempo en Murcia y su antiguo Reino y en localidades vecinas como pintor de retablos. Evidentemente, atribuirle el retablo con las escenas de la *vida de santa Clara*, de fecha ya tardía, le hace tener ahora un juicio negativo y distorsionado sobre el pintor en el que no aprecia mérito alguno fuera de la estimación que de él hicieron sus contemporáneos.*



Ilustración 24

Jerónimo de Córdoba. *Sagrada Familia*. 1581.
Museo Diocesano de Orihuela.

La última aportación al conocimiento de la personalidad artística de Jerónimo de Córdoba se hizo en 2019 por López Marcos.⁹ Del análisis detallado de la tabla de la *Sagrada Familia*, del Museo Diocesano de Orihuela, extrae los datos necesarios para identificar esa obra como una de las tablas que formaba parte el retablo de *san Francisco*, encargado por Arnau Rosell, en 1581, para el adorno de su capilla del convento de la Merced. El artículo sirve de marco para refundir de

nuevo lo conocido sobre el pintor y hacer especial mención de las obras hechas para Orihuela, de las que se aportan las correspondientes referencias documentales. [Ilust. 24]

⁹ LÓPEZ MARCOS, P. "Una nueva atribución al pintor Jerónimo de Córdoba en Orihuela." *MURGETANA*, Número 141, Murcia 2019; pp. 9-22.

VI.2. Biografía y obras de Jerónimo de Córdoba

VI.2.1. Los primeros años en Murcia

Como pasa con otros pintores del siglo XVI murciano, la figura de Córdoba, digamos que bien conocida a día de hoy, permite aún la incorporación de nuevos datos y de algunas precisiones que ayudarán a dimensionar mejor al personaje, así como una reordenación de todo lo conocido para fijar una trayectoria lineal y coherente de los cuarenta años que pasó ejerciendo su oficio en Murcia. Nacido en Valencia en torno a 1537 e hijo del también pintor Juan de Córdoba, es de momento el único aprendiz documentado de Juan de Juanes, en cuyo taller ingresaría el 16 de abril de 1553 estipulándose un tiempo de formación de seis años. No cabe duda de que participaría con su maestro en el retablo de Onda (Castellón), fechado en 1558, pero concluido su aprendizaje en los primeros meses del año siguiente su destino parece haber sido Murcia de modo casi inmediato. Su llegada está asociada a la presencia en nuestra ciudad del bordador Gaspar Navarro de Estrada, con cuya hija casó. No es descartable por tanto que, tal y como se ha sugerido, Jerónimo de Córdoba suministrase en sus inicios dibujos para bordados, actividad de la que no tenemos noticia documental alguna quizás por haber quedado reducida casi a un ámbito familiar. Gaspar Navarro está documentado en Murcia al menos desde 1558, cuando paga al bordador valenciano Carlos de Tapia, estante en la capital del Segura, doce ducados por el tiempo que había trabajado en su casa en su oficio.¹⁰ Esta noticia sugiere una posible relación con Valencia de Navarro de Estrada y la probabilidad de que Córdoba y él se conociesen con anterioridad. La llegada de Jerónimo a Murcia hay que adelantarla un año con respecto a lo que siempre se ha dicho. En enero de 1561, estante en Murcia pero diciéndose aún vecino de Valencia, recibió promesa de dote del bordador quien se obligó a pagarle 150 ducados por el matrimonio con su hija María de Estrada.¹¹ Ella era también hija de Juana de Villalobos, difunta, cuyo apellido la puede emparentar con los bordadores existentes en Murcia por esas fechas.¹² Le daría 100 ducados en el momento de celebrar el matrimonio y los 50 restantes al año siguiente. No está la fecha por rotura del folio, pero por escrituras posteriores se puede datar el documento en los primeros diez días de enero de 1561. Que el año estuviese recién empezado hace suponer que Córdoba ya estaba

en Murcia en la Navidad de 1560, momento en que se concertaría la boda. Gaspar Navarro había casado en segundas nupcias un año antes con Juana Gómez¹³, quien condicionó su dote de 350 ducados a que no se pudiera reclamar de ella cosa alguna ni por María de Estrada, hija del anterior matrimonio de su marido, ni por acreedor alguno. El bordador, que aseguró a su mujer esos extremos, le dio unas arras de 30 ducados correspondientes a la décima parte de sus bienes. A los pocos días María de Estrada, de 16 años, con licencia de su padre, hizo una declaración para dejar a salvo la dote de la segunda mujer de su padre, diciendo que lo que a ella pudiera corresponder de su madre y lo que recibiría como dote lo tenía asegurado su padre en otros bienes distintos a los que ponían en común los nuevos cónyuges.

A pesar de la promesa hecha a través de documento, cuando Jerónimo de Córdoba dio carta de pago de la dote y arras de su mujer, el 9 de enero de 1562, el montante recibido quedó por debajo de las expectativas.¹⁴ Llamándosele aún vecino de la ciudad de Valencia y estando ya casado con María de Estrada, declara haber recibido *ciertos bienes ajuar y preseas de casa los cuales se han apreciado por buenas personas puestas de mi consentimiento y vuestro*, enumerándose enseres domésticos, unos pocos muebles y ropa de vestir femenina más ocho ducados en dinero, montando todo 24.987 maravedíes -unos 67 ducados-. El pintor dio unas arras a su mujer de 11.250 maravedíes, que sumados a la dote se comprometió a tener a salvo y devolverlos en caso de disolución del matrimonio o darlos a sus herederos. En el documento se llama a Córdoba *brosador*, pero cuando firma, aún sin la rúbrica que lo caracterizará luego, se añade debajo la palabra *pintor*.

No sabemos la fecha en que murió María de Estrada, pero todo indica que fue durante 1562 a la edad de 18 años. A comienzos del año siguiente moría también en Murcia el pintor valenciano Juan de Córdoba, padre de Jerónimo. Parece que la familia se había trasladado a tierras murcianas -el padre y dos hermanas- y el 21 de enero de 1563 testaba el viejo pintor diciéndose ya vecino de la ciudad.¹⁵ Nombra por cabezaleros a Miguel de Luna y al pintor Ginés de la Lanza, con el que habría trabado amistad, y se manda enterrar en San Antolín. Encarga una serie de misas, como era habitual, entre las que se encuentran las de su

10 AGRM, AHPM Not. 253, fol. 1145, 29 de octubre de 1558.

11 AGRM, AHPM Not. 413, fol. 36 vto.

12 PÉREZ SÁNCHEZ, M. *El arte del bordado y del tejido en Murcia: siglos XVI-XIX*. Universidad de Murcia 1999; p. 104.

13 AGRM, AHPM Not. 482, fol. 91, 2 de enero de 1560, para la dote, y fol. 102, 22 de enero de 1560, para la declaración de María de Estrada.

14 AGRM, AHPM Not. 414, fol. 27 vto.

15 AGRM, AHPM Not. 252, fol. 491.

mujer Marina López. Le manda a sus hijas Marina de Córdoba, mujer de Luis Vilar, e Isabel Juan, casada con Miguel Aner?, 20 ducados a cada una por los muchos servicios que le han hecho, dejándole además a Marina una sortija de oro con perla que llevaba él. A su hijo Jerónimo le lega 40 ducados porque reconoce no haberle dado bienes algunos antes. Y para lo que quedare de sus bienes y derechos declaraba a sus tres hijos herederos por partes iguales. Firmó un testigo por el otorgante que dijo no saber escribir. Juan de Córdoba debió de morir a los pocos días porque el inventario de sus bienes se realizó el 28 de enero de ese año.¹⁶ En él no sólo está presente Ginés de la Lanza como cabezalero, sino que es llamado para apreciar lo relativo a pintura el pintor Francisco Nieto, del que muy pocas noticias se tienen y ninguna relacionada con su actividad artística. El inventario refleja los modestos bienes personales del pintor (ropa, ajuar doméstico...) y sólo es interesante lo relativo a su oficio que recibiría en la partición Jerónimo de Córdoba.¹⁷ Cuando se procedió a partir los bienes, los tres herederos hubieron de reconocer que los legados dejados por su padre no podrían ejecutarse porque el testador no había dejado bienes suficientes. El aprecio arrojó una cifra de 28.830 maravedíes (unos 77 ducados) y los tres hermanos acordaron que la mitad fuera para Jerónimo y de la otra mitad se harían dos partes iguales para cada una de las hermanas. Adjudicados los bienes, todavía tuvieron que pagar los herederos 16 ducados para cumplir las mandas de misas dejadas por su padre. Además de colchones, mantas, ropa personal y de casa, pequeños objetos y algo de dinero, Jerónimo recibió lo siguiente relacionado con el oficio de pintor:

Item tomó y recibió una moleta y losa en seis reales.

Item tomó y recibió la plomazón tablas y anchilla en tres reales.

Item tomó y recibió cuatro piedras de bruñir en ocho reales.

Item tomó y recibió tres libras y media de blanquete en cinco reales.

Item tomó y recibió una libra de carmín de peloticas en ocho reales.

Item tomó y recibió dos libras de azul ceniza en treinta y seis reales.

Item tomó y recibió una libra y diez onzas de azarcón en dos reales.

Item tomó y recibió doce onzas de azul bajo en tres reales.

Otrosí tomó y recibió diez onzas de azul en tres reales.

Item tomó y recibió una tabla pequeña con la Verónica dentro un real.

Item tomó y recibió las muestras de papeles de estampa y de mano y papel blanco en cuatro ducados.

Item recibió una cajita de pinceles en un real.

Item recibió otra cajita de pincelicos en un real.

Aparte de los útiles de pintor y colores, son interesantes esas *muestras de papeles de estampa y de mano* que no son otra cosa que modelos dibujados y grabados que tan necesarios eran para los pintores de entonces, ya que se copiaban literalmente, con leves modificaciones o de modo parcial, para la composición de todo tipo de pinturas.

Pero el año 1563, que tan mal había comenzado para nuestro pintor, giró inesperadamente a su favor. La recuperación personal vino de la mano de un nuevo matrimonio que contrajo con Jerónima Vives, viuda de Juan de Frías, que ya estaba formalizado el 15 de abril cuando el pintor hace relación de los bienes que había aportado valorados en 30.566 maravedíes.¹⁸ Todos son de carácter mueble y por una corta cantidad, lo que es indicativo de un perfil bajo de actividad que hasta esas fechas sólo le permitía mantenerse con su oficio. En esta nueva relación vuelve a aparecer todo cuanto poseía para su trabajo conteniendo alguna precisión más.

Primeramente un cuaderno de rostros pintados en tres ducados.

Más otro cuaderno de papeles dibujado de mano en cuarenta reales.

Más otro cuaderno de dibujos en tres ducados.

Más otro cuaderno de dibujos en tres ducados.

Más otro cuaderno de dibujos en tres ducados.

Más los papeles de estampas de su padre en cuatro ducados.

¹⁶ AGRM, AHPM Not. 252, fol. 508.

¹⁷ AGRM, AHPM Not. 252, fol. 511 vto., 28 de enero de 1563.

¹⁸ AGRM, AHPM Not. 415, fol. 244.

Más una tabla de lejos con su moldura en cuatro ducados.

Más un lienzo de lejos que se ----- en un ducado.

Más el juicio en el ----- dos ducados.

Más un rollo de papeles en quince reales.

Más un rollo de papeles de mano en diecinueve reales.

Más siete piedras de bruñir en catorce reales.

Más una losa de pórfido grande cuatro ducados.

Más un pórfido pequeño engastado en un ducado.

Más una piedra de moler en seis reales.

Más cuatro molones en cuatro reales.

Más de todas colores finas azules y carmines y blanquete de todo ello diez ducados.

Dos plomazones con sus cuchillos? dos reales.

De este nuevo inventario fue testigo Ginés de la Lanza, lo que afianza el contacto estrecho que ambos mantuvieron desde que Córdoba llegara a Murcia. La nueva relación de útiles de pintor es muy interesante porque viene a confirmar lo que ya se dijo, con respecto al inventario de Lanza, a la hora de transmitir en los talleres tipos humanos y composiciones. El caudal que traía Córdoba procedía de su estancia junto a Juanes y en esos cinco cuadernos, además de rostros tomados directamente del maestro, hemos de suponer que habría estudios de figuras y paños, manos y pies, arquitecturas, así como composiciones con alguna complicación. Las estampas heredadas de su padre alcanzaban un precio alto, quizás por numerosas, y un lienzo y una tabla contenían modelos de paisaje, los famosos *lenxos* o *lexos* que solían aparecer en los contratos de retablos. Los rollos de papeles, aunque no se especifica, podían estar compuestos por estudios de figuras listos para trasladar a las obras mediante estarcido o calco. Podemos creer que ese era el material que un oficial recopilaba durante su aprendizaje y que conservaría durante muchos años para solucionar sus primeros encargos en solitario.

De su nueva mujer, Jerónima Vives, apenas si sabemos que había enviudado en 1560 de Juan de Frías, cuyos inventarios no reflejan cosa alguna que indique que éste era pintor o con oficio relacionado

con la pintura, como se ha podido sugerir.¹⁹ El apellido Vives está relacionado con la platería y con la ciudad de Orihuela. Que Jerónima pudo ser oriunda de esa ciudad y estar emparentada con Françes Vives, platero, lo refuerza el que en 27 de julio de 1566 Jerónimo de Córdoba diese poder a ese platero, sin estar presente, para que le cobrase en Orihuela cualquier tipo de deuda a su favor.²⁰ Por otro documento sabemos que era hija de Jaime Vives, platero, y de Isabel Domínguez.²¹

En Orihuela también encontraría Córdoba sus primeros encargos importantes en el mismo año de 1563. En marzo, llamando al pintor *natural de la ciutat de Murcia, resident de present en la ciutat de Oriola per negocis* -el escribano confundió, sin duda, la residencia con la naturaleza al no conocer al artista- se produce el concierto con los mayordomos de la cofradía y hospital de Santa Lucía para que pintase al óleo, sin aprovecharse de lo que ya había hecho Pedro de Aledo, un retablo que tendría en el tablero central a santa Lucía en un paisaje. [Ilust. 25] En los cuatro cuadros que lo rodeaban la historia de la santa (cuando fue llevada a juicio / cuando fue atada a los bueyes / cuando fue puesta en el fuego / cuando fue asistida por un sacerdote en su muerte). En el ático una crucifixión con María y san Juan y a los lados, en las polseras laterales, Santiago y san Andrés, y en las que unían esta parte alta con el resto del retablo santa Catalina y santa Bárbara. Las polseras en torno al cuerpo central llevarían las figuras de los santos Cosme y Damián, san Roque y san Sebastián. Y el banco estaría pintado con las siguientes figuras: en la tabla central un Cristo muerto sostenido por dos ángeles, y a los lados la Salutación y el Nacimiento, todo esto de medias figuras. El pintor se obligó a dorar lo que fuere necesario y asentar la obra con perfección a su costa. Le pagarían por su trabajo 53 libras en tres tercios: cuando se lleve el retablo a Murcia, cuando esté a medio hacer y cuando lo traiga a Orihuela ya acabado.²² La obra se dio por pagada el 21 de abril de 1564. Se conserva hoy esta pieza primeriza aunque con alguna variación con respecto al contrato. Ha perdido el banco original y las dos figuras de santas que unían el ático con el cuerpo central tampoco están.

Un pintor valenciano en la estela de Juanes disponible

19 AGRM, AHPM Not. 412, fols. 85, 86, 139 y 165 para los inventarios de Juan de Frías. Ver MUÑOZ BARBERÁN, *Memoria de Murcia...*, pp. 35-36. En el texto se dice que el pintor estaba recepcionando los bienes de su mujer, cuando realmente lo que contiene el documento es una descripción de los que él aportaba al matrimonio, de ahí que aparezcan útiles de pintura.

20 AGRM, AHPM Not. 273, fol. 43 vto.

21 AGRM, AHPM Libro de censos de la Inquisición, 1570. Aparecen Jerónimo de Córdoba y su mujer, por su suegra Isabel Domínguez, viuda de Jaime Vives.

22 AHO Prot. 229.



Ilustración 25

Jerónimo de Córdoba. *Retablo de santa Lucía*. 1563. Monasterio de la Santísima Trinidad de Orihuela. (Fot. Archivo de Arte Valenciano)

en Murcia debió de animar a los mayordomos de la cofradía del Santísimo de la parroquia de Santas Justa y Rufina de Orihuela para hacerle un segundo encargo. El 15 de septiembre de 1563 se concretaba la obra con estas condiciones: los mayordomos llevarían a Murcia el retablo a su costa; allí se haría el aparejo, pintura y dorado con buenos colores y oro bueno; en el tablero del centro se pintaría, con figuras grandes, la Cena de Cristo con los apóstoles, habiendo a sus espaldas unas ventanas por las que se vean *lexos*; en la espiga de alto pintará un Dios Padre y debajo de él el espíritu santo; en las polseras de la espiga lo que quieran y acuerden los mayordomos; en el banco los cuatro evangelistas; en las polseras del cuadro de en medio los cuatro doctores de la Iglesia; doraría las piezas necesarias del retablo. Se obligó al pintor a dar el retablo acabado en Orihuela para el día del Corpus y los mayordomos le pagarían por la hechura y manos 60 libras en los tres tercios acostumbrados. El 16 de agosto de 1567 Jerónimo de Córdoba, que había recibido 100 reales por adelantado, se dio enteramente por pagado y mandó cancelar la obligación.

VI.2.2. Documentos de carácter personal

El despegue de la carrera profesional de Córdoba se puede fijar, sin duda, en ese año de 1563 con los dos retablos oriolanos. En lo personal, la vida del pintor se muestra bastante monótona pudiendo responder esa escasez de documentos a una economía ajustada pero suficiente. No hizo, o no se han localizado, compras de casas o tierras ni otros gastos extraordinarios dentro del ámbito doméstico. No parece haber pedido dinero prestado, aunque sí se ha localizado un préstamo suyo a su primer suegro, Navarro de Estrada, de 50 ducados por hacerle *buena obra*.²³ La casa en la parroquia de San Miguel donde, al parecer, vivió hasta sus últimos días, la alquiló al convento de Santo Domingo el 3 de marzo de 1576 por precio de 24 ducados anuales.²⁴ Ya vivía en esa parroquia con anterioridad como lo pone de manifiesto el nacimiento de sus hijos.²⁵ Tuvo el matrimonio hasta cinco: Inés (1564)²⁶, Isabel (1565), Marina (1568), Jerónimo (1575) y Clara (1578). Salvo Inés, todos llegaron a la edad adulta ingresando Jerónimo en

la orden de Santo Domingo.²⁷

La economía del pintor, como la de casi cualquier habitante de Murcia, se ayudó con ingresos procedentes de otras actividades, aunque en el caso de Córdoba no parecen haber sido tan abundantes. En 1566 lo vemos recibir algo más de 600 reales del mercader Francisco López por la venta de seda redonda; en 1580 arrendó en el pago del Salitre un moreral de seis tahúllas por 23 ducados; y en 1594, junto al cerero Juan García, compraría la hoja de dos bancales de moreras por 30 ducados.²⁸ Se trata de cantidades moderadas y poco frecuentes en su biografía que indican, seguramente, una actividad ocasional en la cría del gusano de seda, aunque como veremos más adelante pudo ser un complemento económico más habitual de lo que indican los documentos. Podemos localizarlo en otras compras más o menos corrientes en la época o en transacciones que certifican que no varió su vecindad murciana.²⁹ Dispuso de servicio doméstico pero siempre con esa modestia que parece caracterizar su vida. En 1591 declaraba el pintor haber tenido en depósito a una morisca granadina por tiempo de ocho años a la que no había dado nada por su servicio. Se acuerda entonces que se le pagarán 16 ducados y la ropa acostumbrada, así como que serviría un año más por precio de cuatro ducados.³⁰ En 1595 tomaría a servicio y soldada por ocho años y con las condiciones usadas (darle de comer, beber, vestir y calzar, cama, vida honesta, tenerla sana o enferma, tres ducados anuales y la ropa acostumbrada) a la hija del cedacero Nofre Ruiz, de diez años de edad, siendo testigo de esa escritura Artus Tizón, lo que da a entender que aunque las relaciones entre ambos pintores pudieron tensarse en ocasiones, no fueron tan malas como dan pie a pensar algunos documentos.³¹

Acerca de la muerte del pintor, no cabe duda de que murió a comienzos de febrero de 1601, en Jumilla, mientras realizaba el dorado, estofado y pintura del retablo mayor de la parroquia de Santiago. Localizado su testamento³², hay que

23 AGRM, AHPM Not. 329, fol. 356 vto., 5 de octubre de 1565.

24 AGRM, AHPM Not. 633, fol. 133 vto.

25 Archivo Parroquial de San Miguel. Libro índice de bautismos.

26 En el testamento de Jerónima Vives, hecho el 8 de marzo de 1564 (AGRM, AHPM Not. 172, fol. 117 vto.), nombra por su heredera a su hija Inés a la que deja unos cortos bienes (algunas joyas y ropa), declarando no haber recibido cosa alguna de sus padres y no conservar, tampoco, bienes de su primer marido.

27 MUÑOZ BARBERÁN, *Memoria de Murcia...*, p. 141.

28 AGRM, AHPM Not. 325, fol. 533, 3 de diciembre de 1566; Not. 183, fol. 320 vto., 3 de septiembre de 1580; y Not. 568, fol. 342, 12 de abril de 1594.

29 Ver AGRM, AHPM Not. 195, fol. 492 vto. y Not. 575, fol. 931 vto., para la compra de dos puercos destinados a la matanza de Navidad; Not. 611, fol. 414 vto. para la compra de cantidades importantes de pimienta y canela con uso desconocido; Not. 462, fol. 825 y 830 para la compra de piezas de ropa que pertenecieron al mercader Juan Muñoz; y Not. 297, fol. 398 vto. para el arriendo de un moreral en Molina propiedad de Pablo Ruiz, de Orihuela, del cual tenía poder.

30 AGRM, AHPM Not. 294, fol. 325 vto., 27 de abril de 1591.

31 AGRM, AHPM Not. 569, fol. 883.

32 Del testamento del pintor, hecho en Jumilla el 1 de febrero de 1601, da cuenta ANTOLÍ FERNÁNDEZ, A. *La iglesia de Santiago de Jumilla. Arquitectura*. Jumilla 2000; pp. 90-91. El documento se encuentra en el Archivo Histórico Municipal de Yecla. Archivo de Protocolos, Sección Jumilla. Escribano Pedro Pérez Navarro 1599-1603, Legajo 26, expdte. 4.

dar credibilidad a la noticia publicada por López Jiménez en el siguiente sentido: *Febrero de 1601. Murcia, 4 de febrero de 1601, presente Pedro Monte, maestro mayor de las obras del obispado (presente de parte del prelado don Sancho de Ávila). Está encargado de la pintura, estofado y dorado del dicho retablo el suegro de Pedro Monte, Jerónimo de Córdoba. Y por ser muerto Jerónimo de Córdoba, en Jumilla, estando haciendo la dicha obra del retablo mayor de Santiago, se le ha pedido al actual obispo, don Juan de Zúñiga, que traspase la hechura de la obra a su esposa, Jerónima Vives, para que la haga la dicha obra con sus oficiales, como estaba obligado su marido, Jerónimo de Córdoba, y el obispo ha encargado a la dicha viuda para que acabe la obra, como su marido estaba obligado.*³³ Sin embargo, no se puede sostener ya otra referencia biográfica publicada por este mismo investigador dando cuenta del encargo a Córdoba de un sagrario para Santo Domingo, de Cartagena, en 1604.³⁴ Fue esta equivocación de López Jiménez la que haría dudar a Hernández Guardiola sobre la verdadera fecha de muerte del pintor.

El testamento de Córdoba aporta algún dato familiar y escuetas noticias sobre sus últimas actividades. Declarándose vecino de Murcia y haciendo la habitual extensa declaración de sus creencias, ordena que su cuerpo se enterrase en la iglesia de Santiago de Jumilla en una sepultura de Pedro de Tello -uno de los cofrades del Nombre de Jesús que le había encargado un retablo en 1578 como luego veremos- y si no fuera posible allí donde sus albaceas señalasen. El día de su entierro, al que manda que asistan todos los clérigos que pudieran a los que se daría ofrenda y cera, quería que se dijese tres misas solemnes: una a la Virgen del Rosario, a cuya cofradía murciana parece que perteneció, otra al Nombre de Jesús, para cuya cofradía jumillana había pintado, y otra de réquiem por su alma. Ordena otras misas por él, sus padres, suegros y primera mujer, María de Estrada, así como las acostumbradas para las ánimas del purgatorio, mandando limosna a la redención de cautivos, al hospital de la villa y a las ermitas y “bacines” de Jumilla, que debe referirse a los recipientes con que las cofradías solían pedir limosna. Declara no deber ni que le deban y recuerda que lo que dio a su hija Marina cuando casó con Pedro Monte está todo por inventario, al igual que lo que aportaron al matrimonio él y su mujer, Jerónima Vives, a la

que lega 100 ducados de sus bienes -en dinero o en lo que quisiese- antes de que los herederos entren a hacer partición. Con respecto al trabajo en que se ocupaba, decía tener dorados y estofados diez mil panes de oro y haber recibido por ellos 520 ducados de los mayordomos de la iglesia, los clérigos Francisco Abellán y Juan Abarca. Manda que se tase todo y que se cobre lo que se le debiere. Arregla las cuentas con Francisca, la muchacha que tenía a su servicio hija de Nofre Ruiz, y nombra por sus albaceas ejecutores a su mujer y al clérigo Juan Abarca. Y una vez cumplido el testamento, de lo que quedare declara heredera a sus hijas Marina, Isabel y Clara *las cuales quiero que lleven y hereden por iguales partes no llevando las unas más que las otras como buenas hermanas*. Tres mandas del testamento son interesantes por mostrar algo más cómo funcionaban los talleres de estos pintores, aunque no estuvieran presentes, y por descubrirnos a un dorador y quizás pintor del que no teníamos referencia alguna. A la letra son como siguen:

Item digo y aclaro que habrá dos meses poco más o menos que está en mi casa trabajando al oficio Jerónimo Castaño y por cada mes le doy sesenta reales y aclaro que de los dos meses hay ocho días de fallas y estos descontados mando se le paguen de mis bienes.

Item mando que luego que yo muera que se le dé a Jerónimo Castaño una losa de pórfido y otras losas de moler y aquello pagando lo que dijeren que valen y no se le quiten a él por otro porque esta es mi voluntad y mando que así mismo se le den de la propia orden los papeles de estampa y de mano que tengo en mi casa.

Y esto mando no se le quite a él por otro como dicho tengo y se lo dejo por el amor que le tengo y haberlo criado.

Nada sabemos, ni antes ni después de esta noticia, de Jerónimo Castaño que debía llevar años en el taller de Córdoba y al que el pintor declaraba haber criado. Resulta curioso el cierto olvido en las últimas voluntades del pintor de dos colaboradores suyos señalados, Jerónimo Ballesteros y Juan de Alvarado, aún más teniendo en cuenta que este último casaría con su hija Clara, aunque no sabemos la fecha en que tal unión se produjo.

VI.2.3. Trabajos menores para el Concejo y la Catedral

A los pintores que había en la ciudad los emplearon, en mayor o menor medida y cuando fue necesario,

33 LÓPEZ JIMÉNEZ, J.C. “Pinturas del siglo XVI al XVII y unas esculturas medievales en las diócesis de Orihuela y Cartagena.” *ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO*, Año XLV, 1974; pp. 22-34.

34 LÓPEZ JIMÉNEZ, J.C. “Correspondencia pictórica valenciano-murciana. Siglos XVI y XVII”. *ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO*, 1966; pp. 3-18.

tanto los regidores como los canónigos. Córdoba, como ya vimos, trabajó para la catedral en 1573 dorando el tabernáculo de la capilla del Sacramento y, de momento, no hay más noticias de él en este sentido. En 1575 trabajaría para el Concejo en policromar los escudos del Pósito y en pintar y dorar un pie de garza para un arca.³⁵ A finales de 1580 fue requerido para pintar los escudos y jeroglíficos que se pondrían en el túmulo de las honras fúnebres de Ana de Austria, dando el pintor el siguiente recibo: *Digo yo Jerónimo de Córdoba vecino de esta ciudad de Murcia que recibí del señor Martín de Valcárcel los quinientos reales en este libramiento contenidos y por la verdad lo firmé de mi nombre hecho en 15 días del mes de marzo de este año de 1581.*³⁶ En 1586 doraría las varas y manzanas del palio que se sacaba en las fiestas del Corpus y en 1598, en compañía del que sería su yerno Juan de Alvarado, participó en el túmulo de las honras fúnebres por Felipe II pintando los escudos y emblemas y una historia del nuevo rey que se puso en Trapería.³⁷ No fueron estas intervenciones ni importantes para el artista ni tampoco muy señaladas en lo económico, pero sí son una muestra de la variedad de trabajos que podía afrontar un pintor en su taller y que junto a los más destacados de retablos y pinturas terminaban por configurar su particular economía.

VI.2.4. Colaboraciones con otros artistas

Entre los útiles de pintura de Jerónimo de Córdoba encontrábamos lo necesario para dorar, un trabajo que se aplicaba por igual a retablos y esculturas. Hemos de pensar que también sabía el pintor encarnar una imagen al óleo, así como hacer los estofados que se le pidiesen para hermoear un retablo o simular las más ricas vestiduras en la talla de una imagen sagrada. Con ese bagaje, era una cuestión de tiempo que apareciesen las colaboraciones con otros artistas, sobre todo escultores, que demandarían su ayuda para completar sus trabajos a gusto de quienes los encargaban. El primero de estos trabajos se presenta cuando ya Córdoba llevaba más de diez años en la ciudad. Todo debía de estar hablado de antemano cuando el 25 de junio de 1572 el pintor, el escultor Francisco de Ayala y los mayordomos de la cofradía de la Arrixaca se presentan ante el escribano para hacer dos obligaciones.³⁸ En la primera se conciertan con Francisco de Ayala *escultor y artífice del arte de imaginiería de esta*

ciudad para que hiciese unas andas de madera para nuestra señora de la Arrixaca conforme a un modelo que habéis hecho en pergamino que está firmado del presente escribano y ahora somos convenidos e igualados que vos el dicho Francisco de Ayala hagáis las dichas andas a tasación y que después de hechas se han de tasar por dos personas que lo entiendan y con que nos obliguemos a daros y pagaros después de tasadas aquello que se tasare. Las condiciones fueron las siguientes: le pagarían por tercias partes y la primera paga una vez acabada la obra, descontando los quince ducados que tenía recibidos el escultor; las otras dos pagas serían en los dos años siguientes; debía entregar el trabajo para la Navidad siguiente so pena de perder la quinta parte de la tasación que se hiciere; y que el escultor no podría ejecutar a la cofradía si no tuviera limosna suficiente para pagarle, siempre que no hubiera incurrido en otros gastos, aunque se excluía el que la cofradía dorase las andas antes de haberle pagado su trabajo *por ser para Nuestra Señora.* Ayala aceptó esas condiciones realmente desfavorables para él que podrían detener el cobro del trabajo durante años. Fue testigo en el documento Jerónimo de Córdoba que a renglón seguido, el mismo día, firmaba con los cofrades su carta de obligación: *... nos hemos concertado con vos Jerónimo de Córdoba pintor de retablos a que nos doréis y estoféis unas andas que Francisco de Ayala nos ha de hacer conforme a un modelo que el susodicho ha hecho.* Las condiciones no fueron menos duras para el pintor: le entregarían las andas en enero de 1573 y las daría acabadas para la Virgen de agosto de ese año so pena de perder la quinta parte de lo que se tasare por su trabajo; el retraso en la entrega significaría una ampliación del plazo; se le darían 20 ducados cuando empezase el trabajo y el pago por tercias partes sería igual al establecido con el escultor, salvo que en este caso no se citaba la cuestión del dorado. También aceptó el pintor esas duras condiciones fiando en que la cofradía de la entonces patrona de Murcia recaudaría lo suficiente en los siguientes dos años como para satisfacer el pago a los artistas.

Rara era la vez que se cumplían los plazos establecidos en este tipo de obligaciones y excepcional resultaba que el artista o el comitente se viesen envueltos en pleitos que demandaban el cumplimiento estricto de lo acordado. Siempre había un plazo aceptable de espera para la entrega de la obra o para su cobro y parece que en este caso de las andas de la Arrixaca también lo hubo. En junio de 1573 Francisco de Ayala, *escultor imaginario*, afianzado por su hermano Diego, también escultor, y por Jerónimo de Córdoba,

35 AMMU Legs. 3.038 y 2.377.

36 AMMU Leg. 3.035, Expediente para el túmulo de la reina Ana de Austria.

37 AMMU ver respectivamente los legajos 2.383 y 3.053.

38 AGRM, AHPM Not. 50, fols. 220 vto y 222.

dice que había terminado el trabajo entonces y que los mayordomos le debían 60 ducados menos los 20 que ya había recibido. Se comprometen todos a que las andas estarían completamente terminadas para el mes de octubre de ese año.³⁹ Ayala y Córdoba debieron de quedar contentos de esa obra hecha a medias e hicieron al poco unas andas para el Santísimo Sacramento de la villa de Mula. El trabajo lo conocemos porque en junio de 1576, para saldar una deuda pendiente, Ayala le traspasó 41 ducados que le debían Jerónimo Caballero y el clérigo Francisco Muñoz, ambos de Mula y mayordomos de las iglesias de San Miguel y Santo Domingo, por obligación de mayor cuantía cuya razón desconocemos. El concepto del traspaso queda claro en la escritura: *de la pintura y dorar unas andas del santísimo sacramento que se hicieron para la dicha villa de Mula y con ellos os hago pago.*⁴⁰ Entre los testigos de esta escritura figura un Alonso de Monreal que quizás fuese el pintor, residente entonces en Murcia.

En 1579 la colaboración fue con Pedro de Flandes, entallador y escultor, y la obra un sagrario para San Miguel de la Peña, de Orihuela, que al parecer se había comenzado ya: *Nos los dichos Jerónimo de Córdoba y Pedro de Flandes nos obligamos de hacer para la dicha iglesia un sagrario de madera para la dicha iglesia dorado labrado y acabado según y como el arte lo requiere y conforme lo que hasta ahora está hecho y comenzado a hacer que vos el dicho Juan del Río lo tenéis visto y lo hemos de dar acabado de todo punto para el día y fiesta del señor san Juan de junio que vendrá de este presente año de la fecha de esta porque nos habéis de dar acabado que sea treinta ducados en reales puestos y pagados en esta ciudad a vuestra costa...*⁴¹ Actúa como testigo en esta escritura Artus Tizón que llevaba ya un año residiendo en la ciudad de Murcia.

Los tratos entre Ayala y Córdoba, quizás por el distanciamiento que había habido con Monreal a cuenta de pagos retrasados, se intensificaron. El 11 de agosto de 1580 el escultor, afianzado por el pintor, se comprometía a hacer un *Cristo crucificado de madera y sin cruz ni calvario del tamaño de otro que hace para San Francisco de la villa de Cehegín* -algo más grande parece decirse- que había de estar listo para el 15 de octubre próximo.⁴² Lo encargaba Antonio López, de Vera, y por él le habría de pagar al escultor 22 ducados en dos plazos: diez

que recibía y doce más para cuando entregase la talla en casa de Jerónimo de Córdoba. La escritura no acuerda pago alguno a Jerónimo de Córdoba por la policromía y dorado, apareciendo el pintor en todo momento como fiador. Es de suponer que se pagaría el trabajo del pintor aparte y también hay que suponer que los dos artistas estaban haciendo conjuntamente el modelo que se cita de la villa de Cehegín.

La relación entre pintor y escultor se hizo tan estrecha que cuando Ayala necesitó fiador para la obra del retablo de Jumilla, fue el propio Córdoba quien se prestó. Además, el pintor no era un desconocido en aquella población: había trabajado para el Concejo en 1581 y en 1578, como veremos más adelante, había hecho un retablo para la cofradía del Nombre de Jesús. El 24 de octubre de 1582 el pintor daba poder especial a Francisco de Ayala para que en su nombre *pueda obligar a la seguridad de la hechura y fábrica del retablo mayor de la iglesia del señor Santiago de la villa de Jumilla de que el dicho Francisco de Ayala se ha hecho cargo para lo hacer juntamente con Diego de Ayala su hermano y así para seguridad y paga de la hechura del dicho retablo hasta lo fenecer y acabar sin que falte cosa alguna sino que quede bien perfeccionado conforme a la contratación que hubieren hecho o hicieren le pueda obligar su persona y bienes y sobre ella hacer ante cualesquier escribanos de la dicha villa de Jumilla y otras partes cualquier género de escrituras con la dicha obligación de su persona y bienes poder a las justicias renunciaciones de leyes y fuero propio y con todas las demás condiciones penas...*⁴³ El grado de confianza entre ambos debió de ser muy alto porque la obra que afianzaba Córdoba era de una envergadura económica considerable. Pero en ello hay que ver también el interés directo que el pintor tenía en ese trabajo que fue, sin duda, uno de los más lucrativos del momento. Artus Tizón había aparecido en la ciudad de Murcia con un arte más evolucionado y una juventud que favorecieron el que contratara gran cantidad de obras en poco tiempo. Eso debió trastocar las perspectivas de trabajo de Jerónimo de Córdoba que se había acostumbrado a ser casi artista único en su género en la ciudad, asumiendo por entero encargos del Concejo y la Catedral, de aquellos particulares y agrupaciones religiosas que lo solicitaran y dando cabida en su taller a aprendices. Córdoba y Tizón se habían conocido en Cartagena, con motivo de la tasación del retablo que éste hizo para el Concejo, y el flamenco mantenía con él una relación cordial, firmando como testigo cuando Córdoba y Pedro

39 AGRM, AHPM Not. 51, fol. 303.

40 AGRM, AHPM Not. 558, fol. 273.

41 AGRM, AHPM Not. 552, fol. s/n, 19 de marzo de 1579.

42 AGRM, AHPM Not. 183, fol. 234 vto.

43 AGRM, AHPM Not. 439, fol. 1077.

de Flandes se comprometieron a hacer el sagrario para San Miguel de la Peña. Es curioso que al final de esa escritura mientras que el escribano dijo que sólo conocía a Jerónimo de Córdoba, Artus aseguraba conocer a Pedro de Flandes y al mayordomo de la iglesia oriolana, dándonos idea de cómo se había movido por Murcia y poblaciones cercanas desde su llegada. Pues ante los muchos trabajos acaparados por Artus en tan poco tiempo y con el temor de que el flamenco se hiciera en solitario con la pintura, dorado y estofado del retablo de Santiago de Jumilla que se pretendía hacer, ambos, llamándose pintores de retablos y vecinos de Murcia, hicieron el siguiente acuerdo: ... dijeron que por cuanto entre ellos se ha tratado cierto pleito debates y contiendas sobre razón y diciendo cada uno de nos pertenecerle de derecho y justicia la pintura y obraje y dorado y estofado del retablo de la villa de Jumilla que la iglesia de ella y su mayordomo mandaron hacer y ahora por bien de paz y concordia hemos sido concertados convenidos e igualados en esta manera que el dicho retablo de la dicha villa de Jumilla y todos los demás retablos y obras que viniesen a se pintar siendo de quinientos ducados arriba lo pinten doren y estofen los dichos y se parta el dinero y ganancia de él por mitad quitada la costa y esto sea y se entienda que ha de durar por los días de cada uno de ellos y faltando alguno de ellos el que quedare vivo sea señor entero de todas las obras pagando a los herederos del muerto lo que hubiere trabajado hasta el día de su fin y muerte con que no pueda el vivo sacar las obras de casa del muerto hasta le haber pagado aunque las dichas obras estuvieren entregadas a las iglesias y dueños de ellas que los herederos del muerto cobren lo que hubiese trabajado y con estas condiciones y declaraciones susodichas los dichos Jerónimo de Córdoba y Artus Tizón lo otorgan y aprueban en esta escritura y la hubieron por bien hecha y acabada y se obligaron de estar y pasar por ella y de no ir ni venir contra lo susodicho ahora ni en tiempo alguno por ninguna causa ni razón que sea...⁴⁴ La parte que incumpliere pagaría 200 ducados de pena: un tercio para el juez que condenase, otro para la cámara de su majestad y el tercero para el pintor que no hubiere incumplido. La obra del retablo, por su monumentalidad, tardaría muchos años en terminarse y en proceder, en consecuencia, a la contratación de su policromía y estando en ella parece que a Córdoba, ya de edad avanzada, lo alcanzó la muerte.

En correspondencia a esa confianza, Ayala no dejó de contar con el pintor en cuanto tuvo ocasión. Y

44 AGRM, AHPM Not. 60, fol. 130, 13 de marzo de 1582.

esta se presentó en 1584 cuando Baltasar Navarro y Pedro de Alcorisa, vecinos de Callosa, encargaban a Ayala y Córdoba lo siguiente: ... una imagen de nuestra señora del Rosario con un Niño Jesús y sus rosarios con unos rayos de sol a las espaldas y unas rosas en los nudos del rosario alrededor y una diadema y peana de grandor de cinco palmos de alto con peana y sus doraduras(¿) en la peana la cual dicha imagen(¿) ha de ser de madera de pino sargaleño y la(¿) han de dar acabada así de madera como de pintura labrada a su costa y dorada y estofada bien acabado a contento de dos oficiales puesto cada uno por cada una de las dichas partes.⁴⁵ Se debía entregar el 15 de abril de ese año y les pagarían 32 ducados en dos pagas iguales, sin especificar qué parte correspondía a talla y cuál a pintura y dorado. El crédito adquirido por Córdoba para este tipo de trabajos era ya grande y en octubre de ese mismo año lo buscó Miguel Ramírez, de Hellín, para dorar y estofar y policromar una imagen de nuestra señora de bulto en esta forma de oro fino bruñido manto y saya y los enveses de dicho manto de azul y plata y ha de llevar una mantilla en el dicho manto de azul fino y oro esgrafiado con unos serafines y la faja de la saya la ha de hacer el dicho Jerónimo de Córdoba a su voluntad como a él le pareciere y el rostro ha de ir encarnado y el niño Jesús a pulimento y la dicha imagen de nuestra señora ha de llevar una corona de lienzo y cartón toda plateada dentro y fuera y lleve la toca estofada de blanco y oro y en la peana de la dicha imagen ha de llevar un letrero que diga Nuestra Señora de los Remedios.⁴⁶ La entrega sería para finales de noviembre y cobraría el pintor diecisiete ducados de los que se adelantaban diez.

La última colaboración que conocemos del pintor con escultores, excluyendo el retablo de Jumilla, se produjo en diciembre del año 1591. Jerónimo de Córdoba y Hernando de Torquemada se comprometieron con fray Jerónimo Palomeque, de la Orden de Santo Domingo, y con Gaspar de Ledesma, vecino del Ciruello (Cilleruelo?), jurisdicción de Alcaraz, para hacerle un Cristo crucificado de madera de pino de seis palmos de largo sin lo encogido de piernas y cabeza con su cruz guarnecida con molduras y su retal encima de la cruz con su corona de espinas y diadema y clavos de hierro, que habría de estar acabada la talla para finales de enero del año siguiente y la policromía para finales del mes siguiente.⁴⁷ El escultor cobraría 17 ducados por su trabajo y el pintor ocho.

45 AGRM, AHPM Not. 133, fol. 227, 4 de marzo de 1584.

46 AGRM, AHPM Not. 270, fol. 312 vto.

47 AGRM, AHPM Not. 565, fol. 1548 vto.

VI.2.5. Los retablos

El papel más bien modesto que se le había asignado a Córdoba en el contexto de los pintores murcianos de la segunda mitad del XVI queda en parte deshecho sólo con lo que llevamos visto y, sin duda, habrá que modificarlo aún más cuando terminemos de ver su participación en los retablos murcianos y oriolanos de aquellos años. Vistos ya los dos que realiza para Orihuela en 1563, en el convento murciano de San Francisco, para la capilla de enterramiento que en él tenía Juana de Peñalver, viuda de Bartolomé de Borovia, contrata el 12 de febrero de 1566 pintar al óleo el retablo que se le daba ya hecho.⁴⁸ Tenía como tema principal la Asunción y se habría de hacer lo demás *por el modelo y orden que para ello me habéis dado y yo tengo visto así de pintura al óleo como lo que toca a lo que ha de ir dorado del dicho retablo de manera que esté acabado y puesto en perfección*. Cobraría el pintor 45 ducados en los tres tercios acostumbrados y tenía un año de plazo para dar la obra acabada, por lo que hemos de suponer que habría algunas tablas más pintadas quizás con escenas marianas o con santos de la devoción de la comitente. Menos aún podemos saber del siguiente retablo contratado en marzo de 1570 para Orihuela. Sólo conocemos de él la carta de pago de 30 libras valencianas -posiblemente un tercio del total- que el pintor dio a los herederos del canónigo mosén Sebastián Pedros. El retablo tenía como destino la capilla del canónigo en el convento de la Merced.⁴⁹

A pesar de que se ha dicho repetidamente que Córdoba y Tizón pintaron juntos un retablo de la Trinidad para la catedral de Orihuela, nada hay de cierto en ello como veremos al tratar sobre el pintor flamenco. La única colaboración de esta clase documentada en la vida de Córdoba se produjo el 29 de marzo de 1573. Ese día, junto a Juan Martínez, y llamándoles a los dos *imaginarios*, se obligan con el boticario Francisco Vicente ... *de hacer pintar dorar y estofar un retablo de madera que el dicho Francisco Vicente tiene hecho para su capilla y enterramiento que tiene edi(fic)ado en el convento y monasterio de señora santa Isabel de esta ciudad al óleo en el cual dicho retablo se ha de pintar en el tablero principal de él la salutación de nuestra señora y en la punta de arriba del dicho retablo un Cristo crucificado con nuestra señora y san Juan al pie del dicho crucifijo y en el banco del dicho retablo tres figuras la una de san Francisco y la otra de san Vicente y la otra de san Roque y las columnas y traspilares y frisos y moldura*

*y pinjantes y los demás remates del dicho retablo lo han de dorar de oro fino (roto) y estofar como es dicho...*⁵⁰ Se acordó también poner en el retablo unos ángeles que tenía hechos el comitente, que también se dorarían y estofarían. Una vez acabado y puesto, para el día de Pascua de Navidad de ese año, habría de ser tasado por dos oficiales, uno puesto por cada parte. No se fija en la escritura un precio de antemano pero sí la obligación de que si no lo dieran hecho Francisco Vicente podría terminarlo con otro artista por el precio que fuere a costa de los pintores. La firma de los pintores al final del documento permite identificar al compañero de Córdoba como el Juan Martínez Belmúdez que aparece intermitentemente en Lorca entre 1547 y 1576, con una ausencia de datos muy prolongada entre 1550 y 1573, lo que le confiere un carácter de artista itinerante del que de momento conocemos bien poco. Tampoco se ha averiguado cosa alguna sobre la relación de amistad o profesional que sin duda mantuvieron ambos artistas.

Hacia 1580-81 hay que situar el retablo que Córdoba hizo para el Concejo de Jumilla: *El salón de sesiones o sala capitular se hallaba presidido por un retablo de pinturas, obra del pintor y dorador murciano Jerónimo de Córdoba (y no de Cardona, como cita erradamente el historiador local Lorenzo Guardiola Tomás), de hacia 1580-1581, por la que percibió 250 reales. Dicho retablo de pinturas debía estar dedicado al apóstol Santiago, ya que el Concejo era el patrón de la Iglesia mayor homónima.*⁵¹ La cantidad señalada responde en realidad a un último pago del trabajo, lo que hace pensar que sería un retablo o frontal de regulares dimensiones destinado, quizás, al altar propio que tendría el Concejo dentro de su edificio. Ningún documento más parece haber sobre esta obra y es aventurado especular sobre su iconografía y forma. El acuerdo concejil del pago, que se produjo el 11 de mayo de 1581, es el siguiente: *Este día mandaron librar y libraron a Jerónimo de Córdoba pintor vecino de la ciudad de Murcia doscientos cincuenta reales que se restaban debiendo de la hechura del retablo que está en la sala.*

Córdoba volvería a pintar para Orihuela en 1581 un encargo importante. Con un estilo más depurado y maduro que el que exhibió en 1563 cuando pinta el retablo de *santa Lucía*, hizo frente ahora a un encargo de Arnau Rossell, conçeller de Orihuela, para una capilla en el monasterio de la Merced de

48 AGRM, AHPM Not. 325, s/n.

49 AHO Prot. 235, 13 de marzo de 1570.

50 AGRM, AHPM Not. 330, fol. 183 vto.

51 DELICADO MARTÍNEZ, F. J. "Arquitectura civil renacentista en Jumilla: la antigua Casa del Concejo". *ARS LONGA*, nº 12, Valencia 2003, pp. 43-47.

aquella ciudad.⁵² La obra habría de hacerse con buenos y finos colores y con buen oro fino, conforme a los capítulos que habían acordado, y por ella recibiría el artista 200 libras por tercios pagados por el propio Arnau y por los menores tutelados Francisco y Ana. Los capítulos pactados fueron los siguientes:

- Encañar y aparejar el retablo para que no pueda abrirse por ninguna parte.
- Se obliga a pintarlo al óleo. En lo alto de la espiga un Cristo en la cruz con Nuestra Señora y san Juan y en lo redondo que está arriba Dios Padre.
- En los siete cuadros del retablo ha de pintar la historia del bienaventurado san Francisco según está historiado en la traza que se ha hecho para dicho retablo que queda en poder de Arnau Rossell.
- En el cuadro mayor ha de pintar la historia de san Francisco cuando recibió las llagas.
- Se obliga a pintar en los ocho cuadros conforme convenga y quepan *algunos lejos muy bien hechos*
- En el banco ha de pintar, en el cuadro de en medio, la Cena del Señor y en el cuadro de la mano derecha la Oración del Huerto y en el de la izquierda *cuando llevaba la cruz a cuestras al monte Calvario*.
- En los cuatro cuadros de las polseras los cuatro doctores de la Iglesia.
- En los cuadros más bajos de las polseras ha de pintar un escudo o tarja con las armas de los Rossell.
- Se añade una cláusula para aclarar que son seis cuadros los que rodean la escena principal donde se ha de pintar el tema de las llagas, y que en el cuadro de debajo de la calle central ha de pintar a la Virgen con el Niño y San José.
- Todo lo demás del retablo, como peana, pilastras, cornisas, arquitrabes, obras entretalladas en los frisos, así del retablo como de las polseras, guarniciones y remates, ha de ser dorado de muy buen oro fino,
- Ha de ser obligado a hacer las pinturas muy cumplidas y fuertes y con los dichos colores.
- Se obliga a dejar las figuras acabadas con

perfección, con colores finos al óleo.

- La obra se ha de igualar con Arnau Rossell y concertar el precio por el que se ha de hacer, la que se ha de pagar en tres tercios iguales (al comienzo, al acabar la pintura y cuando esté acabado todo)
- Cuando se acabe de pintar Arnau Rossell podrá poner persona que vea y examine si el retablo está acabado con perfección y conforme a los capítulos y con una relación jurada se proceda a pagarle el último tercio; si no estuviera acabado que se busque pintor que lo acabe a costa del pintor que lo haya hecho.
- El pintor dará fianzas para la obra a contento de Arnau Rossell y ha de dar el retablo asentado en la capilla para el día de la fiesta de san Francisco (4 de octubre de 1581)
- Será a costa del pintor la traída y llevada del retablo y su asentamiento.
- En este capítulo se establece una nueva fecha máxima el día de san Juan de junio de 1582 para que la obra estuviese acabada, aplicando penalizaciones a partir de ese día.
- El retablo lo ha de pintar Jerónimo de Córdoba sin que intervenga otra mano.

Firman estas cláusulas comitente y artista y el mismo día el pintor da carta de pago a Rossell de 66 libras, trece sueldos y cuatro dineros como primer pago hecho en nombre de su menor Francisco Rossell. A pesar del plazo ampliado establecido para la entrega, la conclusión del retablo debió de retrasarse porque la última carta de pago, por idéntica cantidad a la primera recibida, la dio el pintor el 18 de octubre de 1583.⁵³ De las condiciones llaman la atención aquellas que tienen que ver con la calidad de los materiales -encañar y aparejar para evitar rajaduras en la madera y colores y oro de buena calidad- y lo relativo a la autoría y características especiales -se pide que sea todo de mano del pintor, sin intervención de oficiales del taller, y que los paisajes estuviesen muy bien hechos, aspecto que al parecer se valoraba de modo especial por conferir más naturalidad a las representaciones-. Todas estas pinturas sobre tabla debieron de sufrir un deterioro importante con el paso del tiempo que justificaría el que muchas, tratadas deficientemente, se afearan en su aspecto

52 AHO Prot. 240. 31 de enero de 1581.

53 AHO Prot. 241.



Ilustración 26

Esquema del retablo hecho por Jerónimo de Córdoba en 1588 para Frances Arques con destino a la capilla que éste tenía en el convento del Socós de Orihuela. (AHO Prot. 242, 30 de agosto de 1588)

y fueran renovadas por lienzos, mucho más estables ante oscilaciones de humedad y temperatura habituales en todo el Levante.

No cabe duda de que la ciudad de Orihuela, por el origen valenciano de Córdoba y por su formación junto a un gran maestro, fue lugar propicio para el desarrollo de su carrera profesional, más aún después de la segregación religiosa de la Colegiata de El Salvador de la Diócesis de Cartagena, elevándose a sede episcopal independiente. En 1588 requería el buen oficio del pintor el doctor en derecho Frances Arques para pintar el retablo de su capilla en el convento del Socós *al óleo y de buenos colores finos y doradas las molduras y obra de talla de aquel de buen oro fino el cual retablo es de la forma y traza que está en la antecedente plana y cara de la presente acta en el cual ha de pintar*

las figuras que están nombradas.⁵⁴ Se conserva en la escritura un esbozo del retablo de mano de Córdoba por el que podemos comprobar que, a pesar de la fecha en que se concierta el retablo, la estructura era muy retardataria, parecida en todo a la del retablo de *santa Catalina* de la Catedral. [Illust. 26] Se compromete a pintarlo en dieciséis meses, aunque el plazo es en realidad de un año a partir de Navidad, y por precio de mil cien reales castellanos pagados por tercios. La ida y la vuelta del retablo a Murcia, así como su colocación, habría de ser a costa del pintor. En el ático, polsera de arriba, estarían Dios Padre y bajo él, en un tablero, una crucifixión con la Virgen y san Juan. A los lados, en las polseras, san Vicente mártir y san Lorenzo. En las polseras inmediatas sobre las calles la Anunciación (la virgen en un lado y el arcángel en otro). La calle central tendría un cuadro grande de *santa Catalina de Siena* y encima (y debajo de la crucifixión) *santa Lucía*. En la calle de la izquierda según se mira, en tres tableros y de arriba abajo, *santa Catalina*, *san Francisco* y *santo Domingo*. En la polsera de esta calle los cuatro evangelistas. En la calle derecha, de arriba abajo, *la Magdalena*, *san Antonio* y *santo Tomás de Aquino*. En la polsera correspondiente los cuatro doctores de la iglesia. En el banco, de izquierda a derecha según se mira, *san Pedro Mártir*, *santos Cosme y Damián* y *san Jerónimo*. Un retablo de cierto empeño, como vemos, que da a entender que Córdoba había logrado imponer un estilo propio dependiente en extremo de los modelos de Juanes. La aceptación del modo de hacer del pintor puede quedar confirmada por el retablo que le encargaban los Roisos al año siguiente para su capilla en la Catedral.⁵⁵ Trató el pintor con los caballeros *Jaume, Pau y Ginés Joan Rois para pintar e daurar lo retaule questá en la capela dels dits Roisos contituhida en la santa esglesia de Oriola sots invocació del señor sant Mateu*. Se trataba de un retablo ya construido que Córdoba debía aparejar convenientemente y hacer el tablero principal que se pondría sobre una hornacina -quizás se pensó en una escultura en un principio- donde se representaría a *san Mateo* y el ángel escribiendo el evangelio. Encima había de pintar la Última Cena y en lo alto de esta calle central un crucificado con *san Juan* y *María* y coronándolo todo un *Dios Padre*. En las polseras de esa parte alta *san Pedro* y *san Pablo*. En torno al cuadro principal habría cuatro pasajes de la vida de *san Mateo*: cuando Cristo lo llamó estando en su trabajo; cuando resucitó a la hija del rey de Etiopía;

⁵⁴ AHO Prot. 242, 30 de agosto de 1588.

⁵⁵ AHO Prot. 460, fol. s/n, 18 de junio de 1589.

cuando fue muerto acabando de decir misa; y cuando después de muerto se mostró en el aire apagando el fuego del monasterio en que estaba Efigenia. El banco tendría una escena central con la misa de san Gregorio y a los lados se colocarían un ángel y María representando ambos la escena de la salutación. En las polseras del retablo pintarían los cuatro doctores de la Iglesia y en medio de ellas, o abajo, irían las armas de los Roisos. También en esta ocasión se le exigió al artista la buena calidad de los colores y el oro, la perfección del acabado y el plazo de un año para dar la obra hecha. Los comitentes pagarían los traslados del retablo pero el pintor se haría cargo de otros derechos de entrada y salida del reino y estaría presente cuando se asentase en la capilla, pagando los Roisos al carpintero. El pago acordado fue de 135 libras en tres tercios, obligándose el pintor a dar las fianzas necesarias para la realización de la obra. En 1594 cobraría el pintor la última deuda pendiente de este retablo: diez libras que recibió de Violante Ruiz, curadora de los hijos de Françes Rois y de los herederos de Juan Rois.⁵⁶

Como ya se adelantó en la biografía de Monreal, en 1589 Jerónimo de Córdoba afianzó a su suegro Pedro Monte y al tallista Lorenzo de Medina para la realización del retablo del altar mayor de la parroquia de Yecla -la escultura la haría Fernando de Torquemada-, lo que induce a pensar que quizás participó en años posteriores en la policromía de las esculturas y arquitectura del retablo, así como en las tablas pintadas que adornaban el banco y las calles laterales principalmente. No hay ningún documento que avale esa suposición, pero la colaboración con Torquemada en 1591 para un Cristo para Alcaraz no hace más que abonar esa sospecha.

La última vez que vemos a Córdoba contratar la pintura de un retablo en solitario es el 12 de febrero de 1597. Ese día doña Eufrosia Vicente, viuda de Antonio Francual, traspasa al pintor Jerónimo de Córdoba 88 ducados que le debe el boticario Jerónimo de Ausina del alquiler de unas casas hasta el año 1599, que se habrán de pagar por tercios como es costumbre de la ciudad. Esa cesión, aceptada por el pintor y el boticario, es para en parte del pago *de lo que ha de haber y cobrar por pintar y dorar un retablo que hace y tiene obligación a hacer por concierto que tuvo con Francisco Vicente mi tío difunto para poner en la capilla que yo ahora tengo en la iglesia y monasterio de señora Santa Isabel de esta ciudad*. Se estipula que cobre el pintor 22 ducados en abril, cuando se cumple el primer

plazo de pago para el boticario, dándole poder al pintor para ello, y que los 66 ducados restantes los cobrará el pintor cuando el retablo esté puesto en la capilla, siendo suficiente el juramento del artista de estar acabada la obra para proceder al cobro.⁵⁷ El mismo día trata de nuevo doña Eufrosia con el pintor en otra escritura para pedirle que dé una fecha de terminación del retablo a partir de la cual se procederá al cobro de la cantidad restante del alquiler del boticario y de los ajustes que pudiera haber en el precio final. Jerónimo de Córdoba se compromete a tenerlo acabado de pintar y dorar y puesto en la capilla por todo el mes de agosto siguiente y que si no lo hiciera doña Eufrosia lo pueda mandar hacer a costa del pintor.

El broche final a toda esta trayectoria lo pondría Córdoba participando en la policromía del gran retablo jumillano hecho por los Ayala. De la contratación de la policromía con los tres pintores no se conoce el documento porque es probable que se hiciera ante un notario eclesiástico. Lo único que ha trascendido son las fianzas aportadas por los pintores Córdoba y Tizón. La de Arismendi, que asegura haber visto López Jiménez y que fecha en 7 de noviembre de 1599, no se ha localizado hasta el momento. Este investigador dio una serie de noticias sobre el particular del retablo que quizás han podido inducir a error.⁵⁸ La escritura que cita de Artus afianzado por Cristóbal de Salazar, de 11 de octubre de 1599, no es el encargo de la pintura, dorado y estofado del retablo, es la fianza prestada por el pintor para hacerse cargo de su parte de la obra. Dice también que en la misma fecha Jerónimo de Córdoba y Pedro Monte hicieron escritura con los anteriores en mancomunidad, cuando lo que se produjo fue una fianza por separado con tres días de diferencia. Apunta también esa misma fecha y escritura para una supuesta obligación de Jerónimo de Córdoba y Pedro Monte por la que se hicieron cargo de la pintura, escultura, dorado y estofado del retablo, cuando nada de eso fue así. Y también da esa misma fecha para una extraña escritura en que dice que Artus y Salazar afirmaron lo expuesto, algo inexistente en la documentación que se ha manejado. Señala la fecha de 7 de noviembre de 1599 para la fianza de Juan de Arismendi de la parte que le tocaba del retablo, pero ante el escribano en que aparecen las otras dos no consta esa escritura. Conocido el testamento de Jerónimo de Córdoba, parece cierto lo que también apunta sobre la muerte del pintor y cómo Pedro Monte, su yerno

57 AGRM, AHPM Not. 631, fol. 40 vto.

58 LÓPEZ JIMÉNEZ, J.C. "Pinturas del siglo XVI al XVII y unas esculturas medievales en las diócesis de Orihuela y Cartagena." *ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO*, Año XLV, 1974; pp. 22-34.

56 AHO Prot. 494, 3fol. s/n. 29 de julio de 1594.

y maestro mayor de las obras del Obispado, pidió que se traspasase la obra a su suegra, Jerónima Vives, quien la acabaría con sus oficiales. Por último, también da cuenta de la escritura de 2 de enero de 1601 por la que Francisco Polo se hizo cargo de lo que quedaba por hacer del tercio del trabajo a que se había comprometido Juan de Arismendi, muerto para esa fecha. Veamos los dos documentos que se han podido cotejar de todo lo escrito por López Jiménez.

*Sean cuantos esta carta vieren cómo yo Jerónimo de Córdoba y Artus Brant pintor vecino de esta muy noble y muy leal ciudad de Murcia como principal y yo Pedro Monte maestro mayor de las obras de este obispado vecino de esta ciudad su yerno como su fiador y principal pagador ... decimos que por cuanto su señoría del señor don Sancho Dávila y Toledo obispo de este Obispado entre otras personas ha encargado a mí el dicho Jerónimo de Córdoba la pintura dorado y estofado del retablo de la iglesia parroquial de la villa de Jumilla y se ha mandado dar fianza para la seguridad de lo que fuere a mi cargo por tanto bajo la dicha mancomunidad nos obligamos de dar y que daremos buena cuenta al mayordomo de la fábrica de la dicha iglesia y a quien por él lo hubiere de haber y a quien fuere nombrado por su señoría del dicho señor obispo por su vicario y provisor general y visitador de este obispado de todo aquello que se diere y entregare y fuere a cargo de mí el dicho Jerónimo de Córdoba cada y cuando nos fuere pedido y que la obra que se hiciere será tal cual debe a vista de oficiales peritos en arte y a contento de su señoría obispo de este Obispado y se nos ha de pagar cada pan de oro liso doce maravedís y por el grabado veinte maravedís y por estofado treinta y dos maravedís y así mismo nos obligamos de comenzar la dicha obra desde luego que se nos vaya dando dineros para ello y estar y asistir por nuestra persona y oficiales hasta lo fenecer y acabar en la dicha villa de Jumilla y hacer la dicha obra con perfección cual conviene según el arte y que a todo ello seamos compelidos y apremiados...*⁵⁹

Firman Jerónimo de Córdoba y Pedro Monte este documento el 14 de octubre de 1599 y es de creer que el trabajo comenzaría antes de finalizar el año y que debió de prolongarse hasta bien entrado el año 1601. Eso podemos deducir de la sustitución que el 2

de enero de 1601 se hace a la muerte de Arismendi. Ese día se presentó ante el escribano Francisco Polo, pintor, vecino de Murcia en Santa Catalina, y dio cuenta de que Jerónimo de Córdoba, Artus Brant y Juan de Arismendi se habían concertado para, bajo las condiciones y cláusulas del contrato que firmaron, hacer la pintura, dorado y estofado del retablo mayor de la iglesia de Santiago, de la villa de Jumilla, y que estando haciendo ese trabajo Juan de Arismendi había muerto, por lo que no podría acabar su parte como estaba comprometido. El obispo Juan de Zúñiga autoriza que el pintor Francisco Polo ocupe el puesto de Arismendi en el trabajo del retablo jumillano conforme a la escritura de obligación original y dando las oportunas fianzas. Al pintor Polo lo afianzan en esta escritura Diego Seguer, corredor de seda, y Diego de Navas, entallador, y se obligaron conjuntamente, conforme a las cláusulas y capitulaciones de la escritura principal, que dan por incluida en ésta, ... que el dicho Francisco Polo irá luego a la dicha villa de Jumilla y pondrá la mano en el dicho retablo en la pintura dorado y estofado y hará y acabará la parte que había de hacer y acabar el dicho Juan de Arismendi pintor difunto y hará de su parte todo aquello [roto] para que se haga el dicho retablo con la curiosidad y de la manera que están obligados Jerónimo de Córdoba y Artus Brant y como se obligó el dicho Juan de Arismendi a los precios que están en la escritura principal ...⁶⁰ Se obliga a dar cartas de pago del dinero que fuere recibiendo y se dan las garantías habituales, como que si no cumpliera con lo tratado se pueda buscar a su costa pintor que lo hiciese. Firman el pintor Francisco Polo y el entallador Diego de Navas. La policromía y dorado del retablo de Jumilla se muestra tan unitaria que resulta casi imposible distinguir en qué partes actuó cada pintor.

Todos estos datos, junto a las colaboraciones con los escultores, ponen de manifiesto que Córdoba no fue el artesano con algún arranque de artista que se ha supuesto. Fue, ante todo, un pintor consolidado en el panorama murciano de la segunda mitad del XVI y protagonista, junto a Artus Tizón, de la lenta renovación de la estética pictórica que abandonaba definitivamente los derroteros de un primer renacimiento ya superado hacía años por los pintores italianos y flamencos. Tampoco fue un asiduo colaborador de Artus, como se ha sugerido, con el que además no podemos señalar ni una sola obra hecha a medias. Los estilos de ambos no serían compatibles y la interinfluencia que pudo haber

59 AGRM, AHPM Not. 123, fol. 1272.

60 AGRM, AHPM Not. 1756, fol. 680 vto.

entre ellos debió de ser nula. Cada pintor parece haber atendido a una clientela diferente, afín a su arte, a la que satisfizo con un modo de pintar bien diferenciado. Una buena medida de la aceptación de la pintura practicada por Córdoba en Murcia son los abundantes trabajos contratados así como los aprendices que se integraron en su taller.

VI.2.6. Los aprendices

No siempre los aprendices documentados de los pintores del siglo XVI culminaban aprendiendo el oficio y tampoco aquellos que progresaron, como de otros de los que se sospecha que pasaron por el taller de tal o cual pintor, puede documentarse su aprendizaje. En Córdoba coinciden estas dos circunstancias por lo que toca a los aprendices de su taller. Los dos primeros de que se tienen noticias directamente no prosperaron, a pesar de que en esos años el pintor trabajaba casi a pleno rendimiento según los documentos que conocemos. En 1567 Córdoba hubo de tratar con Luis López Hurtado, curador *ad litem* de su hermano Juan Antonio, porque habiéndolo aceptado para su servicio y para enseñarle el oficio *ahora se han desavenido porque el dicho Juan Antonio no quiere aprender el dicho oficio*. Córdoba se obligó a devolver los diez ducados que había recibido *por razón del trabajo que había de tener en le mostrar el dicho su oficio de pintor al óleo*.⁶¹ En 1571, cuando se supone que Jerónimo Ballesteros había entrado en su taller según noticia sin documentar de López Jiménez, el pintor pleiteaba con Rodrigo Pomo por el siguiente motivo: *... Pedro Román estaba en su servicio por aprendiz y se le salió de su casa y el dicho Rodrigo Pomo le pedía le volviese veinte ducados que le había dado para que lo avezase según que más largamente se contiene en el proceso del dicho pleito a que se refirió ... y ahora se ha concertado con el dicho Rodrigo Pomo y se ha convenido que dándole el dicho Jerónimo de Córdoba seis ducados para san Juan de junio de este año se apartaría del dicho pleito lo cual el dicho Jerónimo de Córdoba tiene aceptado y el dicho Rodrigo Pomo tiene hecha escritura de apartamiento del dicho pleito...*⁶² Si a Pedro Román no pudo enseñarle cosa alguna, aunque anduvo algún tiempo en el taller, a Ballesteros, que venía de aprender durante tres años al lado de Ginés de la Lanza, es muy probable que lo terminara de instruir transmitiéndole las características del estilo de Juanes que Córdoba mantuvo vivas durante toda

su vida.

Ballesteros habría alcanzado ya la oficialía cuando ingresó en el taller de Córdoba y lo lógico, como vimos en el caso de Tizón con su oficial Pedro Muñoz, es que un nuevo aprendiz se ocupase de las tareas más básicas. Fracasado el intento de Pedro Román, el 16 de octubre del mismo año 1571 entraba a servicio y aprendizaje Rodrigo Polvellón.⁶³ Lo puso su padre, Juan Polvellón, y contaba el niño con 11 años, acordándose una estancia de seis y medio. El padre le daría lo necesario para vestirlo y el pintor correría con los gastos de tenerlo en su casa, recibiendo además 20 ducados por enseñarle el oficio. En este caso se entiende que el niño pagaría su estancia aplicándose a pequeñas labores de servicio doméstico y de cuidado del taller, y conforme fuera avanzando desempeñaría otros trabajos de iniciación al oficio de pintor. No parece que Rodrigo Polvellón se dedicase finalmente a la pintura y si aprendió cosa alguna tuvo que ser a dorar y poco más.

Tampoco sabemos qué sería de los dos aprendices siguientes. El primero de ellos llamado Francisco de Medina, hijo de Juan de Medina, difunto, y de Catalina Hernández, concertó su madre que entrase por cinco años en el taller de Córdoba para instruirse en el arte de pintor. También se trataba de la modalidad de servicio y aprendiz y la madre pagaría al pintor una cantidad por sus enseñanzas.⁶⁴ Hay un par de condiciones curiosas. La primera, que desde su ingreso en septiembre de 1581 hasta marzo de 1582 el niño residiría en casa de la madre que le daría también de comer, pasando entonces a vivir ya con el pintor. Jerónimo de Córdoba, ante los fracasos anteriores, quiso asegurarse de que el niño tenía disposición para aprender antes de aceptarlo como discípulo. La segunda, es como sigue: *... desde el dicho día primero de marzo del dicho año en adelante hasta cumplidos los dichos cinco años lo habéis de tener en vuestra casa y servicio y le habéis de dar de comer y beber y donde duerma porque no le he de dar de comer yo de allí adelante y con condición que me obligo de vos dar y pagar por lo que le habéis de enseñar por todo el dicho tiempo siete ducados en reales de plata castellanos los cuales prometo y me obligo os daré y pagaré el primero día del mes de mayo próximo que vendrá del dicho año de quinientos y ochenta y dos y **con condición que os ha de ayudar a las sedas todos los dichos años desde el principio de ellas hasta que sea menester hoja** y de esta manera y con las*

61 AGRM, AHPM Not. 419, fol. 141 vto., 21 de octubre de 1567.

62 AGRM, AHPM Not. 487, fol. 12 vto., 9 de enero de 1571.

63 AGRM, AHPM Not. 175, fol. 334 vto.

64 AGRM, AHPM Not. 577, fol. 101 vto.

dichas condiciones prometo y me obligo que el dicho mi hijo os servirá. El aprendiz, hubiese progresado o no, atendería a la cría de la seda que en estos años el pintor debió de constituir en un complemento económico más al margen de su trabajo principal.

Aunque desconocemos el alcance profesional que tuvo el último contrato de aprendizaje firmado por Jerónimo de Córdoba, lo cierto es que fue bastante estricto en cuanto a las condiciones. Para 1597 Córdoba era ya un afamado y viejo pintor que entraba en sus últimos años de vida. Hernando de Zaragoza, vecino de Hellín, quiso aprovechar esa experiencia poniendo por aprendiz durante tres años a su hijo Miguel, que contaba entonces once, con el maestro murciano *para que durante el dicho tiempo le avecéis el dicho vuestro oficio y arte de pintor todo lo que vos supiéredes y pudiere aprender sin encubrir cosa alguna de manera que por vuestra parte no deje de saber el dicho vuestro oficio y arte y por razón de ello os tengo de pagar sesenta ducados en reales y yo lo tengo de vestir y calzar a mi costa durante el dicho tiempo los cuales dichos sesenta ducados os tengo de pagar en esta manera; los veinte ducados de ellos para el día y fiesta de Nuestra Señora de septiembre primera que vendrá de este presente año de la fecha de esta carta y los otros cuarenta ducados los veinte de ellos para el día de Santiago del año de quinientos noventa y ocho años y los veinte restantes el día de Santiago del año venidero de quinientos noventa y nueve años y es declaración que durante el dicho tiempo no le habéis de ocupar en cosas de servicio de vuestra casa sino solo en le mostrar el dicho vuestro oficio y me obligo que durante el dicho tiempo no se ausentará de vuestra casa y poder en manera alguna y si se ausentare que a mi costa lo podáis hacer traer para que cumpla el dicho tiempo durante el cual habéis de dar de comer y cama en que duerma y vida que la pueda llevar y tenerlo enfermo y sano...*⁶⁵ Dieron las fianzas acostumbradas tanto el pintor como el padre que parecía dispuesto a que el niño, que debía mostrar habilidades extraordinarias, aprendiera el oficio de pintor en la mitad del tiempo que era habitual. Para ello le exigía a Córdoba que no lo emplease en cosas relativas a su servicio personal o doméstico, una condición que resulta poco frecuente en este tipo de contratos. De lo que pudo o no pudo aprender Miguel de Zaragoza nada sabemos. Su nombre no se ha registrado como dorador o pintor en el ámbito murciano durante el siglo XVII.

VI.3. Obra conservada y atribuida

Las valoraciones que se han hecho en el pasado de Jerónimo de Córdoba parecen hoy, a la luz de los documentos y de las obras que de él se han conservado, completamente desajustadas. La pobre imagen que del artista diera Muñoz Barberán y la muy desalentadora cita de Hernández Guardiola en el último artículo que le dedicó en 2014, señalando su escasa evolución estilística, sumadas a unas atribuciones inciertas y mal informadas, han contribuido a que ni siquiera fuera citado entre los pintores a considerar de la segunda mitad del XVI en compilaciones muy conocidas.⁶⁶ Suyo, con total seguridad ya que existe contrato de 1563, es el retablo de *santa Lucía* conservado hoy en el convento de la Trinidad. Hernández Guardiola lo consideró una obra primeriza, floja en el dibujo, de colores agrios y muy dependiente en algunas figuras del retablo que hizo Juan de Juanes de *san Antón y santa Bárbara* para Onda (Castellón). Se nota especialmente esa dependencia en las figuras de los santos médicos, traídas literalmente de la obra juanesca, así como la figura principal de santa Lucía, tomada, con alguna modificación, de la santa Apolonia del banco del retablo castellonense. La adscripción de Córdoba a las coordenadas estéticas de Juanes (colorido, figuras, punto de vista alto de los paisajes, elementos naturales y de arquitectura insertos en ellos...) será una constante en su pintura que parece no haber abandonado nunca, aunque sí es posible detectar una mejora de estilo que iremos viendo. [Ilust. 27] Tal y como sugirió en su día Hernández Guardiola, también se le puede atribuir a Córdoba el pequeño retablo de *san Cristóbal*, que se conservaba en Espinardo hasta la guerra civil, del que sólo nos ha llegado una fotografía en blanco y negro. Tiene todos los rasgos de la pintura practicada por el pintor valenciano y por la estructura de corte gótico en que se insertaban las tablas, debe de tratarse de una obra sus primeros años en Murcia. Las seis pequeñas figuras de los laterales, agrupadas de tres en tres, no es creíble que fueran hechas por Ballesteros por la menor calidad que aparentan. Su factura no desentona con lo que demostraba poder hacer Córdoba en esos años, por lo que habría que considerar la obra enteramente suya.

Entre las tablas del retablo de *santa Lucía* y las que se pueden reconocer como suyas de finales de la década de los setenta y comienzos de la siguiente, hay unas diferencias que nos indican a qué logros

⁶⁵ AGRM, AHPM Not. 631, fol. 209 vto., 18 de julio de 1597.

⁶⁶ Ver, a modo de ejemplo, BELDA NAVARRO, C. y HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E. *Arte en la Región de Murcia: de la Reconquista a la Ilustración*. Murcia 2006.



Ilustración 27

Atrib. a Jerónimo de Córdoba. *Retablo de san Cristóbal*. Iglesia de San Pedro de Espinardo. (Fot. Archivo General de la Región de Murcia). Destruído.

fue capaz de llegar nuestro pintor. Aprendidos de modo servil los modelos de Juanes, Córdoba experimentaría un alejamiento progresivo de la belleza original de las formas, una mayor dureza en su dibujo y un colorido más brillante y armónico. Los problemas en el manejo de la perspectiva y el posicionamiento de las figuras en el espacio, visibles desde el principio, siguieron persistiendo a lo largo de los años. Córdoba no se mostró permeable a ninguna otra influencia pictórica, permaneciendo anclado en una manera personal

que se iría transformando con el tiempo hasta constituirse en un lejano recuerdo de las primeras enseñanzas recibidas de su maestro. [Ilust. 28] Esos rasgos afloran sin dificultad en la tabla de la *Circuncisión* de la iglesia jumillana de Santiago, que algunos críticos consideraron de Juanes en algún momento. Atribuida a su mano de modo acertado en los sucesivos trabajos de Hernández Guardiola, se puede datar con precisión por la inscripción que lleva al pie: *ESTE RETABLO MANDARON HACER LOS SEÑORES JUAN TELLO FAMILIAR DE LA INQUISICIÓN Y EL SEÑOR RODRIGO DE ALAMÍQUEZ Y LOS DEMÁS HERMANOS DE LA COFRADÍA DEL SANTO NOMBRE DE JESÚS AÑO 1578*. El importante friso de cabezas que domina la escena, con influencia evidente del gran pintor valenciano, hace que por momentos desatendamos otros detalles compositivos de la tabla. La arquitectura de fondo es de una pobreza y



Ilustración 28

Atrib. a Jerónimo de Córdoba. *Circuncisión*. 1578. Iglesia de Santiago de Jumilla.

simplicidad extraordinarias. Tres tonos planos sirven para definir los muros y marcar la dirección de la luz, pretendiendo que un óculo de color uniforme dé algo más de profundidad a un escenario arquitectónico que estrecha enormemente el espacio en torno a las figuras. La perspectiva utilizada para la construcción de la mesa presenta un desacuerdo evidente entre los pies en que se sustenta y la inclinación del tablero. Por último, las figuras de María y José, a las que se intenta dotar de cierto movimiento aplicándoles un ligero contraposto, presentan ambas rodillas flexionadas, lo que les confiere una extraña sensación de desequilibrio. A casi 20 años de la finalización de su aprendizaje, hay que concluir que las enseñanzas de Juanes no calaron del todo en Córdoba que demuestra ser un pintor de calidad mediana, con unos tics aprendidos que se repiten insistentemente en sus pinturas: manos de dedos alargados con uñas perfectamente definidas; finales de mangas sin adorno alguno; ondulación suave de bordes de mantos y túnicas; predominancia de colores rojo, verde, azul y amarillo para las vestiduras; pliegues muy acusados de las telas, repitiéndose una sencilla combinación en la articulación del codo... Y todo eso unido a los constantes guiños a la obra de Juanes.

La tabla de la *Circuncisión*, que se encuentra hoy en la sacristía del templo, estaba antiguamente inserta, ocupando el nicho central, en el que hoy se

conoce como retablo de *san Sebastián*. [Ilust. 29] Se acompañaba de otras cuatro pinturas sobre tabla, de estilo muy parecido, representando a los santos *Justo y Pastor*, *san Miguel* y *san Juan bautista*, en las que Hernández Guardiola veía la mano de Córdoba. Y no le faltaba razón. González Simancas en su *Catálogo...* describe el conjunto, que entonces se creía de la mano del propio Juanes, del siguiente modo: *Otro retablo de distinto arte y no de menos valor posee la iglesia de Santiago de Jumilla. Está colocado en un altar de la capilla moderna construida en el costado del Evangelio, y según dice un letrado que tiene en la parte inferior "Este retablo mandaron hacer los señores Juan Tello familiar de la Inquisición y el Licenciado Rodrigo de Alamiques y los demás hermanos de la Cofradía del Santo Nombre de Jesús año 1578". Consta de una tabla central representando la Circuncisión del Señor, y otras laterales con las imágenes también pintadas de los santos Justo y Pastor, San Juan, San Miguel, Santa Lucía y Santa Catalina, en las que se aprecian bellezas de color y corrección de dibujo que justifican el haber sido atribuidas estas pinturas a Juan de Juanes, que por cierto murió, según parece, un año después de aquella fecha, siendo por dicha causa tal vez este retablo una de sus últimas producciones artísticas, quizás posterior a la preciosa tabla del Museo de Valencia considerada como tipo de su postrer estilo y en la cual representó el insigne Masip en un jardín "las bodas místicas del donador*



Ilustración 29

Atrib. a Jerónimo de Córdoba. *Santos Justo y Pastor, san Juan bautista y san Miguel*. 1578. Iglesia de Santiago de Jumilla. Las cuatro tablas formaban parte del retablo de la *Circuncisión*.

(el venerable Agnesio, amiguísimo del Juanes) con Santa Inés, las de San Teófilo con Santa Dorotea, y en el centro a la Virgen con Jesús Niño, San Juanito y dos Santos Inocentes”.⁶⁷ No cabe duda de que se trata de la misma pieza hoy desmembrada quizás por haber sufrido daños en el periodo de la guerra civil. El actual retablo de *san Sebastián* debió de recomponerse una vez acabada la guerra que tanto destruyó en los templos murcianos. Sobre lo que quedó, el párroco de entonces, ayudado por un artista local, intentó dar forma a los restos de aquel desastre. Son apreciables hoy, a simple vista, las molduras dadas de purpurina que completan la parte baja y el entablamento sobre las columnas, repuesto enteramente y pintado sólo en una tercera parte. Las pinturas del calvario y las dos escenas votivas de los plintos pertenecen, claramente, a una mano distinta. Declaran por su estilo una fecha posterior, muy diferente a la de las tablas de las calles laterales, que es coincidente con la cronología que se le puede asignar al retablo. Ese dato se encuentra escrito, por dos veces, en la tabla central estofada con dibujo geométrico delante de la cual iría colocado el sagrario. Allí, en la parte baja, se puede leer: 1642. Esa debe de ser la fecha de datación del retablo en el que se pusieron, simplemente por conveniencia, las tablas de los santos Justo y Pastor, san Miguel y san Juan bautista. A cada lado de ellas son apreciables unas pequeñas pilastras que las cierran lateralmente y que nada tienen que ver con los elementos arquitectónicos del retablo en que están colocadas, dando una cierta idea de la simplicidad del marco arquitectónico en que se insertarían originalmente. Tablas y pilastras pertenecían a una estructura que debió verse dañada tras los sucesos de 1936 y que se aprovechó para componer un retablo completo que quedó, como es apreciable, a medio hacer. Analizados los rasgos estilísticos de esas cuatro tablas, coinciden plenamente con la pintura de Córdoba y todo indica que formarían parte del retablo de la *Circuncisión* -así lo confirma la descripción de González Simancas- encargado por la cofradía del Santo Nombre de Jesús en 1578, y de ese conjunto formaría también parte la polsera que actualmente se encuentra en la sacristía con las figuras de san Nicolás y santa Catalina que, superpuestas, se separan por una cartela a modo de blasón con tres clavos en la parte baja y sobre ellos el monograma de Jesús IHS. [Ilust. 30] También indica esa iconografía González Simancas señalando que en la polsera contraria iría la imagen de santa Lucía.

Hernández Guardiola, en un afán por cerrar el círculo de las atribuciones, también creyó como de mano del pintor las figuras sobre lienzo de san Luis de Tolosa -lo nombra como san Agustín- y san Juan bautista. Corresponden a un periodo posterior y se pueden emparejar estilísticamente con el Calvario y las dos escenas votivas situadas en los plintos de las columnas del actual retablo de *san Sebastián*.

El conjunto de pinturas de Córdoba que se conserva en Jumilla es otro hito cronológico en la obra del pintor que nos permite apreciar claramente cómo evolucionó su pintura desde aquella obra primeriza de Orihuela. Además, la tabla de la *Circuncisión* es



Ilustración 30

Atrib. a Jerónimo de Córdoba. *San Nicolás y santa Catalina*. 1578. Iglesia de Santiago de Jumilla. Estas dos figuras superpuestas en una misma polsera formaban parte del retablo de la *Circuncisión*.

67 GONZÁLEZ SIMANCAS, M. *Catálogo Monumental de España. Provincia de Murcia*. Mss. 1905-1907; tomo. II, p. 536.

pieza clave para atribuir a Córdoba el *Nacimiento* que se expone en el Museo de Bellas Artes de Murcia como obra atribuida a Artus Tizón, un desatino señalado hace tiempo por Hernández Guardiola que aún hoy perdura. [Ilust. 31] Fisonomías y gestos de María y José son exactamente los mismos en ambas obras y no dejan lugar a la duda. Las pinturas de Jumilla muestran a un pintor más resuelto cuando se trataba de la presentación de figuras aisladas insertas en un paisaje mínimo, poco más que una sugerencia naturalista construida con unas pocas indicaciones: colores ocres para el primer plano y azules verdosos degradados para sugerir profundidad, todo bajo un cielo límpido con luz de amanecer. En el debe del pintor hay que anotar las dificultades ya apuntadas para el manejo de

La otra tabla que se ha conservado de autoría cierta de Córdoba, una *Sagrada Familia*, se expone en el Museo Diocesano de Orihuela. Como ya se dijo, la ha identificado López Marcos recientemente como una de las que componían el retablo que encargó al pintor en 1581 Arnau Rossell con destino a su capilla en el convento de la Merced de Orihuela. Es interesante la pintura porque indica hasta qué punto Córdoba fue dependiente de los modelos de su maestro. La pintura es un trasunto fiel, con alguna modificación, de la *Sagrada Familia* del Museo de la Ciutat de Valencia. De la composición original se han eliminado la figura de san Juanito y el paisaje de fondo, que lo ocupa una cortina. Córdoba gira el brazo derecho de María hacia el Niño ofreciéndole un fruto y a la izquierda del grupo



la perspectiva, la escasa expresión de unos rostros idealizados y la poca naturalidad en el movimiento de las figuras que se intenta reforzar con unos paños cuyos pliegues quieren enfatizar la acción de la figura. Ver, por ejemplo, cómo se disponen el faldellín de san Miguel y la parte baja de las túnicas de los santos Justo y Pastor. Más estáticas las figuras de la polsera, de ellas sólo destacaríamos esa característica combinación de colores propia del pintor y el apego a los modelos de Juanes. Es especialmente visible esto en el recogido del pelo de santa Catalina, que guarda gran similitud con el que muestra la santa Bárbara del retablo de Font de la Figuera. Los fondos de ambas figuras a la altura de la cabeza han sido retocados con un color oscuro que altera el aspecto original.

Ilustración 31

Atrib. a Jerónimo de Córdoba. *Nacimiento*. Museo de Bellas Artes de Murcia. Tabla mal atribuida desde antiguo a Artus Tizón, figurando así en todos los catálogos del Museo de Bellas Artes de Murcia, su autoría, tal y como señaló repetidas veces Hernández Guardiola, corresponde inequívocamente a Jerónimo de Córdoba. Los bustos de María y José son idénticos a los de la tabla de la *Circuncisión* conservada en la parroquia de Santiago de Jumilla, obra del pintor valenciano afincado en Murcia. Parece corresponder a la predela de un retablo del que se desconocen procedencia y fecha de ejecución.

abre una ventana por la que se vislumbra un paisaje de clara raíz juanesca, ya que aparece la pirámide de Cayo Cestio en primer término y tras ella una montaña de elevadas paredes y cima plana, un elemento característico del paisaje de Juanes que aparece en la muy conocida pintura del venerable Agnesio, en la *Sagrada Familia* de la Academia de San Fernando y hasta en tres escenas del retablo de *san Esteban* del Prado. Si las tres figuras principales tienen un paralelismo absoluto con las de Juanes en sus rasgos principales y su disposición, habida cuenta de la distancia que separa el original de la copia, la trasposición que se hace de ellas llega hasta los más pequeños detalles. Mientras la del Niño es idéntica en todo, incluso en la manera de apoyar el pie derecho sobre el manto del regazo de la Virgen, la de san José varía sólo en un manto rojo sobrepuesto a la túnica que se abotona sobre el hombro derecho. La Virgen sigue fielmente el modelo para rostro, disposición del pelo y manto cubriendo la cabeza. Dos detalles de la vestimenta también aparecen en la copia: pliegue de la túnica a la altura del pecho recogido con un botón y cinta anudada a la cintura de forma particular. La túnica roja presenta mayor complicación de pliegues, llegando a resultar artificiosos, y el manto azul que envuelve a la figura por su izquierda es una licencia mal resuelta por parte de Córdoba. La ondulación de los bordes de los paños que en Juanes se manifiesta con justeza, en la obra de su discípulo se convierte casi en una característica omnipresente.

Con todas las precisiones hechas sobre el tipo de pintura que practicó Jerónimo de Córdoba, atribuirle otras obras del panorama pictórico murciano de las últimas décadas del XVI es tarea poco complicada. Ya se dijo antes que la *Inmaculada* que hoy se encuentra en la iglesia de Santiago de Vélez Blanco no podía ser de otra mano que de la de Córdoba por su evidente conexión con la pintura de Juanes y su fecha de realización, 1577, año en que Córdoba dominaba en la pintura murciana tras la muerte de Ginés de la Lanza en 1570. La ermita de la Purísima Concepción, de donde procede la tabla, fue construida entre 1573 y 1577 por las hijas del segundo marqués de los Vélez, que se ocuparon también de la decoración de su altar mayor con un retablo dedicado a la *Inmaculada*. La tabla principal, representando esa advocación, iba acompañada por cuatro escenas más, dos a cada lado, con pasajes de la vida de la Virgen. El retablo contó además con otras dos tablas pintadas, de las que subsiste la de santa Mónica, que no parece responder, por su estilo, con las pinturas del retablo principal, siendo probablemente añadidos posteriores. La tabla de la *Inmaculada* lleva en su

parte baja la siguiente inscripción: ESTE RETABLO MANDARON HACER LAS MUY ILUSTRES SEÑORAS DOÑA MENCÍA Y DOÑA FRANCISCA FAJARDO, HIJAS DEL EXCELENTÍSIMO DON LUIS FAJARDO Y DE LA ILUSTRÍSIMA SEÑORA DOÑA LEONOR DE CÓRDOBA AÑO DE 1577.⁶⁸ Las características de la pintura de Córdoba se pueden apreciar en esa obra sin vacilaciones. El modelo de Inmaculada de Juanes está presente en la concepción de la figura -forma de disponer el pelo, mirada frontal, manos recogidas delante del pecho, pierna izquierda adelantada, amplias mangas de la túnica...-, que sólo presenta dos variantes: el manto azul que envuelve a la figura y el escote de la túnica que en vez de ser cuadrado es ahora redondo y contiene ese pliegue característico en la parte central del pecho recogido con un botón. Es este último uno de los detalles que Córdoba incorporaba a sus figuras femeninas por influencia de su maestro, como ya vimos en la *Sagrada Familia* de Orihuela y en la santa Catalina de la polsera de la iglesia de Santiago de Jumilla.

A pesar de todo lo escrito hasta la fecha, las tablas de *santa Bárbara* y *santa Úrsula* de la Catedral de Murcia no pueden pertenecer más que a Jerónimo de Córdoba, ya que tienen todos los rasgos de su pintura. Puede ser que López Jiménez viese algún documento en que se dijera que Ginés de la Lanza había pintado en 1567 una *santa Bárbara* con destino a la catedral, pero es imposible que ese pintor hubiera cambiado radicalmente su modo de pintar al primer contacto con Córdoba y que hubiera sido capaz de imitar su estilo con tal perfección. Veamos qué hay de Córdoba en la *santa Bárbara*. Habría que comenzar por el paisaje, donde esa misma montaña de paredes elevadas y cima roma se encuentra a la izquierda del espectador y ante ella unas ruinas clásicas -obelisco, pirámide y arcos de medio punto ante un perfil arquitectónico indefinido-. El pelo de la santa está recogido en un complicado peinado, tal y como gustaba hacer en ocasiones a Juanes. La túnica de color rojo, con abundantes pliegues y ráfagas de luz típicas del estilo de Córdoba, tiene también un pliegue en la parte central del pecho recogido ahora con un broche, así como una particular lazada que anuda la túnica a la cintura, recursos que ya hemos visto cómo aparecían en obras suyas en Orihuela, Jumilla y Vélez Blanco. Y tan característica como esos detalles señalados, la

68 Para el origen de la ermita de la Purísima de Vélez Blanco y la decoración de su altar mayor ver GIL ALBARRACÍN, A. "La ermita de la Purísima Concepción, primitiva sede del convento de San Luis de Vélez Blanco (Almería)." *REVISTA VELEZANA*, nº 22, 2003; pp. 45-50. Sobre la restauración de las tablas de la Inmaculada y santa Mónica ver MONTESA KAIJSER, A. "Conservación y restauración de dos pinturas sobre tabla denominadas "La Inmaculada" y "Santa Mónica" pertenecientes a la iglesia parroquial de Santiago de Vélez Blanco, Almería." *REVISTA VELEZANA*, nº 27, 2008; pp. 268-275.

suave ondulación de los bordes de las telas asoma también aquí en el brazo derecho de la santa y en la caída del manto hacia los pies por el mismo lado. Por fin, los rasgos fisonómicos de esta figura, si se comparan con los de la Virgen de la *Sagrada Familia* de Orihuela, declaran que ambas pinturas están hechas por la misma mano. Hernández Guardiola vio la relación que esta pintura guardaba con la estética de Córdoba pero creyó la atribución a Ginés de la Lanza anotando la dependencia que éste tuvo del pintor valenciano. Nada hay que lo indique así porque la pintura de *santa Bárbara* de la Catedral es obra que debe considerarse enteramente de Jerónimo de Córdoba, al igual que la de *santa Úrsula*, del museo catedralicio murciano, para la que se podrían volver a repetir casi todos los argumentos ya expuestos.

Lo que Hernández Guardiola atribuye a Córdoba del Museo de Santa Clara, en Murcia, muy poco tiene que ver con lo visto hasta ahora. La pobre evolución asignada al pintor en base a la atribución de las obras de ese museo, no encuentra la necesaria justificación si atendemos el estilo que demuestran las obras conservadas, ni en dibujo ni en colorido ni en los tipos humanos utilizados. Las del Museo de Santa Clara son pinturas hechas por un artista mucho menos capaz que Jerónimo de Córdoba y las influencias de Juanes que se advierten en algunas escenas de la *vida de santa Clara*, así como en la predela de la *Santa Cena*, obedecen a que posiblemente fue un pintor del entorno de Córdoba quien las realizaría. El único discípulo reconocido hasta hoy que pudo manejar los repertorios de imágenes aportados por Córdoba al panorama murciano y que aprendió además a pintar según el estilo del valenciano, fue Jerónimo Ballesteros en quien hay que pensar como posible autor de las cuatro tablas de la *vida de santa Clara* y la predela con la *Santa Cena*, aunque advirtiendo que por el modo en que están decorados los marcos arquitectónicos de ambas obras éstas no pertenecen a un mismo conjunto y ni tan siquiera a un mismo momento. Con respecto a la *Santa Faz* de ese mismo museo y a otra del Diocesano de Orihuela, que fueron también atribuidas por Hernández Guardiola a Córdoba, desde luego no corresponden al modo de hacer del pintor y ni tan siquiera están próximas a su estilo, por lo que es más prudente considerarlas, de momento, como obras anónimas.

A Jerónimo de Córdoba se puede atribuir también la pintura de un *Ecce Homo* que se encontraba en el murciano convento de capuchinas el 9 de septiembre de 1936, cuando fue recogida por la Junta de

Incautación y Protección del Tesoro Artístico. Tras ser fotografiada y custodiada mientras duró la guerra, fue devuelta a sus propietarias el 5 de enero de 1941 ignorándose si en la actualidad sigue existiendo en



Ilustración 32

Atrib. a Jerónimo de Córdoba. *Ecce Homo*. (Fot. Archivo General de la Región de Murcia). Se devolvió esta tabla al Convento de Capuchinas de Murcia en 1941, aunque se desconoce si hoy sigue en la clausura.

la clausura del convento. Por la vieja fotografía en blanco y negro se sabe que esa tabla era, en sus rasgos generales, una copia fiel de la que con igual asunto se conserva en El Prado obra de Juan de Juanes. Ligeras variaciones en la disposición de los dedos de las manos y pliegues del manto no dejan de señalar su clara procedencia iconográfica. Una tabla murciana con esas características no pudo ser hecha más que por la mano de Córdoba, quien en todo imitó al maestro a lo largo de su carrera. [Ilust. 32] También, por similitud estilística con la *Sagrada Familia* de Orihuela, habría que atribuirle el retablo pintado en 1580 para doña Mencía de Requesens, marquesa de los Vélez. Se conserva en el Museo de la Catedral, aunque el cuadro principal ha sido sustituido por otro de finales del XVII que representa la Adoración de los Reyes Magos. El

Dios Padre que lo corona es de mano de Córdoba por su peculiar fisonomía, por el detalle del manto rojo recogido con un botón sobre el hombro y por un característico celaje tomado de la obra de Juanes. También pertenecería a Córdoba la obra del dorado, esgrafiados, letrero inferior y motivos heráldicos en los plintos de las columnas. Este retablo es la única muestra que se tendría del buen nivel técnico que alcanzó el artista valenciano en este tipo de trabajos. [Ilust. 33]



Ilustración 33

Atrib. a Jerónimo de Córdoba. *Dios Padre* de un retablo de 1580 hecho para la marquesa de los Vélez. Catedral de Murcia. La comparación de esta pintura con la de la *Sagrada Familia* del Museo Diocesano de Orihuela, permite su atribución a Córdoba sin duda alguna.

VII. ARTUS BRANT: UN PINTOR FLAMENCO EN LA MURCIA DE FINALES DEL XVI

VII.1. La azarosa reconstrucción de un artista

La figura del pintor Artus Brant o Tizón, apellido este último que utilizó durante algunos años como resultado de la castellanización de su patronímico, sigue siendo aún para la historiografía murciana un artista sin personalidad. Todavía no puede asignársele una obra de autoría clara que se haya conservado y por la que poder juzgar su estilo, pero sin embargo se le reconoció desde bien pronto un destacado papel en la pintura de transición entre los siglos XVI y XVII. Su nombre aparecerá por primera vez para la historiografía del arte español en el *Diccionario...* de Ceán Bermúdez, donde con unas pocas líneas se dio a conocer la que sería una incógnita durante muchos años y una suerte de piedra de toque para la atribución de las más dispares obras. Ceán escribe de él lo siguiente: *ARTOS TIZON, pintor, natural y vecino de Murcia. En 1º de enero de 1581 otorgó escritura pública, obligándose à hacer un retablo para la capilla de los Lozanos en la parroquia de la villa de Jumilla, con las pinturas del martirio de santa Catalina, y otras cosas que comprehendia la traza que presentó. Arch. de Murc.*¹ Sin más valoración ni indicaciones, señaló el ilustrado español uno de tantos caminos por abrir en el conocimiento aún incipiente que se tenía de las biografías de artistas secundarios que habrían de acompañar a aquellos más notorios y consagrados. La noticia, bastante escueta, se afianzaba por su procedencia de archivo murciano, por lo que se le dio entera credibilidad al dato e incluso a la naturaleza del pintor apuntada de modo gratuito. La obra de Ceán, que tanto peso ha tenido y tiene en la historiografía del arte español, nutrió muchas otras inmediatamente posteriores como una historia de la pintura española que se estuvo publicando en Francia por entregas.² En ella se puede leer lo siguiente: *ARTOS TISON. Ainsi que le précédent, le nom d'Artos Tison ne repose sur aucun ouvrage qui atteste son talent; mais il a de plus que Jean de Urbina, une tradition authentique qui prouve qu'il s'est obligé de peindre, en 1581, un saint Jérôme en prière, le martyr de sainte Cécile et plusieurs autres tableaux pour le maître-autel de la chapelle de Lozanos à Jumillo. Ces ouvrages, qu'on a dit fort beaux, ont été entièrement détruits par le temps et aussi par l'ignorance des restaurateurs*

1 CEAN BERMÚDEZ, J.A. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid 1800; p. 79.

2 *JOURNAL DES ARTISTES*. Año XIII, 2º Volumen, nº 19. 10 de noviembre de 1839. En el número siguiente se da una completa explicación del carácter de esta obra, entregada en folletines, pero que se podía adquirir completa en la redacción de la revista. Se dice en anuncio al final del número que su autor es M. Huard y que el tomo se publicó bajo el título *Vie complète des peintres espagnols*.

de tableaux qui les ont repeints à l'huile. Artos Tison était un grand artiste pour son temps. Si la noticia de Ceán pudo proceder de la abundante correspondencia que mantuvo para recabar las informaciones que luego aparecerían en su obra, no es fácil imaginar las fuentes de información de esta publicación francesa. Ni san Jerónimo en oración ni el martirio de santa Cecilia eran objeto del encargo para la capilla de los Lozano en *Jumillo*, y tampoco Ceán se excedió en elogios hacia Tizón considerándolo un gran artista de su tiempo. Todo esto eran invenciones completamente nuevas. Las obras de Tizón pudo destruirlas el tiempo, cómo no, pero la diatriba contra la ignorancia de los restauradores que repintaban los cuadros al óleo parece que ya era un tema candente en aquellos años y que sirvió para justificar, de modo un tanto arbitrario, la desaparición de la obra de estos pintores modestos.

Sobre este artista que trabajó en Murcia, cuya biografía se sustentaba en un solo dato con aportaciones ingeniosas mal traídas, habrá que esperar muchos años para volver a encontrar una cita. Se encuentra ésta en la *Murcia artística* de Juan José Belmonte y al pie de la letra es como sigue: *Artos Tizon.- Lo único que se sabe de este pintor es que nació y murió en esta capital; que en primero de Enero de 1581 otorgó escritura pública obligándose a hacer, como lo verificó, un retablo para la capilla de la antigua y noble familia de los Lozanos, en la iglesia parroquial de Santiago, de Jumilla, con las pinturas necesarias a representar el martirio de Santa Catalina y otros adornos que comprendía la traza que presentó; que fue tablista de reconocido mérito, y que sobresalió en el estudio, a que constantemente estuvo dedicado, de las obras de Rafael y demás grandes pintores de su siglo. Artos tizón trabajó mucho para las iglesias y los particulares de esta ciudad, cuyas obras han desaparecido casi por completo. Sólo en la Catedral se conservan algunas, debiendo citar los cuadros que decoran el retablo de la capilla del Stmo. Cristo del Milagro, la segunda a la derecha entrando. Jesús en la Cruz es el asunto del cuadro central, el cual se distingue por su magnífico efecto; los laterales colocados en el mismo retablo y dos de mayor tamaño que ocupan los testeros de aquella, representan los principales misterios de la Pasión. Las composiciones de este autor sobresalen por la expresión de sus figuras y la corrección de su dibujo.*³ Como vemos, Belmonte no dudaba de la murcianía del pintor ni tampoco de la ejecución del retablo de Jumilla, adjudicándole un *reconocido mérito* que no asienta en cosa segura

3 BELMONTE, J.J. *Murcia artística (apuntes literarios)*. Tip. LA PAZ, Murcia 1871; pp. 4-5.

suya y señalando que fue seguidor de la pintura de Rafael quizás porque, sin declararlo, pensaba que los *Desposorios*, de Hernando de Llanos, pudiera ser obra suya. De nuevo sin aportar datos, asegura que trabajó para muchas iglesias y particulares de la ciudad pero que sus obras habían desaparecido; y para apuntalar cuantas apreciaciones había hecho sin otra base que su criterio, le atribuye todas las pinturas de la capilla del Stmo. Cristo del Milagro en la Catedral, finalizando su crítica con esa *sobresaliente expresión y correcto dibujo* que a su juicio traslucían esas obras. Cuando en 1881 Baquero Almansa comenzó a publicar en *El Semanario Murciano* una serie de biografías que servirían de base para *Los profesores de las bellas artes murcianos*, libro que aparecería publicado, ya con notables correcciones y adiciones, en 1913⁴, de lo publicado por Belmonte diez años antes no se atrevió a mover una coma al introducir el epígrafe de Tizón. Sin embargo en *Los profesores...*⁵ sus opiniones sobre este artista ya no fueron tan sumisas. Siguió manteniendo la naturaleza y vecindad murciana del pintor -nada indicaba hasta entonces otra cosa-, pero ya lo cita como contemporáneo de los escultores Ayala poniendo algo de contexto artístico. Da como existente el retablo del martirio de santa Catalina, haciendo caso de la escritura de 1581 citada desde antiguo, para concluir que esos eran los únicos datos seguros. Ya no le parecían acertados los comentarios de Belmonte sobre los cuadros que le atribuía en la Catedral, separando claramente el *Cristo del Milagro* de las dos tablas que lo acompañan de la *Oración en el Huerto* y la *Flagelación*. A estas dos pinturas las empareja antes con la *Última Cena* de la misma capilla. En nota al pie advierte que la capilla de que se trata se arregló en 1814 dejándola como hoy se ve -ya se dijo antes que quizás esto no fue así-, y que el *Cristo del Milagro* se trajo entonces de la capilla que servía de entrada al coro, indicando con sutileza que en aquella capilla se habían recogido y armado en un retablo tablas que nada tenían que ver entre sí. Inserta a continuación las palabras finales de Belmonte dedicadas al influjo de Rafael en la pintura de Tizón destacando también la expresión y corrección del dibujo. Siguiendo a Fuentes y Ponte en su *Murcia Mariana*, no cree de nuestro pintor la *Adoración de los pastores*, que asimila por su estilo con los *Desposorios* -ambas tablas de Hernando de Llanos-, y tampoco cree probable que sea suyo el retablo de la iglesia de la ermita de Santiago -hoy se sabe de la mano de Juan de Vitoria- en el que cree

ver una correlación con el de *san Juan evangelista* de la claustra de la Catedral. A favor de Baquero hay que señalar su extraordinario juicio crítico al que sólo le faltó haber hecho más indagaciones en los archivos o haber viajado por aquellas ciudades murcianas donde se citaban obras de los artistas de quienes dio noticia en su diccionario.

Artos Tizón, desde que lo citara Ceán, se había convertido en un artista imprescindible que no podía dejar de aparecer en las obras de quienes algo tuvieran que decir en el panorama de la historia del arte murciano, así como en un comodín para lanzar atribuciones. De pasada lo incluía Díaz Cassou en su libro dedicado a los obispos de Cartagena, hablando de los éxitos de su pintura durante el episcopado de Gómez Zapata sin citar obra alguna -González Simancas sólo trae de este pintor en su muy conocido *Catálogo...* la referencia a ese libro- y hasta Luis Gabaldón, quien compuso un trabajo titulado *Las Bellas Artes en Lorca*, trató acerca del pintor.⁶ Sugería la posibilidad de que fuera natural de Lorca, a lo que replicaba en la introducción Cáceres Plá siguiendo la tradición de su naturaleza murciana, y daba como probable que hubiera cuadros suyos entre los muchos de las parroquias lorquinas que se encontraban sin firmar. Todo un adorno innecesario y extravagante para un artista al que algunos calificaban de figura fantasmal. Aún así, el fantasma había conseguido colocarse por mor de los murcianistas de finales del XIX entre los más ilustres artistas murcianos. Su nombre aparecería, en primer lugar, en la lápida del monumento a la Fama de destacados murcianos que el Ayuntamiento se disponía a levantar en 1881 en el jardín de Santa Isabel.⁷ Se asistía así a la consagración de un perfecto desconocido entonces del que apenas se podía decir algo con seguridad, pero ni una sola voz se alzó para cuestionar que figurase junto a Orrente, Villacis o Tegeo y en detrimento de otros mucho más significativos, entonces y ahora, que él.

Raro era el historiador que se ciñera únicamente a las noticias ciertas -en realidad sólo una-, intentando todos añadir cualquier sugerencia que completase la escueta nota de Ceán. Fue Espín Rael quien comenzó a adicionar datos a la biografía del hasta entonces conocido como Artos Tizón. A punto de cerrar la edición de su diccionario *Artistas*

4 *EL SEMANARIO MURCIANO*, Año VI, nº 188, 16 de noviembre de 1881. BAQUERO ALMANSA, A. *Los profesores de las Bellas Artes murcianos*. Imp. Nogués, Murcia 1913.

5 BAQUERO, *Los profesores...*: pp. 66-68.

6 Ver para el trabajo de Luis Gabaldón y las correcciones de Cáceres, CÁCERES PLÁ, F. *De Lorca. Colección de apuntes y trabajos histórico-literarios referentes a dicha ciudad*. Ms. Madrid 1910. Se puede consultar esta obra en la biblioteca del Archivo Municipal de Murcia, signatura Caja 6, nº 21, y online <http://www.murcia.es/jspui/handle/10645/1173>

7 Ver para este asunto el artículo que al respecto se inserta en *EL SEMANARIO MURCIANO*, nº 181 de 31 de julio de 1881.

y *Artífices Levantinos*⁸, incluyó en las *Adiciones y Correcciones* los datos que le enviaba su amigo Federico Casal desde Cartagena sobre un Artus de Brant, vecino de Lorca, que Espín no relacionó con el Artos Tizón de Ceán. En 1577 este pintor, cuyo nombre se juzgaba completamente nuevo, envió a Cartagena desde Lorca un retablo pintado para la sala de cabildos por el que se le pagaron, según tasación de Alonso de Monreal y Jerónimo de Córdoba, 48.000 maravedíes. Sin reparar en que el retablo existía entonces -fue destruido en la guerra civil quedando de él la predela con santos de Cartagena y una fotografía del conjunto en blanco y negro-, supuso Espín que sería al uso de los de entonces con *recuadros pintados con escenas de la Pasión o de la vida de algún santo*. En diciembre de ese mismo año el Concejo cartagenero pagaría a Brant 160 reales por un escudo que aderezó y doró, escudo que había tallado Pedro de Flandes.

Para los interesados en el estudio del arte murciano, el mítico Artos Tizón siguió siendo una incógnita y así lo expresaba José Ballester en un artículo periodístico sobre el renacimiento murciano publicado en 1940: *El otro cuadro es una Adoración de los pastores que está en la Sala Capitular. Don Javier Fuentes, con inspiración ingenua, dijo que es de la escuela de Artos Tizón. Artos Tizón es un nombre, en realidad, punto menos que inconsistente. Un recuerdo histórico nada más. Un fantasma.*⁹ Pero del trabajo en los archivos comenzaron a surgir en los años siguientes datos que avalaban no sólo la existencia de este artista sino las pinturas que realizó. Sánchez Moreno fue quien por vez primera aclaró que Artos Tizón y Artus de Brant, Brand o Tizón, eran una misma persona.¹⁰ Sus opiniones, datos y sugerencias son de tanto acierto para lo que se sabía en aquellos años que es preciso conocerlas por completo a pesar de las lógicas imprecisiones desveladas posteriormente por la investigación.

ARTUS DE BRANT. - Al dar cuenta Espín de un retablo que se hizo en 1577 para la sala del Cabildo de la ciudad de Cartagena, le menciona como autor del mismo, por el que cobró cuarenta y ocho mil maravedíes, y de un escudo para dicha corporación, en ciento sesenta reales; y que figura como vecino de Lorca con apellido «Brand» antes de residir en Murcia. De este pintor sólo otras dos menciones

documentales he hallado. Por una, en la que se le nombra «Artus, pintor», de 1 de junio de 1608, su yerno y vecino de Murcia Alfonso Navarro da en arrendamiento una casa en la calle de Frenería; la otra, en la que también consta que «Artus Bran» es vecino de Murcia, es escritura similar en favor de Catalina de Moya. El extraño nombre del artista nos lo hace suponer extranjero arraigado en Murcia, y es, sin duda, el «Artos» que menciona Baquero en su obra con el apellido de «Tizón» -de origen inexplicable-, sin autenticar obras suyas. Sólo existió documentada como obra de un Artos el retablo de los Lozano en la iglesia de Santiago, de Jumilla (Murcia), según amable comprobación que me facilita D. Pascual Cutillas Guardiola en escritura vista por él en el archivo parroquial. Las tablas de Santa Catalina, destruidas en los sucesos de 1936, carecían de antecedente pictórico o filiación regional, y pertenecían a un arte ajeno al reino de Murcia. Posiblemente su ascendiente estaba en el manierismo italianizante que se desarrolla en Toledo con Correa de Vivar y los Comontes: así no era inexplicable la vulgar atribución del retablo a Juan de Juanes, por lo que este renacentista tiene de similitud con Correa. Y el patetismo de la escuela hispanoneerlandesa a que alude el marqués de Lozoya parece tener un eco en la casi segura procedencia que revela el «Brant» con que se apellida nuestro Artus o Artos, además de que las formas y color que ostentó el conjunto jumillano no desdicen, en efecto, de cierta rudeza amable distintiva del autor del «Tránsito de la Virgen». Abona también este posible clima artístico la presencia en Toledo de artistas no españoles durante el XVI, entre los cuales pudo contarse Artus, que se desplazó a Murcia muy posiblemente con motivo del encargo del retablo citado o a consecuencia de él y en busca de un campo de actividades poco cultivado entonces como era aquella ciudad; después, o la eligió definitivamente como residencia -y allí se afincó- o vive en ella la mayor parte de su vida, pues de su muerte aquí no conozco noticia. La escasez de nombres de pintores en el siglo -Baquero no llega a registrar ni media docena en el reino, salvo Lorca, que tiene su grupo local- ha hecho que casi todo lo más importante conocido se adjudique al nebuloso Artus: así, el historiador local Belmonte, según recogió Baquero, le atribuye sólo por idea de coetaneidad unas tablas en la capilla del

8 ESPÍN RAEI, J. *Artistas y Artífices Levantinos*. Imp. La Tarde, Lorca 1931; pp. 427-428.

9 BALLESTER, J. *El renacimiento italiano en Murcia. Cómo se desvanece una sonrisa. LA VERDAD*, 16-05-1940.

10 SÁNCHEZ MORENO, J. "Notas sobre pinturas de los siglos XIV al XVII en Murcia." *ANALES DE LA UNIVERSIDAD DE MURCIA*, Murcia 1947; pp. 361-375.

Milagro, de la Catedral, y el retablo de la derruida ermita de Santiago, de Murcia. Ni unas ni otro tienen parentesco con el arte del jumillano, auténtico, más caliente y jugoso que los colores en gama fría de aquéllos y con un dibujo bien lejano por cierto de la inseguridad y poca maña manifiestas en las pinturas de la ermita, de técnica más floja que el retablo de Andrés de Llanos en la sala capitular de la Catedral, pero muy cercano a él según opinión de Tormo, acaso hijuela de algún no muy aventajado disciplinado en ambiente valenciano por ignoto taller.

El tema del pintor fantasmal comenzaba a centrarse con estas reflexiones, dando por sentada la pérdida del retablo de *santa Catalina*, y los datos extraídos de archivos comenzaron a fluir, aunque de modo muy lento. No fue hasta 1966 cuando Torres Fontes, al hablar de la huella de Alfonso X el Sabio en Murcia y de la hornacina de las entrañas de la Catedral, dio noticia de los pagos que Artus Tizón recibió por ese trabajo en el altar mayor de la Catedral el 1 de agosto de 1587 (20 ducados) y el 16 de febrero de 1588 (220 reales), lapso de tiempo en el que estuvo trabajando en ese encargo concejil.¹¹ Un nuevo dato del pintor lo facilitaría a través de la prensa López Jiménez: *En Murcia, en 21 de marzo de 1582, Artus Tizón, pintor, y Ginés Martí, jurista, vecino de dicha ciudad, se conciertan para pintar Artus Tizón un retablo de madera que le ha de dar el dicho Ginés Martí. En medio ha de llevar a San Cosme y San Damián, con sus insignias ordinarias; y al lado derecho a San Antonio, y al izquierdo a San Francisco. Abajo en peana y banco, un Cristo desnudo con ángeles a los lados que le tienen de los brazos. A los lados de dicho banco dos santos cuyos nombres e insignias han de ser a gusto del pintor, cuyos nombres ha de enviar al dicho Ginés Martí para memoria. En el remate Cristo crucificado y a los lados Nuestra Señora y San Juan, con unos lejos. Todo pintado al óleo en sus colores a buena perfección. Ha de llevar guarniciones doradas en oro corlado. El guardapolvos con el campo azul oscuro ha de ir revestido de "brutescos". Ha de ser entregado en Orihuela por cuarenta y cinco ducados.*¹² El poco crédito que tienen algunas noticias de este investigador es patente en el encargo de este retablo que el mismo autor, en otro artículo de periódico de 1971, da como contratado en 1583, añadiendo en este caso un nuevo dato de 1589, año en que al parecer Artus Tizón contrató

un retablo de la Trinidad para Orihuela.¹³ Ningún detalle suministró en esta ocasión de ese nuevo trabajo y, como en la anterior noticia, tampoco ofreció la oportuna signatura para su verificación en el archivo correspondiente.

Algo más precisos y abundantes de noticias con respecto a Tizón serán los trabajos que publicará López Jiménez en 1966 y 1974 en *Archivo de Arte Valenciano*.¹⁴ Veamos las referencias a nuestro pintor en el primero de ellos.

Artus Brand, pintor, vecino de Murcia cuñado del vigolero García Sánchez Amador, no sabemos de dónde procede. El término brand de su apellido, en lengua alemana significa brasa, y él, que en principio firma sus documentos denominándose Artus Brand, después lo hace como Artus Tizón. De 1577 es el primero que conocemos de su estancia en Murcia, recogido por don Joaquín Espín Rael de un retablo para el Ayuntamiento de Cartagena. De Artus Tizón hemos documentado un retablo para la iglesia del pueblo de Albudeite (Murcia, en tres casas, con doce tablas Salutación, Virgen en pie y Niño en brazos, Dios Padre, San Nicolás, Santiago matamoros, San Antonio de Padua, San Jorge a caballo con sierpe y doncella, Santas Fydes y Potenciana, San Gregorio diciendo misa y Santas Magdalena y Águeda), en el año 1581; para Ginés Martí, jurista de Orihuela, un retablo de siete casas (Santos Cosme y Damián, en la del centro; San Antonio, San Francisco y Calvario, en el ático, y en el banco, Cristo desnudo medio cuerpo y dos ángeles sacándolo del sepulcro sosteniéndole los brazos, y dos santos en las tablas extremas del banco), en 21 de marzo de 1582; en 1592 pinta en Murcia un crucifijo para el escultor granadino Juan Pérez de Artá, y en el mismo año, un retablo con San Blas y Santa Lucía en una tabla y Dios Padre en el ático, para el monasterio de Nuestra Señora de las Mercedes, de Lorca; en 1595, un retablo con Santa Ana para Almansa; en 1599, Artus Tizón con Xpoual de Salazar, un retablo para Yeste; en 1599, Artus Tizón con Jerónimo de Córdoba, un retablo para Jumilla y el de la Santísima Trinidad para la catedral de Orihuela; en 1600, en Murcia, vende a

11 El artículo de TORRES FONTES se puede encontrar en dos sitios publicado: *LÍNEA*, 16 de enero de 1966, y *ANALES DE LA UNIVERSIDAD DE MURCIA*, Murcia 1967; pp. 37-45. En ambos casos el título fue el mismo: "Presencia de Alfonso X el Sabio en Murcia".

12 *LÍNEA*, 9 de julio de 1967, "De Lorca a Orihuela. Frailes pintores."

13 *LÍNEA*, 9 de abril de 1971, "La Pasión según el arte"

14 LÓPEZ JIMÉNEZ, J.C.: "Correspondencia pictórica valenciano-murciana. Siglos XVI-XVII". *ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO*, Valencia 1966; pp. 3-18; "Pinturas del siglo XVI al XVII y unas esculturas medievales en las diócesis de Orihuela y Cartagena". *ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO*, Valencia 1974; pp. 22-34.

María Sánchez un retablo de madera labrada de siete tableros (Calvario, en el ático, y Dios Padre, Nacimiento de San Juan Bautista, Bautismo de Xpto. por San Juan, San Juan Bautista predicando, Conversión de San Pablo caído del caballo, Cabeza de San Juan, y en el banco, San Bernardo y San Pedro, mártir; San Francisco y San Jerónimo, Nuestra Señora con el Niño, sagrario y San Juan, evangelista, y San Pedro, apóstol); y en 1604, tres retablos para Jorquera, Alhama (San Agustín) y Alcantarilla. En 1596 Artus Tizón vivía en casa propia en la calle de la Frenería, junto a las casas de Antonio Saorín Torrano (primo del licenciado Francisco de Cascales), colación de Santa María, de Murcia.

Para un pintor al que unas décadas antes se le consideraba poco menos que un fantasma, esos nuevos datos podemos considerarlos una recuperación personal en toda regla. Aún así, la ausencia de fuentes documentales en las que se pudieran asentar las afirmaciones de López Jiménez es una traba importante para cualquier investigación más a fondo que se quisiera hacer siguiendo la estela de lo publicado por este erudito, al que hay que suponer que disponía de las referencias documentales de todo cuanto decía. En el trabajo de 1974 aporta algún dato novedoso más, pero casi siempre con esa ocultación de fuentes que en nada ha beneficiado la enorme labor que desarrolló en los archivos de Murcia y Orihuela. Señala que Artus, que vivía en casa propia en la murciana calle Frenería, era cuñado del vigolero Garcí Sánchez Amador y que capituló con el obispo Luis Gómez Daroca el retablo de la Trinidad de la Catedral de Orihuela el 24 de marzo y 20 y 21 de abril de 1589, ante el notario Antonio Tarí. Para el retablo de los santos médicos de 1582 asigna un precio de contrato de 45 ducados. Atrasa ahora un año la contratación del retablo de Santa Ana para Almansa, dándolo como de 1596. En 23 de octubre de 1586, ante el escribano de Murcia Ginés Sánchez, data la colaboración con Hernando de Torquemada para policromar un Cristo resucitado que éste había esculpido. Transcribe por completo y da signatura de archivo de la carta de aprendizaje de Melchor de Medina con Artus Tizón, cuya fecha es 14 de noviembre de 1588, pero no pasa igual cuando señala que en abril de 1600 el pintor tomó por aprendiz a Diego Núñez. Del retablo de septiembre de 1600 hecho para María Sánchez, añade ahora que era de 16 palmos de ancho y 24 de alto, que la obra se ajustó en 350 ducados y da algunos datos más de su iconografía que no incluía

en el trabajo anterior. Como dato familiar, añade que en 1617 se localiza a otro cuñado de Tizón, en este caso Juan Sánchez Amador. Da cuenta asimismo de los tratos entre Córdoba, Arismendi y Tizón, a finales de 1599, para repartirse el trabajo de pintura y dorado del retablo mayor de la iglesia de Santiago, de Jumilla. Añade también que el retablo para la Merced de Lorca era de seis palmos de ancho y ocho de alto, cobrando por él el pintor 24 ducados. A este retablo, fechado en 1592, añade en el mismo año los siguientes encargos: un retablo para Juan de Rada; otro para Inés Riquelme; unas andas del Santísimo Sacramento para San Andrés de Mazarrón; encarnación de un Crucificado de Juan Pérez de Artá, de seis palmos; y el estofado de una Virgen del Rosario del mismo escultor. Sin citar procedencia de la información, dice que el 21 de junio de 1595 Artus Tizón poseía su casa, en la colación de la iglesia mayor, y tres tahúllas de morera en la Algualeja, y que en 1582 había tomado a servicio a Juana Segado, a la que pagaría 22 ducados al año. Parece ser de 1598 el encargo de Pérez de Artá de un Crucificado para Librilla, de una vara, que doraría y estofaría Artus Tizón. Todas estas nuevas noticias se reparten en este trabajo de forma anárquica, de ahí el desorden cronológico en que se recogen ahora. El caudal de noticias aportadas por López Jiménez es suficiente para justificar la importancia que cobró en el panorama artístico murciano Artus Tizón mientras estuvo en activo, destacando además su estrecha relación con los artistas con los que convivió -escultores y pintores- y el patrimonio personal acumulado con el desarrollo de su trabajo que alcanzaría a muchas de las poblaciones de la antigua Diócesis de Cartagena y a la ciudad de Orihuela.

A través de los periódicos murcianos algún dato más se añadiría a la biografía de Artus Tizón. El contrato de un retablo de 1597, su trabajo en la hornacina de las entrañas de Alfonso X en la Catedral, o los retablos para Albudeite y Orihuela en 1581-82, abordados más por extenso por Muñoz Barberán.¹⁵ Pero en 1976 el perfil biográfico del pintor se vio notablemente ampliado. Con motivo de su discurso de ingreso en la Academia Alfonso X el Sabio, Muñoz Barberán desgranó parte de sus ficheros de investigación dando a conocer abundantes referencias de Artus Tizón, que centra de algún modo toda la disertación dándose de él, al final, una abultada lista de escrituras notariales para que, quien quisiese, pudiera seguir profundizando

15 MUÑOZ BARBERÁN, M.: "Un contrato de Artus Tizón", *LA VERDAD*, 12 de octubre de 1975; "Las entrañas" *LA VERDAD*, 4 de julio de 1976; "Noticia de dos importantes trabajos de Artus Brandt", *LA VERDAD* 5 de febrero de 1978. Estos tres artículos serían recogidos posteriormente en *Sepan quantos*, Murcia 1996; pp. 143-157.

en el personaje.¹⁶ Destaca de ese discurso que el nuevo académico creía que Artus Tizón realizó una buena parte de la producción pictórica a caballo entre los siglos XVI y XVII y que la mala fortuna de la desaparición total de su obra nos ha privado de poder valorar con justeza su importancia. Comienza el discurso apoyándose en Baquero Almansa para tener un punto de referencia con el que comparar, y se asevera, en los primeros compases, la procedencia centroeuropea de Tizón y la escritura correcta de su nombre como Artus y no Artos, algo que ya quedaba asentado en las publicaciones de López Jiménez. Para Muñoz Barberán Tizón anduvo por Lorca primero -no aporta fechas- recalando en torno a 1580 en Murcia, donde casi enseguida casaría con Francisca Amador, hija del vihuelista Juan Amador. Vivía en estos años en San Pedro, adjudicándole un buen nivel de vida. La vecindad con otros artistas parece estar en la base de las relaciones mantenidas por Tizón con los escultores del momento, entre los que se cita a Hernando de Torquemada para el encargo de un resucitado y a Cristóbal de Salazar con el que Artus colaboraría en el retablo de Yeste. El aval prestado a otros artistas, como al platero Alonso Cordero al hacerse cargo de una custodia para San Patricio de Lorca, hace suponer al académico que nuestro pintor tenía un cierto prestigio profesional así como una solvencia económica más que suficiente. Noticias más particulares de su vida atañen al nacimiento de dos de sus hijas, bautizadas en la parroquia de San Pedro (Clara el 24 de junio de 1584 y el 10 de noviembre de 1585 María), la compra de una esclava en Cartagena en 1595 o la entrada del aprendiz Melchor de Medina en su taller el 27 de agosto de 1588. En marzo de 1594 se produce la entrada en el taller a servicio y soldada de Andrés Pastor, al que Muñoz Barberán considera sólo un criado. De antes de 1598 debe datar el acuerdo de Tizón con Martín Leonés para hacerle un retablo con destino a Lorca, ciudad con la que el artista flamenco parece especialmente vinculado, pues es en ese año cuando el lorquino lleva el retablo a Murcia para que se lo pinte y dore Artus dejando el encargo, por ausencia de éste, al carpintero Gonzalo de Espadaña que ha de dar cuenta de la iconografía acordada que no se precisa bien por la pérdida del dibujo original. Tras algunas referencias a la cría de la seda y la presencia de Murcia en obras literarias, hace una valoración Muñoz Barberán del pintor flamenco afincado en Murcia: *A esta Murcia compleja,*

industriosa, trae su arte el pintor extranjero, de firma engarabitada y triunfante, como llena de banderolas, casi barco engalanado. Con la pintura de este Artus Tizón viene a Murcia una ráfaga de renacentismo mezclada con un algo de sequedad flamenca. Lo poco que de él se conoce nos hace ver que no era un gran pintor. No podía compararse su arte al de aquellos Yáñez o Llanos que vinieron a la ciudad en tiempos en que se labraba el gran retablo catedralicio, para pintar tablas hoy también desaparecidas, de las que restan los Desposorios conocidísimos y una Adoración de los Pastores, ambas en la catedral. Sin embargo, la pintura de Tizón llena y cubre una necesidad murciana de tener un artista importante, con capacidad para realizar encargos constantes de la propia ciudad y de la extensa región. Artus de Brant está en Murcia solo o casi solo. Los demás nombres que conocemos, no son lo suficientemente importantes como para competir con el artista extraño afincado y casado aquí. Para apuntalar la importancia del pintor, transcribe a continuación parte del encargo que Tizón hizo al carpintero Pedro Chacón de dos retablos por los que le pagaría 120 ducados, una cifra que denota la relativa importancia de la obra. Muñoz Barberán, que va trufando su discurso con noticias sobre plateros, escultores, arquitectos y bordadores, advierte que en estos años finales del XVI Murcia parece haberse liberado de la servidumbre que mantenía con respecto a Valencia para todos esos encargos artísticos que demandaban parroquias, conventos y particulares. Cree Muñoz Barberán, con los datos de que disponía entonces, que Artus Tizón pudo morir hacia 1603 basando la afirmación en cierto documento que el pintor hace con un cuñado suyo de apellido Amador en donde la firma tan característica y adornada presenta formas inseguras, vacilantes, y en la que incluso las letras se descomponen y parecen estar caídas. Con un colofón en el que anima a la labor de seguir buscando noticias sobre el pasado artístico murciano, cierra Muñoz Barberán aquel discurso de ingreso en la academia. Incluye al final un extenso apéndice documental de fuentes consultadas y una nota acerca de la actividad artística de Artus Tizón. En ella intentaba identificar alguna obra del pintor por la que poder juzgar su estilo, pero lo señalado no tiene finalmente seguridad alguna. Le atribuye unas antiguas tablas conservadas en un retablo de la parroquia de Yeste y el resto de citas, sin más guía que su intuición, apuntan a la tabla del crucificado con san Francisco y san Jerónimo de la capilla catedralicia del Cristo del Milagro -una vieja atribución que aún hoy mantiene su incógnita-, a las tablas del retablo de la ermita

16 MUÑOZ BARBERÁN, M. "Bosquejo documental de la vida artística murciana en los años últimos del siglo XVI y primeros del XVII." *MURGETANA*, nº 44, Murcia 1976; pp. 55-79. No todas las referencias que se aportan en el apéndice documental remiten a un aspecto concreto de la vida del artista, por lo que resulta imposible saber el alcance o la importancia que revisten con la simple lectura del texto.

murciana de Santiago -desde 1974 López Jiménez, en publicación en *Archivo de Arte Valenciano* y sin citar documento alguno, decía que pertenecían a la mano de Juan de Vitoria como acreditó un año más tarde¹⁷-, a los restos del retablo de los Lozano, de Jumilla, que cree ver en tablas sueltas en la sacristía del templo de Santiago, y a las tablas laterales del retablo de la Circuncisión de la misma iglesia. Unas apreciaciones bienintencionadas, con tintes de atribución, pero claramente erradas.

Cuatro años después el propio Muñoz Barberán volvería a tratar sobre Artus Tizón en el capítulo escrito para la *Historia de la Región Murciana* al abordar a los pintores y a los retablistas del XVI.¹⁸ No son muchas las noticias novedosas con respecto a lo que ya conocemos, y sólo atenderemos a esas para no repetir información conocida. En este texto no aportó dato alguno que permitiese cotejar la información vertida en él. En 1572 sitúa la primera noticia del pintor en Murcia con el modesto trabajo de dorar unos cetros para el Corpus -veremos más adelante qué depara la revisión de este dato-. Tras aludir brevemente a los años lorquinos, retablo de Cartagena, afincamiento en Murcia y matrimonio con Francisca Amador, se adentra en dos encargos: la pintura de ciertos garrecillos que hace en la torre de Santa Catalina en 1579, percibiendo 50 reales, y en 1581 la decoración de las arcadas de la nueva techumbre de San Bartolomé, obra de cierta importancia de la que transcribe completas las interesantes condiciones pactadas entre artista y mayordomo de la iglesia. Da noticia Muñoz Barberán de los cinco hijos de Artus que habían llegado a la edad adulta -Juan, Felipe, Francisca, Elena y Margarita-, aclarando que las dos primeras hijas, Clara y María, posiblemente murieron en la infancia. Reseña sus propiedades (casas en Frenería y callejón del Cabrito y tahúllas de huerta) y relata, de modo general, el trabajo realizado en la hornacina de las entrañas de Alfonso X en la Catedral. Otros trabajos tienen que ver con una custodia de madera para Chinchilla hecha con el tallista Lorenzo de Medina y el retablo para Martín Leonés, de Lorca. Corrige ahora el dato de que el pintor había muerto hacia 1603 -el documento que citaba no parece corresponder a esa fecha y posteriormente localizó otra documentación que alargaba la actividad de Artus más allá del año señalado- y prolonga su vida hasta 1613 en que se localiza un poder para vender la casa del callejón

del Cabrito, que dice que venderían sus hijos en "1691", año equivocado por una errata, y que debe entenderse como 1619. Supone que Artus murió fuera de Murcia, apuntando ahora hacia la villa de Jorquera. Estos últimos datos parecen escritos de memoria por las imprecisiones que contienen y que más adelante se matizarán.

Al tratar sobre los retablos, menciona Muñoz Barberán algunos de los que ya se sabía la autoría completa o la participación de Artus Tizón (Cartagena -confunde el tema principal de la Coronación por la Salutación-, Albudeite, Orihuela, Jumilla -capilla de los Lozano y altar mayor-, el encargo de dos retablos a Pedro Chacón y los de Jorquera y Yeste), pero sólo da datos más abundantes del encargo de Albudeite. Lo realiza doña Inés de Guzmán, viuda de Juan de Cascales Soto, y Bernardino de Guzmán, su yerno. Encargado en 1581, debía estar asentado en la parroquial de la villa al año siguiente, acordándose un precio de 116 ducados en reales de plata. Quieren los comitentes que en las pinturas no haya oros y que las figuras representadas, de las que da cuenta detallada, se inserten en paisajes con montañas, nubes y cielos.

Entre 1966 y 1980, merced sobre todo a lo escrito por López Jiménez y Muñoz Barberán, la figura de Artus Tizón obtuvo por fin un perfil nítido con el que era posible trabajar resaltando los aspectos más sobresalientes y así se ha hecho, con mayor o menor fortuna, en compilaciones y diccionarios posteriores.¹⁹ Las palabras arriesgadas de Belmonte, por el momento en que las escribió, al asegurar que había trabajado mucho para iglesias y particulares, encontraban en todos estos datos una inesperada confirmación que en su momento parecía difícil alcanzar.

Sobre Artus Tizón han seguido apareciendo datos y puntualizaciones en otros trabajos más recientes. Especial interés reviste el de Noguera Celdrán y Carrión Tomás²⁰ que aportan, por primera vez, la fuente documental que llevó a Ceán a incluir al pintor en su *Diccionario...* El artículo expone los antecedentes conocidos sobre el tan traído y llevado asunto del retablo de *santa Catalina* para los Lozano; analiza el documento del encargo, al que va aparejado un dibujo original del pintor; descarta la hipótesis de que restos de ese retablo pudieran encontrarse dispersos en los muros de la sacristía

17 LÓPEZ JIMÉNEZ, J.C. "Descubrimiento de ser Juan de Vitoria el pintor del retablo mayor de la ermita gótico-mudéjar de Santiago (Pasos de Santiago). Rev. *MURCIA*, Diputación Provincial, nº 4, 1975; pp.73-79.

18 MUÑOZ BARBERÁN, M. "Los artistas y la vida cotidiana" En *Historia de la Región Murciana*, Tomo V, Murcia 1980; p. 397 y sgts.

19 De entre ellos son apreciables las escuetas biografías incluidas en BELDA NAVARRO, C. y HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E. *Arte de la Región de Murcia: de la Reconquista a la Ilustración*. Murcia 2006; pp-208-210; y HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L. "La pintura en la Diócesis de Cartagena en la segunda mitad del siglo XVI." En *SIGNUM*, Murcia 2017; pp. 248-251.

20 NOGUERA CELDRÁN, J.M. y CARRIÓN TOMÁS, P.L. "Aportación al estudio del artista Artus Tizón: el retablo de la capilla de los Lozano en Jumilla (Murcia)" *IMAFRONTA*, nº 3-4-5, Murcia 1989; pp. 471-477.

de la iglesia; e incluye como apéndice documental la transcripción completa del documento y la reproducción del boceto hecho por el pintor.

En 1993 Vicente Montojo desvelaba en otro artículo alguna documentación más sobre el retablo que Artus Tizón hizo para el Concejo de Cartagena, sentando la equivocada teoría de que la predela pudo hacerla años después Francisco de Aguilar.²¹ Del rechazo de esa atribución así como del análisis iconográfico de la escena principal de la asunción y coronación de la Virgen, procedente de un grabado del pintor boloñés Orazio Samacchini, se ocupó Agüera Ros en un trabajo publicado en 1999 que contiene algunas consideraciones sobre el arte del pintor y la propia obra que conviene conocer: *La gran tabla aludida de la "Asunción..." pintada por Brandt, además de mostrar un estilo de peculiar finura, sobre todo en rostros y paños, propio de un "fiamingo" italianizante, llamó ya a comienzos de nuestro siglo la atención de González Simancas, al reseñarla extensamente entre las obras de pintura que había en Cartagena en Santa María de Gracia. En cambio es disculpable que equivocase la procedencia del conjunto, por la información errónea de que venía de Santa María la Vieja, y no supiera distinguir el escudo de la ciudad, que identificó con el de un anónimo donante, concluyendo que lo mejor eran las figuras del banco, evocadoras según él de las de Andrés de Llanos en el retablo de la Clastra de la Catedral de Murcia de 1545, si no suyas "de un pintor levantino de aquella época". Algo más acertado estuvo Tormo, que desde luego no atribuyó la obra a Francisco de Aguilar, como apunta inexplicablemente Montojo, y sí en cambio al fecharlo hacia 1580. Por contra, también sin aducir razón alguna, Casal y ya más recientemente Rubio Paredes dataron el conjunto en los principios del siglo XVII.*²² Tanto del artículo de Montojo como del de Agüera desaparece de la tasación Alonso de Monreal, que según Espín Rael -siguiendo notas de Casal- participó también, así como el trabajo del tallista Pedro de Flandes, que se ocupó de hacer un escudo de la ciudad de Cartagena que doraría y policromaría Artus Tizón.

En la revista *Archivo de Arte Valenciano* han aparecido citas de nuestro pintor que tienen

21 MONTOJO MONTOJO, V. "El patronazgo artístico del Ayuntamiento de Cartagena en el siglo XVI y principios del XVII." *IMAFRONTE*, nº 8-9, Murcia 1993; pp. 279-283.

22 AGÜERA ROS, J.C. "La Trinidad del pintor boloñés Orazio Samacchini y su proyección en la pintura levantina española entre los siglos XVI y XVII." *IMAFRONTE*, nº 14, Murcia 1999; pp. 9-16.

algún alcance.²³ Las de Delicado Martínez están basadas en los datos conocidos, ajustando algunas precisiones hechas por otros historiadores a la luz de lo conservado en la iglesia mayor jumillana y de lo publicado hasta ese momento. Lo que presenta mayor interés es descartar la atribución a Tizón del retablo de *san Sebastián* -o de la *Circuncisión*- y la afirmación de que el retablo de la capilla de los Lozano, el contratado en 1581 con Artus Tizón, parece ser que nunca se hizo según demostró con documentación la investigadora Carmen Guardiola Vicente, dejando así al descubierto una cadena de noticias erróneas que han llegado casi a nuestros días. El artículo de Hernández Guardiola, dedicado al pintor Jerónimo de Córdoba, contiene algunas referencias a Artus Tizón, siendo una de ellas errónea -seguramente por una redacción deficiente de López Jiménez- al señalar que Córdoba y Tizón trabajaron juntos en un retablo de la Trinidad para Orihuela en 1599. Sí es cierto que ambos pintores, junto con Arismendi, llegaron a un acuerdo en 1599 para repartir por tercios el trabajo del retablo jumillano, pero fue en 1589 cuando Artus Tizón aceptó en solitario, como más adelante veremos, la obligación de hacer el retablo de la Trinidad para una capilla de la Catedral de Orihuela. Guardiola, suponiendo la amistad de ambos pintores, redactó este párrafo: *Artus Brandt, Brant o Tizón, como indistintamente se le nombra en la documentación, se relacionó bastante con Jerónimo de Córdoba, ambos trabajaron asociados en más de una ocasión. Los dos se documentan en octubre de 1599 en una carta de fianza para la realización de un retablo, también en Jumilla. Artus Brant tuvo ocasión de contemplar trabajos de Juanes, aunque no sintiera atracción por su estilo o éste no influyera en él, a juzgar por lo que conocemos de su obra. En 1614 se encontraba en Valencia "por negocios", titulándose "pintor de nación flamenco, vecino de Murcia", momento en que da poder a su hijo Felipe Brant para que cobre un cuadro que había realizado en Murcia de Nuestra Señora de la Encarnación. Sobre la cita de este documento volveremos más adelante porque amplía la vida activa de Artus Tizón hasta 1614 colocándolo en una ciudad, Valencia, que era entonces un importante centro de la pintura española.*

Para concluir este apartado hay que resaltar las últimas aportaciones documentales a la biografía de Artus Tizón. La primera tiene que ver con el libro

23 DELICADO MARTÍNEZ, F.J. "La Iglesia Mayor de Santiago Apóstol, de Jumilla (Murcia): espacio arquitectónico, patrimonio artístico y liturgia (y II)" *ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO*, Vol. XCI, Valencia 2010; pp. 137-172. HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L. "La estela de Juan de Juanes en el sureste español: el pintor Jerónimo de Córdoba (1537-1601...)" *ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO*, Vol. XCV, Valencia 2014; pp. 63-80.

póstumo de Muñoz Barberán, *Memoria de Murcia*, en el que el pintor y divulgador de la historia artística regional volcó la práctica totalidad de sus ficheros poniendo a pie de página las fuentes documentales de donde procedía la información. En esos anales aparece abundantemente la figura de Artus Brant dándose de él algunos datos corregidos con respecto a lo publicado con anterioridad.²⁴ En 2017 aparecía el libro de Cánovas Mulero sobre la parroquia de Santiago de Totana, en donde se recoge, con los documentos oportunos, el encargo fallido a Artus para la policromía y dorado del retablo de San Ildefonso.²⁵

VII.2. Una biografía ordenada del pintor Artus Brant

VII.2.1. De Lorca a Murcia (1574-1579)

Las abundantísimas referencias documentales de Artus Brant que conocemos a día de hoy son suficientes para que, ordenadas y revisadas, nos permitan alcanzar una biografía bastante ajustada del artista. A pesar de que muchos de sus documentos han sido publicados, de lo que ya se ha dado cuenta, para conseguir un relato coherente y de fácil comprobación documental, se ha optado por citar en adelante sólo los documentos en que se ha de sustentar, aunque a veces se darán las oportunas indicaciones de carácter bibliográfico. Se desconocen a día de hoy sus fechas de nacimiento y muerte. Pudo nacer en torno a 1550 y se le supone siempre centroeuropeo, ignorándose el motivo por el que se trasladó a España y por dónde anduvo antes de que se encuentre un rastro documental cierto en Murcia. En algunos documentos -ver, por ejemplo, los relativos a su matrimonio, el concierto para el dorado y pintura de un retablo en 1580 y el poder otorgado en Valencia en 1614²⁶-, él mismo declara su origen flamenco y ser vecino de Murcia. Mientras que con su nombre no surge problema alguno y siempre que firma se llama a sí mismo Artus -no Artos como se creyó-, con su apellido ha habido curiosos vaivenes. Por su firma sólo podemos atestiguar dos formas: la original Brant, o de Brant, y la castellanizada Tizón. Por tanto, Brand o Brandt,

como a veces se ha podido escribir, hay que descartarlas. Quizás esa procedencia declarada de Flandes y la fijación de su apellido puedan ofrecer alguna pista en el futuro sobre su lugar de origen. Es curioso constatar cómo a su llegada a Murcia el apellido que utiliza incluso para su firma es Brant, y que hacia 1578-79, una vez afincado en la capital, la castellanización Tizón aparecerá preferentemente para nombrarlo, incorporándose además a su firma. Será a mediados de la década de 1590 cuando de nuevo vuelva a utilizar el apellido original desapareciendo definitivamente la castellanización. No sabemos si esa vuelta al origen obedeció a una afirmación de la personalidad del pintor o a un posible problema de confusión con el linaje Tizón común en tierras murcianas.

Se supone que pudo tener una formación inicial en su lugar de origen y no es descartable que profundizase en su estilo al contacto con algún centro de pintura español. Desde Murcia únicamente se pueden asegurar contactos documentales, aunque muy marginales, con las ciudades de Toledo y Valencia (sendas cartas de poder señalan alguna posible relación con estas dos ciudades), pero nada hay que indique con firmeza un contacto con ellas más allá de lo puramente ocasional. Un poco más adelante veremos otro documento al respecto que reviste mayor interés. A pesar de que Muñoz Barberán ha insistido en alguna de sus publicaciones en que el primer rastro documental del pintor se localizaba en Murcia en 1572, lo cierto es que hasta el 17 de mayo de 1574 no se tiene noticia de él. Ese día, en Lorca, firma la siguiente escritura:

... Artus de Brant pintor imaginario residente en esta ciudad de la una parte y Luisa de Salazar viuda mujer que fue de Guillermo Oliver difunto vecina de esta ciudad de la otra parte dijeron que por cuanto el dicho Artus de Brant ha estado en casa de la dicha Luisa de Salazar cierto tiempo en el cual ha hecho ciertas obras de pintura al óleo y ahora porque ellos han hecho cuenta de lo que el dicho Artus habrá de haber por su parte de las dichas obras y de lo que la susodicha le habrá dado a cuenta de ellas así en dineros como en comer y otras cosas y hecho liquidación de todo la dicha Luisa de Salazar le queda y resta debiendo cuatro mil seiscientos veinticuatro maravedíes los cuales se obligó la dicha Luisa de Salazar de se los dar y pagar el día de San Juan de junio primero que vendrá de este presente año de la fecha y de esta manera las dichas partes cada uno de ellos por lo que les toca están contentos y pagados de lo que

24 MUÑOZ BARBERÁN, M. *Memoria de Murcia (Anales de la ciudad de 1504 a 1629)*. Murcia 2010. Ver índices. A Artus Tizón se le cita en muchas de sus páginas recogiendo lo más importante de su vida y obra.

25 CÁNOVAS MULERO, J. *El templo parroquial de Santiago el Mayor. Totana. Itinerario de fe y esperanza de un pueblo y sus gentes (Estudio histórico-artístico)*. Totana 2017; pp. 151-161 para la capilla de san Ildefonso; pp. 230-234 para el apéndice documental.

26 CÁNOVAS MULERO, J. *El templo parroquial de Santiago...*; p. 230; LÓPEZ AZORÍN, M. J. *Documentos para la Historia de la Pintura valenciana en el siglo XVII*. Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, Marid 2006; p. 26.

*habrán de haber de las dichas obras y gastos sobre lo cual prometieron y se obligaron de no se pedir ni demandar la una parte a la otra ni la otra a la otra cosa alguna en ningún tiempo so pena que sobre ello no fueran oídos en juicio ni fuera de él y mas que la parte inobediente dé y pague a la parte obediente todos los daños y costas e intereses ...*²⁷

Guillermo Ollivier, pintor francés, tuvo una corta pero intensa actividad en Lorca (1571-1573) plagada de encargos a los que no pudo hacer frente por su temprana muerte.²⁸ Parece que Artus, llegado a Lorca a finales del año 73 o comienzos del 74, terminó a satisfacción de todos el encargo del retablo del Hospital de la Concepción, y no es descartable que acabase alguna que otra pintura de las contratadas por su colega. A la cifra de unos catorce ducados que percibió como remate de cuentas, habría que sumar los adelantos que la viuda declara haberle dado así como otros gastos en los que se incluye la comida. No deja de ser curioso, y no hay de momento una explicación para ello, que a una ciudad como Lorca vengan a parar consecutivamente dos pintores extranjeros a los que habrá que suponerles un conocimiento previo entre ellos, ya que Artus parece llamado expresamente por la mujer de Ollivier ante la inesperada muerte de su marido.

Concluido este trabajo, Artus Brant vio la posibilidad de continuar en Lorca donde en aquellos años se levantaban una colegiata y los conventos de San Francisco y Santo Domingo. Había ya una gran cantidad de capillas de particulares en parroquias y templos de otros conventos -la Merced y Virgen de las Huertas- y se abría la perspectiva de ir reformando otras construcciones civiles y religiosas que habían quedado ancladas estéticamente o a las que amenazaba la ruina. La construcción de las primeras casas solariegas había comenzado a mediados del XVI, así como una completa modernización de los servicios que ofrecía la ciudad (hospital, pósito, conducciones de agua, nueva casa de concejo, tintes, molinos, almazaras, batanes...), y todo eso junto a una economía que salía del aletargado mundo fronterizo y que se había librado recientemente de la rebelión morisca que amenazaba la paz del territorio y la prosperidad de una ganadería y agricultura en expansión. El convencimiento de que en Lorca podría prosperar con su pintura fue lo que le llevó a alquilar, el 26 de junio de 1574 y por tiempo de un año, una casa en

la Corredera propia de Alonso del Castillo “el viejo” por trece ducados pagaderos por tercios.²⁹ Y fue con este mismo Alonso del Castillo con el que, justo al año siguiente, se colocaría como servidor Matías van Male, compatriota de Artus.³⁰ Él mismo se llama flamenco y residente en la ciudad y el acuerdo a que llega es para ... *le servir tiempo de un año que corre y se cuenta desde el día de la fecha de San Juan de este mes de junio presente para que le sirva en su acompañamiento en todo lo que le dijere y mandare que le sea honesto y posible de hacer y el dicho capitán Alonso del Castillo le ha de dar de comer y beber y casa y cama en que esté sano y enfermo convenientemente y si enfermarse lo ha de curar a costa del dicho Matías van Male y más le ha de dar doce ducados los cuales le ha de pagar como fuere haciendo el servicio así se lo vaya pagando y se obligó el dicho Matías van Male flamenco como principal y Artus de Brant vecino de esta ciudad como su fiador y principal obligado ... que el dicho Matías van Male hará y cumplirá el dicho servicio y que no se irá ni ausentará de él ...* No se trata, como se ha podido sugerir, de un colega o discípulo de Brant sino de un hombre joven que acepta un trabajo temporal conseguido a la sombra del que posiblemente fuera un amigo y paisano. Entre junio de 1574 e igual mes de 1576 los documentos sólo aseguran que Artus sigue en Lorca³¹, aunque no encontramos rastro de su actividad artística hasta septiembre de ese último año. El 21 de ese mes aceptaba de Juan de Potus de Fontangel la fianza que éste hacía a favor de Antonio Ferrera a quien Artus tenía ejecutado por una deuda. Ahora Ferrera se comprometía a hacerle *un retablo de madera de quince palmas de alto y nueve de ancho en ocho ducados* que daría acabado para el 15 de octubre³², encargo que se cumplió como acredita una nota marginal de la escritura hecha el 18 de octubre. Este tipo de encargos de los que sólo conocemos esta muestra, son los que decidieron a Artus Brant a prolongar su estancia lorquina alquilando una casa cercana a la torre del reloj por tiempo de dos años, pagando en cada uno de ellos 12 ducados por mitades.³³ El contrato comenzaba a correr el 1 de diciembre de 1576 y se extinguiría en igual fecha de 1578.

A partir de ese momento Artus Brant debió de empezar a moverse por otras ciudades murcianas para darse a conocer y obtener contratos en los que

27 AHL Prot. 97, fol. 117 vto.

28 MUÑOZ CLARES, M. “Los pintores en Lorca de la segunda mitad del XVI a finales del XVIII” En *El Legado de la Pintura. Murcia 1516-1811*, Murcia 1999; pp. 52-59.

29 AHL Prot. 97, fol. 124.

30 AHL Prot. 101, fol. 178 vto. La carta tiene fecha de 24 de junio de 1575.

31 AHL Prot. 88, fol. 513, testigo en el testamento de Catalina Burreuzo; y AHL Prot. 102, fol. 114 vto., testigo en una carta de poder de Alonso García.

32 AHL Prot. 104, fol. 18.

33 AHL Prot. 67, fol. 319.

emplear su pincel y sus capacidades como artista que incluían, además de la pintura, el dorado y policromado de tallas y esculturas. Permaneciendo aún en Lorca consiguió el contrato de retablo para la capilla del Concejo de Cartagena y el 2 de abril de 1577, llamándose aún vecino de Lorca, afianzaba al platero Juan Ortiz que había de realizar una custodia de cuarenta marcos para la colegiata de San Patricio por encargo hecho por el canónigo Alonso de Márquez con Miguel de Vera, en cuya escritura Ortiz había salido por fiador.³⁴ A pesar de que se ha dicho que por documentos lorquinos se sabía del contrato de retablo de Artus para la capilla del Concejo de Cartagena, la noticia sobre éste llegó a Espín por Federico Casal quien la había recogido de los documentos de propios del Ayuntamiento de Cartagena. Montojo, en artículo ya citado, nos da a conocer la instancia que el pintor cursó el 23 de julio de 1577 ante el alcalde mayor por la dilación en el pago de su trabajo:

Muy Ilustre Señor: Artus de Bravant, pintor, besa las manos a Vuestra Señoría y dise que a un mes que está en esta ciudad, que truxo el rretablo que Vuestra Señoría le mandó hazer y por otras dos peticiones él me ha mandado librar el dinero que se me deue, la una vez en Albaro Lopes, mayordomo y la otra en Francisco Boço, y no se me paga porque dizen que no tienen dineros y de la dilación a mí se me haze mala obra, lo uno por estar gastando en esta ciudad, lo otro porque pierdo de ganar lo que podría trabajar estando en mi casa, en mucha cantidad; pido y suplico a Vuestra Señoría de me rremediar de manera que yo sea luego pagado, porque me pueda ir y en ello rrecibiré mucha merced. Artus de Brant.

Consistía ese pago en los 48.000 maravedíes que habían estipulado que valía el retablo los pintores Alonso de Monreal y Jerónimo de Córdoba. No sabemos si Artus permanecería en Cartagena hasta final de año, cuando se le pagaron 160 reales por pintar y dorar un escudo hecho por el tallista Pedro de Flandes, o cobró y acudió después puntualmente a realizar ese trabajo. Lo cierto es que el pintor, para esas fechas, ya estaría sopesando la conveniencia de su traslado definitivo a Murcia. En la capital, tras la muerte accidental de Ginés de la Lanza en 1570, sólo se encontraba como residente habitual Jerónimo de Córdoba, pintor de calidad artística aceptable en la estela valenciana de Juanes. Con una presencia intermitente, Alonso de Monreal que,

ya entrado en años, parecía haberse decantado por trabajos para las parroquias y conventos del viejo reino con un amplio corpus documental que lo sitúa, en solitario o colaborando con los escultores Ayala, en Lorca, Abarán, Yecla, Murcia, Cehegín y Lorquí, entre otras localidades.³⁵ El 30 de diciembre de 1578, concluido ya el alquiler de Lorca, contrataba Artus una casa en la parroquia de Santa Catalina de Murcia para todo el año siguiente por la que pagaría 14 ducados en dos veces, pero muy pronto, el 4 de febrero, la traspasaba a Francisco García aceptando el nuevo arrendatario el mismo pago y tiempo.³⁶ La razón de este cambio de vivienda no es otro que el matrimonio que Artus contrae con Francisca Amador, hija del vihuellista Juan Amador, cuya familia vivía en la cercana parroquia de San Pedro a donde se trasladarían a vivir los recién casados ante el nacimiento de su primera hija.

VII.2.2. **Ámbito familiar**

El domingo 29 de marzo de 1579 era bautizada en San Pedro Mariana, hija de Artus y Francisca.³⁷ No ha sido posible encontrar el mote matrimonial del pintor pero la boda debió de celebrarse antes del 12 de octubre de 1577, día en que se otorga en Murcia carta de dote y arras entre los contrayentes diciéndose ya Francisca mujer de Artus, quien declara su origen flamenco y ser pintor de retablos.³⁸ En la primera parte del documento la mujer da carta de pago y finiquito a sus padres, Juan Amador y Teresa Ruiz, por 46.977 maravedíes que montaba la dote en bienes apreciados por tasadores puestos por la familia. La relación de la dote nos presenta un ajuar completo de casa que incluía pequeño mobiliario, tinajas, cofres, los hierros de la cocina, toda la ropa de casa necesaria así como los vestidos personales de Francisca. Artus dio también carta de pago a su esposa y por *honra del matrimonio y acrecentamiento de la dote* le dio unas arras de 74.999 maravedíes de los bienes propios del pintor. El capital a que ascendió finalmente la dote fueron 121.977 maravedíes que Artus se comprometió a tener a salvo y a responder de ellos en caso de separación del matrimonio o de que fuesen reclamados por los herederos a la muerte de su mujer. No es probable que el nuevo matrimonio viviese los primeros meses en Lorca, ya que está documentada la presencia del artista en

³⁴ AHL Prot. 105, fol. 180. Para el contrato de la custodia ver AGRM, AHPM Not. 14, fol. 137, 17 de abril de 1574. La custodia se debía entregar en dos años y en la fecha indicada aún estaba sin hacer.

³⁵ MUÑOZ CLARES, M. "Alonso de Monreal († 1583); el dibujo de un retablo de 1560." *IMA-FRONTA*, nº 3-4-5, Murcia 1989; pp.99-109.

³⁶ AGRM, AHPM Not. 365, fols. 328 y 337 vto.

³⁷ Los documentos bautismales que además de éste se citarán a continuación, se encuentran, en las fechas indicadas en el texto, en los libros bautismales de las parroquias murcianas de San Pedro y Santa Catalina.

³⁸ AGRM, AHPM Not. 55, fol. 531 vto.

Murcia desde comienzos de 1578. Así lo indican tres documentos firmados por el pintor en esa ciudad.

El primero es un retablo que contrata con el jurado Bernabé Martínez. Se hizo la obligación el 25 de enero diciéndose Artus *imaginario de retablos vecino de esta muy noble y muy leal ciudad de Murcia*. El segundo es una carta de poder otorgada a Ginés de Talavera, nuncio de la iglesia de San Patricio, para que lo defienda en pleitos y causas que tuviera en Lorca y para que pudiese cobrar en su nombre cualquier deuda a su favor en aquella ciudad. Se da en Murcia el 15 de marzo de 1578 y trasluce la voluntad del pintor de no volver a Lorca aunque sería a finales de noviembre de 1578 cuando concluiría el alquiler que tenía concertado.³⁹ Del día 1 de junio de 1578 es el tercer documento. Diciéndose en él también vecino de Murcia, recibe del jurado Bernabé Martínez doce ducados para en cuenta de la última paga de los 20.000 maravedíes en que se ajustó el precio del retablo que le hacía.⁴⁰

Hasta el momento se sabía de dos hijas del matrimonio dadas a conocer por Muñoz Barberán, (Clara y María bautizadas en San Pedro, respectivamente, el 24 de junio de 1584 y el 10 de noviembre de 1585) a las que hay que sumar ahora a Mariana. El propio Muñoz Barberán daba como hijos del pintor supervivientes al final de su vida a Juan, Felipe, Francisca, Elena y Margarita, y suponía la muerte temprana de las hijas que él había localizado. Ahora sabemos que también moriría en la niñez Mariana. A partir del 19 de febrero de 1586 toda la familia del pintor se trasladaría a vivir a la parroquia de Santa María, ya que en esa fecha adquiere a censo Artus una casa a Juan Jerónimo Nano, genovés, ligada a una capellanía. Pagaría por ella anualmente 5.343 mrs, dando además 300 ducados: 200 para el día de navidad de este año y para san Juan de junio del siguiente los 100 restantes, cantidades que indican el cierto acomodo económico que bien pronto disfrutaría el pintor. Las condiciones fueron las acostumbradas: que las tenga bien paradas y reparadas; que si tres años seguidos no paga la renta se la puedan decomisar; que no se pueda partir ni dividir la casa en forma alguna; que no se venda, enajene o hipoteque; y que para librarse del censo habría de pagar al dueño en una vez otros 200 ducados, cantidad esta última que era la que quedaba sujeta al pago anual.⁴¹ En esta compra fue testigo el violero Juan Amador, suegro de Artus. Será pues en la parroquia de Santa María-San Bartolomé donde se encuentren el resto

de bautismos de los hijos de Artus. Se han podido localizar los siguientes: Jerónimo (1587-04-05), Elena (1589-01-22), Juan (1590-12-01), Florentina (1593-01-23), Felipe (1597-02-03) y Jacinto (1600-02-22). No se encuentran en esos libros las partidas correspondientes a Francisca y Margarita, pero ya es posible afirmar que el matrimonio tuvo hasta once hijos de los que sólo cinco llegaron a la edad adulta. De todos ellos, Felipe, al menos, siguió la profesión del padre aunque no conocemos nada de su actividad, ni los años ni el lugar en que pudo ejercerla, o si realmente la ejerció durante toda su vida.

La casa del pintor donde pasó la mayor parte de los años que vivió en Murcia, como se ha dicho, estuvo en la calle Frenería, haciendo esquina en el cantón del Cabrito. El último día de 1595 el pintor y su mujer adquirieron una nueva propiedad colindante a la que ya tenían y de nuevo ligada a una capellanía: la de Nuestra Señora de los Ángeles del claustro de la catedral. Se la vendió el capellán Diego López de Hita, señalando los límites del siguiente modo: estaba en la calle Frenería, linde Antonio Saorín, Artus Tizón y calle pública. Artus pretendía comprarla, pero ante la contradicción puesta por el patrón, el muleño Diego Hernández, finalmente el provisor y vicario del obispado sólo autorizó la imposición del censo. Las casas estaban viejas y para caerse, pero aún así hubo un mayor postor que se hizo con ellas, Blas de Quesada, por la cantidad de 424 ducados. Éste finalmente cedió el remate en el pintor quien se presentó ante el notario con el traspaso y también con el reconocimiento de censo, que era preceptivo, a favor de la capellanía. Con esta adquisición Artus cargó con un nuevo censo de 11.327 maravedíes su economía doméstica e hizo frente a las condiciones habituales de este tipo de compras de tener la propiedad reparada, de no poder venderla, cambiarla, partirla, enajenarla, etc., de reconocer el censo a sucesivos capellanes y de pedir la oportuna licencia si quisiese liquidar el censo. Ese mismo día el matrimonio se obligó a pagar al capellán para mediados del año siguiente 25 ducados, resto de los 50 que había empleado en la reedificación de las casas recién vendidas.⁴² En la compra de esa casa fue fiador su cuñado Garci Sánchez Amador, hipotecando el pintor la casa en que vivía y tres tahúllas de moreral que poseía en la Algualeja.⁴³

42 AGRM, AHPM Not. 205, fol. 619, 26 de junio de 1595, para la cesión de Blas de Quesada; y Not. 396, fol. 470, 31 de diciembre de 1595, para la compra a censo.

43 Los tres documentos que se citarán están en AGRM, AHPM. La compra de las tres tahúllas tuvo sus complicaciones. En los tratos para esa compra (Not. 200, fol. 513 vto. 12-13 de agosto de 1591) hay un documento previo en el que el pintor se aparta de la querrela que le había puesto al vendedor por no tener las tahúllas toda la tierra que se decía y por estar gravadas con un censo cuando se vendían como libres de cualquier carga; en la compra el vendedor se dice pagado, pero en otro documento de la misma fecha (Not. 542, fols. 343 vto. y 346, 17 de Agosto de 1591) el pintor reconoce deber todo el dinero y que lo pagará en dos plazos; y finalmente se produce el reconocimiento de censo de Artus Tizón sobre las tres tahúllas compradas (Not. 379, fol. 110, 7 de febrero de 1592).

39 AGRM, AHPM Not. 56, fol. 181 vto.

40 AGRM, AHPM Not. 56, fol. 303.

41 AGRM, AHPM Not. 502, fol. 18.

Todas estas adquisiciones parecen coincidir con una etapa de intenso trabajo por parte del pintor. Tanto es así que en 1595 dio poder a Francisco de Soto, alguacil mayor de la ciudad de Cartagena, para que en esa ciudad le comprase una esclava berberisca de color blanco, destinada sin duda al servicio doméstico, pero especificando que fuere *por el precio o precios de maravedís que menos pudiere*.⁴⁴ Muchos años antes, en 1581, el pintor y su mujer admitieron a su servicio, por cuatro años, a Juana Segado, de quince años, pagándole 11 ducados por ese tiempo, manteniéndola en su casa y dándole al final la ropa y calzado que se solía pedir en estos contratos.⁴⁵ Estas pequeñas comodidades indican que el pintor mantenía entonces una situación económica desahogada.

De momento, la mayor parte de la actividad artística de Artus Tizón conocida hasta la fecha la desarrolló en el reino de Murcia, pero es probable que sus últimos años no los pasara aquí. En 1601, no sabemos si para la conclusión del retablo de Jumilla o para otros trabajos no documentados, Artus abandonó Murcia, posiblemente con su familia, alquilando su casa al alguacil Luis de Arribas en los siguientes términos: *... conviene a saber unas casas de morada que tengo en esta ciudad en la parroquia de Santa María que lindan con casas mías propias y casas de don Antonio Saorín y calle pública que son las casas principales que tengo las cuales casas os arriendo por tiempo de un año cumplido que corre y se ha de contar desde el día y fiesta de san Juan de junio que viene de este presente año de mil seiscientos y uno por precio y cuantía de treinta y siete ducados los cuales me ha de dar y pagar a mí o a quien mi poder hubiere la mitad luego de contado y la otra mitad el día y fiesta de pascua de navidad primera viniente de este presente año fin de él...*⁴⁶ Es a partir de esta fecha cuando la presencia de Artus en escrituras notariales, que se muestra constante durante su etapa murciana, decae bruscamente. Aunque en 1604 se hizo cargo de tres importantes retablos en Jorquera, Alhama y Alcantarilla, encargo del obispado para las parroquiales de esas poblaciones, no hay una total certeza de la conclusión de esos contratos. Noticias posteriores parecen indicar que el de Alcantarilla, al menos, se contrataría años más tarde.⁴⁷ Desde

1610 Artus tenía dado poder a fray Domingo Ripoll, de la Orden de San Jerónimo del monasterio de La Ñora, para la venta de sus casas principales y accesorias de la parroquia de Santa María, en el cantón del Cabrito. Ese poder lo traspasó el fraile al escribano Juan de Montalvo quien finalmente, entre 1612 y 1613, consiguió hacer efectiva la venta por 424 ducados al vecino colindante, Antonio Saorín Torrano, de la casa aneja a la principal del pintor que había adquirido en 1595.⁴⁸ Aparte de que es probable que el pintor no estuviera ya en la ciudad, es bastante orientativa la siguiente declaración que acompaña a la escritura de venta para hacerse una idea del estado que tenía aquella casa que parecía haberse dejado a su suerte: *En la ciudad de Murcia a cuatro días del mes de abril de mil seiscientos doce años para la dicha información y a parte del dicho Juan Gómez de Montalvo presentó por testigo a Juan Fernández vecino de esta ciudad del cual se tomó y recibió juramento por Dios nuestro señor en forma de derecho y él lo hizo y prometió de decir verdad y siendo preguntado al tenor de la petición dijo = Que este testigo tiene noticia de las casas principales y accesorias del dicho Artus Bran que están en la colación de Santa María junto al Cantón del Cabrito las cuales al dicho Artus Bran le es útil y de muy gran provecho se vendan por los muchos censos que sobre ellas están cargados porque son tantos que no rentan las dichas casas para pagarlos ni los reparos de que tienen necesidad porque cada día van en muy grande disminución y esto es la verdad so cargo del juramento que hecho tiene y no firmó por no saber escribir y que es de edad de más de sesenta años. Más cualificado aún es el testimonio del albañil Antonio García: Que este testigo ha visto las casas principales y accesorias de Artus Bran que están en la colación de Santa María las cuales será útil y provechoso venderse porque amenazan muy gran ruina y de cada día vienen a menos y así montan más los reparos que de cada día se van haciendo que lo que rentan las dichas casas y esta es la verdad.*

Los años finales de la vida de Artus Tizón, allí donde los pasase, debieron de ser de cierta estrechez económica. Así se desprende de los documentos de venta de la casa principal del pintor que hicieron sus herederos en 1620. Desconocemos el lugar en que murió y la fecha exacta, pero se puede acotar su muerte entre 1614, en que da un poder a su hijo Felipe desde Valencia donde se encontraba por negocios, y 1620, año de la venta de su casa en Murcia. Más que una venta lo que pretendieron los herederos del pintor fue liquidar deudas y quitarse

44 AGRM, AHPM Not. 396, fol. 334 vto.

45 AGRM, AHPM Not. 442, fol. 989.

46 AGRM, AHPM Not. 2023, fol. 731 vto., 31 de mayo de 1601.

47 AGÜERA ROS, J.C. *Pintores y pintura del Barroco en Murcia*. Liga Comunicación y Tecnología, Murcia 2003; pp. 165-178. Las pinturas del retablo mayor de San Pedro, de Alcantarilla, las contrataría Cristóbal de Acebedo en 1634. Sobre la traza del retablo y las esculturas que albergaba, atribuidas respectivamente a Juan Bautista Estangueta y Cristóbal de Salazar, ver SÁNCHEZ MORENO, J. "Esculturas de los siglos XVI y XVII en Murcia". *ARTE ESPAÑOL*, 1945 cuarto trimestre; págs. 124-138.

48 AGRM, AHPM Not. 1208, fol. 689 vto., 23 de agosto de 1613.

de encima los pleitos en que había incurrido su padre por descuido y por no poder hacer frente a ciertos pagos.⁴⁹ El 2 de septiembre de 1620 comparecen ante el escribano Juan y Felipe Brant por sí mismos y representando a sus hermanas Francisca, viuda del procurador Alonso Hernández, y Elena, mujer de Juan Lorenzo, vecinos de Villanueva de la Jara donde también residía otra hija llamada Margarita, soltera, todos hijos y herederos de Artus Brant, para vender a don Luis Bermúdez Sánchez y Albacete, mayordomo de la ciudad, “*unas casas de morada que todos tenemos en esta dicha ciudad de Murcia que heredamos del dicho nuestro padre que están en esta ciudad en la colación de Santa María en el cantón que dicen del Cabrito linde casas de don Antonio Saorín y afrontan con casas principales de los herederos de don Rodrigo Puxmarín y por otra calle afrontan con casas en que de presente vive el racionero Villalobos*. Tienen esas casas impuesto un censo de 140 ducados que se paga a las monjas de San Antonio y que lo ha de tomar por su cuenta el comprador.⁵⁰ El precio de venta, aparte de enjugar el censo, se fija en 2.460 reales -algo más de 223 ducados- que habrá de pagar de este modo: a Pedro de Porras, receptor de penas de cámara, 30.000 maravedíes por una condenación por estelionato en la venta de una heredad; ha de pagar a Antonio Pérez, sacristán de Santa María de Murcia, 460 reales que se le restan debiendo de unas pensiones corridas por cierta hipoteca sobre la casa; y a Juan Miguel de Beitia 280 reales que se le restan debiendo de una deuda que contrajo el pintor y por la que estaba ejecutado ante la justicia. En total son 1.622 reales los que pagará de deudas pendientes Luis Bermúdez, quedando 838 reales y doce maravedíes que recibirán los vendedores -unos 76 ducados- que confiesan haber empleado en el funeral y cumplimiento de las últimas voluntades de Artus Tizón. Se obligan los dos hermanos a que el resto de la familia ratifique antes de Navidad la venta hecha. También el vendedor deberá pagar a los herederos los 30.000 maravedíes de penas de cámara si finalmente se libera al padre muerto del pago de esa condena. El mismo día y ante el mismo escribano hay dos escrituras más relacionadas con esta venta. En la primera Luis Bermúdez reconoce que debe 338 reales de los 838 que les habría de

dar a los herederos de Artus Brant por la venta de la casa. A pesar de haberle hecho carta de pago en la escritura precedente, ahora Juan Brant, al que se llama *estante* en la ciudad y no vecino, dice que el comprador le pagará ese resto cuando se le entreguen las escrituras de ratificación de la venta por sus hermanas. Y a continuación comparece Juan Andrés, vecino de Murcia, para decir que Artus Brant le vendió un moreral de tres tahúllas y cuarta ante el escribano Pedro Suárez por libre de censo y tributo y contra esa venta salió un principal de censo de 140 ducados que se pagaba a una monja del convento de San Antonio, por lo que fue condenado Artus Tizón en cierta cantidad de maravedíes. El comprador de ese moreral, por pensiones corridas, fue desposeído algunos años de la hoja del moreral por lo cual tomó posesión de unas casas que Artus tenía en el cantón del Cabrito, parroquia de Santa María, de las cuales había cobrado los alquileres por estar hipotecada la casa a la seguridad de la venta del moreral. Se le pide ahora por los herederos a Juan Andrés que dé cuenta de lo que se debiere por el pleito que le había puesto y éste declara estar satisfecho con lo recibido de los alquileres, dando por libres a los herederos de Artus de lo contenido en esa demanda de la que se apartaba definitivamente. Así se zanjaron todas las deudas contraídas por el pintor en los últimos años de vida. Por lo que dejan traslucir estos documentos, la familia ya no estaba en Murcia hacía tiempo y el pintor debió de morir quizás en el mismo año de 1620, ya que los herederos confesaban haber empleado parte del dinero recibido por la venta de la casa en pagar su entierro y en cumplir las mandas ordenadas en el testamento.

VII.2.3. Actividad artística de Artus Tizón desde Murcia

Artus Tizón estuvo activo en el reino de Murcia entre 1574, año en que aparece por primera vez trabajando en Lorca, y 1604, en que contrata con el provisor del obispado de Cartagena hasta tres retablos para distintas parroquiales de la diócesis. Es posible pensar que para acabar su compromiso con la policromía y dorado del retablo de Jumilla -y teniendo en cuenta, como ya hemos visto, el alquiler que hace de su casa de habitación en 1601 y las ventas posteriores de las casas que tomó a censo y del moreral que tenía en Murcia- Artus y su familia abandonasen la ciudad, aunque fuese temporalmente, en torno a 1601. El poder que otorga en 1610, en el que se dice aún vecino de Murcia, no induce a pensar que estuviera

49 AGRM, AHPM Not. 1605, fol. 771 vto. y siguientes.

50 AGRM, AHPM Not. 206, fol. 403, 12 de julio de 1596. Artus de Brant, pintor, y su mujer Francisca de Amador cargan sobre sus personas y bienes a favor de don Diego Martínez de Alarcón, racionero de la iglesia de Cartagena, diez ducados en reales -que valen 3.740 mrs- de renta en cada año por san Juan de junio, por razón que les ha dado 140 ducados a censo. Aseguran el capital de censo y la renta con los siguientes bienes: casas en la colación de la iglesia mayor que lindan con casas de Antonio Saorín Torrano y dos calles públicas, que son el Cantón del Cabrito y calle de la Frenería; y sobre tres tahúllas de moreral en la Algualeja; así como sobre todos los demás bienes que tienen y puedan tener. Declaran esos bienes libres de cualquier censo o hipoteca salvo una de las casas que tiene un censo a favor de la capellanía de Diego López de Hita. El censo debió pasar del racionero a la monja de San Antonio.

habitando en la ciudad, porque aparte de apoderar al fraile de La Ñora para que le cobrase deudas pendientes, también le da poder para vender sus dos casas. Ambas cosas indican que él no podría hacerlo personalmente por estar residiendo en otra parte. El 26 de mayo de 1614, llamándose *pintor, de nación flamenco, vecino de la ciudad de Murcia*, estante en Valencia *por negocios*, da poder a su hijo Felipe Brant, también pintor y vecino de Murcia aunque ausente, para que pudiera cobrar de Ginés Moreno, carretero, su tío materno, 20 ducados por un cuadro con las figuras de Nuestra Señora de la Encarnación y su adorno de ángeles.⁵¹ El que ambos pintores estuviesen entonces ausentes de Murcia es verdaderamente significativo, y el hecho de declarar su vecindad murciana quizás obedeció a que todavía conservaban casas en la ciudad de las que, como vemos, intentaban desprenderse desde 1610. Ese pequeño encargo, con destino desconocido, prolongaría la presencia artística de Artus en la ciudad hasta la fecha indicada.

Tras contraer matrimonio y tomar residencia en Murcia, el pintor comenzaría a trabajar en su oficio. El 25 de enero de 1578 el jurado Bernabé Martínez le encargaba un retablo para su capilla en la iglesia de la Concepción que debía estar acabado para el mes de junio y por el que le pagaría 30.000 maravedíes -algo más de 80 ducados-.⁵² Las condiciones fueron las siguientes:

Primeramente el dicho retablo por dentro y fuera ha de ser todo encañamado y encolado como se requiere.

Item con condición que han de ser todas las molduras del dicho retablo dorado de oro fino y bruñido.

Item los frisos de las columnas los ha de hacer plateado y estofado de azul esgrafiado con un romano que se llaman grutescos.

Item con condición que la peana y banco que estará partido en tres cuadros en el de la parte derecha pintados a san Pedro y san Pablo y en el de en medio los santos médicos y en el tercero Santiago y san Ginés.

Item en el cuerpo del retablo el cual contiene cuatro cuadros y en medio del dicho cuerpo una figura de bulto con su encasamento con dos ángeles en medio relieve; en el primer tablero de la mano derecha se ha de representar? el dicho jurado Bernabé Martínez

y en el de encima de la misma parte pintada la Magdalena y en el de la mano izquierda a doña Antonia mujer del dicho Bernabé Martínez y así mismo a doña Isabel ----- mujer y en el tablero de encima a Santa Úrsula conforme a lo que se acostumbra? en estas figuras arriba nombradas ----- de pincel al óleo y muy buenas ----- la mejor.

Otrosí con condición que la figura de bulto y los ángeles de encima ha de ir pintado al óleo y las alas y cabellos de los ángeles dorados con una venera dorada y plateada conforme a una que hay en la ermita de señor san Roque extramuros de esta ciudad y el encasamento de azul con sus estrellas de oro y el Cristo y flores de las que tiene en las manos la figura grande al óleo y la flor como se requiere.

Item en el friso que está en el cuerpo del retablo y el frontispicio ha de ser el cuerpo de azul y en él un letrero de oro conforme lo ordenare el dicho señor jurado.

Item en el dicho frontispicio ha de llevar pintado un dios padre como conviene en tal retablo y en el friso de encima unos serafines.

Item los dos escudos que sirven de remate en los dos cabos del dicho retablo han de ir pintados al óleo conforme cada cosa lo que es con una corona dorada que está en el uno.

El retablo debía quedar a contento del comitente y de oficiales que lo viesan, cerrándose la escritura con las fianzas y seguridades de estas obras. El artista recibió adelantados 10.000 maravedíes y el 1 de junio, a cuenta del resto del pago, el jurado le adelantaría 12 ducados más.⁵³ La madera la daba ya hecha Bernabé Martínez, por lo que en el contrato no hay presencia de escultor, tallista o ensamblador alguno. Todo eso ya lo había encargado el comitente que le pedía ahora al pintor que encañamase y encolase todo el retablo para mayor firmeza de la obra y de las tablas que iba a pintar. La insistencia que a veces se hace en los contratos en la utilización de una madera seca y de calidad, así como en su adecuado tratamiento, puede indicar que esta clase de encargo artístico sufriera un deterioro a medio plazo que afeara lo pintado sobre tabla o que agrietara o desencajara las diferentes piezas que componían un retablo. Esta puede ser una de las razones por las que muy pocas obras de este periodo hayan llegado hasta hoy. Dos cosas más se piden al artista que ya eran

51 LÓPEZ AZORÍN, *op. cit.*
52 AGRM, AHPM Not. 56, fol. 75.

53 AGRM, AHPM Not. 56, fol. 303.

comunes en algunos encargos: que los esgrafiados o pinturas en frisos y otras superficies planas fueran “al romano” o con grutescos, una moda de influencia italiana que se había impuesto años atrás, y que en el retablo, aparte de incluir letreros que declaraban pertenencia y dedicaciones, aparecieran también retratos del comitente y su familia. Ya lo había hecho Monreal en el retablo para Escarramad de 1572 y Artus también tenía esa habilidad. No nos han llegado muestras claras de esa práctica y no es posible, por tanto, emitir un juicio sobre las calidades que alcanzaría.

Un documento más de este primer año pasado en Murcia resulta de bastante interés. El 16 de junio de 1578 daba Artus Tizón poder a su cuñado García Sánchez Amador, *criado de su majestad*, para que en su nombre pudiese reclamar a *Diego de Urbina pintor vecino de la villa de Madrid veinte ducados y cuatro reales y ocho maravedíes que el susodicho me debe y está obligado a me los pagar en razón de diecisiete libras de aceite de [roto] que le libré a trece reales la libra y más cuatro onzas conforme el concierto que entre los dos hicimos que pasó ante ----- de su majestad.*⁵⁴ Deteriorado y confuso el nombre del escribano, nos priva de conocer más a fondo ese concierto pero, de cualquier modo, atestigua la presencia en la corte de Artus, quizás antes de su llegada a Lorca, y cerca de un influyente maestro que fue uno de los pintores a los que Felipe II confiaba encargos y al que llamó para pintar en El Escorial.⁵⁵ El documento no refiere relación profesional alguna entre ellos, pero permite deducir que Artus Tizón pudo terminar de formarse en el ambiente artístico de la Corte en donde quizás conociera a los pintores Ollivier que luego trabajarían en Lorca. Recordemos que la viuda de Guillermo parece haberlo llamado expresamente al enviudar para que concluyese el trabajo que entonces hacía su marido.

Nuestro pintor estaba también dispuesto a resolver cualquier pequeño encargo que se le ofreciera y los frecuentes trabajos del Concejo eran una oportunidad. En 1579 pintaba sobre tabla un escudo de Murcia y jaspeaba otra, ambas con destino al Contraste, y también decoró unos garrecillos que se iban a colocar en la torre de Santa Catalina.⁵⁶ A finales de 1580, para las honras fúnebres de la reina Ana de Austria, aceptó por 12 reales platear

unos cetros.⁵⁷ En estas relaciones de gasto aparece Jerónimo de Córdoba recibiendo 500 reales por pintar escudos y jeroglíficos para el túmulo. Pero también tuvo Artus trabajos mejores, como el arreglo que hizo del túmulo de las entrañas del rey Alfonso X en la Catedral.⁵⁸ Por lo que parece que fue el dorado del arco bajo el que se colocó el arca que contenía los restos reales, recibió dos pagos de 20 ducados entre febrero y marzo de 1587 y uno final de 20.440 maravedíes por el resto del trabajo. En total algo menos de 100 ducados, de los que buena parte se destinaría a la compra del oro necesario. Este trabajo finalizaba con la siguiente solicitud del pintor al Concejo: *Artus Tizón pintor digo que por mandado de V.S. siendo para ello comisario don Ginés de Rocamora regidor yo doré el arco donde están las entrañas del señor rey don Alonso de gloriosa memoria; y procediendo en la obra hasta el presente V.S. no quiere se pase adelante con la obra por respetos que le mueven mandó se me pagase lo que estaba hecho y para tasarlo nombró a don Jerónimo de Ayanzo regidor el cual conforme a la orden que V.S. le dio ha procedido y hecho su oficio, a V.S. pido y suplico mande conforme su declaración se me dé libramiento para que su mayordomo me pague mi trabajo que fuera de hacerme justicia lo recibiré en merced y aguinaldo por haber mucho tiempo que en la dicha obra yo tengo puesto mi caudal y trabajo.*

Esos son los trabajos localizados para el Concejo, pero los de carácter particular parece que no cesaban. Volvamos al año 1581 para ver cómo aquel que se denominaba *pintor de retablos* optaba también por otros trabajos alejados de la práctica artística de la pintura. La cubierta de la iglesia de San Bartolomé se hizo en dos veces. En 1581 ya se encontraban terminadas cuatro arcadas y el 27 de abril de 1587 el carpintero Juan Martínez se comprometió a hacer otras tres iguales a las que ya había hecho.⁵⁹ Pues en febrero de 1581 fue Artus Tizón el que ajustaba con el mayordomo de San Bartolomé la pintura de esas arcadas recién concluidas en 52 ducados, declarando haber recibido ya 22 adelantados.⁶⁰ Las condiciones fueron las siguientes:

Primeramente Martín Sánchez mayordomo de la fábrica de señor San Bartolomé y Artus Tizón pintor vecinos de Murcia se han concertado y convenido en esta manera; que

54 AGRM, AHPM Not. 56, fol. 359 vto.

55 Para una valoración ajustada de este pintor, principales datos de su biografía y apuntes de su estilo ver DE ANTONIO SÁENZ, T. “Diego de Urbina, pintor de Felipe II.” *ANALES DE HISTORIA DEL ARTE*, nº 1, Universidad Complutense, Madrid 1989; pp. 141-157.

56 Ver, respectivamente, AMMU Legs. 2.376 y 2.337.

57 AMMU Leg. 3.035. Expediente para el túmulo de la reina Ana de Austria. Recibo de 12 de enero de 1581.

58 MUÑOZ BARBERÁN, M. *Sean quantos (Vida artística murciana en los siglos XVI-XVII)*. Ed. Almudí, Murcia 1996; pp. 152-157. Ver en AMMU Legs. 2380, 2729 y 3.042. 1587-88.

59 AGRM, AHPM Not. 446.

60 AGRM, AHPM Not. 561, fol. 635.

el dicho Artus Tizón promete y se obliga de pintar y dar pintadas las cuatro arcadas de madera que se hacen en la dicha iglesia de señor San Bartolomé de la forma y manera pintura y labores al romano como de otras maneras así como están pintadas las arcadas de la iglesia de nuestra señora de la Arrixaca de esta ciudad de Murcia y antes añadiendo y poniendo más pinturas y labores que no quitándole de suerte que queden las dichas cuatro arcadas hechas y bien acabadas a vista de oficiales que las vean y entiendan y miren si quedan hechas y bien acabadas en perfección conforme se trata y concerta en este concierto y escritura.

Item es condición que en respecto que la obra y labor de estas dichas cuatro arcadas van labradas de otra suerte que no las de la Arrixaca porque van lazos artesoncillos y otras labores demás de artesones pequeños digo yo el dicho Artus Tizón que me obligo de pintarlos todos conforme a la dicha obra pintando por de dentro y por de fuera y por los lados y hacer florones pintura y labores dentro de los dichos artesoncillos de suerte que queden bien pintados y hechos y bien acabados a contento del dicho Martín Sánchez y personas que lo entiendan.

Otrosí es condición que en la primera arcada del altar mayor se ha de hacer un artesón muy galano y de en medio de él ha de salir un racimo de mocárabes con sus granos a la redonda y hojas dentro del dicho artesón y otras labores de madera dentro y fuera que todo viene a hacer labor y razón lo uno con lo otro el cual yo el dicho Artus me obligo de lo dorar y hacer todo dorado dentro y fuera así el dicho artesón como todo lo demás y dentro de él y hojas y labores de suerte que quede todo a ----- y hecho y bien acabado y por encima bruñido a vista de quien lo entienda y así mismo me obligo de poner yo el oro a mi costa que sea fino y muy bueno.

Item es condición que las colores que tengo de poner han de ser bermellón y añil y de blanquete y de azarcón y color negra y todas estas colores han de ser finas y no mezcladas con otras malas y han de llevar la cola que fuere menester que sea buena y no ruin y en todo y sobre todo se le encarga la conciencia atento que es obra de iglesia y pobre.

En las dos cláusulas finales el mayordomo se obliga a pagar lo estipulado conforme avanzase

la obra y el artista acepta el concierto y dice que empezará de inmediato sin apartar la mano de la obra hasta acabarla, dando las fianzas que se exigían. El trabajo debió de ir rápido porque antes de que acabara el año tenía dos nuevos contratos de retablo: uno para Pedro Belber y otro para doña Inés de Guzman. El de Belber lo contrataba el 15 de junio, por 35 ducados y con destino a una capilla de la iglesia mayor.⁶¹ El retablo ya estaba hecho, por lo que el pintor se compromete a hacer lo siguiente: *en el tablero mayor de en medio se ha de pintar el misterio de la Encarnación y en el banco los apóstoles que cogieren y han de ir con sus lejos y en el frontispicio un Dios Padre y a los lados en friso y ----- de los lados dos escudos de las armas y blasón del dicho Pedro Belber conforme a los campos y colores que le diere y todo lo demás del dicho retablo ha de ir dorado y estofado de manera que sea a vista de oficiales.* Un retablo de pequeño tamaño que debería estar hecho para la Navidad de ese año. Y para asegurar el trabajo del resto del año y de la mitad del siguiente, el 28 de septiembre concertaba un retablo algo más grande para doña Inés de Guzmán, viuda de Juan de Cascales, y su yerno, Bernardino de Guzmán.⁶² El retablo, que al parecer se hizo para la capilla mayor dada la relación de los Guzmán con el señorío de la villa, se lo daban hecho los comitentes y el pintor cobraría 116 ducados en tres pagas: al inicio, mediada la obra y cuando estuviera asentado. Una vez acabado, sería a costa de quienes hacían el encargo llevarlo a Albudeite, a la parroquia de Nuestra Señora, y proporcionarle al pintor casa, cama y comida durante el tiempo que tardase en dejarlo puesto, trabajo por el que no recibiría salario alguno. Lo que había de hacer el pintor es lo siguiente:

Primero en el frontispicio que es en el remate del dicho retablo a la parte alta habéis de pintar una figura de dios padre y más abajo en el tablero de el mismo frontispicio que es en la parte de en medio sobre el tablero mayor de todo el retablo habéis de pintar la salutación en la forma acostumbrada.

Item más abajo en el tablero mayor del cuerpo del retablo habéis de pintar una imagen de Nuestra Señora en pies con su benditísimo hijo en brazos.

Item a la parte del evangelio en la casa más alta habéis de pintar a san Nicolás obispo luego siguiente más bajo en la segunda casa a Santiago a caballo el que mata moros.

61 AGRM, AHPM Not. 59, fol. 285.

62 AGRM, AHPM Not. 553, fol. 236 vto.

Item allado de la epístola en la casa más alta a san Antonio de Padua y en la casa siguiente más bajo a san Jorge a caballo en forma que pelea con una sierpe con demostración de la doncella a quien libró.

Item en el banco donde hace asiento el dicho retablo ha de haber tras casas de pintura y dos de grutescos que se entiende a la parte del evangelio en la primera casa ha de haber dos santas de medio cuerpo arriba la una nombrada santa Fides y la otra santa Potenciana con las insignias que fueren necesarias respecto de su vida y milagros.

En el medio que es el cuerpo del sagrario ha de haber un san Gregorio diciendo misa y en el otro cuadro que es el último al lado de la epístola ha de haber dos santas de medio cuerpo arriba la una nombrada santa María Magdalena y la otra santa Águeda.

El cual dicho retablo en lo que toca a molduras pilares guardapolvo de los lados y alto y asiento de él los habéis de dar de buen oro de buen recaudo y bien sentado a vista de maestros del arte que digan estar bien hecho y acabado y en los campos de todas las dichas casas no habéis de dorar cosa alguna antes habéis de pintar en los dichos espacios lejos con sus cielos o forma de nube diferenciando en lo que se pudiere de uno en otros.

Para 1581 la desaparición de los fondos dorados en las figuras que se pintaban en los retablos era un hecho consumado desde hacía muchos años. Ni a Andrés de Llanos ni a sus seguidores se les conoce una obra con esas características, habiendo quedado la inclusión de oro reducida a las aureolas que nimbaban las cabezas de los principales santos y personas de la historia sagrada. No tiene mucho sentido esa exigencia por parte de quienes encargaban por evitar rasgos retardatarios, cuando la irrupción de Artus Tizón en el panorama artístico murciano aportó un estilo mucho más evolucionado con respecto a los pintores que le precedían. Ese factor unido a la juventud del artista debió de trastocar las perspectivas de trabajo de Jerónimo de Córdoba. La capacidad de trabajo demostrada por Artus en tan poco tiempo y el temor de que el flamenco se hiciera en solitario con la pintura, dorado y estofado del retablo de Santiago de Jumilla que se pretendía hacer, fue lo que llevó a ambos pintores a entrar en disputas y pleitos firmando la concordia de la que ya se trató en la biografía de Jerónimo de Córdoba. Desde Murcia, con una calidad contrastada y con unas habilidades

suficientes como para afrontar encargos de pintura, dorado y estofado, Artus parecía haber ampliado su radio de acción a toda la Diócesis sin más limitación que la escasa competencia de Alonso de Monreal, que ya de avanzada edad moriría al año siguiente, y de un Jerónimo de Córdoba que en estos años rondaba los 45 y que quiso proteger sus posibilidades de acceder a trabajos importantes con una concordia realmente singular por su contenido y por la duración establecida.

A Artus, hay que suponer que por la calidad que demostraba con sus obras, llegaban más trabajos de los que podía asumir, aunque el pintor no tuvo inconveniente en aceptarlos. Algunos de ellos se volverían en su contra. Ese fue el caso de la policromía del retablo de talla de *san Ildefonso*, de la parroquial de Totana, del que ha publicado la secuencia documental completa Cánovas Mulero.⁶³ Un extracto de lo ocurrido nos lo ofrece el autor en la página 160 de su publicación: *A la muerte de Alonso Ramos, que se debió de producir a finales de la década de 1570, sus herederos formalizaron contrato para su estofado con el pintor flamenco Artus Tizón. En este acuerdo, firmado en agosto de 1580, se dice que Alonso Ramos dejó en su testamento que «de sus bienes se dorase un retablo del Señor San Ildefonso que está puesto al presente en el arco de la puerta de su capilla, de la iglesia mayor de esta villa y otras cosas tocantes en su capilla». El contrato de ejecución con Artus Tizón, ajustado en 150 ducados y en un tiempo máximo de composición de 6 o 7 meses, estaba sin concluir para 1589, momento en el que el hijo del testador, el también regidor Alonso Ramos, iniciaba un pleito contra el pintor flamenco por incumplimiento de contrato, pues habiéndole entregado «doce fanegas y media de trigo», por valor de «ciento sesenta y dos reales y medio de plata castellanos», «por cuenta del retablo que había de pintar», no había realizado el trabajo. La familia Ramos hubo de esperar a mayo de 1595 para formalizar un nuevo contrato para el dorado del retablo, acuerdo que se concertó con Juan de Arizmendi, comprometiéndose a realizarlo «hasta el día o fiesta de Navidad» de ese año, por precio de 160 ducados. A pesar de las leoninas condiciones que se solían poner a los artistas para el cumplimiento de estos contratos, el tiempo transcurrido y el incumplimiento reiterado de Artus no parece que tuviera consecuencias de calado para él. Tampoco las tuvo, que se sepa, por el retablo que dejó sin hacer, a pesar de haber*

63 CÁNOVAS MULERO, J. *El templo parroquial de Santiago el Mayor. Totana. Itinerario de fe y esperanza de un pueblo y sus gentes (Estudio histórico-artístico)*. Totana 2017; pp. 151-161 y 230-234.

firmado la correspondiente escritura, para Jumilla.⁶⁴ Se trata del tantas veces citado retablo de *santa Catalina*, para la capilla de los Lozano, del que ya se dijo que no llegó a hacerse pero del que sí se firmó el documento que contiene a su vez un boceto de cómo quedaría finalmente la obra. Se trataba de un retablo modesto de diez palmos de ancho por 16 de alto, por el que el artista cobraría 60 ducados, con una gran tabla central con el martirio de la santa y un banco con hasta seis medias figuras, tres a cada lado, y la Concepción ocupando la central. Se remataba con un frontón y en él un Dios Padre.

La única explicación posible para que desatendiera los contratos de Totana y Jumilla es que los encargos de todo tipo y de cualquier parte del territorio murciano no dejaron de fluir en estos años. Una muestra la tenemos en los dos siguientes documentos. El 21 de marzo de 1582 se comprometía a hacer un retablo para el jurista doctor Ginés Martí, de Orihuela.⁶⁵ También el retablo se le daba hecho al artista y para hacer en él lo siguiente:

Yo el dicho Artus Tizón he de pintar en un retablo de madera que para ello me habéis de dar vos el dicho doctor Ginés Martí las figuras según y como aquí se dirá

En el tablero de en medio he de pintar a los bienaventurados santos Cosme y Damián con sus insignias ordinarias

Al lado derecho el bienaventurado san Antonio y al izquierdo san Francisco o al otro lado como mejor os pareciere

En el tablero de abajo que se nombra peana o banco se ha de pintar en medio un Cristo desnudo de medio cuerpo abajo metido en un sepulcro y de ahí arriba desnudo con dos ángeles a los lados en forma que le tienen de los brazos

A los lados de la dicha peana o banco que se entiende prosiguiendo adelante del cuadro del Cristo dos santos cuyos nombres e insignias me habéis de dar por memoria

El remate del dicho retablo es un tablero cuadrado en el que se ha de pintar Nuestro Señor crucificado y a los lados Nuestra Señora y san Juan con unos leños todas las cuales dichas figuras se han de pintar al óleo con buenos colores y buena perfección que conviene y yo mejor supiere

Las guarniciones de lo enmaderado por la forma que están en el dicho retablo las he de dorar de oro corlado bien puesto y acabado y bruñido de buen lustre

En los guardapolvos el campo de ellos le he de pintar de un azul oscuro y todo este campo ha de estar revestido de grutescos y esto de los dichos guardapolvos ha de ser al temple y acabado de hacer os lo habéis de llevar a la dicha ciudad de Orihuela esto a vuestra costa y la misma costa habéis de tener por el traerlo a esta dicha ciudad

La obra debía estar concluida para la fiesta de san Mateo de ese año -21 de septiembre-, cobraría el pintor 45 ducados y no estaba obligado al transporte y asentamiento de las diferentes piezas. Los trabajos de pintura y dorado de otro tipo de piezas resultaban a veces más lucrativos y menos comprometidos que estos pequeños encargos. En octubre de 1583 Artus volvió a Lorca donde no debía de haber pintor cualificado que hiciese el siguiente trabajo: ... *el señor Miguel de Oloriz Navarro escribano mayor del Ayuntamiento de la dicha ciudad y comisario nombrado para la obra de la Audiencia de la plaza pública de la una parte y de la otra Artus de Brant Tizón (sic) vecino de la ciudad de Murcia se convinieron y concertaron en esta manera que el dicho Artus Tizón ha de pintar y aderezar la reja de balaustres que se ha de poner en las dos arcadas de la dicha Audiencia así los balaustres que en ella se han de poner como las plantas y traveses en que se han de asentar y la puerta y todo lo demás que ha de tener la dicha reja la cual pintura ha de hacer al óleo de color de bronce pura y perfectamente acabada a vista de oficiales y la dicha pintura ha de hacer en esta ciudad sin la sacar de ella y para su principio ha de venir a esta ciudad para veinticinco días de este presente mes de octubre y luego ha de principiar la dicha obra y pintura y no ha de alzar mano de ella hasta la haber acabado que será dentro de dos meses contados desde los susodichos? veinticinco días de este mes que es el día que ha de hacer el dicho principio ----- y por razón de la dicha pintura ocupación materiales y costa y manufactura se le ha de dar ciento diez ducados pagados en esta manera los cuarenta y cinco ducados el día que principiare la dicha obra y la otra mitad el día que de todo punto la haya acabado y el dicho Artus Tizón que presente estaba aceptó el dicho concierto y prometió y se obligó de lo guardar y cumplir ... y si acabada la dicha pintura no le hubiere dado y pagado los ciento diez ducados le dará y pagará por cada un día que se detuviere en su cobranza once reales además del*

64 NOGUERA CELDRÁN y CARRIÓN TOMÁS "Aportación al estudio del artista Artus Tizón...", op. cit.

65 AGRM, AHPM Not. 553, fol. 447 vto.

principal ... y es declaración que no le han de correr al dicho Artus Tizón los dos meses en que ha de hacer la dicha pintura hasta tanto que se le hayan dado los dichos 55 ducados de la primera paga con más todas las costas y gastos que hubiese hecho en venir a esta ciudad ...⁶⁶ La confirmación de que Artus Tizón había demostrado su profesionalidad en el oficio que desempeñaba y de que necesitó pronto la ayuda de oficiales cualificados para resolver los muchos compromisos a que hacía frente, fue la entrada en su taller, a la que ya se hizo referencia, de Pedro Muñoz, hijo del platero Juan Muñoz, que se produjo en 1584. Lo aceptó como oficial capaz de dorar y con el compromiso de que aprendería a pintar. En el plazo de un año el maestro contrataría un aprendiz para liberar de ciertas tareas serviles a Pedro, que se dedicaría por completo a la pintura. Además, el oficial recibiría en los tres años y medio que se estipulan 33 ducados pagados conforme fuera corriendo el tiempo de su aprendizaje -es de suponer que en compensación por los trabajos que realizaría-, además de la manutención que también corría por cuenta del maestro.

Hasta finales de 1586 no tenemos otras noticias de trabajos artísticos. Sin embargo, sabemos por varios documentos que el pintor estuvo en la ciudad donde, como ya vimos, compraba casa propia a censo en 1586 por un precio elevado que hace suponer que estaba trabajando mucho en esos años.⁶⁷ Es entonces cuando se comienzan a detectar las primeras colaboraciones con otros artistas. El 23 de octubre de 1586 Fernando de Torquemada, llevando por fiador a Artus Tizón, *pintor imaginario*, se compromete a entregar acabado al licenciado Huarte, vecino y abogado de Murcia, una escultura de Cristo resucitado *de siete palmos de alto encarnado y dorado y acabado de todo punto con su estandarte y corona en la forma y de la manera y traza que hay otra hechura en el monasterio de la Santísima Trinidad de esta dicha ciudad de Murcia*.⁶⁸ La obra debía estar hecha para el primer día de cuaresma del año siguiente, por lo que es presumible que fuera para procesionar, y por ella se pagarían 24 ducados -10 adelantados y el resto a la entrega del trabajo-. Aunque el documento no lo declara expresamente, es muy posible que Artus fuera el encargado de policromar esta imagen. No

66 AHL Prot. 125, fol. 293.

67 AGRM, AHPM Not. 340, fol. 136 vto., 7 de mayo de 1585: es testigo en el traspaso de arrendamiento de una casa en la Placeta de los Gatos al batihaja de oro y plata Juan de Marquina; Not. 134, fol. 425, 10 de septiembre de 1585, fianza y abono a Juan Gómez, de la compañía de soldados de don García Bravo, porque devolverá un macho que lleva de García de las Cuevas, morisco; Not. 22, fol. 337 vto., 26 de julio de 1586, Gómez Carrillo de Albornoz se obliga a pagar al pintor "Artus Bran Tizón" dos onzas tasadas de hoja de los morerales de su hacienda del Junco cuyo valor es de 8 ducados y que se darán por el tiempo de la cría de la seda del año de 1587.

68 AGRM, AHPM Not. 581, fol. 543.

tenía nuestro pintor entre sus habilidades la de ser tallista, por lo que forzosamente hay que pensar que el pago que reclamaba en 22 de agosto de 1587 lo era en calidad de primer contratante de la obra, habiendo diferido el trabajo de construcción en un artista de su confianza. Apodera ese día a Jerónimo de Aranda, Pedro de Arróniz y Álvaro de Arróniz, especialmente para que en su nombre puedan recibir y cobrar del gobernador de Abanilla, de los alcaldes y demás personas contenidas en una obligación que me tienen hecha y otorgada en la dicha villa de Abanilla ante Miguel Vidal, escribano, setecientos reales que me restan debiendo de los dos mil doscientos reales de la dicha obligación en que fueron tasadas las andas que hice. Algo ajustados debieron irle los pagos pendientes por trabajos realizados porque a finales de ese año pidió 1.500 reales al comerciante genovés afincado en Cartagena Vincenzo Nano. Éste se los prestó sin interés alguno, *por hacerle placer y buena obra*, poniendo seis meses como plazo de devolución. Si para entonces no los había devuelto, el pintor pagaría a su costa el salario de la persona que fuese a cobrarle y se exponía a la ejecución de los bienes dados como fianza.⁶⁹

En toda la biografía de Tizón, a diferencia de otros artistas, no existen lagunas significativas en la contratación de obra artística, no hay años consecutivos en los que podamos sospechar que trabajó solamente en encargos menores, lo que es indicativo del alza en la contratación de obras de talla y pintura que iba experimentando la Diócesis de Cartagena entre 1580 y 1600, añadiéndose a los pintores y escultores existentes otros artistas como Juan de Arismendi, Francisco Polo, Fernando de Torquemada y Cristóbal de Salazar. El 26 de febrero de 1588 comparecía Artus ante el escribano para obligarse a acabar un retablo que ya tenía comprometido por escritura del año anterior con Inés de Riquelme para la capilla de enterramiento que ésta tenía en San Francisco. El pintor había recibido a cuenta hasta 70 ducados y se comprometía a tenerlo acabado para Pascua Florida.⁷⁰ La comitente estaba dispuesta a pagar lo que se debiere a la finalización de la obra pero también se declaraba resuelta a llevar adelante la ejecución del contrato en caso de incumplimiento. La tardanza de Artus dio lugar a que Inés Riquelme denunciase al pintor quien el 17 de mayo de 1590 daba poder a Martín Guerra y a Martín Rodríguez *procuradores de causas de esta dicha ciudad y a cada uno de ellos in solidum con que lo que el*

69 AGRM, AHPM Not. 209 fol. 193 vto.

70 AGRM, AHPM Not. 24, fol. 147.

*uno comenzare el otro pueda fenecer y acabar especialmente para que por sí y en su nombre y como él mismo puedan parecer en juicio y fuera de él y le defender del pleito que contra él trata doña Inés Riquelme viuda de Peñaranda.*⁷¹

Estos años debieron de ser de mucho ajeteo para el pintor. Al pleito con Inés Riquelme, del que desconocemos cómo finalizó, habría que unir la renuncia que finalmente hizo del retablo de *san Ildefonso* de Totana, cuyo trabajo recaería en Arismendi, y el desencuentro con el gremio de carpinteros para los que realizaría un pendón en 1588 que no resultó del gusto de quienes lo encargaban y que acabó también en pleito. Este tropiezo del artista lo conocemos por un documento de concordia fechado el 20 de junio de 1588.⁷² Ese día comparecían ante el escribano el propio pintor y Juan Antique y Garcí Blasco, carpinteros veedores del oficio, y Martín Díaz, Francisco de Módena y Gonzalo de Espadaña, compañeros del oficio por sí y en nombre de los demás oficiales, para decir que trataban un pleito con el pintor en razón de lo siguiente: le habían dado damasco para que hiciese en él un pendón del oficio con un escudo según traza y modelo dibujada y que acabado había algunas manchas que afeaban el pendón; los carpinteros entendían que debía hacer otro a su costa y el pintor lo encontraba de todo punto acabado. Para evitar gastos e inconvenientes se avinieron en devolver el pendón a Artus Tizón para que lo acabase en el plazo de un mes *sin dejar en él mancha ninguna que haga fealdad así en las estrellas como en los letreros y escudo, poniendo un letrado alrededor de la orladura del dicho escudo de negro sobre oro un letrado que diga arquitectura así por el un cabo como por el otro y no embargante que en el modelo y traza que se le dio primero estaba dibujado el dicho letrado dentro de la tarja del escudo.* Todo había de quedar a contento de los carpinteros, del maestro mayor Pedro Monte y de fray Baltasar, pintor franciscano, y una vez dado el visto bueno y viendo que no hay fealdad o perjuicio le pagarían los 12 ducados y medio concertados, descontando 38 reales que tiene recibidos. Si no se conformasen se podría nombrar un tercer pintor que no sea ni Jerónimo de Córdoba ni Jerónimo Ballesteros. Si finalmente no se diese el *placet*, podría el pintor renunciar al trabajo pagando el valor del damasco y seda que le habían dado para hacer el pendón a costa del artista. Es más que probable que finalmente todo quedase a gusto de los carpinteros. La escritura deja entrever que las

relaciones entre Artus y Córdoba no pasaban por su mejor momento en estos años. La mención expresa de que no se nombrase ni a Córdoba ni a su discípulo para emitir opinión sobre el trabajo de Artus es bastante significativa al respecto. El taller de Tizón y su fama creciente de buen pintor no debieron de verse afectados en exceso por estos tropiezos que serían más habituales de lo que creemos. A finales de año, procedente de Lorca, entraba en su taller como aprendiz Melchor de Medina.⁷³ Trata ese aprendizaje Blas de Castro, escribano, con poder de la madre, Quiteria Herrera, viuda de Melchor de Medina, por tiempo de seis años. Por las condiciones que expresa el documento es de creer que la entrada fuese a servicio y aprendizaje, tal y como se estilaba, ya que la madre no pagaría cosa alguna al pintor pero se obligaba a facilitar al niño la ropa necesaria. Todo lo demás correría por cuenta del artista. Como es habitual, tampoco tenemos noticia de que este aprendiz prosperase en el oficio de pintor.

Del año 1589 conocemos dos obras más de Artus. Una, la contratación junto con el tallista Lorenzo de Medina de una custodia de madera para la iglesia de Chinchilla. A pesar de haberse sugerido que fue el pintor quien diseñó este ornamento, no hay en el documento mención expresa alguna, quedando bastante imprecisa la autoría del diseño que es muy probable que correspondiese al tallista. El contrato se redactó así:

... dijeron que el licenciado Alonso Valdivieso de Mendoza canónigo y provisor de este obispado ha mandado hacer al dicho Lorenzo de Medina una custodia de madera para la iglesia parroquial de Santa María de la ciudad de Chinchilla y la obra tocante a la dicha madera la ha entregado al dicho Lorenzo de Medina y la pintura y dorado al dicho Artus Tizón conforme a la traza que ante su merced tiene exhibida y vista y firmada de su nombre del dicho provisor y de Juan de Sarabia notario de su audiencia como consta de los autos que pasan ante el dicho notario a que se refirieron por tanto bajo la dicha mancomunidad dijeron que se obligaban y obligaron que darán hecha y acabada la dicha custodia conforme a la dicha traza así de la obra de talla como de pintura para el día del Corpus primero que viene de este presente año de quinientos ochenta y nueve y la pondrán a presencia del dicho provisor para que se tase por personas puestas de

71 AGRM, AHPM Not. 450, fol. 177 vto.

72 AGRM, AHPM Not. 24, fol. 253 vto.

73 AGRM, AHPM Not. 583, fol. 331, 14 de noviembre de 1588.

su parte y de la dicha iglesia como está concertado y si no lo hicieren y cumplieren así volverán y pagarán y restituirán a la dicha iglesia y a su mayordomo en su nombre lo que hubieren recibido a cuenta de la dicha custodia y las costas y gastos que sobre esto se le causaren a la dicha iglesia y para en cumplimiento de ello obligaron sus personas y bienes raíces y muebles...⁷⁴

La otra obra es un retablo que mantendría el taller activo durante año y medio.⁷⁵ Dado a conocer por López Jiménez con la signatura correspondiente, la confusión creada sobre el comitente, la fecha de realización y la colaboración con Jerónimo de Córdoba, ha generado alguna distorsión en publicaciones posteriores en las que no hubo comprobación del dato por parte de sus autores. Con el fin de no perpetuar errores se pondrá a continuación la transcripción de lo más destacado del documento.

Die XXVIII Martii anno domini MDLXXXVIII

Lo Magnifich Artus Tizon pintor habitador de la ciutat de Murcia de present atrobat en Oriola scienter etcétera tenore presentis publici instrumeno promet y se obliga al molt Ille don Alvaro Vich y Manrique cavaller del orde militia de Sanct Jaume de la spada portant veus de general gobernador en lo present Regne de Valencia de sa Sexona e al molt Magnifich Antonio Pérez ciutada Justicia en lo criminal de dita ciutat de Oriola en lo present Any e al Ille y molt Reverent don Frances Pérez chantre de la Sancta Iglesia de Oriola y en dits noms executors en la dita e present ciutat de Oriola de la ultima voluntat y dispositio de la bona memoria del Reverendisimo don Luis Gómez presbítero bisbe de Sarno y Auditor de Rota Romana contesa en lo ultim testament fet e condit per aquell en ma e poder de Ludovico confidato de Azino lo primer dia de Pasqua de Resurrectio del Any mil cinch cents trenta nou presents e davall aceptants en los dits noms de Pintar y daurar lo retaule que esta en lo altar de la capella del dit Reverendisimo bisbe construhida en dita Sancta Iglesia sots invocacio de la Sma Trinitat en la forma per lo preu y ab los pactes y condiciones inmediate seguentes. Primo que lo dit Artus Tizon ha de pintar en mig del dit retaule la Sma Trinitat Pare y fill semblants en lo rostro ab lo Sperit Sanct de damunt; y en los demás taulells del

cos de dit retaule ha de pintar la creatio del mon y en la Peanya de dit retaule a la part del evangeli ha de pintar la Image de Nra Señora y a la part de la epistola lo Angel de manera que aço represente la salutatio y en lo taulell de en mig de dita peanya ha de pintar a Sant Gregori celebrant missa y en les polseres del dit retaule ha de pintar los quatre doctors de la Iglesia y en lo redo del strem y remat del dit retaule a la part damunt ha de pintar a Sant Pere. Item que la pintura e dauradura del dit retaule han de ser de tanta bondat y perfectio como son les del retaule de la capella del molt Magnificus Arnau Rossell presbítero cavaller construhida en la iglesia del convent de Nra Sra de les Merçes de la present ciutat. Item que si la pintura e dauradura del dit retaule no será de la bondat y perfectio desus dites que aço se haya de examinar per dos experts peritos in arte nomenadors hu per cascuna de les parts absque per ninguna de aquelles se faça electio de la persona de Hieronimo de Córdoba pintor de dita ciutat de Murcia y lo dit Artus Tizon sia obligat a restituhir e pagar als dits executors tot allo que por los dits experts ab sa declaratio será declarat devre restituir e pagar per dita raho. Item que la dita obra se haya de fer en la dita ciutat de Murcia y que la despesa del port de dit retaule quant sia acabat de dita ciutat de Murcia a la present ciutat sia a carrach dels dits executors y lo dit Artus Tizon sia obligat de dexar asentat dit retaule en sa perfectio. Item que los dits executos per raho de la pintura e dauradura del dit retaule y per tot lo desus dit hayen de donar e pagar al dit Artus Tizon e als seus doscentes libres de moneda valenciana en tres eguals pagues es a çaber la primera al temps e quant lo dit Tizon senportara la fusta de dit retaule pera pintarlo y daurarlo a la dita ciutat de Murcia y la segona quant tindra feta la mitat de dita obra y la tercera quant lo dit retaule restara assentat en lo altar de dita capella en sa perfectio. Item que el dit Artus Tizon haya de acabar ab efecte dita obra dins any y mig contador del die que havra rebut la primera de dites pagues y que per raho de dites coses y cascuna de aquelles ans de posar ma en dita obra lo dit Artus Tizon haya de donar una fermansa e principal obligat in solidum ab aquell y sens aquell a contento dels dit executors e axi promet fer dita obra ab les dits pactes y conditions en la forma y manera desus dits et non aliter nec als et etiam promet de fer efectuar y cumplir tot ço e quant ad aquell toca y se guarda conforme a dits

74 AGRM, AHPM Not. 518, fol. 440 vto., 7 de enero de 1589.

75 AHO Prot. 422, s/n, 24 de marzo y 4 y 21 de abril.

capitols pactes y condicions ómnibus dilaciones etcétera

La contratación se hizo por los ejecutores de la última voluntad del obispo, quedando ahora claras la fecha y el resto de condiciones. La única mención que se hace de Jerónimo de Córdoba, además del buen recuerdo del trabajo hecho para Arnau Rossell, es para que éste no pudiera ser nombrado por las partes como perito para la tasación de la obra, veto que ya vimos que se produjo con motivo del trabajo en el pendón de los carpinteros haciéndose entonces extensivo a su discípulo Jerónimo Ballesteros. Ninguna credibilidad, por tanto, hay que dar a lo escrito por Hernández Guardiola con respecto a la relación entre ambos pintores a los que cree asociados para algunos trabajos. No ha sido posible documentar tal asociación y sí un trato distante y hasta áspero en ciertas ocasiones. El pintor recibiría el retablo en Murcia en el mes de abril para proceder a dorarlo y pintarlo, siendo sus fiadores *Martín Maça* y *Joan Bosce de Çamora* que se comprometen, junto con el pintor, a que se hará la obra o en su defecto se abonarán a los comitentes las 140 libras en que se había tasado la madera sin pintar.

Las relaciones de Artus con sus colegas coetáneos se vio enturbiada no sabemos si por el propio carácter del pintor o por circunstancias profesionales que crearon celos en quienes compartieron la escena pictórica de aquellos años. La estética retardataria de Córdoba, transmitida a su discípulo Ballesteros, pudo ser motivo de desencuentros al ir a parar a Artus, que presumiblemente practicaba una pintura más evolucionada y cercana al manierismo reformado, gran parte de los encargos de particulares. Preferían éstos, además, unas estructuras de retablo más ajustadas a los gustos cambiantes de aquellos años, con columnas, entablamentos y frontones, que diferían en todo de las construcciones planas, con tableros separados por columnillas de estirpe gótica y cerrados en su contorno por polseras, una tipología que pervivió durante la primera mitad del siglo XVI pero que ya en las décadas finales de esa centuria apenas se demandaba. La concordia entre Tizón y Córdoba a cuenta de la policromía del retablo jumillano es excepcional a este respecto, pero en otras ocasiones las disputas asomaron en pequeñas cuestiones por falta de cumplimiento de lo acordado. Ese fue el caso del desencuentro entre Tizón y Arismendi, al que da la sensación de que el pintor flamenco había acogido desde su llegada a Murcia. Es interesante conocer directamente el documento porque acredita ese entendimiento inicial entre los dos pintores y también las causas

que pudieron motivar un cierto distanciamiento personal.⁷⁶

En la muy noble y muy leal ciudad de Murcia veinte días del mes de mayo de mil quinientos noventa y un años por ante mí el presente escribano y testigos yusoescritos Juan de Arismendi pintor vecino de esta ciudad de la una parte y Artus Tizón pintor vecino de la dicha ciudad de la otra dijeron que por cuanto el dicho Artus Tizón presentó ante la justicia de esta dicha ciudad y por ante mí como tal escribano contra el dicho Juan de Arismendi una cédula de cuantía de noventa y un reales y por ellos lo mandó ejecutar por la justicia de esta ciudad y así mismo además le pedía otros cuatro ducados que le había prestado y otros dos ducados que había pagado por el dicho Juan de Arismendi en la ciudad de Chinchilla por cierto descamino de una mula y así mismo el dicho Juan de Arismendi pedía al dicho Artus Tizón ciertas hechuras que había hecho en que decía que se le había de descontar ciertos maravedíes de las dichas hechuras y ahora por se quitar de pleitos y por bien de paz y concordia se han convenido y concertado en esta manera que en razón del dicho pleito no se pedirá el uno al otro ni el otro al otro cosa alguna así de lo que se pedían como de otras cualesquier cuentas que hasta el día de hoy entre ellos haya habido con tanto que el dicho Juan de Arismendi por esta presente carta dijo que se obligaba y obligó de dar y pagar al dicho Artus Tizón o a quien su poder hubiere setenta y seis reales por razón y de fin y remate de todas cuentas que hasta hoy día de la fecha de esta carta ha habido entre ellos los cuales se obligó de pagarle al dicho Artus Tizón para en fin del mes de julio primero que vendrá de este presente año de mil quinientos noventa y un años de que se dio por contento a su voluntad y renunció sobre ello y a toda exención de engaño y leyes del entrego y así mismo el dicho Juan de Arismendi se obligaba y obligó de dar acabadas dentro de dos meses que corren y se han de contar desde hoy día de la fecha de esta carta las armas que tiene empezadas en una vara de holanda del papa Sixto a contento de dos oficiales nombrados por cada una de las partes el suyo que estén las dichas armas bien hechas y acabadas de dar y recibir y el dicho Artus Tizón ha de ser obligado a recibirlas tasadas por dos oficiales

76 AGRM, AHPM Not. 519, fol. 749.

nombrados por las dichas partes y pagarle la mitad de lo que se tasaren las dichas armas y no otra cosa ninguna ----- y le ha de pagar la mitad [roto] hechura de las dichas armas luego que fueren tasadas y recibidas por el dicho Artus Tizón y hecha? averiguación y liquidación de cómo las dichas armas están tasadas y recibidas en su poder por el dicho Artus Tizón lo difirió en el juramento de dicho Juan de Arismendi con el cual este contrato traiga aparejada ejecución sin que sea necesario hacer otra diligencia ni averiguación alguna y si el dicho Juan de Arismendi no diere acabadas las dichas armas dentro de los dichos dos meses que pasados el dicho Artus Tizón pueda dar a acabar la hechura de las dichas armas a otro oficial para que las acabe y por lo que en ello gastare el dicho Artus Tizón le pueda ejecutar al dicho Juan de Arismendi con sólo su juramento en que lo difirió el dicho Juan de Arismendi por los maravedíes que le costaren el acabar de las dichas armas y con esto las dichas partes se obligaron de no pedirse el uno al otro ni el otro al otro maravedíes algunos en razón del dicho pleito so pena que cualquiera de las dichas partes que fuere o viniere contra lo contenido en esta escritura que darán y pagarán a la cámara y fisco del rey nuestro señor diez mil maravedíes y más que le dará y pagará la parte no obediente a la obediente todas las costas y daños intereses y menoscabos que sobre ello se le siguieren y recrecieren...

En torno al año 1591 hay un par de documentos que sugieren que Artus puso en marcha una práctica comercial en su trabajo que, quizás, no fue todo lo rentable que se ha dicho y que cabría esperar. Por lo general, al pintor se le daba un retablo ya construido y se le especificaban unas condiciones tanto para la pintura de sus tableros como para el dorado y estofado que requiriese la obra. En vista de la alta demanda de este tipo de trabajos, Tizón debió de pensar que podría ganar algún dinero más si disponía en su taller de retablos en blanco ya construidos que él podría conseguir a mejor precio. A Juan de Rada, carpintero y ensamblador, al que había afianzado en la compra de una carretada de madera⁷⁷, le encarga el 23 de enero de 1592 un retablo de madera de pino, conforme a la traza que ambos tenían, de 18 palmos de alto sin la pirámide y doce de ancho. Lo debía terminar en dos meses

y percibiría por su trabajo 20 ducados, recibiendo una cantidad adelantada de la que dio carta de pago.⁷⁸ En dos veces más le pagaría el resto dando las promesas habituales ambos otorgantes de cumplir con el encargo y de pagarlo. No sabemos qué destino tendría ese retablo que por el precio podemos juzgar como algo sencillo en cuanto a su estructura. Más recargados de trabajo y con mejor madera fueron los dos retablos encargados por Tizón al carpintero Pedro Chacón. El 30 de junio de 1591, una vez acabados y habiéndole dado su visto bueno el pintor, se obligaba a pagarle por ellos en el mes de septiembre siguiente 120 ducados.⁷⁹ Nada sabríamos acerca de la forma de esos dos retablos si no fuera porque uno de ellos lo vendió el pintor en 1597 al regidor Alonso Díez Navarro adjuntando un dibujo de él. [Ilust. 34] El retablo estaba construido con madera de nogal y pino y constaba de un banco con dos plintos y sobre ellos cuatro columnas -dos en cada calle lateral-; tenía una calle central con una única pintura; el primer cuerpo se cerraba con un entablamento completo y en el ático, entre dos columnas más pequeñas y rematado por entablamento reducido y un frontón partido con adorno de piramidilla, un tablero destinado a contener otra pintura; las calles laterales tendrían dos tableros a cada lado entre las columnas, para otras tantas figuras, y remataban lateralmente con sendas polseras en las que se pintarían tres figuras a cada lado. La unión de ático y cuerpo principal se hacía mediante dos roleos. El regidor especificaba lo siguiente: ... dijo que él tiene tratado y concertado con el dicho Artus Tizón pintor que un retablo que tiene hecho de madera de nogal y de pino que es el que labró e hizo Pedro Chacón carpintero se lo venda y dore y dibuje al óleo con las figuras y con el nombre y lugar que están escritas y señaladas en el modelo y traza firmada de sus nombres y de mí el presente escribano y le dará por el dicho retablo cuarenta ducados y por lo que es oro y pintura con la perfección que requiere a cada figura de santo le dará cien ducados en reales llevando columnas y molduras y asientos y escudos todos dorados en la forma que han de ser hasta dejarlo puesto en el altar y capilla que tiene en San Nicolás porque el sentarlo ha de ser a costa del dicho Alonso Díez tan solamente carpintero y yeso y maestro que lo ponga solamente se halle presente al asentarlo y ponerlo y en el dicho retablo ha de poner sus listones en diferencia de cada santo y a cuenta del dicho retablo y pintura le dará los dichos cuarenta ducados y por todo el mes de marzo que viene de este presente

77 AGRM, AHPM Not. 622, fol. 309, 26 de junio de 1591.

78 AGRM, AHPM Not. 280, fol. 6.

79 AGRM, AHPM Not. 590, fol. 575.

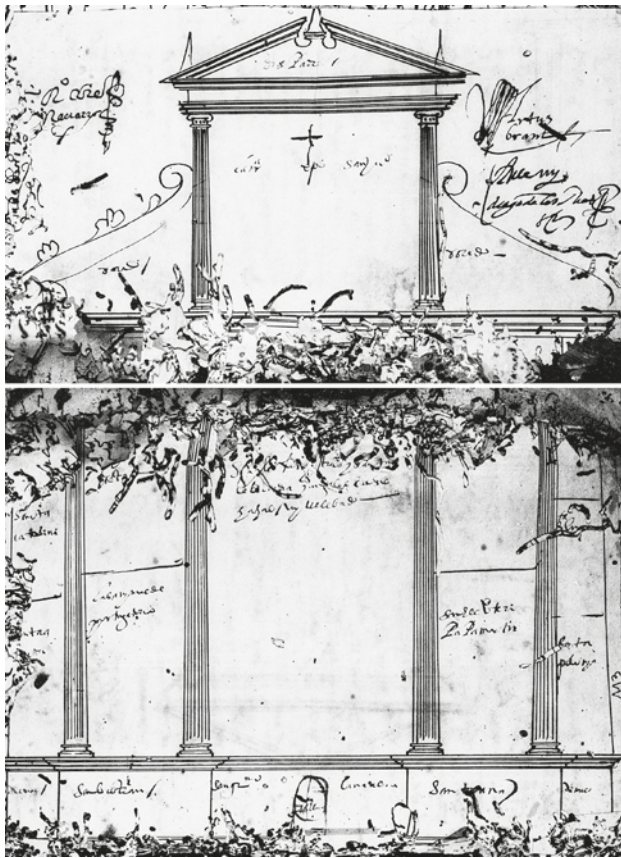


Ilustración 34

Artus Tizón. Diseño de retablo para el regidor Alonso Díez Navarro, de 1597, sobre la estructura previa realizada por el carpintero Pedro Chacón en 1591. (AGRM, AHPM Not. 457, fol 110 vto, 2 de febrero de 1597).

año otros cuarenta ducados y los sesenta ducados restantes se los ha de dar y pagar enteramente el día que el dicho retablo quedare sentado y puesto encima del altar de la dicha capilla el cual se ha de ver por dos personas oficiales del dicho oficio de pintores para que lo vean y con juramento declaren si está acabado y proporcionado como ha de estar...⁸⁰ El artista cobraría en total 140 ducados: 100 por la pintura y dorado y 40 por lo que era en sí el retablo, de lo que se puede deducir fácilmente que Artus había perdido 20 ducados con respecto a lo que pagó a Pedro Chacón y que aceptaría el trato con tal de dar salida a aquella obra que no parecía fácil de vender. En el dibujo está contenida la iconografía del retablo, aunque algunos detalles se han perdido por el deterioro que presenta. En el ático un Calvario y en el frontón de

él un Dios Padre. El tema central estaba dedicado a San Ildefonso que parece iría acompañado por otras figuras y *por ángeles con sus hachas / muy relevado*. Cuatro tableros, dos a cada lado; se han perdido los nombres de las advocaciones de los tableros superiores; en los bajos, en el lado del evangelio, las ánimas del purgatorio y en el de la epístola san Eleuterio, papa mártir. En las polseras tres santas por cada lado, pero se han perdido los nombres de las santas que irían más arriba; en el lado del evangelio, de arriba abajo, santa Catalina y santa Águeda; en el lado de la epístola, de arriba abajo, santa Lucía y santa Apolonia. En al banco lo siguiente: en los extremos y bajo las polseras dos escudos de armas; bajo las dos columnas del lado del evangelio san Sebastián; bajo las dos columnas del lado de la epístola santa Ana; en el centro San Jerónimo y la Magdalena. El 18 de abril de 1598 Artus dio carta de pago y finiquito al regidor declarando haber recibido los 140 ducados y 96 reales más por el trabajo hecho que había quedado asentado en la capilla de la iglesia de San Nicolás.⁸¹

Antes de que acabase el año de 1591 Artus dio un poder que no ha sido posible saber a qué problema concreto respondió. Se lo otorgó al doctor Hurtado, racionero de la iglesia de Cartagena que estaba entonces en Toledo, para que compareciese ante cualquier justicia eclesiástica del arzobispado, o cualquier otra justicia, y hacer todo aquello que él haría estando presente hasta fenecer la causa.⁸²

No es creíble que Artus disminuyera su actividad en Murcia a comienzos de la década de 1590 cuando empiezan a escasear las noticias relativas a trabajos significativos. Más bien hay que pensar que el mayor conocimiento que se tenía de él como vecino y pintor largos años asentado en la ciudad, haría innecesaria la firma de contrato alguno para retablos particulares. Por ejemplo, del retablo que hace para el jurado Juan Martínez de Zaldívar, destinado a la capilla que tenía en la Concepción, sólo ha sido posible localizar una carta de pago de 100 reales a cuenta del trabajo hecha el 17 de noviembre de 1592.⁸³ De los trabajos citados por López Jiménez sin referencia de archivo, hay que señalar para estos años el retablo con *santa Ana*, hecho para Almansa en 1595-96, del que no se ha podido conseguir la oportuna comprobación documental. No ocurría igual cuando se trataba de ejercer su oficio para otras poblaciones. Desde Murcia, el 12 de septiembre de 1592, dio un poder al vecino de los Alumbres de Almazarrón Luis Martínez

81 AGRM, AHPM Not. 458, fol. 118 vto.

82 AGRM, AHPM Not. 76, fol. 386, 23 de septiembre de 1591.

83 AGRM, AHPM Not. 379, fol. 696 vto.

80 AGRM, AHPM Not. 457, fol. 110 vto., 24 de febrero de 1597.

Açorero para que le pudiese obligar ante cualquier escribano de aquella villa para el dorado de las andas que había hecho el propio Luis Martínez para la cofradía del Santísimo Sacramento de la parroquia mazarronera de San Andrés.⁸⁴ La construcción y talla de las andas la había pagado don Fernando Castillo y Guzmán, gobernador de los Alumbres del partido del marqués de Villena, y es posible que fuera el mismo personaje el que ayudase a la cofradía con los 60 ducados que se habían de pagar al pintor por tercios hasta final del año siguiente. Algo más de dos semanas antes de ese contrato se le proponía a Artus, desde Lorca, hacerse cargo de un pequeño retablo para una capilla de enterramiento en el convento de la Merced. En la escritura, hecha ante un escribano de Lorca, ... *parecieron Rodrigo Muñoz yerno de Pedro Morata y Andrés Martínez Camarillas yerno de Francisco Muñoz y Juan Muñoz hijo de Francisco Muñoz vecinos de esta ciudad y dijeron que por cuanto ellos tienen tratado y concertado con Artus Tizón pintor que reside en la ciudad de Murcia que les haga un retablo para un altar y enterramiento que tienen en el monasterio de Nuestra Señora de las Mercedes de esta ciudad de Lorca de ocho palmos de alto con el frontispicio sin la piramidilla y de ancho seis palmos que se entiende de vara y media en que ha de ir pintado en el tablero de en medio San Blas y Santa Lucía y arriba en el frontispicio Dios Padre y las molduras del cuadro con el frontispicio y pirámide dorado de oro corlada la peana y jaspeado de verde por razón que le han dado y pagado cinco ducados y le han de pagar diecinueve ducados el día de Nuestra Señora de agosto del año venidero de mil quinientos noventa y tres que es el día en que está concertado que se lo ha de entregar en la dicha ciudad de Murcia hecho y acabado como convenga para lo cual el dicho Artus Tizón ha de poner la madera y todo el recado necesario para el dicho retablo...*⁸⁵ Al llegar copia de la escritura a Murcia, Artus se apresuró a ratificarla haciendo por su parte otra obligación ante escribano en los mismos términos que la escritura lorquina, dando las oportunas fianzas y seguridades.⁸⁶

Colaboró Artus con los escultores con los que convivió, si bien parece que los Ayala preferían hacerlo con Monreal y con Córdoba antes que con el flamenco. Cuando Tizón ajusta cuentas con Arismendi, vimos cómo éste tenía el encargo de hacerle un banderín para una escultura del papa Sixto que hay que

suponer que estaría policromando Artus. Hay algún ejemplo más de esa colaboración. El 18 de marzo de 1583 Juan Pérez de Artá se obligaba a entregar el domingo de Lázaro un Crucificado en casa de Artus Tizón ... *el cual se obligó de encarnar el dicho Cristo con los matices necesarios y lo ha de dar encarnado y hecho en toda perfección el miércoles santo por todo el día.*⁸⁷ La escultura, que participaría en los actos de esa Semana Santa, era un encargo para el lugar de La Ñora y por ella habría de pagar Ginés Silvestre 20 ducados al escultor y diez al pintor en el mes de junio siguiente. Según López Jiménez, sin que se haya podido corroborar la noticia, con este mismo escultor realizaría otro Crucificado para Librilla en 1598.

La mejor prueba de que el taller de Artus Tizón estuvo muy activo en estos años es la entrada en él de dos aprendices de los que tampoco hay noticias posteriores que acrediten que aprendieron el oficio. La primera entrada se produjo el 17 de marzo de 1594 y se trató de Andrés Pastor, de Orihuela, cuyo curador *ad litem*, el procurador Juan Cano, dice ponerlo a servicio y soldada durante diez años haciéndose cargo enteramente de los gastos el pintor. Durante ese tiempo el pintor se comprometía a enseñarle el oficio sin encubrirle cosa alguna, *conforme a su saber e industria*, pero todo indica que el muchacho entraba a servir al pintor sólo por encontrar una vida *honesta y razonable*, como se solía decir, y hallar el medio de subsistir con decencia mientras se decidía por un oficio para el que estuviera realmente capacitado.⁸⁸ Se estipuló que el contrato duraría hasta 1603 pero antes, el 9 de abril de 1600, Artus admitió un nuevo aprendiz, por lo que hemos de suponer que Andrés Pastor no estaba ya en su casa. En este caso fue la madre, Catalina Sánchez, viuda de Pedro Núñez, como tutora del menor, la que puso a su hijo Diego Núñez con Artus que había salido por fiador en la tutela concedida a la madre. Parece pues que el pintor, necesitado de un muchacho que atendiera las necesidades más básicas del taller y viendo las circunstancias de viudedad de la madre, decidió aceptar al niño por tiempo de seis años para enseñarle el oficio pero sin recibir cosa alguna a cambio.⁸⁹ De nuevo un servicio encubierto que casi seguro que no llegó a su fin por la falta de disposición del aprendiz que debió de encontrar su vocación en otra parte.

En 1595 moría el suegro de Artus, el violero Juan Amador. Sus tres hijos y herederos hacen inventario de sus bienes y poco hay que reseñar al respecto.

84 AGRM, AHPM Not. 280, fol. 342 vto.

85 AHL Prot. 158, fol. 614, 24 de agosto de 1592.

86 AGRM, AHPM Not. 280, fol. 349 vto., 17 de septiembre de 1592.

87 AGRM, AHPM Not. 280, fol. 518 vto.

88 AGRM, AHPM Not. 600, fol. 249.

89 AGRM, AHPM Not. 974, fol. 288 vto.

Dejó una casa en Murcia y otra en Orihuela y toda la herramienta referente a su profesión se reseñó en conjunto habiendo poca información en el documento de cómo era el taller de un constructor de instrumentos de la época. Sí se especifica más en bancos, mesas, prensa y maderas propias del oficio. Cosa curiosa es que se reseñen siete imágenes retablos a medio traer, otro retablo a medio traer y una hechura de un crucifijo a medio traer.⁹⁰ Parece como si el violero y sus hijos se hubiesen dedicado algún tiempo al negocio de construir retablos.

El último conjunto de noticias que se tienen sobre el artista afecta a su faceta de pintor de retablos. La primera es de 14 de mayo de 1598 y parece que hace referencia a un antiguo trato entre Artus y el comitente que ahora se quería poner en ejecución. El documento dice así:

... pareció presente Martín Leonés vecino y regidor de la ciudad de Lorca estante al presente en esta dicha ciudad y dijo que por cuanto él se concertó con Artus Bran pintor estando en la dicha ciudad de Lorca en que el susodicho se obligó de pintar y dorar a su costa en esta ciudad al óleo un retablo del grandor que entre ellos es tratado conforme a una traza que quedó en poder de Alonso Sánchez carpintero vecino de la dicha ciudad de Lorca según y por la forma y precio y condiciones que se contienen en la escritura de concierto que entre ellos hicieron en la dicha ciudad de Lorca por ante Sebastián de Salazar escribano público de ella a que se refirió el cual dicho retablo para que se hiciese conforme a la dicha escritura lo ha traído a esta ciudad para se lo entregare conforme a ella al dicho Artus Bran y por no le haber hallado al presente en esta ciudad ha dejado el dicho retablo en casa del dicho Artus y para que se cumpla lo que tienen tratado y concertado atento a que la traza contenida en la dicha escritura de concierto que quedó en poder del dicho Alonso Sánchez se ha perdido dijo que daba y dio y otorgaba y otorgó todo su poder cumplido cuan bastante de derecho se requiere a Gonzalo de Espadaña vecino de esta dicha ciudad presente y al dicho especialmente para que por él y en su nombre y como él mismo representando su propia persona pueda hacer y haga entrego del dicho retablo al dicho Artus Bran y le pida lo haga y acabe en el tiempo y por la forma que se tienen concertado a contento y de la

invocación contenida en la dicha escritura y ponga en él en los tableros de los lados en el de la mano derecha arriba que se entiende a la parte del evangelio a señor san Andrés y en la parte de abajo en el mismo lado a señor san Martín y en la parte de la epístola a la parte de arriba a señora santa Lucía y en la parte de abajo a señora santa Catalina mártir y en el banco del dicho retablo en la parte del evangelio a señor san Pedro y luego consiguientes a señor san Francisco y luego a señor san Antón y luego a señor san Pablo y en los pedestales de las columnas dos escudos de armas del dicho Martín Leonés Navarro, los cuales quedan en poder del dicho Gonzalo de Espadaña el cual dará la razón cómo se han de poner y en el tablero de arriba ha de ir un Cristo y Nuestra Señora y señor san Juan y en el frontispicio una figura de Dios Padre.⁹¹

Hay un espacio en blanco en la escritura y al margen se anota para que le obligue al dicho Artus que haga lo dicho. Es probable que la escritura a que se refiere el regidor lorquino se hiciera en torno a 1593, cuando sabemos que Artus se desplazó a Lorca para entregar el retablo que le había hecho a Rodrigo Muñoz. La ausencia de Artus de Murcia, motivada seguramente por trabajo, obligó al regidor lorquino a dar este singular poder al carpintero Espadaña para que se ocupara del asunto.

La buena relación del pintor con el escultor Cristóbal de Salazar se hace patente en los documentos de 1599 relativos a los retablos de Yeste y Jumilla. Con respecto al de Yeste, el 20 de julio de ese año Artus daba poder a Salazar especialmente para que juntamente con él y de mancomún y con otras cualesquier personas que con él se obligaren y le fiaren acerca de la postura que tiene hecha en la villa de Yeste para hacer un retablo en la iglesia parroquial de la dicha villa según se contiene en la traza que tiene ofrecida y entregada para la dicha postura que está recibida y está ahora de que se le ha de hacer remate con él y con otras personas a que siéndole hecho el dicho remate del dicho retablo al dicho Cristóbal de Salazar cumplirá con efecto el contrato que acerca de ello hiciere y hará el dicho retablo para la dicha iglesia y lo acabará según y de la forma que por él fuere ofrecido de que tiene entregado traza en qué forma ha de ser y para ello otorgar cualesquier escrituras de obligaciones y fianzas...⁹² Idénticos poderes en el mismo día le dieron al escultor otros dos fiadores:

90 AGRM, AHPM Not. 238, fol. 842, 21 de septiembre de 1595, inventario; y Not. 238, fol. 593, 21 de octubre de 1595, poder para cobrar deudas y tratar lo referente a la casa de Orihuela.

91 AGRM, AHPM Not. 574, fol. 573, 14 de mayo de 1598.

92 AGRM, AHPM Not. 459, fols. 297, 298 y 299 vto. para los tres poderes por separado de los fiadores de Salazar para el retablo de Yeste.

el carpintero Juan de Herrera, que precisa que el retablo estaba puesto entonces en 700 ducados, y el labrador Alonso Periago, ambos vecinos de Murcia. El 12 de agosto de ese año los tres fiadores del escultor daban un poder especial conjunto para que Salazar pudiera presentarlos como garantes de su trabajo en las escrituras que hiciese con el Concejo, vicario y fábrica parroquial de Yeste en el retablo para la dicha iglesia de la forma y manera y traza y modelo y condiciones conforme el remate que en el dicho Cristóbal de Salazar se ha hecho en la dicha villa de Yeste que lo dieron aquí por inserto y lo dará hecho el dicho retablo dentro de año y medio y así mismo con las condiciones en que se convinieron el dicho Cristóbal de Salazar y el dicho Concejo, vicario e iglesia y así mismo se obligaron que los siete mil reales que por ello le den serán bien dados al dicho Cristóbal de Salazar por su persona no habrá ninguna falta ni dilación de las que el suso dicho ha puesto con el dicho Concejo y vicario e iglesia de las que así vienen puestas y asentadas entre los susodichos y el dicho Cristóbal de Salazar cumplirá en todo y por todo y nos pueda obligar y obligue...⁹³ Finalmente, el 30 de agosto escultor y fiadores hicieron la oportuna escritura de fianza en la que se aclara que el remate se había hecho el día de Santiago pasado, que el retablo había quedado finalmente tasado, conforme a la traza presentada, en 7.100 reales en cuyo precio estaban incluidos 66 reales que se habían pagado por la traza, no sabemos si al escultor o a Artus.⁹⁴ Quedaban, por tanto, pagaderos al escultor 7.034 reales que era el precio acordado por la hechura del retablo que debía estar concluido en año y medio. El concierto se hizo ante el escribano de Yeste Aparicio López, cuyos protocolos no se han conservado. Pero en los documentos que llevamos vistos no se incluía la pintura, dorado y estofado del retablo, por lo que hay que pensar que lo acordado fue sólo por la construcción, talla y escultura del retablo. Para su policromía se debió de hacer un contrato posterior que desconocemos y en el que cabe la posibilidad de que participara Artus Tizón, aunque en ello no hay seguridad alguna. El 3 de noviembre de 1599 Cristóbal de Salazar recibía de Adrián Cavedo, mayordomo de la fábrica parroquial de Yeste, 1.000 reales a cuenta del retablo que iba a comenzar por esos días. Y el 22 de noviembre, previendo que pasaría una larga temporada fuera de Murcia, dio poder el escultor para que Juan Tovar y Cristóbal de Artiaga pudieran cobrar en su nombre cualquier dinero que se le estuviera debiendo.⁹⁵ Antes de

salir de Murcia, Salazar devolvió el favor a Artus afianzándole el trabajo de policromado que éste iba a hacer en el retablo de Jumilla junto a Jerónimo de Córdoba y Juan de Arismendi.

Sean cuantos esta carta vieren cómo yo Artus Brant pintor como principal y Cristóbal de Salazar Salavieja escultor como su fiador y principal pagador ambos vecinos de esta muy noble y muy leal ciudad de Murcia juntamente de mancomún y a voz de uno y cada uno de nos por sí y por el todo in solidum renunciando ... decimos que por cuanto su señoría del señor obispo de este obispado entre otras personas ha encargado a mí el dicho Artus Brant la pintura dorado y estofado del retablo de la iglesia parroquial de la villa de Jumilla y se ha mandado dar fianza para la seguridad de lo que fuere a mi cargo por tanto bajo la dicha mancomunidad nos obligamos de dar y que daremos buena cuenta al mayordomo de la fábrica de la dicha iglesia y a quien por él lo hubiere de haber y a quien fuere mandado por su señoría del dicho señor obispo y por su vicario y provisor general o visitador del obispado de todo aquello que se diere y entregare y fuere a cargo de mí el dicho Artus Brant cada y cuando nos fuere pedida y que la obra que se hiciere será tal cual debe a vista de oficiales peritos en su arte y a contento de su señoría obispo de este obispado y se nos ha de pagar cada pan de oro en doce maravedíes y por el grabado veinte maravedíes y por el estofado treinta y dos maravedíes y así mismo nos obligamos de comenzar la dicha obra desde luego que se nos vaya dando dineros para ello y asistir y estar por mi persona y oficiales hasta la fenecer y acabar en la dicha villa de Jumilla y hacer la dicha obra con perfección y cual conviene según el arte y a todo ello seamos compelidos y apremiados...⁹⁶

A finales de 1599 Salazar y Artus marcharían a sus respectivos y lucrativos trabajos. La tardanza en concluir la policromía del gran retablo de Jumilla quizás se debió a la lentitud con que se iban librando los dineros necesarios. Así lo da a entender el que nuestro pintor contratase el 4 de septiembre de 1600 un importante retablo con María Sánchez del Valle, viuda del jurado Cristóbal Pinelo.

... se han convenido y concertado convienen y conciertan en esta manera que el dicho Artus Brant vende a la dicha doña María la madera de un retablo labrado y puesto en perfección

93 AGRM, AHPM Not. 459, fol. 333 vto.

94 AGRM, AHPM Not. 397, fol. 1378.

95 AGRM, AHPM Not. 459, fols. 355 y 364.

96 AGRM, AHPM Not. 123, fol. 1373 vto.

que tiene en su poder de dieciséis palmos poco más o menos de ancho y veinticuatro palmos poco más o menos de alto con siete tableros o casamentos que son tres en medio uno encima de otro que llaman la primera orden y a los dos lados otros dos tableros más pequeños a cada lado que queda firmado del dicho Artus Brant y de doña Ángela Pinelo hija de la dicha doña María Sánchez del Valle y del presente escribano que queda en poder del dicho Artus Brant escrito en cada casamento lo que se ha de pintar en él que es en la forma siguiente:

Que en el casamento primero de los tres de en medio a la parte de abajo aunque en el dicho modelo está pintado y simulado que ha de haber caja o tabernáculo para poner hechura de bulto no ha de ser así sino que se ha de quitar el dicho tabernáculo o caja y se ha de poner en su lugar un tablero liso en el cual se ha de pintar el nacimiento del señor san Juan bautista con todas las figuras que se acostumbra en esta historia y en el otro tablero encima del dicho primero que viene a ser el de en medio de todo el retablo se ha de pintar la conversión de señor san Pablo caído del caballo en la forma y con las figuras pertenecientes a esta historia y en el tablero más alto que viene a estar encima de los demás un Cristo crucificado y a los lados al pie de la cruz Nuestra Señora y san Juan evangelista = y en el tablero más bajo que viene a ser a la parte del evangelio a la mano derecha del tablero donde se ha de pintar el nacimiento de san Juan se ha de pintar el bautismo de Nuestro Señor Jesucristo por mano de san Juan bautista en el río Jordán con Dios Padre en lo alto y acompañamiento y ropajes convenientes a la dicha historia y en el otro tablero alto de la parte derecha se ha de pintar a san Juan bautista predicando a la gente del desierto con gentes y a la parte izquierda en el tablero de la parte de abajo que es la parte de la epístola se ha de pintar la cabeza de san Juan bautista degollada en un plato llevándola Herodías a presentar a Herodes y en el otro tablero encima de este ha de estar la degollación del bienaventurado san Juan en la forma y con los sayones y gente que se acostumbra en este martirio = y en el banco del dicho retablo que es la parte más baja de él se ha de pintar medios cuerpos como se acostumbra en aquellas partes seis figuras en el primer puesto a la parte del evangelio san Francisco y san Jerónimo en el de en medio

san Juan evangelista san Pedro apóstol y en medio de ellos dos nuestra señora con el Niño Jesús en brazos y en la concavidad del dicho banco a la parte de la epístola san Bernardo y san Pedro Mártir y en todo el dicho retablo así columnas frontispicios cornisas traspilares pirámides y demás cosas ha de ir dorado de oro fino y lo que es de talla se ha de estofar sobre el dicho oro poniendo los campos de azul todo ello en la forma y manera que se acostumbra en semejantes retablos con perfección del arte a vista de oficiales y peritos en él.

Que el dicho Artus de Brant ha de dar hecho y acabado de todo punto el dicho retablo para último día del mes de febrero del año que viene de mil seiscientos y uno y a ello pueda ser y sea apremiado y la dicha doña María Sánchez del Valle pueda comprar o hacer otro tal retablo y por lo que más le costare del dicho precio y por lo que a cuenta de él le tengo entregado pueda ejecutar al dicho Artus de Brant con sólo su juramento de la dicha doña María Sánchez del Valle o de quien su poder hubiere en que queda diferido sin que sea necesario otra sentencia prueba ni averiguación alguna.

En razón del dicho retablo así de la madera como de la pintura oro y lo demás puesto en todo en perfección la dicha doña María Sánchez del Valle ha de dar y pagar al dicho Artus Brant trescientos cincuenta ducados en reales a cuenta de los cuales le da y paga ciento diez ducados en presencia del escribano y testigos de esta carta de que yo el escribano doy fe y los doscientos cuarenta ducados restantes el día que se acabe el dicho retablo.

Y de la forma y manera que dicha es las dichas partes hicieron el dicho concierto y el dicho Artus Brant se obligó de hacer y acabar el dicho retablo para el dicho plazo en la perfección que conviene y se declara en esta escritura y se lo dar y entregar en esta dicha ciudad a mi costa y si así no lo hiciera y cumpliera pueda la dicha doña María del Valle comprar otro retablo igual de la manera que el contenido en esta escritura y por lo que más le costare y por los dichos ciento diez ducados que le tiene entregados le pueda ejecutar y ejecutar con sólo su juramento o de quien su poder hubiere en que queda diferido la liquidación y averiguación de todo ello sin que sea necesario otra sentencia prueba ni

declaración alguna y la dicha doña María se obligó a pagar y que dará y pagará al dicho Artus Brant o a quien su poder hubiere los dichos doscientos cuarenta ducados que restan de los dichos trescientos cincuenta ducados al dicho plazo y cada uno por lo que le toca hará y cumplirá lo que tiene obligación...⁹⁷

Este retablo es, sin duda, otro de los que Artus tenía ya hechos y que en este caso es creíble que vendiera por un precio ventajoso dadas las calidades que pedía la comitente, tanto en pintura como en policromía, y las modificaciones que introdujo en su estructura. Los seis meses estipulados para la entrega también señalan un taller muy activo con los oportunos ayudantes. Al dar el pintor la fianza para el retablo de Jumilla se decía en el documento que asistiría a la obra con *sus oficiales*, cuyos nombres desconocemos, pero hay que recordar que en abril de 1600 admitía por aprendiz a Diego Núñez previendo, quizás, la carga de trabajo que podría llegar a tener y para liberar a aquellos que supiesen dorar de otras tareas menores. En 1601, como ya vimos, Artus alquiló las casas en que vivía en Murcia y marchó, presumiblemente, allí a donde el trabajo lo obligaba.

La muerte de Arismendi para enero de 1601 y también la de Córdoba al mes siguiente, dejó a Artus Brant como el pintor más acreditado y con mayor experiencia de toda la Diócesis de Cartagena. No es extraño, pues, que cuando en 1604 el obispo decidió que se contratasen los retablos de las iglesias parroquiales de Jorquera y Alcantarilla y el de la ermita de la Concepción de Alhama, el artista en quien recayeron estos encargos fuese el propio Artus que para esas fechas debía de estar libre de compromisos de trabajo. Intuidas las ciertas dificultades de financiación que pudieron surgir para acabar de policromar el retablo de Santiago de Jumilla, tampoco hay seguridad en que estas tres obras ordenadas por el obispo Coloma llegaran a buen puerto al morir éste en abril de 1606. Lo que sí es cierto es que las oportunas contrataciones por parte del pintor se pusieron en marcha. El 29 de mayo daba fianza el artista, avalado por Diego Jiménez de Çadava, *... por cuanto su señoría de don Alonso Coloma obispo de este obispado del consejo del rey nuestro señor ha encargado a mí el dicho principal el retablo de la iglesia de Nuestra Señora de la Concepción de la villa de Alhama a tasación haciendo yo lo que es tocante a pintura y haciendo hacer a oficiales peritos en el arte lo tocante a la dicha madera que sea limpia y no nudosa ni tedosa*

*como consta y parece del decreto de su señoría y refrendado de Juan de Sarabia notario conforme a la cual se ha de tasar todo por dos personas una puesta por mi parte y otra por la dicha iglesia y tengo de hacer la traza y modelo con intervención del beneficiado de la dicha villa y se me ha de ir dando lo necesario para la dicha obra...⁹⁸ Si algo se adelantó en este asunto no lo sabemos con certeza porque no se han encontrado documentos de pagos parciales al pintor o al ensamblador o tallista que hiciese aquel retablo. Del retablo de Alcantarilla hay que decir que parece que se encarriló su construcción en madera y nada indicaría que no se hizo de no ser porque hay noticias posteriores que aseguran se construcción en 1634 y lo relativo a su pintura a partir de 1636 por Cristóbal de Acebedo. El 5 de julio Artus Brant contrataba su construcción con el ensamblador Manuel de Peralta de este modo: *... se convinieron y concertaron en esta manera que por cuanto el dicho Artus Brant tiene a su cargo por su señoría del señor don Alonso Coloma obispo de este obispado y su provisor en su nombre el hacer de madera y pintura y todo lo demás un retablo para la iglesia mayor parroquial de la villa de Alcantarilla y tiene concertado de dar al dicho Manuel de Peralta lo que toca ensamblaje en la forma concertada en la dicha escritura por tanto por el tenor de ella le cede y traspa y encarga al dicho Manuel de Peralta todo lo que toca a obra de ensamblaje a tasación como lo tiene el dicho Artus Brant con que el dicho Manuel de Peralta ha de hacer la obra como debe en perfección de arte y en madera no nudosa ni tedosa ni con otros defectos y seca y acabada la dicha obra se ha de tasar por dos personas una puesta por el dicho Manuel de Peralta y otra por la fábrica de la dicha iglesia y lo que se tasare lo ha de cobrar el dicho Manuel de Peralta de la dicha fábrica y de ello ha de dar al dicho Artus Brant ciento cincuenta ducados en razón de correr como corre por su parte la dicha obra y la superintendencia principal de ella y haber de poner dineros y otras cosas que corren por su cuenta y así mismo encarga al dicho Manuel de Peralta lo que toca a la obra de talla así mismo a tasación y de lo que se tasare de la dicha talla y madera ha de llevar la tercia parte de ella el dicho Artus Brant en razón de lo que está dicho y de los primeros dineros que se dieren al dicho Artus Brant a cuenta de la dicha obra ha de dar al dicho Manuel de Peralta doscientos ducados y hasta haberle dado esta cantidad el dicho Manuel de Peralta no tenga obligación de empezar la dicha obra y después de recibidos la ha de comenzar luego y no alzar mano de ella hasta**

97 AGRM, AHPM Not. 974, fol. 790 vto.

98 AGRM, AHPM Not. 978, fol. 297 vto.

*haberla acabado y a ello sea apremiado por todo rigor de derecho y se le han de ir dando dineros durante la dicha obra por el dicho Artus Brant como vaya trabajando y el dicho Manuel de Peralta ha de dar por fiador de lo concertado en esta escritura a Juan de Río tornero vecino de esta ciudad...*⁹⁹ En este caso, y quizás también en los demás, parece que Artus se constituía en supervisor de estos trabajos porque en ellos arriesgaba su propio dinero que recuperaría cuando la obra estuviera terminada y fuera tasada. Quizás esas condiciones dilataron el comienzo y frustraron definitivamente la obra a la muerte del obispo Coloma.

Del retablo de Jorquera, contratado en los días finales de mayo de 1604, se ha localizado una documentación más completa que quizás indique que sí pudo llegar a hacerse. El 29 de mayo Artus, teniendo como fiador a Diego Jiménez de Çadava, declaraba ante el escribano que el obispo le había encargado la obra del retablo del que él haría la pintura ocupándose de que se hiciera la escultura y el ensamblaje por personas cualificadas. Tenía hecha y aprobada la traza del retablo *-y tengo de hacer la traza y modelo con intervención del beneficiado de la dicha villa la cual yo tengo hecha y se me ha de ir dando lo que fuere necesario para la dicha obra y ya la dicha traza y modelo está firmada y aprobada por su señoría-* y declaraba que no alzaría la mano del asunto hasta que todo estuviese acabado, ya que se cobraría a tasación una vez finalizado el trabajo. A pesar de ello, parece que se contemplaban algunas entregas conforme se fuera avanzando, pagos parciales que se tendrían en cuenta para la liquidación final.¹⁰⁰ Ese mismo día también hizo obligación con Artus de aplicarse al trabajo del retablo de Jorquera el ensamblador Diego de Navas, que reconocía que el encargo se lo había hecho el pintor como rematante de toda la obra. Navas se obligó a hacer *... lo que toca al dicho ensamblaje y todo lo que se contiene en esta escritura de madera buena no nudosa ni tedosa cual conviene poniéndola toda a contento del dicho Artus Brant y tengo de dar aparejada toda la madera de las figuras y talla para el escultor excepto capiteles y frisos porque estos los tengo de hacer yo el dicho principal y desde luego tengo de comenzar la dicha obra haciendo aquello que con más comodidad se pueda para lo ir dorando y pintando.*¹⁰¹ Debía tener acabada la obra en el plazo de dos años y para el comienzo, y a cuenta, Artus le habría de dar 200 ducados. Más interesante resulta

la captación hecha por Artus del escultor que habría de acompañarle en este trabajo. El 26 de mayo y ante escribano de Murcia compareció Alonso Carbonel, vecino de Albacete, declarando que Artus le había encargado todo lo tocante a escultura y talla del dicho retablo, al que desde luego daría comienzo por su persona y los oficiales que le pareciere hasta dejar acabada la obra y que todas las figuras de bulto habrían de ser del modelo y traza que él hiciera a satisfacción y gusto de Artus Brant. Todo se habría de pagar a tasación de dos personas, una puesta por Alonso Carbonel y otra por parte de la iglesia, y lo que estas tasaren, o un tercero nombrado por el ordinario en caso de discordia, lo habría de pagar la fábrica de la iglesia acabada la obra. A cuenta del trabajo Artus le iría dando 100 reales cada mes y para la seguridad de este dinero Carbonel dio por su fiador al pintor Jerónimo de Espinosa.¹⁰² A la firma, el escultor puso su nombre completo: Alonso Carbonel de Villanueva. Fue testigo en la escritura el ensamblador Diego de Navas.

El retablo, si es que llegó a hacerse, debió de ser una de las grandes concepciones de Artus al que podemos suponer, por algunos documentos de su biografía, como un tracista aventajado a la hora de idear estas estructuras en madera. En esa actividad parece que comenzó a destacar a comienzos de la década de 1590 con los encargos que hizo a Rada y Chacón de retablos en blanco para ofrecerlos en su taller a posibles clientes. Como ya se dijo, es probable que participase en el diseño del retablo de la parroquial de Yeste, adjudicado a Cristóbal de Salazar, y es seguro que se ocupó de dar la traza para esos tres retablos encargados por el obispo en 1604. Ninguna obra suya de las documentadas ha subsistido hasta hoy lo que nos priva de saber, por tanto, qué novedades introdujo en el panorama regional. Que las hubo, eso es casi seguro, y a él, con toda probabilidad, se deba la adopción de columnas pareadas de orden compuesto para el cuerpo central del retablo y el empleo de piramidillas y frontones partidos para remate de entablamentos decorados con *grutescos* o *al romano*, como se solía decir. En esta última obra documentada, trabajó además con Alonso Carbonel, padre y primer instructor del escultor y arquitecto homónimo que desarrollaría su carrera en Madrid como retablista y escultor, primero, y como arquitecto posteriormente, hasta su muerte en 1660 estando al servicio de la corte de los Austrias. De haberse hecho y conservado esta obra sería sin duda una de las más interesantes de toda la Diócesis de Cartagena para caracterizar los retablos de transición hacia el Barroco.

99 AGRM, AHPM Not. 978, fol. 404 vto.

100 AGRM, AHPM Not. 978, fol. 296 vto.

101 AGRM, AHPM Not. 978, fol. 298 vto.

102 AGRM, AHPM Not. 978, fol. 291 vto.



Ilustración 35

Artus Tizón. *Retablo de la Asunción*. 1577. Ayuntamiento de Cartagena. Desaparecidas las tablas principales, se conserva sólo una predela con santos. La ilustración incluye los grabados en los que se inspiró el artista para elaborar su composición. (Fot. Rev. IMAFRONTE)

A partir de ese año de 1604 el rastro murciano de Artus Brant se pierde por completo y sólo se recupera, directa e indirectamente, en los documentos que vimos relativos a la venta de sus propiedades inmobiliarias en la capital del Segura. Aparecerá fugazmente en Valencia, en donde dice estar por negocios en 1614, y no sería aventurado pensar que su vida profesional continuó unos años más por poblaciones manchegas lindantes con el reino valenciano. Dos hijas suyas vivían, en 1620, en Villanueva de la Jara.

VII.3. Sobre su obra

Siendo Artus Brant el pintor más documentado de todo el siglo XVI murciano, no es posible hoy atribuirle obra alguna por la que poder analizar su estilo y la evolución que sin duda debió experimentar su pintura. De lo mucho pintado por él sólo nos ha llegado una fotografía en blanco y negro de una obra temprana: el cuadro-retablo pintado para el Concejo de Cartagena en 1577. [Ilust. 35] Nada es posible argumentar sobre el colorido de la principal escena y tampoco en lo que toca a composición, ya

que la pintura de la coronación de la Virgen proviene de una estampa de Domenico Tibaldi, sobre obra de Orazio Samacchini, con el tema de la Trinidad, a cuyo análisis dedicó un artículo ya citado Agüera Ros. En él se recogen tanto la crítica del propio Agüera que asignaba a la pintura una *peculiar finura sobre todo en rostros y paños, propio de un fiammingo italianizante*, como la favorable impresión que causaron las pinturas en González Simancas, que elogió los medios cuerpos del banco comparándolos con los realizados por Andrés de Llanos en el retablo de *san Juan de la claustra*. A la ligera modificación de la estampa apuntada por Agüera, sustituyendo el globo terráqueo por la figura de María, se pueden añadir ahora dos apuntes más sobre las fuentes iconográficas que informaron las pinturas de Brant: la figura de la Virgen, con la lógica adaptación, parece proceder del grabado de Cornelis Cort, de 1568, sobre un dibujo de la *Adoración de los pastores* del pintor Marco Pino conservado en el Louvre; y el Pentecostés de la pintura semicircular superior es un trasunto simplificado de un cuadro de igual tema de Vasari grabado por Cornelis Cort en 1574. Brant demostraba estar al día en este tipo de fuentes iconográficas grabadas y no arriesgó en ese importante encargo del Concejo copiando, con alguna adaptación, a dos maestros italianos del momento a los que daba difusión la obra del excelente grabador que trabajó en Italia con las creaciones de grandes pintores.

De aquel conjunto cartagenero sólo ha subsistido

hasta hoy la predela cuyo detenido examen no justifica las alabanzas que le dedicó González Simancas, siendo casi imposible juzgar la calidad pictórica de Brant a través de esta escasa muestra. La única conclusión válida que se puede extraer es que Artus Brant, a imitación de muchos pintores coetáneos, aprovechó las creaciones de grandes artistas centroeuropeos e italianos difundidas mediante la estampa para salir airoso de todos aquellos encargos que recibió. Con un dibujo aceptable y un colorido ajustado a las nuevas tendencias del manierismo, pudo competir ventajosamente hasta el final de sus días con unos pintores murcianos que habían abandonado ya la estética del renacimiento más clásico y se adscribían a un naturalismo pre-barroco.

VIII. PINTORES EN LORCA DURANTE EL SIGLO XVI

INTRODUCCIÓN

Por la lejanía del principal núcleo de población del reino y por sus contactos con otras zonas de Andalucía, se ha considerado siempre al grupo de artistas que trabajaron en Lorca durante la Edad Moderna como un núcleo separado, casi con personalidad propia, y con unas características que se definen por una amalgama heterogénea de influencias. Esa percepción procede, seguramente, de la singularidad geopolítica de Lorca que tenía entonces uno de los términos municipales más grandes de España, unos 2.000 kms², y que pasó con la caída del Reino Nazarita de Granada en 1492 de ser una frontera militar a ofrecer todo tipo de oportunidades para un desarrollo pleno. La ciudad de Lorca, inmersa en la dinámica positiva de todo el territorio murciano, comenzó a principios del XVI a configurarse como una de las principales ciudades del reino. Hacia 1550 contaba con una población en torno a los 8.000 habitantes y el carácter eminentemente agropecuario de su economía hizo que la distribución por sectores productivos fuese enormemente desigual con más del 90 por ciento de la mano de obra en el sector primario. La Paz de Granada había permitido una expansión económica moderada, apareciendo tímidamente el comercio y las primeras explotaciones agrícolas en el campo que favorecieron la recuperación económica y la elevación del nivel de vida. La agricultura estaba aún centrada en la puesta en valor de la zona de la huerta, lugar en el que la propiedad solía estar muy repartida, siendo la ganadería el sector primordial, sobre todo la ovina de la que se obtenían abundantes beneficios con la venta de lana y carne. Esto retrasará la explotación del campo, zona reservada para pastos que era mantenida así por los propios regidores, dueños a su vez del ganado. Tan sólo con un carácter incipiente se puede considerar la actividad industrial que quedaba reducida, bajo formas artesanales, a las áreas del textil y del curtido. El comercio, que se iría reforzando con el paso del tiempo, era un sector relativamente especializado y se localizaba únicamente en la zona del centro-aledaños de las parroquias de Santiago y San Mateo- y sobre todo en la calle de la Cava.

Durante la primera mitad del siglo XVI varios problemas van a mantener ocupados a los regidores de Lorca. Por un lado, la amenaza de los ataques berberiscos en la costa no consiguió mermarse con la ansiada construcción de las torres previstas por Vespasiano Gonzaga y construidas, en escaso número, por Juan Bautista Antonelli. La rebelión de las Alpujarras, a la que Lorca aportó hombres y dinero para pelear junto a las tropas del marqués de

los Vélez, lejos de apaciguar el problema lo empeoró en todo el litoral mediterráneo del sureste que sufriría las acciones del corso hasta bien entrado el siglo XVII. Datan también de los años centrales de la centuria los primeros intentos de mejora del regadío, problema secular que ahora es afrontado con todos los medios al alcance. En la nivelación de terrenos para la traída de las aguas del Castril, Guardal y las siete fuentes de Caravaca, participaron los arquitectos Quijano, Gil y Ruíz Tahuste entre otros. Éstos se encontraban en la ciudad para realizar obras de diverso carácter, al igual que numerosos canteros venidos del norte de España (Bajaneta, Plazencia, etc.) cuyos nombres figuran tanto en construcciones relacionadas con la ingeniería hidráulica como en las de carácter civil o religioso.

Dos acontecimientos son de destacar en esta centuria. La nota negativa la constituyó la segregación de Mazarrón en 1572, que privó a Lorca de parte de su extenso término municipal, incluyendo el trozo de costa que comprendía, y de los intereses económicos aún abundantes generados por la extracción de los alumbres. El otro fue de signo positivo, ya que en 1533, por bula de Clemente VII, se convertía en Colegiata de San Patricio la antigua iglesia de San Jorge. La consecución de esta dignidad eclesiástica daba a la ciudad un nuevo empuje hacia el papel preponderante que comenzaba a desempeñar dentro del Reino de Murcia. La erección de la Colegiata suponía de antemano la reorganización del sistema eclesiástico, con la consiguiente reforma del reparto del diezmo y la aparición de un centro religioso que absorbía todo el poder. La construcción del templo supuso la creación de un nuevo núcleo social materializado en la plaza de Afuera que, perfilada ya en parte a finales del XVI, acabaría por atraer a los edificios representativos del poder municipal y real. Paulatinamente las parroquias altas se despoblaron en favor de San Mateo y Santiago que en pocos años pasarían a ser el verdadero centro de la ciudad. A la lógica expansión urbana hacia el llano ayudaron sobremanera los establecimientos religiosos conventuales, que se situaron en el mismo límite de la muralla e incluso más allá de sus puertas (Merced, Santo Domingo y San Francisco).

Desde comienzos del siglo XVI se observa una potenciación de la vida ciudadana y de la política municipal. A partir de 1504, en que se rehace la cámara del Concejo, se inicia un programa de transformaciones urbanísticas, de construcciones públicas y religiosas que variaría sustancialmente la morfología de la ciudad. El recinto urbano todavía estaba dentro de la muralla y básicamente localizado en las laderas del castillo, en torno a las parroquias

altas. Progresivamente ese espacio se va a ocupar de modo cualitativo con edificios que albergaban los nuevos servicios que demandaba la ciudad (pósito, matadero, lonja, etc). Lorca pierde aceleradamente su carácter exclusivamente militar para pasar a desempeñar un nuevo papel como cabecera de comarca de un amplio término que apenas sufrirá variaciones jurisdiccionales, excepción hecha de la segregación de Mazarrón. El propio Concejo y otras entidades -sobre todo religiosas- emprenden un ambicioso plan de transformaciones urbanísticas que acabarían por modelar un escenario totalmente nuevo. Los límites de la muralla medieval cada vez se hacen más difusos, surgiendo progresivamente los tipos de edificios característicos de una ciudad agrícola y de servicios en los que el uso frecuente de piedra para su construcción y los diseños importados por un grupo de arquitectos foráneos garantizaron la calidad de lo edificado. Paralelamente se concebían nuevos espacios públicos (plazas de Adentro y del Caño), se redistribuían los servicios esenciales o se hacían construir (fuentes, abrevaderos y puentes) y se mejoraba el viario con el trazado de nuevas calles, la remodelación de las existentes y el empedrado de las principales. Las obras públicas también alcanzaron a las de carácter hidráulico realizadas en el río. En suma, el XVI es un siglo de realizaciones básicas que esboza la trama urbana y los principales rasgos económicos sobre los que Lorca crecería hasta el siglo XVIII.

Con el cuadro general descrito no es de extrañar que en las primeras décadas del XVI apenas se puedan localizar pintores en la ciudad, ya que la demanda de trabajos de este oficio debía de ser bastante baja. La Colegiata comenzaba a levantarse en aquellos años y las principales parroquias lorquinas, cuyos espacios interiores se concibieron en época bajomedieval, ni disponían de capillas amplias para acoger retablos ni restos materiales o indicios documentales inducen a pensar que la decoración de estos enterramientos particulares se hiciese con frontales pintados. Los únicos conventos de la ciudad, el de Santa Olalla, de mercedarios, y el de la Virgen de las Huertas, de franciscanos, disponían entonces de unas más que modestas construcciones que se ampliaron, sucesivamente, entre los siglos XVI y XVIII. Las sargas pintadas, tanto para interiores civiles como religiosos, y la pintura parietal muy localizada, como las batallas que mandó hacer el Concejo en su sala de juntas en los primeros años del siglo XVI, fueron encargos puntuales cuyas rentas no permitirían mantener un taller. Aún así, se detecta la presencia de una familia, los Márquez, posiblemente oriunda de Lorca, en la que hay al menos tres pintores que llenaron con sus

trabajos muy modestos casi la totalidad del siglo. Eso hace pensar que, como era habitual, otras actividades completaran su economía. En general, los pintores que actuaron en Lorca durante el siglo XVI procedían de fuera de la ciudad, los más capacitados marcharon pronto y de los que tomaron vecindad algunos morirían en poco tiempo y otros tuvieron una corta o intermitente actividad. La aparición de sus nombres junto a pintores como Alonso de Monreal y Artus Tizón, cuyas trayectorias ya hemos abordado incluidos los años que pasaron en Lorca, quizás levantó unas expectativas que no se ven respaldadas por la documentación ni por obras conservadas.¹ La demanda de pintura para iglesias e interiores civiles parece que no terminaría de animarse hasta finales del XVI, y aún así habrían de transcurrir muchos años más para encontrar asentados en la ciudad pintores con un relativo crédito artístico. Toda la demanda artística de esta centuria parece concentrada en las edificaciones; la dedicada a ornamentación de interiores tuvo un carácter ocasional y para su atención se buscaron pintores y escultores que desarrollaban su trabajo en Murcia.

VIII.1. La familia Márquez

De los pintores que la componen se tiene un perfil biográfico confuso, aunque parece desprenderse de la documentación que Hernán, Juan y Pedro, de los que podemos creer que practicaron la pintura en algún momento de sus vidas, fueron hermanos. Un cuarto hermano, Alonso, fue canónigo de la colegial. A **Hernán Márquez** se le localiza en Murcia por primera vez en agosto de 1531. Por una carta de ratificación de venta de su mujer, Catalina Ruiz, sabemos que ya entonces se le llamaba pintor, que vivía en el barrio de San Antolín y que había estado detenido por la justicia durante un tiempo.² Sus documentos lorquinos nada aclaran sobre su faceta de pintor que es posible que ejerciera de modo ocasional y en trabajos de poco empeño.³

1 GUIRAO GARCÍA, J. "Anotaciones sobre la escuela pictórica lorquina del siglo XVII." *Rev. MURCIA*, abr-may 1975.

2 AGRM, AHPM, Not. 608, fol 407, 14 de agosto de 1531. El matrimonio vende un corral en San Antolín.

3 AHL Prot. 13, escritura 58, 31 de diciembre de 1543: vende a Francisco Hernández de Rivablosa una viña en Tendillas, de dos tahúllas, en 6.000 mrs.; Prot. 17, fol. 252 vto., 4 de diciembre de 1548: firma como testigo en una escritura de venta; Prot. 17, fol. 255, 9 de diciembre de 1548: firma como testigo en una escritura de venta; Prot. 37, fol. 132 vto., 7 de mayo de 1549: reconoce deber a Alonso Manchón cuatro mil maravedíes "y lo que se averiguase" en razón de que le ha dado la mitad de la quinta parte de la renta del lino y cáñamo del presente año; Prot. 56, fols. 407 y 408, 30 de noviembre de 1563: se compromete a pagar al teniente de abad de la colegial de San Patricio, el canónigo Diego de Hortigosa que es además fabriquero, 9.880 mrs -2.470 mrs al año durante cuatro años- por la adjudicación que se le ha hecho en pública almoneda del agua de Tujena, día y noche, y una hora de Tiata, y 3.000 mrs más, a razón de dos ducados anuales, por otra hora de agua en Tiata; Prot. 50, fol. 543, 10 de marzo de 1564, declaración a favor de la mujer de Francisco Juárez, organista; Prot. 49, fol. s/n, 9 de abril de 1564: compró a Juan de Morote un carro con sus aparejos que resultó estar hipotecado

En una declaración que hace en 1564 a favor de la mujer de Francisco Juárez, organista, ausente de Lorca, declara tener 53 años “poco más o menos”, por lo que debió de nacer hacia 1511.⁴ Seguía vivo y en activo en 1572 cuando afianza un trabajo de Guillermo Ollivier, como más adelante se verá.

Más escasa aún es la documentación que se ha localizado sobre **Juan Márquez**. En la venta de un huerto en el real, en 1536, se le llama pintor y vecino de Lorca y sólo contamos con otro documento más de 1544 por el que vende una viña.⁵ Ninguna otra información nos acerca a su actividad como pintor. Debió de morir hacia 1558, año en que hace su testamento del que apenas se pueden extraer algunos datos de filiación familiar.⁶

De **Pedro Márquez** podemos estar seguros de que ejerció realmente el oficio de pintor, aunque también los documentos para afianzar esa profesión son muy escasos.⁷ El 23 de marzo de 1573 admitía un aprendiz, por lo que se ha de suponer que era para entonces pintor reconocido en la ciudad y con cierta solvencia.⁸ En la carta de aprendizaje Francisca Fernández, viuda de Juan García, ... *puso a oficio de pintor a su hijo Juan de Teruel de edad de catorce años con Pedro Márquez pintor vecino de esta dicha ciudad por tiempo y espacio de nueve años que se cuentan desde hoy para que en este dicho tiempo le muestre y enseñe el dicho oficio de pintor sin le encubrir de él cosa alguna y a leer y escribir lo que pudiere aprender y le ha de dar de comer beber vestir y calzar y cama en que duerma y vida honesta y razonable y al fin del tiempo le ha de vestir todo de nuevo de capa y sayo y calzas de paño negro veintidoceno y su gorra y se obliga de que en todo el dicho tiempo no se irá ni ausentará de la dicha su casa y poder so pena que a su costa lo pueda traer hasta que cumpla el dicho tiempo y le pueda ejecutar por lo que gastare y estando presente el dicho Pedro Márquez recibió así por aprendiz al dicho Juan de Teruel por el dicho tiempo ...* Las condiciones varían algo con respecto a las que eran habituales en aquellos años: exceden el tiempo de aprendizaje en tres años sobre lo que generalmente se estipulaba e incluyen, además, una enseñanza de las primeras letras que no

aparece en otros contratos, lo que convierte a éste en algo singular. De su trabajo como pintor sólo volvemos a encontrar referencias en su testamento de 6 de enero de 1592, fecha próxima a la de su muerte.⁹ Se manda enterrar en la sepultura que en la colegial de San Patricio tenía su hermano el canónigo Alonso Márquez y declara tener un hijo también canónigo, Juan Márquez. Entre las mandas aparecen algunas relacionadas con la pintura: *Item mando que me debe la mujer de Alonso Sánchez carpintero veinte reales de un paño que le pinté mando que se cobren; Item mando que me debe Juan Soler herrero veinte reales de cierta obra que le hice para Vera mando que se cobren de él; Item mando y es mi voluntad que se le dé a la ermita de señor san Roque y señor san Sebastián un cuadro que tengo de Nuestra Señora con los dos santos de san Roque y san Sebastián para que el dicho cuadro esté siempre en el altar mayor de la dicha iglesia.*

Pintor de lienzos y sarguista, de Pedro Márquez no nos ha llegado algo que podamos considerar con certeza de su mano. Por su condición de mayordomo de la ermita de los santos Roque y Sebastián de Lorca, se ha supuesto que sean suyas las pinturas de la vida de la Virgen que, en un ciclo inacabado, se conservan en sus muros y que están emparentadas estilísticamente con las descubiertas recientemente en la cripta de los canónigos de la colegiata. A su mano son atribuibles también, dado su parentesco con hasta dos canónigos de San Patricio, las de carácter geométrico y candelieri, restauradas recientemente, que se observan en las pilastras del entorno de la capilla de la Virgen de la Alcázar de aquel templo, así como las de carácter figurativo en la parte interior de los arcos. A juzgar por estas muestras, fue pintor de escasa proyección, ayudado por estampas ancladas en la tradición xilográfica y con un colorido más próximo a la iluminación que a la práctica común de la pintura. [Ilust. 36]

4 AHL Prot. 50, fol. 543, 10 de marzo de 1564.

5 AHL Prot. 10, fol. s/n, 22 de octubre de 1536; Prot. 13, escritura 122, 25 de marzo de 1544.

6 AHL Prot. 18, fol. 518, 29 de septiembre de 1558.

7 Para documentos que acreditan su presencia en Lorca ver AHL Prot. 17, fol. 25 vto., 17 de enero de 1549, testigo en una escritura de soldada; Prot. 17, fol. 155, 23 de agosto de 1549, testigo en una escritura de trueque; Prot. 44, testigo en varias escrituras de 1560 (5 de mayo, 6 de abril y 13 de octubre) y 1561 (3 de enero, 9 de noviembre y 1 de diciembre); Prot. 74, fol. 40, 14 de enero de 1569, firma como testigo; Prot. 80, fol. 695, 29 de agosto de 1571, fiador del organero Francisco Juárez en el órgano que hace para Vera. En el Archivo Parroquial de San Mateo se localiza el bautizo de dos de sus hijos, Beatriz y Alonso, el 18 de octubre de 1562 y el 20 de octubre de 1566, respectivamente.

8 AHL Prot. 90, fol. 135.

9 AHL Prot. 11, testamento 118.



VIII.2. Sebastián de Ribera, Pedro de Arias, Juan Remírez y Juan Martínez Belmúdez.

Sobre el pintor **Sebastián de Ribera** y su mujer, Isabel Martínez, poco podríamos decir si nos guiásemos sólo por la documentación que les afecta directamente.¹⁰ Ribera, al que se le localiza en Lorca desde 1546, parece que ya había muerto a finales del año 1571.¹¹ Será la relación que se estableció entre éste y el también pintor Pedro de Villalobos la que aporte algunos datos precisos.

¹⁰ AHL Prot. 13, fol. 299, 18 de enero de 1546, testigo en una venta de tierra; Prot. 32, fol. 47 vº, 5 de julio de 1556, da una tierra suya para cultivar en la Cabeza del Asno por seis años; Prot. 43, fol. 363, 30 de noviembre de 1561, llamándosele maestre vende un pedazo de tierra suyo linde los montes; Prot. 50, fol. 617, 28 de septiembre de 1564, testigo en un poder de Pedro de Villalobos; Prot. 63, fol. 389, 1 de septiembre de 1571, Isabel Martínez compra un cuerpo de casa anejo a la suya en Santa María; Prot. 106, fol. 169, 7 de agosto de 1577, Isabel Martínez da carta de pago de 56 ducados al tutor y curador de los bienes de María de Villalobos, hija del pintor; Prot. 162, fols. 100 y 101, 4 de abril de 1591, Isabel Martínez vende su casa en Santa María.

¹¹ Archivo Municipal de Lorca (en adelante AML) M-63, Padrón de Bulas de 1572. Al fol. 22. Sebastián de Ribera difunto y Pedro de Villalobos difunto e Isabel Martínez y Mari Gil _____ 4 bulas

Ilustración 36

Pinturas murales de carácter geométrico y figurativas en la girola de la colegiata de San Patricio de Lorca. Por su estilo corresponden al siglo XVI y muy posiblemente se deban a la mano del pintor lorquino Pedro Márquez, a quien también pueden atribuirse las de la cripta de los canónigos y las de la ermita de los santos Roque y Sebastián de la misma ciudad.

Procede esa información del testamento y codicilo de Villalobos.¹² El pintor declaraba deber a la mujer de Sebastián de Ribera 50 ducados que ésta le había prestado y ordenaría en el codicilo que se le pagase además lo que finalmente resultare de los gastos que hacía por su enfermedad. Mucho más interesante es la siguiente cláusula del testamento: *Item mando que todos los paramentos que tengo pintados y por pintar le sean dados a la mujer de*

¹² AHL Prot. 76, fols. 504 y 506, 27 de diciembre de 1571, testamento y codicilo respectivamente.

*Sebastián de Ribera porque ella como mujer que los entiende dé cuenta a sus amos de lo que han de pagar y lo que se pagare y debiere que sea para la susodicha por el trabajo que en ello hubiere de tener y lo deajo y mando en la mejor forma y manera que de derecho lugar haya. Que estuvieran pintados y por pintar y que lo que se cobrase por ellos fuera a parar a manos de Isabel Martínez por el trabajo que en ello hubiere de tener parece señalar a Isabel Martínez como pintora de sargas, una actividad que posiblemente desarrollaría junto a su marido hasta su muerte y que pudo continuar en solitario no sabemos si ayudada por su hija a la que se nombra en el codicilo de Villalobos para lo siguiente: *Item dijo que los papeles de dibujos que tiene en su poder le sean dados a la hija de Sebastián de Ribera por el servicio que le ha hecho y de ellos se saquen cuatro papeles los que quisiere sacar Gabriel Ruiz, escultor, para Alonso Belmúdez y los demás se le den a la susodicha y de los libros que tiene de dibujos se repartan entre la susodicha y Jaime su criado del dicho Pedro de Villalobos.* El material gráfico reunido por un pintor a lo largo de su vida era apreciado por otros pintores que se apresuraban a adquirirlo en almonedas o por compra directa, siendo además un bien partible entre los herederos del artista. En este caso no sabemos con certeza si esos dibujos pudieron servir de enseñanza para las personas que los recibían o si éstas procederían a su venta para convertirlos en dinero. De aquellas sargas que fueron abundantes en la Lorca del XVI, pintadas seguramente al temple, no nos ha llegado ninguna muestra por la que poder juzgar las calidades alcanzadas que hay que suponer siempre modestas.*

Dos pintores más estuvieron trabajando en Lorca a mediados de siglo de forma esporádica si hacemos caso de las pocas referencias que de ellos tenemos. A **Pedro de Arias** se le localiza en 1548 arrendando una casa en Santa María por un año y en 1550 se ocupaba en pintar el pendón de los albañiles¹³: ... *Pedro Arias vecino de esta ciudad de Lorca otorgo y conozco por esta carta que me obligo de pintar el paño y pendón de los albañiles de esta ciudad por la una parte una imagen de Nuestra Señora con su hijo en brazos de cuatro palmos en largo o tres y medio y el medio palmo de cielo y de la otra parte un compás y una escuadra de oro fino lustrada de dos palmos y por otra parte dos palmos y medio y el compás de un palmo de largo y una cuarta de casa con su torre por la puerta de ella salga un hombre con un palustre en la mano lo cual ha de pintar*

¹³ AHL Prot. 17, 23 de julio de 1548, alquiler de casa en Santa María; Prot 154, fol. 847, 20 de enero de 1550, pendón de los albañiles.

al óleo... Hizo el trabajo por tres ducados de oro, la mitad al comienzo y la otra mitad acabada la obra, dándole los albañiles el lienzo necesario. No se sabe cuánto tiempo más pudo permanecer en Lorca. Del que suponemos sarguista **Juan Remírez** sólo nos ha llegado su testamento.¹⁴ Aunque era natural de Toledo, es posible que estuviese afincado algunos años en Lorca. Se manda enterrar en la iglesia de Santiago con acompañamiento de la cofradía de la Concepción. Ordena la venta de todos sus bienes para el pago de una deuda, destinando lo demás a misas. Reclama un dinero por pintar el órgano de la parroquia de San Juan y que lo cobrado se gastase también en misas. Tenía hasta tres esclavas en su casa que a la muerte de su primera mujer habían quedado a medio liberar. A su muerte quiere que queden libres de todo cautiverio. Declara tener recibidos *de un paño que está casi acabado de verduras cinco reales*, mandando a sus albaceas que cobren lo hecho en él. Otro tanto había recibido por un *pañó de figuras* que tenía sólo comenzado, por lo que quiere que se tase lo hecho y se ajusten cuentas con el dueño. Entre los albaceas figura Catalina Remírez, quizás su hija, casada con Gonzalo Martínez, a la que hemos de suponer residente en Lorca ya que no se especifica otra vecindad.

Algo más de importancia en su oficio parece que tuvo **Juan Martínez Belmúdez** del que hay documentación entre 1547 y 1576, aunque en su mayoría se refiere a asuntos personales no relacionados con el oficio de pintor.¹⁵ Hay un gran vacío documental entre 1549 y 1573 y ya vimos, al tratar de Jerónimo de Córdoba, que es posible que estos pintores colaboraran en un retablo, lo que puede indicar que Juan Martínez Belmúdez pudo residir en Murcia durante una parte de su vida, aunque de ello no hay constancia documental. En Lorca se localiza otro contrato de retablo más de 1575.¹⁶ Aunque el documento está en malas condiciones de conservación, de lo que se puede leer se extraen datos suficientes. El artista se obliga a pintar al óleo un retablo en cuyo tablero principal estaría nuestra señora de los Desamparados; en el ático habría un calvario con la Virgen y san Juan; y las molduras irían doradas y esgrafiadas de azul fino, verde y carmín, al óleo. El pintor debía darlo hecho y puesto en perfección por el carpintero en

¹⁴ AHL Prot. 40, fol. 296, 13 de junio de 1552.

¹⁵ AHL Prot. 16, fol. 149, 30 de enero de 1547, renueva el alquiler de una casa por un año; Prot. 17, fol. 80 vto., 25 de abril de 1549, compra de paño; Prot. 19, fol. 281, 29 de diciembre de 1549, compra de paño; Prot. 18, fol. 75 vto., testigo en un testamento; Prot. 92, fol. s/n, 30 de diciembre de 1573, figura en una escritura de partición en la que se dice que estaba en la ciudad desde hacía cuatro días; Prot. 93, fol. 372 vto., salda una deuda; Archivo Parroquial de San Mateo, libro 1º de desposorios, 19 de septiembre de 1575, testigo en la boda de Juan Martínez y María Belmúdez.

¹⁶ AHL Prot. 102, fol. 88 vto., 2 de febrero de 1575.

la iglesia de San Francisco, en la capilla de Juan Mateos, heredero de Gonzalo Mateos, en seis meses. Se le pagarían 95 ducados por tercios, como era costumbre, revisándolo finalmente oficiales que asegurasen estar terminado. Entre los testigos de la escritura aparece el carpintero Agustín de Guaita, quien a renglón seguido se obliga a realizar la obra en madera: nueve palmos de ancho y quince de alto y por un precio de 13 ducados. En la misma escritura de concierto hay nota marginal en la que el pintor se dio por pagado del retablo el 19 de enero de 1576.

VIII.3. Los Ollivier y Pedro de Villalobos

De entre los pintores que trabajan en Lorca en la segunda mitad del XVI, además de Monreal y Tizón, revisten un singular interés **Nicolás y Guillermo Ollivier**. Todavía no se ha podido determinar el grado de parentesco que les unía, o si realmente, tal y como apuntaba Espín, se trataba de una sola persona, una hipótesis que parece poco viable aunque no debe ser descartada. De la actividad de Nicolás hay noticias entre 1568 y 1570, años en que respectivamente trabaja para el Concejo en el túmulo para las honras fúnebres del príncipe don Carlos y contrata con María Collantes, viuda de Lorenzo Mateo, un retablo al óleo con la historia y martirio de Santa Catalina, ático con una Crucifixión y en el banco las armas de Lorenzo Mateo a cuyos lados irían los retratos de la comitente y su difunto marido.¹⁷

Casi justo al año siguiente de este contrato, en 20 de junio de 1571, ... *Guillermo Oliver, francés, pintor imaginario vecino de esta ciudad ... se comprometía a hacer a Alonso del Castillo un curioso retablo con el tema central del Ángel Custodio, ático con Dios Padre, escudos de la familia y los retratos de Alonso del Castillo y su mujer en las puertas que servían para cerrarlo. Los reversos de éstas, cuando se abatieran, mostrarían una pintura imitando jaspe*¹⁸. Los 30 ducados que costaría la obra nos remiten a un encargo de mediano tamaño, quizás para decorar el oratorio de la casa de Alonso del Castillo, y la elección de ese formato habla claramente de un cierto gusto arcaizante por parte de la persona que lo encarga. La llegada a Lorca de Guillermo Ollivier debió de producirse antes de la fecha mencionada, ya que el 23 de junio de ese mismo año se le paga el trabajo de dorado de unas andas para el convento

de la Merced.¹⁹ Espín dio a conocer dos trabajos más de este pintor realizados en 1573 para el Concejo: unos disfraces para las fiestas por el nacimiento del príncipe don Fernando y un lienzo, con una imagen que no se especifica, para colocarlo sobre la puerta de entrada a la sala de ayuntamiento.²⁰ Pero son las noticias procedentes de protocolos notariales las que más nos interesan. Por sendas escrituras de 12 de febrero y 6 de abril de 1572 sabemos en qué paró el retablo para el Hospital de la Concepción de tan mal recuerdo para Monreal.²¹ En la primera fecha los mayordomos de la cofradía que regentaba el hospital acuerdan pagar a Guillermo Ollivier, como principal, y a Hernán Márquez, pintor lorquino, como su fiador, 200 ducados en dinero y 20 más en oro para la pintura y dorado del retablo, asegurándose de que el pintor francés daba todas las fianzas necesarias para acabar la obra y poniendo como administrador del dinero al lorquino. El 18 de marzo Ollivier compraba una casa en Lorca por 113 ducados. En la segunda fecha antes indicada el entallador Gabriel Ruiz Tahuste se obliga a ... *acabar de labrar la madera que fuere menester para el retablo que Guillermo Oliver pintor está pintando para el hospital de Nuestra Señora de la Concepción en esta ciudad y asentar la dicha madera en todo lo que conviniere al dicho oficio de entallador ...* Todo estaría acabado en cuarenta días y por ello recibiría 35 ducados. Esta obra de una cierta envergadura, más los trabajos que ya tenía realizados Guillermo Ollivier, debió de granjearle una gran estima y los encargos de retablos se sucedieron con prontitud. El 8 de julio de 1572 Rodrigo de Liria le encomendaba, en precio de 60 ducados, la terminación de uno para su capilla de enterramiento en la Merced.²² En el tabernáculo central estaría la escultura de la Virgen; llevaría un ático con Dios Padre y ángeles rodeando un trono; en las calles laterales se pintarían los Santos Cosme y Damián y San Blas y Santa Catalina; el banco contendría los retratos del Liria y su mujer y una inscripción aclarando a devoción de quién se hizo, los que lo encargaron y el año de realización. El 23 de marzo de 1573, también para una capilla de enterramiento en la Merced, Guillermo Ollivier se comprometió a pintar y dorar un retablo del polvorista Andrés de Escofer con el tema central de la Adoración de los Magos y un coronamiento con la Asunción.²³ Recibiría el pintor por su trabajo 40 ducados. Y entre estos dos retablos se produce la

17 Ver, respectivamente: ESPÍN RAEL, J. *Artistas y artífices levantinos*. Lorca 1931; p. 49; AHL Prot. 79, fol. 199.

18 AHL Prot. 84, fol. 293.

19 AHL Prot. 83, fol. 125.

20 ESPÍN RAEL, *Artistas...*, p. 49.

21 AHL Prot. 86, fol. 143 y Prot. 84, fol. 411.

22 AHL Prot. 87, fol. 299.

23 AHL Prot. 90, fol. 128.

escritura de otro que pone una cierta confusión en la biografía del artista. El 8 de septiembre de 1572 Juan Mateos de Aguilar, en nombre de su madre María Collantes, da por zanjado el pleito que mantenían con Guillermo Ollivier sobre el retablo de Santa Catalina.²⁴ Ya se dijo antes que la teoría de Espín de que ambos Ollivier fueran en realidad la misma persona no debía descartarse, aunque si les suponemos un parentesco próximo (hermanos?, hijo y padre? ...) las reclamaciones del contrato que uno de ellos firmara se puede pensar que pasarían solidariamente al otro. Sea cual sea la solución, lo cierto es que el retablo no gustó a María Collantes y ahora el pintor se acomodaba a hacer uno nuevo -Crucifixión en el ático, Santa Catalina en el tablero central, con manto azul con estrellas doradas y diadema igualmente dorada, y San Francisco en el banco- tomando el que ya estaba hecho, valorado en 36 ducados, en parte del pago del que habría de hacer nuevamente.

No se sabe a ciencia cierta cuántos de estos encargos pudo acabar Guillermo Ollivier antes de su muerte ocurrida entre final de julio y principio de agosto de 1573. Su viuda, Luisa de Salazar, con su hija Ana, tuvo que hacer frente a la situación devolviendo unas tierras que su marido había comprado unos meses antes y que estaban aún por pagar, y trayendo a un oficial de pintor que acabara el retablo del Hospital de la Concepción, para cuyo efecto pidió que de los 50 ducados que se le debían de resto a



Ilustración 37

Atrib. a Guillermo Ollivier. *Anunciación*. 1573. Iglesia de San Mateo de Lorca. Se piensa que formaba parte del retablo encargado por la cofradía de la Concepción y que Ollivier no pudo acabar por haber muerto, finalizándolo Artus Tizón. (Fot. HUELLAS)

24 AHL Prot. 87, fol. 170.

su marido se le adelantaran veinte para acudir a algunos gastos.²⁵ El oficial, como ya sabemos, no fue otro que Artus de Brant del que ya hemos visto sus años lorquinos.

A Guillermo Ollivier se le atribuyen hoy en Lorca dos tablas, una de las cuales con el tema de la *Anunciación* parece proceder del retablo del Hospital de la Concepción. Ésta y la del *Ecce Homo*, conservada en la iglesia de San Patricio, muestran la labor de un pintor inmerso en las corrientes del manierismo que sustentaba sus composiciones en modelos transmitidos a través de la estampa. En este sentido, el *Ecce Homo* es un trasunto bastante fiel del pintado por Tiziano en torno a 1547 y que se difundió ampliamente mediante estampas y copias. [Ilust. 37 y 38]

Entre la marcha de Lorca de Alonso de Monreal y la llegada de Guillermo Ollivier, trabaja en Lorca **Pedro de Villalobos**, natural de Cifuentes (Ciudad Real). Recién llegado en 1564, diciéndose aún vecino de Cifuentes, otorga un poder general amplísimo para que Min Cristóbal, vecino de aquella villa, ... *pueda pedir cobrar y recibir todos cualesquier bienes míos y otras cosas que me son o fueren debidas en cualquier manera por cualesquier personas y de lo que resulte dar y otorgar las cartas de pago y finiquito o lasto que convenga y para que pueda arrendar y vender a cualesquier personas todos y cualesquier mis bienes por el precio y precios y tiempo a luego pagar o fiado ...*²⁶ Parece que el pintor no tenía intención de volver a su lugar de origen, como así ocurrió. Entre los testigos de ese poder se encontraba el también pintor Sebastián de Ribera, con el que debió de trabar amistad bien pronto. Villalobos era pintor al óleo y al menos se le ha localizado un contrato de retablo de dimensiones modestas. Lo contrataba el 24 de marzo de 1566, junto al tallista y escultor Gabriel Ruiz, con Francisco de Buitrago y con destino a la capilla que éste tenía en la iglesia de Santiago. La advocación central sería la de san Lázaro ... *el resucitado en la historia del martirio ...*, de nueve palmos de ancho y trece de alto ...*con remates y todo el cual ha de ser de la traza que tenga un friso abajo con su basa y su cornisa que resalte de gordor de una portaleña y arriba en que reciba la dicha columna otro friso con su arquitrabe y friso y cornisa y encima de él por remate tenga un frontispicio redondo o cuadrado como mejor viniere y les parezca a los dichos oficiales las molduras de lo cual ha de ser de plata dorada*

25 AHL Prot. 90, fol. 232, 26 de abril de 1573, compra de una heredad en el camino de Aledo; Prot. 90, fol. 412 vto., 22 de agosto de 1573, devolución, por su viuda, de la heredad comprada; AML M-80, 5 de diciembre de 1573, Luisa de Salazar, viuda de Ollivier, trata con el Hospital de la Concepción sobre acabar el retablo que su marido dejó incompleto.

26 AHL Prot. 50, fol. 617, 28 de septiembre de 1564.

en tal manera que lo harán que valga bien de todo costo diez mil maravedís que sea de muy buena perfección y hechura. Por la descripción se trató de un cuadro retablo, con dos columnas y un pequeño frontón, tan de poco presupuesto que se eligió la plata corlada. Debían entregar la obra para el día de Santiago y cobrarían algo menos de la mitad de mano del canónigo Diego de Hortigosa.²⁷

El pintor debió de completar su economía con otros negocios ajenos al arte, siendo posible que se dedicase al trato de ganado como así lo sugiere la compra de más de 250 cabezas de ganado cabrío, *grandes y chicas*, por sendas escrituras de 20 y 30 de septiembre de 1567, que en total suman una cantidad en torno a los 3.500 reales.²⁸ Son muy escasos los testimonios documentales que indican que Villalobos se mantuvo en Lorca en estos años. En octubre de 1567 aparece firmando como testigo en el testamento del alpargatero Pedro de Torres y en octubre de 1570 trataba con Alonso de Mena sobre la venta de un esclavo en estos términos: ... *Alonso de Mena confesó haber recibido del dicho Pedro de Villalobos un esclavo de los del reino de Granada herrado en los carrillos con un clavo y una s que se llama Diego de edad de hasta diez u once años y un poder para lo llevar a vender a la ciudad de Toledo o a otra parte donde viere que convenga y se lo ha de vender por el precio que hallare con que no baje de cincuenta ducados y la dicha venta ha de hacer de aquí a la pascua de resurrección.* ²⁹ Parece que Villalobos participó en la rebelión de las Alpujarras donde la rapiña de los tercios de Lorca alcanzó incluso a las personas a las que se sometía a esclavitud como *habidos en buena guerra*, marcándolos de la forma cruel que refleja el documento.

Villalobos debió de morir a finales de 1571 o comienzos de 1572. En 27 de diciembre de 1571 hizo, de forma consecutiva, testamento y codicilo para ordenar todo aquello que le importaba.³⁰ Vuelve a declararse natural de Cifuentes y manda que su cuerpo se entierre en Santiago, acompañado por la cofradía de la Sangre de Cristo a la que había pintado un paño valorado en tres ducados, dejando misas por su alma, las de sus padres y abuelos, ánimas del purgatorio y personas a las que tuviera algún cargo. En los capítulos de debe y haber, declara deber a la mujer de Sebastián de Ribera 50 ducados más lo que gastare en su enfermedad, y que Francisco Sadorní le debe 160

27 AHL Prot. 61, fol. 178.

28 AHL Prot. 61, fol. 827 y Prot. 68, fol. 336

29 AHL Prot. 76, fol. 540 y Prot. 80, fol. 197 vto.

30 AHL Prot. 76, fols. 504 y 506.



Ilustración 38

Atrib. a Guillermo Ollivier. *Ecce Homo*, h. 1570. Iglesia de San Patricio de Lorca. Concuerta estilísticamente con la *Anunciación* que se le atribuye en Lorca a Ollivier. Se desconocen su procedencia y fecha de realización, siendo una copia de una pintura del mismo tema de Tiziano fechada hacia 1547 que se transmitió a través de grabados. (Fot. *El legado de la pintura: Murcia 1516-1811*)

ducados de un ganado que le vendió. De la venta de un asno también se le deben nueve ducados. Los 50 ducados de la venta del esclavo aún se le adeudan por Alonso de Mena, mandando que se cobren. Nombra por sus cabezaleros al platero Bartolomé Arenas y el clérigo Ginés Blázquez, dejando por heredera de lo que quedase de sus bienes a su hija natural María de Villalobos, de 5 años, nombrando a Pedro de Carvajal como su curador. Algunas mandas más arreglan asuntos menores, declarando tener un esclavo de unos trece años, y con respecto a su oficio de pintor ordena lo siguiente: *Item declaro que un paramento que tengo del linaje de Nuestra Señora es de un Molina de Alhama y me debe ocho reales de las hechuras mando que se cobren y se le dé el dicho paramento. / Item mando que todos los paramentos que tengo pintados y por pintar le sean dados a la mujer de Sebastián de Ribera porque ella como mujer que los entiende dé cuenta a sus amos de lo que han de pagar y lo que se pagare y debiere que sea para la susodicha por el trabajo que en ello hubiere de tener y lo dejo y mando en la mejor forma y manera que de derecho lugar haya. [...] Item declaro que dos sábanas que me dio la de Francisco Bravo Quiles? para que las pintase mando que se devuelvan. [...] Item me debe Gabriel Ruiz escultor seis ducados mando que se cobren estando presente confieso deberlos. Item declaro que tengo en mi poder dos sábanas para pintar y de ellas una de ellas le ha faltado una tela y me debe las hechuras mando que se descuente la tela y me pague las hechuras y se le den sus sábanas.* Fueron testigos de su testamento, y del codicilo hecho a continuación, el escultor Gabriel Ruiz, el carpintero Esteban Riberón y el platero Bartolomé de Arenas. El codicilo, además de solventar pequeñas deudas a favor y en contra, algunas de ellas de nuevo por venta de animales, también nos deja ver cierta relación con el pintor Pedro Márquez, con la mujer y la hija de Sebastián de Ribera, que ya se indicó antes, a la que deja bienes propios del oficio de pintor –losas de moler, dibujos y estampas–, y manifiesta tener alguna que otra pintura por cobrar, sin especificar de qué se trataba. En una cláusula final declara su voluntad de que su hija fuese dada a Jaime González, pintor que vive en Alcantarilla, si es que la quisiese tener de balde con que la mantenga y la vista y calce. Hay que imaginar que la niña entraría a servicio del pintor hasta la mayoría de edad. Tal cosa parece que no ocurrió finalmente ya que en 20 de julio de 1578 se pagaba en Lorca a María de Villalobos la renta de un censo cuyo principal eran 60 ducados que había sido impuesto por su tutor Pedro de

Carvajal.³¹ Testamento y codicilo nos acercan algo más al ejercicio artístico de Villalobos definiéndolo como uno más de los sarguistas que estuvieron activos en la ciudad a mediados del XVI, aunque con la habilidad suficiente como para desarrollar pinturas de devoción de escaso alcance.

VIII.4. Gaspar de Castro

El siglo XVI en cuanto a pintura se cierra en Lorca con la presencia de Gaspar de Castro que estará activo hasta la tercera década del XVII. Es casi seguro que nació en 1564 ya que en un padrón lorquino de milicias de 1596 se le cita como habitante en San Juan y de 32 años de edad *poco más o menos*.³² Ejerció su oficio de pintor y dorador hasta 1630, pero su formación, de la que se desconoce todo, se produjo dentro de las coordenadas estéticas del manierismo. Su habilidad principal debió de ser el dorado, estofado y encarnación de imágenes, de la que tenemos amplias muestras documentales, pero su manejo del óleo es incuestionable así como su capacidad para pintar cuadros de poca complicación compositiva. De 20 de marzo de 1586 es su primer documento lorquino por el que se comprometía a dorar para la cofradía de san Juan de Letrán unas andas cuyo trabajo sería tasado al finalizar. Lo afianza en esta obra el carpintero Esteban de Riberón y se le llama en el documento pintor y vecino de la ciudad³³, pero por dos documentos posteriores sabemos de la vecindad cartagenera del artista. El 4 de agosto de 1588, como vecino de Cartagena, daba poder a Juan Ros para que le defendiese del pleito que le había puesto Diego González y el 24 de septiembre, con esa misma vecindad, *Gaspar Cornelio de Castro* y su mujer, Inés Ros, daban poder al mismo procurador lorquino para que pudiera cobrar todos los bienes, dineros y otras cosas que se les debieran, dando cartas de pago, así como defenderlos en cualesquier *pleitos, causas y negocios movidos y por mover*.³⁴

Gaspar de Castro fue hermano del platero Leonardo de Castro del que sabemos que estaba vecindado en Lorca en 1571.³⁵ Estuvo éste casado con Catalina de Céspedes de la que tuvo un hijo de igual nombre que ejercería su profesión de

31 AHL Prot. 108, fol. 383.

32 AML Sala II, 114.

33 AHL Prot. 67, fol. 50 vto.

34 Ver, respectivamente, AHL Prot. 143, fol. 194 y Prot. 142, fol. 722 vto.

35 MUÑOZ CLARES, M. y SÁNCHEZ ABADÍE, E. "Noticias documentales sobre plateros y platería en Lorca." En *Estudios de platería: San Eloy 2003*, Murcia 2003; págs. 405-444.

boticario en Lorca en las primeras décadas del siglo XVII. Residió en Cartagena durante algunos años donde desempeñó el cargo de recaudador de rentas reales, por el que el concejo cartagenero le plantearía pleito a su muerte ocurrida en 1586.³⁶ En ese mismo año, y como extranjero natural de Amberes, lo recoge Agulló Cobo en su libro del siguiente modo: “En el Mesón de Billota en la calle de Toledo, Leonardo de Castro, natural de Anberes y vecino de Cartagena”.³⁷ La relación de hermandad entre platero y pintor y la vuelta a Lorca de la viuda del platero con su hijo Leonardo, se acreditan por el oficio continuado de Leonardo como boticario y por el documento de venta que Catalina de Céspedes hace a su cuñado, Gaspar de Castro, de dos piezas de tierra de labor en el pago del Almorgón en 1592, siendo uno de los testigos el ya mencionado sobrino.³⁸ Gaspar de Castro es, pues, otro de esos artistas centroeuropeos, este de muy bajo perfil, que encontraron acomodo en España en las décadas finales del siglo XVI, siendo en Lorca el tercero que se detecta después de los Ollivier y Artus Brant, aunque en este caso con una categoría muy inferior en todo a la de sus colegas.

No parece que Castro transmitiese sus habilidades en el oficio de modo convincente. Se han detectado para él dos aprendizajes que no acabaron bien. El primero de ellos fue el del niño Pedro de Ribabellosa, quien contaba con cinco años de edad cuando su tutor lo pone con Castro por doce años para que durante el dicho tiempo lo tenga en su casa y servicio como aprendiz y le enseñe el dicho su oficio de pintor como convenga todo lo que pudiere. De nuevo es una modalidad de contrato de servicio y aprendizaje en la que el pupilo pagaba su enseñanza con el trabajo doméstico, siendo las demás condiciones las habituales. Una escritura posterior nos aclara qué es lo que pasó:

... Alonso de Miras yerno de Juan del Castillo vecino de esta ciudad de Lorca dijo que en días? pasados puso a Pedro de Ribabellosa su alnado hijo de María Pérez su mujer con Gaspar de Castro pintor por tiempo de doce años para que le mostrare el dicho oficio y de ello hicieron escritura ante Juan López de Peralta ... y ha estado en casa del dicho Gaspar de Castro siete años desde que

*era de 5 años y le ha dado de comer vestir y calzar y por causa de que el dicho Pedro de Ribabellosa no aprende el dicho oficio ni se ha inclinado a ello antes se le ha huido de su servicio al dicho Gaspar de Castro y al presente está fuera de él se han convenido y concertado de dar por ninguna la dicha escritura y concierto que tenían hecho ... y el dicho Gaspar de Castro queda a darle nueve reales al dicho Alonso de Miras para comprar un paño para un sayo y calzones al dicho Pedro Ribabellosa y se lo dará luego que lo haya traído a esta ciudad de la villa de Totana donde está ...*³⁹

El niño, que había sido apartado por su padrastra del núcleo familiar al contraer matrimonio con la madre, no tenía predisposición alguna a aprender el oficio que le había sido asignado cuando empezó a tener edad para ello. Bien distinta sería la situación de otro aprendiz, Pedro Rubio, hijo de Antonio Rubio, privado de la vista, que como administrador del menor y a la edad de 11 años colocó al niño a servicio y soldada con el pintor por tiempo de once años con el compromiso de que le enseñase el dicho oficio de pintor y dorador con las condiciones de costumbre. La escritura, hecha el 5 de noviembre de 1617, se dio por cancelada el 2 de febrero de 1623 y ese mismo día Antonio Rubio ponía a su hijo por aprendiz de pintor con Cristóbal de Toledo por tiempo de cuatro años.⁴⁰ Forzosamente hay que pensar que Castro tenía sus limitaciones y que en cuanto a pintura es posible que sus habilidades fueran escasas y su estilo muy anticuado para los tiempos de renovación que se vivían.

La profesión de Gaspar de Castro y su matrimonio con Inés Ros, oriunda de Lorca, le proporcionarían una vida estable y con cierto acomodo. En 1607, al tomar un dinero a censo de la pía memoria de Sarabia, declaraban como bienes propios, libres de cargas, para la oportuna fianza, una casa en San Juan y un huerto y tres tahúllas más en el pago de Alcalá.⁴¹ Poseían otras propiedades aunque con cargas y obligaciones. En los años finales de su vida tomó a servicio a alguna niña, un gasto añadido que garantizaba al matrimonio la asistencia doméstica precisa para la vejez. Propietario de unas casas en la parroquia de San Juan, por algunos años vivió en las parroquias de Santiago y San Mateo, tal y como señalan algunos alquileres, barrios más propicios

36 Archivo Municipal de Cartagena, Depósito Parque de Artillería, Sig. CH02292, 00018. Requerimiento del regidor y comisario Pedro Casanova al alcalde mayor para que haga sacar traslado del libro de cuentas de la cobranza de las rentas reales de la ciudad, de cuando estuvieron a cargo de Leonardo de Castro, para el pleito que se sigue contra él. Año 1586.

37 AGULLÓ COBO, M. *Extranjeros en España*. Boston 2016; p. 19.

38 AHL Prot. 160, fol. 255 vto., 28 de noviembre de 1592.

39 AHL Prot. 158, fol. 169. 22 de marzo de 1591, aprendizaje; y Prot. 178, fol. 81, 28 de octubre de 1597, cancelación del aprendizaje.

40 AHL Prot. 291, fol. 150 vto., aprendizaje; Prot. 291, fol. 150 vto., cancelación de aprendizaje; y Prot. 314, fol. 53 vto., nuevo aprendizaje con Cristóbal de Toledo.

41 AHL Prot. 250, fol. 192, 15 de octubre de 1607.

para el desarrollo de su profesión. Por herencias y adquisiciones entraron a formar parte de sus bienes algunas tierras de labor que disfrutó o arrendó, obteniendo de ellas una renta que completaba su economía. No sabemos cuántos hijos tuvo el matrimonio pero al menos tres hijas llegaron a la edad adulta: Claradina, que casó con el platero David Condomina, Catalina, casada con el barbero Cristóbal Valeros, y María, casada con el sastre Gonzalo Capel.⁴²

Los documentos que nos hablan de la actividad artística de Castro no son muy abundantes pero sí que caracterizan bien al personaje. Además de los enumerados por Espín en su conocido libro, entre sus trabajos figuraban el dorado de rejas para particulares, el de todo tipo de ornamentos litúrgicos para parroquias y cofradías (atriles, andas...) y el de encarnación y dorado de imágenes. Fue durante unos años el maestro de referencia en Lorca para este tipo de trabajos y a él acudieron también desde Cehegín, para cuya parroquia policromaría una imagen de san Pedro, lo que sugiere que con este tipo de trabajos pudo abarcar un radio amplio de poblaciones en torno a Lorca. En esta última ciudad se le han documentado trabajos para la imagen titular de la cofradía de San Antón, de alpargateros, radicada en la Merced, una imagen de san Patricio que había hecho Cristóbal de Salazar para Gómez de Guevara García de Alcaraz, destinada a la iglesia colegial, o las realizadas para el Concejo y que iban a ir colocadas en tres puertas de la ciudad: San Ginés, La Palma y Nogalte. En este último contrato se obligaba al pintor a ... *encarnar los rostros, manos y pies de las dichas imágenes y el caballo en que está la de S. Jorge y dar colores a las ropas y sus guarniciones de oro y plata donde conviniere todo ello hecho y acabado al óleo perfectamente y de forma*

42 AHL Prot. 149, fol. 114, 6 de febrero de 1589, arrendamiento de una casa en San Mateo por cuatro años; Prot. 165, fol. 22 vto., 8 de enero de 1592, recibe 6 ducados del arrendamiento de una casa; Prot. 160, fol. 105, 3 de junio de 1592, arriendo de una casa en la Corredera por dos años; Prot. 167, fol. 356 vto., 19 de noviembre de 1592, recibe cinco ducados por unos árboles dañados en su huerta de Marchena; Prot. 160, fol. 105, 25 de abril de 1593, partición con sus cuñados de unas tierras en Béjar, herencia de Juan Ros; Prot. 180, fol. 232 vto., 14 de abril de 1595, arriendo de una casa en Santiago por tres años; Prot. 178, fol. 22 vto., 21 de febrero de 1596, arriendo unos bancales con viña y arbolado en Alcalá; Prot. 197, fol. 646, 1 de octubre de 1598, arriendo un majuelo en Alcalá; Prot. 198, fol. 50, 22 de marzo de 1599, compra dos cuerpos de casa a censo en San Juan junto a la que ya poseía; Prot. 206, fol. s/n, 26 de enero de 1601, reconoce un censo antiguo que hacían esas casas al Hospital de la Concepción de 10.000 mrs; Prot. 222, fol. 18, 17 de febrero de 1601, paga 10.000 para liquidar al propietario la compra a censo de dos casas en San Juan; Prot. 222, fol. 168, 1 de noviembre de 1601, arrienda una de las casas que poseía en San Juan; Prot. 238, fol. 268, 22 de noviembre de 1606, vende una tierra de labor que tenía en Marchena; Prot. 40, fol. 424, 20 de marzo de 1607, pago de la dote de Claradina de Castro que desde que casó con David Condomina había estado viviendo en casa del pintor; Prot. 250, fol. 175 vto., 5 de diciembre de 1608, el pintor y su mujer renuevan una memoria anual de misas por Juana Hernández Ros, abuela de Inés Ros, como condición de las tierras que heredaron en el pago de Alcalá; Prot. 256, fol. 89, 27 de mayo de 1609, afianza a su yerno el platero David Condomina al realizar una banda de oro; Prot. 258, fol. 60, 27 de mayo de 1609, paga por su yerno David Condomina una deuda de 251 reales; Prot. 273, fol. 223, 3 de noviembre de 1615, arrienda unas tierras en el pago de Alcalá; Prot. 200, fol. 442, 10 de enero de 1616, testamento de Cristóbal Valeros, barbero, casado con Catalina de Castro; Prot. 318, fol. 17, 24 de enero de 1623 y Prot. 312, fol. 93, 26 de diciembre de 1623, el pintor y su mujer contratan el servicio y soldada de dos niñas de corta edad; Prot. 300, fol. 406 vto., 2 de febrero de 1626, vende una tierra de labor en Alcalá; Prot. 341, fol. 200, 17 de noviembre de 1630, Inés Ros, viuda de Gaspar de Castro, arrienda una tierras en Alcalá; Prot. 371, fol. 93, 31 de julio de 1638, testamento de Inés Ros en el que nombra a su hija María de Castro. Otras escrituras dan cuenta de la permanencia del pintor en Lorca y reflejan los asuntos particulares más habituales (poderes para pleitos, devoluciones de trigo al Monte de Piedad, compra de paño, etc.).

que el agua que lloviere no lo desbarate. Se revisaría finalmente el trabajo por oficiales y se le abonarían al pintor 34 ducados en diferentes pagos. El precio de este tipo de trabajos oscilaba entre los doce y los 50 ducados en función del tamaño de las esculturas y de los requisitos de oro y estofado que se realizasen. Más lucrativo resultaba el dorado de unas andas que, como las que hizo para la cofradía de santa María de Lorca, alcanzaban unos precios alrededor de los 100 ducados. La prueba de que Gaspar de Castro también era capaz de pintar al óleo composiciones de no mucha complicación, la tenemos en el expediente de contratación del cuadro-retablo que ocuparía el altar mayor de la capilla del Hospital de la Concepción hecho en 1628. Adjudicada la obra por un sistema de puja a la baja, nuestro pintor ofreció hacer el trabajo en 80 ducados después de las ofertas de Alejo Mejías y Antonio Rojo. El tablero de en medio llevaría la imagen de san Julián y en el banco la historia de este santo. En el frontispicio habría una gloria y las partes de arquitectura irían doradas y con esgrafiados en aquellos lugares que lo permitieran (friso, pilastras...). La obra la haría finalmente Cristóbal de Toledo y así lo explicaban los mayordomos: ... *dijeron que por cuanto en la dicha iglesia hay necesidad precisa de que se haga un cuadro retablo de San Julián porque el que había por ser antiguo y de lienzo el tiempo lo ha consumido y el señor visitador de este obispado haciendo visita dejó encargado se hiciese y renovase el dicho retablo y mandaron hacerlo de madera y para pintarlo al óleo ...= y porque estos otorgantes movidos de su buen celo y por aumentar la dicha cofradía han excusado que se haga el remate en los dichos setecientos reales procurando con todo cuidado con los maestros y pintores de esta ciudad lo hagan por menos precio y lo tienen tratado y concertado con Cristóbal de Toledo, pintor.* La sola presentación de Castro a esta adjudicación garantiza que el pintor desarrolló también una labor de pintura de caballete de la que, sin embargo, no se tiene constancia documental alguna.⁴³

43 AHL Prot. 169, fol. 109, 28 de noviembre de 1596, dorado de la coronación de una reja; 1601 (ESPÍN RAE, *Artistas...*, p. 73), dorado de un atril para Santa María y otros trabajos para la cofradía del Rosario; Prot. 295, fol. 105 vto., 16 de mayo de 1603, policromado de una imagen de san Pedro para Cehegín; Prot. 216, fol. 238 vto., 5 de septiembre de 1604 y Prot. 216, fols. 31-36, 16 de enero de 1605, policromado de una imagen de san Antón para su cofradía lorquina y convenio de los alpargateros con el convento de la Merced; Prot. 238, fol. 169, 19 de junio de 1605, policromado de una escultura de san Patricio para la colegial; Prot. 235, fol. s/n, 16 de agosto de 1605, dorado de unas andas para la cofradía de santa María; 1606 (ESPÍN RAE, *Artistas...*, p. 73), dora unas andas e insignias de la cofradía del Rosario; Prot. 241, fol. 86, 12 de mayo de 1606, fiador del Sebastián Gutiérrez "de nación italiano" por una reja de madera; Prot. 248, fol. 570, 10 de mayo de 1607, policromado de tres esculturas para las puertas de la ciudad de Lorca; 1616 (ESPÍN RAE, *Artistas...*, p. 74), pago de la fábrica de San Juan por dorar y encarnar las imágenes de talla de Cristo y san Juan, dos ángeles y un jarro, además de platerar unos candelabros; 1622 (ESPÍN RAE, *Artistas...*, p. 74), 70 reales del Concejo por pintar los escudos de armas de las gramallas de los reyes de armas y el del pendón real, para la ceremonia de la proclamación en Lorca de Felipe IV; Prot. 337, fols. 309-313, 15 de junio de 1628, cuadro-retablo de san Julián.



REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES
DE SANTA MARÍA DE LA ARRIXACA
DE MURCIA



REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES
DE SANTA MARÍA DE LA ARRIXACA
DE MURCIA



**FUNDACIÓN
CAJAMURCIA**