

HERNANDO DE MAYORGA, UN PINTOR SALMANTINO EN CUENCA DURANTE EL RENACIMIENTO

PEDRO MIGUEL IBAÑEZ MARTINEZ

Durante el siglo XVI puede contabilizarse un elevado número de pintores trabajando en Cuenca y su territorio. Una parte de ellos provenía de los más diversos lugares del reino. Entre estos artistas foráneos se encuentra el hasta ahora desconocido pintor Hernando de Mayorga. Trabaja en Cuenca durante el último cuarto de siglo, revelando la documentación que su taller era uno de los más activos de la época.

Hernando de Mayorga procede de tierras castellano-leonesas. Su apellido evoca de inmediato el municipio homónimo de la provincia de Valladolid, en el partido judicial de Medina de Rioseco¹. En su testamento, redactado el 7 de noviembre de 1599, se declara natural de la ciudad de Salamanca. Sus padres se llamaban Alonso López y Francisca de Mayorga, y habían sido vecinos de dicha ciudad en las parroquias de San Cebrián y de San Polo. Durante su matrimonio construyeron unas casas fuera de la puerta de San Polo, en «la calle real que va a San Andrés donde los dichos mis padres estan enterrados». A pesar de que en estos momentos Hernando llevaba ya, como mínimo, quince años viviendo en Cuenca, aún conservaba bienes en su ciudad natal, según declara en una de las cláusulas: «de las dichas casas e demas bienes que los dichos mis padres dexaron me pertenece la mitad, porque la otra mitad pertenece a Geronima Lopez mi hermana... mando que se cobre...»². Otros parientes salmantinos se citan en las últimas voluntades del pintor³.

Nada se sabe de la fecha de nacimiento de Mayorga, así como de las circunstancias que le llevaron a Cuenca. Aquí aparece avecindado el 13 de noviembre de 1585, citado entre los testigos de un poder redactado por el pintor genovés

¹ Existen otros pintores apellidados Mayorga en la pintura española del renacimiento. Queremos recordar aquí como más importantes a Cristóbal y Juan de Mayorga, que trabajan en Andalucía durante la primera mitad del siglo XVI.

² Archivo Histórico Provincial de Cuenca, Tomás Pardo, 1597 a 1601, n.º 751, f. 526 v.º.

³ Su hermana Jerónima había casado primeramente con Bernardino de Tarragona, y luego con el licenciado Acosta. Hija de Jerónima fue Francisca López, casada con otro salmantino, Diego Hernández, a quien Hernando de Mayorga invoca como testigo en relación con sus propiedades existentes en Salamanca (*Ibidem*).

Bartolomé Matarana⁴. Casó con la conquense Catalina Díaz, que debía formar parte de la importante familia local de los Pérez de Teruel, descendientes de conversos. La suegra de Mayorga se llamaba Ana Pérez, y Diego Pérez de Teruel el Viejo y su hijo Diego Pérez de Teruel el Mozo son nombrados por el pintor sus testamentarios⁵. A lo largo de los años, los Pérez de Teruel aparecen con frecuencia en la vida del artista⁶.

Hernando y Catalina tuvieron tres hijos: Alonso, Jerónimo y Francisca de Mayorga. No es casual que los nombres coincidan con los de padres y hermana del pintor. Los dos hijos varones siguieron la profesión paterna, ejerciendo su oficio en Cuenca durante el primer tercio del siglo XVII. En las cuentas de la catedral de Cuenca, correspondientes a 1620-1621, consta un pago a Alonso de Mayorga por retocar los lienzos del monumento⁷. Por las mismas fechas, Jerónimo de Mayorga pinta y dora el retablo mayor de la parroquia conquense de Santa María de Gracia⁸.

Al contrario de lo que sucede con otros artistas coetáneos, conocemos muchos más datos sobre la vida profesional de Hernando de Mayorga que sobre su ámbito estrictamente privado, al margen de los referidos. El 7 de noviembre de 1599 se fecha su testamento, al cual aludimos con anterioridad. Quizá no llegase a vivir mucho más de ese momento, como parecen revelar sus propias palabras: «avnque se escreuir, por la flaqueza de mi enfermedad no pude firmar e rogue a vn testigo por mi lo firmase». Dispone ser enterrado en la parroquia conquense de San Esteban, y que acompañe su cuerpo el cabildo de Nuestra Señora de la Soledad y de las Animas del Purgatorio, del cual era cofrade⁹.

Según parece, Mayorga no llegó a poseer vivienda propia en Cuenca. En fecha tan tardía como la del 31 de agosto de 1595 alquilaba unas casas de Francisco del Castillo, por algo menos de tres años¹⁰. No sabemos el lugar exacto donde estaban ubicadas, pero con toda lógica se encontrarían dentro del barrio de San Esteban, un área urbana relativamente marginal respecto a los ejes viarios fundamentales de la ciudad. En el mismo barrio radicaron algunos de los más significados talleres de la época. Así, el de los Castro (Gonzalo y sus hijos Diego y Pedro) y, especialmente, el de los Gómez (Martín Gómez el Viejo, su hijo Gonzalo y sus nietos Juan y Martín Gómez el Joven). Esto no supone que alrededor de la iglesia de San Esteban se aglutinasen los talleres dedicados al arte pictórico. En Cuenca, los obradores de los pintores se dispersaban por toda la ciudad, al contra-

⁴ A.H.P.C., Diego González de Nájera, 1558 a 1586, n.º 400, f. 46.

⁵ A.H.P.C., Tomás Pardo, 1597 a 1601, n.º 751, ff. 526 v.º y 528 r.

⁶ En 1591, Diego Pérez de Teruel el Mozo sale como fiador de Hernando de Mayorga en los conciertos sobre una imagen y retablo para la iglesia de San Lorenzo, aneja a La Rada, y retablo para El Acebrón, poblaciones todas de la provincia de Cuenca (A.H.P.C., Inocencio Pardo, 1591 a 1593, n.º 645, ff. 361-362). El mismo Diego es testigo cuando Mayorga alquila una casa en 1595 (A.H.P.C., Diego de Molina, 1595 y 1596, n.º 714, f. 589).

⁷ Archivo Catedralicio de Cuenca, *Libro de cuentas de fábrica 1591-1621*, f. 462 r.

⁸ D. PEREZ RAMIREZ, «La Sinagoga de Cuenca, Iglesia de Santa María la Nueva». *Cuenca*, n.º 19-20 (1982), p. 61.

⁹ A.H.P.C., Tomás Pardo, 1597 a 1601, n.º 751, ff. 522 v.º y 528 r.

¹⁰ A.H.P.C., Diego de Molina, 1595 y 1596, n.º 714, f. 589.

rio de lo que sucedía con otros oficios artísticos (los plateros, por ejemplo, concentrados cerca de la plaza Mayor).

Hernando de Mayorga alternó profesionalmente con los más importantes pintores que trabajaron en Cuenca durante el último cuarto del siglo XVI. Bartolomé Matarana es uno de los nombres prestigiosos. En 1585 ya debían colaborar ambos, según puede deducirse del poder citado en párrafos anteriores, y mantendrán este vínculo a lo largo de la docena de años en que coinciden sus respectivas trayectorias. Hay que pensar, incluso, en una cierta posición de dependencia del salmantino respecto al genovés, como declara el mismo Mayorga en una cláusula de su testamento:

«Ytem, mando y es mi voluntad se aga cuenta con el dicho Bartolome Matarana de lo que me deue por un memorial que esta en mi poder, de jornales en dias que e trauaxado por su cuenta, y lo que paresciere se me deua se cobre del susodicho, porque fuera de lo contenido en el dicho memorial no le debo ni me deue cosa alguna de todos cuantos dares y tomares entre los dos a auido hasta el dia de oy».¹¹

No solamente cabe definir esta colaboración en aquellos trabajos explícitos en los documentos (obras para Campillo de Altobuey, Almendros y Tribaldos, entre otras). Algo semejante puede intuirse detrás de muchas intervenciones como testigo o fiador en asuntos de Matarana. El 2 de marzo de 1594 es citado Mayorga entre los testigos del concierto de Matarana con el mayordomo de la iglesia de Villar del Saz de Don Guillén, para hacer el retablo y sagrario de dicha iglesia¹². El 12 de diciembre de ese mismo año firma entre los testigos de un documento de Matarana y el entallador Alonso Serrano, que tienen el encargo de una imagen de la Virgen del Rosario para Villar del Saz de Don Guillén¹³. El 12 de septiembre de 1595 sale Mayorga como fiador en el concierto de un retablo para la ermita de San Cristóbal, del lugar de Osa de la Vega¹⁴.

Son estos años, mediados de los noventa, cuando posiblemente sea más intensa la cooperación entre ambos artistas. Lo revela claramente un poder del pintor genovés al salmantino, fechado el 11 de enero de 1595, para que «ansi como yo mismo... pueidais ... concertar en el dicho mi nombre cualquier obra de pintura que os encomienden, ansi dorado como de pintura y estufado... e ansimismo podais reçuiuir, auer y cobrar cualesquier marauedis a quenta de la dicha obra»¹⁵.

Otro artista importante —dentro de la pintura conquense de finales de siglo— con quien trabaja Mayorga es Juan Gómez, más tarde pintor real en la corte de Felipe II. El 30 de mayo de 1589 recibe, por parte de Gómez, el traspaso del dorado del retablo mayor del monasterio de Jesús y María de la ciudad de Huete, centro principal de la Alcarria conquense. En un plazo de quince días deberá trasladarse a Huete y residir allí hasta dar por terminado el trabajo, que será en unos

¹¹ A.H.P.C., Tomás Pardo, 1597 a 1601, n.º 751, f. 527 r.

¹² Alonso Mejía, 1594 a 1596, n.º 439, f. 174 v.º.

¹³ A.H.P.C., Alonso Mejía, 1594 a 1596, n.º 439 f. 360 v.º.

¹⁴ A.H.P.C., Gabriel Ruiz, 1595, t. II, n.º 384, ff. 149-150.

¹⁵ A.H.P.C., Cristóbal Ordóñez, 1592 a 1595, n.º 710, f. 568.

siete meses. Gómez le pagará setenta y siete ducados y medio más comida, posada y cama durante todo este tiempo. También le proporcionará periódicamente el oro necesario para llevar a término su labor¹⁶. Que los dos artistas mantuvieron a lo largo de los años contactos profesionales y personales lo prueba el que en 1592, cuando Juan Gómez ha salido definitivamente de Cuenca para establecerse como pintor real en Madrid y El Escorial, recibe poder del mismo Gómez para que cobre en su nombre una deuda pendiente¹⁷.

Vamos a detenernos en algunos de los datos aportados por el contrato del retablo de Huete. En la cláusula de salvaguarda se recoge que, si por falta de materiales debiera Mayorga interrumpir su trabajo, Gómez tendrá que compensarle con ocho reales diarios de sueldo. Debe verse ahí, por mor de penalización, un pequeño aumento sobre la cotización efectiva del pintor. Calculamos el salario posible de Mayorga entre seis y medio y siete reales al día. Sin llegar —por citar algún caso— a la altura de maestros como Bartolomé Matarana (o, algunas décadas antes, Martín Gómez el Viejo), esta cantidad le sitúa en un punto relativamente elevado dentro del escalafón de los pintores conquenses. En 1580, una fecha lo suficientemente próxima para que la inflación no alterase en demasía la perspectiva, el salario de oficiales pintores como Quílez Moreno y Pedro Muñoz de Aguilar (con los que en su momento formaría compañía Hernando) no sobrepasaba los cuatro reales y medio.

Cuestión de interés es también la de clarificar la dedicación profesional de Hernando de Mayorga. En el retablo de Huete interviene como dorador, y son numerosísimos los contratos que aluden a una labor de pintor de imaginería. Más adelante habrá ocasión de enumerarlos. En el contexto del arte conquense se distinguen pintores de pincel y pintores de imaginería. La figura del dorador estricto es desconocida, siendo absorbida esta especialización por las otras categorías. La dificultad estriba en diferenciar en cada caso el pincel de la imaginería, ya que hasta los maestros más prestigiosos no vacilaban en policromar los más humildes objetos. En caso como el de Mayorga no puede, pues, darse un valor absoluto a la información proporcionada por los documentos conocidos. Creemos que, aunque buena parte de su trayectoria se centrase en el campo estrictamente decorativo, era un artista que dominaba también las técnicas de la creación pictórica. De hecho, en el concierto para pintar el retablo mayor del monasterio de San Francisco, en la villa de Valera de Abajo (1596), se hace inequívoca referencia a tableros de pincel:

«... en los tableros a de auer en el primero señor Sant Françisco, en el segundo vn Cristo crucificado con Sant Juan y María a los lados, en los nichos de entre columnas a de auer en cada uno su figura, las que se pidieren, y en los pedestales de las columnas ni más ni menos»¹⁸.

¹⁶ A.H.P.C., Gabriel de Valenzuela, 1589, n.º 503, ff. 513-515.

¹⁷ A.H.P.C., Gabriel de Valenzuela, 1592, n.º 508, f. 768.

¹⁸ A.H.P.C., Inocencio Pardo, 1593 a 1597, n. 646, f. 869 v.º.

En concordancia con este pensamiento atribuiremos a Hernando de Mayorga la máxima responsabilidad en una hermosa producción de finales de siglo, el retablo de la ermita de la Trinidad de Campillo de Altobuey.

Aunque la problemática dista mucho de quedar definida con rotundidad, parecen existir bastantes razones para adjudicar a Mayorga buena parte del altar de la Trinidad de Campillo de Altobuey. En bella mazonería tardoplateresca se enmarcan trece tableros de pincel, a los que cabe sumar un Calvario de bulto situado en el remate. La calle central acoge los paneles de mayores dimensiones: *Trinidad* (T. 1,33 × 0,91) en el primer cuerpo y *Resurrección* (T. 1,05 × 0,90) en el segundo. Las calles laterales del primer cuerpo se desdoblan en anchura y altura, encerrando ocho encasamientos destinados a otros tantos apóstoles: *San Bartolomé* (T. 0,67 × 0,35), *Santiago el Mayor* (T. 0,67 × 0,32), *San Judas Tadeo* (T. 0,67 × 0,32), *Apóstol* (T. 0,67 × 0,35), *San Andrés* (T. 0,66 × 0,35), *San Pedro* (T. 0,67 × 0,32), *San Felipe* (T. 0,67 × 0,32) y *San Juan Evangelista* (T. 0,67 × 0,32). Los consideramos resto de un apostolado que vendría originariamente completado con otros cuatro apóstoles situados probablemente, dos a dos, en sendos guardapolvos de iguales dimensiones que las calles laterales y a la altura del primer cuerpo.

En las calles laterales del segundo cuerpo se representa a *San Francisco* (T. 1,05 × 0,33 aprox.) y *San Pedro Mártir* (T. 1,06 × 0,34), sumándose a los anteriores un medallón oblongo ubicado en el lado de la Epístola (T. 0,26 × 0,34 aprox.), en mal estado de conservación y difícilmente identificable. Parece figurar a una santa portando una cruz en las manos (¿Santa Elena?). Otro medallón dispuesto en el lado del Evangelio ha perdido la pintura que lo decoraba.

La documentación existente, relativamente abundante, no deja de plantear dudas. El 11 de mayo de 1594 otorgaba poder Bartolomé Matarana a Hernando de Mayorga para que se concertase con el mayordomo de la iglesia de la Trinidad «sobre el azer del retablo que por el prouisor de este obispado no esta encargado agamos para la dicha iglesia»¹⁹.

El problema se complica ante la existencia de otro documento, fechado el 9 de junio de 1598, que vuelve a referirse al retablo. Se trata de una carta de concordia entre Mayorga y el también pintor Miguel Guijarro, avecindado en la villa de Campillo. Ambos artistas alegan derechos para trabajar en la obra. Afirma Mayorga que unos siete años antes se concertó con el mayordomo de la ermita para «pintar y dorar, y estofar el retablo que esta hecho de madera de la Santisima Trinidad en la dicha ermita». Por su parte, Miguel Guijarro asegura tener el mismo encargo por parte del mayordomo desde abril de 1598. Tratándose pleito entre ambos, optan por llegar al siguiente acuerdo:

«yo el dicho Miguel Guijarro e de dar, como por esta presenta carta doy, al dicho Fernando de Mayorga la mitad de toda la dicha obra que se a de hacer en el dicho retablo en madera para que la pinte, dore y estofe»²⁰.

¹⁹ A.H.P.C., Inocencio Pardo, 1593 a 1597, n.º 646, f. 562.

²⁰ A.H.P.C., Diego González de Nájera, 1598, n.º 412, ff. 537-539.

No se nombra aquí para nada a Bartolomé Matarana, pero debe recordarse que por estas fechas, junio de 1598, el artista genovés llevaba casi un año en Valencia, ciudad a la que se había trasladado para decorar la capilla del Colegio de Corpus Chisti.

Son diversas las variables a contemplar en el retablo de Campillo de Altobuey. Los nombres citados en la documentación implican a Matarana, Mayorga y Guijarro, y su realización se extiende a lo largo de la década de los noventa, comprendiendo varias etapas. En líneas generales, las pinturas se acomodan a los niveles estilísticos representados por Matarana, pero también ofrecen bastantes elementos diferenciales respecto a la obra documentada del genovés (por ejemplo, el retablo de la capilla de Agustín Guerrero, en la colegiata de Belmonte, realizado por estos mismos años). Los rostros de la mayoría de los apóstoles se homogenizan con los modelos mataranescos. Puede comprobarse en la facies aplastada de *San Pedro*, inmediato precursor del santo homónimo del Corpus Chisti valenciano. Sin embargo, los ropajes desaliñados y de revueltos plegados contrastan con las cuidadas telas del citado altar de Belmonte. La agitación compositiva y los matices fisionómicos que se observan en el tablero de la *Resurrección*, unido a una mayor dureza en la factura, discrepan también del arte reposado y sin complicaciones de Matarana.

En 1598 lo que parece repartirse entre Mayorga y Guijarro es la pintura, dorado y estofado de parte de la talla del retablo, no los tableros de pincel. Por otra parte, la obra no está ya formada y lista para pintar, sino que «se a de haçer en el dicho retablo en madera». Creemos que por estas fechas ya se había realizado la estructura básica del retablo, incluyendo los tableros. ¿Puede referirse la nueva fase al coronamiento del altar, en cuyo centro campea el Calvario escultórico, y que en detalles de la mazonería presenta algunos rasgos diferenciales respecto a los dos primeros cuerpos? Además, la consideración profesional de Guijarro no permite hablar más que de un pintor estrictamente pueblerino, del cual sabemos que primeramente estuvo vecindado en Villanueva de la Jara²¹ y luego en el mismo Campillo. No parece que deba incluirse entre los autores de los paneles, y más cuando en los contratos se implica a pintores mucho más cualificados.

Nuestra hipótesis considera que, a mediados de los noventa, Matarana y Mayorga habrían realizado los tableros en colaboración, correspondiendo la traza y estilo general de las pinturas al artista genovés, y siendo ayudado ampliamente en la ejecución por el salmantino, que habría introducido algunas variaciones estilísticas como las ya citadas. Mayorga, que trabajó a jornal en diversas ocasiones con Matarana, debió ser discípulo y seguidor suyo. Una vez emigrado su maestro y asociado a Valencia, y debiendo terminarse el retablo, Mayorga queda como único responsable junto al recién incorporado Miguel Guijarro.

En la localidad alcarreña de Valdemoro del Rey se conserva, aunque muy alterado por el curso de los tiempos, el retablo del altar mayor de su iglesia. El deterioro y suciedad reinantes impiden hacer un análisis detenido de las pinturas que lo decoran. Aún así, puede observarse una *Adoración de los pastores* (T.

²¹ A.H.P.C., Francisco Pardo, 1598 y 1599, n.º 276, f. 298.

0,80 × 0,70) que concuerda estilísticamente con el retablo de Campillo, aunque manifestando una calidad muy inferior. Las actitudes declamatorias y el desasosiego compositivo evocan paneles como el de la *Resurrección* de Campillo de Altbuey. También se produce una homologación en los ropajes, de pliegues estrechos y revueltos. El 20 de agosto de 1589, junto a los pintores Pedro Muñoz de Aguilar y Quílez Moreno recibía Mayorga la mitad del retablo de Valdemoro, por traspaso de Magdalena de la Torre, viuda de Diego de Segovia²². Así pues, la *Adoración de los pastores*, fruto de la participación del taller de Mayorga en el retablo de Valdemoro, sería anterior en varios años al altar de la Trinidad.

Hasta aquí nos hemos ocupado de las obras que, razonablemente y pese a diversas interrogantes aún no completamente resueltas, puede adjudicarse documentalmente a Hernando de Mayorga. Pero son mucho más numerosos los trabajos de los que existen noticias y que no parecen haberse conservado. Citaremos a continuación, sumariamente, los más importantes, referidos a diversos pueblos del obispado de Cuenca:

- Imagen de la Virgen y andas para la iglesia de Culebras (1587):
La imagen fue realizada por el entallador Matía Hernández. En las cuentas parroquiales se recogen diversos pagos a Mayorga por la pintura de dicha imagen y de unas andas²³.
- Dorado del retablo del monasterio de Jesús de Huete (1589):
(nos remitimos a lo dicho sobre esta obra en páginas anteriores).
- Retablo mayor de la iglesia de Navalón (1589):
El 20 de agosto de 1589, Magdalena de la Torre, viuda del pintor Diego de Segovia, cedía a Pedro Muñoz de Aguilar, Fernando de Mayorga y Quílez Moreno, la mitad de la obra de pintura del retablo mayor de la iglesia de Navalón, que había sido encomendada a su difunto marido. La otra mitad estaba a cargo de Bartolomé Matarana²⁴.
- Imágenes de San Cosme y San Damián para Zafra de Záncara (1589):
El dorado de las imágenes le había sido encargado por Bartolomé de Malpesa, vecino de la villa de Zafra. El autor de las tablas era Diego de Villadiego el Viejo²⁵.
- Imagen y retablo para la iglesia de San Lorenzo, aneja a La Rada (1591):
El 4 de enero de 1591 otorgaba fianzas Mayorga por esta obra²⁶. En el testamento del pintor se da el retablo por terminado, entregado y tasado²⁷.
- Retablo para la iglesia de El Acebrón (1591):
En relación con el documento de fianza del 4 de enero de 1591, citado en el punto anterior, se hace mención de este nuevo trabajo encomendado a Mayorga.
- Sagrario de la iglesia de Tribaldos (1592):
El 29 de setiembre de 1592, Bartolomé Matarana, Hernando de Mayorga y el

²² A.H.P.C., Gabriel de Valenzuela, 1589, n.º 503, ff. 825-828.

²³ Archivo Diocesano de Cuenca, *Libro de fábrica de la iglesia parroquial de Culebras (1578-1595)*, Parroquias, P-1463, ff. 89, 105 v.º y 106 r.

²⁴ A.H.P.C., Gabriel de Valenzuela, 1589, n.º 503, ff. 825-828.

²⁵ A.H.P.C., Rodrigo de la Hoz, 1589 a 1593, n.º 676-677 (676), s.f.

²⁶ A.H.P.C., Inocencio Pardo, 1591 a 1593, n.º 645, ff. 361-362.

²⁷ A.H.P.C., Tomás Pardo, 1597 a 1601, n.º 751, f. 523r.

- entallador Luis de Borunda se conciertan con el mayordomo de la iglesia de Tribaldos para hacer un sagrario de talla y pintura²⁸.
- Sagrario de la iglesia de Almendros (1592):
El 2 de setiembre de 1592, Bartolomé Matarana y Quílez Moreno otorgaban poder a Mayorga para que pudiera concertar el retablo mayor y sagrario de la parroquial de Almendros²⁹. El hermoso altar mayor de Almendros, todavía conservado, no se pintó hasta comienzos del siglo XVII, sin que pueda constatarse la intervención de los pintores citados. Lo que sí se hizo fue el sagrario, según afirma Mayorga en su testamento³⁰.
 - Trabajo indeterminado para la iglesia de Valdemeca (1593):
Un poder de cobro de Mayorga, fechado el 1 de junio de 1593, acredita la realización de alguna obra para la serrana villa de Valdemeca³¹.
 - Retablo mayor de la iglesia de Beamud (1595):
Realizado con la colaboración de Quílez Moreno, en fecha 17 de julio de 1595 ya estaba asentado en la iglesia³².
 - Retablo mayor del monasterio de San Francisco, de Valera de Abajo (1596):
El 23 de setiembre de 1596, Hernando de Mayorga y Pedro Muñoz de Aguilar concertaban dicho retablo con los representantes de D. Fernando Ruiz de Alarcón, señor de la citada villa³³.
 - Otras obras mencionadas en el testamento del pintor:
En el testamento de Hernando de Mayorga se citan numerosas obras contratadas por su taller, unas ya terminadas y otras en proceso de realización. Destaca la asiduidad con que colaboró con los pintores conquenses Quílez Moreno y Pedro Muñoz de Aguilar. Especialmente con este último, formó sólida compañía a lo largo de años. Entre estas obras enumeraremos el retablo de la ermita de San Miguel en Barchín del Hoyo, sagrario de la iglesia de La Hinojosa, sagrario de la iglesia de Campillo-Paravientos, imagen de San Miguel para una ermita de Palomares del Campo, sagrario de la iglesia del Salvador de Requena, retablo de la iglesia de Iniesta, imagen de la Virgen para Iniesta, retablo y sagrario para la parroquia conquense de San Esteban, imagen para La Canaleja, andas para la iglesia de Villar del Saz de Don Guillén, andas para la iglesia de Valsalobre, pintura de un San Cristóbal y un Crucifijo para La Parra de las Vegas, caja para la iglesia de Belmontejo, retablo de la iglesia de Las Zomas y retablo para la iglesia de Altarejos, entre otros³⁴.

²⁸ A.H.P.C., Inocencio Pardo, 1591 a 1593, n.º 645, ff. 657-658.

²⁹ A.H.P.C., Inocencio Pardo, 1591 a 1593, n.º 645, f. 650.

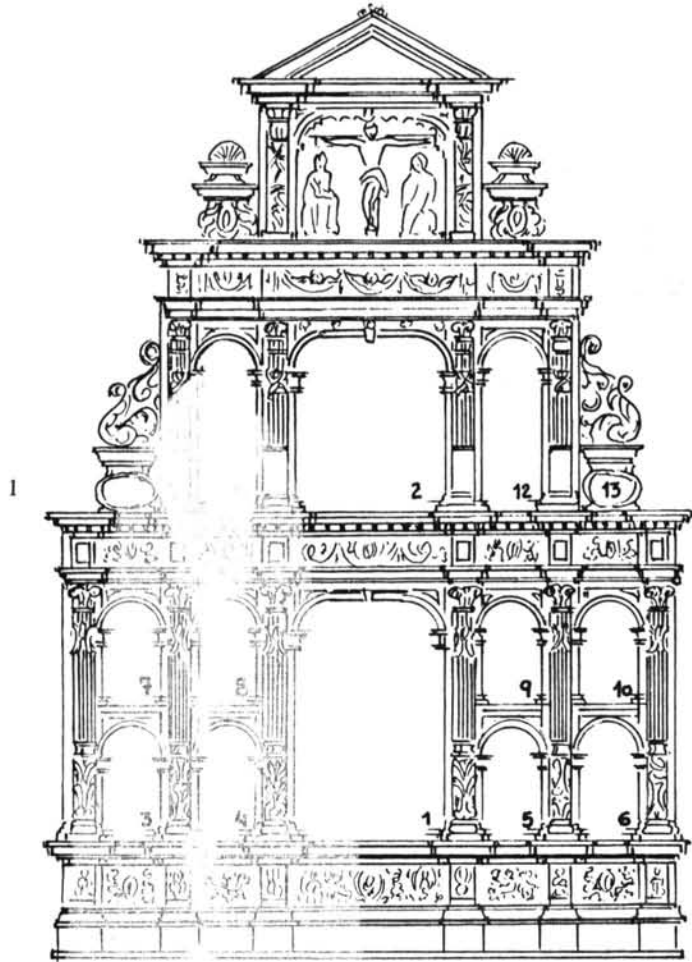
³⁰ A.H.P.C., Tomás Pardo, 1597 a 1601, n.º 751, ff. 256 v.º-257 r.

³¹ A.H.P.C., Esteban de Valenzuela, 1593, n.º 667, ff. 288-290.

³² A.H.P.C., Pedro Gómez, 1595, y Diego González de Nájera, 1596, n.º 411, f. 94.

³³ A.H.P.C., Inocencio Pardo, 1593 a 1597, n.º 646, ff. 869-871 r.

³⁴ A.H.P.C., Tomás Pardo, 1597 a 1601, n.º 751, ff. 523-527.



1. Campillo de Altobuey (Cuenca). Ermita de la Trinidad. Esquema del retablo mayor.—2. Vista general del retablo.

LAMINA II



1 y 2. Campillo de Altobuey (Cuenca). Ermita de la Trinidad. Dos detalles del retablo mayor.