

LA OBRA DOCUMENTADA DE PEDRO MACHUCA Y LUIS MACHUCA HOROZCO EN LA CIUDAD DE JAÉN (1539-1550)

María Soledad Lázaro Damas

RESUMEN: En este estudio se analiza la producción artística documentada de Pedro Machuca en la ciudad de Jaén: el retablo de la Virgen de la Capilla, el retablo de la iglesia de San Andrés, el retablo de San Pedro de Osma de la Catedral, el retablo para la capilla de D. Pedro Monroy y el retablo para la capilla de D. Pedro de Ocón. De igual manera se realiza un acercamiento a la personalidad artística de Luis Machuca Horozco, cuya autoría aparece documentada en el retablo de D. Pedro de Ocón.

ABSTRACT: This study analyzes Pedro Machuca's documented artistic production in the city of Jaen: the altarpiece of the Virgen de la Capilla, the altarpiece of Saint Andres, the altarpiece of Saint Pedro de Osma, the altarpiece for the chapel of Pedro Monroy and the altarpiece for the chapel of Pedro de Ocón. Likewise, we make an approach to the artistic personality of Luis Machuca Horozco, whose authorship appears to be documented in the altarpiece of Pedro de Ocón

A mediados del siglo XVI el licenciado Lázaro de Velasco, futuro maestro mayor de la Catedral de Granada, realizaría la primera traducción al castellano manuscrita y conocida del libro *De Archittetura* de Marco Vitrubio Polión (SÁNCHEZ CANTÓN, 1923:181). En el estudio introductorio a este texto, Velasco incluiría algunas notas sobre diferentes artistas españoles de su tiempo entre los que se encontraban Pedro Machuca y Luis Machuca Horozco, padre e hijo respectivamente, a quienes Velasco destacó junto a otros significativos nombres, entre ellos los correspondientes a Alonso Berruguete, Diego de Siloe, Alonso de Covarrubias, o Juan de Orea (GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, 1949:11). A los Machuca se referiría Lázaro de Velasco en los siguientes términos:

BOLETÍN. INSTITUTO DE ESTUDIOS GIENNENSES Julio/Dicbre. 2008 – Nº 198 – Págs. 289-319 – I.S.S.N.: 0561-3590
Recepción de originales marzo 2009 Aceptación definitiva marzo 2009

«En este tiempo [1520] vino Machuca de Italia, pintor celebrado, discípulo de Michael Angel, el qual pintó maravillosas obras en el reyno de Granada y en las ciudades de Jaén, Toledo y convento de Uclés, y architecto que eligio la casa real del Alhambra que se labra al romano, la qual prosigue Luis Horozco su hijo, bien entendido, que estuvo en Italia» (GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, 1941:99).

Mediante estos breves, pero expresivos comentarios, Lázaro de Velasco subrayaba para la posteridad la maestría de uno de los grandes artistas del Renacimiento español al tiempo que ponderaba la calidad artística de las obras de pintura realizadas por Pedro Machuca para diferentes ciudades y poblaciones de Andalucía y Castilla. En sus reflexiones quedaba incluido Luis Machuca Horozco, de quien Velasco pondera su perfecto conocimiento del proyecto en marcha en el palacio real nuevo de la Alhambra al calificarle de «bien entendido». Opinión muy valiosa si se tiene en cuenta la formación de Velasco como arquitecto. Lamentablemente no existe entre sus palabras una sola alusión a la relación de Luis Machuca con el arte de la pintura, lo que no debe extrañar dada la intencionalidad de sus comentarios y la naturaleza de su estudio introductorio. Por último la mención a Italia, en el caso de los dos maestros, permite deducir la importancia que Velasco otorgaba a este marco geográfico, cultural y artístico y a su ascendiente sobre la formación y la obra de los Machuca.

El silencio de Lázaro de Velasco, acerca de la actividad de Luis Machuca como pintor, se suple con el testimonio posterior de Juan de Maeda quien, en el informe realizado en 1576 sobre las obras desarrolladas en la Casa Real nueva de la Alhambra, valoraba con pocas pero escogidas palabras las cualidades como pintores de ambos maestros:

«Machuca el viexo que fue el primer maestro que intento los edificios de esta Real Casa era pintor mui eçelente y el hixo que le sucedió tambien...» (CRUCES, 2000:227).

Esta reflexión inicial sobre los positivos comentarios de dos maestros contemporáneos de los dos Machuca, formados en un medio artístico como lo fue el de Granada, en el segundo tercio del siglo XVI, nos sirve para acercarnos a la consideración de una faceta artística de Pedro y Luis Machuca, la relacionada con la pintura, una actividad ampliamente documentada en el caso del primero en la ciudad de Jaén, especialmente en el periodo de tiempo comprendido entre 1539 y 1550, y poco conocida en el caso del segundo. Se trata de algo más de una década, fecunda para el gran maestro de origen toledano; de una etapa de formación y especialización, en el caso de Luis Machuca, y de un periodo en el que la semilla

artística del Renacimiento italiano arraiga con fuerza en Jaén, unas raíces artísticas a las que no fue ajeno Pedro Machuca.

La relación artística documentada de Pedro Machuca con Jaén se inicia en el año 1520, precisamente tras su vuelta de Italia y con anterioridad a su presencia en la ciudad de Granada, donde aparece vinculado con Jacobo Florentino. En Jaén, Machuca realizaría la obra de pintura y dorado del *altar de Santa María de Consolación*, cuya talla había sido realizada previamente por Juan López de Velasco (GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, 1941:100), maestro vinculado a la obra de la sillería catedralicia. El altar estaba ubicado en la capilla principal del trascoro catedralicio (LÁZARO DAMAS, 2007) y de él se conserva una tabla al óleo con el tema de la Sagrada Familia acompañada de San Juanito¹. Gracias a las valiosas anotaciones tomadas por Gómez-Moreno de las cuentas de fábrica correspondientes a ese año, y hoy en paradero desconocido, se conoce la cantidad abonada a Machuca por la realización de la pintura, que ascendió a cincuenta ducados: «a Machuca pintor por el retablo de la ymagen de nuestra señora nuevo que se puso y está en el altar de consolación cincuenta ducados en que lo igualamos» (GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, 1941:167). Una cantidad a la que habría que añadir la abonada con posterioridad en razón de los panes de oro utilizados para el dorado. La documentación publicada por Gómez-Moreno no incluye referencias a las fechas concretas del abono lo que impide establecer con certeza las fechas en las que el altar debía estar concluido. No obstante, pensamos que el altar debió encargarse con posterioridad a la visita realizada por el obispo D. Alonso Suárez a la catedral de Jaén en la primavera de 1518 y que, su dorado y la pintura, pudieron encargarse a Machuca antes de terminar el año 1519 o en los primeros meses de 1520, tal y como se exponía en otro estudio anterior (LÁZARO DAMAS, 2007). La autoría de Machuca sobre esta tabla quedó olvidada hasta mediados del siglo XX, fechas en las que Andreina Griseri estableció su relación con la producción de Machuca y con unas fechas cercanas a su regreso de Italia, una atribución basada en la estrecha vinculación de la tabla catedralicia con la *madonna del Suffragio*, conservada en el Museo del Prado firmada por Pedro Machuca

¹ El estudio histórico-documental, estilístico e iconográfico de esta tabla ha sido abordado en nuestro estudio «La obra pictórica de Pedro Machuca en la catedral de Jaén», *Códice*, 20, 2007, 19-36. En este estudio se analizan de forma pormenorizada las cuestiones relativas al retablo de la Virgen de Consolación, el conjunto del retablo de *San Pedro de Osma* así como la tabla de la *Piedad de María* conservada en el Museo Catedralicio de Jaén. Por este motivo y en aras de una mayor brevedad, las referencias a esas obras en el presente estudio se han reducido sensiblemente. Remitimos pues a la lectura del citado trabajo en el que se incluye una relación bibliográfica amplia, relacionada con la obra de Pedro Machuca.



Virgen de Consolación. (Arturo Aragón Moriana)

y fechada en 1517 (GRISERI, 1959:33-43). Establecida la relación artística, el profesor Hernández Perera ratificaría la atribución y plantearía su identificación con la pintura del altar de Santa María de Consolación (HERNÁNDEZ PERERA, 1960:79-81), aceptada por la crítica posterior.

Tras la realización de este retablo o altar, Machuca debió trasladarse a Granada, donde se documenta trabajando en 1521 para la Capilla Real en unión de Jacobo Florentino, sin que se hayan podido documentar en Jaén otras obras realizadas por el pintor aunque sus cualidades como diseñador pudieran haberse puesto de relieve con motivo de la realización de

una obra, indocumentada hasta la fecha, como es el llamado retablo del Corpus, de la iglesia de Santa María Magdalena de Jaén, cuya autoría se ha vinculado a Jacobo Florentino y a Jerónimo Quijano. Su composición, en la que se mezcla el deseo idealizador más palpable con el recurso a lo grotesco, se inserta plenamente en las características de la obra conocida de Machuca y recuerda, en parte, el dibujo del Descendimiento del Museo del Louvre, con el que comparte el esquema compositivo de la escena del *pasmo* o desmayo de la Virgen y la figura del soldado situado a la derecha. Al margen de otras consideraciones que podrían realizarse, conviene destacar el modelado de la cabeza de Cristo, la composición de la figura de San Juan Evangelista así como el detalle de la greca que recorre los brazos de la cruz y estampa el perizoma, un detalle presente en otras obras conservadas de Machuca como es el caso de la Sagrada Familia de la catedral de Jaén y el tríptico de Lopera. Sin que afirmemos la paternidad de Machuca sobre la obra de talla, creemos que bien pudo ser el autor de la traza, interpretada plásticamente por los entalladores activos en Jaén en la década de 1520, entre ellos el propio Quijano. Aunque tradicionalmente se ha admitido como válida la relación de esta obra con la cofradía del Corpus establecida en esta parroquia, no habría que descartar su relación con otros espacios parroquiales o conventuales de Jaén; de hecho el escudo que aparecía en el marco que servía de pie a este retablo representa las cinco llagas de Cristo, lo que podría servir para vincular esta obra a un convento carmelita, franciscano o dominico, dada la estrecha relación de estas órdenes religiosas con el culto y la devoción a la Sangre y a las llagas de Cristo.

Tras los abonos correspondientes por la realización del altar de Nuestra Señora de Consolación, y después de una amplia laguna documental de unos veinte años, el nombre de Pedro Machuca vuelve a asociarse nuevamente con la ciudad de Jaén en el año 1540 y, de forma más concreta, con la iglesia parroquial de San Ildefonso cuyas cuentas de fábrica reflejan la relación del pintor con el *retablo de la Virgen de la Capilla*.

La iglesia parroquial de San Ildefonso se convirtió, a lo largo de la Edad Moderna, en uno de los templos más significativos de la ciudad gracias a la existencia en él de una imagen mariana, de origen bajomedieval, conocida con el título de la Capilla. La imagen quedó asociada desde fechas tempranas a un hecho sobrenatural, ocurrido el 11 de junio de 1430, y conocido como *milagro o tradición del Descenso* (MONTUÑO, 1950). En unas fechas de especial inseguridad para el futuro de la ciudad de Jaén y sus habitantes, se produjo una aparición sobrenatural cuya protagonista fue la Virgen María y cuyo dato más significativo fue su

recorrido por las calles del arrabal hasta la iglesia de San Ildefonso, lo que se conoce como el descenso de la Virgen a Jaén. En memoria del suceso fue construida una pequeña capilla junto a la iglesia, posiblemente una simple hornacina debidamente protegida, en la que se colocó y se dio culto a una imagen existente en el templo y visible a través de una reja; con el paso del tiempo, la imagen sería la receptora de una devoción cada vez más amplia hacia la figura de la Virgen y, en especial, de una devoción creciente hacia el milagro.

Durante el episcopado de D. Luis Osorio la iglesia fue objeto de obras relacionadas posiblemente con su ampliación, obras que se documentan ya en 1491² y que se mantienen durante el episcopado de D. Alonso Suárez hasta, al menos, 1507³. En esta ampliación, que podría relacionarse con la zona de la cabecera, quedaría incluida la capilla dedicada a la Virgen que, la documentación de 1519, sitúa junto a la iglesia⁴ y que sería especialmente dignificada con una entrada y portada monumental.

El culto a la imagen y lo que representaba no podría entenderse en sus justos términos sin hacer alusión a una cofradía nacida en torno a ella y que, documentada desde fechas muy tempranas⁵, debió suponer un elemento poderoso para explicar la propagación de su culto. Con su existencia habría que relacionar, en parte, el proyecto de creación de una capilla propia para la imagen y la dotación de la misma, empresas a las que nunca fue ajena la propia iglesia parroquial de San Ildefonso, como testimonian sus cuentas de fábrica. Las obras de la capilla, sufragadas con las donaciones de sus devotos, parecen iniciarse durante la segunda década del siglo y se documentan ya en marcha durante el año 1516, extendiéndose durante un periodo de tiempo muy amplio ya que, en 1532, aun se registran donaciones con destino a la obra de Nuestra Señora de la Capilla⁶. A pesar de lo reciente de su edificación, la capilla estaba afectada de cierta ruina en el año 1539, especificándose en las cuentas de fábrica de la parroquia claramente su derrumbe (LÁZARO DAMAS, 1989:139),

² Archivo Histórico Provincial de Jaén [A.H.P.J.] leg^o 9, f^o 89. Contrato entre el cantero Benito Fernández del Castillo y los clérigos de la iglesia de San Ildefonso para suministrar dos mil cargas de piedra.

³ A.H.P.J. leg^o 11, f^o 160-161. Testamento de Fernando Sánchez de Almarcha. En este documento se ordena la celebración de diferentes misas en el altar de la Virgen de la Capilla así como la donación de mil maravedís para la obra de San Ildefonso.

⁴ A.H.P.J. leg^o 6, f^o 228. Testamento de Martín de Espinosa.

⁵ A.H.P.J. leg^o 1, f^o 204. Referencia a los cofrades de la Virgen de la Capilla en 1503.

⁶ A.H.P.J. leg^o 44, f^o 181v. Testamento otorgado en febrero de 1532. Donación de quinientos maravedís.

por lo que se procedía en el otoño del citado año a su reconstrucción, en el marco de otras obras de importancia desarrolladas por las mismas fechas en el resto del templo.

De forma paralela se afrontó la tarea de construir un retablo para esta capilla cuyo encargo e importe fue responsabilidad de la iglesia, a juzgar por las anotaciones de fábrica. No se sabe si el encargo tenía como finalidad la sustitución de una obra anterior, posiblemente arruinada si se tienen en cuenta los datos anteriores, o si por el contrario se trataba del primer retablo realizado para esta capilla. El retablo debió encargarse durante el año 1539 y, en su realización, intervinieron los pintores Pedro Machuca, Lucas Quiterio y Lorenzo Gómez. El conocimiento que tenemos de esta obra se debe a la existencia de las citadas cuentas de fábrica de la iglesia, en cuyas anotaciones y libranzas se reflejan tanto los pagos como la labor realizada por cada uno de los pintores citados. Esa misma documentación permite, además, la deducción de algunas cuestiones relacionadas con la pieza. El retablo estaba compuesto por cuatro tableros cuya pintura fue ejecutada por Pedro Machuca: «*recibensele mas en cuenta quarenta mill maravedis que pagó a machuca pintor por los quatro tableros que pintó del retablo de nuestra Señora de la Capilla*»⁷. Se desconoce el talante del programa iconográfico del conjunto del retablo aunque, dado su destino, es factible pensar que estaría en relación directa tanto con la titularidad oficial de la capilla, la Visitación de Nuestra Señora, como con el milagro del Descenso. Argote de Molina se refería en 1588 a esta obra y afirmaba que la escena del Descenso estaba pintada en la capilla (ARGOTE DE MOLINA, 1588:318) por lo que entra dentro de lo posible que estos episodios estuviesen representados en el retablo con un planteamiento narrativo, acorde con el interés en la difusión del milagro, tal y como se hizo en el retablo realizado por Andrés Bautista Carrillo a fines del siglo XVII y que antecede al camarín barroco (ULIERTE VÁZQUEZ, 1986:140-143). Por otra parte cabe recordar que la iglesia de San Ildefonso contaba en 1430, en las fechas del milagro, con un retablo donde estaban representados tanto la Virgen como San Ildefonso, titular del templo, tal y como manifestaron los testigos del milagro en el Memorial del Descenso (MONTUNO, 1950:312) por lo que, dada la íntima relación entre ambos episodios, es muy posible que, también, la imposición de la casulla a San Ildefonso fuera una de las escenas representadas. El retablo se completaba con dos imágenes de talla, según se anota en el inventario de 1540, correspondiendo una de ellas a la imagen realizada por

⁷ A.H.D.J. Parroquias. Iglesia de San Ildefonso. Cuentas de fábrica 1540-1599, fº 19.

el escultor Juan de Reolid. Es posible que la otra imagen fuese la actual Virgen de la Capilla, una imagen procedente de otro retablo que no hay que descartar fuese el existente primitivamente en la capilla mayor.

Frente al retablo de Santa María de Consolación realizado en 1520 para la Catedral, la intervención de Machuca en el retablo de la Virgen de la Capilla se centró en la pintura de los tableros exclusivamente, en las cuestiones puramente artísticas, corriendo las labores más artesanales de policromía, dorado y estofa a cargo de los pintores Lucas Quiterio, que percibió 52.750 maravedis por su trabajo, y de Lorenzo Gómez, que percibió 37.500. Ambos pintores ocupan un lugar destacado en el ambiente pictórico giennense de la primera mitad del siglo, según invita a pensar la documentación de la época y según se deduce del estudio publicado por José Domínguez Cubero, en el que se incluyen referencias a estos dos maestros (DOMÍNGUEZ CUBERO, 2002:150-151).

Posiblemente encargado durante el primer semestre de 1539, es muy posible que el retablo estuviese terminado a finales de ese año ya que los pagos anotados fueron efectuados el 26 de junio de 1540, fechas en las que debía estar totalmente acabado y colocado en la capilla. En esas fechas el retablo había sido ya tasado por dos maestros, concretamente los pintores Antón Becerra y Lucas Sánchez. El primero percibió veintidos reales por su tasación, cuyo pago le fue efectuado por mandado del deán, siendo la cantidad que se pagó a Sánchez de ocho reales. Igualmente el retablo contaba ya en esas fechas con un guardapolvo, pieza que no pudo haberse realizado antes de concluirse el retablo y colocarse en el lugar correspondiente. Aunque se conoce el nombre de los tasadores se ignora qué intereses defendían cada uno de ellos o si su evaluación estaba relacionada con un aspecto concreto del retablo. Si se tiene en cuenta que Antón Becerra aparece relacionado con lo que, en la época, se denominaba pintura de pincel o imagería, cabe deducir que fuese él quien se ocupase de una manera más específica de la tasación de la obra de Machuca pero la misma consideración cabe en el caso de Lucas Sánchez, por lo que hay que considerar que llevaron a cabo una tasación conjunta de las labores de policromía y dorado así como de la obra de pincel. Resulta llamativa la diferencia existente entre las cantidades abonadas a ambos maestros, lo que podría justificarse si se tiene en cuenta la residencia de Antón Becerra en Baeza y la de Lucas Sánchez en Jaén.

Durante la última década del siglo XVI se procedió a la construcción de una nueva capilla para la Virgen, a la que se debió trasladar el retablo, acomodándolo a las nuevas dimensiones del recinto sagrado donde debía

ser ubicado. Posiblemente con este hecho hay que relacionar la intervención documentada del entallador Cristóbal Téllez en esta capilla, para la cual realizó un tabernáculo (ORTEGA SAGRISTA, 1959:45), así como la intervención del pintor Diego Domedel que percibió una cantidad pequeña, algo más de 14.000 maravedís, por pintar, refrescar y aderezar el retablo (ORTEGA SAGRISTA, 1959:46), al margen de otra cantidad que había percibido por las labores de dorado. Cabe suponer, ante la falta de datos sobre la construcción o hechura de un nuevo retablo, que el realizado por Pedro Machuca se conservase a lo largo del siglo XVII, siendo sustituido por el nuevo retablo barroco realizado por Andrés Bautista Carrillo hacia 1690⁸. No existen referencias documentadas acerca de su destino posterior que bien pudo ser algún altar de este mismo templo o de otra iglesia en el mejor de los casos. En este sentido conviene recordar un breve comentario de Rafael Ortega Sagrista, en su estudio sobre la iglesia de San Andrés, quien aludía a la enajenación de los retablos antiguos de San Ildefonso al monasterio de los monjes Basilio de Cambil (ORTEGA SAGRISTA, 1961:39). No obstante no ha llegado hasta nuestros días pintura alguna que pueda relacionarse estilísticamente o temáticamente con este retablo.

Tras la conclusión del retablo de la Virgen de la Capilla cabe la posibilidad, aun por documentar, de una posterior relación de Machuca con esta iglesia y más concretamente en la realización de su retablo mayor. En la visita realizada por D. Francisco de Mendoza, en 1540, se dictaron una serie de mandatos relativos al arreglo y compostura de las obras de platería, frontales, manteles y aderezos de altares fundamentalmente pero, entre ellos y en primer lugar con un carácter prioritario, destaca la orden de realizar el retablo mayor: «*Primeramente que se haga el retablo para el altar mayor como esta mandado ante todas cosas. Y luego hecho el retablo se haga la torre y la campana*»⁹. Con posterioridad a esta visita no se ha documentado iniciativa alguna relacionada con el citado retablo ni pago alguno vinculado con este concepto, por lo que habría que pensar que el retablo no se realizó. Pero, precisamente, la falta de documentación a este respecto nos impide descartar de forma rotunda su realización. Que hubo retablo mayor está documentado ya que, en 1564, se anota un pago al entallador Cristóbal de Cuellar y al pintor Antonio Sánchez por «*la talla y dorado y estofado y pintura de la peana del sagrario que se hizo para la*

⁸ En el año 1692 la realización del retablo estaba detenida debido a la falta de medios económicos para satisfacer su coste, motivo por el que un devoto hace donación del importe de una deuda a favor del Santuario. A.H.P.J., leg^o 1799, f^o 332.

⁹ A.H.D.J. Parroquia de San Ildefonso. Libro de cuentas y fábrica 1540-1599, f^o 23.

dicha iglesia»¹⁰. Muchos años después, en 1592, se documenta un pago de diecinueve reales al pintor Juan Cano «*de jaspear y dar colores a los cantos del retablo del altar mayor*»¹¹. El retablo se mantuvo en pie al menos hasta el año 1734, aunque su estado no debía ser ya el mas adecuado según se desprende del auto emitido por el Visitador del Obispado, en el que se manifestaba la necesidad de hacer cierta obra en el altar mayor, «*bien sea del retablo por ser muy antiguo el que tiene, bien sea de aderezarlo y poner un manifestador*» (ORTEGA SAGRISTA, 1959:58).

En fechas muy cercanas a las estimadas para la realización del retablo de la Virgen de la Capilla contrató Pedro Machuca el *retablo mayor para la iglesia de San Andrés de Jaén*, una modesta fábrica que contaba, al igual que la iglesia de San Ildefonso, con una capilla mariana bajo la advocación de la Limpia Concepción de Nuestra Señora, fundada por D. Gutierre González Doncel. Es posible que el encargo del retablo fuese consecuencia de una visita a esta iglesia en 1540, al igual que ocurrió con la iglesia de San Ildefonso, y del mandato correspondiente, aspecto que no puede aclararse ya que la información localizada sobre esta obra es de tipo económico y laboral, referente a los pagos fragmentados a lo largo de varias décadas, y a los maestros que colaboraron con Pedro Machuca en la policromía y labores de dorado fundamentalmente (DOMÍNGUEZ CUBERO, 1989:71-80). Pero, precisamente, la larga duración de la deuda nos invita a pensar en un contrato del retablo impuesto por otras instancias superiores a las de la propia parroquia.

Como ocurriese en el citado retablo de la Virgen de la Capilla, en este retablo se desarrollaría un programa pictórico con un marcado protagonismo de Machuca. A tenor de la documentación conservada, el retablo debió realizarse entre 1540 y el verano de 1541 puesto que, en septiembre de ese año, ya había sido tasado en la cantidad de 244.000 maravedís, y Machuca había percibido los primeros pagos. No obstante el resto de las cantidades adeudadas, aproximadamente la mitad de la tasación, aún se adeudaban el 11 agosto de 1547, fecha en la que Pedro Machuca otorgaba una carta de finiquito de pago por las cantidades recibidas al mayordomo de la iglesia de San Andrés, una cantidad estimada en 103.000 maravedís. De la carta de finiquito de pago se deduce que la obra fue concertada por Machuca quien, con posterioridad, debió concertar con el pintor Lorenzo Gómez las labores de policromía y dorado de la armadura del retablo, tarea que no pudo acabar por producirse su

¹⁰ A.H.D.J, Ibidem, fº 153v.

¹¹ A.H.D.J. Ibidem, fº 342.

fallecimiento mientras trabajaba en esta obra. Gómez fue sustituido por el pintor Pedro Hernández del Huerto cuya labor se centró en el acabado de partes concretas, como fueron los pedestales y *otras menudencias*. Como ocurriera en el retablo citado de la Virgen de la Capilla, Lucas Sánchez actuó como tasador y percibió un total de quince reales, liquidados entre Machuca y la Iglesia. En la carta de finiquito se especifican otras cantidades pagadas al pintor Alonso de Villanueva, vecino de Úbeda, y acreedor de Lorenzo Gómez. Ambos maestros habían concertado la pintura del retablo de la iglesia de San Nicolás de Úbeda, realizado entre 1541 y 1543 por los entalladores Sancho del Cerro, Francisco Pérez y Francisco de Salamanca (RUIZ PRIETO, 1906:105), una tarea por la que Lorenzo Gómez había percibido la cantidad de 12.891 maravedis sin que conste una participación real por su parte. Ruiz Prieto documentó la obra del retablo en los años referidos así como los nombres de Lucas Quiterio, Alonso de Villanueva, Pedro de Ortega y Alonso Gómez, como doradores, aunque Gómez moriría antes de emprenderse el dorado.

Muerto Machuca en 1550, su viuda y sus hijos percibieron el resto de las cantidades en 1556, 1558 y 1573, actuando como mediador el escultor Juan de Reolid en 1558 (ORTEGA SAGRISTA, 1961:29).

Años más tarde el retablo sería objeto de nuevas intervenciones con la finalidad de retocar algún elemento; así es como hay que interpretar la intervención de los hermanos Pero y Francisco Gómez, documentada por Ortega Sagrista. El retablo realizado para esta iglesia se mantuvo hasta mediados del siglo XVIII, fechas en las que fue sustituido por un retablo barroco (ULIERTE, 1986: 186-188). En este intervalo de tiempo fue sometido a alguna reforma, concretamente Ortega Sagrista menciona la intervención sin especificar de Roque de Figueredo, en realidad Enrique de Figueredo, y la adición de un sagrario, realizado por Sebastián de Solís en 1609 y reformado en 1703 por Andrés Bautista Carrillo (ULIERTE, 1986:186). A este maestro se encomendaría en las mismas fechas la tarea de restaurar la escultura integrante de este retablo ya que, como se indica en los libros de cabildo correspondientes a ese año: «*diferentes echuras de santos que ai en el altar mayor de la iglesia de San Andrés estan maltratados e indecentes para poder servir en el adorno de dicho altar y para que se pongan corrientes y decentes acordaron se lleven a Andrés Bautista, maestro escultor, para que los ponga decentes y corrientes*»¹². Este testimonio documental resulta de gran interés puesto que revela la existencia de un retablo integrado por esculturas y que habría que vincular con el realizado por Pedro

¹² Archivo de la Santa Capilla de San Andrés de Jaén. Libro de cabildos de 1703, acta del día 14 de julio, fol. 380v.

Machuca. Para vincular el retablo realizado en 1540 con el existente a comienzos del siglo XVIII se ha de recordar la deuda de esta iglesia con Machuca y sus herederos, a lo largo de unos treinta y tres años, lo que implica un estado de cuentas poco saneado o precario y hace difícil pensar en un nuevo encargo a comienzos del siglo XVII. En todo caso, la existencia de esculturas nos plantea la posible relación de esta obra con el escultor Juan de Reolid, quien actuó como intermediario entre la fábrica de San Andrés y los herederos de Machuca, artista que también intervino en el retablo de la Virgen de la Capilla.

En la primavera de 1546 Pedro Machuca recibió un encargo de singular importancia como fue el *retablo para la capilla de San Pedro de Osma*, la capilla del cabildo catedralicio de Jaén: «*que se haga un retablo nuevo para la capilla de sant Pedro de Osma e lo que haga Pedro Machuca vecino de Granada e mandaron escrevirle que venga a dar el asiento e concierto para lo hazer*» (GÓMEZ-MORENO, 1941:104). La decisión, documentada en las actas del día 22 de marzo, quedaría materializada con el contrato o concierto establecido con el pintor el día 10 de abril: «*Este dia los dichos señores encargaron la pintura e dorado del retablo de la capilla del cabildo que han mandado hacer a Pedro Machuca pintor vecino de Granada que estava presente para que lo haga a vista e tasacion de maestros conforme a la muestra que esta firmado del snor prior e del señor dean en el qual estan escritas las estorias que ha de tener...*». El retablo debía estar concluido en junio de 1547 y someterse a la tasación de los maestros correspondientes, siendo el resultado el retablo existente en la actualidad en la sala capitular de la Catedral. Gracias a la documentación relacionada con el retablo mayor de San Andrés puede deducirse que el retablo estaría concluido en las fechas concertadas, y tasarse poco después, lo que podría relacionarse con la presencia de Machuca en Jaén el 11 de agosto de 1547.

El retablo consta de un armazón reducido, rigurosamente ordenado, y limitado a los marcos de las diferentes pinturas, en el que se desarrolla una guarnición de talla con motivos de medallas o tondos y sarmientos, hojas y racimos de vid. Tan sólo el ático escapa a la traza general de la pieza, al adoptar un diseño semicircular con decoración calada en la que se dan cita motivos naturalistas semejantes a la decoración del armazón y grutescos. Su diseño está emparentado con el desaparecido retablo de San Gregorio de Úbeda, inspirado en los remates de las rejas arquitectónicas de la época¹³.

¹³ Remitimos a la lectura de nuestro estudio sobre la obra pictórica de Pedro Machuca en la catedral de Jaén en el que se aborda un estudio pormenorizado de este retablo.



Retablo de San Pedro de Osma (Arturo Aragón Moriana)

El conjunto de retablo se divide en banco y dos pisos además del ático donde se representa un programa iconográfico ideado por los miembros del Cabildo. En el banco se representan a los padres de la Iglesia Latina: Agustín, Jerónimo, Gregorio y Ambrosio. El primer cuerpo alberga las pinturas del santo titular, San Pedro de Osma, flanqueado por San Pedro y San Pablo. En el segundo piso se representa a la Virgen protectora del Cabildo, flanqueada por las evocaciones de San José y de San Juan Evangelista. Rematando el conjunto se dispone un tondo con la evocación de la Verónica o Santa Faz. Las pinturas mayores se completan con un total de veintiocho tablas pequeñas en las que se representan profetas del Antiguo Testamento y representaciones de las sibilas. Los escudos de la Iglesia Catedral y de D. Pedro Pacheco, obispo de Jaén, completan las referencias de este retablo.

El programa iconográfico de este retablo integra dos argumentos; por un lado la idea de la Redención, expresada mediante alusiones a los vaticinios del mundo antiguo, judío y pagano, como sugieren la evocación de los profetas y sibilas; a estas referencias se unen las apostólicas y evangélicas con la presencia de los santos Pedro, Pablo y Juan, pilares de la iglesia construida en torno a Cristo, consolidada con la presencia de los padres de la Iglesia Latina. El segundo argumento no podía ser otro que la alusión a la propia Iglesia de Jaén, como indican la evocación de San Pedro de Osma, obispo de la diócesis de la que procedían los primeros obispos de Jaén, la interpretación de la Virgen del Cabildo con la inclusión del obispo D. Pedro Pacheco, la representación de la Verónica y el escudo catedralicio con la visión de la Virgen como Nueva Eva.

El planteamiento de este retablo permite deducir algunas notas características, propiciadas por el propio programa en si. En principio hay que subrayar el protagonismo de la figura humana y la ausencia de referencias espaciales, reducidas a su mínima esencia. En la evocación de los diferentes protagonistas de las pinturas late el referente de la pintura italiana de Rafael y Miguel Angel pero también el de la estampa grabada, que sugiere tipos caracterizados por su rotundidad plástica así como figuras más estilizadas. Tanto los grabados de Raimondi como los vinculados a Durero son referentes de estas obras en las que se aprecia el interés por un colorido contrastado, vivo y cambiante. Por último habría que destacar el diferente acabado de las pinturas, correcto en las zonas más cercanas al espectador, y sin detallar en las partes más altas del retablo, como reflejan las pinturas abocetadas de San Juan y la Verónica.

A pesar de que es el único retablo que ha llegado hasta nuestros días, se trata de una obra controvertida tanto por la estructura compositiva del armazón en si como por las diferencias apreciables entre las diferentes pinturas, que han hecho pensar en la concurrencia de varias manos. A ello hay que unir el hecho de que el retablo fue trasladado desde su emplazamiento original en la citada capilla hasta la sala capitular lo que, necesariamente, hubo de suponer problemas de adaptación al marco arquitectónico. Independientemente de esta problemática, la paternidad de Machuca es indiscutible en el caso de las tablas que representan a la Virgen protectora del Cabildo, San Juan Evangelista y San Agustín, cuyos modelos nos permiten recordar otras obras de Machuca como es el caso de la Virgen de Consolación, la Virgen del Sufragio del Prado o la Piedad del Museo Catedralicio. A ellas habría que unir algunas de las tablas que representan a las sibilas y los profetas. Junto a su mano habría que situar,

muy posiblemente la de su hijo Luis, con quien podrían relacionarse el resto de las tablas mayores (LÁZARO DAMAS, 2007).

El efecto que tuvo la conclusión del retablo y su disposición en la capilla de San Pedro de Osma sobre los miembros del Cabildo debió ser muy positivo, hasta el punto de que dos nuevas obras se sumarían poco después a las ya realizadas por Machuca para este templo. Concretamente dos retablos destinados a las capillas funerarias de D. Pedro Monrroy y D. Pedro de Ocón.

Poco tiempo después de la colocación del retablo en la capilla de San Pedro de Osma, Pedro Machuca concertaría la realización de un nuevo *retablo para la capilla del chantre D. Pedro Monrroy*, miembro del Cabildo de la catedral de Jaén. La figura del chantre Monrroy presenta cierto interés desde el punto de vista artístico por lo que glosaremos brevemente su biografía. D. Pedro Monrroy aparece ligado a la catedral de Jaén durante un breve periodo de sólo diez años. Se trataba de un eclesiástico ajeno al medio giennense pues fue natural de Toro (Zamora) donde vivieron sus padres, Francisco de Santa Cruz e Isabel de Monrroy (TORAL, 1999:595). Las primeras menciones a su persona se documentan en el testamento de su padre, otorgado en 1510, en el que alude a la condición de clérigo de su hijo. Ello implica que Pedro Monrroy podría haber nacido en torno a 1485 si no antes. Toral piensa que, en estas fechas de 1510, el futuro chantre de la catedral debía vivir en Italia, donde pudo haber obtenido el título de doctor, concretamente en la Universidad de Bolonia, una ciudad en la que se encontraba en el año 1533 (TORAL, 1999:395), vinculado al círculo de eclesiásticos de D. Esteban Gabriel Merino. Lo cierto es que la vinculación de Monrroy con Merino se remontaba al menos a la segunda década del siglo, propiciada por su común trabajo en la Curia, (MARTÍNEZ ROJAS, 2001: 324) y, por tanto, en Roma. Vinculado a la corte de Roma se mantendrá durante muchos años más pues allí se declara residente cuando obtiene la chantría de la catedral de Jaén y jura su cargo, el 29 de abril de 1534, representado por su procurador, el racionero Diego de Ordás¹⁴. A pesar de su juramento y de las obligaciones que ello implicaba, entre ellas la residencia, Monrroy no se incorporaría a la catedral de Jaén hasta el año 1538, fechándose la toma de posesión el día 12 de mayo¹⁵.

¹⁴ A.H.D.J. Sala VI, leg^o 1, *Recibimientos antiguos de los señores beneficiados y posesiones de sus prebendas*, 29 de abril de 1534, posesión del cargo de chantre y juramento de D. Pedro Monrroy.

¹⁵ *Ibidem*, 12 de mayo de 1538.



San Agustín (Francisco Juan Martínez Rojas)

Una vez en Jaén, y durante los años de 1540 y 1541, desempeñó el cargo de obrero de la catedral, lo que le permitiría un contacto más cercano con los maestros y artistas que trabajaron para el templo. Cuando llega a Jaén, Monrroy lo hace con unas previsiones de futuro, es decir no se plantea abandonar la ciudad como parece demostrar que, al poco tiempo, adquiere una casa en la Carrera. En la primavera de 1540 el chantre decide ampliar la casa adquirida con la construcción de un cuerpo delantero, compuesto de un soportal en la planta baja y un cuerpo superior. El contrato para la realización de esta ampliación se fecha el 12 de abril de 1540, siendo Francisco del Castillo *el viejo* el maestro de cantería que se obligue a su edificación (MORENO MENDOZA, 1989:21). La lectura del contrato y de sus condiciones permite perfilar a grandes rasgos los aspectos más llamativos de esta casa de morada y, más concretamente, de su fachada, configurada según la tipología impuesta por el ayuntamiento jiennense en estas fechas; una fachada porticada en su piso bajo conforme a un modelo obligado en las nuevas construcciones realizadas en el arrabal de San Ildefonso, configurando el tipo de calle con soportales que ha sobrevivido hasta comienzos del siglo XX en la Carrera, donde estaba situada la casa del doctor Monrroy. En concreto el pórtico constaba de tres arcos de medio punto, apoyados sobre dos columnas centrales y dos



San Ambrosio (Francisco Juan Martínez Rojas)

medias columnas en los extremos. En el contrato se insiste en la obligación de realizar la obra *al romano*, es decir con unos criterios o con un léxico plenamente renacentista, que el Chantre conocía muy bien tras largos años de estancia en Roma.

Pocos años después, en 1544, el chantre Monrroy obtiene la canonjía vacante por la muerte de Cristóbal Gutiérrez¹⁶, una dignidad que le llega en unos momentos en los que se había decretado su excomunió¹⁷ y su salud comenzaba a resentirse. Al año siguiente Monrroy se encuentra enfermo de cierta gravedad, hasta el punto de que será su sobrino, del mismo nombre, la persona autorizada para sustituirle y quien, a partir de ese momento, se convierta en su sucesor, heredando la chantría¹⁸.

¹⁶ A.H.D.J. Libro de autos capitulares de 1544. Diego Mejía, provisor de San Ildefonso, presenta al Cabildo una provisión en nombre de D. Pedro Monrroy, por la que se le concede la canonjía vacante por la muerte del canónigo Cristóbal Gutiérrez.

¹⁷ A.H.D.J. Ibidem, sesión de 8 de marzo de 1544. Carta de censuras del juez apostólico en la que se manifiesta la excomunió del chantre D. Pedro Monrroy y se pide su aplicaci3n, a lo que accede el Cabildo dos días después, tras atender el parecer de los letrados.

¹⁸ A.H.D.J. Libro de acuerdos capitulares 1545-1550, sesi3n de 9 de marzo de 1545. Acuerdo del cabildo para conceder la posesi3n de la chantría a Pedro de Monrroy. Sesi3n de 19 de diciembre de 1545, licencia al sobrino de Pedro de Monrroy, chantre, para que resida en lugar de su tío mientras éste está enfermo. 2 de mayo de 1548, obligaci3n de Pedro de Monrroy, chantre, de residir en el coro.

Dos años más tarde D. Pedro Monrroy no se plantearía ya un futuro al margen de la catedral de Jaén y prueba de ello fue la adquisición oficial de los derechos de enterramiento en una capilla de la vieja catedral gótica, posiblemente previendo una muerte cercana. La capilla estaba situada en la nave del vestuario o del bautismo, entre las capillas del racionero Juan González y la de Ruy Díaz de Torres, tenía el título de la Quinta Angustia y su patronato correspondía a los descendientes de Rui Paez de Sotomayor. Como tantas veces ocurriera en los espacios eclesiásticos de patronato privado, la capilla de los Sotomayor se encontraba en una situación que podría calificarse de abandono, sin la dotación oportuna y obligatoria de reja y retablo y así se reseña en la visita efectuada por D. Francisco de Mendoza a la catedral en 1539:

«Junto con la susodicha capilla del racionero Juan Gonzalez está luego en la dicha nave la capilla donde esta sepultado Ruiz Paez de Sotomayor veinte y quatro que fue de Jahen, no tiene rexa ni retablo ni doctacion de capellania ni otra memoria ni doctacion alguna, dizense que tienen titulo e derecho de sepultar en ella la muger e hijos del dicho veinte y quatro Ruiz Paez de Sotomayor e Pero Sánchez de Berrio que ya es difunto y se enterro en la iglesia de Sant Juan de esta ciudad e otros deudos e parientes suyos, el qual dicho titulo se dize que lo mostraron al cabildo de esta iglesia, llamase la capilla de la Quinta Angustia. Esta capilla debe mandar su señoria que la adornen los señores de ella poniendole su rexa y retablo» (LÁZARO DAMAS, 1998:116).

Debido a la falta de dotación correspondiente los patronos fueron amonestados, a fin de que se ocupasen de subsanar estas cuestiones, pero ante la falta de medios económicos para hacer frente a los gastos derivados de la dotación artística de este recinto decidieron ceder al doctor Monrroy una parte de la capilla. Aunque la cesión parece haberse conve-nido y realizado ya en el año 1541, la escritura de concordia y donación no sería suscrita hasta el 6 de septiembre de 1647 y, en virtud de ella, Cristóbal Méndez de Sotomayor y sus hermanos cedían a D. Pedro Monrroy la mitad de la capilla a fin de que pudiera utilizarla como enterramiento propio y de sus sucesores quedando excluidos de este privilegio Bartolomé de Monrroy y sus descendientes. A cambio de la donación, el chantre adquiriría la obligación de instituir una capellanía perpetua, con la finalidad de garantizar su dotación económica y, en el plano artístico, la obligación de encargar y costear la reja, el retablo, el altar y la tumba, elementos que debían ostentar de forma obligada las armas o escudo de la familia Sotomayor y las del propio chantre. Las armas del doctor Monrroy se colocarían a la izquierda y las de los donantes de la capilla a la derecha.

Para la capilla, el Chantre concertaría con Pedro Machuca la realización del retablo, por el que efectuó un primer pago de cincuenta ducados al pintor. Se desconoce la fecha de otorgamiento de la escritura que bien pudo realizarse tras las escritura de concordia y donación de la capilla o bien días antes, aprovechando la visita de Machuca a Jaén en el mes de agosto. Los datos referentes al concierto del retablo, y a este pago adelantado, proceden de las declaraciones que el propio doctor Monrroy insertó en su escritura de testamento, otorgada el día 9 de marzo de 1548, seis meses después de la cesión de la capilla: «*Yten tengo concertado la obra del retablo para la dicha capilla y tengo dado a Pedro Machuca cincuenta ducados en pago dello y se hizo escritura mando que conforme a ello se cumpla con el*»¹⁹. La muerte del Chantre se produjo poco después, quedando a cargo de sus albaceas, D. Ruy López de Gamarra, deán de la catedral, y el canónigo Francisco Téllez todas las cuestiones relativas a la dotación de la capilla. Es de suponer que el retablo sería finalizado en el plazo establecido en el contrato y que, posteriormente, sería colocado en la capilla, al igual que otras piezas, puesto que consta documentalmente el encargo de la reja el día 11 de mayo de 1548 a maestre Bartolomé (GALERA ANDREU, 1984:217). No se ha localizado documento alguno que aclare la envergadura e iconografía de este retablo que, posiblemente y como tantas otras obras, debió perderse con las sucesivas fases constructivas de la catedral. Tampoco las condiciones insertas en el contrato de la reja permiten ahondar en consideraciones en torno a la iconografía representada pues, a tenor de los datos, carecía de ella. Por la escritura de concordia y donación se sabe que la elección de la iconografía quedó a cargo del Chantre: «*que se haga un altar y encima de él un retablo con advocación de los Santos a quienes el Chantre tenga devoción*» (TORAL, 1999:597). En todo caso la titularidad de la capilla invita a pensar que el tema que presidió su retablo pudiera haber sido el de la Piedad de María, un tema muy arraigado en la ciudad de Jaén (LÁZARO DAMAS, 1997:361-398) y, en general en la religiosidad de la época, y que Machuca había pintado en otras ocasiones.

La relación de Pedro Machuca con Jaén en esas fechas podría calificarse de muy cercana y no se redujo a la cuestión meramente pictórica sino que, como maestro versado en la proyectiva arquitectónica, su opinión fue de especial importancia para un cabildo como el de la Catedral de Jaén en unas fechas en las que se planteaba reanudar las obras comenzadas en tiempos de los obispos Osorio y Suárez. Sería, en calidad

¹⁹ A.H.D.J. *Libro primero de fundaciones*, fº 111 y ss.

de tal maestro, por lo que el cabildo de la catedral de Jaén requirió su comparecencia en esta ciudad el día 1 de noviembre 1548, en unión de Andrés de Vandelvira y Jerónimo Quijano; una reunión de arquitectos convocada con la finalidad de determinar la zona más apropiada del templo catedralicio para proseguir las obras iniciadas bajo los episcopados de los citados prelados Osorio y Suárez (GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, 1941:118-119).

Tras la conclusión del retablo para la capilla del chantre Monrroy, Pedro Machuca tendría ocasión de concertar un nuevo retablo para la catedral de Jaén, posiblemente el que sería el último documentado en su producción, y al que Gómez Moreno dedicó una breve referencia tras la lectura de las actas capitulares de la catedral de Jaén (GÓMEZ-MORENO, 1941:104). En este caso se trataba de un *retablo para la capilla del difunto canónigo D. Pedro de Ocón*, arcediano de Úbeda que, al igual que D. Pedro Monrroy, había decidido enterrarse en el templo giennense. El lugar escogido fue una capilla situada junto al altar de Santa María de Consolación, es decir en el trascoro catedralicio²⁰. Dada la ubicación de la capilla, el retablo no fue de grandes dimensiones ya que, en los documentos que se han manejado para su estudio, sólo se mencionan dos pinturas, la Quinta Angustia (LÁZARO DAMAS, 1997:363), que debía ser el tema principal, y la pintura del banco.

El retablo fue contratado por el sobrino y heredero del difunto arcediano, Juan Sánchez de Ocón, beneficiado de Begijar, posiblemente bien entrado el año 1548; cabe, incluso, la posibilidad de que el encargo se realizase aprovechando la estancia de Machuca en Jaén a principios de noviembre, con motivo de la consulta sobre el comienzo de las obras catedralicias, pues estaba acabado y colocado en la capilla el día 31 de agosto de 1549. Aunque que no se ha localizado la escritura de contrato se conocen algunas de las condiciones insertas en el mismo debido a los problemas suscitados tras su conclusión. Gracias a la documentación relacionada con esta problemática se sabe que Pedro Machuca se comprometió a realizar un retablo de pincel, con el tema principal de la Quinta Angustia; una vez terminado, el cabildo catedralicio debía supervisar el

²⁰ D. Pedro de Ocón fue sobrino de D. Martín de Ocón, canónigo de la catedral de Jaén y un estrecho colaborador del obispo D. Alonso Suárez, bajo cuyo mandato fue provisor, cargo que desempeñaría en la sede vacante hasta 1523. A su muerte fue sepultado en la catedral de Jaén, en una capilla situada en el trascoro, en la nave del Sagrario, flaqueada por las capillas del canónigo Miguel Granados y la capilla del deán Alvar Pérez de Santa Cruz, y en la que D. Martín dispuso que podría enterrarse su sobrino D. Pedro de Ocón si así lo deseaba (TORAL, 1982:25) Aunque no se ha podido confirmar, cabe la posibilidad de que ambas sepulturas se encontrasen en la misma capilla.

resultado y pronunciarse al respecto. El pintor percibió diez ducados a cuenta de la cantidad final a cobrar, que sería estimada por dos pintores tras realizarse la oportuna tasación.

El retablo en cuestión constaba de peana o banco, con una pintura cuyo tema se desconoce, y una pintura calificada de *grande* sobre éste, enmarcada en una estructura arquitectónica, decorada con relieves. Esta «*guarnición*», como es denominada en las escrituras, estaba policromada y dorada. En cuanto a las pinturas, fueron realizadas al óleo y sobre tabla. El retablo fue instalado en la capilla del arcediano Ocón, junto a la capilla para la que Machuca hiciera otra pintura en 1520, la de Santa María de Consolación, y cerca también de la capilla del chantre Monrroy, para la que había pintado el año anterior otro retablo. Frente a las anteriores, esta nueva obra no cumplió las expectativas de su contrato puesto que el Cabildo quedó insatisfecho con el resultado. Las actas capitulares de la catedral de Jaén reflejan este desagrado y sus razones más significativas «*vieron el contrato que Machuca pintor hizo sobre el retablo que se obligó a hazer en la capilla y enterramiento de el señor licenciado don Pedro de Ocón arcediano de Úbeda que sea en gloria e visto que por el dicho contrato dize que la obra del dicho retablo sea a contento de los dichos señores dixeron que les paresçe que la postura de las imágenes del Cristo e de Nuestra Señora que no estan buenas ni a su contento y el dicho señor deán dixo que él no se puede determinar en este caso lo que le parecia sino que lo vean maestros e den su parecer sobre ello e conforme a su parecer se determinará lo que se a de hazer*». A la vista de esta explicación queda claro que fueron dos las cuestiones sobre las que se pronunciaron los miembros del Cabildo; por un lado la disposición o la calidad de las figuras representadas, por otro la ortodoxia en cuestiones iconográficas que no se había guardado en este caso. Tampoco debieron ser positivas las opiniones de los maestros consultados puesto que, cinco meses después, aun no se había resuelto la cuestión y no existen indicios que permitan afirmar que las pinturas fueron sustituidas por otras en este intervalo de tiempo sino todo lo contrario.

Ante la situación creada, el día 1 de febrero de 1550 Luis Machuca estaba en Jaén, representando a su padre, y dispuesto a zanjar el asunto. Para ello concertó una escritura pública con Juan Sánchez de Ocón, sobrino y heredero del finado arcediano, como paso previo a la tasación del retablo. En este documento Luis Machuca especifica con claridad la insatisfacción del Cabildo con el tema principal, la Quinta Angustia, por lo que solamente sería objeto de la tasación la imagen o pintura del banco, la guarnición y la talla además del oro, la madera y la hechura. La pintura de la Quinta Angustia no entraría en la citada tasación sino que sería re-

tirada: «e que la imagen grande del dicho retablo se la lleve el dicho Pedro de Machuca o el dicho su hijo»²¹.

Los pintores elegidos para realizar la tasación fueron Antonio Sánchez, pintor vecino de Jaén, representando los intereses del patrono, y Pedro Sardo, pintor vecino de Alcalá la Real, representando a Pedro Machuca y que, previamente citados, efectuaron la tasación y valoraron del retablo en 51.000 maravedís. La cantidad estimada no fue del agrado de Juan Sánchez de Ocón, que se consideró seriamente agraviado y no aceptó la tasación. A las puertas de un pleito que sólo podía ocasionar gastos y problemas, cuatro días más tarde Luis Machuca y Juan Sánchez otorgarían una nueva escritura por la que éste aceptaría la guarnición y el banco del retablo con su pintura y Luis Machuca se comprometía a realizar otra imagen de la Quinta Angustia «con las imágenes contenidas en una muestra que yo hice de papel y queda firmada de vuestro nombre y del mio y del escribano publico de iusoescrito en mi poder añadiendo en ella otra imagen de una maria»²². A cambio el patrono pagaría 50.000 maravedís por el conjunto del retablo.

Aunque no existen especificaciones descriptivas sobre el tema a pintar nuevamente si se insertaron condiciones técnicas: «la dicha imagen tengo de hazer sobre madera de pino seca y enjuta y las tablas gordas y las imágenes muy bien fechas al oleo y puestas en toda perfección de buenos colores y conforme a las imágenes del banco del dicho retablo y mejor hechas si mejor se pudieren hazer». La pintura debía estar concluida y colocada en la capilla el día 1 de mayo, descontándose un ducado del precio a pagar por cada día de retraso. Luis Machuca garantizaba, además, el retablo por un periodo de cuatro años obligándose a su reparación si éste se abría en alguna parte. Por último Luis Machuca manifestaba su minoría de edad al final de la escritura, al aclarar que era mayor de catorce años y menor de veinticinco. La obra sería realizada y entregada a Juan Sánchez de Ocón quien, al año siguiente, suscribiría una carta de finiquito de pago con los herederos de Pedro Machuca²³, fallecido a comienzos del verano de 1550.

El objeto de la polémica, la pintura de la Quinta Angustia, era un tema de representación muy frecuente en el arte giennense de la época; un tema muy recurrente en la iconografía de las capillas funerarias me-

²¹ A.H.P.J. Escribano Juan de Herrera, leg^o 305, f^o 89-90.

²² A.H.P.J. Escribano Juan de Herrera, leg^o 305, f^o 111-112.

²³ A.H.P.J. Protocolo de Juan de Herrera, leg^o 306, f^o 404.

diante el cual se evocaba plásticamente el dolor de María y de los más allegados a Cristo, tras el descendimiento de la cruz, así como el llanto colectivo ante la visión del cadáver. Se trataba del tema de la *Lamentación* y Pedro Machuca lo había representado en otras ocasiones. El problema en este caso estaría relacionado con la factura de la escena, alejada de las anteriores realizaciones de Pedro Machuca, y posiblemente con problemas de composición derivados del hecho de que debió ser Luis Machuca, y no su padre, quien realizara la pintura y que ésta fuera realizada de manera rápida. Pueden adivinarse defectos anatómicos y desproporciones en la plasmación del cuerpo de Cristo y de la Virgen o defectos compositivos en general, tras las afirmaciones de los miembros de un cabildo acostumbrado a ver diariamente las obras anteriores de Machuca. Unas desproporciones ya evidentes en el retablo de San Pedro de Osma, en especial en la pintura de la Verónica, y mucho más visibles en este caso por la ubicación del retablo. Para plantear esta autoría de Luis Machuca nos basamos tanto en su autonomía para realizar diseños, como queda aclarado en el documento, como en el hecho de que pocos meses después moriría Pedro Machuca, posiblemente aquejado de alguna enfermedad que le impidió el mismo hecho de poder desplazarse hasta Jaén como, de forma personal lo había hecho hasta entonces. Es significativo, de igual manera, que la pintura del banco sea considerada como buena, lo cual invita a pensar en una factura correcta en términos generales, en claro contraste con la Quinta Angustia.

Aunque no se ha conservado el retablo, la polémica resulta interesante porque es la primera vez que se documenta la insatisfacción de unos clientes conocedores de la obra de Pedro Machuca; unos clientes que, no solo apreciaban sus cualidades como pintor sino también unas cualidades más amplias y ligadas a la proyectiva arquitectónica, como demostrarían con su consulta sobre el comienzo de la obra nueva renacentista de la catedral. El descontento está relacionado con una pintura en concreto y en referencia a un tema muy frecuente. Machuca ya lo había plasmado en el retablo ubetense de Santa María, con una extremada sensibilidad y calidad expresiva y de una manera muy singular en relación al resto de su obra conocida.

Por último la polémica invita a reflexionar acerca de dos cuestiones; una, sobre el destino posterior de esta pintura, y la otra, acerca de la personalidad artística del propio Luis Machuca. Con respecto a la primera de las cuestiones, no se ha hallado documentación alguna que permita establecer el futuro de la tabla de la Quinta Angustia ni se ha localizado, en el ámbito geográfico de las provincias de Jaén y Granada, pintura al-

guna que pueda relacionarse con la giennense. Hay que pensar que la pintura volvería al taller granadino de la Alhambra esperando un destino mejor. De forma hipotética, y con las debidas reservas, podría establecerse cierta relación entre la pintura desechada y la pintura del Santo Entierro existente en el monasterio de la Madre de Dios de Coria (Cáceres), atribuido por Matías Díaz Padrón y María del Carmen Garrido a Pedro Machuca (DÍAZ y GARRIDO, 1981: 441-449). A partir de los análisis realizados por los citados investigadores se sabe que el diseño original de la tabla incluía un número menor de personajes, añadiéndose con posterioridad y por el mismo pintor, las figuras de San Juan Evangelista y José de Arimatea. Esta adición originó una composición más amplia conformando un santo entierro a partir de lo que, originalmente, pudo ser una *lamentación*, piedad o Quinta Angustia. El análisis llevado a cabo por los restauradores reveló otras intervenciones antiguas en el cuerpo de Cristo y en la Virgen, entre ellos la retirada intencional y hacia un lado de la mano de Cristo, situada originalmente entre las piernas, y la adición de un manto opaco sobre la cabeza y pecho de la Virgen sustituyendo las transparencias originales.

Por lo que respecta a Luis Machuca, la crítica apenas si se ha detenido en el estudio y valoración de este maestro, nacido en Granada hacia el año 1525-1526, educado en el ambiente artístico familiar posiblemente, y que completó la formación recibida con una estancia en Italia, si se tiene en cuenta el testimonio de Lázaro de Velasco. Se desconocen las fechas de su marcha a Italia así como la duración de esta estancia si bien este viaje debió producirse a una edad temprana, con anterioridad a la muerte de Pedro Machuca, tras lo cual volvió de nuevo a España para continuar trabajando en el taller paterno. Se ignora la fecha de su vuelta pero, si se tienen en cuenta las características de la producción de Pedro Machuca, cabe pensar que ésta no se produjo hasta 1545 al menos, cuando Luis contaba diecinueve o veinte años. Tampoco han trascendido noticias que permitan vislumbrar la disciplina artística que ocupó su viaje italiano aunque el comentario de Velasco, y sus trabajos posteriores documentados, en labores de fortificación así como en la dirección de las obras de la Alhambra, invitan a pensar en la arquitectura como referente obligado en esta estancia.

El viaje a Italia implicaría también el contacto con otras obras de escultura y pintura y, posiblemente, el contacto con otros maestros, especialmente con aquellos con los que Pedro Machuca pudo relacionarse durante su estancia y que aún vivían. En este sentido cabría destacar su más que posible contacto con la obra miguelangelesca cuya impronta



Virgen protectora del Cabildo (Francisco Juan Martínez Rojas)

compositiva está presente en la representación de San Pedro de Osma del retablo de la sala capitular, como un eco de la monumental interpretación de Cristo en el Juicio Final.

Desde su vuelta a España, su trabajo pictórico debió adquirir un marcado protagonismo en el taller paterno, como medio para comenzar a consolidar una posición más o menos solvente en su medio profesional, y asumir una parte importante de los encargos concertados por su padre. Es factible pensar que la colaboración de su hijo Luis aliviaría el exceso de trabajo de Pedro Machuca, máxime en unos momentos de su vida en los que su salud comenzaba a ser precaria. Gómez-Moreno alude a una enfermedad de Pedro Machuca en 1548, de la que finalmente se recuperó

pero que implicaría una mayor dedicación del hijo. Nada se ha documentado, sin embargo, en estas fechas tempranas en relación con Luis Machuca, lo que se explica fácilmente por su vinculación al taller paterno, y que impide valorar adecuadamente esta faceta de su producción en estos primeros años. Pero, en todo caso, hay que tener en cuenta la valoración de Gómez-Moreno quien afirmaba que el ejercicio más destacado de Luis Machuca fue el dorar y estofar imágenes (GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, 1941:104). Una especialidad practicada por su padre en algunos de los retablos que llevó a cabo y cuyo conocimiento debió adquirir Luis, lo que podría justificar su intervención temprana en algunas de las tablas del retablo de San Pedro de Osma, en especial las que representan a los Padres de la Iglesia y en las que se aplican estas técnicas, como afirmase Gómez-Moreno.

Tres años más tarde, cuando Luis Machuca se documenta en Jaén en 1550, aunque se confiesa menor de veinticinco años, aparece con plenas competencias legales para actuar en nombre de su padre y también como un maestro capaz de solucionar los eventuales problemas y capaz de realizar trazas sin el concurso paterno. Todo ello avala ese protagonismo al que se hacía referencia en líneas anteriores, subrayado con su nombramiento como maestro de las obras de la Casa Real de la Alhambra a la muerte de su padre. Frente a las obras documentadas de Pedro Machuca, las actuaciones de Luis Machuca en relación al arte de la pintura son más bien escasas. Gómez-Moreno planteó su relación con el retablo de la iglesia de San Matías de Granada, realizado entre 1543 y 1555 por Esteban Sánchez y Pedro Machuca GÓMEZ-MORENO GONZÁLEZ 1892:435). En 1558 se ocuparía de las labores de policromía y dorado de la imagen de la Virgen colocada en la Puerta de la Justicia de la Alhambra (GÓMEZ-MORENO GONZÁLEZ, 1885:14). Entre sus tasaciones se documentan las correspondientes a los retablos de Íllora y Gabia Grande. En la primera de las obras citadas Machuca tasaría la obra de pintura realizada por Miguel Leonardo (GÓMEZ-MORENO CALERA, 1989:324) en 1566. En el retablo de Gabia Grande, hoy en la iglesia de Gabia Chica, se ocuparía de tasar en 1567 la obra de pintura realizada por Juan de Aragón y Juan de Palenque (GÓMEZ-MORENO CALERA, 1989:316).

Durante el mandato de D. Íñigo López de Mendoza, capitán general de Granada, entre 1550 y 1568 Luis Machuca tendría entre sus cometidos la dirección y seguimiento de las obras del palacio real en la Alhambra así como la inspección y la realización de obras de ingeniería militar de la costa. En el palacio mandado construir por Carlos V Luis se ocuparía de concluir las fachadas oriental, occidental y de levante así como las gale-

rías del patio. Rosenthal se refiere a la mentalidad pragmática, más que estructural, que Luis Machuca imprimió a sus realizaciones (ROSENTHAL, 1988: 103-134) lo que se proyecta en hechos tales como la decisión de sustituir el mármol planteado originalmente para las columnas del patio del palacio real por piedra pudinga o en los baluartes proyectados para la iglesia de Motril (CRUZ CABRERA, 1999:80-86).

La supervisión de obras de ingeniería militar en la costa está documentada en la visita a las torres atalayas situadas entre Marbella y Motril en 1565 así como en la visita de varias torres situadas en el término de Velez-Málaga (CÁMARA, 1990:77). En obras de ingeniería civil conviene destacar la consulta a la que fue llamado por el concejo de Baza en relación con la construcción del puente del río Barbata en el término de Zujar (MAGAÑA, 1954:41), consulta documentada en las actas de cabildo el 6 de marzo de 1555: «*Los dichos señores dijron que por comision de esta ciudad se envio a llamar Luis Machuca obrero mayor de la casa real de Granada para que viese donde y en parte y lugar se fundara la puente de Zujar*». Tres días más tarde el cabildo abonaba a Machuca la cantidad de veinte ducados por los gastos ocasionados con su viaje al tiempo que se le requería que diera su parecer y las condiciones para la obra. El día 29 de marzo el cabildo contaba ya con éstas a las que uniría las de otros maestros, siendo finalmente la propuesta de Rodrigo de Gibaja la aceptada.

Por último cabe hacer una referencia a la relación de Luis Machuca con el arte de la escultura. La formación recibida por Machuca implicó también un conocimiento de la escultura, talla y ensamblaje de retablos y así queda de manifiesto en 1558, con motivo del contrato del retablo de la iglesia de Guadahortuna, hoy desaparecido. Gracias a la documentación publicada por el profesor Gómez-Moreno Calera se conoce que la obra de escultura de esta pieza fue tomada a medias entre Luis Machuca y Francisco Sánchez (GÓMEZ-MORENO CALERA, 1989b:85) aunque finalmente Machuca sólo realizaría tres esculturas, traspasando la realización de su parte a otro maestro. También en el retablo para la capilla de D. Pedro de Ocón la obra de talla y guarnición del retablo corrió a cargo de los Machuca y, dadas las fechas de 1549, cabe suponer que su realización debió corresponder a Luis Machuca. Esta vinculación con la obra de escultura es de gran interés porque nos presenta a un maestro versátil y porque tiende puentes hacia una consideración de su posible protagonismo en el diseño del retablo de San Pedro de Osma. Un retablo que, realizado bajo la paternidad documental y, por lo tanto, oficial, de Pedro Machuca, ha suscitado múltiples interrogantes que la documentación existente no ha solucionado.

En todo caso no serían las disciplinas artísticas de la escultura y la pintura las que centrasen la carrera profesional de Luis Machuca sino la arquitectura y la ingeniería militar hasta su temprana muerte en 1572. Una carrera en la que, sus servicios bajo las ordenes del marqués de Mondéjar y su vinculación con la dirección de las obras del palacio real en la Alhambra, serían los hitos más significativos.

Al margen de las obras incluidas en este estudio, todas ellas documentadas, el nombre de Pedro Machuca está asociado al desaparecido retablo de la capilla de San Gregorio, en la iglesia de Santa María de los Reales Alcázares de Úbeda (GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, 1941:103; BENITO, 1985: 45-46; GALERA, 1994:85-89; LÁZARO DAMAS, 2007), y a un interesante tríptico, de colección particular, que estuvo ubicado hasta las primeras décadas del siglo XX en la capilla del castillo de Lopera (CAZABAN, 1927:370-377). Aunque en estos dos casos no se ha localizado una sola reseña documental que refrende la vinculación de Machuca con la obra de pintura, la factura de ambas piezas permite establecer una relación directa con este artista. Del retablo de San Gregorio se conserva la tabla de la Piedad de María, en el Museo catedralicio de Jaén, una pintura cuya resolución general nos presenta a un Machuca que prescinde de lo accesorio con la finalidad de mostrar un episodio con una claridad expositiva extrema. Pero también a un Machuca poco preocupado por el fondo, que depura al máximo, y que podría ser considerado como un mero boceto, dada su extremada simpleza, iniciando con ello una tónica que volverá a ponerse de relieve en algunas de las tablas del retablo de San Pedro de Osma pocos años después. En cuanto al tríptico del castillo de Lopera, integrante de una colección particular en la actualidad, las imágenes publicadas después de su restauración en la tercera década del siglo XX refrendan la, más que posible, paternidad de Machuca sobre el conjunto de la obra y, en especial, sobre las pinturas evocadoras del tema de la Encarnación. Una atribución ya planteada por Post y Griseri (POST, 1950:270; GRISERI, 1959:33-43). Son dos obras pendientes del oportuno refrendo documental que permita precisar las fechas concretas de su realización e incrementar el catálogo de obras realizadas por Pedro Machuca.

BIBLIOGRAFÍA

- ARGOTE DE MOLINA, G. (1588): *Nobleza del Andalucía*. Sevilla, Hernando Díaz.
- BENITO DOMENECH, F. (1985): «Una tabla inédita atribuida a Pedro Machuca en la catedral de Valencia», *Archivo de Arte Valenciano*, LXVI, 45-46.
- CÁMARA, A. (1990): «Las torres del litoral en el reinado de Felipe II. Una arquitectura para la defensa del territorio», *Espacio, Tiempo y Forma*, serie VII, 3, 55-86.
- CAZABÁN LAGUNA, A. (1927): «Una visita a Lopera de los Calatravos», *Don Lope de Sosa*, edic. facsimil 1982, 180, 370-377.
- CRUZ CABRERA, J.P. (1999): «Una obra inédita de Luís Machuca: la torre de la Vela», *Archivo Español de Arte*, 285, 80-86.
- CRUCES BLANCO, E. (2000): «Informe de Juan de Maeda 1576». En *Carlos V y la Alhambra*. Granada, Patronato de la Alhambra, 227.
- DÍAZ PADRÓN, M. y GARRIDO PÉREZ, M.C. (1981): «Una tabla inédita de Pedro Machuca en el monasterio de Coria», *Archivo Español de Arte*, 216, 441-448.
- DOMÍNGUEZ CUBERO, J. (1989): «Precisiones sobre el retablo mayor que pintó Pedro Machuca para San Andrés de Jaén», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 138, 71-80.
- DOMÍNGUEZ CUBERO, J. (2002): «Pintores giennenses del siglo XVI. Los Bollaños en la transición protobarroca», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 181, 145-186.
- GALERA ANDRÉU, P. (1984): «En torno al maestro Bartolomé y su taller: a propósito de su testamento», *Cuadernos de arte de la universidad de Granada*, XVI, 199-222.
- GALERA ANDRÉU, P.A. (1994): «La Piedad de Machuca en el Museo de la Catedral de Jaén», *Senda de los Huertos*, 35-36, 85-89.
- GÓMEZ-MORENO CALERA, J.M. (1989): *Arquitectura religiosa granadina en la crisis del Renacimiento (1560-1650)*. Granada, Universidad.
- GÓMEZ-MORENO CALERA, J.M. (1989b): *Las iglesias de las siete villas*. Granada, Fundación Ramón Areces.
- GÓMEZ-MORENO GONZÁLEZ, M. (1885): *Palacio del emperador Carlos V en la Alhambra*. Madrid, Establecimiento tipográfico de El Correo.
- GÓMEZ-MORENO GONZÁLEZ, M. (1892): *Guía de Granada*. Granada, Imprenta de Indalecio Ventura. Edición facsimil y adiciones. Granada, Universidad-Instituto Gómez Moreno, 1982.

- GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, M. (1941): *Las Águilas del Renacimiento español*. Madrid, 2ª edición, Xarait, 1983.
- GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, M. (1949): *El libro español de arquitectura*. Madrid, Instituto de España.
- GRISERI, A. (1959): «Nuove Schede di manierismo iberico», *Paragone*, 113, 33-43.
- HERNÁNDEZ PERERA, J. (1960): «La Sagrada Familia de Pedro Machuca en la catedral de Jaén», *Archivo Español de Arte*, 129-131, 79-81.
- LÁZARO DAMAS, M^a S. (1988): «En torno a los orígenes de la capilla de la Virgen en la iglesia de San Ildefonso (Jaén)». En *Actas de la IV Asamblea de Estudios Marianos*, Bedmar, 137-142.
- LÁZARO DAMAS, M^a S. (1997): *La vida de la Virgen en el arte giennense de la Edad Moderna*. Jaén, Instituto de Estudios Giennenses.
- LÁZARO DAMAS, M^a S. (1998): «La catedral de Jaén según el libro de visitas de 1539», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 170, 95-127.
- LÁZARO DAMAS, M^a S. (2007): «La obra pictórica de Pedro Machuca en la catedral de Jaén», *Códice, Revista de Investigación Histórica y Archivística*, 20, 19-36.
- LÓPEZ GUZMÁN, R. y ESPINOSA SPÍNOLA, G. (2001): *Pedro Machuca*. Granada, Comares.
- MAGAÑA VISBAL, L. (1954): «Alonso de Covarrubias y la iglesia mayor de Baza», *Archivo Español de Arte*, XXVII, 34-45.
- MARTÍNEZ ROJAS, FJ. (2001): «Aportaciones al episcopologio giennense en los siglos XV y XVI», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 177, 285-424.
- MONTUNO MORENTE, V. (1950): *Nuestra Señora de la Capilla*. Madrid.
- MORENO MENDOZA, A. (1989): *Los Castillo. Un siglo de arquitectura en el Renacimiento andaluz*. Granada, Universidad.
- ORTEGA SAGRISTA, R. (1959). «La iglesia de San Ildefonso (Jaén, siglos XVI a XVIII)». *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 22, 41-88.
- ORTEGA SAGRISTA, R. (1961). «Arte y artistas en la Santa Capilla de San Andrés». *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 30, 23-44.
- POST, C.R. (1950): «The Early Renaissance in Andalucía», *A History of Spanish Paintings*, vol 10, Cambridge, Harvard University Press.
- ROSENTHAL, E. (1988): *El palacio de Carlos V de Granada*. Madrid, Alianza.
- RUIZ PRIETO, M. (1906): *Historia de Úbeda*. Úbeda, Imprenta Gutemberg. Tomo II.
- SÁNCHEZ-CANTÓN, FJ: (1923): *Fuentes literarias para la historia del arte español*. Madrid, tomo I.

- TORAL Y FERNÁNDEZ DE PEÑARANDA, E. (1982): «Vivencias del obispo D. Alonso Suárez», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 110, 9-61.
- TORAL Y FERNÁNDEZ DE PEÑARANDA, E. (1999): «Los linajes privilegiados de Jaén», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 172, 565-656.
- ULIERTE VÁZQUEZ, M^a L. (1986): *El retablo en Jaén 1580-1800*. Jaén, Ayuntamiento.

