



UNIVERSIDAD DE JAÉN
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

Trabajo Fin de Grado

La pintura del renacimiento en España: Jaén y la figura de Pedro Machuca

Alumno: María Clara Ruiz Campos

Tutor: Prof. Dr. Felipe Serrano Estrella
Dpto: Patrimonio Histórico

Septiembre, 2014

Índice.

BASE LEGAL, METODOLOGÍA Y OBJETIVOS.....	2
RESUMEN Y PALABRAS CLAVE. ABSTRACT AND KEYWORDS. AGRADECIMIENTOS.....	3
INTRODUCCIÓN AL RENACIMIENTO.....	4
CAPÍTULO 1. La pintura del Renacimiento: desde los soportes hasta los pigmentos.	
1.1. Soportes.....	5
1.2. Técnicas.....	6
1.3. Pigmentos.....	8
CAPÍTULO 2. La promoción artística en el Renacimiento español.	
2.1. La promoción artística.....	9
CAPÍTULO 3. La pintura del Renacimiento en España: Castilla y Levante.	
3.1. El Foco Castellano.....	11
3.2. El Foco Levantino.....	12
CAPÍTULO 4. La pintura del Renacimiento en Andalucía: Sevilla, Córdoba y Granada.	
4.1. Contexto del Renacimiento en Andalucía.....	13
4.2. El Foco Sevillano.....	13
4.3. El Foco Cordobés.....	16
4.4. El foco Granadino.....	18
CAPÍTULO 5. La pintura del Renacimiento: el foco giennense y el caso particular de Pedro Machuca.	
5.1. El foco Giennense.....	22
5.2. El caso particular de Pedro Machuca y su relación con Jaén.....	33
Conclusiones.....	38
Anexos	

BASE LEGAL

Tal y como establece la Memoria de Grado de Historia del Arte de la Universidad de Jaén, por medio de este Trabajo de Fin de Grado se han desarrollado las siguientes competencias y resultados del aprendizaje:

Código	Denominación de la competencia
CG.1	Capacidad de análisis y síntesis
CE.42	Capacidad de organización y planificación
CE.43	Capacidad de leer e interpretar textos historiográficos, documentos originales y objetos artísticos
CE.44	Capacidad para transmitir contenidos adecuadamente

METODOLOGÍA

Para la realización de este trabajo se ha empleado el método histórico, propio de los estudios humanísticos. Se ha elaborado un vaciado bibliográfico, acogiéndonos inicialmente a una bibliografía general para pasar, posteriormente, a la consulta de bibliografía particular.

OBJETIVOS:

- Profundizar en el estudio y conocimiento de la pintura del Renacimiento español.
- Elaborar un documento en el que se proyecten dichos conocimientos adquiridos a lo largo de la consulta bibliográfica.
- Incidir en la instrucción de la pintura del Renacimiento en Andalucía, analizando los casos de Sevilla, Córdoba y Granada.
- Llegar, a través del punto anterior, al estudio del Foco Giennense y el consiguiente desarrollo de su figura más destacada, Pedro Machuca.

LA PINTURA DEL RENACIMIENTO DEL SIGLO XVI EN ESPAÑA: JAÉN Y LA FIGURA PARTICULAR DE PEDRO MACHUCA.

RESUMEN

El siglo XVI, siglo de la pintura del Renacimiento en España, estará marcado por la introducción del nuevo modelo procedente de Italia. Esto junto con la nueva mentalidad y el avance de las técnicas pictóricas, harán que España se encuentre ante una dicotomía, tradición y modernidad, que no podría entenderse sin aquellas personas que fueron las encargadas de llevar a cabo la promoción artística. El presente trabajo muestra, tras un análisis breve de las técnicas y la promoción artística, un contexto general de la pintura en España, pasando posteriormente a los focos andaluces más destacados, especialmente, el foco jiennense y la figura particular de Pedro Machuca.

PALABRAS CLAVE

Pintura, Edad Moderna (España Renacimiento), Andalucía, Jaén, Pedro Machuca.

THE PICTURE OF SIXTEENTH CENTURY RENAISSANCE IN SPAIN: JAÉN AND PARTICULAR FIGURE OF PEDRO MACHUCA.

ABSTRACT

The sixteenth century, the century of Renaissance painting in Spain, will be marked by the introduction of the new model from Italy. This along with the new thinking and advance the painting techniques will make Spain is faced with a dichotomy, tradition and modernity, which could not be without those who were responsible for carrying out the artistic promotion. This paper presents, after a brief analysis of the technical and artistic promotion, a general context of painting in Spain, later moving to the most outstanding Andalusian bulbs, especially the focus of Jaén and particular figure of Pedro Machuca.

KEYWORDS

Picture, Early Modern Period (Spain, Renaissance), Andalucía, Jaén, Pedro Machuca.

AGRADECIMIENTOS

A Don Felipe Serrano Estrella, mi tutor en este trabajo, por su entrega, dedicación y paciencia.

A Don Pedro Galera Andreu, por su ayuda incondicional y apoyo cuando la ocasión lo requiera.

A mis padres, María Clara Campos Campos y Francisco Ruiz Vilches, porque sin ellos nada de esto hubiera sido posible. Por confiar en mí y darme la fuerza necesaria para seguir adelante.

A mis compañeros de carrera, Eva M^a Martínez Sanabria, Elisa María Barranco, Luis Rueda, Yolanda Sánchez Cruz, M^a Isabel Pérez, Juan Manuel Villar y Juan Antonio Moral. Simplemente gracias. Y a mis compañeros de camino, Silvia Valcárcel y Daniel Moreno, por darme el ánimo que necesitaba en todo momento sin condiciones.

Introducción

En España, desde el siglo XV, la Antigüedad y la cultura clásica se convirtieron en modelos de referencia. El terreno estaba abonado gracias, entre otros factores, a la corte humanista de Juan II. Los Reyes Católicos asentaron las bases para la asimilación del Renacimiento proveniente de Italia. Su apuesta por la centralización política y cultural provocó que, aunque el modelo nórdico fuera el dominante, el lenguaje italiano adquiriera un mayor protagonismo. En este contexto, la corte, con fluidas relaciones con la Península Itálica, jugó un papel muy destacado¹.

Hacia la mitad del Cuatrocientos, se produjo en España un panorama de enorme complejidad estilística². Principalmente convivieron dos realidades: *lo romano* y *lo moderno*, términos con los que se definía tanto a la obra clásica como a la gótica, respectivamente. La introducción del modelo clásico, en un principio, se produjo a través de varias vías como: la importación de obras, la llegada de libros impresos y la presencia de artistas italianos y flamencos que buscaban en España un futuro prometedor. El proceso de implantación fue gradual. Las interferencias históricas y estéticas del pasado con el presente fueron tantas que se ha llegado a dudar si, efectivamente, hubo o no, Renacimiento en España³.

Con el progresivo *abandono* del gótico y la consolidación de las nuevas formas de tradición clásica, los modelos renacientes dominarían estilísticamente, sobre todo, a partir de la segunda mitad del siglo XVI. Con ellos se satisfacían las necesidades de los comitentes, que apostaban por el modelo *antiguo*, principalmente de procedencia italiana, aunque también de otros centros europeos de producción artística.

CAPÍTULO 1. La pintura del Renacimiento: desde los soportes hasta los pigmentos

En el periodo clásico griego manipulaban diferentes términos para describir el Arte. El concepto de *techné* se refería básicamente a las habilidades de los artistas, *ars* al conocimiento en sí mismo y *arte* para referirse al producto. Será Aristóteles el que ponga el punto de mira en la habilidad (*techné*), llamándola Arte, más que a la producción misma.

Hay que tener en cuenta que los cambios en los lenguajes artísticos han sido posibles gracias a la innovación técnica (habilidad a la que tanta importancia le daba Aristóteles). Los aspectos técnicos, como menciona Antonella Fuga, aunque a veces simples, son fundamentales para la comprensión del trabajo artístico⁴.

1.1. Soportes

Sin soporte, no habría pintura. Los soportes varían según el tipo y el uso que tenga la misma. En el siglo XVI los soportes más relevantes fueron: **el muro, la tabla y el novedoso lienzo**.

Desde el principio de los tiempos, hemos podido saber, que los primeros hombres utilizaron los abrigos rocosos para manifestar sus cultos, miedos, deseos, etc. Son las denominadas, *primeras manifestaciones culturales*. A lo largo del tiempo y con el desarrollo de la civilización, lo que era una vasta creación, se fue perfeccionando hasta lo que hoy conocemos como técnica mural.

¹ Fernando Checa Cremades, *Pintura y escultura del Renacimiento en España, 1450-1600* (Madrid: Ediciones Cátedra, S. A., 1993), 63.

² Checa Cremades, “*Pintura y escultura del Renacimiento en España*”, 17.

³ José Camón Aznar, *Summa Artis: “La pintura española del siglo XVI”, Summa Artis: historia general del arte*, vol. 24 (Madrid: Espasa Calpe, 2003), 11.

⁴ Antonella Fuga, *Técnicas y materiales del arte*, trad. Esther Roig (Barcelona: Electa, 2004), 8.

También, estamos al tanto que en la Antigüedad, utilizaban la tabla como soporte para la pintura. Debido a que es un material muy perecedero, escasean los ejemplos que han llegado hasta nosotros. Las obras más destacadas, son las pinturas de *Al-Fayum*. En la Edad Media, fue un soporte frecuente, llegando a su máximo apogeo en los siglos XIII y XIV. Durante el siglo XV y XVI, el uso de este soporte no varió en un principio, pues continuó siendo el soporte preferido de los artistas para plasmar la obra de arte. Ejemplo de ello es la pintura del Renacimiento español, donde la tabla fue el soporte por excelencia.

Con la llegada del lienzo, la tabla se vio reducida gradualmente a un segundo plano debido a la superioridad que alcanzó la pintura sobre tela a finales del siglo XVI y principios del siglo XVII.

Sobre el lienzo son escasas las pinturas que nos han llegado ejecutadas con anterioridad al siglo XIV. En la Edad Media ya se conocía la utilización del temple sobre lienzo, arrastrando una larga tradición hasta el siglo XVI (empleada a modo de objeto decorativo para las casas o, una especialidad independiente en los gremios de pintores, la *pintura de sargas*). Pero la verdadera revolución se produjo con la unión del lienzo y el óleo. Fue a través del influjo veneciano como se introdujo esta tendencia, cuyos artistas venían experimentando para lograr un soporte más ligero y flexible⁵.

Un manuscrito conservado en la Universidad de Santiago de Compostela⁶, especifica cuáles eran los tipos de lienzo preferidos por los artistas, pues todas las telas no cumplían las expectativas para ser utilizadas como soporte a la hora de realizar una pintura. Generalmente, se empleaban telas con un determinado grosor y sin blanqueamientos, porque en crudo, favorecían la adherencia de los aparejos y la pintura. Entre otros, los denominados *brines* y *melinje* que, por su reducido tamaño, tenían que ser cosidos unos con otros para formar lienzos de mayor superficie. A partir del siglo XVI, las pinturas exigían un soporte de mayor tamaño ya que las costuras resultaban muy molestas y antiestéticas por lo que se recurriría a otro tipo de lienzo, denominados *manteles* o *alemaniscos*⁷.

En España, con la llegada a la corte de la pintura veneciana, tan del gusto de los monarcas Carlos I y Felipe II, se dio a conocer entre los pintores españoles este tipo de técnica. Como indica Diego Angulo, son los grandes cuadros para los altares de la basílica de El Escorial,

Compendia realizados por Navarrete “el Mudo” y las obras de “El Greco” en Toledo, los primeros ejemplos que encontramos en nuestro país⁸.

1.2. Técnicas

Del mismo modo que ocurre con los soportes, tres son las técnicas más destacadas en la pintura del Renacimiento en España: **el temple, el fresco y el óleo**.

⁵ Rocío Bruquetas Galán, *Técnicas y materiales de la pintura española en los siglos de oro* (Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002), 232.

⁶ Se trata de un manuscrito del siglo XVI y de autor anónimo conservado en la Universidad de Santiago de Compostela y que compendia formulas y consejos sobre los diversos procedimientos pictóricos.

⁷ Bruquetas Galán, “*Técnicas y materiales de la pintura española*”, 232.

⁸ Diego Angulo Íñiguez, “Pintura del Renacimiento”, *Ars Hispaniae: Historia Universal del Arte Hispánico*, vol.12, (Madrid: Plus-Ultra, 1947-1977), 18.

El temple es una de las técnicas denominadas *al seco*. El término proviene del latín *temperare* (templar), desleír o mezclar en la justa medida, dato que mencionaba Cennino Cennini (1437): “*Te conviene temprar tus colores siempre con yema de huevo, y bien templados: tanta yema como el color que templas*”⁹.

Por temple se entiende toda aquella técnica pictórica que utiliza para aglutinar los pigmentos la cola de animal, las gomas vegetales o el huevo, especialmente este último “*porque fue lo primero con que comenzó la templa*”¹⁰.

Esta técnica tuvo gran difusión desde la Edad Media (Románico y primer Gótico), hasta buena parte del siglo XV sobre tabla¹¹, por ser muy socorrida. Pacheco la enlaza con la Antigüedad, por ser la primera que se usó, y no le faltaba razón, pues encontramos ejemplos en el mundo egipcio, mesopotámico, cretense y otras civilizaciones más lejanas¹². También fue utilizada sobre muro, de hecho en España se recurrió a ella durante el siglo XVI. El soporte se preparaba con una cola de animal y un posterior revoco con yeso¹³. Después se volvía a encolar y finalmente se realizaba el traslado de la composición.

En cuanto al fresco, Vasari afirmaba que: “*es la técnica más viril de la pintura, la más segura, la más resolutive y duradera de todas*”¹⁴. Su origen se puede localizar en el Paleolítico Superior. Se practicó ampliamente en la Edad Media y en el Renacimiento y, aunque los frescos más antiguos conocidos se remontan a la civilización mesopotámica¹⁵, es en el II milenio a.C. cuando podemos hablar del fresco como técnica. Posteriormente fue perfeccionada en época romana. La obra de Vitrubio *De architectura* fue interpretada en el Renacimiento por autores como Vasari o Céspedes.

Para una perfecta cohesión entre la pared y los colores, la primera se prepara con tres extractos de revocos: el fratasado, extendido por la pared mojada, es el más profundo y rugoso. Está formado por arena, grava, cal apagada y agua (entre los siglos XIV y XVI se traza sobre este el dibujo preparatorio –*sinopia*–). El alisado y enlucido, se compone de una carga de cal, arena fina, y a veces, polvo de mármol, formando unas capas muy finas. Se aplica en extractos con el fin de trabajar la pintura antes de que se seque¹⁶. El trabajo se dividía en *jornadas*, espacios trabajados por día, en andamios y que tenían un tamaño aproximado de dos metros de largo por seis de ancho¹⁷. Sobre el *arriccio*, se realizaba la composición.

En el Renacimiento la técnica fue mejorada. El *buon fresco* se difunde por toda Europa y Rafael, junto con su escuela, será el representante del uso combinado del fresco y el óleo. Pero artistas como Miguel Ángel no serán partidarios de estas novedades. Se conoce que Pacheco tampoco era proclive a realizar mezclas, pues se puso de moda el uso del retoque del fresco con

⁹ Fuga, “*Técnicas y materiales*”, 112.

¹⁰ Antonio Palomino, *El museo pictórico o escala óptica* (Buenos Aires: Editorial Poseidón, 1944), 76.

¹¹ Fuga, “*Técnicas y materiales*”, 122.

¹² Bruquetas Galán, “*Técnicas y materiales de la pintura española*”, 269.

¹³ Giorgio Vasari, *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Camabue a nuestros tiempos* (Madrid: Cátedra, 2002), 76.

¹⁴ Vasari, “*Las vidas de los más excelentes*”, 75.

¹⁵ Fuga, “*Técnicas y materiales*”, 99.

¹⁶ Fuga, “*Técnicas y materiales*”, 99.

¹⁷ José Manuel Almansa Moreno, *Pintura mural del Renacimiento en el Reino de Jaén* (Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, 2008), 45.

temple: “Yo de ninguna forma lo apruebo, antes digo: que el fresco sea fresco y el temple, temple; porque los colores del retoque unos aclaran y otros oscurecen”¹⁸.

En España, destacaran artistas como Juan de Borgoña, Luis Morales, considerado por Pacheco el introductor del fresco en España, y Gaspar Becerra. Este último, un gran cultivador de dicha técnica¹⁹.

Por último, el óleo: “Un falso amigo, hecho al temple /Aunque al óleo pareció / que una borrasca borró/ y obliga a que se destemple/ la pintura entendí/ fuera eterna; más no dura/ la amistad ni la pintura...”²⁰

Muchos de los tratadistas de los siglos XVI y XVII, conscientes de la relevancia del óleo, recogieron su versión sobre su origen. Francisco de Holanda y Felipe de Guevara, anotan que el origen de la pintura al óleo se debe a las civilizaciones griegas y romanas, concediéndoles el honor de ser sus inventores. Sin embargo, Filarete y Vasari conceden su invención a los hermanos Van Eyck. Céspedes desmontará esa deuda con la Antigüedad, afirmando que esta técnica es más moderna y, sorprendentemente, Felipe Guevara, gran conocedor del mundo flamenco, desmentirá su invención por los hermanos Van Eyck²¹.

En España, el primero en recoger en su tratado el origen flamenco del óleo fue Pacheco y, dicha creencia fue admitida sin discusión hasta finales del siglo XVIII²². La historia comenzó a tambalearse cuando se descubrieron algunos manuscritos medievales que mencionaban recetas sobre procedimientos de pintura con aceites secantes, lo que situó el origen del óleo, al menos, en la Alta Edad Media. Antonella Fuga nos aporta que la técnica se acopiaba ya en el tratado de Teófilo, datado en el 1.100²³. Mientras, en España, esta práctica se confirmaba en el siglo XIII con la mención en el *Lapidario* de Alfonso X “el Sabio” (1250) del aceite de linaza para mezclar pigmentos²⁴. En Italia, el uso del aceite como aglutinante único se confirmó hacia la segunda mitad del siglo XV y, en el siglo XVI, la técnica se adaptó a las necesidades del Renacimiento. Todo ello casi de forma simultánea al nuevo tipo de soporte: la tela.

En la actualidad, la importancia que se le concede a la pintura flamenca, como un paso decisivo, no incide en el descubrimiento de la técnica como tal, sino en la experimentación que, durante un largo periodo de tiempo, les llevó a cambiar la manera de trabajar y, de este modo, a marcar una revolución en la historia de la pintura.

La historiografía ha pensado que en España no se comenzó a practicar el óleo hasta mediados del siglo XV, pero hay diversas evidencias que afirman que el uso de la técnica es anterior, entre ellas, el gran comercio de Castilla con Flandes. Pero la falta de estudios y la escasa conservación de contratos en esta época, impiden que podamos tener un mayor conocimiento. En el caso de

¹⁸ Francisco Pacheco, *Arte de la pintura* (Madrid: Alianza Editorial, 1990), 466.

¹⁹ El propio Pacheco lo utiliza en el Palacio de San Esteban “Casa de Pilatos” en Sevilla.

²⁰ Tirso de Molina, en su obra, “Cómo han de ser los amigos”, realiza una metáfora entre la técnica del temple y el óleo, siendo el primero símbolo de lo fugaz y el segundo de lo permanente. En Miguel Herrero García, *Contribución de la literatura a la historia del arte* (Madrid: Instituto Antonio de Nebrija, 1943), 213.

²¹ Bruquetas Galán, “*Técnicas y materiales de la pintura española*”, 287.

²² Bruquetas Galán, “*Técnicas y materiales de la pintura española*”, 288.

²³ Fuga, “*Técnicas y materiales*”, 121.

²⁴ Bruquetas Galán, “*Técnicas y materiales de la pintura española*”, 289.

Aragón, sí existen escrituras que especifican el uso de los colores al óleo, suponiendo así que estos documentos en Castilla y en Andalucía se redactarían en términos parecidos²⁵.

La pintura al óleo permite una infinita variedad de resultados, según los colores o el espesor del material pictórico. Con aceites muy transparentes y diluidos se trabajan las veladuras. Numerosos *recetarios* de pintura intentan recoger las características generales para su puesta en práctica, desde el citado documento conservado en la Universidad de Santiago de Compostela *Reglas para pintar...* hasta el manuscrito de la Biblioteca Nacional *Tractado de la Pintura*, pasando por los diferentes tratadistas conocidos y algunos ya mencionados.

En un resumen breve, se comenzaba con la preparación de los soportes y el aparejo. Inmediatamente se disponía la imprimación y la realización del dibujo. Seguidamente se ejecutaba el bosquejo (manchar o meter colores) y el labrado de colores con sus claroscuros, sombreados, baños, etc.). Finalmente, los retoques y el barnizado. Todo esto en cuanto a pintura sobre caballete.

Otro de los soportes sobre el que se utilizó óleo fue el muro. Almansa Moreno nos habla sobre esta cuestión y nos informa de que Vasari recogió dos fórmulas para pintar con óleo sobre muro: cuando está encalado y cuando está sin encalar, se procede a dar varias capas de aceite hirviendo hasta que no absorba más y, una vez seco, se le añade una imprimación. Una vez tratado, los artistas ya pueden dibujar como si de una tabla se tratase²⁶.

La puesta en práctica de la técnica del óleo en conjunción con el novedoso soporte, el lienzo, fue el germen de la pintura barroca.

1.3. Pigmentos

El ser humano, desde su origen, ha recurrido a la naturaleza para obtener colores que poder trasplantar a los diferentes soportes. Para ello, se han utilizado los conocimientos que a lo largo del tiempo se han ido adquiriendo sobre las teorías del color, su destreza y las características de los materiales pictóricos de los que disponían²⁷.

Rocio Bruquetas nos comenta que, la mayoría de los pigmentos utilizados en la Edad Moderna, ya se usaban desde la Antigüedad y en el Medievo, adquiriendo un gran desarrollo²⁸.

Una de las dificultades con las que nos encontramos a la hora de hacer un estudio sobre los pigmentos, es la variedad de términos usados para referirse a ellos (podían variar según el color, la procedencia, etc.). Por ejemplo, el conocido actualmente como *Rojo plomo*, era designado como *Minio*, *Minium* o *Rojo Saturno*. Este conflicto comenzará a ser solucionado a partir del siglo XVIII, incluyendo en los tratados reglas de terminología.

Para conocer todos los tipos de pigmentos que se utilizaban en las distintas épocas podemos acudir a fuentes documentales como: recetarios, tratados de arte, textos de alquimia, ordenanzas

²⁵ Bruquetas Galán, “*Técnicas y materiales de la pintura española*”, 293.

²⁶ Almansa Moreno, “*Pintura mural del Renacimiento*”, 49.

²⁷ Margarita San Andrés Moya, Natalia Sancho y José Manuel de la Roja, “Alquimia: Pigmentos y colorantes históricos” *Anales de la Real Sociedad Española de Química*, 1 (2010): 58.

²⁸ Bruquetas Galán, “*Técnicas y materiales de la pintura española*”, 121. En occidente, las primeras aportaciones aparecen en Egipto, trasladando los conocimientos a los griegos y romanos y posteriormente, combinándose con los árabes.

(como las de Granada o Sevilla en el siglo XVI), facturas, contratos y tiendas de especiería, junto con los denominados *libros secretos*. En la época que nos interesa, el Renacimiento, la invención de la imprenta ayudó a que números tratados procedentes de Europa llegaran a España, *Los tres libros de la pintura* de León Bautista Alberti o el *Tratado de la Pintura* de Leonardo da Vinci, entre otros.

En la España de Felipe II hubo un gran problema de abastecimiento de pigmentos, llegando a ser casi una preocupación de Estado. En este periodo hubo una gran demanda ocasionada por la creciente cantidad de pinturas al fresco que se realizaron y en especial, las destinadas a El Escorial. De este modo, se produjo un gran comercio con Italia y Flandes para importar pigmentos, siendo estos, un importante objeto de negocio²⁹.

Los pigmentos se clasifican en naturales y artificiales. Los naturales pueden ser de origen animal (*kermes*), vegetal (*negro de humo* y *carbón*, *índigo*, *gualda*, *nutria*...) o mineral (*bermellón*, *azurita*, *malaquita*, *oropimente*...) Y, los artificiales (*albayalde*, *minio*, *bermellón artificial*, *cardenillo*...) son producto de mezclas de dos o más elementos, en base a procesos químicos.

Las propiedades físicas y químicas de los pigmentos son las causantes de que se usen de un modo u otro, ya que según sus características, son adecuados para según qué técnicas artísticas. Además, determinan su calidad, es decir, la intensidad del color, su capacidad, su permanencia, etc. En el siglo XVI, se podían comprar en las tiendas de especiería y en las boticas y su formato variaba, pudiéndolos encontrar en polvo, terrones o piedras, pelotillas, panes o tabletas. De cualquier forma, la presentación del pigmento anticipaba la garantía del mismo, la mejor considerada era la proporcionada a modo de tableta, ya que en polvo el pigmento podría presentarse adulterado.

Capítulo 2. La promoción artística en el Renacimiento español

El nuevo cambio de rumbo producido hacia el siglo XV en Italia, trajo consigo unas determinadas consecuencias sociales y culturales muy relevantes en el mundo europeo. Con el Humanismo, las personas comenzaron a ser consciente del yo y a dejar poco a poco de lado, las posturas medievales centradas en lo divino. El ser humano comienza a mostrar sus emociones sin necesidad de tener relación con la divinidad. El poder ya no solo radicaba en la Iglesia, sino también en reyes, príncipes y nobleza. Aunque en cierto modo, y hablando del caso de España, las ofertas ideológicas que concurren en el panorama del Quinientos no van a dejar de estar predeterminadas por la religión, al margen de su carácter innovador o reaccionario³⁰.

En Italia, las ciudades del Norte estaban gobernadas por hombres cultos e instruidos como consecuencia del auge de las academias (la primera en Florencia se funda en 1563³¹) y el interés por *el saber*. Estos eruditos, entre otras cosas, se interesaron por el arte, siendo promotores de los artistas de su época. Hablamos de familias como los Medici o los Este³². Sin estas personas,

²⁹ Bruquetas Galán, “*Técnicas y materiales de la pintura española*”, 146.

³⁰ Miguel Ángel León, *El programa iconográfico del Palacio de la Real Chancillería de Granada* (Granada: Instituto Gómez Moreno, Fundación Rodríguez-Acosta, 1988), 153.

³¹ M. Wackernagel, *El medio artístico en la Florencia del Renacimiento. Obras y comitentes, Talleres y Mercado*. (Madrid: Akal, 1997), 184.

³² Wackernagel, “*El medio artístico en la Florencia del Renacimiento*”, 190.

clientes, instituciones, aristocracia, etc., no podríamos entender la producción artística del Renacimiento. En España, el fortalecimiento económico y social de la nobleza llevará a contados nobles a pretender vías diferenciadoras de expresión de poder³³, apartándose así de la unificación llevada a cabo por los Reyes Católicos. Estos constituirán agentes decisivos a la hora de asumir tal movimiento cultural³⁴.

La introducción del Humanismo en España no fue solo obra de la corte (especialmente la aragonesa), sino que también jugarán un papel predominante algunos miembros de las más importantes familias nobiliarias españolas³⁵, particularmente, don Pedro González de Mendoza y el cardenal Cisneros, dos de los personajes que mayor preocupación mostraron por el cultivo de una cierta imagen plástica³⁶. Además, hay que señalar que, mientras familias como los Mendoza se interesaban por la nueva plástica proveniente de Italia (importaciones desde los territorios Italianos del Norte pertenecientes a España como Milán o Borgoña), otros linajes como los Del Campo y los Arias Dávila, seguían inmersos en la tradición flamenca.

La corona en España también tuvo un papel relevante, sobretodo en época de los Austrias Mayores. Carlos V era consciente del gran valor propagandístico que tenían géneros como el retrato, los tapices o las medallas³⁷. Por esta razón, cuando accedió al poder, ensalzó su figura, política y socialmente, a través de un proceso de promoción artística. Con todo, será su hijo, Felipe II, el que lleve tanto el coleccionismo como la promoción a su máximo apogeo, pues no había ningún patronazgo más amplio, espectacular y coherente que el emprendido por el rey³⁸. Desde su juventud se interesó por el arte y la cultura, prueba de ello es la gran colección de pinturas que atesoró y las continuas revisiones que realizó en la construcción de la gran empresa de El Escorial.

El coleccionismo, comúnmente, ha sido asociado al Humanismo en el Renacimiento, pero debemos establecer ciertas diferencias para demarcar aquello que podemos denominar como verdaderas colecciones y aquellas que se rigen según otras pautas. Distinguimos dos tipos: las colecciones humanistas, es decir, aquellas que implican una complicidad intelectual y, otros modos de coleccionar guiados por modas. De estos dos casos encontramos ejemplos en Andalucía. En el primero podemos enmarcar a los duques de Alcalá, arquetipo humanista³⁹, mientras que en el segundo caso podemos insertar a los condes de Santisteban de Jaén⁴⁰.

³³ Rafael López Guzmán, *Tradición y clasicismo en la Granada del XVI: arquitectura civil y urbanismo* (Granada: Diputación provincial, 1987), 27.

³⁴ Antonio Urquizar Herrera, *Coleccionismo y nobleza. Signos de distinción social en Andalucía del Renacimiento*. (Marcial Pons Historia, 2007), 56.

³⁵ Almansa Moreno, "Pintura mural del Renacimiento", 14.

³⁶ Checa Cremades, "Pintura y escultura del Renacimiento en España", 124.

³⁷ Fernando Checa Cremades, *Carlos V: la imagen del poder en el Renacimiento* (Madrid: El Viso, 1999), 12.

³⁸ Fernando Checa Cremades, *Felipe II: mecenas de las artes* (Madrid: Nerea, 1997), 13.

³⁹ Sobre los Alcalá ver los trabajos de Ana Aranda Bernal como: "Sevilla y los negocios de la mar: recursos que financiaron la arquitectura y el arte a fines del siglo XV". *Atrio*, 18 (2012): 5-26; "Una Mendoza en la Sevilla del siglo XV: el patrocinio artístico de Catalina de Ribera". *Cuadernos de arte e iconografía*. Tomo 15, 30 (2006): 5-16. También en los trabajos de Vicente Lleó Cañal: *La Casa Pilatos* (Barcelona: Electa, 1998) o *Nueva Roma* (Sevilla: Diputación de Sevilla, 1979).

⁴⁰ Aunque se refieran a casos posteriores, ver los trabajos de Vicente Lleó Cañal "El IX Virrey Conde de Santisteban (1688-1696)". En: *España y Nápoles* (Centro de Estudios Europa Hispánica, 2009), 445-460 y Marisol Cerezo: "Luca Giordano y el virrey Santisteban: un mecenazgo peculiar". *Boletín del Museo e*

Durante el siglo XVI la mayoría de los integrantes de los grupos de humanistas andaluces, se rodeaban de objetos de los cuales podemos hablar como de *nueva colección*. Entre los artistas del Renacimiento, Pablo de Céspedes es de los pocos que se puede probar su participación consciente en la práctica del coleccionismo. La valoración del objeto se realizaba a través de una visión intelectual más que de una visión estética. Dicha estimación, aunque existía, no era el principal elemento de interés a la hora de coleccionar⁴¹, pues no se observará hasta fechas más tardías.

Como ya hemos mencionado anteriormente, la Casa Alcalá fue un patrón a seguir para las demás casas andaluzas. Los Medina Sidonia, los Arcos o los Osuna, continuaron sus pasos y asumieron el nuevo lenguaje pero, aquello que los diferenció fue, sin duda, la forma de emplearlo. En Jaén, concretamente en Úbeda, fue extraordinario el caso de Francisco de los Cobos, secretario del emperador Carlos V, que llegó a definir toda una ciudad, como la más cabal expresión de su poderío político⁴².

CAPÍTULO 3. La pintura del Renacimiento en España: Castilla y Levante

El siglo XVI se caracteriza por una anarquía estilística que hace muy difícil agrupar nuestra pintura en focos de producción artística coherentes⁴³, pero se puede decir que sobresalieron en España dos ámbitos principales. Por una parte, el *Foco Castellano*, donde el modelo nórdico de Renacimiento afloró con mayor poder e influencia⁴⁴, pues no podemos olvidar que el comercio con la zona de Flandes era muy intenso y a través de los mercados o las ferias se producían numerosos intercambios de productos. Y por otra parte, el *Foco Levantino*, cuya actividad, principalmente, se basaba en la política y el comercio con Nápoles (perteneciente a la corona de Aragón), superando de forma ligera, las formas flamencas.

3.1. El Foco Castellano

A principios del siglo XVI se considera que el modelo flamenco ha sido superado, pero esta afirmación habría que debatirla teniendo en cuenta la existencia, en el mismo periodo, de artistas tan dispares como Fernando Gallego y Pedro Berruguete. El primero es considerado como punto destacado del modelo hispano-flamenco, mientras que Berruguete constituye uno de los hitos en la introducción del Renacimiento italiano en nuestro país⁴⁵. También tenemos que destacar dentro del ámbito castellano a Juan de Borgoña, cuya actividad se centra principalmente en Toledo, realizando, por ejemplo, los *frescos* de la Sala Capitular de la catedral primada.

Aparte de las ya mencionadas, existieron otras vías de penetración del Renacimiento italiano en España. Como comentábamos, muchos fueron los artistas de aquella procedencia que llegaron a la Península Ibérica en busca de nuevos encargos; la mayoría se encontraban acomodados en su estilo y habían quedado relegados a un segundo plano frente a la evolución de otros maestros. Pero también artistas españoles, llamados por el interés hacia las nuevas formas, viajaron a Italia.

Instituto Camón Aznar, 26 (1986): 73-88; *Atesoramiento artístico e historia en la España moderna: los IX condes de Santisteban del Puerto* (Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, 2006).

⁴¹ Urquizar Herrera, “*Coleccionismo y nobleza*”, 60.

⁴² Sobre Francisco de los Cobos ver: Pedro Galera Andreu, *Francisco de los Cobos, magnífico y virtuoso* (Málaga: Universidad de Málaga, 2011), 90-123; y Hayward Keniston, *Francisco de los Cobos: secretario de Carlos V*, trad. Rafael Rodríguez-Moñino (Madrid: Castalia, D. L. 1980)

⁴³ Camón Aznar, “*La pintura española del siglo XVI*”, 13.

⁴⁴ Checa Cremades, “*Pintura y escultura del Renacimiento en España*”, 24.

⁴⁵ Checa Cremades, “*Pintura y escultura del Renacimiento en España*”, 98.

En su estancia observaron las obras de los creadores italianos, formándose y regresando con una mirada y técnicas diferentes. Como ejemplo, tenemos que citar el temprano viaje de Pedro de Berruguete a Italia (antes de 1497).

En Foco Castellano destacó también Alonso Berruguete, artista que aunó las enseñanzas del gótico final con el manierismo de Miguel Ángel, clave esencial en la polémica anticlasicista que conllevaba la *maniera*⁴⁶. En esta línea, de gran relevancia será Pedro Machuca, uno de los grandes representantes del Manierismo en España. Su actividad se desarrolló en Toledo y en las zonas de Granada y Jaén, tema que trataremos más adelante.

Con la llegada al trono de Felipe II (1556), comienza una actividad basada plenamente en el modelo manierista junto con la asimilación de los colores venecianos provenientes de Tintoretto, Tiziano y sus discípulos, adaptándose al carácter espiritual del hijo de Carlos V.

La influencia del estilo de Miguel Ángel será muy evidente en artistas como Luis de Morales “el Divino” o Gaspar Becerra, considerado el *Miguel Ángel español*. La imagen religiosa en España, espiritualista y manierista, llegará a su punto álgido con la figura tan representativa de Doménikos Theotokópoulos, más conocido como “El Greco”.

3.2. El Foco Levantino

En el primer tercio de siglo, no solamente se miró hacia Italia sino que también se comenzaron a barajar otras alternativas: los manieristas de Amberes, Durero, etc. Una figura importante es Paolo de San Leocadio, que sirvió de eslabón entre el goticismo y la grandiosa expansión de los cánones renacentistas⁴⁷. Diversas opciones que, aunque diferentes, no se alejaban del modelo del Renacimiento italiano. En España, Fernando Yáñez de Almedina y Fernando Llanos, del Foco Levantino, se decantaron por los modelos quattrocentistas italianos, entre otros, el de Leonardo da Vinci. Cautivados por su belleza y suavidad, impregnaron de dichas características los rostros de las figuras en sus obras.

El modelo italiano que se asume en España no es fruto de una reflexión teórica, sino de un modelo importado. Por lo tanto, nos vamos a encontrar con numerosas contradicciones, comenzando por la ausencia de secuencia en las fases, *Quattrocento*, Clasicismo y Manierismo. Los distintos momentos se entremezclaron y, en el siglo XVI, aún continuaba la asimilación de las formas.

Los avances vinieron dados casi siempre de la mano de la zona levantina puesto que el gran comercio proveniente de Italia fue muy influyente, al igual que el intercambio de obras continuo. Según José Camón, el influjo italiano es rápido y total⁴⁸. De esta manera, se introdujo en el segundo tercio de siglo el estilo de Rafael, cuyos autores españoles más destacados fueron Vicente Masip y Juan de Juanes, continuador de su padre. Debido a la tendencia emocional procedente del influjo de la pintura flamenca, la pintura en España adquiere un carácter más emotivo que en el resto de Europa. Los artistas, como los dos anteriormente citados, aunque continuaron los modelos italianos, utilizaron fórmulas plásticas que tendían más al contenido

⁴⁶ Checa Cremades, “*Pintura y escultura del Renacimiento en España*”, 231.

⁴⁷ Camón Aznar, “*La pintura española del siglo XVI*”, 23.

⁴⁸ Camón Aznar, “*La pintura española del siglo XVI*”, 12.

emocional. El estilo *rafaelista* en España se vio despojado de la parte intelectual para hacer hincapié en el sentido suave, sentimental y blando.

CAPÍTULO 4. La pintura del Renacimiento en Andalucía: Sevilla, Córdoba y Granada

4.1. Contexto del Renacimiento en Andalucía

Como ya señalábamos en el contexto de la pintura del Renacimiento en España, fueron muchos los factores que intervinieron en su desarrollo. Aun así, las distintas entidades que conformaban la Península se caracterizaron por diferentes caracteres que llegaron a traducirse en el arte, resultando variantes que podríamos llamar “autóctonas”.

En Andalucía, en cuanto a la pintura del Renacimiento, se planteó la duda de si, durante el siglo XVI, habría existido una escuela pictórica más o menos definida. La respuesta es difícil pues, en la mayoría de los casos, faltaron maestros de fuerte carácter y personalidad que forjaran un entorno de influencia con discípulos e imitadores⁴⁹. Aun así, hubo maestros que consiguieron dejar una pequeña estela a su paso, con obras y seguidores. Artistas que fueron de gran importancia de cara al desarrollo de la pintura en Andalucía y que sin ellos, el rumbo de este arte en épocas posteriores no hubiera sido el que fue.

Existieron artistas fieles a su formación que centraron su actividad en torno a un taller. Como ya hemos citado, a principios del siglo XVI, el panorama se caracterizaba por un gran eclecticismo al que debemos sumar los factores determinantes que se produjeron en Andalucía y que influyeron de una forma u otra, en el proceso de formación de la pintura renacentista andaluza.

Además, Andalucía no fue una excepción en cuanto a la influencia de la pintura flamenca, pues su realismo y patetismo eran fomentados y demandados. En la obra dirigida por Enrique Pareja López⁵⁰, nos habla de un Renacimiento *yugulado*, ya que avanzado el siglo XVI, solo se tenían unas *nociones* de clasicismo (*Quattrocento*) y, aunque a final de siglo éste lograra imponerse, no se dejó de lado la influencia nortea por su profundo efecto popular⁵¹. Asimismo, el auge económico tras el descubrimiento de América fue un factor decisivo. El comercio con las Indias representó un papel fundamental. Los artistas ejecutaron y exportaron obras devocionales que proporcionaron el aspecto marcadamente religioso, característico del periodo.

Dentro de Andalucía, debemos señalar cuatro focos importantes coincidentes con los reinos de Sevilla, Granada, Córdoba y Jaén.

4.2. El Foco Sevillano

El esplendor del Reino de Sevilla en esta época está ligado fuertemente al descubrimiento de América, aunque en el siglo anterior existía una gran actividad artística en relación con la construcción de la catedral. El paso de Cristóbal Colón por Sevilla, tras su primer viaje para dar la

⁴⁹ Enrique Pareja López, dir., *El arte del Renacimiento: escultura, pintura y artes decorativas* (Sevilla: Géver, 1988-1994), 194.

⁵⁰ Pareja López, dir., “*El arte del Renacimiento*”, 200.

⁵¹ Pareja López, dir., “*El arte del Renacimiento*”, 199.

noticia del descubrimiento, supuso para el reino el comienzo de su gran *Siglo de Oro*⁵². En 1503, se estableció la Casa de la Contratación y Sevilla se convirtió en uno de los grandes núcleos urbanos y mercantiles del mundo occidental.

La paulatina introducción de diferentes modos de vida y de las nuevas formas artísticas, provocó que se configurara una nueva ciudad pero sin abandonar por completo las antiguas formas. En el panorama de la pintura, encontramos artistas que trabajaron en la urbe a principios de siglo, cuya extensión estética, artística, iconográfica y morfológica, fue recogida por la presencia de Alejo Fernández, marcando el inicio de una pequeña *escuela*⁵³.

Alejo Fernández fue un artista que vivió a caballo entre los siglos XV y XVI. Aunque no se conoce la procedencia exacta de su formación, un tanto ecléctica, se supone que fue en ambiente norteno. Su estilo unificó dicha formación flamenca con una deuda del *Quattrocento* italiano⁵⁴, que fue una constante en el ámbito sevillano. Aparece documentado por primera vez en Sevilla en 1505⁵⁵, aunque sus primeras aportaciones a la pintura andaluza proceden de Córdoba. A Sevilla viajó con su hermano, Jorge Fernández, escultor, con motivo de un encargo para la catedral. En esta etapa realizó obras como las destinadas a la *Viga* del Retablo Mayor de la catedral de Sevilla (fig.1), el *Retablo de Santiago* en la cartuja de Santa María de las Cuevas o el *Retablo de la Virgen de la Antigua* para la capilla de Maese Rodrigo (fig.2).

A partir de 1520, las obras documentadas no son fáciles de diferenciar, es decir, están realizadas con la colaboración del taller o con otros artistas. Con la excepción de la *Virgen de los Navegantes*⁵⁶(fig.3). Otra de las obras más famosas del alemán es la *Virgen de la Rosa* (fig.4), considerada una obra maestra.

En 1537 se documenta en Sevilla a otro de los grandes artistas del momento, Pedro de Campaña. Son pocos los datos que se conocen, pero se ha podido averiguar, gracias a las observaciones de Pacheco, que nació en Bravante⁵⁷. También se conocen sus viajes a Italia, donde se empapó del estilo de Rafael. En 1529 hay constancia de su estancia en Bolonia⁵⁸ y en Venecia, de donde recogerá el colorido de sus obras. En Sevilla sustituyó al anciano Alejo Fernández, recibiendo numerosos encargos. Su producción se caracteriza por una gran sensibilidad, dramatismo y escenas de una excelente composición y contrastes de luz. Quizás por ello Diego Angulo lo considerara como *uno de los precursores del barroquismo rubeniano*⁵⁹. Algunas de sus obras más destacadas son: el *Descendimiento* en la catedral de Sevilla (fig.5), el *Retablo de la Purificación* también en la catedral (fig.6) o el *Retablo Mayor* de Santa Ana de Triana (fig.7), subrayando, de éste último, la tabla del *Nacimiento de la Virgen* (fig.8).

⁵² Alfredo J. Morales, “*Guía artística de Sevilla y su provincia*” (Sevilla: Diputación provincial de Sevilla, 2004), 28.

⁵³ Pareja López, dir., “*El arte del Renacimiento*”, 270.

⁵⁴ No sabemos cómo se introdujo la influencia del estilo *quattrocentista* en el autor, puesto que no consta que viajara a Italia o a alguna zona bajo su influencia. Probablemente dicho influjo provenga de forma indirecta mediante grabados como los de Schongauer.

⁵⁵ Museo del Prado, <https://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/fernandez-alejo/> (Consultada el 29/06/2014).

⁵⁶ En esta obra, podemos observar el perfil limpio y definido de su formación flamenca además de su preocupación por el estudio de la figura humana, que gana amplitud.

⁵⁷ ABC Andalucía, <http://sevilla.abc.es/20081129/cultura-cultura/genio-renacentista-pedro-campana-20081129.html> (Consultada el 30/06/2014).

⁵⁸ Angulo Iñiguez, “*Pintura del Renacimiento*”, 196.

⁵⁹ Angulo Iñiguez, “*Pintura del Renacimiento*”, 200.

Contemporáneamente, trabajó Hernandode Esturmio, artista menos novedoso. Sus primeras obras son de tradición *quattrocentista* y su evolución fue lenta. Frente a Pedro de Campaña, su estilo es violento, seco y lleno de nerviosismo. El artista holandés estuvo en Sevilla hasta, por lo menos, 1560⁶⁰. La obra más antigua documentada es *San Pedro* de Arcos y la más destacada, el *Retablo de los Evangelistas* (fig.9) en la catedral de Sevilla⁶¹.

La influencia de grabados y dibujos de artistas italianos y flamencos se reitera en artistas como Antón Pérez, autor local que realizó obras como las *Tablas para la Capilla de Santiago* en la catedral⁶² (1548), sobresaliendo en ellas algunos rasgos manieristas (fig.10).

En el pleno Manierismo destacó la figura de Luis de Vargas, sevillano que viajó a Italia y que a su regreso se ubicó dentro de la órbita manierista. Aunque de Rafael recogió la composición y el detalle, resulta evidente en sus obras el gusto vasariano y el influjo de Miguel Ángel. Sus piezas más importantes son: el *Retablo del Nacimiento* (fig.11) en la Catedral de Sevilla, el *Retablo de la Piedad* (fig.12) en Santa María la Blanca y el *Retablo de la Generación Temporal de Cristo* (fig.13), más conocido como *La Gamba*, en la catedral de Sevilla.

Vasco Pereira, discípulo de Luis Vargas, fue considerado por Pacheco como un *valiente dibujador*. Sus obras se caracterizan por una clara inspiración en Pedro de Campaña y en Esturmio, además de una dependencia compositiva de grabados manieristas y flamencos. Algunas de las más destacadas son: la *Anunciación* (fig.14) de la parroquia de San Juan Bautista de Marchena o las tablas para el *Retablo Mayor* de Palomares del Río (*Niño Jesús, Santísima Trinidad* y los santos *Pedro y Pablo*). Su última obra conocida hasta ahora, es la *Madonna con el Niño* de la iglesia jesuítica de Ponta Delgada (Azores)⁶³.

Desde el último cuarto de siglo XVI hasta las primeras décadas de la centuria siguiente, el Manierismo fue dominante. El grupo de artistas que desarrollaron su actividad en este momento se denominan *Generación de 1560*⁶⁴. En él podemos introducir el nombre de Francisco Pacheco. Aunque algunos historiadores lo encuadran dentro del panorama del protobarroco, con cierta razón, otros como Pareja López consideran que el artista se encuentra dentro de la mentalidad estética y morfología tardoquinientistas, sin apenas evolución y fiel a su formación⁶⁵. Esto lo podemos comprobar en obras como: la *Aparición de la Virgen a San Ramón Nonato*⁶⁶ (fig.15).

Finalmente, junto con Pacheco, encontramos a Alonso Vázquez, cuya fecha de nacimiento no se conoce, aunque se pueda situar entre 1560-1565. Su primera obra fechada se data en 1590⁶⁷ la *Resurrección* en la parroquia de Santa Ana (fig.16). La importancia de este artista radica en la composición de las telas que fue recogida en el siguiente siglo por maestros como Zurbarán,

⁶⁰ Angulo Íñiguez, “*Pintura del Renacimiento*”, 210.

⁶¹ En dichas tablas, los *Evangelistas* evocan al recuerdo de Miguel Ángel. La introducción del estilo del gran artista Italiano comienza a ser evidente, hecho que no es de extrañar, puesto que ya conocemos el gran comercio de obras existente entre España e Italia.

⁶² Obra atribuida junto con la efigie a *Santa Apolonia* en la iglesia de Santa Ana, Sevilla (ha. 1560).

⁶³ Pareja López, dir., “*El arte del Renacimiento*”, 303.

⁶⁴ Pareja López, dir., “*El arte del Renacimiento*”, 330.

⁶⁵ Pareja López, dir., “*El arte del Renacimiento*”, 330.

⁶⁶ La influencia flamenca se evidencia en el paisaje y en la escena del fondo. Se utiliza la secuencia narrativa y además el uso del color y la luz es de clara influencia renacentista, recordando incluso a Leonardo.

⁶⁷ Angulo Íñiguez, “*Pintura del Renacimiento*”, 317.

denotando una interpretación antinaturalista de los ropajes, apta para los efectos claroscuro⁶⁸. Entre sus obras tenemos: el *Retablo de la Asunción* en la catedral de Sevilla, la que es su última obra conocida, el *Retablo de Santa Isabel* de Marchena o la obra que nos enseña claramente, el motivo por el que Pacheco lo denomina como *pintor de bodegones*, la *Sagrada Cena Sacramental* del Museo de Bella Artes de Sevilla⁶⁹ (fig.17).

4.3. El Foco Cordobés

En Córdoba, del mismo modo que en otras zonas de España, el Renacimiento se asumió en su cuestión formal, por lo que se aplicó de acuerdo con los medios de los que disponían los maestros encargados de las obras. Es por ello que resulte significativo conocer las condiciones de aquella época y observar los factores que hicieron de la pintura lo que hoy conocemos.

Una de las principales dificultades a la hora de analizar la pintura cordobesa del Renacimiento, es la falta de precisiones cronológicas que puedan esclarecer el camino del análisis, sobre todo en los años que van desde finales del siglo XV hasta principios del XVI. En dicho intervalo de tiempo es cuando hay indicios de los primeros pasos de acogimiento de las formas italianas; el problema reside en clarificar el momento en el que se dan estos pasos⁷⁰. En este espacio de tiempo encontramos obras como las pinturas del antiguo hospital de San Sebastián, las murales de Fuente Obejuna o la *Piedad* lisboeta, entre otras.

Serán Pedro Romana y Alejo Fernández los representantes de la primera asimilación del Renacimiento, según la crítica tradicional. En los mismos años, y junto a los dos artistas, trabajaron en Córdoba el *Maestro de Fuente Obejuna* y el *de la Flagelación*, siendo Romana, el que contaba con mayor antigüedad en el reino.

Las obras de estos maestros se caracterizarán por la superficialidad en cuanto a la asimilación de los modelos italianos y la dependencia del mundo hispano-flamenco. Así se constata en la *Epifanía*, única obra firmada de Pedro Romana, localizada en el retablo de Espejo, a partir de la cual se ha podido estudiar su estilo⁷¹. En ella podemos observar la clara influencia de los grabados flamencos, en concreto, la *Epifanía* de Schongauer, mientras que la composición del espacio, a través de la arquitectura y la luz, evoca a los modelos del *Quattrocento* italiano⁷². Otras obras han sido asignadas a Romana, la *Virgen con el Niño* del Museo de Bellas Artes de Córdoba (fig.18); el antiguo *Retablo de San Nicolás* o tres de las tablas del convento cordobés del Corpus Christi. Muchas de estas asignaciones se han podido llevar a cabo al detectar una particularidad en el rostro de las figuras femeninas que define al maestro Romana. Además, a través de la

⁶⁸ Angulo Íñiguez, “*Pintura del Renacimiento*”, 317.

⁶⁹ Dicha obra, al principio atribuida a Céspedes, se nos presenta como una de las piezas maestras del autor, además de ser una composición de figuras de clara influencia flamenca. La escena se completa con un hermoso bodegón, anticipándose a las obras que posteriormente realizaría Sánchez Cotán. A parte de las piezas que hemos mencionado en el texto, nos encontramos con diversas atribuciones, entre ellas, la *Virgen del Valle o del Pozo* o la *Santa Catalina*, pertenecientes a un retablo de la catedral de Sevilla sustituido en el siglo XVIII (actualmente estas tablas se encuentran en la Sacristía de los Cálices) y, una *Santísima Trinidad*.

⁷⁰ Antonio Urquizar Herrera, *El Renacimiento en la periferia: la recepción de los modos italianos en la experiencia pictórica del quinientos cordobés* (Córdoba: Servicio de Publicaciones, Universidad de Córdoba, 2001), 33.

⁷¹ Pareja López, dir., “*El arte del Renacimiento*”, 235.

⁷² Aunque dicha composición evoca claramente al *Quattrocento* italiano, lo hace de forma diferente y, se adapta más a la composición experimental flamenca que a la teórica italiana.

documentación se ha confirmado la autoría del *Retablo de la iglesia de la aldea baenense de Morente*⁷³.

Mientras, el análisis de Alejo Fernández en Córdoba produce muchos más interrogantes. Las obras le son asignadas y no hay seguridad en su atribución⁷⁴. A esto, hay que añadir, las lagunas en su biografía y el hecho de pensar que muchas de las obras atribuidas puede que no procedan de Córdoba⁷⁵. De hecho, la única obra documentada en Córdoba es el *Cristo a la columna* del Museo de Bellas Artes (fig.19). Y se ha considerado que, de no haber sido llamado a Sevilla, como ya comentamos en su apartado correspondiente, probablemente habría formado “escuela” en Córdoba⁷⁶.

En cuanto a los maestros de la *Flagelación y Fuente Ovejuna*, denominados por Urquizar como los *maestros sin nombre*, podemos decir que dicha denominación proviene de Diego Angulo, quien consideró relevantes estos retablos por poseer calidad y personalidad. Han sido muchos los intentos para colocar a estos autores un verdadero nombre y apellido, pero han resultado fracasados⁷⁷. Quizás, el único con más verosimilitud sea el de Fernando del Rincón y su taller, maestro que conecta Córdoba con Toledo, pues la ciudad imperial era un referente constante para el cabildo cordobés⁷⁸.

Desde la marcha de Alejo Fernández a Sevilla hasta la llegada de Pablo de Céspedes, se produjo en Córdoba un bache en cuanto a la formación de artistas de gran personalidad, aunque no un vacío, pues Céspedes no hizo sino continuar la tradición de la pintura precedente. Fueron malas las décadas posteriores a su marcha, se produjo un importante descenso de la demanda y de la calidad. De estos años son la *Anunciación* de Pedro Portillo o *el Tríptico* del convento de Santa Clara conservado en el Museo de Bellas Artes. El legado de los maestros anteriores casi se perdió, prueba de ello son las obras de Miguel Ruiz de Espinosa, el cual muestra escasa relación con la tradición inmediata.

En dicho momento, cuando la pintura cordobesa no atravesaba por buenos tiempos, fue llamado Pedro de Campaña, uno de los mejores pintores del XVI español⁷⁹, para realizar el *Retablo de San Nicolás* de la catedral (1556). Como hemos visto, Pedro de Campaña era un flamenco formado en Italia, conocía de primera mano los modelos que se estaban realizando en la península y había formado parte en el desarrollo de los mismos. En Córdoba mostraría el camino de la pintura hacia el manierismo. Como ejemplo, destaca su labor en el *Retablo de la Natividad de Nuestra Señora* en la catedral de Córdoba (fig.20)

Al mismo tiempo, trabajó un maestro local, Pedro Fernández Guijalvo, el más destacado en la mitad de la centuria. Formó taller y, junto a los maestros citados, consiguió renovar la pintura

⁷³ Actualmente se encuentra en las oficinas del obispado de Córdoba. En este caso, se han conservado dos documentos, una nota de 1522, en la que Romana asigna una cuarta parte del trabajo a Pedro Fernández y una fianza para el mismo retablo en 1527.

⁷⁴ Entre ellas la *Flagelación* del Museo del Prado y el *Tríptico de la Cena de Zaragoza*, la *Virgen con el Niño y Santa Ana* del Museo de Dublín u, otras menos probables como, el *Cristo a la columna* de Dresde.

⁷⁵ Urquizar Herrera, “*El Renacimiento en la periferia*”, 44.

⁷⁶ Pareja López, dir., “*El arte del Renacimiento*”, 234.

⁷⁷ Los retablos han querido ser asignados a maestros como: Antonio de Aguilar, Bartolomé Ruiz, Antón Pérez o Pedro Fernández.

⁷⁸ Urquizar Herrera, “*El Renacimiento en la periferia*”, 50.

⁷⁹ Urquizar Herrera, “*El Renacimiento en la periferia*”, 58.

cordobesa del tercer cuarto de siglo⁸⁰. Como única pieza documentada, el *Retablo del Dulce Nombre de Jesús* en la Mezquita de Córdoba, aunque se le han asignado otras muchas. Su producción materializa la asimilación del estilo de Rafael a través de las estampas de Marcantonio Raimondi⁸¹.

Posteriormente, comenzó a notarse la influencia de la obra de Luis de Morales en la pintura cordobesa, prueba de ello son las últimas creaciones de Fernández Guijalvo, como por ejemplo, su *Calvario* del Museo de Bellas de Córdoba. El influjo de Morales, sobre todo en el núcleo montillano, se produce con la afluencia de varios personajes relacionados con el pintor⁸². Y con todo, la presencia de maestros foráneos y el conocimiento de nuevas fuentes por parte de los maestros cordobeses, produjeron un significativo cambio en el repertorio de la pintura de este reino. Muestra de ello es la introducción de los grabados aportados por Gabriel Rosales sobre Giulio Romano, de pleno manierismo, lo que se manifiesta en una de las tablas del *Retablo de la Natividad de Nuestra Señora*, el *Árbol de Jessé*, en la catedral.

Con la llegada de Pablo de Céspedes desde Italia (1577), donde realizó sus primeras obras, debemos resaltar la importancia del conocimiento directo del modelo y no la dependencia de estampas de los pintores anteriores⁸³. Pacheco, gran amigo suyo, lo menciona como *pintor erudito español*⁸⁴ y nos cuenta que estuvo en compañía de César Arbasia⁸⁵. Junto al mismo, ya en Córdoba, se rodeó de un grupo de pintores: Mohedano o Peñalosa, que siguieron sus formas. Se hace palpable la influencia de Miguel Ángel, Rafael, Correggio y Zuccaro, tanto en su pintura, como en su teoría artística. Así mismo, no debemos dejar de lado su participación en la *Accademia di San Luca* que llevó a Pacheco a igualarlo con artistas teóricos como Vasari o Alberti. Entre sus obras más destacadas se encuentran los retablos *de la Cena* (fig.21) y *Santa Ana*, en la catedral de Córdoba, además de algunas pinturas realizadas en Sevilla, ya que sus viajes eran continuos⁸⁶.

4.4. El Foco Granadino

En el siglo XVI se produjo en Granada un importante desarrollo artístico, político y social. La reconstrucción o adaptación de la ciudad musulmana a cristiana y la dotación de obras y edificios al servicio del nuevo poder, hicieron de este periodo uno de los más interesantes en nuestra práctica artística por la peculiaridad de sus métodos y formas⁸⁷.

⁸⁰ Urquizar Herrera, “*El Renacimiento en la periferia*”, 60.

⁸¹ Urquizar Herrera, “*El Renacimiento en la periferia*”, 61.

⁸² Además, los marqueses de Priego se relacionaban con los condes de Feria, los cuales, eran frecuentes clientes de Luis de Morales. También se encontraba en Córdoba Cristóbal de Rojas y Sandoval, protector de Luis de Morales.

⁸³ Dámaso Chicharro, “Pablo de Céspedes, artista singular (literatura y pintura tardo-renacentista en Jaén, Córdoba y Sevilla)”, *Institutos de Estudios Giennenses*, 153 (1994): 58. Ver también: Jesús Rubio Lapaz, “Pablo de Céspedes y su círculo: humanismo y contrarreforma en la cultura andaluza del Renacimiento al Barroco” (Tesis, Granada: Universidad de Granada, 1993).

⁸⁴ Patricia Díaz Cayeros, “Pablo de Céspedes entre Italia y España”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 76 (2000): 5.

⁸⁵ Sobre este pintor destaca el trabajo de Juan Antonio Sánchez López: *Cesare Arbassia y la literatura artística del Renacimiento* (Salamanca: Universidad de Salamanca, 2002)

⁸⁶ Como por ejemplo, *San Acisclo* y *Santa Victoria* en el retablo mayor del Monasterio de Santa Marta de Córdoba.

⁸⁷ Rafael López Guzmán, “El Renacimiento en Granada”, *Cuadernos de Arte Español Historia* 16, vol. 18, (Madrid: 1991), 4. Ver también: Rafael López Guzmán, *Tradición y clasicismo en la Granada del siglo*

La mezcla de culturas, así como el marcado arraigo musulmán (hasta que se conquista la ciudad en 1492), se dejó notar en la pintura de la época. Con la citada reconquista, el desarrollo artístico de la pintura estuvo determinado por la necesidad de dotar de elementos simbólicos a la nueva ciudad. La importación de obras desde las distintas regiones peninsulares fue muy destacada para decorar las iglesias y capillas que sustituyeron a las mezquitas, destruidas o adaptadas a nuevos usos. Por ejemplo, cabe citar, la colección pictórica donada por Isabel “la Católica” para la Capilla Real⁸⁸.

Con todo, la pintura autóctona granadina tardó en brotar, algo que no resulta extraño si nos paramos a pensar en la enraizada cultura musulmana y su escasa tradición en cuanto a artes figurativas se trata. En todo caso, el gusto islámico hacia la miniatura hizo que fuera el primer género pictórico cultivado con cierta firmeza. Tras la reconquista, pintores y obras comenzaron a llegar al reino, dentro de los estilos imperantes por entonces, conviviendo en una admirable simbiosis⁸⁹, como lo demuestra la *Quinta Angustia* (fig.22) del toledano Francisco Chacón o la *Piedad* donada por la reina Isabel y conservada en la iglesia de los Escolapios.

Hay que destacar en las primeras décadas del siglo a Pedro de Cristo, Juan Ramírez y el *Maestro del Pulgar*, entre otros. El primero de ellos fue un pintor de origen flamenco activo en Granada desde 1507 y posible nieto del famoso Petrus Christus I⁹⁰. No se conoce con seguridad ninguna obra, pero se le han atribuido algunas como el *Retablo de San Bartolomé*, datado en el primer tercio del siglo XVI, en la iglesia parroquial de San José o la vista de la ciudad en la *Virgen de la Granada*, fechable hacia 1500. A pesar de la abundancia de documentos que hablan de él, resulta complicado precisar su personalidad.

Juan Ramírez, miniaturista y retablista, trabajó para la catedral desde 1520 hasta 1554⁹¹. Sus iluminaciones en los libros corales contienen escenas iconográficas que preludian el nuevo arte italianizante y que manifiestan gran influencia de Alejo Fernández. Además, se le atribuye una obra custodiada en el Museo de Bellas Artes de Granada, el *retablo del antiguo convento de los Mártires* (fig.23). En Granada también trabajó el miniaturista Juan de Cáceres, que aparece en la catedral hacia 1521, en cuyo estilo, de clara dominación gótica, comienza a visualizarse el léxico renacentista⁹². Ambos estarían también al servicio del cabildo de la catedral de Jaén.

En cuanto al *Maestro del Pulgar*, su nombre le vino dado por el caballero Hernán Pérez del Pulgar, donante del retablo del sagrario de la catedral de Granada. Una composición muy armoniosa y simétrica con claro influjo de Rafael. También se le atribuye a este maestro el

XVI. *Arquitectura civil y urbanismo* (Granada: Diputación, 1987); Manuel Barrios Aguilera (ed.), *Historia del Reino de Granada*, vol. 2, *La época morisca y la repoblación (1502-1630)*. (Granada: Universidad de Granada, 2000) y Antonio Luis Cortés Peña y Bernard Vincent, *Historia de Granada*, vol.3, *La época moderna. Siglos XVI, XVII y XVIII*. (Granada: Don Quijote, 1986.)

⁸⁸ Sobre el amueblamiento de la Capilla Real: Manuel Gómez-Moreno Martínez, *Sobre el Renacimiento en Castilla* (Granada: Instituto Gómez-Moreno, 1991); Antonio Gallego y Burín, *La Capilla Real de Granada* (Madrid: CSIC, 1952) y José Manuel Pita Andrade, (coord.), *El libro de la Capilla Real de Granada*. Granada: Miguel Sánchez, 1994.

⁸⁹ Pareja López, dir., “*El arte del Renacimiento*”, 238.

⁹⁰ Camón Aznar, “*La pintura española del siglo XVI*”, 382.

⁹¹ Camón Aznar, “*La pintura española del siglo XVI*”, 382.

⁹² Rafael López Guzmán, “*El Renacimiento en Granada*”, 27.

Retablo de la Virgen con el Niño en la capilla del Cristo de la Misericordia de la iglesia de San José en Granada, fechado hacia 1530 y que tras su restauración se sitúa como obra de Ramírez⁹³.

Aún con estos nombres, podemos decir que en Granada no existió otro maestro de la calidad de Pedro Machuca. Toledano y sin datos exactos de su fecha de nacimiento, que se viene situando hacia 1490, se formó en Italia y hacia 1520 estaba ya en Granada, donde se encargaría de ejecutar el Palacio de Carlos V situado en la Alhambra⁹⁴.

En Italia se encontraba desde 1512⁹⁵. De esta etapa conocemos obras como la *Virgen del Sufrágio* (fig.24) firmada y fechada en 1517; pintura que se encontró en Spoleto y fue comprada por el Museo del Prado en 1935⁹⁶. Entre las consideradas obras maestras del artista, el *Descendimiento* (fig.25), encontrado en Budapest y que también fue adquirido por el Museo del Prado, su fecha de ejecución se encuentra entre 1517-1520⁹⁷.

Otras obras de su autoría son: el *Retablo de la Santa Cruz* en la Capilla Real y la *Crucifixión* (Viznar), junto con atribuciones como: la *Virgen con el Niño* (Londres), la *Natividad* (Barcelona), *Santa Catalina* (fig.26), *San Juan* (Toledo).

Del mismo modo, también provenientes de Italia, dejaron su huella en Granada, Julio de Aquiles y Alejandro Mayner. La llegada de estos dos artistas a la Península no fue algo casual. Francisco de los Cobos viajó a Italia con motivo de la coronación del emperador en Bolonia (1525) y quedó deslumbrado por los frescos que decoraban el refectorio de San Salvatore. Desde entonces, fue prioridad para el comendador mayor de León contratar a artistas italianos para trabajar en España. Cristóbal de Villalón nos cuenta que así trajo a dos pintores italianos para trabajar en sus casas. La primera noticia de De Aquiles en España, la encontramos en Valladolid (1533). Y en torno a 1537, está constatada la presencia de ambos pintores en la Alhambra⁹⁸, trabajando al servicio de Carlos V, sin duda, recomendados por su secretario Francisco de los Cobos.

⁹³ Camón Aznar, “La pintura española del siglo XVI”, 383 y <http://www.juntadeandalucia.es/culturaydeporte/web/areas/bbcc/intervenciones/052ca6aa-b0a9-11e2-a16f-000ae4865a05>

⁹⁴ Juan José Romero Heredia, “Leonardo da Vinci y España: Su recepción conceptual y técnica desde el Renacimiento hasta las Vanguardias” (Tesis de licenciatura, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla, 2011), 96.

⁹⁵ Sobre su etapa italiana destacan los trabajos de Liliana Campos Pallarés: *Pedro Machuca y Jacopo Torni en Italia y en España: estado de la cuestión*, (Trabajo de Investigación Tutelada dirigido por el Dr. D. Antonio Calvo Castellón, Universidad de Granada, 2008/09) y su tesis doctoral, bajo la misma dirección: “Pedro Machuca en Italia y en España, su presencia y huella en la pintura granadina del quinientos” (Tesis, Granada: Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada, 2013).

⁹⁶ Juan José Romero Heredia, “Leonardo da Vinci y España”, 98. Más sobre este artista y su relación con Italia en las obras de Ana Ávila, “Notas sobre el Descendimiento de Pedro Machuca”. *Boletín del Museo del Prado*, vol. 8, 24 (Madrid, 1987), 151-161; Nicole Dacos, *Le logge di Raffaello: Maestro e -bottega di fronte all'antico* (Roma: Istituto-Poligrafico dello Stato-Librería, 1977), 112-114; Andreina Griseri, “Perino, Machuca, Campaña”, *Paragone* (Florenia, 1957):13-21; Roberto Longhi, “Comprimari spagnoli della maniera italiana”. *Paragone* (Florenia, 1953): 3-15; Andreina Griseri, “Berruguete e Machuca dopo il viaggio italiano”. *Paragone* (Florenia, 1964): 3-19; Manuel Gómez Moreno, *Las águilas del renacimiento español, Bartolomé Ordóñez, Diego Siloe, Pedro Machuca, Alonso Berruguete. 1517-1558* (Madrid: Xarait, 1983).

⁹⁸ Almansa Moreno, “Pintura mural del Renacimiento”, 75.

Lo primero que realizaron dichos artistas en la Alhambra fueron los frescos del denominado *Cuarto de las Frutas*. Allí permanecerían hasta 1537. En años siguientes continuaron con la decoración del corredor que conduce al *Peinador de la Reina* (fig.27) donde nos encontramos pinturas en artesonados con motivos renacentistas de grutescos y candelieri. Concretamente, en la *Torre del Peinador*, se muestran *las victorias de Carlos V en Túnez* (fig.28), ocho cuadros de escenas paisajísticas realizados hacia 1535⁹⁹. En una segunda estancia denominada como *Sala del Mirador*, se sitúan una serie de alegorías (Abundancia, Victoria y Fama) junto con la representación de varios dioses (Minerva, Baco y Júpiter) complementándose el conjunto con cuatro escenas que representan la vida de Faetón.

Su estilo se ha querido ver determinado por la obra de Rafael y Giovanni da Udine, aunque se aprecian grandes similitudes con la de Pinturicchio¹⁰⁰. En 1542 los pintores se encontraban todavía en la Alhambra, pero se desconoce si continuarían en los años siguientes trabajando en común. De Alejandro Mayner sabemos que siguió en Granada y así lo prueban las pinturas localizadas en el antiguo convento de Santa Inés (Albaicín) o los datos sobre la tasación de un retablo en 1542¹⁰¹.

Entre las grandes conmociones sociales y políticas que a través de los siglos han afectado al patrimonio histórico, artístico y cultural, cabe destacar en Granada la sublevación de los moriscos en 1568¹⁰², y como consecuencia de ella, la pérdida de numerosos retablos, pinturas e imaginería que nos ha privado de conocer más sobre las antiguas obras producidas en la Granada de la reconquista. Aun así, podemos destacar el primitivo *Retablo Mayor* de la iglesia de San Miguel Bajo, ejecutado por Juan de Palenque (+1560) y localizado actualmente en el Museo de Bellas Artes de Granada.

Para concluir, a finales del siglo XVI encontramos en Granada la proliferación de talleres familiares para sobrellevar los tipos de encargo que se venían efectuando. Hablamos de familias como los Espinosa o los Aragón, aunque en especial, destacamos a los Raxis, de origen italiano y afincados en Alcalá la Real (Jaén)¹⁰³.

El fundador de dicha familia fue Pedro Sardo, entallador y pintor proveniente de Cagliari (Cerdeña). En Alcalá pasó cuarenta años (1530-1570) hasta que decidió volver a su lugar de origen. Tuvo doce hijos. Algunos de ellos y varios nietos, formaron un gran taller familiar, donde destacaron figuras como Gaspar Raxis, pintor que se trasladó a Sevilla, Pedro Raxis, nieto y pintor junto con Pablo de Rojas (su tío) que trabajaron en Granada¹⁰⁴.

⁹⁹ Manuel Gómez Moreno, *Las águilas del Renacimiento español: Bartolomé Ordóñez, Diego Silóe, Pedro Machuca, Alonso Berruguete* (Madrid: Xarait, 1983), 28.

¹⁰⁰ Almansa Moreno, "Pintura mural del Renacimiento", 78.

¹⁰¹ Almansa Moreno, "Pintura mural del Renacimiento", 78.

¹⁰² Pareja López, dir., "El arte del Renacimiento", 329.

¹⁰³ Sobre esta familia de artistas ver los trabajos de Francisco Martín Rosales y Francisco Rosales Fernández, *Pablo de Rojas. Escultor de imaginería. Maestro de Juan Martínez Montañés*. (Jaén: Gráficas La Paz, 2000), 17-21. Lázaro Gila Medina, "Los Raxis: importante familia de artistas del Renacimiento andaluz, a ella perteneció el gran escultor Pablo de Rojas", *Archivo español de arte*, Tomo 60, 238 (1987): 167-178; Lázaro Gila Medina, "En torno a los Raxis Sardo: Pedro de Raxis y Pablo de Rojas en la segunda mitad del Siglo XVI", *Atrio*, 4, (1992): 35-48.

¹⁰⁴ Pablo Raxis decidió castellanizar su apellido por Pablo de Roxas o de Rojas, como comúnmente es conocido por la historiografía.

De Pedro se conocen algunas obras situadas en el Museo de Bellas Artes de Granada como: el *Milagro de los Santos Cosme y Damián* (fig.29), la *Aparición de la Virgen a San Jacinto* (fig.30), la *Virgen de Nazaret* (fig.31) o *San Miguel de los Santos* (fig.32). Junto a ellas están las diversas atribuciones realizadas por Angulo como: algunas pinturas del *Retablo* de la capilla de Santa Ana en la catedral de Granada y obras como: el *Retablo de San Cecilio* o el *Retablo de la Asunción* en La Zubia, todas ellas de clara composición manierista. Además, se tiene constancia de la colaboración de Pablo de Rojas en la policromía de algunas esculturas de Pedro de Raxis, siendo muy característico de este artista la utilización del rojo y el dorado. Sus excelentes policromías en retablos e imaginería le han proporcionado el sobrenombre de *Padre de la Estofa*. Continuó el trabajo familiar el hijo de este, Pedro Raxis “el Mozo”, ejecutando obras como los *retratos de los arzobispos granadinos*, en colaboración con Juan Bautista Alvarado, o el *San Juan de Dios* de la sacristía de la catedral¹⁰⁵.

CAPÍTULO 5. La pintura del Renacimiento: el foco giennense y el caso particular de Pedro Machuca

5.1. El Foco Giennense

El nuevo lenguaje procedente de Italia dejó una gran huella en tierras giennenses. Tras la reconquista del Reino de Jaén comenzó la renovación y construcción de los edificios que cambiarían la imagen de las ciudades, de igual modo que hemos visto en otros focos como el de Granada. Los condicionamientos socioeconómicos y geográficos -zona de paso y de frontera-, hicieron posible la penetración de las formas artísticas del Renacimiento. Esta realidad comenzó a manifestarse claramente a principios del siglo XVI. Concretamente, en las primeras décadas, Jaén se caracterizó por un florecimiento artístico que podemos considerar extraordinario, dado el gran número de maestros que trabajaron en el territorio que conforma la actual provincia y la calidad de los mismos¹⁰⁶.

Como mencionábamos anteriormente, el patrimonio arquitectónico que se comenzó a ejecutar fue de enormes dimensiones, por lo que hubo que atender a su ornamentación contratando a escultores, pintores, rejeros, plateros, etc.

En primera instancia, la Iglesia y la nobleza fueron los principales promotores del nuevo orden estético, al igual que ocurrió en Castilla. Con más detalle, podemos decir que la responsabilidad de la nueva plástica corrió en Jaén directamente de la mano de los dos primeros prelados del siglo XVI: don Alonso Suarez de la Fuente del Sauce y el cardenal don Estaban Gabriel Merino¹⁰⁷. Ambos apuestan por la promoción de las artes, y concretamente a Merino se debe la obtención del *Breve* que unos años más tarde permitió el inicio de la nueva catedral con el proyecto de Vandelvira¹⁰⁸.

¹⁰⁵ Gómez Moreno, “*Las águilas del Renacimiento*”, 31.

¹⁰⁶ Arsenio Moreno Mendoza, “La pintura en la ciudad de Úbeda en el siglo XVI: una aproximación histórica”. *Laboratorio de Arte*, 15 (2002): 24.

¹⁰⁷ José Domínguez Cubero, “Pintores Giennenses del siglo XVI. Los bolaños en la transición protobarroca”. *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 181 (2002): 14.

¹⁰⁸ Para profundizar más sobre la arquitectura de Andrés de Vandelvira ver: Pedro Galera Andreu, *Andrés de Vandelvira* (Madrid: Akal, 2000).

En cuanto a la pintura, tenemos que decir que, por desgracia, son pocos los ejemplos que se han conservado con respecto a otros lugares, además, la carencia de noticias dificulta aún más su estudio, pero no hay que caer en conclusiones incorrectas pues, podemos imaginar que este arte fue tan practicado como la arquitectura.

La pintura en el primer cuarto de siglo se movió entre las rémoras goticistas de raigambre hispano-flamenca y las cuatrocentistas de tradición germánica¹⁰⁹. Conocemos gracias a Ruiz Prieto una lista de artistas, aunque incompleta, que trabajaron en la provincia de Jaén. Hay que añadir que no existía una ordenanza específica para el Reino y las de cada ciudad incluían modalidades distintas de maestros como: pintor de imaginiería, de sargas, estofador, dorador, etc.

En Úbeda destacó Alonso de Villanueva, trabajando en esta ciudad desde 1510. Fue pintor de retablos y tablas, como las realizadas para el convento de Santa Clara de la ciudad y que hoy en día se encuentran dispersas por diversas colecciones como Pickman o Sánchez Dalp. Además también se le asigna el desaparecido *Retablo de San Nicolás*, en la misma ciudad. Asimismo tenemos que destacar la realización en 1545 del *Retablo* para la capilla de don Rodrigo Ortega, en la desaparecida parroquia de Santo Tomás. Esta obra se componía de seis tablas: *Misa de San Gregorio*, *Descendimiento*, *San Juan*, *San Andrés*, *San Ildefonso* y la *Concepción*¹¹⁰.

Respecto a su estilo, Diego Angulo¹¹¹ vincula a Villanueva con Pedro Romana, lo que no debe de extrañar teniendo en cuenta el origen cordobés de Alonso. Un claro ejemplo de ello, aunque actualmente solo se trate de una hipótesis, sería la autoría de la *Virgen de los Remedios*, una obra cuyo estilo se halla en torno al círculo de Pedro Romana, conservada actualmente en el Palacio Municipal de Úbeda. Debió de pertenecer a la antigua Puerta de Toledo y, si dicha autoría se confirma, sería la primera obra conservada del artista en Úbeda.

Gracias al trabajo de Moreno Mendoza, conocemos los nombres de otros artistas que trabajaron en Úbeda en esta primera mitad de siglo. Algunos como: Pedro Ortega (hacia 1536) autor de las trazas y labores de pincel del *Retablo* para la Capilla de Álvaro de Torres en la iglesia de Santo Domingo o Pedro de Medina, artífice del desaparecido *Retablo Mayor* de San Pablo.

En la vecina ciudad de Baeza, trabajó Antón Becerra, artista oriundo de ella, del que se conservan dos tablas, ubicadas en la catedral: *San Pedro* (fig.33) y *San Pablo* (fig.34)¹¹².

En las primeras décadas del siglo XVI, destacan en la capital giennense los nombres de Lucas Sánchez, Fernández del Huerto, Lorenzo Gómez y Lucas Quiterio. Junto a ellos, otros considerados de menos relevancia como: Diego de Cuadros, Rodrigo Sánchez o Francisco Sánchez de Quesada.

Domínguez Cubero nos informa sobre algunas de las obras de estos artistas de principios de siglo¹¹³. La mayoría han desaparecido, siendo escasos los datos que nos han llegado sobre ellas. Tan solo podemos añadir que estos artistas no solo trabajaron en la capital, sino que realizaron numerosos encargos repartidos por toda la provincia, en su mayor parte, en mancomunidad.

¹⁰⁹ AA.VV., *Historia de Jaén* (Jaén: Excma. Diputación Provincial: Colegio Universitario, 1982): 604.

¹¹⁰ Moreno Mendoza, *“La pintura en la ciudad de Úbeda en el siglo XVI”*, 85.

¹¹¹ Angulo Íñiguez, *“Pintura del Renacimiento”*, 147.

¹¹² AA.VV., *“Historia de Jaén”*, 604.

¹¹³ Domínguez Cubero, *“Pintores Giennenses del siglo XVI”*, 147.

Sabemos que Pedro Hernández del Huerto se encontraba trabajando en Jaén hacia 1516. Su formación gótica se combinaba con el Renacimiento que, poco a poco, hacía su aparición en nuestra provincia. Realizó dos retablos, uno para las Navas de San Juan y otro para Torredonjimeno. También, llevó a cabo una pintura de la *Santísima Trinidad* para Arjonilla. Todo esto es conocido por la conservación de su testamento¹¹⁴.

Lorenzo Gómez estuvo activo tempranamente en la provincia (1522). Realizó un *Retablo* para la villa de Beas de Segura y otro para la *Virgen de la Capilla* en la parroquia de San Ildefonso de Jaén. Asimismo, fue el autor del *Retablo Mayor* de la iglesia de Porcuna, afianzada su ejecución hacia 1535¹¹⁵.

Respecto a Lucas Sánchez, sabemos que llegó a Jaén antes de 1527 y efectuó junto a Del Huerto (en torno a 1527) un *retablo* para don Rodrigo de Córdoba, situado en la desaparecida parroquia de Santa Cruz¹¹⁶.

Finalmente mencionar a Lucas Quiterio, dorador y pintor de imágenes que trabajó junto a Jacopo Torni “el Indaco”. De gran interés resulta su colaboración en el *Retablo de San Nicolás* de Úbeda. Tanto Lucas Quiterio como Lorenzo Gómez ocuparon un lugar destacado en el ambiente pictórico giennense de la primera mitad de siglo¹¹⁷.

En Alcalá la Real destacó, en estas primeras décadas, Juan Ramírez. Este artista trabajó con Jacopo Torni “el Indaco” en Granada y realizó una magnífica obra para la Abadía alcalaína, el *Retablo de Santo Domingo de Silos*, anterior a 1513 (fig.35). Este se conserva parcialmente en la iglesia de las Angustias de la misma ciudad. Alcalá la Real será un foco artístico muy importante como consecuencia de la institución de la Abadía y la construcción de la iglesia abacial¹¹⁸.

Asociada a dicho artista, nos encontramos la tabla de la *Encarnación* (fig.36), localizada en la Exposición Permanente de la Catedral de Jaén. Esta atribución nos viene dada en el *Catálogo monumental de la ciudad de Jaén y su término*. En ella, la tradición hispano-flamenca está muy presente. Aun así, ya apreciamos un tratamiento diferente en la realización de los pliegues de las vestiduras, especialmente en la túnica del arcángel y en el empleo de la perspectiva que evoca a las realizadas por los artistas italianos del *Quattrocento*¹¹⁹.

En siguiente generación de artistas destacamos tres nombres en la ciudad de Jaén: Miguel Sánchez, Antonio Sánchez y Diego de Silanes. Del primero podemos decir que trabajó junto a grandes artistas como el *Maestro Bartolomé*. Domínguez Cubero anuncia que probablemente su formación estuvo vinculada a Lucas Quiterio. Realizó las labores de pincel de un *retablo* para la

¹¹⁴ Domínguez Cubero, “*Pintores Giennenses del siglo XVI*”, 150.

¹¹⁵ Domínguez Cubero, “*Pintores Giennenses del siglo XVI*”, 150.

¹¹⁶ Domínguez Cubero, “*Pintores Giennenses del siglo XVI*”, 149.

¹¹⁷ Soledad Lázaro Damas, “La obra documentada de Pedro Machuca y Luis Machuca Horozco en la ciudad de Jaén (1539-1550)”. *Boletín Instituto de Estudios Giennenses*, 198 (2008): 296.

¹¹⁸ Gila Medina, “*En torno a los Raxis Sardo*”, 35.

¹¹⁹ Esta obra ha sido asociada, por sus coincidencias iconográficas, con la tabla de Bartolomé de Castro, conservada en el museo Lázaro Galdiano y representa el mismo tema. Francisco Juan Martínez Rojas, “Encarnación”, en *Cien obras maestras de la Catedral de Jaén*, coord. Felipe Serrano Estrella (Jaén: Servicio de Publicaciones, Universidad de Jaén: Cabildo de la Santa Iglesia Catedral de Jaén, 2012), 136. Sobre la *Encarnación* de la catedral ver además: Soledad Lázaro Damas, *La vida de la Virgen en el arte giennense de la Edad Moderna* (Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, 1997); Bermejo Cuesta “Anunciación de María”, en *En la tierra del Santo Rostro* (cat. exp.), coord., M. Ortega Bueno (Jaén: Cajasur, 2000), 222-223.

parroquia de la Higuera de Arjona. Tres años más tarde, fue llamado para realizar la encarnación de un crucificado para la cofradía de la Sangre de Linares¹²⁰. Además de un Calvario para la capilla del Hospital de la Santa Misericordia y un retablo para el monasterio giennense de Santa Clara¹²¹.

En cuanto Antonio Sánchez, fue el pintor local más reconocido de mitad del siglo XVI, no debiéndolo confundir con Antón Sánchez. De su formación poco se sabe, pero su relación con algunos artistas granadinos y sus conocimientos, nos permiten afirmar que su aprendizaje se asoció a la ciudad de la Alhambra, en torno a los italianismos de Machuca, De Aquiles y Mayner, germen del clasicismo pictórico en la Andalucía Oriental. De su propia mano dejó clara su preferencia hacia el clasicismo pues así habló a propósito de unas pinturas para el retablo de la ermita de Santa Isabel, en la capital giennense: *que la obra sea hecha al tiempo nuevo*¹²².

Gracias a la relación que tuvieron Antonio Sánchez y Pedro Raxis con respecto a la tasación del retablo de Ocón, del que hablaremos en el siguiente apartado, Raxis quedó satisfecho con el *buen hacer* del pintor y seguidamente, aparecieron mancomunados trabajando en un retablo para la capilla que don Pedro López de Córdoba tenía en la iglesia abacial de La Mota¹²³. Posteriormente fue elegido por el mismo como maestro de su hijo, Pedro Sardo Raxis, el Mozo¹²⁴.

A partir de 1550, el artista recibió numerosos encargos, como el *Retablo* de la cofradía de Santa Isabel, en su ermita extramuros de la Puerta de Martos. La pieza estaba compuesta por tablas con las figuras de *Santa Isabel*, *Santa Lucía* y un *Calvario*, conformado por una dolorosa, San Juan y María Magdalena sujeta a la cruz. En 1553 se produjo la primera colaboración junto a Miguel Sánchez, el retablo para la capilla del clérigo Juan Ramírez de Morales en San Miguel.

Ese mismo año, debido a la gran devoción y expansión del culto a la Virgen de la Cabeza en Andújar, se decidió realizar un nuevo edificio sustituyendo al medieval y con un amueblamiento a lo *romano*. Junto al entallador Francisco Verdejo, Antonio Sánchez trabajó en un retablo, el cual estaba casi terminado en 1554. Lo formaban las pinturas de la *Santa Cena*, la *Quinta Angustia* (que nos señala una temática del ciclo mariano) y cuadros de *milagros*. Todo ello rematado por un *Calvario*. Y así consta según la queja que el propio artista realizó por la deuda de las mismas: *ciertos milagros que por Nuestra señora se hizieron... una santa Çena e la Quinta Angustia e otras historias...*¹²⁵. La pieza tuvo poca vida ya que en 1611 fue sustituida. Se cree que pudo ser trasladada a la ermita que la cofradía de la Virgen tenía en la ciudad.

Al mismo tiempo que trabajó en este retablo, contrató un *mural para la ermita de San Clemente* de Andújar, encargado por su cofradía. Este representaba un retablo de arquitectura

¹²⁰ Este hecho no sería relevante si no afirmara lo anteriormente comentado por Domínguez Cubero pues, la escultura se pinta del mismo modo que la Vera Cruz de Jaén, obra encarnada por Lucas Quiterio, aunando así a los dos artistas.

¹²¹ Domínguez Cubero, “*Pintores Giennenses del siglo XVI*”, 153.

¹²² Domínguez Cubero, “*Pintores Giennenses del siglo XVI*”, 157.

¹²³ Lázaro Gila Medina, *Arte y artistas del Renacimiento entorno a la Real Abadía de Alcalá la Real* (Granada: Universidad, 1991), 246.

¹²⁴ Gila Medina, “Arte y artistas del Renacimiento”, 247.

¹²⁵ José Domínguez Cubero, “Retablos mayores en el santuario de la Virgen de la Cabeza”. *Boletín Instituto de Estudios Giennenses*, 202 (2010): 258.

fingida, en color piedra, con elementos columnarios y delimitaciones de encasamientos para las pinturas, simulando materiales nobles como el mármol o el jaspe¹²⁶.

En la década de los sesenta, recibió el encargo municipal de la ciudad de Jaén para realizar la *decoración pictórica de la fuente de la Magdalena* junto a Miguel Sánchez¹²⁷. Ximénez Patón nos dice que en la fuente están pintados *todos los Reyes Christianos que a avido después que fue ganada esta ciudad*¹²⁸. En la actualidad nada se conserva.

En Jaén también trabajó para la parroquia de San Andrés. Primero se ocupó de la decoración del banco y los pilares laterales de retablo que pintó Machuca. En segundo lugar, realizó una pintura de *San Martín*, que no se ajusta a la actualmente conservada.

Y por último, antes de 1575, junto con su hermano Miguel, pintó algunas de las tablas del *retablo de la capilla catedralicia de don Juan Núñez de Vargas*¹²⁹, hoy conservado, con algunas alteraciones, en la capilla de San José de la catedral de Jaén (fig.37). La arquitectura del retablo de San José también es renacentista, y de la mano de los pintores mencionados son las pinturas de *San Cristóbal*, *San Agustín*, *San Juan Bautista*, *San José*, *San Francisco de Asís* y *Santa Catalina*. Estas tablas, aunque con repintes para adaptarse a los nuevos tiempos, como bien apuntan Galera Andreu y De Ulierte, se encuentran dentro de lo granadino y se implican con la estilística de los fresquistas. Sin duda, es un artista que está caracterizado por su longevidad.

El tercer artista, Diego de Silanes, fue un dorador y pintor que siempre estuvo asociado a escultores. Larga fue la relación laboral junto con Luis de Aguilar. Nada sabemos de su formación, pero sí conocemos que realizó dos retablos gracias a la conservación de su prematuro testamento, ya que fue sorprendido por una grave enfermedad. En este dejó claro el dinero que todavía se le adeudaba, mencionado un retablo para Cazalilla y otro para Jimena. De este último se ha conservado la descripción aportada por Romero de Torres antes de desaparecer en 1936. La obra se componía de tres pisos, con superposición de órdenes y su iconografía estaba relacionada con la vida de Cristo¹³⁰.

Continuando con Úbeda, a mitad del siglo XVI, el panorama no era muy esperanzador, puesto que don Francisco de Los Cobos tuvo que recurrir a pintores foráneos para sus empresas¹³¹. En este contexto aparecieron las figuras de Miguel Barroso (manchego), Pedro Raxis y Gabriel Rosales (cordobés). Pintores que trataremos más adelante.

¹²⁶ Almansa Moreno, “*Pintura mural del Renacimiento*”, 91.

¹²⁷ Aunque resulta sorprendente el hecho de que se realizaran pinturas murales en una fuente por ser la humedad uno de los principales problemas de conservación de las mismas, hay que decir que esta fuente era una especie de *ninfeo*, y estos también se decoraban con frescos que había que “refrescar” con frecuencia.

¹²⁸ Almansa Moreno, “*Pintura mural del Renacimiento*”, 93.

¹²⁹ Luz de Ulierte Vázquez, “Capillas y retablos en la Catedral de Jaén”. *Elucidario*, 3 (2007): 196. También en Luz de Ulierte Vázquez y Pedro Galera Andreu, “El retablo de la capilla de San José en la catedral de Jaén: una pieza olvidada del siglo XVI”. *Códice*, 2, (1987): 6-13. Y en referencia a la misma capilla, Pedro Galera Andreu, “Retablo de San José”, en Cien obras de la en *Cien obras maestras de la Catedral de Jaén*, coord., Felipe Serrano Estrella (Jaén: Universidad de Jaén y Cabildo de la Santa Iglesia Catedral de Jaén, 2012): 52.

¹³⁰ Enrique Romero de Torres, *Catálogo de los monumentos históricos y artísticos en la provincia*, Tomo 3, 827 (Madrid: Instituto Diego de Velázquez, 1913), 1140.

¹³¹ Moreno Mendoza, “*La pintura en la ciudad de Úbeda en el siglo XVI*”, 86.

Tras su trabajo en Granada, llegaron a la ciudad de la Loma, Julio de Aquiles y Alejandro Mayner. El primero ya se encontraba instalado en Úbeda en 1550¹³². Los dos fueron contratados por Cobos para realizar la decoración de su casa en esta ciudad. Lo más probable es que se llevara a cabo en torno a 1545, fecha en la que además firma la realización de la pintura del *Retablo*(fig.38)de la capilla del Camarero Vago en la iglesia de San Pablo y los frescos de ésta (fig.39). De las pinturas solo se conservan pequeños fragmentos, pero a través de su contrato podemos apreciar con detalle cómo se debió de realizar y qué se pintó. Su temática iconográfica ofrecía imágenes de *profetas* en la bóveda principal, en el espacio central que quedaba entre el retablo y la bóveda, la historia de *San Ildefonso* y, del mismo modo, en los espacios laterales, las escenas de la *Resurrección* y la *Oración en el Huerto*. En cuanto al retablo¹³³, las pinturas debían ser realizadas *al olio*. En su calle central una *Virgen con el Niño* muy al estilo de Rafael¹³⁴.

A esta obra habría que añadirle la realización de la labor pictórica del *Retablo* de la capilla del Deán Ortega en la iglesia de San Nicolás, cuyas cuatro tablas narraban pasajes de la vida de la Virgen. En cuanto a pinturas murales destacan las realizadas en *una habitación de la casa de Alonso de Villarroel* y las conservadas en una casa de la calle Lorenzo Soto, nº 3. En cuanto a estas últimas, en una falsa cúpula observamos en las pechinas a los cuatro *Padres de la Iglesia*, pintados al temple y datados en el siglo XVI. La atribución se debe al hecho de que Julio de Aquiles fue el propietario de dicha vivienda (actualmente una carpintería) pero no se conoce ningún documento que lo corrobore¹³⁵.

Fuera de Úbeda, realizó el *retablo mayor* de Santa María de Torreperogil, el de la parroquia de Segura de la Sierra¹³⁶ e inconcluso quedó el de la capilla de doña Mayor de Zambrana para la iglesia de Santo Tomás de Úbeda.

A finales del siglo XVI, el gran reto fue la ornamentación del Hospital de Santiago (fig.40). Para la ejecución de su retablo se llevó a cabo un concurso en 1585, en el que salieron elegidos Gabriel Rosales y Pedro Raxis, dirigidos por Miguel Barroso, figura digna de comentar. Según Palomino, fue un gran pintor y discípulo de Becerra¹³⁷. Se cree que, en un principio, el encargado de llevar a cabo la obra era él mismo. Sin embargo, por alguna razón no pudo realizarla. Ciertamente, conocemos que fue llamado para trabajar en el Real Monasterio de El Escorial desde 1587 a 1590. Oportunidad que no pudo dejar pasar pues, se trataba de una magna empresa en la que intervinieron muchos de los artistas que renovaron el panorama pictórico español¹³⁸.

Tradicionalmente, se han atribuido las pinturas murales del Hospital de Santiago a Pedro Raxis y Gabriel Rosales. Pero Arsenio Moreno menciona que la ejecución de éstas se debió de realizar antes que el retablo, en torno a 1575, aunque por esta fecha, Rosales se encontraba en Córdoba. Además desconocemos su labor como fresquista, mientras que Raxis sí trabajó la técnica del

¹³² Almansa Moreno, “*Pintura mural del Renacimiento*”, 78.

¹³³ Uno de los relieves que formaban parte del retablo, el *Entierro de Cristo*, se encuentra localizado en la sacristía de la parroquia de San Pablo, Baeza.

¹³⁴ Moreno Mendoza, “*La pintura en la ciudad de Úbeda en el siglo XVI*”, 90.

¹³⁵ Almansa Moreno, “*Pintura mural del Renacimiento*”, 87.

¹³⁶ Más sobre este retablo en Miguel Ruiz Calvente, “Los maestros canteros Francisco de Luna, Andrés de Vandelvira y Juan de Mojica: Intervenciones en las iglesias de parroquiales de Segura de la Sierra, Orcera y Hornos de Segura”, en *Andrés de Vandelvira V Centenario*, coord., Aurelio Petrel Marín, (Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses, 2005), 123-124.

¹³⁷ Palomino, “*El museo pictórico*”, 60.

¹³⁸ Almansa Moreno, “*Pintura mural del Renacimiento*”, 101.

fresco, pero por entonces tenía una intensa actividad en su taller de Granada. Este hecho hace pensar que los autores de los frescos fueran otros. ¿Antonio de Aquiles quizás?, ¿de ahí vendría su enfado cuando no fue escogido para realizar el retablo? Estas son dos preguntas que valdría la pena que se consiguieran responder algún día. También nos encontramos a Miguel Barroso como posible autor, aunque esto solamente son suposiciones¹³⁹.

A parte de quien fuera su autor, el Hospital se convirtió en un gran teatro de exaltación a la figura de don Diego de los Cobos. Almansa Moreno realiza una completa descripción de las pinturas. Para ello comienza desde el hueco de la escalera, cuya decoración imita un almohadillado dispuesto a soga y tizón, utilizando el trampantojo, mientras que una franja divide la zona y se decorada con grutescos¹⁴⁰.

Junto a las ventanas del primer piso, encontramos una cartela que nos aporta datos sobre la construcción del edificio. En el segundo cuerpo, dos tenantes sostienen el escudo de Cobos. En la esquina de la caja de escalera, debajo de las veneras que enmarcan el arranque de la bóveda, aparecen cuatro pinturas alusivas al Génesis: la *Creación de los animales*, la *Creación de Adán*, la *de Eva* y el *Pecado Original*. A estas pinturas les acompañan dos representaciones mitológicas: *Vertumno* y *Pomona*. Al mismo nivel, nos encontramos un ciclo de santos obispos, presidido por el patrón del Hospital, don Diego de los Cobos, obispo de Jaén, inserto en una hornacina. Acompañándole aparecen: *San Ildefonso*, *Santo Tomás*, *San Eugenio* y *San Julián*. Frente a don Diego debería situarse otro prelado, seguramente San Isidoro o San Leandro, pero no se ha conservado.

La galería de obispos visigodos se compone de figuras insertas en una falsa hornacina decorada en la parte superior con una venera y en la parte inferior con sus nombres. Los obispos presentan los atributos episcopales.

De gran belleza es la bóveda de casetones; en sus arranques se abren una serie de lunetos semicirculares con los bustos de los reyes de España, desde *Alfonso VIII* hasta *Felipe II*. Sobre las figuras de los obispos se sitúan cuatro medallones que acogen rostros de perfil, dos femeninos y dos masculinos, que no han sido identificados, aunque el profesor Almansa Moreno plantea que se traten de Julio César, Cleopatra, Isabel de Portugal y Juan José de Austria. En la parte principal de la bóveda aparecen seis *Santas Vírgenes*, con sus atributos tradicionales y una cartela con su nombre. Son la representación de la virtud heroica. Junto a éstas, cuatro recuadros representan una versión de las *Postrimerías*. En su parte intermedia se encuentra la imagen del diablo en el infierno, acompañado por el Libro de la Vida, una interpretación del *Juicio Final*. La *Gloria* es representada a través de un coro de doctores, mártires y vírgenes que acompañan al obispo fundador, presidiendo la composición Cronos.

Decorando la antesacristía, en los plementos, *cuatro profetas* (Jeremías, Daniel, Jonás y Eliseo). Destaca la monumentalidad miguelangelesca y el clasicismo de las figuras. Cada una está acompañada de su nombre. También se pueden apreciar tondos con las imágenes de *San Pedro*, *San Pablo*, *San Andrés* y *Santa Catalina*, separados por atlantes y cariátides.

¹³⁹ Moreno Mendoza, "La pintura en la ciudad de Úbeda en el siglo XVI", 99.

¹⁴⁰ Almansa Moreno, "Pintura mural del Renacimiento", 113.

En la sacristía, la decoración lo invade todo, comenzando por el zócalo que imita mármoles de colores. El programa sigue postulados tridentinos. En la puerta de entrada nos encontramos una gran cartela que explica el significado de la sala. En el muro que está junto al acceso se sitúa el escudo de Francisco de los Cobos sostenido por dos tenantes-guerreros. Justo encima un tondo con la representación de *Cristo con la cruz*. Frente a él, otro tondo con el *Ecce Homo*, ambos están acompañados de cartelas.

En los pilares de la capilla se representan los cuatro *Padres de la Iglesia* y en los ángulos aparecen cuatro fundadores de órdenes religiosas: *San Antonio*, *San Benito*, *Santo Domingo* y *San Francisco*. Acompañaban a los *Padres de la Iglesia* cuatro tondos con los *Evangelistas* que no se han conservado. En los nichos creados para las cajoneras se ubican las virtudes teologales.

Mención especial merecen las llamadas *bóvedas parlantes de la Iglesia*, completamente decoradas imitando mármoles polícromos, mientras que los paramentos se ornaban con motivos vegetales. Dichas bóvedas formaban un conjunto íntegro con el retablo (fig.41), que se componía con escenas de la vida de Cristo. Bajo los cortinajes barrocos, una representación del *Niño de resurrección* y ángeles de pasión complementaban el ático del retablo, en el que se representaba el *Calvario* y *Dios Padre*. En la parte central de arco exterior, aparecen las armas del obispo Cobos custodiadas por la *Fe* y la *Esperanza*. En los extremos, *San Pedro* y *San Pablo*.

Las tres bóvedas (fig.42) reflexionan sobre la Vida Moral, la Muerte y el Pecado y el Templo como morada de Dios. La primera, más cercana al presbiterio, se decora con cartelas con textos de los Salmos. En la central se representa el *Pecado* y la *Muerte* con escenas del Génesis. Y en la tercera bóveda, se hace referencia al *Templo* como morada de Dios con textos alusivos al Templo de Jerusalén. En los arranques de la bóveda, en las torres y adaptándose al espacio de la enjuta, cuatro ángeles músicos entre nubes. Y en los arranques de los arcos que voltean sobre el coro se representan la *Fortaleza* y la *Justicia*.

Para terminar de hablar de este magnífico programa que adorna el Hospital de Santiago, hay que referirse al sotocoro. Decorado imitando mármoles de colores, acoge a seis *sibilas* que se representan en las enjutas de los tres arcos. Su iconografía está cargada de simbología por su significado y ubicación. En los lados, dos escenas: el *Pecado Original* y la *Expulsión del Paraíso*.

También se le atribuyen a Pedro de Raxis, tres obras en la ciudad de Úbeda, dos de ellas, la *Presentación de la Virgen en el Templo* y la *Visitación*, se encontraban en la iglesia de Santa María de los Reales Alcázares. Hoy se sitúan en San Pedro. La tercera, una *Lactación de San Bernardo*, se custodia en la iglesia de San Pablo.¹⁴¹

Mientras Úbeda adquiría la grandeza que la caracteriza, en Alcalá la Real, las obras para la iglesia abacial atrajeron a numerosos artistas. Desgraciadamente, al igual que sucede con el resto de ciudades y pueblos de la provincia, el número de pinturas conservadas es escaso. Aun así, podemos hacernos una idea del rumbo de la pintura en esta ciudad, en la que destacó la familia

¹⁴¹ Esta pintura tiene similitudes con otra obra de Raxis: *La aparición de la Virgen a San Jacinto* del Museo de Bellas Artes de Granada procedente del Monasterio de Santa Cruz la Real.

Raxis. Pedro de Raxis, “el Mozo” nació en 1551¹⁴², junto con su hermano Nicolás trabajó para la decoración de las bóvedas de la Abadía, de las que no se conserva nada.

En cuanto a retablos, tres son concretamente los conservados en la ciudad que se han atribuido a los Raxis. Por una parte, el pequeño *Retablo de la Virgen de las Angustias* de Santa Ana de Alcalá la Real, que nos puede servir como modelo arquetípico de retablo alcalaíno de las últimas décadas del siglo XVI¹⁴³. Se compone de ocho pinturas. En los laterales *San Antonio Abad* y *Santa Margarita* (izquierda) y *San Roque* y *Santa Lucía* (derecha). El ático está formado por la *Asunción de la Virgen*, *Santa Apolonia* y *Santa Águeda*. Coronando el ático, el *Padre Eterno*. En resumen, un retablo manierista, tanto por su pintura como por su estructura.

Por otra parte, el *Retablo de San Marcos* (fig.43) en su ermita de Alcalá la Real¹⁴⁴. Es una obra de mediana calidad cuyas pinturas, al óleo sobre tabla, son las siguientes: en la calle lateral izquierda, *San Francisco de Asís* y *San Jerónimo*. En la calle lateral derecha, *San Juan Bautista* y una tabla que por su estado (con pérdidas de más del 50%) es imposible su identificación, quizás por la temática del retablo podría ser San Isidro Labrador. Hay que hacer hincapié en que la pintura es de pobre calidad, al contrario que la del retablo anterior.

Y finalmente, el *Retablo de Santo Domingo de Silos* (ver fig.35) de la iglesia de las Angustias de la misma ciudad. Obra recompuesta muy acertadamente tras la Guerra Civil, con pinturas que procedían de otros retablos (fig.44). En el cuerpo central acoge la tabla de *Santo Domingo de Silos*, perteneciente al retablo mayor de la iglesia de Santo Domingo obra de Juan Ramírez, ya comentada. En los laterales aparecen *San Andrés* y *Santa Catalina* (izquierdo) y *San Roque* y *San Juan Evangelista* (derecho). En el ático, en la parte central, el relieve de la *Circuncisión* entre las tablas de la *Presentación* y la *Huida a Egipto*.

A pesar de estos ejemplos, muchos son los retablos por los Raxis realizados que no se conservan pero que aparecen documentados, la mayoría de ellos realizados, como venimos comentando, en mancomunidad. Además, se le atribuyen dos obras: la *Inmaculada* de la parroquia de Noalejo y la *Asunción* de la iglesia de las Angustias en Alcalá la Real.

A pocos kilómetros, siendo zona de paso entre Córdoba, Granada y Jaén, se alza la localidad de Alcaudete. En la *capilla de Santa Catalina* (fig.45), actual iglesia del cementerio, también hayamos pinturas murales atribuidas a Melchor de Raxis. Aunque no podemos asegurar que estas hayan sido realizadas por él, es probable que sí fueran ejecutadas por su taller. Con la conversión de la capilla en iglesia del cementerio, las pinturas fueron picadas y encaladas¹⁴⁵.

El muro Este se articulaba a modo de retablo, subdividiéndose en recuadros enmarcados con molduras arquitectónicas, pilastras jónicas y aletones fingidos. En la predela se localizaba un grupo de mujeres rodeadas por dos sayones que las amenazan con flechas, seguramente se trate de Santa Úrsula y las once mil vírgenes. En el primer cuerpo, a la izquierda se representaba a las *Tres Marías*. A la derecha aparecía *Cristo crucificado* acompañado de los ladrones. La escena principal

¹⁴² Lázaro Gila Medina, “En torno a los Raxis Sardo: Pedro de Raxis y Pablo de Rojas en la segunda mitad del siglo XVI”. *Atrio*, 4 (1992): 35.

¹⁴³ Gila Medina, “Arte y artistas del Renacimiento”, 198

¹⁴⁴ Gila Medina, “Arte y artistas del Renacimiento”, 201.

¹⁴⁵ Almansa Moreno, “*Pintura mural del Renacimiento*”, 159-161.

era el *Descendimiento*, que ocuparía el ático del retablo. Una composición muy rígida con figuras poco volumétricas¹⁴⁶.

Otro gran programa iconográfico, junto al Hospital de Santiago, son las pinturas de las *bóvedas* de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Villacarrillo (fig.46), también atribuidas a Raxis. Las pinturas se localizan en las cuatro primeras de la nave central. La restauración realizada en 2007, ha dejado al descubierto otras pinturas situadas en tres bóvedas de una de las naves laterales.

La primera de la nave central acoge en sus pechinas a cuatro profetas del Antiguo Testamento: *Moises, David, Daniel y Ezequiel*. La bóveda se encuentra dividida en dieciséis partes, ocho ángeles tocando instrumentos y ocho figuras masculinas, desnudas, en actitud de danzar o cantar. Todas se insertan dentro de hornacinas fingidas, situándose sobre ellas medallones con rostros masculinos. Bajo cada una aparece un friso con textos de los tres primeros Salmos.

En la segunda bóveda de la nave central se representan en las pechinas a los *Padres de la Iglesia*. El casquete esférico se divide en ocho secciones con representaciones del Antiguo Testamento (en las zonas más anchas) identificadas con cartelas. Separando las escenas anteriores y situados en hornacinas enmarcadas con balaustres, vemos a otros cuatro personajes del Antiguo Testamento: *Noé, Aarón o Esdras, Josué y Judith*.

La tercera bóveda muestra en las pechinas a los *Evangelistas*. El cascarón está dedicado a la *Virgen María* y las escenas se distribuyen en tondos enlazados y acompañados por cabezas de querubines y grutescos alados antropomorfos.

La cuarta bóveda contiene seis escenas de la *Pasión de Cristo* separadas por estípites antropomorfos. En las pechinas aparecen las sibilas: *Délfica, Samnia, Eritrea y Cumana*, identificadas por cartelas.

En cuanto a las bóvedas laterales, podemos decir que resulta muy difícil su identificación iconográfica. El segundo tramo de la bóveda lateral derecha se decora con molduras geométricas, con imitación de mármoles de colores y con figuras insertas en casetones fingidos. En la parte central de cada lado se localizan tondos con imágenes en perfil, en grisalla, sobre fondos azules y acompañados por ángeles. En los tramos cortos hallamos un gran relieve fingido. El tercer tramo de la bóveda presenta en su parte interior dos pequeños tondos donde se alojan dos figuras de perfil (probablemente la *Fe* y la *Caridad*) acompañados por ángeles. En los tramos cortos aparecen *Cristo atado a la columna* y *Camino del Calvario*, acompañados por santos difícilmente identificables.

Por último, el cuarto tramo muestra en su parte central tondos, uno de ellos parece mostrar una *Dolorosa*. El resto de la bóveda se decora con ángeles y cabezas de querubines. En los tramos largos de la bóveda encontramos las figuras de las *Virtudes Cardinales*.

La gran decoración realizada en el Hospital de Santiago fue lo que llevó a los canónigos baezanos a encargar las pinturas de la *bóveda del crucero* de la Catedral de Baeza (fig.47). Se cree que Raxis compaginaría su labor en la iglesia de Villacarrillo con las pinturas baezanas. Por

¹⁴⁶ Almansa Moreno, “*Pintura mural del Renacimiento*”, 161.

esta razón la bóveda de la catedral y la tercera bóveda de Villacarrillo presentan una composición similar, siendo coetáneas en el tiempo¹⁴⁷.

En las pechinas hallamos cuatro relieves con las figuras de los *Evangelistas*. Gracias al espacio que genera, se localizan, a los lados, dos tondos decorados con relieves policromados. En el interior de la bóveda se representa a *Dios Padre* junto con *San Andrés* y *San Pedro*. Por otra parte, *San Juan Bautista*, *San Jerónimo* y *San Agustín*, acompañados también por *San Ambrosio* y *San Gregorio*. Centrando la composición, nos encontramos la paloma del *Espíritu Santo*. En la base de la bóveda se localiza una banda epigráfica que nos aporta datos de la obra¹⁴⁸.

Otra de las pinturas murales que podemos destacar en la provincia de Jaén y para terminar este apartado, son las situadas en la capilla de *San Cristóbal* o *San Cristobalón*, en las actuales ruinas de la iglesia de Santa María en Cazorla. Sobre estas, no se conocen datos, por lo que resulta complicada la atribución a algún pintor. Ante la falta de documentación lo único que se puede realizar son teorías basadas en la comparación. Por ello, se ha comprobado la similitud compositiva con las del Hospital de Santiago y las de Villacarrillo, por lo que no se puede descartar que hayan sido realizadas por el mismo entorno, destacando el hecho de la posible participación del taller de los Raxis ya que estuvo activo hasta su muerte en 1626¹⁴⁹.

Su ejecución gira en torno a las últimas décadas del siglo XVI¹⁵⁰. Su mal estado de conservación hace muy difícil su identificación iconográfica. Sobre los restos que aún se mantienen, hallamos decoración vegetal y elementos que imitan arquitecturas. También se adivinan elementos antropomórficos. Tan solo en el paramento Oeste se identifican con más claridad: grutescos, arquitecturas fingidas y la mejor conservada es una escena en la que aparece un personaje recostado que bien podría ser la representación del *Sueño de Jacob*. En los lunetos (Este, Oeste y Norte), centrando la composición, se localizan personajes barbados con filacterias (con inscripciones perdidas con excepción de la Este). En el luneto Sur aparecen dos figuras arrodilladas más una tercera con armadura, rodeada por una filacteria en la que se puede leer *David*.

Las pechinas se dividen por la mitad y se puede identificar a cuatro *Profetas* y a los *Padres de la Iglesia*. El conjunto se corona con dos tondos que pudieron albergar las representaciones de las tres *Virtudes Teologales*, pero tan solo quedan restos de la *Caridad* (guardando similitud con la representada en la sacristía del Hospital de Santiago).

A partir del tercer tercio de siglo, se produjo un declive notable. En este contexto llegó a Andújar Juan de Bolaños, “el Viejo”, artista manierista de transición. La primera noticia que se conoce de él es en 1572¹⁵¹, año en el que los Libros de Cuentas de la Cofradía de la Virgen de la Cabeza lo refieren debido al dorado de las andas con las que desfilaba una imagen. La única pintura que ha llegado hasta nosotros sugiere ya una aproximación al naturalismo del siguiente

¹⁴⁷ Almansa Moreno, “*Pintura mural del Renacimiento*”, 153.

¹⁴⁸ “ACABOSE ESTA OBRA EL 5 DEL MES DE JULIO. AÑO 1593. SIENDO OBISPO DE JAÉN EL ILUSTRISIMO SEÑOR DON FRANCISCO DE SARMIENTO DE MENDOZA, Y OBRERO DON FRANCISCO GODOY ALMANSA, PRIOR Y RACIONERO DE ESTA IGLESIA”.

¹⁴⁹ Blas Molina Reyes y Pedro Salmerón Escobar, *Restauración de las ruinas de Santa María de Cazorla* (Sevilla: Junta de Andalucía: Consejería de cultura, 2010): 25.

¹⁵⁰ Molina Reyes y Salmerón Escobar, “Restauración de las ruinas”, 26.

¹⁵¹ Domínguez Cubero, “*Pintores Giennenses del siglo XVI*”, 171.

siglo, la *Batalla de las Navas de Tolosa*(fig.48), situada actualmente en el salón de plenos del ayuntamiento de Baeza y que anteriormente estaría ubicada en un muro de la desaparecida Puerta de Toledo.

5.2.El caso particular de Pedro Machuca (ca. 1490-1550) y su relación con Jaén

Como ya hemos adelantado, Machuca se formó en Italia y hacia 1520 estaba de vuelta en España. Lázaro de Velasco lo calificó de “bien entendido” por su trabajo en la Alhambra y su relación con la pintura no fue ni mucho menos pasajera. En el desarrollo de su pintura arraigó con fuerza el Renacimiento italiano.

En Jaén fue el artista más relevante de esta época. Su relación artística con la capital se inició en 1520¹⁵², tras su vuelta de Italia, realizando la obra de pintura y dorado del *altar de la Santa María de Consolación* en la catedral. De él conservamos la tabla al óleo de la *Sagrada Familia acompañada de San Juanito* (fig.49), conocida comúnmente como, la *Virgen de la Cinta*. Sin duda, reconocemos en la obra su deuda con los grandes maestros del Renacimiento italiano (Rafael, Miguel Ángel o Leonardo¹⁵³), pues la figura de la Virgen es característica de las “madonnas” de Rafael¹⁵⁴, además, su similitud a la *Sagrada Familia con San Juanito* de Miguel Ángel (dibujo conservado en el Museo del Louvre).

La autoría de la pieza quedó olvidada hasta mediados del siglo XX. En 1960, Andreina Griseri estableció su relación con Machuca basándose para ello en su correspondencia con las cercanas fechas del regreso de Italia y a la proximidad de esta tabla con la *Madonna del Sufragio*, firmada por Machuca. Finalmente Hernández Perera plantearía su identificación con la pintura del altar de Santa María de Consolación, atribución aceptada en la actualidad¹⁵⁵.

Lázaro Damas, plantea la posibilidad de la autoría de Pedro Machuca sobre el indocumentado *Retablo del Corpus* de la iglesia de Santa María Magdalena en Jaén¹⁵⁶. Argumenta para ello que se inserta claramente dentro de las características de la obra del artista y su relación, en cuanto a composición, con el dibujo *Descendimiento* del Museo del Louvre. Además de otros detalles en el dibujo, como el modelo de cabeza de Cristo, la composición de la figura de San Juan Evangelista o la greca que recorre los brazos de la cruz, que acercarían la obra a otras conservadas como la comentada anteriormente o el *Tríptico de Lopera*.

¹⁵² Lázaro Damas, “*La obra documentada de Pedro Machuca*”, 291.

¹⁵³ Pedro Galera Andreu, “La Virgen de la cinta”, en *Cien obras maestras de la Catedral de Jaén*, coord., Felipe Serrano Estrella (Jaén: Universidad de Jaén y Cabildo de la Santa Iglesia Catedral de Jaén, 2012), 138. Más sobre esta obra en R. Longhi, “Ancora sul Machuca”. *Paragone*, 231(1969): 4-39; P. Giusti y P. Leone de Castri, *Pittura del Cinquecento a Napoli 1510-1540* (Napoli: Electa, 1988); P. Leone de Castri, *Pedro Machuca a Napoli. Due novi dipinti per il Museo di Capodimonte* (Napoli: Electa, 1992); Pedro Galera Andreu, “Virgen de la Cinta”, en *Puer natus est nobis* (cat. exp.), coord., Felipe Serrano Estrella (Jaén: Fundación Caja Rural de Jaén, 2010), 44-45.

¹⁵⁴ Hecho que no es de extrañar puesto que Machuca trabajó en el taller de Rafael y participó en los frescos de las Logge del Vaticano.

¹⁵⁵ Jesús Hernández Perera, *La Sagrada Familia de Pedro Machuca en la catedral de Jaén* (Madrid: Archivo Español de Arte, 1960), 79-81.

¹⁵⁶ Lázaro Damas, “*La obra documentada de Pedro Machuca*”, 293. Cabe destacar que lo mencionado por Lázaro Damas es solamente un acercamiento a lo que podría ser una atribución al artista, sin afirmar dicha autoría.

Unos años más tarde, el artista vuelve a asociarse con la ciudad de Jaén, concretamente en la ejecución del *retablo de la Virgen de la Capilla* en la iglesia parroquial de San Ildefonso, como así reflejan las cuentas de Fábrica en 1540. San Ildefonso se convirtió en una de las parroquias más importantes de la Edad Moderna en Jaén, como consecuencia del Descenso de la Virgen en 1430. Una imagen conocida bajo el título de la *Capilla* quedó asociada a este acontecimiento que pasó a denominarse como *milagro o tradición del Descenso* provocando la propagación de culto. En 1516 se decidió crear una capilla propia para la imagen. A pesar de su reciente edificación, en 1539 ya estaba en ruinas, proponiéndose su derrumbe y su reconstrucción junto a la ejecución de un retablo, se desconoce si en sustitución a uno anterior o si se trataba del primero para la capilla.

De este modo, en 1539 se le encargó la obra a Pedro Machuca junto con la intervención de Lucas Quiterio y Lorenzo Gómez¹⁵⁷. El retablo estaba compuesto por cuatro tableros, de los que desconocemos su iconografía, aunque cabe suponer que se tratase de unas pinturas en relación a la figura de la *Virgen de la Capilla* y el *milagro del Descenso*. Dicha afirmación la asociamos a la referencia que nos aporta Argote de Molina cuando afirma que la escena del *Descenso* estaba pintada en la capilla¹⁵⁸. En 1540 el retablo estaba totalmente acabado y colocado. En torno a la última década del siglo XVI, se llevó a cabo una nueva intervención que pudo conllevar el traslado de la pieza, acomodándola a las nuevas dimensiones del lugar. El hecho de no conocer noticias acerca de la realización de un nuevo retablo hace sospechar que el ejecutado por Machuca se conservara a lo largo del siglo XVII. Nada se sabe de su destino posterior, con la ejecución del actual en 1690, tan solo conocemos la referencia que Rafael Ortega Sagrista da sobre el traslado de los retablos de San Ildefonso al monasterio de los monjes Basilio de Cambil¹⁵⁹. Actualmente, no ha llegado hasta nosotros ninguna obra que pueda asociarse con la pieza de Machuca.

Muy cercana a la contratación del comentado retablo, se debió de acordar la realización del retablo mayor de la iglesia de San Andrés de Jaén¹⁶⁰. Si bien, no conocemos cómo sería dicho retablo, pero sí que forzosamente tuvieron que adaptarlo a la forma circular del ábside. En él participaron Lorenzo Gómez, encargado de las labores de policromía y dorado de la estructura del retablo que tras su muerte fue sustituido por Pedro Hernández del Huerto, dedicándose a acabar los pedestales y *otras menudencias*. Los hijos de Gómez, Pedro y Francisco, se encargaron de recibir los pagos por el trabajo de su padre. De igual manera ocurrió con Pedro Machuca, puesto que quizás sea este uno de sus últimos trabajos en la ciudad tras sorprenderle la muerte. Su hijo, Luis Machuca, recibió los pagos que se le adeudaban a su padre (aún en 1547) y quizás pudo acabar la obra¹⁶¹. Años más tarde, se realizaron nuevas intervenciones para retocarlos, así intervinieron Pedro y Francisco Gómez. El retablo se mantuvo hasta mediados del siglo XVIII, momento en el que fue sustituido por el barroco actual¹⁶².

En la misma iglesia de San Andrés, en la Santa Capilla de la Concepción, se conserva una tabla denominada *Nuestra Señora del Pópulo*, de comienzos del siglo XVI. Algunos autores la han atribuido a Durero y otros a Fra Filippo Lippi, pero Ortega Sagrista alega que, probablemente, esta

¹⁵⁷ Domínguez Cubero, “*Pintores Giennenses del siglo XVI*”, 150-151.

¹⁵⁸ Lázaro Damas, “*La obra documentada de Pedro Machuca*”, 295.

¹⁵⁹ Lázaro Damas, “*La obra documentada de Pedro Machuca*”, 297.

¹⁶⁰ Rafael Ortega Sagrista, “Arte y Artistas en la Santa Capilla”. *Boletín Instituto de Estudios Giennenses*, 30 (1961): 29.

¹⁶¹ Lázaro Damas, “*La obra documentada de Pedro Machuca*”, 299.

¹⁶² De Ulierte Vázquez, “*Capillas y retablos en la Catedral de Jaén*”, 186-188.

pintura sea obra de Juan de Borgoña (que ya había trabajado con anterioridad en la Institución) o, de Pedro Machuca. De cualquier forma, se decanta más por el primero¹⁶³.

Continuando la línea de obras realizadas por Pedro Machuca, el 22 de Marzo de 1546¹⁶⁴, fue llamado por el cabildo catedralicio para *hacer un retablo nuevo para la capilla de sant Pedro de Osmae que lo haga Pedro Machuca vecino de Granada e mandaron escribirle que venga a dar el asiento e concierto para lo hazer* (fig.50)¹⁶⁵. La obra se concertaba con el pintor el día 10 de Abril. Años más tarde sería trasladada a la sala capitular de la catedral, si bien, tal y como nos refiere Galera Andreu¹⁶⁶, las modificaciones llevadas a cabo para su nuevo emplazamiento no supusieron una alteración sustancial en el conjunto de la obra. En la restauración realizada a finales de 1990, se pudo comprobar el recorte sufrido en los tondos laterales e inferiores, así como las huellas de un anclaje al muro sin uso en el reverso.

El retablo, mandado a hacer en recuerdo de las primeras dignidades de la Iglesia giennense tras la reconquista, consta de banco y dos pisos, además de un ático. Luz de Ulierte destaca su mínima estructura aunque siendo pictórico por excelencia, no deja de mostrar su condición como retablo¹⁶⁷. Con seguridad se debe esto a la elección de un marco lo suficientemente ancho, acogiendo pequeñas tablas, como para no caer en el error de ser este un mosaico de pinturas. Añadir que su diseño está emparentado con el desaparecido *Retablo de San Gregorio* de Úbeda, inspirado en los remates de las rejas arquitectónicas de la época.

Cabe hacer mención a la asombrosa estructura y a la claridad organizativa de los temas. Esta claridad es uno de los conceptos fundamentales de la estética renacentista, a pesar de la falta de un elemento articulador como sería un orden arquitectónico, el retablo no renuncia a un esquema tradicional pues, como comentábamos, se compone de banco, pisos y calles, y está rematado por un ático. Seguramente se trate de uno de los primeros retablos *ejemplo* en claridad organizativa¹⁶⁸

A parte de la superposición de pinturas, responde a un tipo preciso, tanto por iconografía como por estructura, existente el entorno artístico de Rafael, en concreto, a una obra de Perino del Vaga, el *Políptico de San Erasmo* (actualmente separado en la *Accademia Ligustica* de Génova)¹⁶⁹. No es de extrañar, dado el hecho de la relación de Machuca y Del Vaga al coincidir trabajando junto a Rafael en las *Logge* del Vaticano. Aunque la fecha de realización del *Políptico* quede lejos de Machuca, no hay que descartar el conocimiento del mismo, sino de forma directa, si, al menos, indirecta, debido a la relación con artistas genoveses que trabajaban en el Palacio de Carlos V. También se habla de un hipotético viaje de Machuca en 1530 al servicio del conde de Tendilla, tratándose tan solo de una hipótesis a diferencia del comprobado viaje de su hijo Luis a Italia antes de la realización del trabajo¹⁷⁰.

¹⁶³ Ortega Sagrista, “*Arte y Artistas en la Santa Capilla*”, 31.

¹⁶⁴ Pedro Galera Andreu, “De retablos y sibilas”, en *Docta Minerva*, coord. Felipe Serrano Estrella (Jaén: Servicio de Publicaciones, Universidad de Jaén, 2011), 24.

¹⁶⁵ Gómez Moreno, “*Las águilas del Renacimiento*”, 104.

¹⁶⁶ Galera Andreu, “*De retablos y sibilas*”, 24.

¹⁶⁷ Luz de Ulierte Vázquez, “La arquitectura de los retablos”, en *El arte del Renacimiento*, 4 (Sevilla: Gever, 1990), 423.

¹⁶⁸ De Ulierte Vázquez, “La arquitectura de los retablos”, 423.

¹⁶⁹ Galera Andreu, “Retablo de San Pedro de Osma”, en *Docta Minerva*, 26.

¹⁷⁰ Lázaro Damas, “*La obra documentada de Pedro Machuca*”, 312.

El programa iconográfico fue ideado por los miembros del cabildo. En el banco se representa a los *Padres de la Iglesia Latina: Gregorio, Ambrosio, Agustín y Jerónimo*. En el primer cuerpo, *San Pedro de Osma*, santo titular, flanqueado por *San Pablo* y *San Pedro*. En el segundo piso la *Virgen de la Misericordia*, protectora del cabildo, flanqueada por *San José* y *San Juan Evangelista*. Rematando todo el conjunto en un tondo aparece la *Verónica* con la Santa Faz.

La iconografía de este retablo integra dos ideas, por una parte la Redención y, por otra, la exaltación a la propia Iglesia de Jaén. Las dos tablas centrales son *San Pedro de Osma* y la *Virgen de la Misericordia*. El primero por ser el patrón de los primeros canónigos, de ascendencia soriana, que llegaron a Jaén. La segunda implica referencias tanto particulares de tipo devocional, vinculadas a don Pedro Pacheco (obispo y cardenal), como iconológicas con respecto al conjunto. El propio cardenal aparece en primer plano junto a la Virgen, revestido con la púrpura y dejando el capelo a los pies de María. De Pacheco es ampliamente conocida su devoción inmaculista y su apoyo a las Concepcionistas. Curioso resulta que la Virgen aparezca con una indumentaria cercana a la de esta Orden. Con todo, esta pintura hace pensar que se trate de un retrato de grupo, el del cabildo, incorporando a un fraile dominico, en referencia al primer obispo de la diócesis tras la reconquista, Fr. Domingo¹⁷¹.

Su mensaje de redención se visualiza en la manzana que sostiene el Niño Jesús y la figura de su madre, la *Nueva Eva*. La Iglesia sería la encargada de difundir la *Buena Nueva*. Las alusiones al mundo judío y pagano, con la representación de los profetas y sibilas, y las referencias apostólicas y evangélicas con los santos Pedro, Pablo y Juan, pilares de la Iglesia construida en torno a Cristo¹⁷², complementan el mensaje, sustentándose a su vez con los Padres de la Iglesia Latina.

En cuanto a la *Verónica*, tributo al culto religioso de la tradición local, ha sido una de las tablas que más ha despertado la teoría de la participación de dos manos, la del propio Machuca y su hijo Luis. Aunque este retablo ha sido muy alabado por la historiografía debido a su gran originalidad, ha suscitado numerosos interrogantes. Y es que las diferencias entre las tablas son palpables. Ejecutadas por la mano de Pedro Machuca serían las de la *Virgen protectora del cabildo*, *San Juan Evangelista* y *San José*, además de algunas sibilas y profetas. El resto, podría tratarse de tablas elaboradas por Luis Machuca, aunque en este caso, el profesor Pedro Galera, añade la posible participación de Julio de Aquiles, tanto por el estilo como por la intensa actividad que desarrolló en Úbeda y alrededores¹⁷³.

El caso de la influencia artística de dos grandes figuras como fueron Rafael y Miguel Ángel, se hace evidente en el conjunto. En las tablas de los dos apóstoles, la ascendencia romana y rafaelesca es indiscutible, sobre todo *San Pablo*, aunque más que de los modelos grabados por Raimondi, como expresa Lázaro Damas, del *Aristóteles* de la *Escuela de Atenas* o del *San Pablo* de la *Muerte de Ananías*, de Rafael, también grabada por Raimondi. La influencia de “el Divino” también la podemos observar en los profetas y en las sibilas, sin embargo, una de las pocas sibilas identificadas, la *Sibila de Cumas*, sigue el modelo musculoso de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina. Y sin ninguna duda, la relación del tondo de la *Verónica* con el *Tondo Donni* es muy clara.

¹⁷¹ Galera Andreu, “Retablo de San Pedro de Osma”, en *Docta Minerva*, 30.

¹⁷² Lázaro Damas, “La obra documentada de Pedro Machuca”, 302.

¹⁷³ Galera Andreu, “Retablo de San Pedro de Osma”, en *Docta Minerva*, 31.

Como consecuencia de la buena aceptación del *retablo de San Pedro de Osma*, poco tiempo después Pedro Machuca concertaría otro retablo para un miembro del cabildo. Hablamos del *retablo* para la capilla del chantre don Pedro Monrroy, figura que representa un cierto interés desde el punto de vista artístico, pues desempeñó el cargo de obrero de la catedral permitiéndole el contacto con los artistas que trabajaron en el templo. La capilla, situada en la vieja catedral gótica, se encontraba en la nave del vestuario, entre las capillas del racionero Juan González y la de Ruy de Torres, su patronato se encontraba bajo los descendientes de Rui Paez de Sotomayor y estaba denominada como de la *Quinta Angustia*¹⁷⁴. La falta de medios para el sustento de los gastos derivados de la dotación artística hizo que cedieran una parte de la misma al doctor Monrroy. A cambio, él tenía la obligación, entre otras cosas, de costear el retablo y debía de adornar cada elemento con las armas o escudo de la familia Sotomayor y las suyas propias. Con respecto a la iconografía, nada se sabe. El retablo pudo perderse con las sucesivas fases constructivas de la catedral, aunque cabe suponer, que el tema principal fuera el de la *Piedad* de María, por su tradición en la ciudad.

Pedro Machuca concertaría otro trabajo más para la catedral de Jaén, el último retablo documentado de su producción, el destinado a la capilla del difunto canónigo don Pedro de Ocón, arcediano de Úbeda. La capilla se encontraba situada junto al trascoro catedralicio. Respecto al retablo podemos decir que no era de grandes dimensiones, Lázaro Damas, con relación a su estudio, afirma que solamente se mencionan dos obras, la *Quinta Angustia*, como tema principal ya que se sabe que Machuca se comprometió a ejecutarla, y la pintura del banco¹⁷⁵.

Debido a la muerte del canónigo, fue su sobrino, Juan Sánchez Ocón, el encargado de la obra. El contrato se realizaría bien entrado el año 1548. En 1549 ya estaría acabado y colocado. La tasación la realizaron Antonio Sánchez y Pedro Raxis y, a diferencia del triunfo de los retablos anteriores, este no cumplió las expectativas. Por un lado, la disposición de las figuras de las que se dijo *que no están buenas* y, por otro, la ortodoxia iconográfica que no se cumplió.

Ante tal situación, Luis Machuca, representando a su padre, se encontró el día 1 de febrero de 1550 en Jaén para resolver el asunto. Luis se comprometía a realizar otra imagen de la *Quinta Angustia*. El descontento con esta pintura ha llevado a los historiadores a la suposición de que sería Luis y no su padre el ejecutor de la obra, ya que Pedro Machuca había realizado este tema con anterioridad en el retablo ubetense de Santa María. Y también, apoya esta teoría el hecho de que no haya queja acerca de las pinturas del banco, ya que se dice que la nueva imagen principal sería *puesta en toda perfección de buenos colores y conforme a las imágenes del banco del dicho retablo y mejor hechas si se mejor se pudieren hazer*¹⁷⁶.

El destino posterior de la obra se desconoce y no se han hallado indicios de la misma. Pero llama la atención, como curiosidad, que fuera este retablo el que aunó a los tres artistas que hicieron posible la pintura renacentista en la geografía giennense: Pedro Machuca, Antonio Sánchez y Pedro Raxis¹⁷⁷.

¹⁷⁴ Lázaro Damas, “La obra documentada de Pedro Machuca”, 306.

¹⁷⁵ Lázaro Damas, “La obra documentada de Pedro Machuca”, 308.

¹⁷⁶ Lázaro Damas, “La obra documentada de Pedro Machuca”, 310.

¹⁷⁷ Domínguez Cubero, “Pintores Giennenses del siglo XVI”, 158.

Para finalizar este capítulo, debemos mencionar dos obras que han sido asociadas al nombre de Pedro Machuca. La primera de ellas es el desaparecido *Retablo de la Misa de San Gregorio* (fig.51), en la capilla de San Gregorio de la iglesia de Santa María de los Reales Alcázares de Úbeda¹⁷⁸. De este retablo se conserva la tabla de la *Piedad de María*, actualmente en la Exposición Permanente de la catedral de Jaén. Esta tabla ocupaba el ático. El retablo fue deshecho en la Guerra Civil para preservar su pintura¹⁷⁹. Se desconoce cómo esta *Piedad* llegó a la catedral de Valencia donde fue descubierta por el profesor Benito Domenech.

Resulta una tabla de gran atractivo, puesto que se aleja de los modelos que se venían realizando por entonces. En este caso Machuca se desprende de la expresividad extrema y de la vibración de colores de su primera fase, a su llegada de Italia. En cambio, observamos un Machuca muy despreocupado por el fondo y una gran serenidad figurativa correspondiente con su etapa final de los años 40.

La segunda obra se corresponde con un *Tríptico*, ubicado en la capilla del castillo de Lopera hasta las primeras décadas del siglo XX (fig.52). Hoy en día forma parte de una colección particular. Posteriormente a una restauración realizada en la tercera década del siglo XX, se plantea la posible autoría de Machuca sobre el conjunto, con pinturas alusivas al tema de la Encarnación¹⁸⁰.

Para terminar, podríamos decir que Machuca creó una pequeña “escuela” en Jaén. Algunos historiadores como Pedro Galera o Luz de Ulierte señalan la pintura de *Aparición de la Virgen del Pilar a Santiago* procedente de la iglesia parroquial de Santa María Magdalena y conservada en la catedral de Jaén, como una obra primitiva y tosca que, como ya apuntara Diego Angulo, estaba adscrita al taller de Pedro Machuca¹⁸¹. Prueba de dicha “escuela” también serían las pinturas del *retablo de Santa María del Collado* en Santisteban del Puerto.

Conclusiones.

El siglo XVI fue el siglo del Renacimiento. El nuevo modelo procedente de Italia hacía su introducción en los países de Europa. España acogió las nuevas formas a través de un proceso lineal de difusión debido a la importancia que habían adquirido otros centros de irradiación, como fue el de Flandes.

En este contexto nos encontramos por una parte la introducción de las novedades y por otra el mantenimiento las peculiaridades locales. A esto hay que añadir que las fórmulas procedentes de Flandes se basaban más en la experimentación que en la teoría del modelo italiano.

Como hemos podido ir apreciando a lo largo del trabajo, cada foco tiene sus propias peculiaridades, es decir, unas condiciones de partida distintas que hacen, por lo tanto, que la asimilación sea diferente.

¹⁷⁸ Gómez Moreno, “*Las águilas del Renacimiento*”, 103.

¹⁷⁹ Galera Andreu, “La Piedad”, en *Cien Obras Maestras*, 141.

¹⁸⁰ Lázaro Damas, “*La obra documentada de Pedro Machuca*”, 316.

¹⁸¹ Soledad Lázaro Damas, “Aparición de la Virgen del Pilar a Santiago. San Antonio Abad y San Juan Bautista”, en *Cien obras Maestras de la Catedral de Jaén*, coord., Felipe Serrano Estrella (Jaén: Universidad de Jaén y Cabildo de la Santa Iglesia Catedral de Jaén, 2012), 146. También en la citada obra de Diego Angulo Íñiguez, “*Pintura del Renacimiento*”, 227. Y en Pedro Galera Andreu, *La catedral de Jaén* (León: Everest, 1983), 50.

La mayoría de los pintores se conformaban con seguir superficialmente (a través de tratados, estampas, etc.) los avances de los maestros más destacados de Italia. Además la mayoría de ellos no actuaban conforme a la comprensión del modelo, sino que realizaban sus obras acorde a sus capacidades y las necesidades del momento, sobre todo en respuesta al gusto de los promotores.

Como consecuencia, los resultados de la asimilación fueron diferentes a los propuestos por el modelo original. Aunque, de igual modo, algunos artistas aspiraron a conocer de primera mano aquello que se estaba realizando en Italia y, a su regreso, la asimilación del modelo fue perfeccionándose. Por ello, podemos decir que España se debatió entre la tradición y la modernidad, resultando su arte, una mezcolanza y perfeccionamiento en continua evolución durante todo el siglo XVI.

Resulta evidente los lazos de unión existentes entre los distintos focos andaluces, sobretodo, como hemos comprobado, la influencia de Córdoba y Granada en Jaén. El ir y venir de maestros que son llamados para trabajar en ellos, es uno de los modos más directos de influencia. Los conocimientos transmitidos fueron aprendidos por los artistas locales que se dedicaron a materializarlo o simplemente continuaron con su línea de aprendizaje, aunque en la mayoría de los casos podemos observar atisbos de avance.

Con respecto a los comitentes y para concluir, observamos como el interés de la Iglesia y sus relaciones con Italia, atraen hacia nuestra península las nuevas formas. La corte en segundo lugar, pasará también a ser partícipe de este acontecimiento junto con la nobleza. Estos comitentes llevarán a cabo una serie de colecciones, que según qué caso, pasaran a ser denominadas verdaderas colecciones o se situarán dentro de *otros modos de coleccionar* guiados por modas.

Bibliografía.

- AA.VV. *Historia de Jaén*. Jaén: Excma. Diputación Provincial: Colegio Universitario, 1982.
- Almansa Moreno, José Manuel. *Pintura mural del Renacimiento en el Reino de Jaén*, Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, 2008.
- Angulo Íñiguez, Diego. "Pintura del Renacimiento", *Ars Hispaniae: Historia Universal del Arte Hispánico*, vol.12. Madrid: Plus-Ultra, 1947-1977.
- Aranda Bernal, Ana. "Sevilla y los negocios de la mar: recursos que financiaron la arquitectura y el arte a fines del siglo XV". *Atrio*, 18 (2012), 5-26.
- Aranda Bernal Ana. "Una Mendoza en la Sevilla del siglo XV: el patrocinio artístico de Catalina de Ribera". *Cuadernos de arte e iconografía*. Tomo 15, 30 (2006): 5-16.
- Ávila, Ana. "Notas sobre el Descendimiento de Pedro Machuca". *Boletín del Museo del Prado*, vol. 8, 24 (Madrid, 1987): 151-161.
- Barrios Aguilera Manuel, (ed.), *Historia del Reino de Granada*. Vol.2. *La época morisca y la repoblación* (1502-1630). Granada: Universidad de Granada, 2000.
- Bruquetas Galán, Rocío. *Técnicas y materiales de la pintura española en los siglos de oro*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002.
- Camón Aznar, José. Summa Artis: "La pintura española del siglo XVI", *Summa Artis: historia general del arte*, vol. 24. Madrid: Espasa Calpe, 2003.
- Campos Pallarés, Liliana. Pedro Machuca y Jacopo Torni en Italia y en España: estado de la cuestión. Trabajo de Investigación Tutelada dirigido por el Dr. D. Antonio Calvo Castellón, Universidad de Granada, 2009.
- Campos Pallarés, Liliana. "Pedro Machuca en Italia y en España, su presencia y huella en la pintura granadina del quinientos". Tesis, Granada: Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada, 2013.
- Cerezo, Marisol. "Luca Giordano y el virrey Santisteban: un mecenazgo peculiar". *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 26 (1986), 73-88.
- Cerezo, Marisol. *Atesoramiento artístico e historia en la España moderna: los IX condes de Santisteban del Puerto*. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, 2006.
- Checa Cremades, Fernando, *Pintura y escultura del Renacimiento en España, 1450-1600*, Madrid: Ediciones Cátedra, 1993.
- Checa Cremades, Fernando. *Carlos V: la imagen del poder en el Renacimiento*. Madrid: El Viso, 1999.
- Checa Cremades, Fernando. *Felipe II: mecenas de las artes*. Madrid: Nerea, 1997.
- Chicharro, Dámaso. "Pablo de Céspedes, artista singular (literatura y pintura tardorenacentista en Jaén, Córdoba y Sevilla)", *Institutos de Estudios Giennenses*, 153 (1994): 58.
- Cortés Peña, Antonio Luis y Vincent Bernard. *Historia de Granada*. Vol.3. *La época moderna. Siglos XVI, XVII y XVIII*. Granada: Don Quijote, 1986.
- Cuesta, Bermejo. "Anunciación de María", en *En la tierra del Santo Rostro* (cat. exp.), coord., M. Ortega Bueno (Jaén: Cajasur, 2000), 222-223.
- Dacos, Nicole. *Le logge di Raffaello: Maestro e -bottega di fronte all'antico*. Roma: Istituto Poligrafico dello Stato-Librería, 1977.
- De Ulierte Vázquez, Luz y Galera Andreu, Pedro. "El retablo de la capilla de San José en la catedral de Jaén: una pieza olvidada del siglo XVI". *Códice*, 2 (1987): 6-13.

- De Ulierte Vázquez, Luz. "La arquitectura de los retablos", en *El arte del Renacimiento*, 4 (Sevilla: Gevers, 1990), 423.
- De Ulierte Vázquez, Luz. "Capillas y retablos en la Catedral de Jaén". *Elucidario*, 3 (2007): 196.
- Urquizar Herrera, Antonio. *Coleccionismo y nobleza. Signos de distinción social en Andalucía del Renacimiento*. Madrid: Marcial Pons Historia, 2007.
- Díaz Cayeros, Patricia. "Pablo de Céspedes entre Italia y España". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 76 (2000): 5.
- Domínguez Cubero, José. "Pintores Giennenses del siglo XVI. Los bolaños en la transición protobarroca". *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 181 (2002): 14.
- Domínguez Cubero, José. "Retablos mayores en el santuario de la Virgen de la Cabeza". *Boletín Instituto de Estudios Giennenses*, 202 (2010): 258.
- Felipe Serrano Estrella, (coord.), *Cien obras maestras de la Catedral de Jaén*. Jaén: Servicio de Publicaciones, Universidad de Jaén: Cabildo de la Santa Iglesia Catedral de Jaén D.L. 2012.
- Fuga, Antonella, *Técnicas y materiales de arte*, trad. Esther Roig, Barcelona: Electa, 2004.
- Galera Andreu, Pedro. *Andrés de Vandelvira*. Madrid: Akal, 2000.
- Galera Andreu, Pedro. *La catedral de Jaén*. León: Everest, 1983.
- Galera Andreu, Pedro. "De retablos y sibilas", en Docta Minerva, Felipe Serrano Estrella (coord.), (Jaén: Servicio de Publicaciones, Universidad de Jaén, 2011), 23-35.
- Galera Andreu, Pedro. *Francisco de los Cobos, magnífico y virtuoso*. Málaga: Universidad de Málaga, 2011.
- Galera Andreu, Pedro. "Virgen de la Cinta", en *Puer natus est nobis* (cat. exp.), (coord.), Felipe Serrano Estrella (Jaén: Fundación Caja Rural de Jaén, 2010), 44-45.
- Gallego y Burín, Antonio. *La Capilla Real de Granada*. Madrid: CSIC, 1952.
- Gila Medina, Lázaro. "Los Raxis: importante familia de artistas del Renacimiento andaluz, a ella perteneció el gran escultor Pablo de Rojas". *Archivo español de arte*, Tomo 60, 238 (1987): 167-178.
- Gila Medina, Lázaro. *Arte y artistas del Renacimiento entorno a la Real Abadía de Alcalá la Real*. Granada: Universidad, 1991.
- Gila Medina, Lázaro. "En torno a los Raxis Sardo: Pedro de Raxis y Pablo de Rojas en la segunda mitad del siglo XVI". *Atrio*, 4 (1992): 35.
- Giusti, P. y Leone de Castri, P. *Pittura del Cinquecento a Napoli 1510-1540*. Napoli: Electa, 1988.
- Griseri, Andreina. "Perino, "Machuca, Campaña". *Paragone* (Florencia, 1957): 13-21.
- Griseri, Andreina. "Berruguete e Machuca dopo il viaggio italiano". *Paragone* (Florencia, 1964): 3-19.
- Gómez Moreno, Manuel. *Las águilas del Renacimiento español: Bartolomé Ordóñez, Diego Silóe, Pedro Machuca, Alonso Berruguete*. Madrid: Xarait, 1983.
- Gómez-Moreno Martínez, Manuel. *Sobre el Renacimiento en Castilla*. Granada: Instituto Gómez-Moreno, 1991.
- Hernández Perera, Jesús. *La Sagrada Familia de Pedro Machuca en la catedral de Jaén* (Madrid: Archivo Español de Arte, 1960), 79-81.
- Herrero García, Miguel. *Contribución de la literatura a la historia del arte*. Madrid: Instituto Antonio de Nebrija, 1943.
- Keniston Hayward. *Francisco de los Cobos: secretario de Carlos V*, (trad.), Rafael Rodríguez-Moñino. Madrid: Castalia, D. L. 1980.

- Lázaro Damas, Soledad. *La vida de la Virgen en el arte giennense de la Edad Moderna*. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, 1997.
- Lázaro Damas, Soledad. "La obra documentada de Pedro Machuca y Luis Machuca Horozco en la ciudad de Jaén (1539-1550)". *Boletín Instituto de Estudios Giennenses*, 198 (2008): 296.
- León Coloma, M. Ángel. *El programa iconográfico del Palacio de la Real Chancillería de Granada*. Granada: Instituto Gómez Moreno, Fundación Rodríguez-Acosta, 1988.
- Leone de Castris, P. *Pedro Machuca a Napoli. Due novi dipinti per il Museo di Capodimonte*. Napoli: Electa, 1992.
- Lleó Cañal, Vicente. *La Casa Pilatos*. Barcelona: Electa, 1998.
- Lleó Cañal, Vicente. *Nueva Roma*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 1979.
- Lleó Cañal, Vicente. "El IX Virrey Conde de Santisteban (1688-1696)", en *España y Nápoles* (Centro de Estudios Europa Hispánica, 2009):445-460.
- López Guzmán, Rafael. "Tradición y clasicismo en la Granada del siglo XVI. Arquitectura civil y urbanismo" (Tesis, Granada: Diputación, 1987).
- López Guzmán, Rafael. *Tradición y clasicismo en la Granada del XVI: arquitectura civil y urbanismo*. Granada: Diputación provincial, 1987.
- López Guzmán, Rafael. *Cuadernos de Arte Español*, vol. 18, *El Renacimiento en Granada*. Madrid: Historia 16, 1991.
- Longhi, Roberto. "Comprimari spagnoli della maniera italiana". *Paragone* (Florencia, 1953): 3-15.
- Longhi, Roberto. "Ancora sul Machuca". *Paragone*, 231(1969): 4-39.
- Martín Rosales, Francisco y Rosales Fernández, Francisco. *Pablo de Rojas. Escultor de imaginiería. Maestro de Juan Martínez Montañés*. Torredonjimeno, Jaén: Gráficas La Paz, 2000.
- Molina Reyes, Blas y Salmerón Escobar, Pedro. "Restauración de las ruinas de Santa María de Cazorla". Sevilla: Junta de Andalucía: Consejería de cultura (2010), 25.
- Morales, Alfredo. "*Guía artística de Sevilla y su provincia*". Sevilla: Diputación provincial de Sevilla, 2004.
- Moreno Mendoza, Arsenio. "La pintura en la ciudad de Úbeda en el siglo XVI: una aproximación histórica". *Laboratorio de Arte*, 15 (2002): 24.
- Rubio Lapaz, Jesus. "Pablo de Céspedes y su círculo: humanismo y contrarreforma en la cultura andaluza del renacimiento al barroco" (Tesis, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada, 1993).
- Ruiz Calvente, Miguel. "Los maestros canteros Francisco de Luna, Andrés de Vandelvira y Juan de Mojica: Intervenciones en las iglesias de parroquiales de Segura de la Sierra, Orcera y Hornos de Segura", en *Andrés de Vandelvira V Centenario*, (coord.), Aurelio Petrel Marín (Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses, 2005), 123-124.
- Ortega Sagrista, Rafael. "Arte y Artistas en la Santa Capilla". *Boletín Instituto de Estudios Giennenses*, 30 (1961): 29.
- Pacheco, Francisco. *Arte de la pintura*. Madrid: Alianza Editorial, 1990.
- Palomino, Antonio. *El museo pictórico o escala óptica*. Buenos Aires: Editorial Poseidón, 1944.
- Pareja López, Enrique. *El arte del Renacimiento: escultura, pintura y artes decorativas*. Sevilla: Gever, 1988-1994.
- Pita Andrade, José Manuel, (coord.), *El libro de la Capilla Real de Granada*. Granada: Miguel Sánchez, 1994
- Romero de Torres, Enrique. *Catálogo de los monumentos históricos y artísticos en la provincia*, Tomo 3, 827. Madrid: Instituto Diego de Velázquez, 1913.

Romero Heredia, J. José. “Leonardo da Vinci y España: Su recepción conceptual y técnica desde el Renacimiento hasta las Vanguardias” (Tesis de licenciatura, Departamento de Historia del Arte, 2011), 96.

San Andrés Moya Margarita, Sancho Natalia, de la Roja José Manuel. “Alquimia: Pigmentos y colorantes históricos”. *Anales de la Real Sociedad Española de Química*, 1 (2010): 58.

Sánchez López, Juan A. *Cesare Arbassia y la literatura artística del Renacimiento*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2002.

Serrano Estrella, Felipe, (coord.), *Cien obras maestras de la Catedral de Jaén*. Jaén: Servicio de Publicaciones, Universidad de Jaén: Cabildo de la Santa Iglesia Catedral de Jaén, 2012.

Vasari, Giorgio, *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Camabue a nuestros tiempos*. Madrid: Cátedra, 2002.

Wackernagel, M. *El medio artístico en la Florencia del Renacimiento. Obras y comitentes, Talleres y Mercado*. Madrid: Akal, 1997.

RECURSOS ELECTRÓNICOS:

Museo del Prado: <https://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-online/voz/fernandez-alejo/> (Consultada el 29/06/2014).

Camón Aznar: “*La pintura española del siglo XVI*”, 383 y <http://www.juntadeandalucia.es/culturaydeporte/web/areas/bbcc/intervenciones/052ca6aa-b0a9-11e2-a16f-000ae4865a05> (Consultada el 25/07/2014)

ABC Andalucía: <http://sevilla.abc.es/20081129/cultura-cultura/genio-renacentista-pedro-campana-20081129.html> (Consultada el 30/06/2014).

Anexo II

Figura 1: Vigas del retablo mayor: Epifanía, Abrazo Místico, Natividad de la Virgen y Presentación en el templo. En la Sacristía de los Cálices de la Catedral de Sevilla.



Figura 2:



Figura 3:



Figura 4:



Figura 5:



Figura 6:



Figura 7:



Figura 8: (detalle del anterior retablo).



Figura 9:



Figura 10: Tablas para la Capilla de Santiago. El alma cristiana aceptando su cruz y Alegoría de la redención del género humano.



Figura 11: La Adoración de los pastores (tabla central capilla del Nacimiento).



Figura 12:



Figura 13:



Figura 14:



Figura 15:



Figura 16:



Figura 17:



Figura 18:



Figura 19:



Figura 20: Cuadro central del retablo de la capilla natividad de nuestra señora



Figura 21: Tabla del retablo de la Santa Cena.



Figura 22:

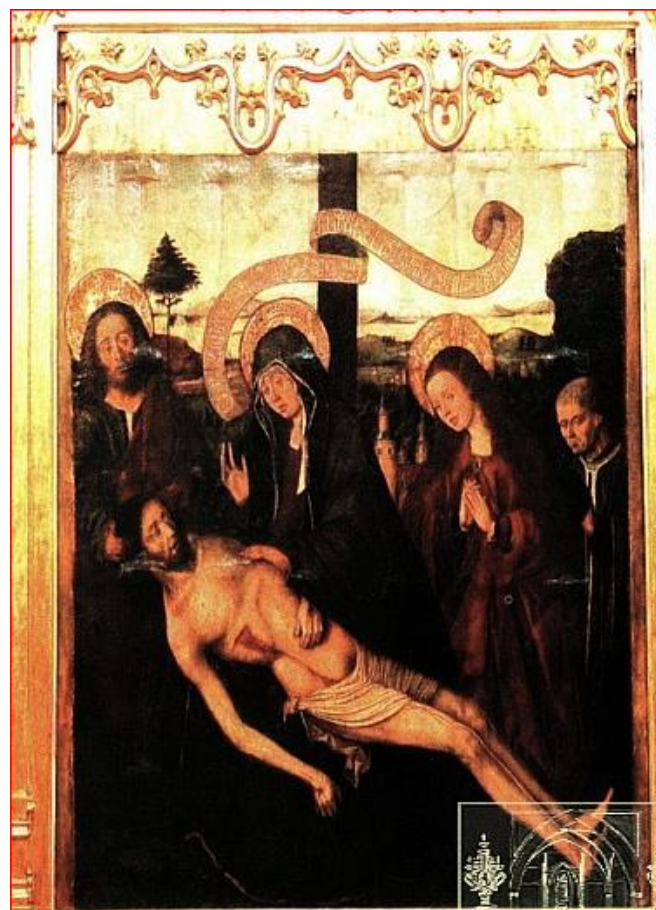


Figura 23: Retablo de los Mártires. Liberación San Pedro, San Marcelo Papa, Lapidación de San Esteban, Degollación de San Hermenegildo y Martirio de San Sebastián



Figura 24:



Figura 25:



Figura 26:



Figura 27:





Figura 28:



Figura 29:



Figura 30:



Figura 31:



Figura 32:



Figuras 33 y 34:



Figura 35:



Figura 36:



Figura 37:



Algunas pinturas del Retablo de San José:



Figura 38:

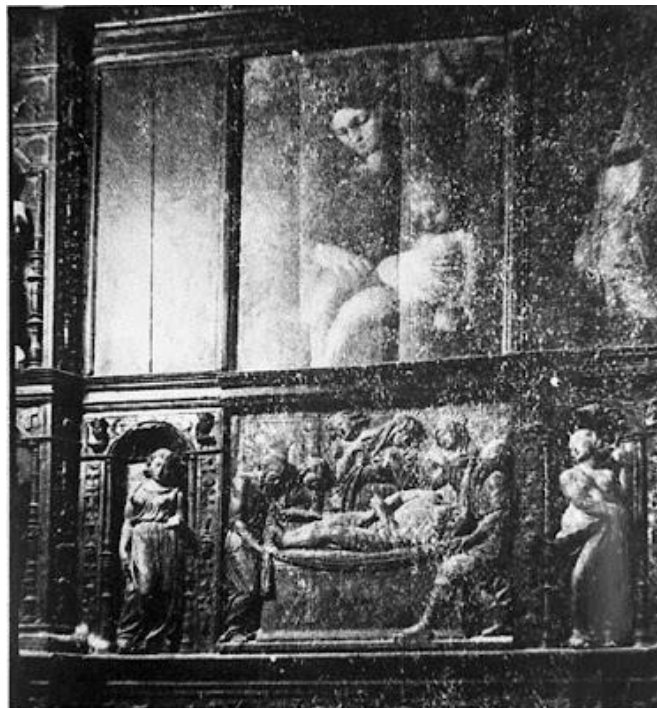
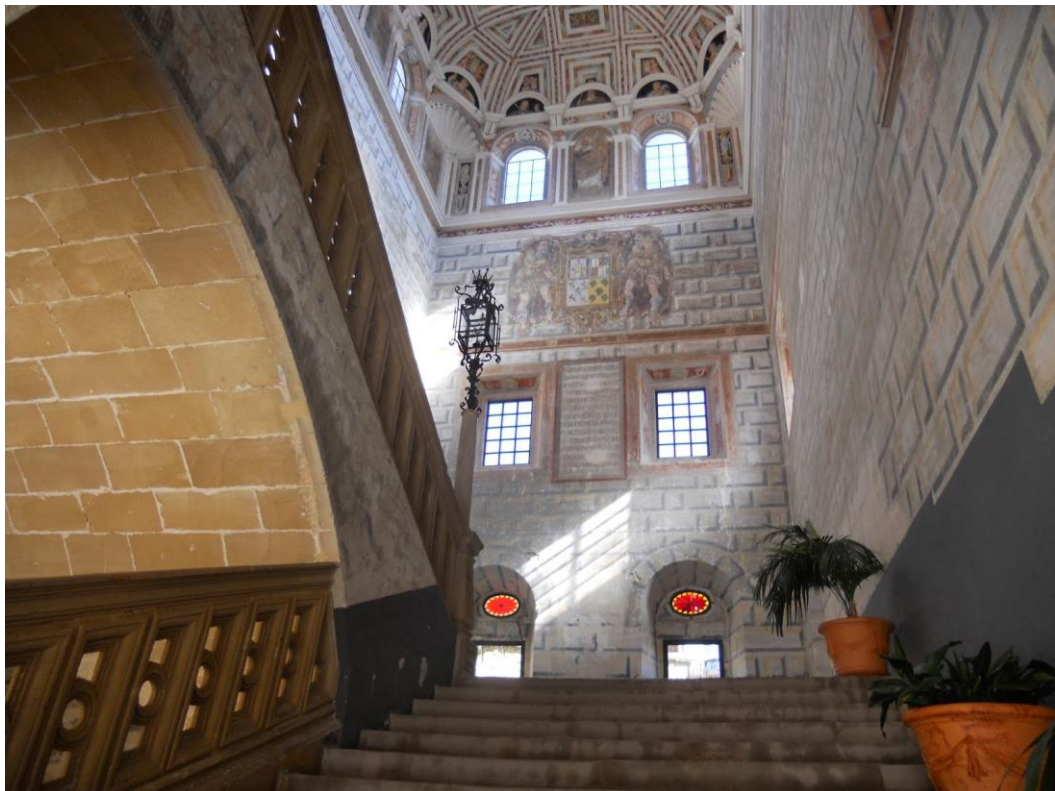


Figura 39:



Figura 40: por orden según la descripción.



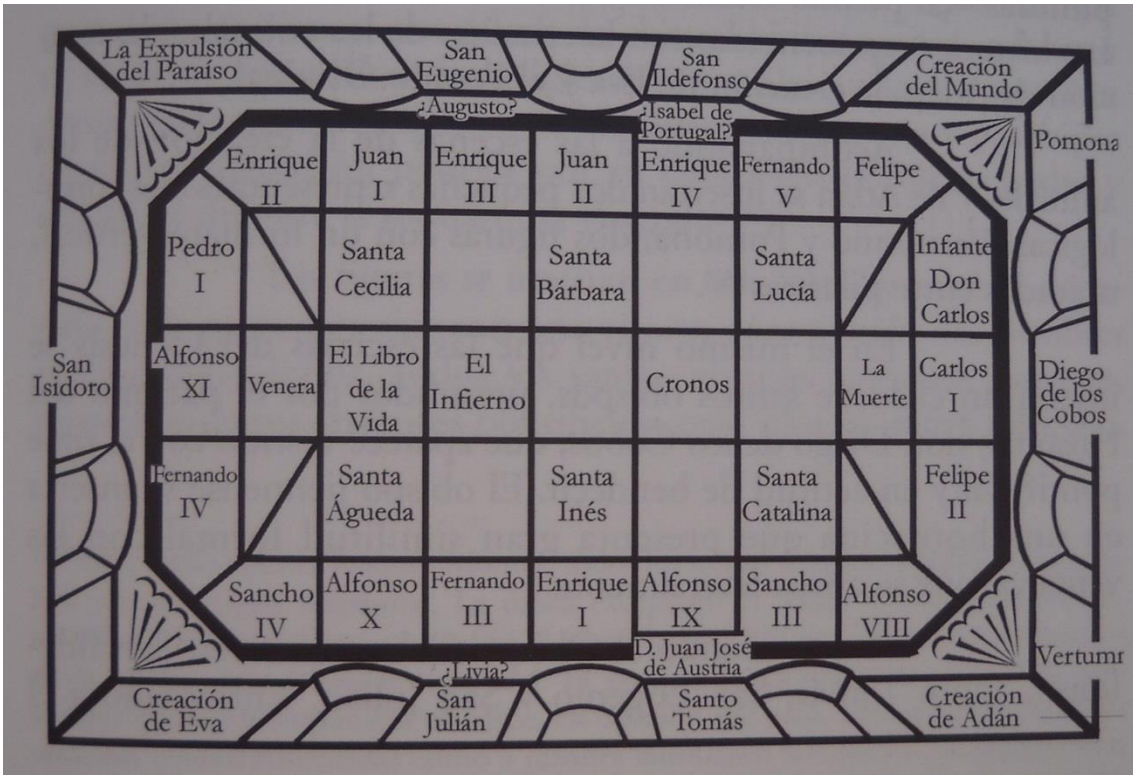




Figura 41:

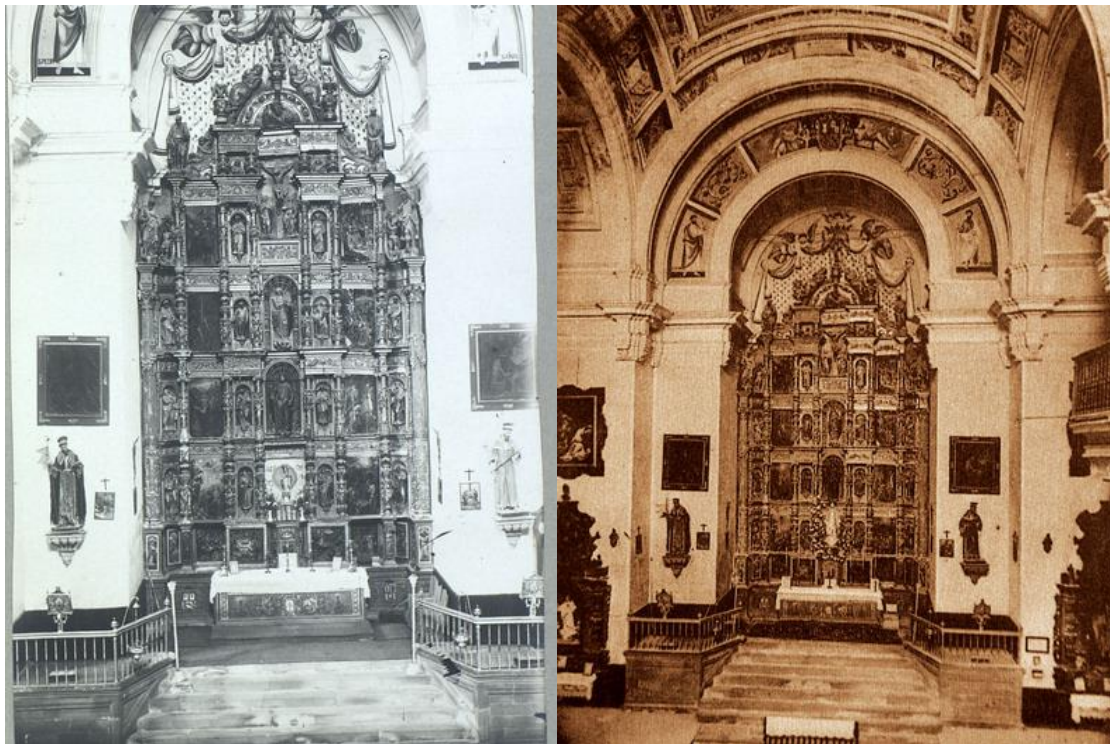


Figura 42:

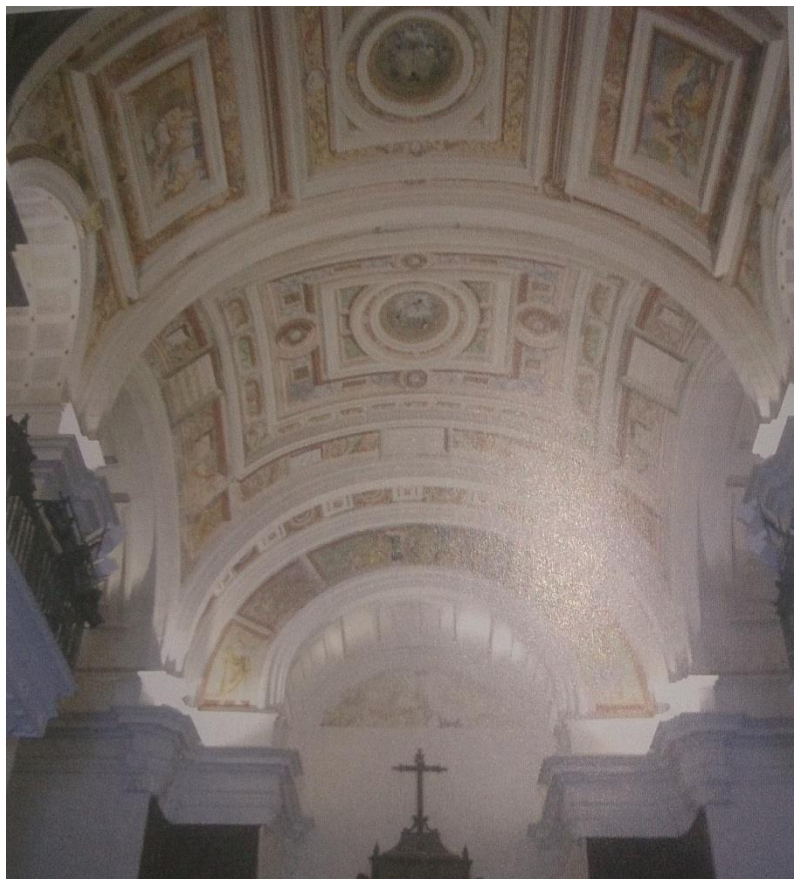


Figura 43:



Figura 44:

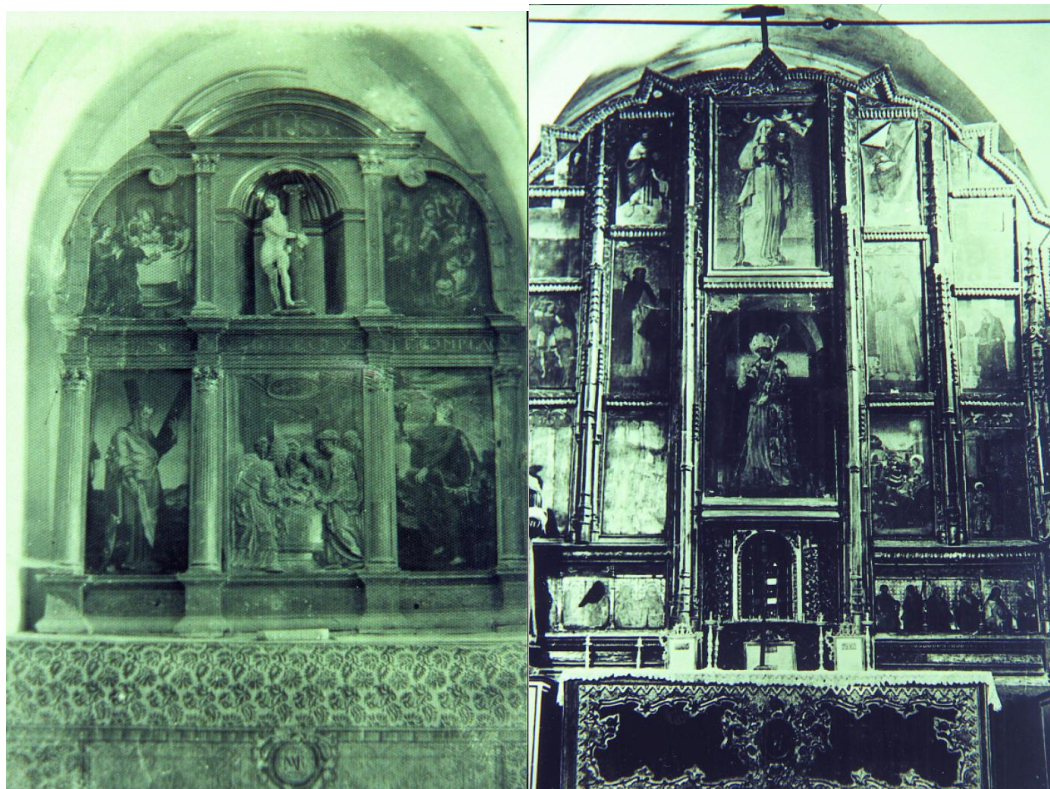
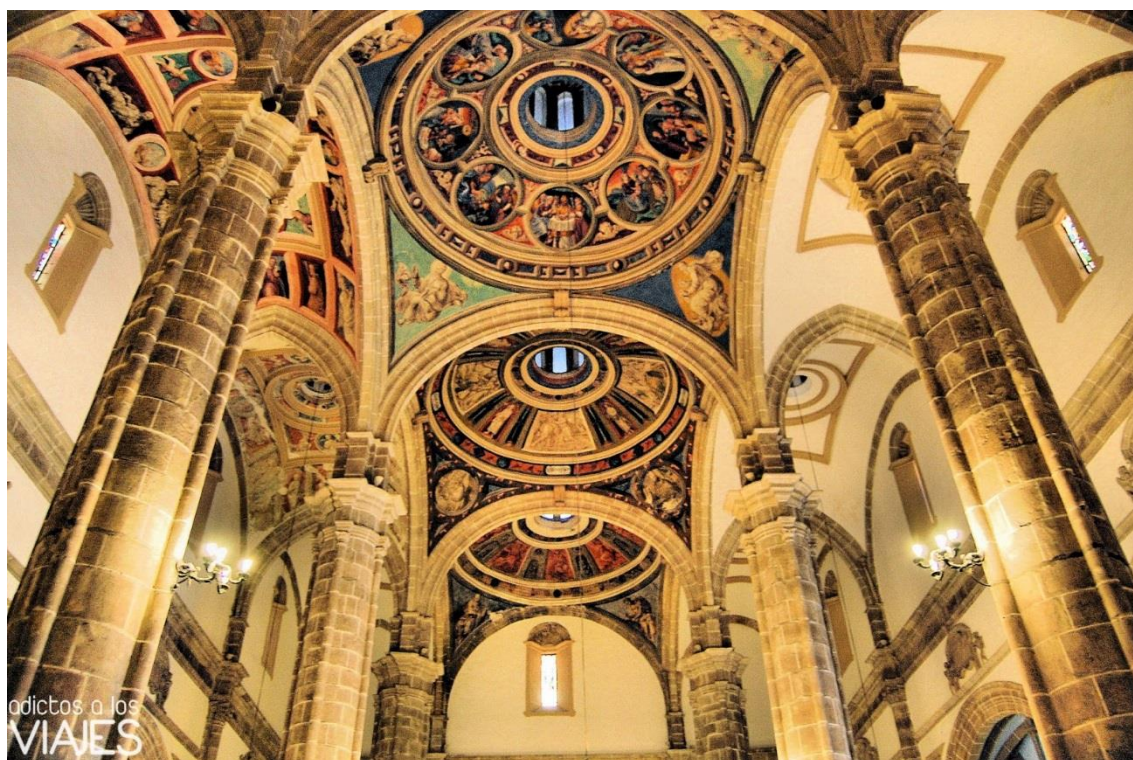


Figura 45:



Figura 46: Por orden en el trabajo.







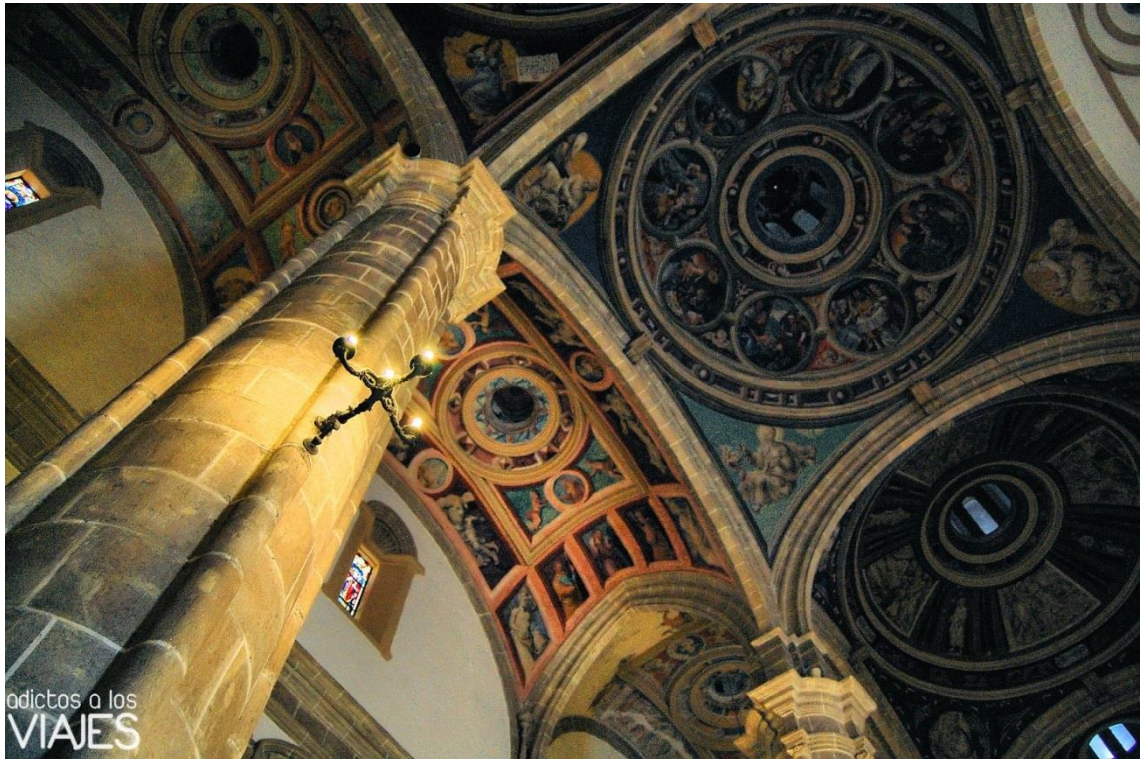




Figura 47:



Figura 48:



Figura 49:



Figura 50:

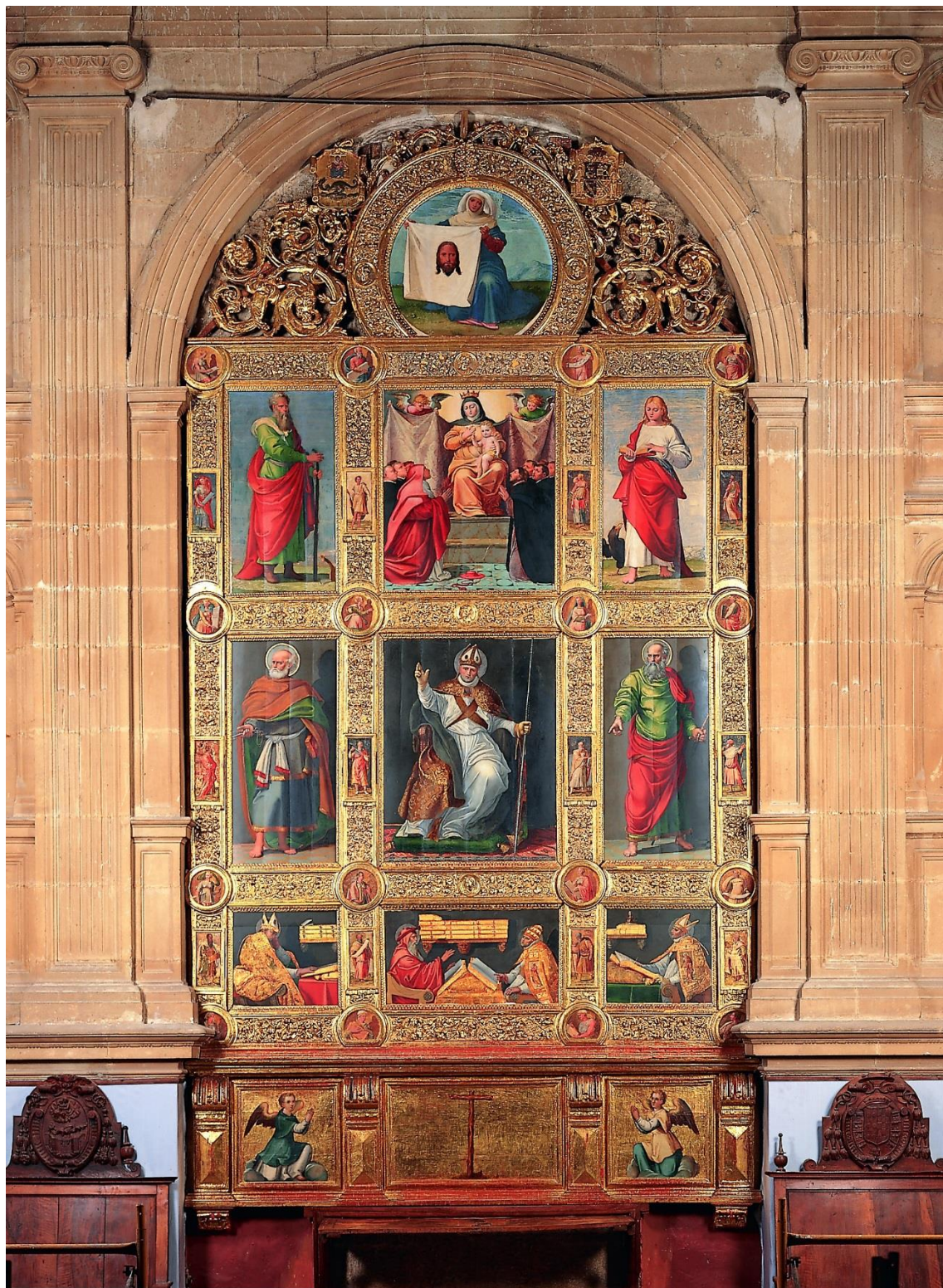




Figura 51:



Figura 52:



Figura 53:

