

LA HERENCIA DE MACHUCA EN LA PINTURA DEL RENACIMIENTO GRANADINO: EL RETABLO DE SAN FRANCISCO DEL PADUL Y LAS TABLAS DE UN PRIMITIVO SAGRARIO

José Manuel Gómez-Moreno Calera

RESUMEN

En el presente estudio se ofrece un breve análisis del retablo de san Francisco que se guarda en la iglesia del Padul. Las pinturas de este retablo presentan una clara herencia de la técnica y estilo que se inicia en Granada con Pedro de Machuca. Hasta ahora el retablo ha permanecido ignorado, siendo, como parece a través de su delicado estado, uno de los mejores de esta escuela pictórica. También se ofrecen noticias sobre dos tablas procedentes de un antiguo sagrario, obra de Francisco de Aragón y Esteban Sánchez.

SUMMARY

In this paper the author presents a short analysis of the altarpiece of St. Francis in the parish church of Padul. The paintings of this altarpiece offers clear examples of the technique and style which began in Granada with Pedro de Machuca. The work has been largely ignored to date, although it can be seen to be one of their finest examples of this school of painting. The author also comments on two pieces from an old sanctuary painted by Francisco de Aragon and Esteban Sánchez.

Entre las obras de arte que se guardan en el interior de la iglesia parroquial del Padul, cabe destacar un interesantísimo retablo renacentista, de mediados del siglo XVI, de la escuela de Machuca. Su denominación procede de la presencia en su hornacina central de una imagen de san Francisco que se incorporó al mismo posteriormente. El retablo, de reducido tamaño (2,75 metros de ancho) pero de buena proporción, es pieza singular por sus magníficas aunque ahora sucias y deterioradas pinturas. Y aunque así no lo fuera, merecería una mayor atención por ser uno de los pocos de esta época que se conservan en nuestra provincia.

Colocado en la actualidad entre otros retablos sin mérito en un lateral de la iglesia, con diversas mutilaciones y con una pátina de suciedad que apenas deja apreciar sus delicadas pinturas, no extraña que hasta este momento haya pasado desapercibido para los investigadores. Es por ello de agradecer el interés de su párroco, don Manuel Ordóñez Díaz, por atender a su limpieza y consolidación. En estos momentos existe un proyecto para restaurarlo por un Grupo de Investigación, integrado por profesores de los Departamentos de Pintura y Escultura de la Facultad de Bellas Artes. Por este motivo, y en espera de dicha restauración, este estudio no es sino avance de las conclusiones que podrán extraerse una vez restaurado y analizadas a fondo su estructura y técnica.

Descripción del retablo

Consta de banco, dos pisos y tres calles y lo que hoy se conserva es una adaptación con mutilaciones importantes respecto de la configuración primitiva. El banco presenta tres tableros rectangulares, separados por cuatro pedestales salientes que se corresponden con las columnas superiores. En estos pedestales se encuentran unos tondos de talla con bustos de santas o mujeres virtuosas, cuyas cabezas se cubren con manto y aureola lisa. Entre estos pedestales hay tres recuadros o encasamientos con pinturas representando, las dos laterales (24 x 50 cm.), a los santos padres leyendo las Santas Escrituras, y en el centro (24 x 78 cm.) un Cristo yacente sobre paisaje profundo y plano, destacando en el ángulo superior derecho el calvario con la calavera de Adán. El molduraje de todo el banco parece rehecho burdamente. En el primer piso se disponen tres calles separadas por finas medias columnas corintias, acanaladas en los dos tercios superiores y lisas en el inferior; el encasamiento central lo constituye una hornacina adaptada en un momento posterior rompiendo y mutilando el banco y algo el entablamento; el san Francisco de talla que la ocupa parece obra del siglo XVII. Por su parte, las dos calles laterales, destinadas a albergar a los cuatro Evangelistas, se dividen a su vez en dos recuadros superpuestos (54 x 51 cm.), todos con pinturas. En el lado derecho, arriba, se encuentra san Juan Evangelista, y debajo otra pintura más moderna de Cristo en majestad y una santa, que sustituyó en época desconocida al san Lucas original, perdido; en los dos recuadros de la izquierda aparecen san Mateo y san Marcos. El friso de este primer piso lleva sendas bichas enfrentadas, cuyo cuerpo se prolonga en un sarmiento vegetal, separadas por unos pequeños discos.

El segundo piso presenta tres encasamientos también de pintura, separados por medias columnas abalaustradas. En el centro se encuentra el Calvario, con las figuras de la Virgen y San Juan cortadas por la mitad, producto de otra mutilación, quizá para adaptarlo a un nicho anterior, habiendo sufrido otra modificación en el frontón que ahora presenta la paloma pintada del Espíritu Santo, habiendo desaparecido, seguramente, Dios Padre. A la derecha del Calvario se observa la Conversión de san Pablo, de valientes escorzos, y a la izquierda Santiago en Clavijo. Sobre estas dos calles laterales hay medios tondos con sendas mártires de relieve, la de la izquierda identificable con santa Catalina, por el trozo de rueda de su suplicio; la derecha otra mártir con un libro abierto y una palma. La calle central remata en un frontón triangular con la Fortaleza y la Fe, de escultura, recostadas sobre las vertientes. La labor de talla y escultura del retablo resultan más flojas y rutinarias que las pinturas, con motivos de finos grutescos, muy suaves y de poco resalte, cercanos al estilo de Esteban Sánchez.

El retablo está actualmente dorado en algunas de sus molduras, recuadros de encasamientos, motivos de talla y en las columnas, todo sobre fondo blanquecino; si tuvo labor de estofa nada se observa ahora y se podrá averiguar en la futura restauración. Las pinturas son, algunas, óleos sobre lienzo pegado a tabla y otras al óleo directamente sobre tabla. Los colores están muy desvaídos y opacos, por el efecto de los barnices y la suciedad acumulada durante siglos, que impiden observar su riqueza cromática y el suave efecto de las veladuras, tan característicos de nuestra pintura del XVI, apareciendo ahora con una dominante amarillenta. De todas formas, la calidad de su ejecución se «adivina» bastante desigual, con mayor cuidado y detalle



Padul. Iglesia parroquial. Retablo de San Francisco. Juan de Palenque?



Padul.—Iglesia parroquial. Retablo de San Francisco. Conversión de San Pablo



Padul.—Iglesia parroquial. Retablo de San Francisco. San Mateo

en el tratamiento de los tres evangelistas, mayor ligereza de pincel en los tres tableros superiores y muy endebles los dos tableros laterales del banco.

Reflexiones sobre el estilo y su posible autoría

En un trabajo anterior señalé el interés que presentaba este retablo y apunté una primera atribución a un discípulo de Machuca, quizá su hijo Luis ¹. La dificultad de consolidar esta atribución estriba en que no se ha identificado ninguna obra de este autor, solamente la alusión de Gómez-Moreno Martínez a una posible participación del mismo en el retablo de la capilla de San Pedro de Osma de la Catedral de Jaén. También afirmaba entonces que, de ser obra de Luis Machuca, manifestaba unos resabios rafaelescos y amaneramientos artificiosos impropios de su padre ². Pero aun las dudas sobre la caracterización de la pintura granadina de la primera mitad del siglo XVI se podrían extender al propio Pedro Machuca, pues lo documentado y atribuido a su pincel es escaso y bien diverso en calidad. No se nos oculta que en muchas ocasiones las obras que se contrataban con estos maestros afamados, en el caso de las obras de tipo menor o más rutinarias, eran asignadas a oficiales del taller, aunque siguiendo las trazas y diseños del maestro. No tiene nada de extraño, pues, que la tabla conservada del retablo de Víznar (única obra documentada y conservada de Machuca de las muchas que hizo para los retablos granadinos) no sea ni siquiera pálido reflejo de la preciosa Virgen del Sufragio, del Prado. Ni tampoco nos extrañaría, de haberse conservado otras obras suyas de esta índole para las iglesias granadinas, que su calidad quedara muy distante de sus primeras obras ³. No olvidemos que estas pinturas se pagaban a destajo y no creemos que Machuca, ocupado en la obra del Palacio de Carlos V, mostrara gran interés y detenimiento en ellas.

Así pues, las pinturas del Padul, como enseguida veremos, son herencia clara y directa del arte de Pedro Machuca, aunque el estado de conservación nos obligue a posponer un juicio concreto hasta después de su restauración. No obstante, y apoyándome en los datos conocidos hasta el momento, adelantaré una terna de autores, basándome en el parentesco claro que manifiestan en su pintura. En primer lugar estaría el propio iniciador de la escuela, Pedro Machuca, cuya posible intervención se justificaría, sobre todo, por la perfecta composición y la riqueza expresiva de las figuras que nos descubre un pintor de fuerte dominio del clasicismo y aun del primer manierismo italiano. En segundo lugar entraría su hijo Luis Machuca, un perfecto desconocido del que falta por identificar al menos una obra suya. Pero si hemos de hacer caso de los juicios de Gómez-Moreno Martínez, convendría con las nuestras en la tendencia a la gesticulación y artificio de algunas de las actitudes. En tercer lugar, y para mí lo más probable, se podría tratar de una obra, y de ser suya lo mejor salido de sus pinceles, de Juan de Palenque ⁴. El análisis comparativo de las tablas del Padul con las pocas pinturas documentadas o atribuidas a Juan de Palenque parece acercarnos a la misma persona, sobre todo en un elemento casi «patente» de autor. Nos referimos al cabello de algunas de las figuras, el cual en algunas ocasiones lo representa como algo despeinado por delante y electrizado, con unos mechones menudos y muy rizados flotando en el aire sobre el cuello. Así lo encontramos en sus pinturas del retablo de Ogíjar Bajo (en el san José del grupo de la «Natividad», figuras del primer plano de la «Circuncisión» y en el «San Juan Evangelista»),



Granada.—Museo de Bellas Artes. Asunción de la Virgen. Atribuido a Juan de Palenque



Ogijar bajo.—Retablo mayor. Nacimiento de Cristo. Juan de Palenque



Granada.—Museo de Bellas Artes. Dios Padre. Atribuido a Juan de Palenque

o en los angelitos de la «Asunción» del Museo de Bellas Artes de Granada. También coinciden con las obras documentadas de Palenque la disposición de las figuras en forzados escorzos, la disposición agitada y artificiosa de los paños sobre las cabezas, la manera de entrelazar y superponer los mantos de las figuras y las alas de angelitos o el águila de san Juan (véase la comparación entre el san Juan del Padul y el Dios Padre del Museo de Bellas Artes). Incluso el tratamiento del color con fuertes y valientes contrastes, oscuro en las túnicas y amarillento o mostaza de los mantos, éstos plegándose muy altos y ampulosos sobre el vientre de las figuras, concuerdan con este pintor.

Para enriquecer y completar estas dudas sobre el posible autor, creo conveniente incorporar la escueta mención y juicio que mereció este retablo a Gómez-Moreno Martínez en unas notas y apuntes recogidos a vuela pluma en una visita realizada a la iglesia en fecha desconocida: «*Retablo primoroso, figuras finas, pelos rizados rubios, carnes pálidas, facciones acusadas, dedos largos y finos, ropas ceñidas al cuerpo, rosa verdoso, blanco, amaratado, celajes claros. Trajes a la romana, fondos con ciudades, nada de oro ni miniado aunque hay algo de adorno, algo de irizado en las ropas, alas irizadas*»⁵. No hace ninguna valoración ni comentario sobre una posible atribución pero en otro lugar, al anotar sus medidas, dice: «*Retablo de Machuca en el Padul...*». Lo que extraña es que, si lo consideraba como obra de Machuca, no lo incluyera ni aludiera a él en *Las Águilas del Renacimiento español*. En todo caso, y en el fondo, no me interesa tanto el fijar ahora concretamente su autor, que debe rondar entre estos tres, como el llamar la atención sobre el singular mérito de estas pinturas y la necesidad de un mejor conocimiento de esta escuela.

Así pues, sean o no de Palenque, sin duda nos encontramos con unas pinturas herederas del estilo de Machuca, fechables a mediados del XVI, que mantienen y muestran una fuerte herencia de lo italiano y sobre todo de lo rafaelesco en cuanto a la elegancia de las figuras y los valientes escorzos, sobresaliendo los Evangelistas, cuya corporeidad e individualidad, atendiendo al tamaño de las tablas, se prestan mejor a una composición airosa y de proyección abierta. A esta fuerza expresiva contribuye el artificioso revuelo de mantos que se alzan sobre las espaldas, o como en el caso de la Conversión de San Pablo la utilización de los escudos de los guerreros para buscar el mismo efecto plástico. Un detalle que contrasta con esta buena composición de la anatomía humana y su fuerza visual es la dificultad del pintor para representar los animales alegóricos, sobre todo el león de san Marcos, que parece una máscara humana zoomorfozada. No obstante esta dificultad, las tablas de los tres Evangelistas son de lo más clásico de la pintura de nuestro Renacimiento. Y si me inclino a pensar en la posible paternidad de Pedro Machuca, aunque sea en los modelos, sería por la inteligente disposición de las figuras y la riqueza expresiva que manifiestan los perfiles y pliegues de túnicas y mantos; si lo fueran en todo de Luis Machuca o Palenque habría que revisar el juicio que hasta ahora han merecido. La perfecta geometrización de la anatomía de las figuras se ve rota o reforzada, según el caso, con el diálogo que establece entre la flotabilidad y tensión de las telas, que se ajustan o aligeran sobre las distintas partes del cuerpo. Pero, además, para cada Evangelista busca nuestro artista una disposición diferente. El san Juan recogido y sosegado en su tarea de escribir el Evangelio, con el águila cobijada bajo el regazo que parece salir furtivamente de entre las piernas del santo. San Marcos medita profundamente, recostado en perfecta diagonal sólo distorsionada por el agitado manto. San Mateo, quizá el de mayor

fuerza expresiva, dirige la mirada hacia su derecha como esperando la inspiración divina, mientras sus brazos y piernas se articulan en perfecto equilibrio compositivo. La disposición de los tres Evangelistas, vistos desde un nivel inferior, colabora a crear este efecto de especial monumentalidad. Frente a la rigidez de los santos machuquianos del retablo de Monachil, aquí (pese a su técnica más débil) la fuerza expresiva y la capacidad compositiva es sin duda superior; lástima de la falta del san Lucas, que sin duda redondearía el conjunto.

En cuanto a «La Conversión de San Pablo» y «Santiago en Clavijo» del segundo cuerpo, por motivos de su reducido tamaño (aproximadamente 75 x 49 cm.), sus figuras no presentan la elegancia de las anteriores, pero coinciden con ellas en el buen dominio del escorzo y la variedad de sus actitudes, sobre todo el san Pablo, que de nuevo nos remite al primer manierismo italiano, con perfecto desfile de gestos declamatorios, como los soldados que agitan escudos y brazos al ser sorprendidos por la aparición de Dios Padre. El Santiago es más rutinario, aunque mantiene la misma tendencia a los escorzos, gestos contrastados y revuelo de paños. Quedaría, por último, el Calvario, más severo en la disposición de las tres figuras pero sin abandonar el inchamiento de mantos.

Como otra característica de estas pinturas cabría destacar el buen uso de celajes y cielos brumosos en primer plano que se aclaran hacia la línea de horizonte. Quizá la restauración nos descubra el uso de suaves veladuras, otra de las características de esta escuela machuquiana.

Acerca de su primitiva ubicación y del patrocinador del retablo

Sería interesante completar este breve análisis señalando el posible destino inicial de este retablo. Por las noticias que tenemos, a finales del siglo XVI y principios del XVII en el altar mayor existía por todo retablo un dosel de guadamecí, hecho por Hernando y Juan de Orihuela, con la Asunción de la Virgen y Dios Padre. Debajo del dosel y sobre el altar había también un sagrario que después comentaré. En el año 1632 se le paga al ensamblador Antonio de los Reyes el resto que se le debía por la labra de un retablo para Padul y en 1642 lo doraba Pedro de Villegas⁶. Este retablo mencionado sería anterior al mayor actual y desconozco sus características y paradero. Por todo ello, creo que el retablo objeto de nuestro estudio no fue labrado para servir en el altar mayor y por tanto no fue encargado por iniciativa arzobispal. Sin embargo, en el inventario realizado cuando la visita de don Pedro de Castro, en 1591, ya existía este retablo en la iglesia, aunque entonces se mencionara como «*un retablo de pincel dorado, de talla, con ynsinias de la pasión razonable*»⁷. La incorporación en el inventario de bienes de la iglesia se produce en penúltimo lugar, lo cual reforzaría mi idea de ser obra marginal, respecto de las propiedades prioritarias de la iglesia. La referencia a las insignias de la Pasión pienso que se deben a una simplificación del motivo del Calvario del segundo cuerpo y el Cristo muerto del banco.

Para establecer su origen será decisivo el análisis temático de su iconografía, la cual nos manifiesta la posible vinculación a una capilla funeraria y para más detalles de algún personaje ligado a la carrera militar. El que fuera para una capilla funeraria parece lógico, puesto que era lo habitual en estas iglesias parroquiales y además la presencia de Cristo muerto en su banco parece buscar un paralelismo entre el difunto y la figura de Jesús. Aún más decisiva es

la mención en la visita de 1591 de la existencia de «una capilla con su capellán», dato que parece demostrar nuestro aserto. Que, al mismo tiempo, fuera de un individuo relacionado con la carrera militar nos lo hace pensar la presencia de «La Conversión de San Pablo» y «Santiago en Clavijo», ambos en pasajes de su vida en actitud guerrera, así como las figuras de las virtudes (fortaleza y fe) sobre el remate, que refuerzan el paralelismo necesario para subrayar la figura del «héroe»; la alusión a su consorte se vería reflejada en los tondos con santas del banco y las mártires de los remates laterales. Quizá la ausencia de la heráldica familiar, en otros casos habitual, se deba a las mutilaciones sufridas en su estructura. No creo necesario remitir a otros importantes ejemplos en la retabística y en la iconografía arquitectónica en general del siglo XVI, para sostener esta propuesta, coincidiendo en esta representación de héroes y mártires en paralelismo a los dueños de las capillas; valga como referencia paradigmática la capilla mayor y retablo de san Jerónimo.

Pero mi hipótesis pretende profundizar aún más. Pareciéndome evidente que su destino inicial era un panteón particular y que su patrocinador podría pertenecer a la carrera militar, nuestras sospechas se dirigen hacia la familia Pérez de Aróstegui, condes del Padul, y en concreto a don Martín Pérez, defensor de su castillo-palacio del Padul frente a los moriscos el año 1569 cuando éstos se sublevaron. La relación propuesta parece obvia, puesto que este personaje y su linaje fue sin duda el más importante de la localidad y el de mayor poder económico. En el caso de que fuera encargo de esta familia, resultaría incluso una provocación el que Pérez de Aróstegui, que mantuvo a raya el envite de los insurrectos moriscos, mandara incluir en su retablo la figura de Santiago en Clavijo, representación lacerante para los numerosos moriscos del lugar, que se verían, obviamente, aludidos y humillados. También la presencia de san Pablo, en principio flagelo de los cristianos y después convertido a la verdadera fe, me parece asimismo una elección no accidental.

Sean acertadas o no estas hipótesis, sobre la autoría del retablo y la identidad de su patrocinador, no dejan de ser sugerentes y al menos ajustadas a razón; la posterior aportación de otros datos podría corroborar o corregir las mismas. Lo que no cabe duda es que la restauración que se va a acometer en breve nos descubrirá una obra a tener en cuenta de ahora en adelante si queremos recuperar las señas de identidad de la pintura granadina del XVI.

Los tableros del primitivo sagrario

No quiero terminar esta modesta aportación sin mencionar otra obra que, en este caso, la suerte nos va a permitir recuperar su autoría. Me refiero a dos pequeñas tablas con pinturas de los santos Juanes que actualmente se encuentran a los lados del retablo mayor. El adorno que enmarca estas pinturas, concretamente una estructura adintelada, con arco sobre pilastrillas toscanas, parece indicar que anteriormente pertenecieron a una obra de ensamblaje (tabernáculo, sagrario o retablo) y no como pinturas exentas. Gómez-Moreno Martínez menciona, en la visita antes aludida, la existencia de estas dos tablas «del mismo estilo exacto del retablo» y que su decoración era «como de sagrario». Esta vez, la referencia documental nos puede ayudar a atribuir dichas tablas. En 1566-67 se pagaba cierta cantidad de dinero a Esteban Sánchez, ensamblador y escultor, y a Francisco de Aragón, pintor, a cuenta y por la realización

de una custodia para el Padul. Nueva alusión en 5 de agosto de 1567, en que se le dan a Esteban Sánchez ocho ducados «*por el acrecentamiento que hizo de la custodia que hizo para el Padul, el mismo día se le libraron a Francisco de Aragón, pintor, 22.800 maravedíes por el colorido y estofado y pintado de la custodia del Padul*»⁸. La denominación de «custodia» al principio me hizo dudar sobre si sería la misma obra, puesto que actualmente se asocia la palabra custodia a la obra específica de orfebrería para colocar la sagrada forma. Pero la consulta en el Diccionario de la Real Academia de la Lengua y la propia alusión en otros casos de iguales características que estas custodias hechas de labor de ensamblaje, con tableros, etc., no admite dudas al respecto. Dicho sagrario es mencionado también como existente sobre el altar mayor en la visita de 1591: «*Un cimborrio grande dorado en medio del altar mayor para el Santo Sacramento*».

Por tanto, pienso que estos dos tableros corresponden a los laterales de dicha custodia o sagrario, con lo que tenemos la única obra documentada de Francisco de Aragón, un casi desconocido pintor. Es Gómez-Moreno González quien una vez más entre sus notas recogidas en el Instituto Gómez-Moreno nos ofrece algunas noticias sobre su actividad. Aparece trabajando (en lo que corresponde a obras encargadas por el arzobispado) entre los años 1558-68, pintando principalmente doseles de lienzo, sagrarios, ciriales y obras en general de índole menor. Estaba casado con Juana de Sanmartín y en 1565 pertenecía a la collación o parroquia de Santiago⁹. Parece por estas escuetas referencias que la importancia de este pintor fue secundaria y las tablas, dentro de una buena disposición de las figuras, tampoco ofrecen grandes calidades plásticas, pero al menos nos permiten seguir configurando el oscuro marco de la pintura del XVI granadino tan mal conocida en obras concretas hasta el momento.

En cuanto a Esteban Sánchez, su actividad es extremadamente prolífica, como constructor de retablos, sagrarios, facistolos y demás obras de madera labradas para el ornato de las iglesias granadinas, colaborando con los principales escultores y pintores de los dos cuartos centrales del siglo XVI, sobre todo con Pedro Machuca. Gómez-Moreno Martínez ofreció una breve reseña de su mérito y calidad como retablista y le asigna como posible obra suya la Virgen de Gójar, con repintes modernos que la dervirtúan¹⁰. Nacido en torno a 1497-98 y llegado a Granada posiblemente junto al resto de escultores, pintores, entalladores y demás artífices que acuden a trabajar en la Capilla Real, su formación debió producirse en el taller de Jacobo Florentino. Así parece deducirse de su propia afirmación en el expediente de limpieza de sangre de Lázaro de Velasco (hijo de Florentino), de 1550, en el cual declaraba Sánchez que «*conocio al dicho maestre Jacobo Florentin..., de aver trabajado en su oficio con el dicho maestre...*»¹¹; afirmaba tener entonces Sánchez 52 ó 53 años. Su primera obra documentada data de 1525, en concreto un retablo para la iglesia de San Juan de los Reyes. Desde ese año, y hasta su muerte en 1571, serán numerosísimas las obras que salgan de su taller, el más activo sin duda en estos años centrales del siglo. A modo de simple enumeración de sus obras más importantes citaremos las siguientes: en 1532 hace con Pedro Machuca el retablo de Dalías y de Gójar; en 1537, con Juan Páez, el de la Malá; entre 1539 y 1541 otro para Salobreña pintado por Quintana y Salamanca, y otros para la iglesia de San Nicolás, Santa Fe (pintado por Páez y Domingo Trueba) y para Almegíjar, con Páez; en 1540 labra la cátedra del Colegio Real; en 1541 hace otro retablo para Pitres, que era igual al de Víznar pintados ambos por Machuca; en 1545 asienta el retablo que él había hecho con Quintana para Montejícar¹²; en

1555 asienta otro retablo que había hecho con Machuca para Loja que después se dio a San Matías; en 1553 se le paga un retablo que había realizado para la desaparecida iglesia de Santa Isabel de los Abades; de 1556 a 65 hace un retablo para Alfacar pintado por Perea. Al final de su vida, en 1565, fue nombrado veedor de la Catedral, cargo que demuestra la confianza conferida por el Cabildo a su persona; dicho cargo lo ostentó hasta su muerte. Aparte de lo mucho mencionado, hay que añadir gran cantidad de marcos de cuadros, ciborios, ciriales, cajones, andas, custodias (sagrarios), cruces, escudos, rejas, púlpitos y demás elementos de madera para los servicios litúrgicos de las iglesias. Desgraciadamente solamente se han conservado las dos tablas del Padul y la «Virgen con el Niño» de Gójar, de lo mucho por él realizado, en espera de nuevas identificaciones¹³. La mayoría de sus retablos perecieron en el levantamiento de los moriscos y el resto con el transcurso de los años.

A pesar de todas las dudas que se ofrecen en el comentario que antecede, pienso que con esta aportación se aclara un poco más al oscuro panorama de la pintura granadina del siglo XVI¹⁴.

JOSÉ MANUEL GÓMEZ-MORENO CALERA,
Profesor Titular del Departamento de Historia del Arte,
Universidad de Granada.

ABREVIATURAS MÁS USADAS

I.G.-M.= Instituto Gómez-Moreno de la Fundación Rodríguez-Acosta.

A.C.E.Gr.= Archivo de la Curia Eclesiástica de Granada.

NOTAS

1. GÓMEZ-MORENO CALERA, J. M. *La arquitectura religiosa granadina en la crisis del Renacimiento (1560-1650)*. Granada, Universidad-Diputación, 1989, p. 109.

2. GÓMEZ MORENO (MARTÍNEZ), M. *Las Águilas del Renacimiento español*. 2.ª ed. Madrid, Xarait, 1983, p. 104.

3. Esta decadencia y debilidad técnica ha sido ya apuntada por José Rogelio Buendía en *Historia del Arte Hispánico. III. El Renacimiento*. Madrid, Alhambra, 1978, p. 254.

4. Juan de Palenque, una vez más, es un pintor muy poco conocido y valorado. Por lo poco conservado y hecho en muy pocos años de actividad, parece ser un artista de un cierto interés y mérito, en cuyas obras manifiesta un buen conocimiento de la pintura italiana y gusto por las alusiones classicistas, tanto en el tratamiento, actitudes y composición de sus escenas como en el colorido y eliminación de detalles gotizantes de dorados, estofa y demás ornamentos habituales. Sin duda la huella de Machuca en él tuvo que ser grande y se me antoja su mejor discípulo. Los datos que puedo aportar sobre su biografía y obra son los siguientes. 1558: Se pensaba casar con María Núñez, hija del bachiller Francisco Núñez y de María de la Corte, y se obligaba a darle en dote 400 ducados; era hijo de Pedro de Palenque [IG-M. Leg. XCIV]. 1559-61: Pinta un retablo para la iglesia de San Miguel (desaparecido) [ACEGR. Lib. Cont. 1560]. 1565-67: Hace un magnífico retablo para Gabia Grande, junto con Juan de Aragón, parte del cual se encuentra actualmente en la ermita de Gabia Chica; suyas son las dos tablas del banco con el «Prendimiento» y «La Oración del Huerto» [ACEGR. Lib. Cont. 1565 e IG-M. Leg. CX]. 1565: Tasa la pintura del retablo de San Cristóbal hecha por Juan de Aragón, éste no se conformó con el precio volviéndolo a tasar Luis Machuca [IG-M. Leg. CXXIX]. 1567: Pinta, con Miguel Leonardo el retablo de Ogíjar Bajo, concretamente la calle del lado derecho [ACEGR. Lib. Cont. 1567 e IG-M. Leg. CX]. El mismo año traza y pinta un retablo para la iglesia de Beas de Granada valorado en 140 ducados [ACEGR. Lib. Cont. 1567]. 1568: En 27 de febrero tasó una custodia pintada por Francisco de Aragón para la

iglesia de Melegís [ACEGR. Lib. Cont. 1568 e IG-M. Leg. CXXVIII]. 1569: En 11-X-1569 se abrió su testamento, por lo que moriría poco antes; en dicho testamento especificaba que si su mujer, Leonor de Flores, se volvía a casar, sus hijos los cuidaran Juan de Maeda o Martín de Baeza «*porque yo tengo confianza que ellos lo haran por la amistad que entre nosotros hay...*» [ACEGR. Lib. Cont. 1567 e IG-M. Leg. CXXXI]; murió en este año. Sin fecha se le atribuyen una figura de «Dios Padre» y «la Asunción» del Museo de Bellas Artes. Como se puede apreciar, su actividad conocida se limita a diez años, bien poco es por tanto.

5. I.G-M. Leg. LXXXIX, n.º 1327.
6. I.G-M. Leg. CXXVIII, f. 123 y Leg. CXXIX.
7. A.C.E.Gr. Fábricas leg. s.c.
8. I.G-M. Leg. CXXVIII, f. 123.
9. I.G-M. Leg. CXXXI.
10. GÓMEZ-MORENO (MARTÍNEZ), M. *Las Águilas...*, p. 119.
11. Archivo de la Catedral de Granada. Leg. 294, pieza 9.
12. De este retablo desaparecido se conservan algunas fotografías, las cuales se reproducen en GÓMEZ-MORENO CALERA, J. M. *Las iglesias de las «Siete Villas»*. Granada, Instituto Gómez-Moreno de la Fundación Rodríguez-Acosta, 1989, pp. 228 y ss.
13. Todos los datos tomados del A.C.E.Gr. Libros de Contaduría, Fábricas y Habices, legs. s.c., e I.G-M. Legs. CXXXVIII, CXXXIX y CXXXI.
14. Aparte del mencionado estudio de Gómez-Moreno Martínez, y otros pocos de índole genérica, solamente contamos con un interesante trabajo de este periodo, pero centrado sobre todo en la figura de Juan de Aragón y Miguel Quintana. Vid. GARCÍA GRANADOS, J. A. «Inéditos de la pintura granadina del siglo XVI». *Actas del III Congreso Nacional de Historia del Arte*. Zaragoza, 1982.