

# La *bottega* de Aquiles y Mayner y la difusión de la pintura mural del Cinquecento en la segunda mitad del siglo XVI

## The Julio and Alexandre's Workshop and the dissemination of the mural painting of the Cinquecento in Granada and Jaen

NURIA MARTÍNEZ JIMÉNEZ  0000-0003-2479-7598

nuriamj@correo.ugr.es

Profesora Sustituta Interina. Departamento de Historia del Arte. Universidad de Sevilla.

Recibido: 1 de febrero de 2020 · Revisado: 27 de julio de 2021 · Aceptado: 20 de septiembre de 2021

### Resumen

En los últimos años el estudio de los aspectos técnicos y organizativos está contribuyendo activamente al conocimiento y a la conservación de las obras artísticas. En este contexto, la documentación de la Alhambra ofrece una oportunidad excepcional para profundizar en el desarrollo de la pintura mural del siglo XVI en España.

Como resultado del análisis de las fuentes documentales y visuales, en este artículo se aborda la gestación y organización de los talleres de Julio Aquiles y Alexandre Mayner en Granada y en Úbeda. Un estudio riguroso que evidencia la relevancia de los pintores en la difusión de la pintura mural y en la trayectoria de algunos de sus colaboradores más representativos, como son Gaspar Becerra y Antonio Sánchez Ceria. De esta forma, se presenta un tema de gran actualidad que favorece el surgimiento de nuevas líneas de investigación en la Historia del Arte.

**Palabras clave:** Pintura mural; Renacimiento.

**Identificadores:** Julio Aquiles; Alexandre Mayner.

**Topónimos:** Granada; Úbeda.

**Periodo:** Siglo XVI.

### Abstract

In recent years the study of technical and organizational aspects is actively contributing to the knowledge and conservation of artistic works. In this context, the documentation of the Alhambra offers an exceptional opportunity to deepen the development of 16th century mural painting in Spain. As a result of the analysis of documentary and visual sources, this article discusses the gestation and organization of the workshops of Julio Aquiles and Alexandre Mayner in Granada and in Ebeda. A rigorous study that demonstrates the relevance of painters in the dissemination of mural painting and in the trajectory of some of their most representative collaborators, such as Gaspar Becerra and Antonio Sánchez Ceria. In this way, a topical topic is presented that favors the emergence of new lines of research in the History of Art.

**Keywords:** Wall Painting; Renaissance.

**Identifiers:** July Achilles; Alexander Mayner.

**Place Names:** Granada; Úbeda.

**Period:** 16th Century.

---

### CÓMO CITAR ESTE TRABAJO | HOW TO CITE THIS PAPER

---

MARTÍNEZ JIMÉNEZ, N. (2021). La *bottega* de Aquiles y Mayner y la difusión de la pintura mural del Cinquecento en la segunda mitad del siglo XVI. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 52: 187-204.

---

Recientes investigaciones avalan la extraordinaria relevancia de Julio Aquiles y Alexandre Mayner en la difusión de los modelos de Rafael o de Giovanni da Udine pero, también, de las técnicas y procedimientos empleados para el ornato pictórico de las principales villas italianas del Renacimiento. En este contexto, el presente artículo pretende analizar la impronta de los artistas en el desarrollo de la pintura mural andaluza y española en el siglo XVI.

Como señaló Cristóbal Villalón, Julio y Alexandre eran dos jóvenes mancebos que habían venido de Italia para trabajar en las casas de Francisco de los Cobos, Comendador Mayor de León y Secretario de Carlos V, y uno de los principales mecenas de su tiempo (1898: 170).

La primera gran obra de los artistas en España consistió en la decoración del palacio de Francisco de los Cobos en Valladolid. En torno a 1520, Luis de Vega había comenzado a construir esta residencia con un marcado carácter renacentista. No obstante, tras el paso de la comitiva imperial por Italia entre 1529 y 1533 se introdujeron importantes innovaciones como la decisión de decorar algunas estancias con murales. Para ello, en febrero de 1530, Cobos contrató a dos destacados pintores boloñeses Bartolomeo Bagnacavallo y Biaggio Pupini (Keniston, 1980: 125). Sea porque los artistas se encontraban en la cúspide de su carrera en Bolonia (Sassu, 2012: 4) o por la fascinación suscitada por otras residencias como el palacio del Té de Mantua o el de Fassolo en Génova, el contrato no se llegó a efectuar (Martínez, 2019b: 154). Los pintores escogidos fueron Giulio Aquili, conocido en España como Julio Aquiles, y Alexandre Mayner, artistas formados en el círculo de Rafael que ya contaban con una dilatada carrera.

Julio Aquiles había nacido en Rieti. Era hijo de Marcantonio Aquilli y nieto de Antoniazio Romano, uno de los artistas más relevantes de la Roma del tránsito del siglo XV al XVI. En torno a 1517, marchó a Roma, donde colaboró como aprendiz en la decoración de las Estancias Vaticanas entrando en contacto con otros artistas que marcarán la senda de su trayectoria: Rafael, Giovanni da Udine, Perino del Vaga, Giulio Romano, Alonso Berruguete o Pedro Machuca (Martínez, 2019a: 6). Más allá de la relevancia de la colaboración en las Estancias Vaticanas, Aquiles adquirió gran parte de los conocimientos técnicos para la elaboración de la pintura mural en el taller de Giovanni da Udine, especialista en la realización de estucos y grutescos, que intentaban imitar motivos y técnicas de la Roma clásica. Uno de los primeros trabajos conocidos fue la estufa del Cardenal Bibbiena, junto a otros artistas como Domenico Rieti “Zaga” y Alexandre Mayner, un joven de ascendencia flamenca con un dominio absoluto de la pintura italiana (Galera, 2019: 95). A pesar de la relevancia de las obras romanas, los trabajos que le valieron la contratación como pintores en España fueron los realizados en el palacio Doria en Génova bajo la supervisión de Perino del Vaga, una extraordinaria villa cuya arquitectura y ornato fascinó a la corte imperial a su paso por la ciudad en 1533.

Los pintores debieron llegar a Valladolid en torno a 1533. Aquí, entre otros trabajos, ornamentaron la estufa del palacio de Francisco de los Cobos; un espacio reducido que fue dotado de una gran riqueza ornamental (Ramiro, 2018: 357-358). A continuación, se

trasladaron a Granada para realizar la decoración pictórica de los Cuartos Nuevos y la Estufa de la Alhambra.

## Una *bottega* de pintores en el corazón de la Alhambra

El análisis de las principales fuentes gráficas y documentales ha desvelado que Pedro Machuca, maestro de obras de las Casas Reales de la Alhambra, empleó una forma de concebir el espacio y de organizar los trabajos, heredera de los talleres de Rafael o Peruzzi en Roma. En ella, el maestro principal proyectaba la obra global y hacía los diseños para otros artistas como los canteros, entalladores, doradores o pintores. No obstante, el escultor Niccolò da Corte (que también había trabajado en el palacio Doria en Génova) y los pintores Julio y Alexandre gozaron de una excepcional autonomía para crear un palacio adaptado al Emperador, acorde con las grandes residencias del norte de Italia.



Fig. 1. Julio Aquiles y Alexandre Mayner (1539-1542). *Sala de Faetón*. Alhambra, Granada. Fotografía de la autora.

Aquiles y Mayner se encargaron del ornato de los techos y muros de las Estancias Nuevas y el Cuarto de la Estufa entre 1534 y 1546, desarrollando un extraordinario repertorio de decoración naturalista y grotesca. El espacio mejor documentado es el de la Estufa, donde Aquiles se concentró en la decoración grotesca, mientras que Alexandre realizaba las figuras e historias del mito de Faetón (Fig.1) y de la Campaña de Túnez (1535).

Desde el punto de vista técnico los artistas italianos emplearon una gran variedad de técnicas y procedimientos acorde con las peculiaridades del espacio, de los pigmentos y del minucioso programa iconográfico. Las más frecuentes fueron las técnicas mixtas de aglutinantes magros empleadas para la realización de los grotescos sobre estuco (liso o coloreado) y el fresco acabado a seco para las pinturas e historias. En el proceso de ejecución de grotescos, destaca la cuidadosa preparación del muro. Para crear una superficie de estuco perfectamente lisa y pulimentada se superponían tres capas de mortero de distinto grosor. Sobre ella, se plasmaron los diseños dibujados sobre cartones empleando el temple magro, con predominio del huevo como aglutinante de los pigmentos. La realización de las figuras de los angelotes, las virtudes y las historias, precisó de un empleo distinto de los cartones. En este caso, los contornos se marcaron sobre la superficie aún fresca, y posteriormente se pintaron empleando principalmente, el temple a la caseína. Debido, en gran medida, a la necesidad de dotar de luz al espacio y de incrementar el tiempo de secado, para detenerse en los detalles de las ocho escenas de la campaña de Túnez, Alexandre, optó por un planteamiento técnico muy similar al empleado en los grotescos, una base de estuco sobre la que se pintó con temple magro. Como resultado, se gestó un magnífico programa iconográfico en el que naturaleza, fantasía, mitología e historia se pusieron al servicio del Emperador. Finalmente destacar el empleo de estuco coloreado, que posteriormente será conocido como “estuco veneciano”, una técnica muy compleja que consiste en la preparación de una superficie con varias capas de mortero de cal y arena, sobre la que se pintaba o añadía el color para recrear las vetas del mármol. Una ingeniosa forma de crear arquitecturas ilusorias utilizada para realizar los tronos de los dioses e imitar ricos mármoles junto a los follajes de los zócalos (Fig.2).

Como se deduce de los Cuadernos de nóminas de la Alhambra, Aquiles y Mayner se rodearon de un importante número de colaboradores. En los primeros años contaron con maestros sobresalientes del panorama artístico granadino como Miguel Quintana y Pedro Robles, doctos en la pintura sobre madera y el dorado, necesaria para el ornato de techos y puertas. También trabajaron Nicolao da Génova, especialista en la molienda de colores y Andrés Ramírez (posiblemente hijo del pintor y miniaturista Juan Ramírez). A partir de 1540 se fueron incorporando jóvenes pintores procedentes de Úbeda y Baeza, entre los que destaca un joven Gaspar Becerra (Martínez, 2018: 67).

De esta forma la Alhambra se convirtió en un importante centro de referencia por el volumen y la calidad de las obras realizadas; pero también, por el importante número

de maestros y aprendices que tuvieron la oportunidad de conocer y practicar las técnicas murales utilizadas en los más excelsos centros artísticos italianos.

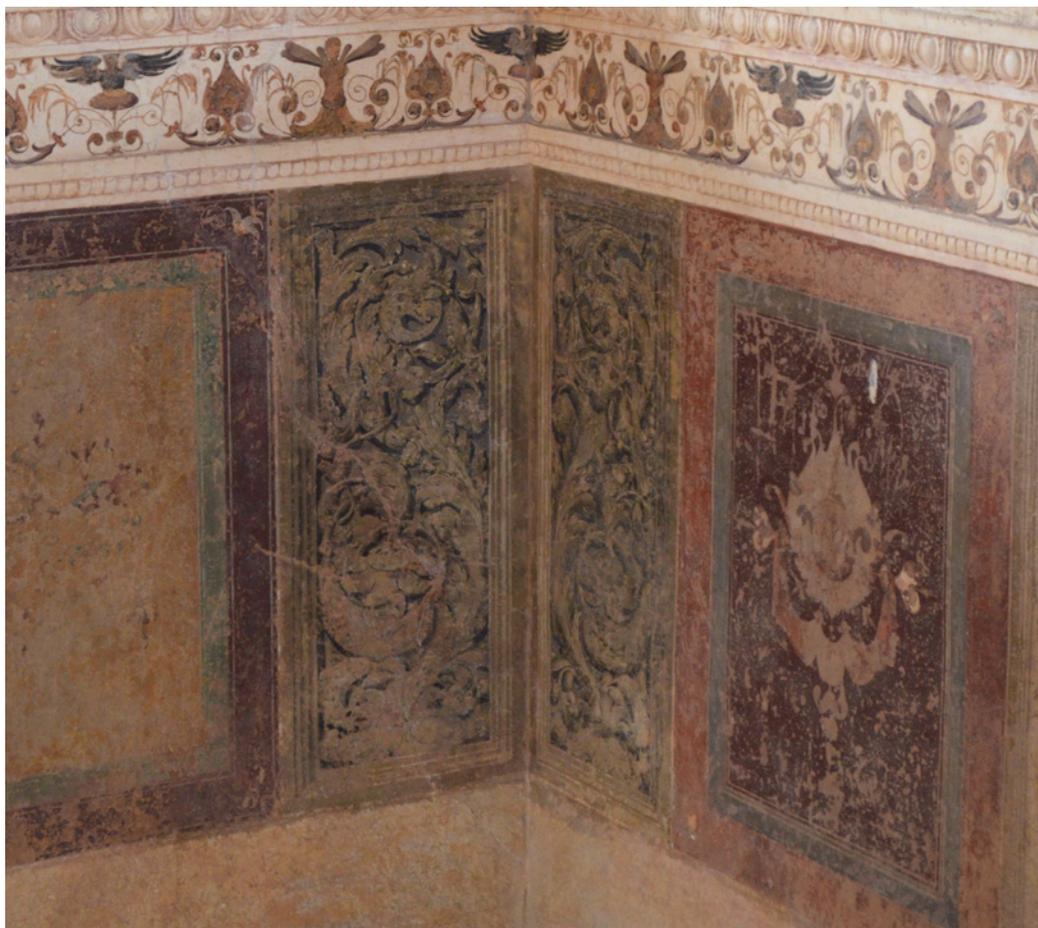


Fig. 2. Julio Aquiles y Alexandre Mayner (1539-1542). Detalle de los zócalos de la sala de Faetón. Alhambra, Granada. Fotografía de la autora.

## La impronta de Aquiles y Mayner en Granada

A pesar de la prolongada estancia de los pintores en la capital del Darro, hay escasas referencias o muestras de decoración mural en las nuevas construcciones. Desde el punto de vista documental destacan las referencias al ornato del Colegio de la Santa Cruz de la Fe y la Universidad realizado entre enero de 1538 y abril de 1539. Aunque no quedan restos de pintura, en la documentación se recoge que Domingo Trueba, Juan Páez y Pedro Robles pintaron los artesonados del Aula Grande y los de la capilla, entre otras estancias, mientras que los principales encargados del ornato mural fueron Juan Paéz y Pedro Robles. Su labor consistía en realizar “diez imágenes al fresco con sus ventanas

y orladuras”, así como la pintura del “brutesco de la lumbre y viga que confina con los artesones” a “fresco e seco”. (Gómez, 1998; 249). De esta forma, advertimos la rápida asimilación de las técnicas murales que los maestros granadinos estaban empleando en la Alhambra, así como la predilección por la combinación de la pintura a fresco para delimitar los contornos de las figuras y a seco para dar vida a las figuras y a los grutescos.

Otra referencia destacada es el encargo al artista genovés Antonio Semini del ornato de las casas de Álvaro de Bazán en 1537 (Torrijos, 2006: 30). Sin embargo, más allá de este documento no disponemos de otra referencia o muestra que nos de pistas sobre esta decoración.

Desde el punto de vista material, sobresale la conservación de la singular decoración pictórica de la Cuadra Dorada de la Casa de los Tiros (Fig. 3). Según García Luján la mayor parte de la casa se realizó entre 1526 y 1535, coincidiendo con el periodo de máxima relevancia de Rengifo (2006: 23). Si bien es cierto, que el elemento más representativo de la Casa de los Tiros es su alfarje fechado en 1532, el ornato pictórico no desmerece atención. Acorde con las últimas investigaciones, las pinturas de los techos y de los muros pudieron ser realizadas por Miguel Quintana y Juan Páez después de 1535. (Martínez, 2019b: 428-435).



Fig. 3. Vista general de la Cuadra Dorada. Casa de los Tiros. Granada. Fotografía de la autora.

En las pinturas destacan las dos inscripciones de los primeros señores de Rengifo en las paredes este y oeste, los escudos de la familia Rengifo y Granada Venegas, así como la representación de la Fortuna y la Abundancia. Con todo, los motivos más característicos son los guerreros cuyas filacterias aluden a las campañas contra los turcos, por lo que podrían representar a Alonso Venegas que acompañó al Gran Capitán, y a Pedro II, que participó en la campaña de Túnez de 1535. Finalmente, cabe destacar la existencia de otros guerreros en la sala anexa y de las representaciones de las virtudes teologales y cardinales. Las pinturas están fechadas a finales del siglo XVI. Fueron realizadas sobre

dos morteros: uno de cal y arena de unos 10-12mm de espesor y uno de cal de 2 mm y pintadas al “falso fresco, probablemente la caseína” (Martínez 2019b: 435).

A pesar de los ejemplos señalados, la escasez de referencias documentales y de muestras de pintura mural, apuntan que en Granada no se creó una escuela de pintores decoradores. Entre los motivos que justifican este hecho, se encuentran las decisiones personales de los mecenas de las nuevas construcciones; pero sobre todo la ausencia de los artistas: Alexandre Mayner falleció en 1544 (Martínez, 2019a: 2) y Julio Aquiles se estableció en Úbeda.

## La difusión del gusto por el estuco en la provincia de Jaén

Desde mediados del siglo XV, Úbeda se había convertido en centro artístico de cierta relevancia; no obstante, el gran impulso vino de mano de Francisco de los Cobos, que en 1532 había encargado a Luis de Vega la construcción de un nuevo palacio.

El palacio ubetense requería de artistas expertos, capaces de crear programas pictóricos en los que se evidenciara la vanguardia cultural de su mecenas. En este sentido, a partir de 1540 Julio y Alejandro comenzaron a trabajar en la decoración del mismo (Martínez, 2018: 67). Como en la Alhambra, Alexandre debió centrarse en la realización de las historias, una intervención concreta que le permitiría volver a Granada para concentrarse en la decoración de la Estufa de la Alhambra. Por su parte, Julio se encargaría de los grutescos. El volumen de trabajo de este tipo de ornato propició que Julio prolongara su actividad en Úbeda y creara un taller para hacer frente al proyecto.

El conocimiento de este taller de pintores resulta muy complejo debido a la ausencia de fuentes documentales autóctonas. Sin embargo, la documentación de la Alhambra ofrece una información extraordinaria. En efecto, el hecho de que a partir de 1542 las intervenciones de Aquiles coincidan con la colaboración de jóvenes pintores procedentes de Baeza y Úbeda como: Diego Villanueva, Francisco Cano, Antonio Sánchez y los hermanos Pedro y Gaspar Becerra, sugiere el traslado a Granada del maestro con algunos integrantes del taller ubetense. La colaboración en la ornamentación mural de la Estufa se entendería como una oportunidad insólita para su aprendizaje práctico y para agilizar el proceso de ejecución de las pinturas. Para ello, cada mes se trasladarían algunos jóvenes para perfeccionar su aprendizaje en la realización de las tareas más mecánicas como la preparación del revoco o la molienda de colores (Martínez 2018: 68-69). En 1544<sup>1</sup> las pinturas de Úbeda debían de estar prácticamente concluidas, con-

1 En ese año Aquiles volvió a Granada para concluir las pinturas de la Estufa y a su vuelta en 1545 emprendió el ornato de la Capilla del Camarero Vago, por lo que la decoración pictórica del palacio debía de estar concluida. No obstante, del testamento de Julio Aquiles se extrae que es posible que Julio realizara intervenciones posteriores en la fachada del palacio de Úbeda y/o en el Sabote (Ruiz, 1992: 86-87). Martínez Elvira, propone la realización de la decoración de la fachada (Martínez, 1998: 22).

tribuyendo a la creación de un palacio sin igual en España, y comparable a las grandes residencias de los nobles del norte de Italia.

La presencia del maestro romano en Úbeda convirtió a la ciudad en un importante centro pictórico. De hecho, en su entorno se gestó una escuela-taller de pintores en Úbeda, en la que los jóvenes tendrían la oportunidad de aprender diseño, modelos iconográficos y técnicas; así como de formarse en otras materias, apoyándose en la biblioteca del maestro (Ruiz, 1992: 85). Desde su taller se impulsó el empleo de diversas técnicas murales a fresco y, sobre todo, a seco. Además, renovó los programas iconográficos introduciendo la imitación de arquitecturas y paramentos mediante los estucos, delicadas decoraciones de grutescos e incluso sentó las bases para las futuras decoraciones de bóvedas.

Los artistas más relevantes surgidos del taller de Úbeda fueron Gaspar Becerra, Antón Sánchez, un pintor clave en la difusión de la pintura mural en Jaén y Antonio Aquiles, el único descendiente del pintor que desarrolló una carrera artística.



Fig. 4. Gaspar Becerra. *Figura en vuelo* (c. 1520-1552). Oleo sobre tabla. Techo. Roma, Palacio Máximo. En: DACOS, N. (2012). *Viaggio a Roma. I pittori europei nel '500*. Milán: Jaca Book, 2012: 104.

No es momento de abordar la larga y prolífica trayectoria de Gaspar Becerra; pero si parece interesante apuntar la repercusión de su formación con los maestros italianos en su marcha a Italia. Hasta el momento no hay constancia documental sobre la fecha ni el lugar exacto donde llegó, por lo que su estancia en Roma se acota entre 1544, año de ingreso en la Cofradía de San Lucas, y 1558, cuando se recoge su presencia en Bur-

gos. Su inserción en el círculo de los pintores italianos en España le brindó numerosas conexiones sociales y artísticas que facilitaron su marcha y establecimiento en Italia (Martínez, 2018: 68). Entre ellas, el acercamiento a Diego Hurtado de Mendoza (hermano de Luis Hurtado de Mendoza), embajador en Venecia desde 1537 hasta 1545, año en el que se trasladó a Roma tras ser designado embajador español del Emperador ante la Santa Sede. En su órbita veneciana se gestó un conocido círculo de humanistas en el que, en 1541 habían participado Paulo Giovio (conocido humanista que coincidió en la Campaña de Túnez de 1535, con Francisco de los Cobos y con Luis Hurtado de Mendoza) y Giorgio Vasari con quien Becerra colaboró activamente. Finalmente destacar, el sustrato iconográfico portado por Becerra a Italia. En este sentido, una de las muestras más evidentes de su paso por Granada se encuentra en la *Figura en vuelo*, realizada al óleo sobre el techo de madera del palacio Máximo en Roma c. 1550-1552, que evoca la figura de Faetón tras caerse del carro representada en la Estufa de la Alhambra (Martínez, 2019b: 459-460) (Fig.4).

Centrándonos en la repercusión de las enseñanzas de Aquiles y Mayner en la pintura mural jiennense es imprescindible destacar la figura de Antonio Sánchez, que trabajó en la Alhambra en julio de 1542, que correspondería con el conocido Antonio Sánchez Ceria (Martínez, 2019b: 452). A pesar de las numerosas lagunas existentes sobre su formación y procedencia, uno de los elementos clave de su pintura es el marcado carácter italiano. En efecto, Domínguez Cubero había propuesto la relación de Sánchez Ceria con los pintores italianos de la Alhambra (Domínguez, 2002: 157), pero hasta ahora no se había documentado su participación concreta y la pertenencia al taller de Aquiles.

Uno de los trabajos más relevantes en la trayectoria de Ceria fue la colaboración con Julio Aquiles en la decoración de la Capilla del Camarero Vago. Como se lee en la portada de la capilla, las obras se concluyeron en 1536, pero no fue hasta el 6 de noviembre de 1545 cuando Julio Aquiles fue contratado para afrescar el interior (Ruiz, 1992: 85). La capilla es de pequeñas dimensiones y de tipo cajón con bóveda de tracería. En su interior, en el paramento izquierdo, se encontraba el sarcófago de su fundador, en el centro estaría el retablo y en el lado izquierdo se encontraba una pequeña ventana. En la actualidad la mayor parte de la decoración se ha perdido (Fig. 4). Para dar coherencia al conjunto, ciertas partes del sepulcro, situado a la izquierda, fueron doradas y pintadas. Desde el lienzo de pared situado sobre el sepulcro hasta el paño de la bóveda se pintó la *Resurrección*. En el frente, se doró y estofó toda la talla del retablo en el que también intervino Julio Aquiles y el altar. Sobre éste se representó la “*Ystoria de Santo Alfonso*”; todo el retablo estaba flanqueado por unos pilares rematados por dos profetas. En el centro había una *Virgen con el Niño* al estilo de Rafael. En la pared del lado derecho, en los derrames de la ventana se representaba un ángel anunciando el nacimiento de Cristo a los pastores. Bajo la ventana, estaba la escena del *Prendimiento* y sobre ella, ocupando parte del paño de la bóveda, la *Oración del Huerto*. Los paños libres de la bóveda se pintaron con grutescos y se doraron. El cuarto lienzo (parte interior del arco) se decoró “en sus basas, pilares y capiteles con jaspeados, imitando el mármol” (Ruiz, 1992: 85).

Finalmente, se recoge que “los dos pilares que están a los lados de la reja de la parte de dentro an de ser pintados con follaje al romano contraecho de marmo en campo azul” (Almansa, 2008: 84). Según el contrato, el plazo de ejecución de un año desde la fecha del acuerdo (Moreno, 2000: 90).

Más allá de la complejidad de las historias y motivos recogidos en el contrato, destaca el interés por la calidad técnica. De hecho, toda la pintura debía ser realizada “sobre enlucido de cal y arena” (Almansa, 2008: 85). Este enlucido liso podría constituir la base para las historias y detalles, pero también correspondería con la tipología de los estucos coloreados empleados en la Alhambra. Su objetivo era claro, crear un estrato murario perfectamente pulido que podía imitar al mármol en ciertas superficies arquitectónicas y que otorgaba mayor tiempo de secado a la hora de realizar los follajes y figuras empleando técnicas mixtas de aglutinantes magros. Como resultado, se otorgó una extraordinaria riqueza al espacio equiparable a las estancias imperiales o las del palacio de Cobos.

Tras la decoración de esta capilla, en 1549 Julio Aquiles asumió otros encargos en la ciudad como el retablo de la Capilla del Deán Ortega localizada en la parroquia de San Nicolás de Bari (Moreno, 2000: 91). Además, aportó diseños y trazas para la Sacra Capilla del Salvador (Ruiz, 1991: 86) y para la portada de la casa de Andrés de Vandelvira (Martínez, 1998: 22)<sup>2</sup>. Respecto a la pintura mural únicamente tenemos constancia de la decoración de “una habitación en la casa de Alonso Villaroel (médico de Cobos) en la collación de Santo Domingo”, y es posible que también ornamentara su casa de la calle San Lorenzo (Moreno, 2000: 88-89). Obras para las cuales no precisó de Sánchez que continuó su carrera de forma autónoma.

La primera obra de Antonio Sánchez Ceria en solitario de la que tenemos noticia es el dorado del Sagrario del escultor Luis de Aguilar para la Iglesia de San Juan en 1549 (Moreno, 2000: 158).

1550 fue un año de gran actividad. Pintó el retablo de la ermita de la Cofradía de Santa Isabel donde manifestó el dominio del estuco para simular un arco triunfal rodeado de grutescos y plateados con dibujos esgrafiados sobre fondos blancos o anaranjados “...por que parecen todo ora es cosa nuevo...” (Moreno, 2000: 159). Esta obra que hoy no se conserva, tiene una extraordinaria importancia puesto que constituye uno de los primeros retablos fingidos, realizado a base de estucos coloreados que imitaban mármoles y jaspes.

Además, pintó varios tableros al óleo: una *Santa María*, un *Calvario* o una *María Magdalena*, asida a la cruz. En este año ya había obtenido el título de maestro y contaba con una experiencia consolidada. Por esta razón don Juan Sánchez de Ocón (beneficiado de Bengíjar) lo eligió para tasar las pinturas del retablo de la *Quinta Angustia* realizado por Pedro Machuca para la capilla de Pedro de Ocón (arcediano de Úbeda) en Jaén, en la que

2 Además, trabajó en otras ciudades de la provincia como Jaén, donde se le atribuyó una Sagrada Familia que estaba expuesta en la Sala Capitular de la Catedral de Jaén. También trabajó en Torreperogil y Segura de la Sierra (Ruiz, 1991: 951-961).

también participó Pietro Sardo. Tras la tasación del retablo de Ocón, Sardo debió quedar satisfecho con el buen hacer de Sánchez Ceria, razón por la que después trabajaron juntos en el retablo de la Capilla de don Pedro López de Córdoba en la iglesia abacial de la Mota.

Desde entonces Sánchez realizó numerosas obras y tasaciones. También creó un obrador en el que participaron Antonio Medina, un mozo de catorce años y Pedro Raxis (hijo de Pietro Sardo), cuyo contrato de aprendizaje se firmó en 1552 (Domínguez, 2002: 158). Al año siguiente comenzó a colaborar con Miguel Sánchez en el dorado del retablo de la iglesia de San Miguel de Jaén, que Juan de Reolid había tallado para la capilla del clérigo Juan Ramírez de Morales.

Como apunta Ruiz Campos, en 1553 de mano del auge de la devoción y la expansión del culto a la Virgen de la Cabeza, comenzó a realizarse un templo nuevo en Andújar que sustituiría al medieval y que debía incorporar “un amueblamiento a lo romano”. Labor en la que de alguna manera debió de intervenir Sánchez Ceria (Ruiz, 2014: 25).

En ese año aceptó la realización de un “mural para la ermita de San Clemente de Andújar”, encargada por la Cofradía del titular. Para su realización pidió siete ducados por la muestra y cuarenta y dos por la ejecución (Ruiz, 2014: 25). El encargo consistía en la realización de una arquitectura fingida a modo de retablo compuesto de varias columnas y encasamientos donde irían ubicadas las figuras. Una de las primeras disposiciones del contrato era que “las columnas/ que en ella vinieren sean de color de jaspe muy bien / hecho que hagan diferencia de los demas del edificio y por el mismo repartidos otros jaspes a don/e se requiere y fuere necesario para mejor / adornar conforme a buena obra y a vista de oficiales” (Almansa, 2008: 91). Las figuras debían ser dibujadas “al modo italiano”, tendrían ciertas partes encarnadas y las diademas y frisaduras de las ropas serían realizadas con oro. La técnica empleada sería el óleo (Domínguez, 2002: 184). El éxito de esta obra debió de ser muy importante. En efecto, poco después asumió la pintura de la Fuente de la Magdalena en Jaén, labor que debió coincidir con las obras de remodelación del espacio y que se complementaba con la decoración de azulejería en el arrimadero (Almansa, 2008: 92). Según el contrato Sánchez debía dorar y policromar la reja ornamentada con rosetas y otros adornos en chapa recortada y repujada que acababa de hacer el rejero Agustín de Aguilar. Por otra parte, debía “restaurar un mural en la parte alta del muro circular perimetral y una galería de retratos de los monarcas del Reino desde que Jaén pasó a Castilla, en 1246, bajo Fernando III” (Domínguez, 2002: 162). Para realizar este encargo, contó con Miguel Sánchez y es muy posible que contara con otros integrantes de su taller como Pedro Raxis.

Tras estas intervenciones, es posible que Sánchez realizara otras pinturas murales que se encuentran dispersas en la provincia. Entre ellas, Cubero propuso su intervención en la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de Villacarrillo y en el Hospital de Santiago de Úbeda donde también trabajó Pedro Raxis (nieto de Pietro Cavaro) (Domínguez, 2002: 163).



Fig. 5. Julio Aquiles y colaboradores (c. 1545). Restos de la decoración mural de la Capilla del Camarero Vago. Iglesia de San Pablo. Úbeda. Fotografía de la autora.

Otro de los artistas que contribuyó a la difusión de la pintura del Renacimiento italiano en Jaén y Granada fue Antonio Aquiles. Bautizado el 11 de julio de 1545 en la Parroquia de Santa María de la Alhambra (Gómez, 1887: 190), era el tercero de los siete hijos de Julio Aquiles e Isabel de Monzón (Ruiz, 1992: 84). Como era frecuente, Antonio aprendió los procedimientos básicos del oficio de pintor en el taller de Aquiles en Granada y, sobre todo, en Úbeda. A la muerte de su padre en 1556, Antonio heredaría el taller encargándose de terminar las obras inconclusas. Este hecho, explicaría en parte, la ausencia de noticias del artista hasta los años setenta, aunque también es posible que trabajara en otros centros, o que viajara a Italia. Previsiblemente a Roma, donde aún residía parte de su familia paterna, o a Génova, centro artístico gestado en la época de Perino del Vaga del que partieron los pintores genoveses que decoraron el Viso del Marqués y el Escorial como los hermanos Perolli y Giovanni Battista Castello “Il Bergamasco”, pintor que llegó a España entre 1564-67 para ornamentar el palacio de Álvaro Bazán en el Viso del Marqués. Si bien es cierto que este espacio se aleja del tema que nos ocupa, su mención es necesaria puesto que supone la introducción de un nuevo modelo decorativo, que si bien continúa tomando como referencia la pintura de Del Vaga en Génova, ya tiene un carácter distinto, tendente a un ornato más rico y monumental. Ejemplar es el caso de la escalera (Fig. 5), diseñada por el Bergamasco y pintada por los Perolli, donde se introdujo un nuevo modelo tendente a la cuadratura delimitando los estucos marmoleados en zócalos y arcos principales que podría constituir el paradigma de las cuadraturas de las bóvedas de espacios tan significativos como el Hospital de Santiago o, incluso, la iglesia de Villacarrillo.

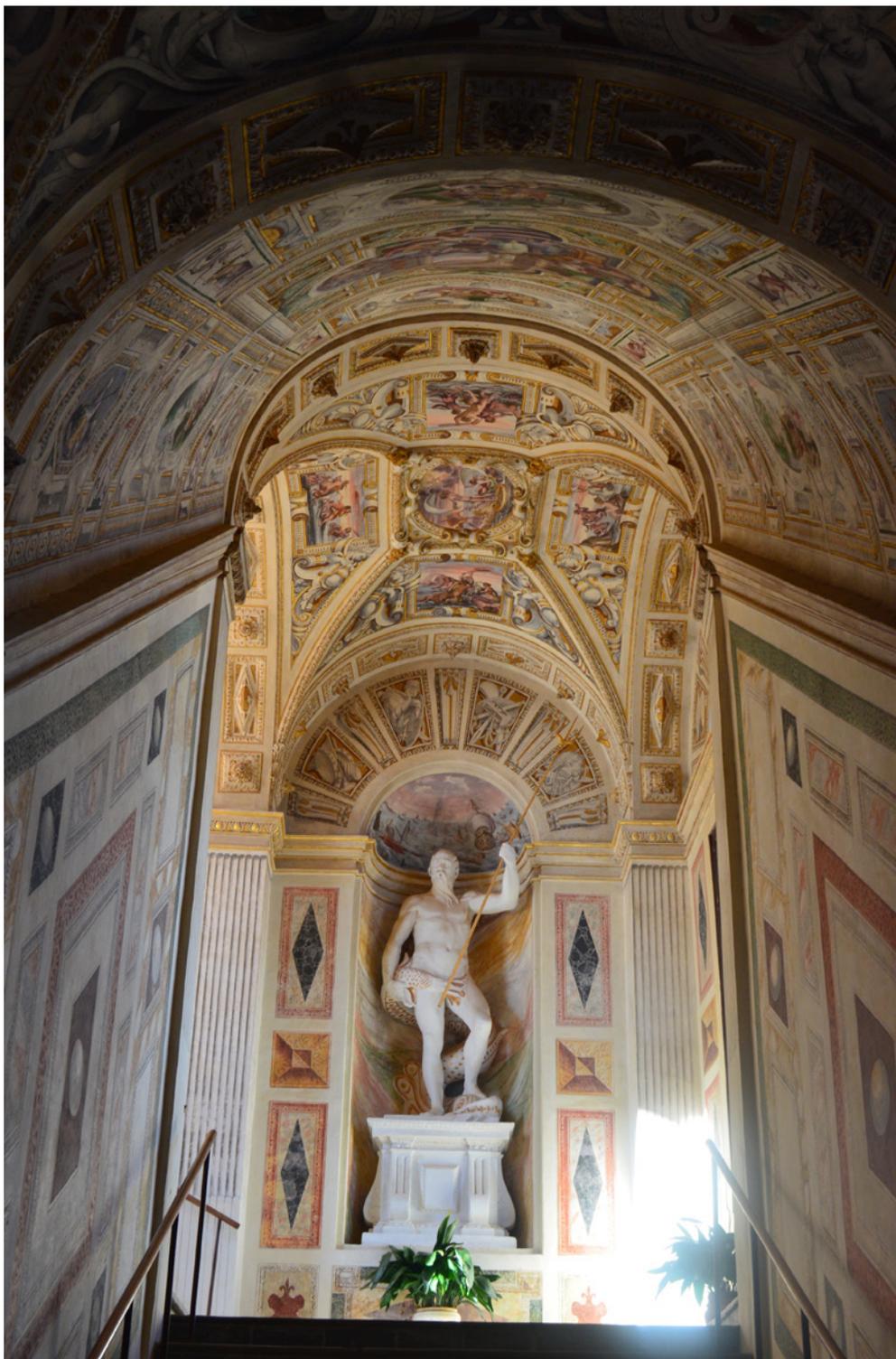


Fig. 6. Bergamasco y Perolli. Escalera del palacio del Viso del Marqués. Fotografía de la autora.

A pesar de la relevancia que debió alcanzar durante su carrera, son escasos los documentos que se han conservado de Antonio Aquiles, por lo que resulta complejo trazar con precisión la vida y obra del artista. Las primeras noticias de sus trabajos son la pintura de la reja de la capilla del Deán Ortega, realizada antes de 1570 y la ejecución de dos historias pintadas para el retablo mayor de la Iglesia de San Isidro. No obstante, la primera obra documentada es la contratación del dorado del retablo del Consejo de Úbeda (en la capilla de la Sala de Plenos) en octubre 1578, y la posterior realización de dos historias a pincel dentro de una cornisa: una escena del *Descendimiento de la Cruz* y abajo, en los dos tableros centrales, las figuras de *San Miguel* y *Santiago* (Ruiz, 1904: 376, 543).

La siguiente noticia es de septiembre de 1584. En esta fecha, Antonio Aquiles es requerido para tasar el retablo de la Villa de Socuéllamos, realizado por Miguel Barroso. En febrero de 1585, el artista cedió al pintor ubetense Pedro de Herrera la realización de un cuadro en el que se representaban: "...los quince misterios del rosario/y en los rincones unos ángeles con unos rosarios y detrás de la imagen un encasamiento pintado con su moldura a la redonda, que lo ate, y su remate enzima..." con unas dimensiones de casi 4,5 m en todo el lateral (Moreno, 2000: 90). Se desconocen los motivos de la cesión, pero es posible que detrás de ella se encuentre la intención de realizar el dorado, estofado y pintado del retablo de la capilla del Hospital de Santiago en 1586 (Fig. 6). El Hospital había comenzado a realizarse años antes, por lo que en torno a 1575 se procedió a la ejecución de una "decoración mural, de una extensión insólita hasta la fecha" (Moreno, 2017: 84). Como sugiere Moreno, Aquiles pudo haber intervenido en la ornamentación mural del conjunto (2018: 84), pero hasta el momento no hay noticias al respecto.

La singularidad del ornato pictórico del hospital radica no sólo en la calidad técnica, sino en la creación de una bóveda paradigmática compuesta por cuadros concéntricos divididos por molduras, subdivididos por círculos y pintados con estucos coloreados, figuras e historias (Fig. 7). Como indicamos, pensamos que el antecedente inmediato a este tipo de decoración se encuentra en el Viso del Marqués, concretamente en la escalera enriquecida con este tipo de arquitecturas ilusorias. En este sentido, el artista encargado de la decoración ubetense debería conocer las pinturas del Viso. Cabe la posibilidad de que Antonio, hijo de Aquiles, pintor italiano que había trabajado en Génova vinculado a la familia de los Cobos y Vandelvira, tuviera acceso o estableciera conexión con los pintores genoveses, pero con la información actual, el nexo de unión pudo haber sido Miguel Barroso (sin descartar la presencia de Aquiles), artista que demostró el dominio de la pintura mural propia de Italia en obras tan significativas como el Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial donde trabajó entre 1587-1591. La intervención no resulta descabellada no sólo por sus claras habilidades, sino por su relevancia en la iglesia del Hospital. En efecto, dos años antes de su marcha, se encargó de la realización de las pruebas para el retablo del Hospital de Santiago, tasado por Juan Bautista Perolli (que había realizado varias tasaciones en Úbeda) y por Diego Ledesma, al año siguiente. (Moreno 2018: 85).



Fig. 7. Virtudes sobre un arco. Hospital de Santiago. Úbeda. Fotografía de la autora.



Fig. 8. Detalle de la bóveda de la iglesia del Hospital de Santiago. Úbeda. Fotografía de la autora.

Mejor se conoce el procedimiento para la ejecución del retablo realizado en 1586. La documentación recoge el concurso para decidir quién o quienes se encargarían de dorar y estofar el retablo y de pintar sus historias. Aunque Aquiles también se presentó, los escogidos fueron Pedro Raxis y Gabriel Rosales. Esta resolución, unida al encargo de la pintura de la escalera, no fue bien aceptada por Aquiles, que llegó a interponer un pleito (Moreno, 2018, 85).

Las últimas referencias muestran la versatilidad del artista. En efecto, en 1588 Antonio marchó a Castellar donde realizó el dorado, estofado y la pintura del retablo de la iglesia (Martínez, 1998: 23) y, entre 1591 y 1595, trabajó en la Alhambra como “pintor, maestro de hacer vidrieras” (Cambil, 2009/10: 120). En el contexto de las reparaciones de los daños causados por la explosión del polvorín en 1590, pensamos que su labor consistió en la realización de los diseños y en la pintura de las vidrieras del Mexuar, el baño de Comares y de las propias Estancias Imperiales.

El seguimiento realizado a lo largo de este artículo de la trayectoria de los integrantes de la *bottega* de Aquiles y Mayner en los talleres de la Alhambra y de Úbeda, nos ha permitido desvelar la huella de los maestros en el desarrollo de la pintura mural en Granada y, también en el ámbito jiennense donde proliferó el gusto por el estuco durante el siglo XVI. Una realidad bien documentada, que corrobora la relevancia de las enseñanzas de Julio y Alexandre en sus colaboradores; ofreciéndoles la oportunidad de conocer, de primera mano, los modelos iconográficos y, también, de aprender y practicar las técnicas pictóricas sobre el soporte mural. Entre todos ellos, sobresalen Gaspar Becerra, Antonio Aquiles y Antonio Sánchez Ceria, eslabón entre los pintores italianos y esa nueva generación de artistas de los que habla Pacheco (Pacheco, 1990: 43).

## Bibliografía

- ALMANSA MORENO, J. M. (2008). *Pintura mural del Renacimiento en el Reino de Jaén*. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses.
- CAMBIL CAMPAÑA, I. y GALERA MENDOZA, E. (2009-2010). Vidrieras clasicistas en la Alhambra. *LOCVS AMOENVS*, (10), 113-129.
- DOMINGUEZ CUBERO, J. (2002). Pintores jiennenses del siglo XVI. Los Bolaños en la transición protobarroca. *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses* (18), 145-186.
- GALERA ANDREU, P. (2000). *Carlos V y la Alhambra. Catálogo de la Exposición, 24 julio - 30 diciembre de 2000*. Granada: Patronato de la Alhambra.
- GALERA ANDREU, P. (2019). Julio de Aquilis y Alejandro Mayner en la Alhambra y la pintura granadina de su tiempo. En David García Cueto (ed). *La pintura italiana en Granada. Artistas y coleccionistas, originales y copias*. Granada: Universidad de Granada.
- GARCÍA LUJÁN, J. A. (2006). *La Casa de los Tiros de Granada*. Granada: Litograf.
- GÓMEZ MORENO MARTÍNEZ, M. (1887). Los pintores Julio y Alejandro y sus obras en la Casa Real de la Alhambra. *Boletín del Centro Artístico de Granada* (22-24).

- GÓMEZ MORENO, M. (1998). *Guía de Granada*. T. I. Granada: Universidad. Granada.
- KENISTON, H. (1980). *Francisco de los Cobos. Secretario de Carlos V*. Madrid: Castalia.
- LÁZARO DAMAS, M. S. (2008). La obra documentada de Pedro Machuca y Luis Machuca Horozco en la Catedral de Jaen (1539-1550). *Boletín. Instituto de Estudios Giennenses* (198), 19-26.
- LÓPEZ TORRIJOS, R. (2006). Las casas de la familia Bazán en Granada. *Archivo Español de Arte* (79), 313, 23-42.
- LÓPEZ TORRIJOS, R. (2007). Sobre pintores italianos en España (Castello, Perolli y el falso Cesare Arbasia en el palacio del Viso). AAVV. *In sapientia libertas: escritos en homenaje al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*, 198-202.
- MARTÍNEZ ELVIRA, J. R. (1998), Julio de Aquiles, el pintor italiano que vivió y murió en Úbeda. *Ibiut* (98) 22-23.
- MARTÍNEZ JIMÉNEZ, N. (2018). Aprendiz de frescos. Noticia sobre la colaboración de Gaspar Becerra en las pinturas de la Estufa de la Alhambra. *Archivo Español de Arte* (91), 361, 65-69.
- MARTÍNEZ JIMÉNEZ, N. (2019a)a. La trayectoria italiana de Julio Aquiles en el círculo de Rafael. *Archivo Español de Arte* (92), 365, 1-16.
- MARTÍNEZ JIMÉNEZ, N. (2019b). *Pintura mural del Renacimiento Italiano en la Alhambra*. [tesis doctoral inédita]. Universidad de Granada.
- MORENO MENDOZA, A. (2000). La pintura en la ciudad de Úbeda en el siglo XVI: una aproximación histórica. *Laboratorio de Arte* (15), 83-109.
- MORENO MENDOZA, A. (2018). Pintura mural en el Reino de Jaén en el siglo XVI. En ALMANSA MORENO, J., MARTÍNEZ JIMÉNEZ, N. Y QUILES GARCÍA, F. (eds.). *Pintura mural en la Edad Moderna entre Andalucía e Iberoamérica*. Vol. II, Sevilla: Universo Barroco Iberoamericano.
- RAMIRO, S. (2018). *Patronazgo y usos artísticos en la corte de Carlos V: Francisco de los Cobos y Molina*. [tesis doctoral inédita]. Madrid: Universidad Complutense.
- RODRIGUEZ DOMINGO, J. M. y GÓMEZ ROMÁN, A. M. (1991). En torno a las habitaciones de Carlos V en la Alhambra. *Cuadernos de la Alhambra*, (27), 191-224.
- RUIZ CAMPOS, M. C. (2014). *La pintura del renacimiento en España: Jaén y la figura de Pedro Machuca*, TFG dirigido por Felipe Serrano Estrella. Departamento de Patrimonio Histórico. Jaén: Universidad.
- RUIZ FUENTES, V. (1991). *Contratos de obras protocolizadas ante los escribanos ubetenses durante el siglo XVI* [tesis doctoral inédita]. Granada: Universidad.
- RUIZ FUENTES, V. (1992). El pintor Julio de Aquiles: aportes documentales a su vida y su obra. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* (23), 83-96.

- SASSU, G. (2012). La seconda volta. Arte e artista attorno a Carlo V e Clemente VII a Bologna nel 1532-1533. *E-Spania* (13). Disponible en: <http://e-spania.revues.org/21366> [Consultado 01-02-2020]
- RUIZ PRIETO, M. (1982). *Historia de Úbeda (1904)*. Úbeda: Asociación Pablo de Olavide.
- TORMO, E. (1913). Gaspar Becerra. Notas varias. *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, (21), 4, pp. 117- 157
- VILLALÓN, C. de (1898). *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente*. Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles.