



# *Pedro Machuca en Italia y en España*

*Su presencia y huella en la pintura  
granadina del Quinientos*

LILIANA CAMPOS PALLARÉS



Campos Pallarés, Liliana

Pedro Machuca en Italia y en España : su presencia y huella en la pintura granadina del Quinientos / Liliana Campos Pallarés . -- Jaén : Editorial Universidad de Jaén, 2021. -- (Artes y Humanidades. Cátedra Andrés de Vandelvira ; 3)

464 p. ; 17 x 24 cm

ISBN 978-84-9159-430-7

1. Machuca, Pedro 2. Pintura del Renacimiento 3. España 4. Italia I. Jaén. Editorial Universidad de Jaén, ed.

75"16"

Esta obra ha superado la fase previa de evaluación externa realizada por pares mediante el sistema de doble ciego.

Este libro se ha realizado con el patrocinio de la Fundación Caja Rural Jaén.

COLECCIÓN: Artes y humanidades

DIRECTOR: Pedro A. Galera Andreu

SERIE: Cátedra "Andrés de Vandelvira", 3

IMAGEN DE PORTADA: *Pentecostés*, Pedro Machuca.

Museo de Arte de Ponce (Puerto Rico)

© Autora

© Universidad de Jaén

Primera edición, octubre 2021

© Imágenes: Autores

ISBN: 978-84-9159-430-7

ISBNe: 978-84-9159-431-4

Depósito Legal: J-563-2021

EDITA

Editorial Universidad de Jaén

Vicerrectorado de Proyección de la Cultura y Deporte

Campus Las Lagunillas, Edificio Biblioteca. 23071 Jaén (España)

Teléfono 953 212 355. Web: [editorial.ujaen.es](http://editorial.ujaen.es)

[editorial@ujaen.es](mailto:editorial@ujaen.es)



DISEÑA Y MAQUETA

Virginia Alcántara / [www.virginiaalcantara.es](http://www.virginiaalcantara.es)

IMPRIME

Gráficas «La Paz» de Torredonjimeno, S. L.

Impreso en España/*Printed in Spain*

«Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, [www.cedro.org](http://www.cedro.org)) si necesita fotocopiar, escanear o hacer copias digitales de algún fragmento de esta obra».

# Índice de contenidos

9	— <i>Abreviaturas</i>	7 / 464
13	— <i>Pedro Machuca en la pintura italiana y española de su tiempo</i>	
27	— <i>Biografía de Pedro Machuca</i>	
105	CATÁLOGO DE OBRAS —	
107	<i>Obras atribuidas con anterioridad a esta investigación, que la autora del trabajo refrenda como de Machuca</i>	
107	— Pinturas	
161	— Dibujos	
175	<i>Obras atribuidas a Machuca que la autora del trabajo desestima como del pintor</i>	
175	— Pinturas	
189	— Dibujos	
197	<i>Obras de nueva atribución</i>	
197	— Roma	
200	— Siena	
205	— Nápoles	
209	<i>Retablos documentados desaparecidos</i>	
229	<i>Obras de atribución dudosa</i>	
251	<i>Obras de atribución errónea</i>	
257	— <i>La escuela granadina tras la desaparición de Machuca</i>	
279	— <i>Conclusiones</i>	
287	— <i>Fuentes y bibliografía</i>	

---

**317 APÉNDICE DOCUMENTAL**

---

- 317 *Reflexiones preliminares al apéndice documental*
- 319 *Referencias a la documentación ya conocida y publicada sobre Pedro Machuca, excluyendo la que es específica de arquitectura*
- 323 *Documentación inédita alusiva a la actividad de Pedro Machuca en Granada, excluyendo la que es específica de arquitectura*
- 367 *Documentación inédita referente a sus obras en Jaén*
- 383 *Documentación inédita en torno a los epígonos granadinos de Pedro Machuca*
-

# Abreviaturas

AHDG	_____	<i>Archivo Histórico Diocesano de Granada</i>
AHPrG	_____	<i>Archivo Histórico de Protocolos de Granada</i>
AHPG	_____	<i>Archivo Histórico Provincial de Granada</i>
AHPJ	_____	<i>Archivo Histórico Provincial de Jaén</i>
AIGM	_____	<i>Archivo del Instituto Gómez Moreno</i>
APAG	_____	<i>Archivo del Patronato de la Alhambra y Generalife</i>
APM	_____	<i>Archivo de la Parroquia de Monachil</i>
APSC	_____	<i>Archivo de la Parroquia de San Cecilio</i>

---

*Bautismo de Cristo,*  
Pedro Machuca, c. 1518/1519

Colección privada.







# Pedro Machuca en la pintura italiana y española de su tiempo

El panorama pictórico español a finales del reinado de los Reyes Católicos estaba caracterizado por el dominio del influjo gótico, favorecido por las preferencias de la monarquía y parte de la aristocracia ibéricas, cuyo patronazgo, en los albores del siglo XVI, promocionaba principalmente obras de artistas flamencos. Pese a que existía también un cierto interés por el Humanismo —obras como el sepulcro del Cardenal Mendoza ocupaban espacios de poder—, las óptimas relaciones comerciales y políticas con Flandes incitaban a una preminencia de las formas nórdicas. El naturalismo, propio de las formas renacentistas que fluían desde tierras italianas, se topaba con la eficacia de la comunicación devocional del lenguaje flamenco, en unas obras que rara vez escapaban de la temática religiosa. Resultaba más importante, en la misión evangelizadora que se encomendaba a lo artístico, transmitir el sufrimiento que padecieron los mártires cristianos o el mismo Jesucristo que una imagen fidedigna de la realidad.

Así, hasta principios del Quinientos, los renovados postulados artísticos clásicos habían conseguido llegar a algunos puntos de nuestra geografía solo con cuentagotas, a través de estampas, obras importadas o la presencia de artistas italianos en nuestro país. Pero quizás el factor más notable en la introducción de los primeros testimonios renacentistas en Castilla fue el viaje que algunos de nuestros pintores, ya desde mediados del siglo XV, decidieron realizar por la cuna del nuevo arte; allí se empararon de un lenguaje formal fresco y floreciente que contrastaría, a su vuelta a España, con el arraigo de la imperante estética nórdica.

Es este el caso de Pedro Berruguete, figura central de la Castilla de finales del Cuatrocientos en la que nació Pedro Machuca. El maestro palentino, que durante sus primeros años de producción en España había encontrado inspiración en el norte, como el resto de sus

contemporáneos, decide emprender la aventura italiana para perfeccionar su arte. Su lenguaje se imbuirá de las corrientes clasicistas durante sus años de estancia en la corte de Urbino, trayendo de vuelta consigo un mayor dominio del espacio, de la anatomía y de la composición, así como una patente variedad y naturalidad en el gesto y las actitudes de sus personajes<sup>1</sup>; esta riqueza formal adquirida en Italia lo situaría en un lugar destacado del panorama artístico castellano a su regreso a su tierra natal, hacia 1483.

El papel que Pedro Berruguete desempeñó como introductor de ciertos elementos propios de un nuevo lenguaje en España fue importante, especialmente porque tuvo lugar en el momento de mayor auge del estilo flamenco. A pesar de que es evidente que una vez instalado de nuevo en Castilla volvieron a aflorar en sus formas algunos elementos de índole flamenca, propiciados sobre todo por el gusto de la clientela ibérica, el recuerdo de lo adquirido en Italia protagonizaría su producción pictórica hasta el final de sus días. Aunque demasiado joven para haber colaborado durante un periodo de tiempo prolongado en el taller de Berruguete, fallecido en 1503, Machuca asimiló con toda seguridad parte de esa herencia pictórica dejada por un maestro que marcó las pautas de la pintura castellana de las primeras décadas del siglo XVI. Recogió el testigo artístico del de Paredes de Nava el francés Juan de Borgoña, que aparece documentado por primera vez en Toledo en 1495. En la ciudad imperial colaboraría asiduamente con Berruguete, lo que le valió su recomendación por parte del español al arzobispo toledano, Francisco Jiménez de Cisneros, como pintor de la Catedral<sup>2</sup>. Así, Borgoña se convertiría en el nuevo referente en la pintura castellana de principios de siglo, acaparando los encargos más importantes y gestionando un prolífico taller con el que colaboró de forma muy estrecha, hasta el punto de que en muchas de sus últimas obras es difícil precisar dónde acaba la labor del maestro y empieza la del taller<sup>3</sup>. En cuanto a su estilo, su lenguaje aún, al igual que el de Berruguete, las influencias flamenca —más suavizada que en el caso de Berruguete— e italiana. No se ha encontrado rastro documental alguno referente a su actividad anterior a su llegada a España, pero suponemos, de acuerdo con lo que se desprende de sus tablas, que debió de asumir desde muy joven las directrices estéticas de la pintura nórdica; algo lógico si pensamos que lo más probable es que se formara en el ducado de Borgoña, próximo a Flandes. De igual forma, los estudiosos del artista han distinguido en sus creaciones influencias de grandes maestros del *Quattrocento*, aunque no existe consenso absoluto acerca de cuáles debieron de ser las paradas en su itinerario italiano. No

1 SILVA MAROTO (1989: 107).

2 MATEO GÓMEZ (2004: 31).

3 ANGULO ÍÑIGUEZ (1954a: 31).

afecta dicha disparidad de opiniones a Roma, que se ha establecido de forma consensuada como la principal etapa de Borgoña; esa Roma de Melozzo da Forlì y Antoniazio Romano, «donde las presencias toscanas cedían vistosamente frente a las umbras de Perugino y de Signorelli»<sup>4</sup>. Pero es de suponer que, para un joven artista nórdico de viaje por la cuna del arte renacentista, la de la capital no habría supuesto la única estancia más o menos prolongada; también se habla de la región lombarda como otro de sus destinos, pues se distinguen en sus pinturas ciertas inflexiones que se identifican con el estilo de Ambrogio Borgognone<sup>5</sup>. Por último, algunos investigadores defienden también una estadía florentina de Borgoña, incidiendo especialmente en la influencia Ghirlandaio<sup>6</sup>.

Se han señalado, en definitiva, numerosos influjos en la pintura del francés, lo que, lejos de desdibujar su personalidad artística, la engloba dentro de un grupo de pintores de sensibilidad artística muy similar<sup>7</sup>. Así, al sustrato flamenco se unen en Borgoña composiciones serenas, modelos de perfección física un tanto inexpresivos y un cierto carácter monumental, hijos de su formación italiana<sup>8</sup>. Gracias a lo dilatado de su trayectoria profesional en España, pudo difundir estos principios de forma sólida, pudiéndose rastrear su influencia en la pintura hispánica hasta bien pasada la primera mitad del Quinientos. No es aventurado afirmar que, para el toledano Pedro Machuca, Berruguete y Borgoña habrían sido los dos referentes principales en su etapa de aprendizaje, posiblemente llevada a cabo en el taller del segundo. Ambos maestros, que se habían sentido atraídos por las novedades artísticas provenientes de Italia, optaron por abrirse a ellas rompiendo con algunos de los convencionalismos nórdicos que habían adquirido en su juventud; esta circunstancia alentaría sin duda a los pintores castellanos en ciernes a seguir sus pasos y emprender un viaje por tierras italianas que constituía una oportunidad inmejorable de formación en la nueva pintura. Quizás fuera este aliento la contribución más importante del panorama cultural español a pintores de la talla de Pedro Machuca o Alonso Berruguete, para los que muy pronto resultarían evidentes las limitaciones de la escuela castellana.

Aún admitiendo paréntesis como el señalado anteriormente, cuando hablábamos del protagonismo de Flandes como referente para España

---

4 LONGHI (1965: 68).

5 *Ibidem*: 67. Roberto Longhi ha sido el autor que más énfasis ha puesto en esta cadencia lombarda.

6 POST (1956: 129). Roberto Longhi se manifiesta en absoluto desacuerdo con la tesis de Post y señala que los citados artífices toscanos «no tienen nada que ver» con el arte de Borgoña (LONGHI, 1965: 67).

7 MATEO GÓMEZ (2004: 17).

8 ANGULO ÍÑIGUEZ (1954a: 12-13).

durante el reinado de los Reyes Católicos, lo cierto es que los vínculos culturales hispano-italianos favorecieron la circulación de artistas entre ambos territorios ya desde el siglo XIII<sup>9</sup>; Roberto Longhi subrayaba en 1965 este hecho, al afirmar que las relaciones entre las dos naciones eran más estrechas y frecuentes que las establecidas entre Francia e Italia, habiéndose transformado en un diálogo casi ininterrumpido desde el *Trecento*<sup>10</sup>. La documentación histórica nos confirma, además, que, especialmente a partir del siglo XVI, Italia se convirtió en la meta preferida para la mayoría de españoles, así como España lo fue para muchos de los italianos que dejaban su península<sup>11</sup>.

16  
/ 464

Es plausible pensar que, pese a lo exiguo de la documentación referente a ello, muchos de los jóvenes que partían hacia Italia lo hicieran bajo la protección de un patrón. Es justo señalar a este grupo, perteneciente a las más altas esferas sociales españolas, como uno de los factores esenciales en la introducción de las formas renacentistas en España desde los primeros años del Quinientos. Estos futuros promotores del nuevo arte estaban constituidos en su mayor parte por nobles y prelados<sup>12</sup>; este último grupo, el de los eclesiásticos, tuvo especial relevancia en este sentido, ya que establecía estrechas relaciones con Roma, gracias a las cuales el viaje a la ciudad pontificia era una praxis común para cualquier prelado de un cierto rango<sup>13</sup>.

Durante sus estancias en las residencias más exclusivas de Italia, que solían durar varios meses, estos privilegiados viajeros tenían la oportunidad de imbuirse de la plástica del Renacimiento, contratando en muchos casos a artistas que posteriormente pasarían a España y que contribuirían a la difusión y asentamiento de la nueva estética en nuestro país, especialmente a partir de la segunda década del siglo<sup>14</sup>.

9 REDÍN MICHAUS (2007: 17).

10 LONGHI (1965: 68).

11 Décadas más tarde, ya durante el reinado de Felipe II, nuestro país se convertiría asimismo en el destino más frecuente de las obras exportadas desde la nación vecina, gracias al coleccionismo privado y real (MARQUÉS, 2004: 77).

12 Según palabras de José Manuel Martín García, la postura de estos nobles hacia el arte renacentista no respondía a un verdadero gusto por este tipo de manifestaciones, sino a razones puramente comerciales (MARTÍN GARCÍA, 2000b: 23-38). Esta circunstancia encaja mejor con el concepto de "patrón", que encargaba obras por su valor político y social, que de "mecenas", que lo hacía por el placer estético y filosófico.

13 NALDI en VV.AA. *Norma e Capriccio...* (2013: 124).

14 MARTÍN GARCÍA (2000b: 25). Es el caso del dominico Pascual de Ampudia, obispo de Burgos entre 1496 y 1512, que visitó de manera oficial la Santa Sede al menos en cuatro ocasiones. Durante su obispado, en la catedral de la ciudad castellana se llevaron a cabo el coro y el trascoro por parte de la *bottega* de Felipe Bigarny, donde se reconocen las primeras señales de inclinación por las formas renacentistas italianas (NALDI en VV.AA. *Norma e Capriccio...*, 2013: 124).

Igualmente destacada era, en este sentido, la labor de los embajadores de la corte

Por otra parte, los contactos que estos patrones establecían a lo largo de su estadía facilitarían a los jóvenes que viajaban a su amparo una primera toma de contacto con la realidad artística del país, así como su posterior integración en la misma mediante el ingreso en los talleres de los maestros locales.

El periodo de aprendizaje que era requerido en estas *botteghe* a quien aspirase a ejercitar la profesión de pintor era variable<sup>15</sup>. La relación que se establecía entre maestro y discípulo contemplaba una serie de condiciones que debían ser respetadas por ambas partes: el maestro estaba obligado a proveer al alumno de comida y alojamiento, además de un pequeño sueldo, ejercitando sobre él una especie de tutela<sup>16</sup>; el aprendiz, por su parte, debía aprender a dibujar<sup>17</sup>, memorizar los pasos del proceso de preparación de las tablas —preparar la madera para el dibujo, afilar los grafitos, hacer los claroscuros, cocer la cola, triturar los yesos, aplicar la imprimación sobre la tabla, y moler y mezclar los colores—<sup>18</sup>, y, finalmente, intervenir en el trabajo del maestro, ocupándose en la mayoría de ocasiones de partes secundarias del mismo<sup>19</sup>.

Durante los años de instrucción, era común que el joven aprendiz fuese enviado a colaborar en otros talleres. Este es un hecho que debemos tener muy presente a la hora de analizar los primeros pasos profesionales de cualquier pintor moderno —y en particular los de Machuca—,

---

española que viajaban por toda Europa en misión diplomática: don Francisco de Rojas, que también estuvo en Flandes y Alemania, visitó en dos ocasiones la corte pontificia romana, realizando encargos artísticos en los que ya se vislumbraban ciertos signos de renovación formal; don Íñigo López de Mendoza, conde de Tendilla y primer capitán general de Granada y su reino, viajó durante dos años por buena parte de la geografía italiana, y contribuyó con su experiencia diplomática a la transformación que se produciría en España con el tránsito de la Edad Media a la Edad Moderna; con Jerónimo de Vich, embajador de Fernando el Católico en Roma y que se mantuvo en el cargo durante los primeros años de reinado de Carlos V, asistimos, según el profesor Martín García, a la implantación definitiva de las corrientes provenientes de Italia, que sus antecesores ya habían anunciado (MARTÍN GARCÍA, 2000a: 97 y 137).

15 Annamaria Bernacchioni apunta que, según los estatutos del *Arte dei Medici e Speziali*, gremio al que pertenecían los pintores de Florencia, dicha educación debía ser de al menos nueve años, aunque este tiempo rara vez era respetado (BERNACCHIONI, 1992: 25).

16 *Ibidem*: 25.

17 Este era el paso más importante, pues constituía el fundamento de todas las artes.

18 Pedro Machuca habría adquirido presumiblemente estos conocimientos en el taller castellano en el que ingresara por primera vez.

19 *Ibidem*: 25-26. Annamaria Bernacchioni apunta que gran parte del trabajo de estos talleres consistía en trabajos secundarios de tipo artesanal y de una factura más sencilla, pues no siempre era posible obtener una comisión importante, como la ejecución de un retablo o un ciclo de frescos (*Ibidem*: 24).

pues demuestra que la formación de un joven artista era muy compleja, y que el contemplar contactos con distintas escuelas contribuye al entendimiento de los elementos estilísticos que posteriormente confluían en su lenguaje maduro. Como ya hemos tenido ocasión de comprobar, son muy pocos los contratos firmados por un maestro en los que consta también el nombre de algún integrante de su taller; incluso la presencia del nombre del jefe del taller en el documento no es garantía de que fuera él el responsable de la ejecución<sup>20</sup>. Por todo ello, el historiador del arte ha de valerse, en muchos casos, de una atenta lectura del lenguaje estilístico para discernir los maestros que han inspirado dicho arte, y por tanto las *botteghe* por las que ha podido pasar un artista en su etapa juvenil.

Los núcleos donde se concentraba la presencia de nuestros artistas dentro de Italia coincidían con los centros más destacados de la producción artística: Roma y Florencia especialmente, pero también Nápoles o la región de Lombardía; es más que probable, como comprobaremos a lo largo de posteriores capítulos, que Pedro Machuca realizara estancias más o menos prolongadas en las tres primeras.

Constituía Roma, centro de la Cristiandad y reinstaurada sede papal, el principal destino de los viajeros españoles; algo que no es de extrañar si tenemos en cuenta que la Ciudad Eterna empezaba a desbancar a Florencia como capital artística, y que las ruinas del glorioso pasado de la ciudad ejercían un gran poder de atracción para los artistas. El mecenazgo que durante el siglo XV habían practicado los Medici en la urbe toscana obtenía ahora su equivalente en el patrocinio de un papado que se consideraba heredero legítimo de la Roma imperial; la ciudad viviría durante la primera mitad del siglo XVI sus años de mayor esplendor, especialmente bajo el pontificado de Julio II, iniciador de empresas tan magnas como la Basílica de San Pedro, los ciclos pictóricos de la Capilla Sixtina y las Estancias Vaticanas o su propio mausoleo, para las que movilizó a artistas de la talla de Bramante, Rafael o Miguel Ángel. Los pintores españoles en ciernes más aventajados, como sería el caso de Machuca o de Alonso Berruguete, tuvieron la oportunidad de formar parte de los talleres que surgieron en torno a dichas figuras para auxiliarlas en tan arduas empresas<sup>21</sup>; de esta forma, entraron en contacto directo con lo más granado del panorama artístico italiano, absorbiendo paulatinamente los fundamentos del clasicismo moderno.

El peso político y cultural de nuestros connacionales en Roma situaba a los pintores españoles, como bien ha señalado el historiador Dandele, en una posición más cómoda que la de otros colegas extranjeros a

---

20 PONS (1992: 38-39).

21 Entre los pintores, eran los autores de grandes empresas al fresco los que, al menos temporalmente, atraían y ocupaban a un mayor círculo de colaboradores de distinto grado (WACKERNAGEL, 1997: 297).

la hora de establecerse en la ciudad<sup>22</sup>, pues podían contar con el apoyo de una amplia colonia de compatriotas que ocupaban importantes cargos en la curia, cuyo gusto artístico estaría seguramente más habituado a lo que estos jóvenes pintores en proceso de evolución habían asimilado durante su formación en España que a las novedades de la *maniera romana*<sup>23</sup>. Las facilidades con las que *a priori* contaban los españoles se ven reflejadas en los registros de la conocida como Universidad de Pintores o Compañía de San Lucas<sup>24</sup>, en la que tenían que inscribirse los pintores que quisieran ejercer en la capital; desgraciadamente, las primeras matrículas que se conservan en el archivo de la institución son del año 1535, posterior al arco temporal que abarca el presente trabajo<sup>25</sup>.

Son, de hecho, muy escasos los testimonios escritos que se conservan anteriores al Saco de Roma —lo que ha complicado sobremanera el rastreo documental de Pedro Machuca—, por lo que resulta difícil corroborar la realidad que aquí hemos planteado; no obstante, el estudio de estos textos arroja algo más de luz sobre la situación de la comunidad española en la capital a principios del siglo XVI<sup>26</sup>. El censo de población más antiguo que existe de la ciudad, dividido por barrios<sup>27</sup>, y dentro de estos por parroquias, se ubica cronológicamente entre el 1 de julio de 1517 y el 26 de noviembre de 1518. Fue descubierto y publicado en 1882 por el arqueólogo Mariano Armellini<sup>28</sup>, pero no gozó de gran difusión por dos razones: adolece de considerables lagunas —faltan numerosas páginas del censo original y no están registradas todas las parroquias—, y fue enseguida eclipsado por un segundo documento similar, datado entre 1526 y 1527, que constituye un compendio mucho más detallado de la población romana<sup>29</sup>. Sea como fuere, el análisis de ambos registros permite constatar que la española era la congregación extranjera más numerosa en la capital pontificia. Pese a la importancia constatada de Roma como destino de nuestros

22 DANDELET (2001: 190 y ss).

23 REDÍN MICHAUS (2007: 18).

24 Los primeros estatutos datan de 1478, aunque se sabe que existía ya casi un siglo antes; a finales del siglo XVI se transforma en la definitiva Academia de San Lucas (ROSSI, 1984: 385).

25 Todas las inscripciones de españoles desde 1535 a 1635 están recogidas en: MARTÍNEZ DE LA PEÑA Y GONZÁLEZ, 1968, sin foliar.

26 Sobre las distintas comunidades extranjeras en Roma, ver ESPOSITO, 1995.

27 Los distritos que aparecen en el documento original son: Ponte, Parioni, Della Regula, Trastevere, Ripa, Sant'Angelo, Campitello, Della Pigna, Delli Monti, Di Trevi, Di Colonna, Campo Marzo y Sant'Eustacchio.

28 ARMELLINI, 1882.

29 Publicado en: GNOLI (1894: 375-520). Un análisis pormenorizado del documento se puede consultar en: LEE (2006).

artistas, no debemos olvidarnos del significativo papel que jugó Nápoles dentro del itinerario italiano de muchos de ellos. En el territorio que había sido parte de la Corona de Aragón desde 1442, e integrado dentro del Reino de España a partir de 1504 como Virreino tras un breve paréntesis de dominio francés, los pintores españoles contaban con el apoyo de los gobernantes —casi siempre connacionales—, con la presencia de una nutrida colonia española y, sobre todo, con un mercado menos sofisticado que el romano y más apegado a la pintura de raíz flamenca practicada en España<sup>30</sup>. Aunque de nuevo tenemos que lamentar la ausencia de trazas documentales al respecto, es generalmente aceptado por los investigadores que artistas de la talla de Pedro Fernández, Pedro de Aponte, Bartolomé Ordóñez, Diego de Siloe o el propio Pedro Machuca, activos todos ellos durante las primeras décadas del Quinientos, se establecieron durante algún tiempo en territorio campano, recibiendo importantes comisiones de la nobleza local. Esta variante hispánica acabaría siendo, como veremos más adelante, la responsable de la introducción en la pintura napolitana de los renovados aires de la *maniera moderna* pues, aunque de nacionalidad española, los citados artífices —especialmente los tres últimos— estaban ya plenamente formados en la cultura figurativa italiana<sup>31</sup>. No obstante, y a pesar de las ventajas de las que disfrutarían los españoles en el sur de la península vecina, es innegable que, para el proceso de asimilación de los principios estéticos renacentistas, resultaban más determinantes las estancias en los núcleos productores de esa cultura artística. Si antes hablábamos de Roma a este respecto, la ciudad que le sigue en importancia es, sin duda, Florencia. Pese a la reciente primacía romana, la capital toscana consiguió mantener parte del esplendor del siglo anterior: en el periodo que nos ocupa, las dos primeras décadas del siglo XVI —durante el cual Machuca visitaría posiblemente en más de una ocasión la capital—, había en Florencia talleres de artistas plenamente consolidados, como Fra Bartolommeo, Piero di Cosimo o Francesco Granacci<sup>32</sup>, sin olvidar las esporádicas estadías de los tres grandes maestros de la pintura renacentista, Leonardo, Rafael y Miguel Ángel, durante los primeros años del siglo. También fue testigo la ciudad del Arno, en los últimos años del *Quattrocento* y primeros del *Cinquecento*, del nacimiento y desarrollo profesional de los Andrea del Sarto, Jacopo Carrucci —Pontormo— y Rosso Fiorentino, exponentes ya del Manierismo florentino y coetáneos de nuestro toledano, con cuyo lenguaje se han llegado a relacionar en más de una ocasión.

30 REDÍN MICHAUS (2007: 18).

31 ABBATE (2001: 83, v. 3).

32 Alonso Berruguete mantuvo una relación profesional con este último especialmente estrecha durante sus años en Florencia, como prueban las propias misivas de Miguel Ángel (referenciado en GENTILINI en *Norma e Capriccio...*, 2013: 79).



Lo cierto es que, aunque el volumen de actividad artística en Florencia a primeros del Quinientos no era comparable ni en cantidad ni en calidad al de Roma, la ciudad toscana suponía un punto de obligado paso para los iniciados en pintura por las joyas que atesoraba en su interior, reflejo del esplendor de siglos anteriores, cuya contemplación permitía al artista visitante adquirir una cultura visual que resultaba muy enriquecedora para su ejercicio profesional posterior. Salvando las distancias, algo parecido ocurría con otros puntos de la geografía italiana como Siena, donde destacaría la figura de Domenico Beccafumi —con el que Machuca da muestras de haber colaborado en sus obras, como comprobaremos— o Lombardía, que pasaría, al igual que Nápoles, a formar parte de los dominios españoles durante algunos años; a buen seguro, nuestros viajeros visitarían estas localidades durante su periplo italiano.

En definitiva, podemos afirmar que para los artistas españoles todavía en formación —y en general para el resto de europeos— los años de aprendizaje en Italia suponían una experiencia de enorme valor para su formación. La asimilación de los principios estéticos del país vecino los devolvía a España completamente maduros y dotados del bagaje intelectual y cultural más vanguardista del momento, situándolos directamente en la primera línea del panorama artístico nacional, y permitiéndoles afrontar y satisfacer las empresas artísticas que, en nuestro país, reclamaban una renovación de la cultura artística en consonancia con las modas llegadas de Italia<sup>33</sup>. En el caso de Pedro Machuca hemos de ir más allá, pues muchos historiadores —entre los que nos incluimos— coinciden en afirmar que el toledano no solo se empapó de las últimas tendencias pictóricas, sino que acabó convirtiéndose en difusor del Manierismo (*comprimario della maniera*, según Longhi), contribuyendo con su propio lenguaje a la formación y difusión del mismo, cuando este se encontraba todavía en una fase inicial.

Volvemos pues a España, y más concretamente a la Granada a la que llegó Pedro Machuca hacia 1520, probablemente acompañado de otros artistas de formación italiana, y en la que trabajaría el resto de sus días. La situación a nivel nacional no era entonces muy distinta de la que hemos bosquejado al principio del capítulo, cuando hablábamos de la Castilla de Berruguete y Borgoña, aunque en el caso de la ciudad andaluza hemos de tener en cuenta, además, sus particulares avatares históricos: último bastión de la dominación islámica en España hasta 1492, carecía de la tradición occidental que unificaba, en mayor o menor medida, el resto del territorio ibérico. Si bien su adhesión a la Corona de Castilla se produjo en un momento en el que los postulados estéticos renacentistas comenzaban a consolidarse en Europa, sus singulares circunstancias la convertían en un ámbito desarraigado y alejado de las corrientes artísticas del viejo continente. A ello

33 LÓPEZ GUZMÁN y ESPINOSA SPÍNOLA (2001: 32).

hay que añadir las complicaciones que durante los años posteriores a la conquista surgieron en tierras granadinas, que fueron innumerables y se dieron en todos los ámbitos, como consecuencia de la convivencia forzosa a la que se vio sometida una sociedad absolutamente heterogénea; de hecho, en opinión del estudioso José Szmolka, la implantación de las tendencias renacentistas en Granada se vio aún más debilitada por el permanente estado de excepción en el que se encontraban las autoridades, cuya principal preocupación era mantener el orden en una ciudad en la que coexistían dos comunidades antagónicas, y en ocasiones hostiles<sup>34</sup>. Parece claro que la unión de todas estas circunstancias no constituía el mejor caldo de cultivo para el florecimiento de la semilla del nuevo clasicismo.

El establecimiento de la corte de los Reyes Católicos en la ciudad andaluza, inequívoca muestra de autoridad tras siglos de capitalidad islámica, supuso la llegada de un amplio elenco de artistas de segunda fila en busca de un hueco en el panorama artístico granadino, y que poco o nada han aportado a la tradición local. Se trataba, en buena parte de los casos, de artífices tardo-góticos<sup>35</sup>, auspiciados por el gusto de la reina Isabel, de preferencias flamencas, y que se ve reflejado, mejor que en ningún otro sitio, en el proyecto inicial de la Capilla Real, adjudicado a Enrique Egas.

Como ya hemos apuntado anteriormente, el patronazgo de la nobleza, así como de un sector del clero, resultó determinante en la introducción de las nuevas formas renacentistas en España. Insistimos en que no se trataba tanto de una decantación motivada por razones formales, sino más bien por cuestiones de pura imagen: la intención última era la de equipararse a los refinados príncipes italianos. En la Granada recién cristianizada destacó, en este sentido, la labor dos hombres: Íñigo López de Mendoza<sup>36</sup> y Luis Hurtado de Mendoza, segundo y tercer conde de Tendilla, y primer y segundo marqués de Mondéjar, respectivamente. Ambos ocuparon los cargos de alcaide de la Alhambra y capitán general de Granada y, siguiendo la estela familiar, compaginaron las armas con la política y el amor al arte.

Tras la muerte de la reina Isabel en 1504, Íñigo tomó las riendas del devenir artístico de la ciudad, siendo uno de los principales

34 SZMOLKA CLARES en VV.AA. (1996a: 103).

35 Pedro de Cristo o Francisco Chacón son los nombres más destacados en un elenco de artistas de técnica muy limitada.

36 Fue precisamente él uno de los primeros nobles en realizar el viaje a Italia del que hablábamos con anterioridad. Los Reyes Católicos lo enviaron al país vecino como embajador de su corte con motivo de un conflicto que se había iniciado entre la sede papal y el rey de Nápoles; durante los casi dos años que pasó allí, recorrió buena parte de la geografía del país, visitando ciudades como Roma, Florencia o Nápoles, y empapándose de las manifestaciones artísticas más exclusivas del momento (MARTÍN GARCÍA, 2000b: 27).

auspiciadores del viraje estilístico de la Catedral —cuyo primer proyecto también había sido adjudicado a Enrique Egas— y la Capilla Real, que supuso también un significativo primer paso hacia un cambio de movimiento artístico asociado al poder regio que se acabaría consumando pocos años más tarde. Su hijo, Luis Hurtado de Mendoza, fue amigo personal y fiel servidor de Carlos V, cuyo reinado supuso un viraje definitivo hacia la nueva estética. Granada tenía, dentro los dominios del nuevo emperador, una especial importancia —más simbólica y carismática que funcional—, por lo que ideó para ella un proyecto de modernización que representara a su vez el nuevo orden<sup>37</sup>. Llevó a cabo numerosas fundaciones: un hospital para niños expósitos, con la misión de curar a inocentes y criar niños abandonados por sus padres en las puertas de las iglesias; el Colegio de San Miguel, que alimentaba, vestía y educaba a niños moriscos; el Colegio Imperial de la Santa Cruz de la Fe, en el que se aprendía lógica, filosofía, teología y cánones; o el Colegio Eclesiástico, que formaba acólitos y capellanes, sentando además las bases para la fundación pontificia de la Universidad de Granada<sup>38</sup>.

Pero sin duda la iniciativa más destacada del soberano a este respecto fue la de construir su palacio en los dominios de lo que hasta hacía pocos años había sido la residencia-fortaleza de la dinastía nazarí, con toda la carga simbólica que esa decisión conllevaba: era, ante todo, un mensaje de triunfo a una Europa temerosa de la amenaza turca. Y, de nuevo, los Mendoza jugaron un papel decisivo en la vida artística de la ciudad, pues la intervención de Luis Hurtado —que ya era alcaide de la Alhambra— fue importante en la concepción del palacio<sup>39</sup>, como demuestra el siguiente texto de Gaspar Ibáñez de Segovia, descendiente suyo:

«[...] es tan celebrado entre las magníficas fábricas de los moros el palacio que havían labrado en ellas sus reyes y aún se admiran por su irregular y costosa architectura quantos le ven, graduándole por el

37 La ciudad musulmana ya había sido transformada parcialmente con la llegada de los cristianos, en época de los Reyes Católicos. Se habían iniciado empresas arquitectónicas tan magnas como la Catedral-Sagrario, la Capilla Real, la Lonja o los monasterios de San Jerónimo y San Francisco, y gran parte de las calles habían sido ensanchadas a base de derribar edificios antiguos, muchos de ellos abandonados por sus primitivos dueños. Se mantuvieron, no obstante, algunos inmuebles musulmanes, de humildes fachadas pero interiores agradables y cómodos, que contrastaban con las nuevas mansiones cristianas, donde la fachada era el elemento principal, así como aljibes y conducciones de agua de época nazarí (VILAR SÁNCHEZ, 2000: 66).

38 *Ibidem*: 95-107.

39 No hemos de olvidar que acompañaron al soberano en su estancia en Granada humanistas de la talla de Andrea Navagero o Baldassar Castiglione, que, con toda probabilidad, también participarían en mayor o menor grado en la idea de la construcción.

primero y más admirable que se conserva en España, le pareció al Emperador era empresa digna de la grandeza de su ánimo heroico fabricar otro nuevo en su competencia que le excediese en el artificio y hermosura. Y firme en este dictamen mandó hacer diferentes diseños, según se reconoce de varias cartas escritas al marqués sobre la forma en que se había de executar, hasta que dejó al arbitrio del marqués la elección del qual se había de seguir [...]»<sup>40</sup>.

Siempre auxiliado por humanistas y pensadores cercanos a él, el emperador aprobó también propuestas importantes con respecto a fundaciones de los Reyes Católicos: se modernizó la estructura administrativa y el emplazamiento de la Real Chancillería<sup>41</sup>; se destinó una importante suma de dinero a la conclusión del Hospital Real, cuyas obras habían quedado paralizadas por falta de fondos; se realizaron reformas en la capilla de enterramiento de sus abuelos —que él mismo consideraba «más propia de mercaderes que de monarcas», no solo por sus pequeñas dimensiones, sino también por su anacrónica decoración tardogótica—; y se eligió la cabecera de la Catedral como panteón real. Otras empresas constructivas anteriores a la llegada del emperador, como el monasterio de San Jerónimo, diseñado originalmente en gótico, decidieron remodelarse para adaptarse a las nuevas corrientes estéticas renacentistas. Como bien resumen los historiadores Barbosa García y Ruiz Ruiz, mientras que los Reyes Católicos quisieron castellanizar Granada, Carlos V deseaba la europeización de la misma<sup>42</sup>.

La necesidad de adaptar una ciudad que durante tantos siglos había sido musulmana a las costumbres occidentales de sus nuevos vecinos, aumentó considerablemente la actividad constructiva y artística de la ciudad. La urgencia por dotar a la ciudad de una apariencia acorde con su importancia dentro del imperio atrajo a un buen número de artistas, la mayoría nacidos en Italia o formados



FIGURA 1

Palacio Imperial de Carlos V, Granada.

40 ROSENTHAL (1988: 23, nota 116).

41 El actual edificio, obra de Francisco del Castillo el Mozo e iniciado en el año 1530, constituyó el primer inmueble construido específicamente para albergar un tribunal de justicia.

42 BARBOSA GARCÍA y RUIZ RUIZ (2000: 11).

allí, de acuerdo con las preferencias estéticas del soberano. Pedro Machuca llegó para encargarse de la dirección de las obras reales de la Alhambra —que a partir de 1527 se centrarían en la construcción del palacio de Carlos V—, y para decorar con sus tablas gran parte de las nuevas parroquias surgidas en la capital y su provincia. Muchos otros artistas de primera fila siguieron su ejemplo, atraídos por los ambiciosos proyectos citados en el párrafo anterior. Diego de Siloe fue llamado desde Burgos para ocuparse de las obras de la Catedral; otros artífices, como Alonso Berruguete, Domenico Fancelli, Felipe Vigaray, Francesco Florentín o Jacopo Torni —conocido como el Indaco<sup>43</sup>—

43 Mención aparte merece este italiano por los paralelismos de su biografía con la de Pedro Machuca. Cultivador de las tres artes mayores, hemos de agradecer en gran parte a Giorgio Vasari el que actualmente sea un artista conocido, pues incluyó una breve biografía suya en la primera edición de *Las Vidas* —allá por 1550—, que casi podríamos calificar de caricaturesca. En ella lo describe como un hombre divertido y holgazán, que se formó en el taller de Domenico Ghirlandaio en Florencia, su ciudad natal, donde llegaría a establecer taller propio. Posteriormente marchó a Roma, ciudad en la que colaboró con Pinturicchio en la decoración de los Apartamentos Borgia del Vaticano, y con Miguel Ángel en el célebre ciclo de la Capilla Sixtina (VASARI, 32004: 444).

Tras su estancia en la capital italiana, Jacopo vino en 1520 a España, donde pasaría el resto de sus días. Aparece documentado desde el mes de octubre de ese mismo año en Granada, ocupado en diversas tareas concernientes a órganos, cajones de sacristía y rejas de la Capilla Real (GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, 1991: 99). El 8 de febrero de 1521, Torni contrató la talla del retablo de Santa Cruz —que llevaría a cabo en solitario— y las siete pinturas que lo compondrían, que realizaría, como veremos con más detenimiento en los siguientes capítulos, junto a Pedro Machuca (*Ibidem*: 137).

Pero no se entretuvo durante demasiado tiempo en Granada; en abril de 1522 se incorporó al cargo de Maestro Mayor de la catedral de Murcia, sucediendo en el puesto a otro italiano, Francisco Florentín, que se creyó erróneamente durante mucho tiempo hermano del Indaco (*Ibid.*: 98). Continuó con el levantamiento de la torre de la Catedral —iniciada por su antecesor—, concluyendo el primer cuerpo, incluida la Sacristía, que se encuentra en su interior. Durante los cuatro años que trabajó en tierras murcianas, se le encargaron diversas construcciones en la provincia y, sin embargo, no renunció a volver a Granada cuando en 1524 recibió la comisión de terminar la iglesia de San Jerónimo, cuya Capilla Mayor había sido cedida como lugar de enterramiento del Gran Capitán. Su intervención en el templo, comenzado en estilo gótico, supuso un importante giro hacia un lenguaje plenamente moderno e italianizante. En el claustro del monasterio se ubicó la obra maestra escultórica atribuida a Jacopo: el *Entierro de Cristo*.

La muerte le sorprendió en 1526 en la localidad de Villena (GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, 1987: 65), truncando una brillante trayectoria profesional en los tres grandes ámbitos artísticos. El mecenazgo real y, muy especialmente, el de la nobleza favorecieron presencias como la suya o la de Pedro Machuca en Granada, ambos maestros consolidados, de versátil personalidad. Se trató, al igual que en el caso del toledano, de una personalidad de talento, un artista imbuido de plenas convicciones renacentistas aprendidas y vividas en Italia cerca de relevantes maestros. Sus

llegaron a Granada atraídos por el gran concurso de artistas que reclamaban las obras para la Capilla Real<sup>44</sup>. También la remodelación de la cabecera del monasterio de San Jerónimo, a través de la cual la duquesa de Sesa intentó inmortalizar las glorias de don Gonzalo Fernández de Córdoba, el Gran Capitán, mantuvo ocupados a dos de los artistas ya nombrados, Jacopo Torni y Diego de Siloe. Asimismo, merecen ser mencionados, por su calidad y talento, los fresquistas Julio de Aquiles y Alejandro Mayner, pintores de ascendencia y formación rafaelesca que decoraron, entre 1537 y 1539, los Corredores y las Estancias Nuevas de la Alhambra. La Granada desarraigada del principio del Quinientos pasaba así a convertirse, en el giro de pocos años, en el centro de todas las miradas. Su protagonismo duraría apenas medio siglo, pues ya en 1556 Carlos V abdicó en su hijo Felipe, que decidió convertir a Madrid en sede de la corte, diluyéndose paulatinamente su efímero esplendor.

Fue en esta Granada bulliciosa, efervescente de actividad artística, donde Pedro Machuca desarrolló su arte de madurez, abriendo la ciudad a las novedades artísticas de las que su paleta se había impregnado en Italia, y a las que añadió, demostrando una fuerte personalidad, grandes dosis de expresividad. Se convirtió en figura de referencia dentro del panorama granadino, agrupando en torno a él a un número considerable de discípulos y colaboradores, continuadores de su estilo y protagonistas del escenario pictórico granadino durante la segunda mitad del dieciséis, huérfano ya de figuras relevantes. No sería hasta la aparición de Alonso Cano, un siglo después que nuestro Machuca, cuando Granada volvería a gozar de una personalidad que sentara las bases de una verdadera escuela de pintura.

---

grandes dotes artísticas lo elevaron a la categoría de referente en la Historia del Arte, por ser uno de los responsables de la introducción en la Península del lenguaje clasicista.

Sobre la figura de Jacopo Torni, consultar: ÁVILA PADRÓN (1995); BAQUERO ALMANSA (1913); BAROCCHI y RISTORI (1965); BOSQUE (1965); CALVO CASTELLÓN (1994); CAMPOS PALLARÉS (2011); *Ibidem* en VV.AA. *La pintura italiana en Granada...* (2019: 83-95); COLNAGHI (1928); FILIPPINI (1992); FRANKLIN (1992); GALLEGO BURÍN (1931); GÓMEZ PIÑOL (1970-1971); GÓMEZ-MORENO CALERA (1989); GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL (1987); PLAZA (2020); SÁNCHEZ-MESA MARTÍN (1995); SRICCHIA SANTORO (1993); VASARI (32004); VILLELLA (1998-1999).

44 No hay que olvidar a Bartolomé Ordóñez, al que se encargó en 1519 la ejecución del sepulcro de Juana la Loca y Felipe el Hermoso, que realizó probablemente en Carra, sin llegar a concluirlo por su prematura muerte (NALDI, 2019: 300).