



---

UNIVERSIDAD DE MURCIA  
ESCUELA INTERNACIONAL DE DOCTORADO

La pintura renacentista en la antigua Diócesis de  
Cartagena: 1514-1570

Pablo López Marcos  
2020-2021



FACULTAD DE LETRAS  
DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE

PROGRAMA DE DOCTORADO: HISTORIA, GEOGRAFÍA E  
HISTORIA DEL ARTE: SOCIEDAD, TERRITORIO Y PATRIMONIO

TESIS DOCTORAL

La pintura renacentista en la antigua Diócesis de  
Cartagena: 1514-1570

Pablo López Marcos

Directores: Dr. Mariano Cecilia Espinosa

y Dr. Manuel Pérez Sánchez

Tutor: Dr. Manuel Pérez Sánchez





Juan Unzueta y  
collano y



## *Agradecimientos*

Es difícil dedicar unas líneas a las personas que me han soportado a nivel físico y mental durante los cinco años que ha durado el proceso de creación de esta tesis. Un texto inusual en cuanto a temática, si se compara con lo que actualmente se está produciendo en los laboratorios mentales de miles de estudiantes apasionados, pero basado en descubrir siempre nuevos puntos de vista de una materia tan fascinante, cuanto a veces ingrata, como es la Historia del Arte. Me siento afortunado de haber contado con una serie maravillosa de personas que han demostrado fe ciega en mí y en mi idea: organizar un panorama artístico que en apariencia parecía vacío y que sin embargo se ha demostrado lleno y rico de perfiles interesantes procedentes del mismísimo Leonardo da Vinci.

Sin duda esta tesis esta dedicada a mis padres Juan Andrés López Hernández y Jose Marcos Mármol y a mi hermana Olaya. En estas líneas debo citar a mi mentor Mariano Cecilia Espinosa, una persona excepcional siempre disponible a cualquier hora y en cualquier momento. También quiero agradecer a Manuel Muñoz Clares su ayuda para la localización y transcripción de documentos de archivo y sus orientaciones para comprender mejor la pintura murciana del XVI. Tampoco puedo olvidarme de Manuel Pérez Sánchez, mi tutor en esta tesis y prácticamente en todos mis pasos en la Universidad de Murcia.

Por último, tú.V.



## **Índice**

<b>Resumen.</b>	-15-
<b>Objetivos e hipótesis previas.</b>	-17-
<b>Metodología.</b>	-23-
<b>Contexto general de las artes durante el siglo XVI en la Diócesis de Cartagena.</b>	-31-
La catedral de Murcia.	-37-
La arquitectura.	-46-
La escultura.	-50-
Las artes suntuarias.	-54-
Consecuencias de las artes en la pintura.	-56-
<b>Bloque I. Fundamentación teórica de la pintura.</b>	
I.1. Prefacio.	-58-
I.2. La fortuna crítica de <i>los Hernandos</i> durante los siglos XVII y XIX.	-59-
I.3. La crítica moderna (años 1893-1940).	-64-
I.4. La segunda mitad del siglo XX.	-71-
I.5. Los eruditos murcianos.	-79-
I.6. El avance académico.	-85-
I.7. Las últimas investigaciones.	-88-
I.8. Consecuencias del estado de la cuestión.	-96-
<b>Bloque II. La llegada del Renacimiento a través de Valencia y el <i>san Miguel de Orihuela</i>.</b>	
II.1. La llegada del Renacimiento de inspiración italiana.	-100-
II.2. Los pintores Paolo da San Leocadio, Pagano, Osona y Masip.	-101-
II.3. El <i>san Miguel</i> de Orihuela.	-105-

### **Bloque III. La consolidación del modelo pictórico renacentista en la Diócesis de Cartagena.**

III.1. Andrés de Bustamante, Pedro Fernández y los pintores previos a la llegada de Hernando de Llanos.	-131-
III.1.1. Andrés de Bustamante.	-132-
III.1.2. Ginés de Jumilla.	-137-
III.1.3. Pedro Fernández.	-139-
III.2. El pintor Hernando de Llanos.	-142-
III.2.1. La fortuna crítica.	-143-
III.2.2. El periodo de perfección de las artes y su viaje a Italia.	-144-
III.2.3. La etapa de máximo esplendor: Valencia.	-152-
III.2.4. La llegada del pleno Renacimiento a Murcia.	-159-
III.2.5. La importancia de Hernando de Llanos en las artes.	-177-

### **Bloque IV. Segunda generación de artistas: La influencia de Llanos y los pintores de la primera mitad del siglo XVI.**

IV.1. Introducción y fortuna crítica de los pintores post-Hernando de Llanos.	-182-
IV.2. Andrés de Llanos.	-186-
IV.2.1. La llegada de Andrés de Llanos a Murcia y sus primeros trabajos.	-188-
IV.2.2. La creación del principal taller de pintura de la diócesis.	-198-
IV.2.3. Los trabajos de Andrés de Llanos en la catedral.	-199-
IV.2.4. Los encargos privados.	-206-
IV.2.5. La economía paralela al arte.	-214-
IV.2.6. Vida y consideración social.	-215-
IV.2.7. El pintor Andrés de Llanos y sus consecuencias.	-217-
IV.3. Jerónimo de la Lanza.	-221-
IV.3.1. Los documentos referentes a la vida de Jerónimo de la Lanza.	-221-
IV.3.2. Una reconstrucción difícil.	-222-

IV.3.3. Un artista de oficio.	-226-
IV. 4. Ginés de Escobar.	-227-
IV.4.1. La actividad documentada de Ginés de Escobar.	-227-
IV.4.2. Un pintor de transición.	-232-
IV.5. Juan de Vitoria.	-233-
IV.5.1. Juan de Vitoria en los documentos.	-233-
IV.5.2. Consideraciones a la vida y obra de Juan de Vitoria.	-249-
IV.6. Ginés de la Lanza.	-253-
IV.6.1. Los documentos de la vida de Ginés de la Lanza.	-254-
IV.6.2. Ginés de la Lanza, el último representante de la escuela hernandesca en Murcia.	-264-
IV.7. La metodología de trabajo y la llegada de los nuevos pintores.	-268-
<b>Bloque V. La pintura renacentista en los territorios de Albacete y Orihuela.</b>	
V.1. La pintura renacentista en Albacete: El problema del <i>Maestro</i> .	-275-
V.1.1. El <i>Maestro de Albacete</i> .	-276-
V.2. La actividad artística en Orihuela.	-283-
V.2.1. La configuración pictórica de una catedral.	-285-
V.2.2. Los antecedentes de la escuela de Hernando de Llanos en Orihuela: Las capillas de san Antonio y la Virgen de Monserrate y de la Virgen del Rosario. Joan de Burgunya y <i>el retablo de la Virgen</i> .	-287-
V.2.3. La influencia de Hernando de Llanos en Orihuela.	-291-
V.2.4. El arte de la primera mitad del siglo XVI en Orihuela.	-294-
<b>Conclusiones finales.</b>	-297-
<b>Bibliografía.</b>	-305-

**Anexo catalográfico.**

1. <i>Los Desposorios de la Virgen.</i>	-328-
2. <i>La Adoración de los pastores.</i>	-330-
3. <i>La Virgen del huso.</i>	-332-
4. <i>El retablo de la Vera Cruz.</i>	-334-
5. <i>Presentación en el Templo y la Adoración de Orihuela.</i>	-337-
6. <i>San Juan en Patmos.</i>	-340-
7. <i>El retablo de la Virgen de los Llanos.</i>	-343-
8. <i>El retablo de santa Catalina.</i>	-346-
9. <i>El retablo de San Juan de la Clastra.</i>	-349-
10. <i>El retablo de Santiago.</i>	-352-
11. <i>La Transfiguración.</i>	-354-
12. <i>Santa Bárbara.</i>	-355-
13. <i>Las tablas de la parroquial de Letur.</i>	-357-
14. <i>El retablo de la Virgen.</i>	-360-

**Anexo Documental.**

1. <i>Andrés de Bustamante.</i>	-364-
2. <i>Hernando de Llanos.</i>	-367-
3. <i>Andrés de Llanos.</i>	-368-
4. <i>Ginés de Escobar.</i>	-373-
5. <i>Juan de Vitoria.</i>	-374-
6. <i>Ginés de La Lanza.</i>	-384-
7. <i>Joan de Burgunya.</i>	-397-

<b>Abstract (English).</b>	-403-
----------------------------	-------

<b>Conclusions and closing remarks (English).</b>	-405-
---	-------



## ***Leyenda:***

AHO: Archivo Histórico Orihuela.

ACO: Archivo Catedral Orihuela.

ACM: Archivo Catedral Murcia.

AGRM - AHPM: Archivo General de la Región de Murcia

AMMU: Archivo Municipal de Murcia.

AHL: Archivo Histórico de Lorca.

MUBAM: Museo de Bellas Artes de Murcia.

UM: Universidad de Murcia.

## ***Abreviaturas:***

Vto: folio vuelto.

S.f: sin foliar.

Leg: legajo.

Not: notario.

Sig: signatura.

Fol: folio.

Coor: coordinador.

Cat. Exp: catálogo de exposición.

Col: colección.

Ed: edición.

(...): Perdido o ilegible.

[...]: Extracto.

## ***Nota previa:***

Las reconstrucciones de los retablos actualmente perdidos son meramente aproximativas, realizadas con la intención de ilustrar al lector la posible forma de las obras a partir de la descripción de los documentos y en ningún momento constituyen una fuente científica.



## **Resumen**

Tras un breve pero intenso periodo profesional en el Museo de Arte Sacro de Orihuela nació la idea de la realización de un catálogo razonado de las piezas renacentistas conservadas en dicha ciudad, las cuales hasta el momento no habían gozado de un exhaustivo estudio. Profundizando en la materia, Orihuela no era más que la punta del iceberg del panorama pictórico imperante en la Murcia del siglo XVI. La realidad artística de este periodo en las zonas de influencia de la antigua Diócesis de Cartagena -Murcia, Orihuela y Albacete- ha sido frecuentemente uno de los principales problemas de la Historia del Arte a nivel local. Esto se debió a que gran parte de las obras realizadas durante este periodo se perdieron con el paso de los años y la llegada de las nuevas corrientes artísticas. Los nuevos estudios que se están llevando a cabo en la actualidad tienen la intención de elevar el conocimiento de dicha época y esclarecer un complejo panorama en el que poder situar personalidades artísticas, influjos estéticos y atribuciones precisas de las obras conservadas.

El Renacimiento pictórico de inspiración italiana llegó a Murcia durante la primera década del siglo XVI con la figura de Hernando de Llanos, antiguo colaborador de Leonardo Da Vinci en la hoy desaparecida *batalla de Anghiari* del Palacio de la Señoría de Florencia. Este hecho marcó un antes y un después en la pintura murciana ya que la llegada de Llanos significó la entrada de un gran artista, defensor de un estilo de vanguardia y con una gran consideración social. Gracias a los documentos que se conservan en los distintos archivos de la zona hoy en día se sabe que Murcia, y en menor medida Albacete y Orihuela, fueron ciudades que gozaron de una significativa actividad artística durante la primera parte de la centuria. Sus protagonistas eran los pintores que instituyeron una escuela artística inspirada en las concepciones de Hernando a través de la transmisión de sus modelos: Andrés de Llanos, Ginés de Escobar, Juan de Vitoria y Ginés de la Lanza. Tras la muerte de Llanos, estos creadores siguieron su estela con mayor o menor fortuna, continuando con una línea pictórica que gozaba de cierto éxito y aceptación pero ya completamente modificada en función de las cualidades técnicas de cada pintor. En el tercer cuarto de siglo se aprecia una lógica renovación estilística capitaneada por una nueva generación de artífices que llegaban

desde otros territorios peninsulares ya completamente formados como maestros de la pintura.

Un elemento común, tanto de estos pintores como de los que llegarán a continuación, es que los talleres artísticos durante el siglo XVI se establecieron en Murcia, desde donde servían al resto de ciudades vecinas como Orihuela y Albacete, creando un sistema interregional formado por los territorios que configuraban la antigua Diócesis de Cartagena. El periodo de crisis artística, derivado de la muerte prematura de los seguidores directos de Andrés de Llanos y la desafortunada desaparición de Ginés de la Lanza, que sacudirá la región durante la segunda parte del siglo XVI, especialmente a partir de la 1570, provocará un estancamiento generalizado de la pintura, hecho que aprovecharon nuevos artistas como Artus Tizón y Jerónimo de Córdoba para llegar y asentarse como pintores en la capital murciana.

## ***Objetivos e hipótesis previas***

## ***Principales problemáticas de la investigación***

En la práctica totalidad de la literatura académica de nuestro campo de estudio se han documentado suficientemente las dificultades que entraña el estudio de la pintura en la Diócesis de Cartagena durante el siglo XVI. Esto se debe en gran medida a la insuficiencia de datos documentales conservados, pero el escollo principal a la hora de abordar una investigación rigurosa es la desaparición, por distintos motivos y en diferentes momentos de la historia, de parte de las obras pictóricas de este periodo. Por otro lado, la crítica artística ha generado una serie de resultados confusos e incluso contradictorios entre sí que han dado lugar a la creación de personalidades artísticas distorsionadas, así como a una serie de simplificaciones teóricas, cuyo único sustento es la opinión subjetiva de sus artífices. La presente investigación trata en la medida de lo posible, de arrojar alguna luz sobre este panorama artístico, llevando a cabo una reorganización de todos los datos ya publicados, junto con la ampliación y revisión de nuevas noticias, que permitan extraer nuevas conclusiones sobre el periodo histórico en cuestión.

Es importante tener en cuenta que, para la correcta interpretación de las obras pictóricas en los antiguos territorios dependientes de la Diócesis de Cartagena durante el siglo XVI, resulta fundamental realizar una revisión pormenorizada del estado de la cuestión de la pintura a través de los distintos textos publicados desde finales del siglo XIX, como se verá en los próximos capítulos. En ellos se encuentran los estudios necesarios para la orientación de las investigaciones relativas a los principales apoyos artísticos, escuelas y personalidades que desarrollaron parte de su actividad en la antigua diócesis durante esta centuria. En estos precedentes estudios sobre la materia, únicamente en los últimos años es posible encontrar las indicaciones y notas de archivo de los documentos relativos a las labores pictóricas de los artistas. Que en el pasado esto no fuera así dificultó el análisis científico de los escritos originales, impidiendo por tanto transcripciones completas y el establecimiento de conclusiones de calado del periodo en su conjunto y de los artistas en particular. La presente investigación tiene la intención de solucionar tal problemática y aportar el mayor número de datos necesarios

para avanzar definitivamente en unas biografías artísticas que todavía, a pesar de los esfuerzos, muestran en algunos casos un perfil difuso.

## **Objetivos**

El primer objetivo de esta tesis es establecer un corpus documental riguroso de la pintura entre los años 1514 y 1570, ya que el actualmente disponible no pasa de ser una relación de artistas documentados con escasos trabajos asociados a su labor, y a veces sin identificación estética. La depuración de atribuciones, en ocasiones demasiado ligadas a consideraciones subjetivas, es una tarea pendiente y en este sentido la crítica no ha ayudado a profundizar en el estudio de, a modo de ejemplos, las figuras de Andrés de Llanos o del *Maestro de Albacete*, una personalidad al estilo del *Amico de Sandro* de Bernard Berenson. A lo largo de los años se han agrupado bajo esa identidad una serie de obras con características comunes pero calidades técnicas diferentes, lo que viene a evidenciar un taller común, pero no un mismo pintor. En definitiva, históricamente se han creado una serie de atribuciones en las que únicamente se tenía en cuenta la impresión de cada historiador, que a su vez se basaban en apreciaciones de estilo que no siempre resultan acertadas a juzgar por los datos conservados.

Otro de los objetivos de la presente investigación es la de revitalizar la figura de Hernando de Llanos. Para un total entendimiento de la cronología murciana de Hernando resulta fundamental acudir a su etapa valenciana. Los nuevos contratos descubiertos sobre sus trabajos en la capilla de los plateros en Valencia, en Xàtiva para Francisco de Borja y su presencia de nuevo en la capital del Turia en 1517, permiten intuir cómo la unión de los dos *Hernandos* iría más allá de los tableros de la catedral de Valencia y formarían una verdadera colaboración, muy probablemente en igualdad de derechos y funciones, refutando la supuesta supremacía de Yáñez sobre Llanos que se ha defendido en gran parte de los estudios sobre ambos pintores desde los tiempos de Bertaux y Justi, como se verá en *la fundamentación teórica de la pintura*. Con respecto a Hernando, siguen recayendo sobre él una serie de interrogantes que es preciso despejar, como su lugar de nacimiento y su formación inicial, que le permitiría tener ese gran manejo del óleo que a posteriori le procuraría trabajar junto a Leonardo en la

fallida decoración de la *batalla de Anghiari* en la sala grande del Palacio de la Señoría de Florencia. Hernando de Llanos, a pesar de que parte de la bibliografía contemporánea ha buscado valorizar su figura, es un artista al que aún no se conoce plenamente. Su presencia en Murcia en los años decisivos de la construcción y policromado del retablo mayor de la catedral es sugerente, vista su capacidad para realizar y diseñar retablos de gran formato. Por tanto, resulta necesario replantear una cronología de mayor precisión del periodo de Hernando en Murcia para comprender su función como posible director de pintura, en distintas obras de la catedral, y su posterior continuación una vez desaparecido este artífice.

El tercer objetivo de la presente tesis es el estudio de la figura de Andrés de Llanos: la verdadera llave maestra para la interpretación del arte pictórico en la primera mitad de siglo en esta demarcación religiosa. Este pintor, hermano y discípulo de Hernando de Llanos, instalaría un estilo pictórico determinado con reminiscencias de Leonardo, interpretado a través del mayor de los Llanos y simplificado por su inferior calidad. Casi ignorado por la crítica, será el principal caballo de batalla de un estilo que se agotará lentamente hasta su desaparición total en el tercer cuarto del siglo XVI. La presencia de Andrés de Llanos resulta fundamental como nexo de unión entre Hernando y la posterior generación de maestros murcianos o afincados en Murcia, ya que servirá como transmisor de unos conceptos que pintores como Ginés de Escobar, Juan de Vitoria y, más tarde, Ginés de la Lanza y Ginés López, harían suyos. En este sentido, la presente investigación tiene como objetivo revisar y confirmar atribuciones del periodo para tratar de discernir y crear un corpus pictórico de este artista, comenzando por su autoría en los retablos de la *Vera Cruz* de Caravaca y *santa Catalina* de Orihuela, así como su identificación parcial como el *Maestro de Albacete*, aunque, no todas las tablas asignadas a esta icónica figura son de la misma mano. Andrés de Llanos presenta un perfil interesante, tanto por los trabajos que desarrolló a lo largo de su vida como por su importancia en el panorama pictórico murciano de la primera mitad del siglo XVI, con unas derivaciones posteriores que no se han examinado completamente. Con los datos actuales, sólo por el hecho de ser el continuador de la forma *hernandesca* en Murcia, ya hubiera requerido esta figura un estudio más profundo. Sin embargo, recientes



publicaciones que descuidan la importancia histórica de este autor, y que todavía tratan de refutar la atribución de algunas de las pinturas adscritas a dicho *Maestro*, hacen necesaria su revisión.

El último objetivo de la presente investigación es tratar de definir el trabajo y la organización dentro de un taller, así como la sucesión en la hegemonía artística de estos artistas. Los datos conservados hacen pensar que Andrés de Llanos crearía un obrador donde contaría habitualmente con colaboradores formados que, a pesar de realizar trabajos secundarios, precisarían de una habilidad propia de pintores cuya educación artística ya había sido finalizada. Estos son los casos de los ya citados Ginés de Escobar y Juan de Vitoria, a los cuales algunos historiadores han querido ver como colaboradores ya en tiempos de Hernando de Llanos pero que se deben considerar adscritos al taller de Andrés hasta los primeros años de la década de 1550, cuando comienzan a realizar encargos en solitario. Diferente es el caso de Jerónimo de la Lanza. Este pintor trabajaría con Andrés de Llanos en las decoraciones del altar mayor y el órgano de la catedral en aparente igualdad de condiciones -en un régimen similar al de Yáñez y Llanos en Valencia-, hasta su desaparición documental en 1536, ignorándose si por motivo de su defunción o debido a una total dedicación a las labores de la catedral. La formación del último de los continuadores de esta línea pictórica, Ginés de la Lanza, hijo de Jerónimo, se debe, muy probablemente, a Juan de Vitoria, por lo que sus concepciones son más periféricas e indirectas, dando lugar a la desaparición de este estilo pictórico. Para comprender completamente esta organización de trabajo es importante concretar las relaciones artísticas entre pintores.

### *Qué se pretende aportar*

En conclusión, la finalidad de la presente tesis es profundizar en el conocimiento de un período histórico hasta ahora sólo tratado de manera superficial, aportando nuevos datos que permitan afianzar o modificar de manera razonada atribuciones, autores, así como la existencia de una escuela de pintura precisa y sus influencias en los territorios colindantes. Como se ha especificado, se tiene la intención de realizar una revisión a

fondo que ordene y defina el panorama artístico de la pintura renacentista desde la llegada de Hernando de Llanos, su importancia en las artes y el papel primordial que jugaría Andrés de Llanos en la transmisión de estos modelos. Por último, el modo de trabajo y la sucesión de las fórmulas renacentistas entre los pintores hasta el tercer cuarto del siglo XVI, con la llegada de un gusto de gustos manieristas. La pintura del siglo XVI en los territorios de la antigua diócesis merece ser reconocida por su valor histórico, y por tanto, se debe destacar el conocimiento de las biografías de sus creadores, así como la correcta presentación de los pocos ejemplos que se han conservado hasta nuestros días de la rica actividad artística de aquellos años.

## *Metodología*

## ***Premisa y metodología de la investigación***

Una de las misiones principales del historiador del arte es la de transmitir a la sociedad conocimiento que permita enriquecer la historia y el patrimonio común. Establecer un legado histórico permite poner en valor ciertos aspectos de la cultura local que tienden a caer en el olvido como si nunca hubieran existido, y que en este caso en particular representan uno de los momentos más interesantes de la historia de la Diócesis de Cartagena. Como se ha podido ver en el epígrafe anterior, junto con la propuesta de nuevas teorías artísticas, el único medio posible para subsanar la carencia de datos históricos es la consulta de los archivos. Se considera que en Murcia y Orihuela la investigación de estas fuentes primarias, fundamentales para la correcta interpretación de la Historia del Arte, está aún por completarse ya que no se ha trabajado de forma exhaustiva por diversas razones. La primera de ellas es la falta de un trabajo académico que organice todos aquellos conocimientos y documentos publicados a lo largo del siglo XX, casi todos de gran interés pero que al carecer del necesario orden pueden resultar confusos y en ocasiones hasta desconocidos para los historiadores. En segundo lugar en esta investigación se tiene la intención de localizar la mayoría de estos documentos ya publicados adjuntando la transcripción y la interpretación de los mismos. El trabajo complementario de archivo, junto con las noticias ya establecidas por la historiografía a lo largo del siglo pasado, permiten crear un panorama artístico completo de los principales pintores que desarrollaron su actividad durante el siglo XVI en el territorio de la Diócesis de Cartagena.

Como se ha anticipado, en la presente tesis doctoral se han analizado de forma activa los distintos documentos, publicados e inéditos, y las teorías establecidas sobre la pintura en el territorio de la antigua Diócesis de Cartagena, con el fin de agrupar y ordenar todos los conocimientos sobre las manifestaciones pictóricas que se desarrollaron en los términos territoriales eclesiásticos, bajo el influjo de la figura de Hernando de Llanos y sus sucesores, necesarias para ahondar en la comprensión de un periodo histórico cuya complejidad se debe en gran medida a la falta de elementos conservados. En este sentido, para favorecer el correcto desarrollo de la investigación,

se ha optado por una metodología de carácter cualitativo histórico-analítica, basada en la localización y recopilación de fuentes documentales como elementos de examen y comparativa en primer lugar, y en segundo, el análisis exhaustivo de estas noticias relativas al arte renacentista en la antigua diócesis. Por tanto, la utilización de la metodología propuesta para definir el proceso de investigación y elaboración de esta tesis se ha fundamentado en el estudio crítico de las fuentes y los recursos bibliográficos, proporcionando datos e informaciones sobre el contexto cultural, así como la existencia y la localización de los documentos. Resulta fundamental indagar en los principales núcleos de trabajo con la finalidad de dar a conocer los nombres de los artífices y sus mecenas, los templos donde se estaban implantando las nuevas corrientes estéticas que unificaban a los distintos autores por parentescos pictóricos y las relaciones e influencias con otras poblaciones, así como las diferencias estéticas al respecto de otras regiones levantinas como Valencia.

### *Fases de la tesis*

La fases de la investigación se pueden definir en cuatro puntos principalmente: el análisis bibliográfico, el estudio de archivos y de las obras pictóricas pertenecientes al periodo en cuestión, los análisis preliminares de los resultados obtenidos y el establecimiento de las conclusiones finales.

En el primer estrato se establecieron los límites temporales y los problemas a solventar, como se puede observar en el apartado *Objetivos*, partiendo del análisis bibliográfico de los presupuestos iniciales, bajo del nombre de “elementos básicos”, concepto en el que se engloban publicaciones, artículos, recursos web y diversas tesis doctorales que trataban de modo indirecto las referencias a los artistas pictóricos del siglo XVI hasta el año 1570. Estos elementos se verán completamente desarrollados, divididos en sub-apartados, en el capítulo dedicado llamado *Fundamentación teórica de la pintura*. Paralelamente a esta primera aproximación se seleccionaron los modelos y técnicas de trabajo, así como los tiempos de ejecución de las distintas fases del proceso de investigación y los viajes pertinentes.

Tras esta primera fase, se desarrollaron en profundidad los análisis de los distintos archivos locales -gracias en gran medida a las nuevas herramientas online-, fundamentados en los documentos ya localizados y, a partir de ellos, se ahondó en busca de nuevas informaciones. Se puede considerar que este método histórico es el procedimiento científico ideal para comprender la historia como una ciencia social. Es, por tanto, la técnica de trabajo que se ha empleado en esta fase: la localización y recopilación de las fuentes documentales, primarias y secundarias, y su posterior análisis como proceso básico para el desarrollo científico de la investigación. En este sentido, durante la segunda fase de la tesis, los principales centros de consulta fueron los siguientes: el Archivo Catedral Orihuela, el Archivo Histórico Orihuela y el Archivo Municipal Orihuela, donde se localizan gran parte de los documentos relativos a la catedral alicantina, los principales templos y monasterios, la concepción de sus capillas y donde se estipulaban los artistas presentes en la ciudad durante el siglo XVI. El estudio de estos archivos resulta de gran interés porque en Orihuela, como reflejo de las actividades artísticas de la capital de la diócesis, se localizaban nombres como Joan de Burgunya o Andrés de Llanos trabajando desde una época temprana, lo que no es más que una demostración de la actividad pictórica del territorio de la antigua diócesis en su conjunto. El hecho de comenzar la investigación en la ciudad alicantina se debe a un carácter práctico, ya que su menor actividad, compartiendo los mismo nombres artísticos, permite una aproximación indicativa de la realidad artística en general, previo al desembarco en el Archivo Regional General de Murcia. En este punto, se procedió al análisis de gran parte de los protocolos notariales del principal archivo murciano a través de los recursos online, que tanto el propio centro como la web *Family Search* ponen a disposición del usuario, permitiendo además de este modo revisar algunos de los documentos notariales, que por su estado de conservación, se encuentran descatalogados. Sin embargo, en esta segunda fase de la investigación habría que lamentar la pérdida del primer libro de fábrica de la catedral de Murcia durante los primeros años del siglo XX, de donde extrajo interesantes datos González Simancas, así como de otros documentos que hoy no se pueden consultar por el proceso de adecuación que se lleva a cabo en el Archivo de la catedral, lo que unido a las circunstancias extraordinarias del año 2020, obligó a prescindir de la visita a dicho

centro, problema que se logró resolver con una colaboración externa. Aún así es de destacar el buen camino emprendido principalmente por el Archivo Regional de Murcia, Regmurcia, la Generalitat Valenciana (SAVEX) y el Archivo Diocesano de Orihuela con la digitalización de sus fondos documentales originales, primer paso hacia el acceso total del investigador.

Entre medias, y gracias a una beca *Erasmus Plus*, se profundizó en los conocimientos sobre la figura de *Ferrando Spagnolo* en la Biblioteca-Archivo de la Galería de los Uffizi (Florencia), importante centro contenedor de un basto número de volúmenes sobre Leonardo, las primeras ediciones de *las Vidas* de Vasari y el *Codice Magliabecchiano* y de los supuestos trabajos de Hernando de Llanos tanto en Florencia como en Milán. El archivo (*Gabinetto dei Disegni e delle Stampe*) de la famosa galería italiana contiene además una serie de dibujos y grabados que resultan fundamentales para la comprensión de los métodos pictóricos empleados en diversas ocasiones por los artistas del siglo XVI, y que se destacarán a lo largo de la tesis. También es de evidenciar, sobre todo en el estudio de las colecciones artísticas de Orihuela y la presencia del *san Miguel Arcángel* del Museo Diocesano de Orihuela, la Biblioteca - Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. En este centro, tras la correspondiente visita, se solicitó y digitalizó parte de la documentación sobre las obras y los inventarios que se conservaban en el Colegio de Santo Domingo durante el siglo XIX, tras las desamortizaciones.

Posteriormente se procedió a la recopilación de documentos gráficos de examen de las pocas piezas renacentistas en materia pictórica conservadas en los antiguos territorios de la diócesis. Si las dificultades para la consulta de documentos son un obstáculo serio, no es menor el de la escasa obra conservada, que apenas alcanzaría para fijar la estética propia de unos pocos maestros si se tienen en cuenta los ejemplos actualmente custodiados en las provincias de Murcia, el sur de Alicante y Albacete. Estos territorios del Sudeste han de estudiarse de modo unitario, porque fueron principalmente los pintores establecidos en Murcia los que trabajaron en ellos durante el siglo XVI, siempre dentro de los límites de la antigua Diócesis de Cartagena, con una

estética claramente definida y unitaria pero con diferentes calidades pictóricas. En este sentido se realizaron numerosas visitas al Museo de Arte Sacro de Orihuela, al Museo de Bellas Artes de Murcia, al Museo de la catedral de Murcia, a la catedral de Albacete, a la exposición *Signum* en Caravaca de la Cruz; y se solicitaron reproducciones fotográficas, entablando a su vez contacto directo con algunos centros que por diferentes problemáticas no se pudieron visitar presencialmente, tales como las iglesias parroquiales de Letur y Chinchilla, el Centro de Estudios Albacetenses “Don Juan Manuel” y el Museo de Bellas Artes de Valencia.

Tras la finalización del segundo estadio de la investigación, se procedió a la interpretación de los datos obtenidos de los recursos bibliográficos, de las fuentes primarias y de los exámenes a las piezas, para seleccionar aquellas informaciones de mayor interés a la hora de aportar nuevos elementos de conocimiento histórico y se establecieron las primeras conclusiones preliminares. En este sentido se realizó un análisis descriptivo histórico-artístico, acompañado de comentarios técnicos y fotografías de las principales obras de este periodo histórico conservadas junto con su relación, directa o indirecta, con los documentos de archivo para tratar de trazar un panorama cronológico sobre los años de actividad de cada uno de los artífices y su contexto. En esta tercera fase, a partir del análisis parcial de los resultados, se inició el proceso de elaboración de las teorías y conclusiones propias. Con esto, la intención no es otra que la de arrojar luz sobre el estado de la pintura durante gran parte del siglo XVI y sus principales figuras artísticas, así como realizar un corpus documental riguroso para tratar de solventar los problemas del actual, donde se localizan artistas con escasos trabajos atribuibles y en ocasiones sin identidad estética. La depuración de atribuciones, quizá erróneas, y una nueva valoración de las obras existentes es otro de los propósitos aquí planteados.

Una vez finalizado este proceso, se revisaron las premisas iniciales plasmadas en el proyecto original de esta tesis y se plantearon sus resultados definitivos. El sistema de notas al pie que se ha seleccionado para el texto son las referencias Estilo Chicago adaptadas para la Historia del Arte, mientras que para el catálogo se optó por una



versión más simplificada. En esta última fase, ambos directores y el tutor de la presente tesis doctoral revisaron y supervisaron los textos y las teorías propuestas en los mismos, implementado en gran medida con sus indicaciones la riqueza de las informaciones propuestas y ayudando a su correcto desarrollo con indicaciones precisas y acertadas. El afán se ha concentrado en revisar todo lo publicado, cotejando dichas noticias con los documentos originales y añadiendo nuevos datos fruto de la consulta de archivos en Murcia y Orihuela con la intención de componer una nueva visión global de la producción pictórica en la antigua Diócesis de Cartagena.



*Contexto general de las artes durante el  
siglo XVI en la Diócesis de Cartagena*

El contexto socio-político en el que se inserta la producción artística del siglo XVI en España y en los antiguos territorios de la Diócesis de Cartagena, es uno de los más destacados de su historia por el gran auge económico y social que disfrutó. Un momento en el que además se trató de definir aquello que hoy en día se entiende como el elemento identificador del Arte Español. Esta centuria en España fue dinámica, vivaz y cargada de eventos que modificaron el ambiente colectivo en profundidad. En este sentido, una fecha clave en el desarrollo del concepto de país unido es 1469, año en el que se produce la unión de Aragón y Castilla a través del matrimonio de Isabel de Castilla y Fernando de Aragón. Pero no únicamente las nupcias de los Reyes Católicos resultaron fundamentales para el posterior desarrollo de la cultura, este periodo histórico tiene un largo alcance desde 1492, con el descubrimiento de América y sobre todo con la conquista del Reino de Granada. Es en este instante cuando se comienza la búsqueda de una identidad representativa del reino cuya solución fue el uso de la figura de los reyes y su corte, de la cual procedían los Fajardo y Chacón, marqueses de los Vélez y adelantados de Murcia. Son los años de la Inquisición -a partir de 1478-, de expediciones militares -capitaneadas por Fernández de Córdoba-, y de la empresa americana, elementos fundamentales para la expansión y consolidación de la influencia española en multitud de territorios. Este hecho llevado a las artes se manifestó en un primer momento con un gusto basado en la imperante influencia gótico-flamenca -generalizada con excepciones como el Reino de Valencia- hasta al menos 1516, cuando España sufrió un cambio importante con la muerte de Fernando el Católico y el ascenso al trono de Carlos V y su ambición imperialista, cuya predilección por las artes en los primeros años continuó siendo puramente flamenca. Con el reinado de Felipe II se aprecia, a mediados y finales del siglo XVI, una complicación del concepto identitario España, a la que se deben de sumar las nuevas directrices marcadas por el Concilio de Trento, que no llegarán en su totalidad hasta el último cuarto de la centuria. Este monarca no sólo gobernó la Península Ibérica, también Flandes, Milán y era el heredero de la corona de Nápoles. Por tanto, los influjos de las tierras dominadas se convertirán a partir de la segunda mitad del siglo XVI en fundamentales dentro del contexto de la cultura, repercutiendo directamente en la producción artística.

En este marco general llegaron a España las concepciones puras del Renacimiento, iniciadas en el siglo XIV en Florencia cuando Petrarca y Boccaccio comenzaron a basar sus estudios en el clasicismo, y que se transfiguraron en el arte con protagonistas como el arquitecto Filippo Brunelleschi y sus obras en *el Hospital de los Inocentes* y la cúpula de Santa Maria de las Flores, Masaccio y la capilla Brancacci en pintura y Donatello en el mundo de la escultura. El tercer cimiento sobre el que asentar la llegada de las nuevas ideas artísticas serán los tratados. Entre ellos destaca por su originalidad y simbolismo la publicación y difusión del de Vitrubio, *De architectura*, y lo que significó la nueva interpretación de este elemento de síntesis, fundamental para vincular la forma humana y arquitectónica. También León Battista Alberti con su racionalización de las artes o Giorgio Vasari con *las Vidas* contribuyeron enormemente a la difusión de las nuevas concepciones. El Renacimiento estético se fundamentaba en los elementos de recuperación cultural de los modelos clásicos, movimiento que comienza a mediados del siglo XV y que despertó en Occidente un vivo entusiasmo por el estudio de la antigüedad griega y latina. Pero no sólo desde Italia se promovieron las artes. Un componente fundamental en la difusión de las concepciones estéticas fue Alberto Dürero y la multitud de tratados y libros de grabados que produjo, cuya influencia resulta fundamental para un gran número de artistas de principios y mediados del siglo XVI. El renacimiento, en definitiva, se basó en una profunda asimilación de las teorías del humanismo.

En este sentido otro elemento de gran valor para comprender a la alta sociedad renacentista es *el Cortesano* de Castiglione, publicado en 1528. Este texto es uno de los grandes ejes de referencia para entender los comportamientos sociales del poder en esta centuria, y que seguirá vigente hasta prácticamente la Revolución Francesa. El libro de Baldassarre Castiglione fijó las características que debían tener todos aquellos intelectuales que no realizaban trabajos manuales, por razón de corte, burguesía u oficios, entre los que se contaban los poetas, literatos, arquitectos, y más tarde se consideraría también a los pintores y escultores. Estos últimos comienzan a aparecer en este grupo de intelectuales cuando se empieza a legitimar su profesión, siempre basándose en los esquemas del mundo clásico y a tenor de las nuevas aportaciones creativas que manifestaban en el mundo de las artes. En Murcia, Pedro Fajardo y

Chacón, primer marqués de los Vélez, se mostrará influenciado por este texto, como se demuestra en la concepción humanística de parte de la decoración del castillo de Vélez Blanco<sup>1</sup>.

Estos hechos se pueden traducir como el concepto de Renacimiento que responde a ciertas características que varían según la localización. El gusto flamenco imperante en la España de los Reyes Católicos, sobre todo en la zona de Castilla -donde se encontraba Murcia-, se basaba en una representación casi gótica, estática, con predominio de fondos dorados de las obras, mientras que en Italia lo que interesaba era la capacidad de las pinturas de crear un espacio estructurado en la perspectiva y los modelos clásicos, como genialmente adaptarán *los Hernandos* en Valencia. El Renacimiento Español no se puede considerar un traslado, sino una asimilación paulatina de las formas italianas. Por lo tanto, no resultó únicamente una ruptura con lo anterior, sino que fue la culminación evolutiva del gótico de inspiración flamenca, tomando ejemplos de ambos lados y cuya aplicación, o no aplicación, de estas concepciones dependió enormemente del gusto de sus comitentes y del carácter innovador de determinados estamentos de los reinos dónde se producía. La difusión de estos nuevos elementos procedentes de Italia, que se incorporaron lentamente, se produce principalmente en zonas cuyas relaciones entre la Península Ibérica y la Itálica eran habituales. El Reino de Aragón tenía posesiones en Italia y eso hace que se establezcan relaciones comerciales tempranamente. Además, las zonas de Murcia y Valencia mantenían contactos con Génova y el norte de Italia, lo que favoreció que las primeras obras aparezcan ya a principios del siglo XV. También la presencia de artistas italianos en España favoreció la llegada de las nuevas corrientes artísticas, como en el caso de Paolo da San Leocadio o Jacopo Torni, y no menos importante fue la formación de artistas españoles en Italia como Pedro Berruguete, Pedro Fernández o *los Hernandos*.

---

<sup>1</sup> DIETMAR ROTH, “Vivir noblemente. Vélez Blanco: corte de los Fajardo en la época del primer y segundo marqués”, en: JUAN IGNACIO RUIZ LÓPEZ (Coor), *Signum: la gloria del Renacimiento en el Reino de Murcia* (Murcia: Tipografía San Francisco, Cat. Exp. 2017), 63-100.

En la antigua Diócesis de Cartagena el fin de la Reconquista y la consecuente incorporación del Reino de Granada a los territorios de Castilla favorecieron la llegada de una nueva prosperidad que impulsó la creación de novedosos proyectos artístico-culturales, en gran medida destinados al aparato decorativo de la catedral. La unión con la ciudad nazarí resultará fundamental no sólo por la nueva estabilidad social que trajo consigo, sino además por la cantidad de artistas que llegarán desde este territorio. En este sentido, un texto fundamental para el estudio panorámico de las concepciones artísticas del siglo XVI en los territorios de la antigua diócesis se debe al compendio histórico de Belda Navarro y Hernández Albadelejo. Ambos profesores condensaron la historia artística de la diócesis y sus protagonistas desde los tiempos de la Reconquista, creando un escrito esencial para la futura investigación<sup>2</sup>, una iniciativa que completó el camino trazado por la exposición *Huellas: la catedral de Murcia* en 2002, y que reunió gran parte de las obras más representativas de esta división religiosa<sup>3</sup>. La actitud reformista, o mejor dicho evolutiva, del cabildo sirvió para demostrar el buen momento que afrontaba la diócesis, lo que traducido en las artes significó el espaldarazo definitivo hacia nuevas soluciones representativas. Pero no sólo la catedral inició estas importantes obras, también el Concejo promovió este proceso de reforma fortaleciendo sus instituciones e iniciando una campaña embellecedora de la ciudad, como se desprende de la interpretación del encargo a Hernando de Llanos para la decoración de las puertas del Puente y de la Aduana.

Esta situación se verá reforzada con el nombramiento en estos años de una serie de obispos con marcadas actitudes reformadoras, y fuertemente ligados a la Corona de Castilla, como fueron Martín Fernández de Angulo (1508-1510); Mateo Lang (1513-1540), arzobispo de Salzburgo, cardenal de Sant'Angelo y persona cercana a Carlos V; Juan Martínez Silíceo (1541-1546), preceptor de Felipe II y arzobispo de Toledo; y Esteban Almeyda (1546-1563), miembro de la casa real portuguesa y

---

<sup>2</sup> CRISTÓBAL BELDA NAVARRO y ELÍAS HERNÁNDEZ ALBADALEJO, *Arte en la Región de Murcia: de la Reconquista a la Ilustración* (Murcia: Editorial Regional de Murcia, 2006), 135-208.

<sup>3</sup> CRISTOBAL BELDA NAVARRO (Coor) *Huellas: Catedral de Murcia* (Murcia: Caja de ahorros de Murcia, Cat. Exp. 2002).

protector de los jesuitas, como se demostrará en la fundación de San Esteban en Murcia<sup>4</sup>. A estos personajes ilustres hay que sumar otras figuras como Rodrigo Gil de Junteron, protonotario apostólico de Julio II en Roma; Sebastián Clavijo, deán en la catedral en un momento en el cual el obispo dirigía desde la distancia y persona de contacto con la corte del papa Medici Clemente VII; y los canónigos Pedro García de Medina, Salvatierra o los hermanos Diego y Juan Valdés. Todas éstas eran figuras que por su pasado habían estado en contacto con las nuevas corrientes humanísticas y cortesanas y, por lo tanto, demostraban un alto conocimiento de la cultura renacentista y sus concepciones. Además, entre los personajes ilustres habría que añadir otros como el canónigo Jerónimo Grasso, de procedencia genovesa y cuya familia mantenía contactos comerciales con el norte de Italia. Estos hechos favorecieron la llegada de la cultura y, por consiguiente, de obras de arte de inspiración italiana tanto en la capital como, en menor medida, en otras localidades de la Diócesis de Cartagena.

El arte de los primeros años del siglo XVI en Murcia es una manifestación, sobre todo en arquitectura, en relación con las concepciones italianas y por tanto de alta calidad. Hasta aproximadamente la década de 1560 se iniciaron numerosos proyectos de renovación y desarrollo urbano que poco a poco actualizaron la estructura visual de la diócesis siendo buenos ejemplos las ciudades de Murcia, Lorca, Albacete, Chinchilla, Yecla, Jumilla, Caravaca y Orihuela. Este factor desembocó en una nueva necesidad de decoraciones litúrgicas en sus iglesias, lo que tuvo como consecuencia una cierta actividad pictórica desde 1514 en la catedral y a partir de 1530 en el resto de los templos.

---

<sup>4</sup> ANTONIO DE LOS REYES, "La catedral de Murcia (primera mitad del siglo XVI)". *Murgetana*, nº29 (1968): 107-108; MARÍA JOSÉ OLIVARES TEROL "Los obispos de la Diócesis Cartaginense durante el siglo XVI y sus relaciones con el cabildo catedralicio". *Murgetana*, nº 109 (2003): 47-65.



## *La catedral de Murcia*

En la catedral de Murcia, tras finalizar el cerramiento de los muros perimetrales y las bóvedas en altura, se acometieron las labores de decoración de sus interiores, donde destacó la utilización del clasicismo con el objetivo de otorgar a la seo la categoría que se merecía según las ambiciones de su cabildo<sup>5</sup>. En este sentido llaman la atención la serie de proyectos que se iniciaron bajo tal propósito: la nueva torre y sacristía -localizada en su parte baja-, la ante-sacristía, la puerta de las Cadenas, la ampliación de los pies del templo -con sus consecuentes nuevos espacios-, la nueva fachada y la reforma del lado septentrional de la girola. Estas importantes empresas arquitectónicas se completaron con una serie de manifestaciones escultóricas y pictóricas donde se debe insertar la figura del principal pintor documentado en Murcia durante estos años, Hernando de Llanos. Este artista desarrolló los proyectos de pintura de la capilla del Corpus y del altar mayor, mientras que sus descendientes formales se ocuparon de la capilla de san Juan de la Clastra y de la finalización de los proyectos de mayor envergadura iniciados por el maestro. Este nuevo panorama artístico situó por primera vez a la diócesis como un interesante centro emanador de arte y de las nuevas concepciones renacentistas, atrayendo en consecuencia a nuevos e importantes artistas durante varias décadas. La llegada de estos creadores, especialmente en arquitectura, se tradujo en una notable evolución de las artes. Sin embargo en pintura la muerte del citado Llanos no permitió su completo desarrollo, aunque sí la creación, por parte de su hermano y heredero formal Andrés de Llanos, de un taller ubicado en la capital desde la cual servía al resto de territorios de la Diócesis de Cartagena, como se desarrollará en los próximos capítulos. En definitiva Murcia, y su catedral como centro de difusión, se confirmaron como un importante espacio representativo de las nuevas formas, un periodo de esplendor que no duró pero marcó un importante momento en la producción artística murciana. Para el correcto estudio de las obras acaecidas en la catedral de Murcia durante la primera parte del siglo XVI, además de los textos ya citados, a nivel

---

<sup>5</sup> JUAN TORRES FONTES, "Las obras de la catedral de Murcia en el siglo XV y sus maestros Mayores". *Murgetana*, nº30 (1969): 5-41. Las noticias relativas a las nuevas pretensiones del cabildo, previas a la construcción de la puerta de las Cadenas, se localizan en las páginas 25-34

documental se deben destacar las investigaciones de González Simancas, Antonio de los Reyes y Alfredo Vera Botí<sup>6</sup>.

La primera gran manifestación que se puede considerar como plenamente inserta en las corrientes renacentistas fue la puerta de las Cadenas. Para la realización de esta temprana e incompleta obra renaciente primero se tuvo que modificar sustancialmente la estructura del templo, prescindiendo de la antigua torre y sustituyendo importantes capillas como la de los Agüera, descendientes del jurista Jacobo de las Leyes, que fue trasladada a la zona de la girola. De autor desconocido, esta primera intervención de cierto peso en la principal iglesia de Murcia se fecha en torno a 1514, año en el que se documenta por primera vez a Hernando de Llanos a la ciudad. Su estructura ha sido a veces relacionada con la labor del maestro Matheo, al que históricamente se ha asociado la traza del retablo mayor, y al cual se le supone una cierta participación en el diseño final de la sacristía de la célebre capilla de los Vélez -en torno a 1517-, en los trabajos de San Juan de Albacete y en el desaparecido retablo de Chinchilla. La puerta presenta un esquema bipartito de fachada-retablo donde se conjuga la tradición medieval y una influencia decorativa traída directamente de las nuevas corrientes de inspiración clásica. Pese a la posterior reforma barroca del segundo piso, la fachada aparentemente mantuvo su estructura original con añadidos decorativos tales como los santos Leandro, Isidoro y Fulgencio, la Virgen de la Leche y la Cruz en su parte alta<sup>7</sup>.

La segunda empresa en la que se embarcó el cabildo, siempre en relación con las nuevas concepciones artísticas, fue el monumental proyecto de la torre. Esta iniciativa, casi faraónica, que emprendió el clero catedralicio con el nuevo *campanile* seguía las directrices marcadas por el obispo Lang en su objetivo de mostrar la magnificencia del reino en una construcción que debía convertirse en elemento distintivo y parte

---

<sup>6</sup> MANUEL GONZÁLEZ SIMANCAS, "La catedral de Murcia. Noticias referentes a su fábrica y obras artísticas", *Revista del archivos, bibliotecas y museos*, nº 24 (1911): 510-538; DE LOS REYES, "La catedral de Murcia (primera mitad del siglo XVI)", 71-108; ANTONIO DE LOS REYES, "La catedral de Murcia (torre y campanas). *Murgetana*, nº 37 (1971): 71-110; y ANTONIO DE LOS REYES, "La Catedral de Murcia. Edificación. Siglos XIV-XVIII". *Murgetana*, nº 136 (2017): 37-56. ALFREDO VERA BOTÍ, *la catedral de Murcia y su plan director* (Murcia: Colegio Oficial de Arquitectos de Murcia, 1994).

<sup>7</sup> Ver figura 1.



**Figura 1.** La portada de las Cadenas. Catedral de Murcia. Fuente: [lacatedraldemurcia.com](http://lacatedraldemurcia.com)

protagonista de lo que hoy en día se podría definir como el *skyline* de la ciudad. La torre venía a continuar el proyecto de reforma del lado norte del templo iniciado con la puerta de las Cadenas. Se configura como un edificio anexo, externo al resto del cuerpo de la catedral donde se recogen, en sus dos primeros cuerpos, las influencias italianas adaptadas a una nueva función decorativa, apostando por una nueva monumentalidad sin precedentes en la diócesis. Su primera traza se ha asociado generalmente al artista que hacía las veces de maestro mayor de la fábrica, Francisco Florentín, quien había sustituido en el cargo a Juan de León<sup>8</sup>. Este creador de procedencia italiana llegó a Murcia desde uno de los principales centros artísticos de Castilla como era Granada -al igual que sus sucesores- y realizaría únicamente la primera traza, tras la cual lo sucedió en el encargo Jacobo Florentín. Este segundo artista, cuyo nombre real se ha ligado a la figura de Jacopo Torni o Jacopo l'Indaco, sería sucedido a su vez en estas labores por Jerónimo Quijano, el gran maestro renacentista de la diócesis y al que se debe íntegramente la realización del segundo cuerpo de la torre. Tras un abandono momentáneo de los trabajos, los últimos espacios se levantaron en fechas posteriores ya inmersos en las concepciones del arte barroco y neoclásico.

El primero de estos artistas citados, Francisco Florentín, se incorporó a los trabajos de la catedral en 1519, cinco años después de la llegada segura de Llanos a Murcia y momento de la conclusión parcial de la puerta de las Cadenas. Su muerte en 1522 produjo que tanto los trabajos de la torre como los de su sacristía interna fueran continuados por Jacobo Florentín, artista que históricamente se ha relacionado con el creador citado por Vasari en sus *Vidas* como l'Indaco, de formación florentina -inspiración que también tendrá Llanos en pintura- y asociado al círculo de Miguel Ángel<sup>9</sup>. Se trata por tanto del arribo de una serie de artistas vinculados al arte italiano con un cierto pasado en grandes talleres que tras un primer momento en España -en el caso de Jacobo en Jaén y Granada- donde alcanzarían cierta notoriedad, llegarían a Murcia en plenitud artística. Esta magnificencia decorativa se observa en las

---

<sup>8</sup> DE LOS REYES, "La catedral de Murcia (primera mitad del siglo XVI)", 73-74.

<sup>9</sup> LILIANA CAMPOS PALLARÉS, "Un recorrido por la pintura de Jacopo Torni: características e hipótesis en torno a ella". *Cuadernos de Arte de Granada*, nº42 (2011): 19-36; DE LOS REYES, "La Catedral de Murcia. Edificación. Siglos XIV-XVIII", 48.





Figura 2. Primer cuerpo de la torre campanario de la catedral. Catedral de Murcia. Fuente: regmurcia.com.

decoraciones con estilos vegetales y guirnaldas del primer cuerpo de la torre, de clara inspiración palaciega italiana, llevada en este caso al adobo de una superficie religiosa con el objetivo de crear un aspecto de grandiosidad<sup>10</sup>. Un elemento funcional, casi litúrgico, que a su vez servía para demostrar la correcta aplicación de las concepciones arquitectónicas típicas del periodo renacentista presentes en España. Tras la desaparición de Francisco, su testigo lo recogerá el citado Jacobo el cual, como posteriormente escribirá su hijo Lázaro de Velasco en el preámbulo de la traducción castellana de los tratados de Vitrubio, ordenó y finalizó este primer tramo de la torre. Se asocian a su mano además las decoraciones vegetales, siempre a modo de guirnaldas, de las pilastras que organizan el espacio de la torre y de las hornacinas. Resulta casi imposible separar la mano de uno u otro de los Florentín, pero su labor significó la creación y adaptación de las concepciones puramente renacentistas en busca de una grandiosidad sin duda conseguida.

---

<sup>10</sup> Ver figura 2.



**Figura 3.** Segundo cuerpo de la torre campanario de la catedral. Catedral de Murcia. Fuente: regmurcia.com

La muerte sorprenderá a Jacobo en el año 1525, mientras realizaba los trabajos de la pila bautismal de Villena -territorio dependiente de la Diócesis de Cartagena en aquellos años-, por lo que el segundo cuerpo de la torre sería realizado por otro artista en perfecta consonancia con su arte pero originario de España, Jerónimo Quijano, maestro mayor hasta su muerte en 1563<sup>11</sup>. Este importante artista para el desarrollo del Renacimiento en la Diócesis de Cartagena promovió un estilo italianizante, pero sustituyendo lo meramente ornamental por el marcado clasicismo característico de todas sus obras. El segundo cuerpo, finalizado en 1545, marcará las pautas del arte en los territorios bajo el abrigo director del cabildo murciano. Tras estos dos primeros bloques se produjo una paralización de los trabajos de la torre, debido a nuevos problemas estructurales que se estaban produciendo en el interior del templo. El principal estudio de las consecuencias artísticas del clasicismo promovido por Quijano se debe a Gutiérrez-Cortines Corral, quien realizó un interesante catálogo sobre las manifestaciones arquitectónicas edificadas durante este periodo en los territorios de la antigua diócesis<sup>12</sup>.

---

<sup>11</sup> Ver figura 3.

<sup>12</sup> CRISTINA GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, *Renacimiento y arquitectura religiosa en la Diócesis de Cartagena* (Murcia: Colegio de Aparejadores y Arquitectos técnicos, 1987).

La tercera obra clave en la catedral de Murcia fue su sacristía, uno de los espacios más representativos del Renacimiento en los territorios de esta antigua demarcación religiosa por la belleza de sus decoraciones y por la concepción clásica de sus formas. Iniciada en 1519, se atribuye a la labor de Francisco hasta 1522 y de Jacobo hasta 1526. Se localiza en el innovador espacio del interior de la torre y presenta una estructura organizada a través de los elementos reguladores de la cornisa, de inspiración clásica, y una cúpula gallonada que servía para crear el efecto de profundidad en un espacio, no demasiado usual en este sentido, como era el interior del cuerpo de un *campanile*. En sus decoraciones se observan los ricos detalles vegetales en relación directa con la torre. Estas características determinan la presencia de un artista con formación pictórica, como era Jacobo, aunque resulta a su vez sugerente la presencia de Llanos en la ciudad, posible fuente de influencias a la hora de aportar soluciones de tan alto nivel. Por otro lado destaca su cajonera interna, la cual también sería inicialmente proyectada por el segundo de los artífices de apellido Florentín a juzgar por un porte de maderas que su suegro, López de Velasco, envió a la catedral<sup>13</sup>. Tras su desaparición la obligación pasó



**Figura 4.** Cajonera de la sacristía de la catedral. Catedral de Murcia. Fuente: regmurcia.com

---

<sup>13</sup> BELDA NAVARRO y HERNÁNDEZ ALBADALEJO, *Arte en la Región de Murcia: de la Reconquista a la Ilustración*, 130.

a Quijano a quien se debe verdaderamente su concepción con la ayuda de sus colaboradores, entre los cuales se encontraba el también pintor Jerónimo de la Lanza<sup>14</sup>.

Por tanto, los trabajos de la sacristía sufrieron una sucesión Francisco-Jacobo-Jerónimo, debiendo a este último su finalización y entre cuyas decoraciones destaca el magnífico panel del *Descendimiento*. A pesar de esto, un incendio en el siglo XVII provocó que muchos de los paneles fueran sustituidos por Gabriel Pérez de Mena<sup>15</sup>.

Otra fundamental manifestación del Renacimiento arquitectónico en la catedral es el arco y la ante-sacristía que da acceso a la misma, cuya estructura se encuentra en relación con los tratados de arquitectura antes citados. Esta portada interna permite, por sus características, asociar su primera traza a Jacobo Florentín, aunque es muy probable la participación fundamental de Quijano. Fuera como fuese, lo cierto es que esta puerta de ingreso a uno de los espacios de mayor simbolismo religioso del templo demuestra la gran comprensión del clasicismo arquitectónico que ambos autores demostraron en sus carreras. El uso del esquema de arco de triunfo, las columnas estriadas, las cabezas de mujer como capiteles o su cúpula en espiral representan la correcta adaptación del arte clásico, en consonancia con la torre y con *los Desposorios* de Hernando de Llanos. El interior de la sacristía y su portada de ingreso configuran sin duda uno de los mejores ejemplos de la llegada e implantación de estas características en Murcia, cuya influencia se aprecia de nuevo en la cabecera de la iglesia de Chinchilla, obra de Quijano entre 1536 y 1541, lo que permite asociar parte de esta portada a dicho maestro.

Las nuevas capillas que se realizaron durante la primera mitad del siglo XVI en la catedral también responden al nuevo programa que defendían estos artistas de marcadas concepciones clásicas. Entre ellas destacan la capilla de Junterón o Junterones y la capilla de Jacobo de las Leyes. Esta última, como ya ha dicho, respondía a la necesidad de trasladar el antiguo espacio de los Agüera, que contenía los restos del jurista medieval, a su nuevo emplazamiento en la zona de la girola para dar paso a la nueva

---

<sup>14</sup> Ver figura 4.

<sup>15</sup> BELDA NAVARRO y HERNÁNDEZ ALBADALEJO, *Arte en la Región de Murcia: de la Reconquista a la Ilustración*, 78 y 131.



puerta de las Cadenas y la torre. Su realización se debe a Jerónimo Quijano, como una de sus primeras obras y sobre todo como uno de los más tempranos ejemplos del humanismo, en lo que a un sepulcro se refiere, de la Diócesis de Cartagena. Simboliza la exaltación de la vida del personaje protagonista del espacio fúnebre, donde el maestro creó un rico efecto de perspectiva a través de la talla del mármol, una composición intelectual y avanzada sin precedentes en la catedral que logró paliar los problemas del limitado espacio disponible. Entre sus decoraciones posee un rico retablo tallado de *la Encarnación* cuyos elementos decorativos se encuentran en perfecta consonancia con lo que Hernando de Llanos había realizado en pintura a partir de 1516 con *los Desposorios de María*. La capilla presencia una planta triangular cubierta por un sistema decorativo en cuyo centro se inserta el escudo familiar. Por tanto, este espacio sagrado significó la implantación del concepto humanista de exaltación de la vida del difunto, con una configuración clásica, monumental pese a su pequeño espacio, y perspectivamente evolucionada para ser vista desde la girola.

Sin embargo, la principal capilla sepulcral renacentista, en cuanto a novedad de sus concepciones, es la capilla de Rodrigo Gil de Junterón<sup>16</sup>. Encargada en 1515 por el arcediano de Lorca, sus obras no se iniciaron hasta diez años más tarde, siendo continuadas en 1545 y finalizadas casi a finales de la centuria, por lo que atribuirle a la obra de un único artista parece una misión casi imposible<sup>17</sup>. Es muy probable que su materialización en la piedra se deba en gran parte a Jerónimo Quijano, sobre dibujo de sus predecesores. Aquí el concepto de exaltación personal se multiplica, siendo una de las cláusulas testamentarias que el único en poder ser sepultado en las proximidades del altar fuese el mismo Junterón<sup>18</sup>. Para tal fin el protonotario de Julio II hizo traer desde Italia un sarcófago romano que haría las veces de ataúd, demostrando una vez más su alta posición social. Entre sus ricas decoraciones destaca el retablo marmóreo con el

---

<sup>16</sup> Ver figura 5.

<sup>17</sup> DE LOS REYES, "La catedral de Murcia (primera mitad del siglo XVI)", 88-90; BELDA NAVARRO y HERNÁNDEZ ALBADALEJO, *Arte en la Región de Murcia: de la Reconquista a la Ilustración*, 136.

<sup>18</sup> BELDA NAVARRO y HERNÁNDEZ ALBADALEJO, 136-137.

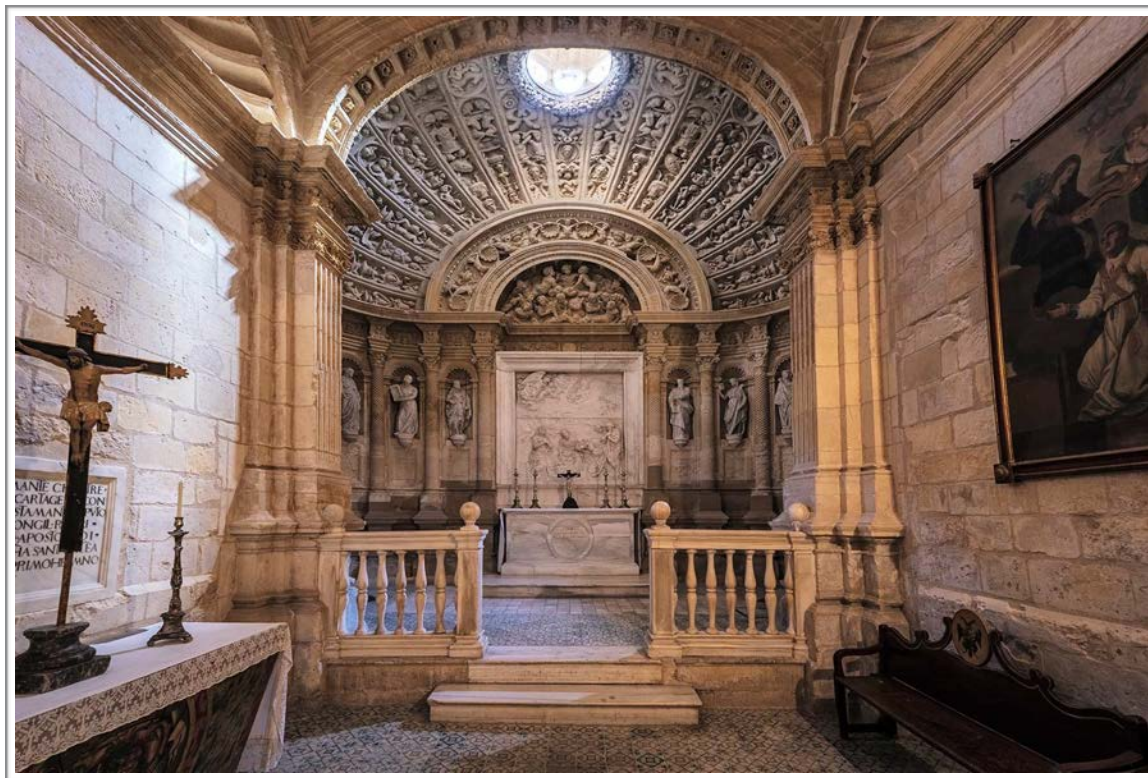


Figura 5. Capilla de Junteron. Catedral de Murcia. Fuente: catedraldemurcia.com

tema de *la Adoración de los pastores*, magistralmente tallado siguiendo con las concepciones constructivas de la capilla.

## *La arquitectura*

En la arquitectura, al igual que en la pintura como se verá en el desarrollo de la presente tesis, las concepciones renacentistas no llegarán únicamente al principal templo de la diócesis. Como ya se ha adelantado, gran parte de los principales estudios de las consecuencias de la arquitectura clásica en los territorios de la antigua Diócesis de Cartagena se deben a la profesora Gutiérrez-Cortines Corral. En este sentido, tras la toma de Granada y el fin del carácter fronterizo del Reino de Murcia se inició todo un rico proceso de adecuación de sus concepciones artísticas, eminentemente arquitectónicas, favorecidas por el gobierno de los Reyes Católicos. Cartagena, que políticamente pertenecía como señorío a Pedro Fajardo, pasó en 1503 a depender de la Corona, provocando una serie de reformas a nivel militar. Cartagena se estableció como centro defensivo, mientras que Murcia como capital administrativa y cultural. En favor de la cesión de Cartagena por parte de Fajardo, éste recibió el marquesado de Vélez, lo

que en las artes se manifestó con la finalización de su capilla familiar en 1507 y la construcción del castillo de Vélez Blanco.

Esta situación de estabilidad política y paz social favoreció el aumento de la riqueza y la demografía del territorio, la transformación o evolución de las ciudades y el desarrollo de las nuevas propuestas artísticas conforme a las ideas derivadas del humanismo de inspiración italiana. El aumento de la población conllevaba consigo ciertas necesidades sociales como la creación de nuevos templos que satisficieran las demandas religiosas de la población bajo los reinados de Carlos V y Felipe II. Pero no sólo a nivel religioso, también a nivel administrativo las ciudades se agrandaron, saliendo de los muros perimetrales que las contenían y provocando la decadencia e ineficacia de los mismos, pese a algunas iniciativas de decoro de sus estructuras como la decoración por parte de Hernando de Llanos de las puertas del Puente y de la Aduana.

En este siglo XVI, por tanto, se construyeron nuevos templos que venían a ocupar un vacío creado por la ampliación de los núcleos urbanos. Las precedentes iglesias parroquiales y pequeñas ermitas o no existían o en muchos casos no lograban abastecer las nuevas necesidades de la población por lo que en el interior de los territorios de la diócesis se produjo una proliferación de construcciones -principalmente entre las décadas de 1530 y 1560-, y actuaciones urbanísticas, aunque el trazado urbano de la capital, por su compleja estructura heredada del periodo musulmán, no permitió grandes modificaciones como la creación de una plaza mayor. A su vez las ciudades se modernizaron adaptándose también a las exigencias palaciegas de la naciente burguesía, como el palacio de los Celdranes o el palacio Riquelme, aunque pocas son las construcciones en este sentido que han llegado a la actualidad. En Cartagena, por otro lado, destacaron las fortificaciones defensivas sobre las sociales<sup>19</sup>.

En este sentido, en la arquitectura despuntaron principalmente los templos asociados a los artistas que desarrollaron su actividad en la catedral, algo que también se trasladará al mundo de la pintura de mano de Andrés de Llanos y Juan de Vitoria. En arquitectura sobresale por tanto la presencia de los citados maestros de origen florentino

---

<sup>19</sup> ALFREDO VERA BOTÍ, "El sistema defensivo entre la utopía y la urgencia", en: RUIZ LÓPEZ (Coord), *Signum: la gloria del Renacimiento en el Reino de Murcia*, 101-144.

y de Jerónimo Quijano, pero tras estos se abrirían paso algunos creadores dependientes de sus formas clásicas como Juan Rodríguez -colaborador de Quijano y continuador de algunas de sus obras tras su muerte-, Juan Inglés -que nunca alcanzará el cargo de maestro mayor pese a sus esfuerzos-, y posteriormente Pedro Monte de Isla. Esta nueva visión de las artes en la diócesis no era más que la prolongación de las concepciones de la catedral en los territorios bajo su influencia. El clasicismo reinó, como ilustran tanto Gutiérrez-Cortines Corral como Belda Navarro y Hernández Albadalejo, siendo Quijano su principal valedor hasta su muerte en 1563, aplicando estas concepciones sobre estructuras en inicio góticas y provocando una evolución desde soluciones tradicionales hacia elementos constructivos cargados de novedades. Siguiendo esta línea destaca la iglesia de Chinchilla, donde gracias a Sebastián Clavijo intervendría Quijano en su cabecera entre 1536 y 1541. También se iniciarían los trabajos de la colegiata de San Patricio en Lorca, siempre promovida por el deán de la catedral y realizada a partir de 1533 bajo diseño de Quijano, como consecuencia de la nueva magnificencia que la ciudad había obtenido tras la consecución de una iglesia colegial. Este templo, cuya realización se prolongó durante varios siglos, fue la mayor empresa arquitectónica desde la catedral, de la cual se inspira, con el permiso de San Juan de Albacete y a finales de siglo El Salvador de Orihuela -cuya ampliación se debe a Juan Inglés-. Otras iniciativas novedosas en este sentido son las iglesias de Santiago de Jumilla y Santiago de Orihuela. De nuevo en estos templos se observa la influencia de Quijano en sus composiciones, resultando fundamentales estos conceptos clásicos para la creación de tipología de iglesia monumental trazada en parte por el maestro pero realizadas por sus colaboradores en las décadas centrales del siglo XVI. Como se observa, el influjo de Quijano fue fundamental para el desarrollo de la arquitectura como la influencia de Hernando de Llanos en la pintura, pero a diferencia de ésta, su presencia continuada en la diócesis favoreció enormemente el florecimiento de este arte hasta su renovación a partir de la década de 1570, con la presencia de los citados Juan Inglés y Pedro Monte de Isla, defensores de un estilo más purista y simplificado.

De menor nivel monumental, pero similar dignidad clásica, son algunas de las iglesias que sufrieron importantes modificaciones en este siglo y que compartirán, conviviendo con las denominadas “mayores”, la aplicación de las nuevas concepciones. Templos como San Martín de La Gineta o Santa María de Letur, entre otras, mantienen ciertas características comunes pero simplificadas en función de las necesidades y los recursos económicos: edificios de nave única con capillas entre hornacinas, torre y sacristía según la traza. Una tipología de inicios de siglo que evolucionó paulatinamente a un sistema de planta salón con tres naves separadas por columnas como en los ejemplos de El Salvador de Caravaca, Hellín, Cehegín o Moratalla. Una última modalidad constructiva serían aquellas iglesias secundarias con cubriciones de madera creadas para satisfacer las necesidades de la población en localidades o barrios donde ya existía una gran iglesia o donde el nivel económico no alcanzaba para una construcción mayor. Prácticamente en todas las ciudades importantes del reino se produjeron este tipo de iglesias, que con el pasar de los años sufrieron importantes modificaciones barrocas. Entre ellas podríamos destacar la iglesia de Santa Eulalia de Murcia, donde trabajarían Ginés de Escobar y Juan de Vitoria, o Santa Catalina, de la misma ciudad.

Otro esquema compositivo que durante el siglo XVI gozó de diversos ejemplos constructivos es el conventual, basado en una nave única, techumbre de madera, capillas entre contrafuertes y un claustro adosado para el desarrollo de la vida religiosa. Esta tipología constructiva se desarrolló con cierta proliferación en la antigua Diócesis de Cartagena, sin la pretensión de grandiosidad -con algunas excepciones- de otras edificaciones religiosas. Entre ellas destacan los conjuntos de San Francisco de Mula, Hellín, Lorca, Verónicas en Murcia, San Ginés de la Jara en la zona de Cartagena, Santo Domingo de Murcia -obra de Juan Rodríguez-, y sobre todo Santo Domingo de Orihuela. Éste último, colegio dominico y posteriormente universidad pontificia, fue construido desde mediados del siglo XVI por deseo específico de su protector Fernando de Loazes, patriarca de Antioquía y arzobispo de Valencia entre otros cargos. Su estructura, finalizada en el periodo barroco, se basaba en una iglesia monumental diseñada por Quijano, edificada sobre el antiguo monasterio del Socorro donde había trabajado Andrés de Llanos en 1536, y dos claustros adyacentes destinados a la vida monacal y universitaria. Aunque el proyecto inicialmente es asociable a Quijano, como

testimonian los planos de su traza original, su materialización se debe en gran parte a la obra de Juan Inglés<sup>20</sup>. Otro complejo de interés es el de San Esteban en Murcia, como ya se ha adelantado, ligado al obispo Almeyda, quien lo mandó construir en 1555 bajo trazas de Quijano, siendo finalizado tras su muerte por Rodríguez. Esta sucesión de los trabajos de ambos artistas tras la desaparición del maestro mayor también se observa en los ejemplos de San Juan de Albacete y San Francisco de Murcia, pero tampoco se debe de olvidar la presencia de otros ayudantes/colaboradores ya en tiempos de la ejecución de los trabajos de la torre como Bartolomé Carmona o Pedro de Rexil<sup>21</sup>.

## *La escultura*

Las manifestaciones artísticas en la antigua Diócesis de Cartagena no fueron únicamente arquitectónicas, también la escultura ocupará un lugar importante, principalmente como manifestación complementaria a la arquitectura. Por este motivo los más destacados artistas escultóricos durante esta primera fase del renacimiento en Murcia serán los mismos protagonistas de la arquitectura. Uno de los principales estudios monográficos de este tema se deben al profesor Hernández Albadalejo en su aproximación al arte de la escultura<sup>22</sup>.

Uno de los principales mecenas de las artes fue Pedro Fajardo. Tras la finalización en 1507 de la capilla familiar en la catedral, casi al mismo tiempo, se iniciaron los trabajos para la construcción de la residencia del primer marqués de los Vélez en la localidad de Vélez Blanco. Gracias al alto nivel cultural que adquirió de la corte real y de tratados como *el Cortesano*, junto a su educación con el italiano Pedro Mártir de Angleria, Fajardo mandó aplicar en la decoración del castillo las concepciones típicas del Renacimiento<sup>23</sup>. Su estructura externa presenta un esquema dependiente del gótico,

---

<sup>20</sup> JAVIER SÁNCHEZ PORTAS. *Loazes y el Colegio de Santo Domingo* (Alicante: Caja Rural, 2003), 65-112.

<sup>21</sup> BELDA NAVARRO y HERNÁNDEZ ALBADALEJO, *Arte en la Región de Murcia: de la Reconquista a la Ilustración*, 146.

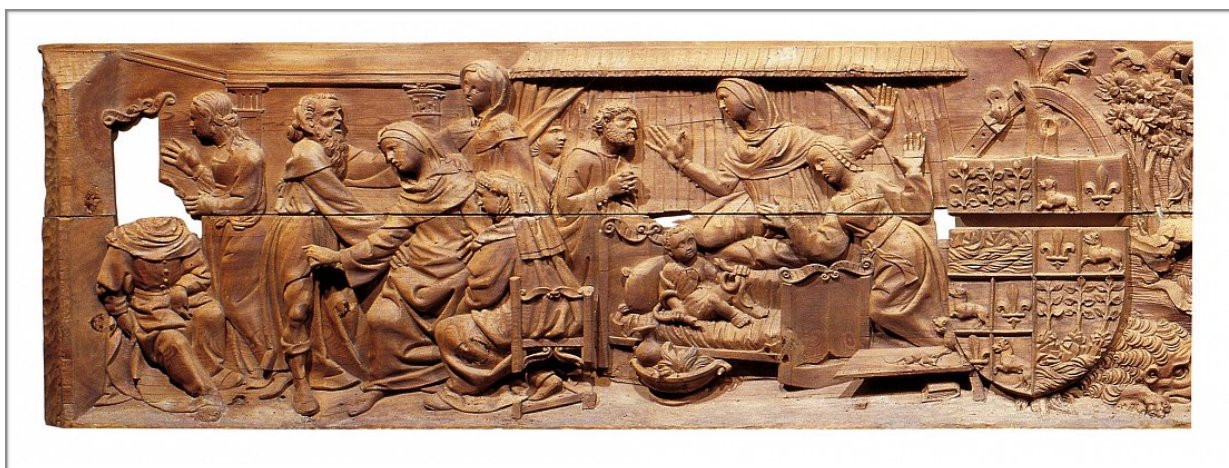
<sup>22</sup> ELIAS HERNÁNDEZ ALBADALEJO, “Escultura y mecenazgo en el s.XVI” en: VVAA. *El legado de la escultura* (Murcia: Ayuntamiento de Murcia, 1996): 33-38.

<sup>23</sup> ROTH, “Vivir noblemente. Vélez Blanco: corte de los Fajardo en la época del primer y segundo marqués”, 84-86 y 91-100.



sin embargo su interior exhibía unas concepciones propias del primer renacimiento ya desde la concepción de su *cortile*, caracterizado por relieves de inspiración italiana que sustituyeron a los originalmente proyectados. Esta labor en ocasiones se ha asociado a la producción de los maestros activos en la ciudad de Granada en estos años: Martín Milanés y Francisco Florentín. Pese a la pérdida y expolio que sufrió el castillo, en el Museo de Artes Decorativas de París se conservan diez relieves procedentes de su decoración con las figuraciones de los temas clásicos de *los trabajos de Hércules* y *el triunfo de César*<sup>24</sup>.

Estos programas decorativos, altamente evolucionados en cuanto a sus conceptos, relacionan directamente la vida de esta importante familia con episodios mitológicos procedentes de la cultura clásica, una solución simbólica muy difundida en los palacios renacentistas italianos durante los siglos XV y XVI. La intención era la de emular los grandes eventos de estos personajes y unirlos a la historia de la familia comitente como parte de la exaltación de las figuras, un concepto humanista que se verá reflejado en las capillas de la catedral y cuyos ejemplos mas representativos serían *el Cortejo de los Reyes Magos* de Benozzo Gozzoli en el palacio Medici-Riccardi de Florencia, *la Camara de los Esposos* de Mantegna en Mantova o la Sala de Audiencias del duque Cosme I en el Palacio de la Señoría de la capital toscana. Esta manifestación requerida por Fajardo fue uno de los primeros ciclos mitológicos con función de exaltación



**Figura 6.** *El Nacimiento de Hércules.* Anónimo. Museo de Artes Decorativas de Paris. Fuente: madparis.fr

<sup>24</sup> Ver figura 6. BELDA NAVARRO y HERNÁNDEZ ALBADALEJO, *Arte en la Región de Murcia: de la Reconquista a la Ilustración*, 169.

familiar que se produjo en España y marca el punto de inicio de la escultura en la diócesis.

Al igual que lo que se verá más adelante en pintura, el periodo de tiempo desde la proyección del castillo de los Vélez y la llegada de los maestros de inspiración italiana a partir de 1514, en escultura no se aprecia la presencia de un gran artista capaz de destacar con rotundidad y crear una escuela firme. Entre estas primeras figuras destaca el maestro Gutierre Gierrero o Guerrero, antiguo colaborador del suegro de Jacobo Florentín, Velasco, y autor de las sillerías del coro de importantes centros artísticos como Jaén y Burgos<sup>25</sup>. De origen alemán, estuvo en contacto con artistas como Felipe Bigarny. Su influjo es determinante en la obra de creadores como Quijano en *el Descendimiento* de la sacristía, al que aceptaría como mancebo en 1514<sup>26</sup>.

Pero sin duda la primera gran obra escultórica sería el retablo del altar mayor de la catedral, iniciado en 1516 bajo estructura de los maestros Matheo y Antonio, motivo principal de la llegada a Murcia de Hernando de Llanos desde Valencia para la decoración de la parte pictórica de algunos de sus espacios. Su lamentable pérdida en 1854, motivada por un devastador incendio, no permite conocer el nivel de participación de Hernando hasta 1525, y de Andrés de Llanos y Jerónimo de la Lanza desde 1526. De las antiguas descripciones se interpreta únicamente como un retablo principalmente escultórico con decoraciones complementarias pintadas, como podría ser su dorado<sup>27</sup>.

La llegada de los Florentín y de Llanos permitió un giro conceptual, abandonando definitivamente las influencias góticas e insertando a la catedral de Murcia en el mundo del clasicismo renacentista, como se demuestra en la obra de Quijano en la sacristía y en

---

<sup>25</sup> CRISTINA TORRES-FONTES SUÁREZ, "Maestro Gutierre Guerrero". *Murgetana*, nº68 (1985): 73-77

<sup>26</sup> BELDA NAVARRO y HERNÁNDEZ ALBADALEJO, *Arte en la Región de Murcia: de la Reconquista a la Ilustración*, 172.

<sup>27</sup> DE LOS REYES, "La catedral de Murcia (primera mitad del siglo XVI)", 78-79; CRISTÓBAL BELDA NAVARRO, "Notas y documentos sobre obras del siglo XVI desaparecidas: El retablo mayor de la Catedral de Murcia". *Anales de la Universidad de Murcia*, nº 29 (1977): 5-19.



las ya citadas obras de la puerta de las Cadenas y la torre de Francisco y Jacobo. El arraigo de estas nuevas concepciones artísticas venía a responder a las exigencias del cabildo catedralicio de crear una imagen global y actualizada del templo que reflejara su grandiosidad. Por lo tanto, se aprecia un deseo de equiparar la catedral murciana, y por reflejo el resto de los templos de la diócesis, con los grandes edificios religiosos españoles a través de la atracción a su fábrica de los principales artistas disponibles, algo que en pintura se verá truncado con la no permanencia de Hernando en la ciudad -ya que la pérdida de calidad de sus seguidores es notable- pero que en arquitectura y escultura gracias a la figura de Quijano se desarrolló con maestría. Como se ha dicho previamente, Jacobo Florentín murió en 1522 en Villena mientras realizaba la pila bautismal de su iglesia. En estos años la labor del arquitecto responsable de la catedral era inseparable a la del tallista en los grandes trabajos del templo, por lo que el diseño de las decoraciones de las arquitecturas se deben íntegramente a estos artistas que tienen como culmen los trabajos de la sacristía, donde el concepto del mundo renacentista italiano queda patente tanto en sus cúpulas, columnas y elementos de decoración vegetal, como en la rica cajonera realizada por Quijano. La formación pictórica de estos artistas también está presente en sus decoraciones, las cuales no permiten excluir la influencia de Llanos, maestro pintor con un importante pasado formativo en los principales talleres italianos. La colaboración entre artistas en este periodo, sobre todo en el interior de grandes empresas decorativas, era habitual y fundamental para enriquecer las composiciones. Algunos ejemplos en materia pictórica de este hecho fueron los trabajos para La Gineta o San Juan de Albacete por parte de Quijano y Andrés de Llanos o la colaboración entre Juan de Vitoria y Juan Rodríguez en el retablo de la Trinidad de Villena.

Tras la desaparición de los Florentín, Quijano ocupó el cargo de arquitecto principal, y por tanto la responsabilidad de las decoraciones escultóricas. Su llegada, procedente de Granada en 1525 (posiblemente junto a otros artistas como Jerónimo de la Lanza), de nuevo evidencia los lazos de unión entre la ciudad andaluza y el cabildo murciano, desde donde ya llegaron los florentinos Francisco y Jacobo. Quijano se formó junto a Bigarny y tiene contactos estrechos con Gierrero, lo que unido a su asimilación del clasicismo dio como resultado el principal artista de la Diócesis de Cartagena hasta

su muerte en 1563. Como se ha visto, es a este creador al que se deben la mayor parte de los diseños arquitectónicos en los años centrales del siglo XVI, a lo que habría que añadir las composiciones marmóreas de la capilla de Jacobo de las Leyes y de Junteron, de la que se haría cargo a partir de su nombramiento en 1526, sin duda los principales ejemplos de manufactura renacentista de la diócesis junto a *los Desposorios* de Llanos y la traza de la sacristía. Una obra fundamental de Quijano que no ha llegado hasta la actualidad es la fachada principal del templo murciano, sustituida por motivos de estabilidad en 1734 por el actual imafrente barroco de Jaime Bort. La influencia de Quijano es fundamental en el panorama nacional, tanto que tras su muerte no hubo un maestro capaz de continuar su estilo con éxito, al igual que lo que sucedió en pintura con la sucesión entre Hernando y Andrés de Llanos. Algunos de sus proyectos fueron continuados por Rodríguez, como la capilla del Socorro de Jerónimo Grasso, pero tras la falta de recursos económicos, y la negativa del cabildo a conceder a Juan Inglés el cargo de maestro mayor, los encargos artísticos se redujeron notablemente. El foco en estos años del tercer cuarto de siglo se concentraba en San Esteban, promovido por el obispo Almeyda, y en Santo Domingo de Orihuela, cuyas decoraciones móviles pertenecen a la labor de los artistas de transición entre los siglos XVI y XVII.

Tras la desaparición de esta corriente escultórica, al igual que en pintura con la llegada de Artus Tizón y Jerónimo de Córdoba, este vacío se llenó con artistas como los Ayala. Estos escultores, Juan, Francisco y Diego, junto al clérigo Domingo Beltrán, fueron los principales defensores de la escultura en un momento en el cual la influencia de Quijano había sido fuertemente mitigada<sup>28</sup>.

### *Las artes suntuarias*

No sólo las artes consideradas “mayores” gozaron de un momento de esplendor en estos primeros años del siglo XVI, también destacaron las producciones de orfebrerías, hierros y textiles como elementos fundamentales para el culto dentro de una evolución total del mundo artístico en su conjunto. En este sentido son destacables las rejerías

---

<sup>28</sup> CRISTÓBAL BELDA NAVARRO, “Escultura en Murcia en la segunda mitad del siglo XVI. La transición al barroco”. *Archivo hispalense: Revista histórica, literaria y artística*, nº 249 (1999): 273-291.

realizadas por Bartolomé de Jaén (o Salamanca) para Caravaca y para la capilla de Macías Coque -donde en 1594 se encontraba *la Adoración de los pastores* de Hernando de Llanos<sup>29</sup>. Pero no sólo este maestro castellano destacaría en este arte. En Murcia y Orihuela se encuentra documentado también el taller del francés Esteban Savannan, responsable de las rejas del altar mayor y el coro de Orihuela, bajo dibujo de Quijano, y del cerramiento de la capilla de santa Catalina de la catedral oriolana, dónde pintaría Andrés de Llanos el retablo de la santa. El carácter privado de las rejas, separando los espacios privados de las naves públicas, era sinónimo de prestigio social y por lo tanto algo difundido en este siglo XVI<sup>30</sup>.

De igual modo la orfebrería y platería, recientemente estudiada por el doctor García Zapata<sup>31</sup>, jugó un papel importante en la realización de actos públicos, precedente a su posterior esplendor a partir del siglo XVII. En este sentido destacan los talleres de Alcaraz o las personalidades de Carlos Vergel, Alonso Cordero y sobre todo Miguel de Vera, quien a partir del último cuarto del siglo XVI favorecerá en gran medida el crecimiento de la platería en la diócesis. En el posterior desarrollo del tema principal de esta tesis, la pintura renacentista entre los años 1514 y 1570, se evidenciará el origen de uno de los principales exponentes del arte pictórico, Juan de Vitoria, nacido en el seno de una familia eminentemente platera, oficio de su padre Gil de Vitoria, de su cuñado Miguel de Valdivieso y de su sobrino Luis de Guevara, evidenciando de nuevo cómo en estos años existían ciertos nexos de unión entre los artistas.

Por último, se debe resaltar el arte del bordado de elementos litúrgicos. Estudiado por el profesor Pérez Sánchez<sup>32</sup>, alcanzó a mediados del siglo XVI en las zonas de Lorca y Murcia un importante desarrollo en base a la utilización de motivos de

---

<sup>29</sup> BELDA NAVARRO y HERNÁNDEZ ALBADALEJO, *Arte en la Región de Murcia: de la Reconquista a la Ilustración*, 211.

<sup>30</sup> Sobre la rejería producida en la Diócesis ver: CRISTÓBAL BELDA NAVARRO, “La obra de rejería de la catedral de Murcia”, *Anales de la Universidad de Murcia*, XXIV (1970 y 1971): 207-234.

<sup>31</sup> IGNACIO JOSÉ GARCÍA ZAPATA, *La orfebrería en el Antiguo Reino de Murcia. Diócesis de Cartagena* (Tesis doctoral: Universidad de Murcia, 2019), 196-203.

<sup>32</sup> MANUEL PÉREZ SÁNCHEZ, *La magnificencia del culto. Estudio histórico-artístico del ornamento litúrgico de la Diócesis de Cartagena* (Murcia: Real Academia Alfonso X del Sabio, 1997), 45-51.

imaginería tales como *putti* y guirnaldas vegetales. Nombres como Diego Diaz, Juan de Villalobos o Cosme de Ávila sobresalen en este ámbito artístico, aunque el más destacado será a Alonso Cordero, creador del taller lorquino en el tercer cuarto del siglo XVI.

### *Consecuencias de las artes en la pintura*

El desarrollo de las artes en el siglo XVI en el antiguo territorio de la Diócesis de Cartagena presenta un perfil interesante, casi dorado en muchos aspectos, y como se ha observado en perfecta sintonía con la pintura que se produjo en estos años. La presencia de importantes personalidades de la arquitectura y sus consecuencias en la escultura y en el resto de las artes, unidas a las renacientes pretensiones del cabildo en materia representativa de su estatus, enmarcan la producción pictórica, contextualizándola y favoreciendo su comprensión.

Por lo tanto, la pintura renacentista que se desarrolló en la antigua diócesis fue una consecuencia de todos estos factores. El camino iniciado por los Florentín es comparable al de Hernando de Llanos, sin embargo la transición de éstos a Quijano fue menos traumática, al punto que este arquitecto logró mantener -y en ocasiones mejorar- el nivel de sus predecesores. Diferente fue la evolución de la pintura, donde los herederos formales de Hernando no consiguieron la brillantez de Jerónimo Quijano, aunque su hermano Andrés de Llanos monopolizó el panorama artístico durante casi treinta años, adscribiéndose como un digno sucesor de los modelos compositivos del colaborador de Leonardo.

En definitiva, estos años del siglo XVI resultan fundamentales para el posterior desarrollo de las artes en general a partir del periodo de estancamiento en el último cuarto de siglo, antecedente directo de las grandes reformas barrocas que se sucedieron de manera casi sistemática en los siglos posteriores, y que provocaron la pérdida de gran parte de estos elementos.

# *I. Fundamentación teórica de la pintura*

## **I.1) Prefacio:**

Múltiples y muy conocidas son las dificultades que presenta el estudio de la pintura murciana del siglo XVI, en gran parte debidas a la insuficiencia de tratados bibliográficos específicos y a la escasez de pinturas conservadas, a lo que se deben añadir los resultados entremezclados, y hasta contradictorios, que históricamente la crítica artística ha propuesto. Es un deber de la presente tesis favorecer el esclarecimiento de las distintas personalidades artísticas, así como huir de las especulaciones que insistentemente ha sufrido la vertiente pictórica del Renacimiento murciano. Para realizar el presente *estado de la cuestión* se han seleccionado los que se pueden considerar como los estudios de obligada referencia que, con sus tesis y teorías, llevaron adelante el conocimiento de la pintura del siglo XVI en la antigua Diócesis de Cartagena, dividiendo los textos por categorías y artistas. En este sentido se han descrito las investigaciones de mayor relevancia en cuanto a lo original de su propuesta, relegando a un segundo plano a los continuadores de aquellas otras que ya existían. El origen de la escuela pictórica que se desarrolló en Murcia durante casi la totalidad del siglo XVI se erige sobre la figura del pintor Hernando de Llanos. Desde antiguo, el binomio artístico formado por este creador y Fernando Yáñez de la Almedina, también conocido como *los Hernandos*, fue una de las figuras de mayor interés de la pintura por su estilo eminentemente leonardesco. Si bien es cierto que la existencia de Hernando de Llanos no se descubrirá hasta 1891, cuando Roque Chabás y Llorens publique el contrato que vinculaba a *los Hernandos* con la decoración de las puertas del altar mayor de Valencia, su compañero, Yáñez de la Almedina, sí que gozará de un reconocimiento artístico y social desde el siglo XVII. El afán con que la crítica artística abordará el estudio de la obra de estos artistas desde ese momento respondía a la necesidad de determinar la autoría de cada una de las tablas de Valencia, y tenía como objetivo final descubrir cuál de los dos tocayos se podía identificar con el asistente de Leonardo en el malogrado fresco de la *batalla de Anghiari* del Palacio de la Señoría de Florencia<sup>33</sup>. Este hecho llevó a los historiadores a estériles polémicas sobre la superioridad técnica de uno u otro artista, basándose en criterios estrictamente personales. La tipología

---

<sup>33</sup> Durante la presente tesis por la similitud de sus nombres se hará referencia con asiduidad al trabajo conjunto de los pintores Hernando de Llanos y a Fernando Yáñez de la Almedina con los términos *los Hernandos* o *los tocayos*.

pictórica de ambos autores estaba influenciada por el arte de Leonardo hasta el punto de que durante los siglos anteriores al descubrimiento del contrato de Valencia se pensaba en la existencia de un único pintor, Fernando Yáñez.

## **I.2) La fortuna crítica de los *Hernandos* durante los siglos XVII y XIX.**

Garín Ortíz de Taranco, en sus estudios sobre Yáñez, recopiló gran parte de las primeras menciones a este pintor<sup>34</sup>. La primera de ellas hace referencia a una obra hoy perdida: *El Arte de la Pintura* de Hernando de Ávila. En este texto, conocido por estar citado en *Las Estatuas Antiguas* de Diego Villalta, se halla una relación de los principales artífices activos durante la segunda mitad del siglo XVI. En él se cita a un tal *Hernandíañez* identificable como Fernando Yáñez de la Almedina. Otra mención antigua se debe a los *Discursos apologéticos en que se defiende la ingenuidad de la pintura que es liberal y noble de todos derechos*, escrito por Juan de Butrón con motivo del pleito contra los pintores en 1626, y donde se le nombra como *Rafael Fernando Iáñez*, natural de Almedina. Estas citas, unidas con la famosa frase atribuida a Felipe II con motivo de su viaje a Valencia, *si las puertas son de plata las pinturas son de oro*, forman las primeras notas bibliográficas que anticipan la fortuna documental de estos artistas.

Entre los siglos XVII y XIX, y siguiendo el ejemplo de las célebres *Vidas* de Vasari, muchos estudiosos acometieron la realización de *diccionarios artísticos* a modo de compendio sobre los principales autores de nuestra Historia del Arte. Cronológicamente, fue el italiano Vicente Carducho quien citó por primera vez el nombre de Yáñez en su obra *Diálogos de la pintura* de 1633<sup>35</sup>. Este libro significó el primer tratado de gran relevancia que abordaba el tema de la pintura y sus artífices escrito en lengua española. El principal objetivo de su autor era elevar el estatus social de los pintores, cambiando su consideración de meros artesanos a creadores liberales, perspectiva que surge de la fusión de los conceptos renacentistas y el nuevo mundo

---

<sup>34</sup> FELIPE GARÍN ORTIZ DE TARANCO. *Yáñez de la Almedina, pintor español*, (Ciudad Real: Instituto de Estudios Manchegos, 1978), 19-52.

<sup>35</sup> VICENTE CARDUCHO, *Diálogos de la pintura* (Madrid: Imp. Francisco Martínez, 1633), 32.

barroco que se desarrollaba bajo el mandato de Felipe IV. Carducho identifica en la pintura de Yáñez una técnica depurada por una formación italiana similar a la que recibieron otros maestros de renombre, como Pedro Berruguete o Vicente Requena.

La primera mención de cierto peso al pintor se encuentra en *el Museo Pictórico* de Antonio Palomino de Castro y Velasco de 1715, casi cien años después del tratado de Carducho<sup>36</sup>. En dicha nota se cita al pintor con los siguientes términos:

*Fernando Yáñez, natural de la Almedina, fue discípulo de Rafael, y de superior ingenio*<sup>37</sup>.

Breve y conciso, Palomino de Castro y Velasco aporta datos sobre su lugar de nacimiento y formación artística. En este sentido, habla del arte de Yáñez desde una perspectiva que hunde sus raíces en la aplicación de los estereotipos del arte renacentista de corte clasicista, la llamada por Vasari *terza maniera*, donde se englobaban los estilos de Miguel Ángel, Rafael y Leonardo. Años antes, en su *Parnaso Español Pintoresco Laureado* de 1724, hace referencia a unos versos hoy en día desaparecidos dedicados por Quevedo al creador almedinense. Aunque desconocidos, como indica Benito Domenech, el escritor del *Siglo de Oro* pudo dedicar dichos versos tras contemplar su obra en la Almedina, zona geográfica a la cual estaba ligado gracias a su condición de señor de la Torre de Juan Abad.

Será Antonio Ponz Piquer, en su *Viaje de España*, quien confirme poco después esta filiación artística a la *terza maniera*, precisando los paralelismos formales con el arte de Leonardo, y no así con Rafael. Ponz Piquer, tras apreciar las pinturas de la capilla de los Caballeros de la catedral de Cuenca y las puertas del retablo mayor de Valencia, atribuye estas obras a un artista en contacto directo con el genio de Vinci, ignorando todavía una posible conexión con el arte de *los Hernandos*. No se puede

---

<sup>36</sup> ANTONIO PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, *El Museo Pictórico y escala óptica*, Tomo 1 (Madrid: Imprenta de Sancha, 1715 (ed.1795)).

<sup>37</sup> PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, 182.



obviar que, antes del descubrimiento de los contratos de Valencia y Cuenca, las pinturas valencianas habían sido tradicionalmente atribuidas a los pintores italianos Paolo da San Leocadio y Francesco Pagano, ya que de ellos se conservaba el contrato de 1476 para la decoración del ábside del altar mayor, mientras que las conquenses se mantenían anónimas. Esta aproximación de Ponz Piquer hacia el arte de Leonardo resulta interesante porque reconoce la mano de un creador que asimila e interpreta de manera solvente el arte del maestro toscano, sin observar una distinción de calidad entre las tablas valencianas que indujera a plantear la hipótesis de un trabajo compartido<sup>38</sup>.

La primera contribución apoyada por un estudio documental la aporta Juan Agustín Ceán Bermúdez en su *Diccionario* en el año 1800. Fue el primer historiador en conseguir ligar el nombre de Yáñez de la Almedina con su obra a través del estudio de las cláusulas del testamento de Gómez Carrillo de Albornoz, que relacionaban al pintor manchego con los trabajos realizados en su capilla en el año 1531. Este descubrimiento significó un antes y un después para el análisis de la figura de *los Hernandos*, ya que por primera vez se contaba con una prueba fehaciente de su estilo artístico que permitiera aunar otras obras de características similares, como las tablas de Valencia, bajo una misma autoría. Ceán Bermúdez no sólo documenta a Yáñez, sino que a diferencia de Palomino de Castro y Velasco, confirma su filiación artística leonardesca, corroborando las intuiciones de estilo que había indicado Ponz Piquer sin conocer el nombre del artífice<sup>39</sup>.

En este nuevo panorama, en lo referente a la producción valenciana de estos artistas, en 1803, Joaquín Lorenzo Villanueva expresó sus dudas sobre las atribuciones de las tablas de la catedral a los pintores Paolo da San Leocadio y Francesco Pagano,

---

<sup>38</sup> ANTONIO PONZ PIQUER, *Viaje de España*, vol. III, (Madrid: Joaquín Ibarra, Impresor de Cámara de S.M. 2º ed, 1777), 46-52; y ANTONIO PONZ PIQUER, *Viaje de España*, vol. IV, (Madrid: Joaquín Ibarra, Impresor de Cámara de S.M. 2º ed, 1777), 39-42.

<sup>39</sup> JUAN AGUSTÍN CEÁN BERMUDEZ, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, vol. VI, (Madrid: Real Academia de San Fernando. Imp. de la Viuda de Ibarra, 1800), 15-17.

propuesta por Escaplés en 1738<sup>40</sup>. La correcta transcripción del documento especificaba que estos pintores italianos fueron contratados para la ejecución de un fresco y no para una pintura sobre tabla. Además, para reforzar su teoría, realiza una hábil reflexión sobre la edad que tenía Leonardo en el momento de la ejecución del retablo, constatando la imposibilidad de un aprendizaje que justificara la tipología de los postigos valencianos. El clérigo propone a *Felipe Paulo de Santa Leucalia* como candidato a la autoría de las pinturas, desconociendo que se trataba de Felipe Pablo de San Leocadio, hijo de Paolo da San Leocadio, al que llama Pablo de Areggio. Si bien es cierto que el segundo de los San Leocadio refleja en su obra tintes hernandescos, su pintura presenta una mayor orientación hacia el manierismo post-rafaelesco.

Gran parte del interés que despertó la figura de *los Hernandos* durante los primeros años del siglo XX, se debió al esfuerzo por tratar de resolver el enigma de la identificación del *Ferrando Spagnuolo* que trabajó con Leonardo da Vinci en la decoración de la *batalla de Anghiari* del *Salón de los Quinientos*, en el Palacio de la Señoría de Florencia, mencionado en el *Codice Magliabecchiano* y documentado por Giovanni Gaye en 1840<sup>41</sup>. En dicho tratado se especifican dos descargos:

*30 Aprile [...] Alla pittura della sala grande per più colori et vaselle, comprati a Lionardo da Vinci, et fiorini 5 d'oro paghati a Ferrando Spagnolo, dipintore, et a Thomaso che macina y colori dati — 59 lire. 13.*

*30 Agosto. A Ferrando Spagnolo, dipintore, per dipingere con Lionardo da Vinci nella Sala del Consiglio 5 fiorini larghi.*

---

<sup>40</sup> JOAQUIN LORENZO VILLANUEVA, *Viaje literario a las iglesias de España*, vol. 1 (Madrid: Imprenta Real de Madrid, 1803), 38-40.

<sup>41</sup> GIOVANNI GAYE, *Carteggio Inedito d'artisti nei Secoli XIV, XV e XVI*, vol. II ( Florencia: Giuseppe Molini Editore, 1840), 89-90.

Dichos pagos son muy interesantes porque evidencian la presencia de un artista de origen español y de nombre Ferrando, que trabaja junto con el maestro toscano en la decoración de una gran pintura al fresco con un sueldo superior al del resto de los ayudantes, siendo Fernando Yáñez el único artista pictórico conocido hasta ese momento con dicha procedencia y con tales tipologías leonardescas en su pintura.

La gran revolución en los estudios sobre *los Hernandos* se producirá en 1891, cuando a raíz del descubrimiento del contrato de las puertas del altar mayor de la catedral de Valencia se constata por vez primera la existencia de un segundo maestro con dichas características: Hernando de Llanos. Desde que el clérigo y archivero Roque Chabás y Llorens publicara el contrato de *los Hernandos*, enterrando definitivamente la atribución a Paolo da San Leocadio y Francesco Pagano, muchos fueron los historiadores que se pronunciaron al respecto e iniciaron un proceso de atribución de cada una de las tablas, usando como referencia las obras de Cuenca. El encargo de la decoración de las puertas del retablo no nombra en primer lugar a Fernando Yáñez, sino que cita al desconocido Llanos, algo que Chabás y Llorens trató de justificar con una supuesta mayor ancianidad de este o una mayor calidad técnica<sup>42</sup>.

El contrato dice así:

*Día primero de Marzo del año del señor 1507 en Valencia.*

*En nombre de Dios. Sepan todos como Nos el Cabildo de la Santa Metropolitana iglesia de Valencia, convocados y capitularmente congregados [...] todos los Canónigos prebendados de dicha Iglesia de Valencia, que componemos y representamos el Cabildo de la misma, unánimes y concordés y nadie de nosotros discrepando, después de haber tratado y discutido con deliberación madura, de una parte; y Fernando de Llanos y Fernando de la Almedina, pintores, residentes en Valencia, por la otra parte. A ciencia cierta [...] por la presente pública escritura [...] confesamos y en verdad reconocemos una parte de nosotros a la otra, y la otra recíprocamente a la primera,*

---

<sup>42</sup> ROQUE CHABÁS Y LLORENS, “Las pinturas del altar mayor de la Catedral de Valencia”, *El Archivo*, nº5 (1891): 376- 402.

*que sobre la pintura de las puertas del retablo de plata de la capilla mayor de la Sacratísima Virgen María de dicha iglesia, fueron y han sido entre nosotros las dichas partes, actuados, dispuestos, convencidos, pactados, concordados, hemos estipulados, prometidos y firmados los capítulos infrascritos, los cuales fueron en alta e inteligible voz leídos y publicados en presencia de nosotros las predichas partes por el Notario infrascrito, y por nosotros las dichas partes entendidos, los cuales son del tenor siguiente [...]*<sup>43</sup> .

Chabás y Llorens no sólo transcribió y analizó magistralmente el contrato, sino que propuso una primera aproximación a *los tocayos*, al vincular a este Yáñez con el artífice citado por las fuentes clásicas y tratar de definir por primera vez a Hernando de Llanos, creyéndolo originario de Santa María de los Llanos, en Cuenca. Fundamentó esta consideración en la posibilidad de que su nombre, al igual que el de Yáñez de la Almedina, hiciera referencia a su lugar de procedencia, lo que a día de hoy parece ser confirmado aunque no como propuso el archivero. Este descubrimiento no pasó inadvertido para la crítica artística y marcó el pistoletazo de salida para las elucubraciones de un gran número de historiadores, en gran parte extranjeros que, atraídos por la fascinación de la existencia de dos maestros que pintaban con estilo tan cercano a Leonardo, viajaron hasta Valencia para documentar sus obras.

### **I.3) La crítica moderna (años 1893- 1940).**

En lo últimos años del siglo XIX, el alemán Karl Justi fue el primero en pronunciarse sobre el descubrimiento de Chabás y Llorens<sup>44</sup>. En su artículo de 1893 analiza y describe tanto las pinturas conquenses como las valencianas, siguiendo los precedentes estudios de Ponz Piquer y Ceán Bermúdez, y llega a dos conclusiones: por un lado encuentra estrechas similitudes entre las pinturas de Cuenca y las obras de Valencia, y por otro, propuso por primera vez la tesis de que uno de los dos *Hernandos*

---

<sup>43</sup> Para la completa transcripción del contrato consultar: CHABÀS Y LLORENS, “las Pinturas del altar mayor de la Catedral de Valencia”, 390-391.

<sup>44</sup> KARL JUSTI, “El misterio del retablo Leonardesco en Valencia” (traducción del original en alemán de 1893), *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, nº 114-116 (1902): 203-211.

era el pintor que trabajó con Leonardo en Florencia. Sostenido por las teorías de Lorenzo Villanueva y Chabás y Llorens, descartó por completo la autoría de Paolo da San Leocadio y Francesco Pagano de las puertas de Valencia, postura justificada no sólo por el contrato publicado un año antes, sino además por el magistral estilo leonardesco de las tablas, similar al de las pinturas de Cuenca, que ya habían sido correctamente atribuidas a Yáñez. Estilísticamente, significó la primera tentativa de introducir la figura de un segundo autor en las tablas, dando por hecho que los artistas se dividieron el trabajo a partes iguales. Al igual que Chabás y Llorens, Justi identificó a Llanos como el artífice principal y a Yáñez como el secundario, proponiendo una división de las pinturas cuyo criterio radicara en lo leonardesco del estilo de *los Hernandos*, asumiendo que el primero, al considerarlo el más anciano, poseería un estilo de «mayores dotes e instrucción más solida», tomando como referencia su mayor cercanía estilística al genio toscano, mientras que Yáñez gozaría de mayor inventiva. La división de los paneles propuesta por Justi es la siguiente: a Yáñez otorga la autoría de *la Natividad de María, Epifanía, el Descanso en la huida a Egipto, la Resurrección, la Venida del Espíritu Santo y la Ascensión*; mientras que a Llanos, *el Abrazo Ante la Puerta Dorada, el Pentecostés, la Presentación de María en el Templo, la Visitación, la Adoración de los Pastores, y la Dormición de María*. Con esta división de las tablas, el historiador alemán propuso una catalogación de las pinturas por autor, y a su vez, dio pie a uno de los mayores debates del ámbito artístico español: identificar el autor de cada uno de los lotes. Además, Justi enlaza *los Desposorios de la Virgen* de la catedral de Murcia con la producción de *los Hernandos*, posibilitando una mirada que señala un legado pictórico directo entre Valencia y Murcia como consecuencia de la importancia del arte de *los toçayos*, sin dar una posible atribución al respecto.

Será ya en 1907 cuando Emile Bertaux propuso una interpretación de las tablas diferente y fundamental para el posterior desarrollo del conocimiento de *los Hernandos*<sup>45</sup>. El historiador francés mantuvo los lotes de tablas creado por Justi invirtiendo sus autores, atribuyendo a Yáñez el conjunto de mayor calidad, excepción

---

<sup>45</sup> EMILE BERTAUX, “Le retable monumental de la cathédrale de Valence”, *Gazette des Beaux Arts*, n° 38 (1907): 103-130.

hecha de *la Presentación en el Templo y el Pentecostés*, lectura casi unánime que se ha mantenido hasta la actualidad. Para argumentar su teoría, propuso un cambio de metodología basado en el análisis de las pinturas de Cuenca y su adaptación de los esquemas leonardescos ayudado por fotografías. Bertaux, en sus conclusiones, atribuye a Llanos las tablas con una interpretación literal de los modelos del maestro toscano, mientras que las innovaciones estilísticas correrían a cargo de Yáñez, un pintor de mayor calidad y por lo tanto más apto a asumir y filtrar las distintas concepciones de la Italia renacentista en su arte, incluida la concepción leonardesca de la pintura. Bertaux reafirmó su teoría en su artículo de 1908, usando como referencia las obras de Llanos conservadas en la Catedral en Murcia<sup>46</sup>. Es en este texto donde se cita por primera vez en un ambiente internacional la figura de Andrés de Llanos como un creador independiente emparentado con Hernando, tanto familiar como estilísticamente. El citado texto de 1908 se fundamenta en los hallazgos documentales aportados por González Simancas<sup>47</sup> en Murcia y contiene al final un juicio de valor sobre Llanos cargado de subjetividad:

*Los argumentos positivos que Cuenca nos proporcionó encuentran una confirmación inesperada en el argumento negativo que nos ofrece Murcia. De los dos colaboradores, uno, Ferrando de Llanos, cae definitivamente en la multitud de pintores mediocres; sólo Ferrando Yáñez permanece en el pedestal histórico que las pruebas más opuestas han consolidado, y allí espera su parte de gloria<sup>48</sup>.*

Paralelamente, Manuel González Simancas, en su catálogo sobre los principales monumentos de la Región de Murcia, realiza una descripción de los artistas que trabajaron en la decoración de los templos murcianos y en especial en la catedral de Murcia. A través del estudio de los documentos conservados en el archivo de la

---

<sup>46</sup> EMILE BERTAUX, “Les peintres Ferrando et Andrés de Llanos a Murcie”, *Gazette des Beaux Arts*, N° 39 (1908): 345-350.

<sup>47</sup> MANUEL GONZÁLEZ SIMANCAS, *Catálogo monumental de España. La Provincia de Murcia*, vol. I y II, (Murcia: Región de Murcia. 1905/7).

<sup>48</sup> BERTAUX, 350.

principal iglesia de la diócesis, González Simancas consigue aportar informaciones precisas, aunque con comprensibles errores de identificación, sobre los maestros que desarrollaron una labor artística en la capital del Segura durante el siglo XVI. En definitiva, una fundamental aproximación a un panorama presidido por el estilo artístico de Llanos y sus seguidores, al igual que sucederá en Cuenca con Yáñez. En este sentido, de entre los pagos que publicó en los años 1907 y 1911, quizás el mote más importante es el que tiene relación con el retablo de *san Juan de la Claustra*, que no transcribe por considerarlo posiblemente equívoco, aunque no duda en atribuirlo a Andrés de Llanos. El texto es el siguiente:

*Más dio en descargo en pago al señor maestrescuela veinte ducados y a Hernando de Llanos pintor seis mil doscientos cincuenta maravedíes para ayuda a pintar el retablo de la capilla del cabildo que monta todo 13.750 maravedíes<sup>49</sup>.*

Esa equivocación del redactor de las cuentas, Rodrigo de Junterón, al confundir los nombres de los pintores es la que indujo a pensar a otros historiadores que Hernando pudo seguir vivo en aquel año, cosa harto improbable como se verá más adelante. González Simancas no sólo dio a conocer la obra catedralicia de Andrés de Llanos, sino que también identificó a otro colaborador, Jerónimo de la Lanza. Los datos que extrajo el historiador cordobés del desaparecido libro de fábrica de la catedral de Murcia resultan fundamentales hoy en día ya que permiten conocer que Hernando de Llanos debió de morir o estar incapacitado para el trabajo en 1526, año en el que se documenta a Andrés de Llanos y a otro pintor, Jerónimo de la Lanza, como continuadores de las labores de pintura y dorado. Partiendo de los estudios de Díaz Cassou, González Simancas nombra también a Ginés de Escobar y a Juan de Vitoria, creyéndolo discípulo suyo. Sin embargo, no fue esta la primera noticia sobre estos creadores: en 1888 el conde de Roche ya había dado noticia en prensa sobre la

---

<sup>49</sup> GONZÁLEZ SIMANCAS, *Catálogo monumental de España. La Provincia de Murcia*, 57; GONZÁLEZ SIMANCAS, “La catedral de Murcia. Noticias referentes a su fábrica y obras artísticas”, 510-538.

existencia de dichos artistas<sup>50</sup>, informaciones que recogerá posteriormente Baquero Almansa en 1913.

Se observa cómo el verdadero desarrollo de las teorías acerca de la labor pictórica de *los Hernandos* comenzó a producirse en estos primeros años del siglo XX. Esta revolución se produjo no sólo por la aparición de historiadores procedentes de otros países europeos con una formación académica alta, sino además debido a que en los ambientes nacionales se despertó un interés acerca de la obra de los principales artistas pictóricos españoles del siglo XVI, fundamentados por el descubrimiento de nuevos documentos.

El fuerte impacto de los estudios de González Simancas se ve reflejado en la obra de Elías Tormo y Monzó. En sus artículos del primer cuarto del siglo XX, Tormo y Monzó ya propone la existencia de una escuela de discípulos que no sólo trabajarían en Murcia, sino que su obra se extendería a territorios dependientes eclesiásticamente de la capital como Caravaca, Orihuela y Albacete. En un momento previo a la publicación de su célebre guía de viajes Levante<sup>51</sup>, Tormo y Monzó trató en profundidad el tema de Fernando Yáñez y las pinturas leonardescas conservadas en España. Su primer artículo específico, publicado en 1915, se encuentra cargado de un fuerte propósito de reivindicación de la figura del manchego, a su juicio el mejor representante nacional del estilo renacentista en España, encauzada a través del análisis de sus tablas, siguiendo con la tendencia predominante desde Bertaux<sup>52</sup>. Por lo tanto, Tormo y Monzó atribuye mayor protagonismo a Yáñez, en detrimento de Llanos, basándose en la repercusión posterior de cada artista una vez que la obra de Murcia había sido correctamente examinada. Para hablar del arte de Yáñez, no sólo se basará en la producción conuense, sino que además realizará nuevas incorporaciones al corpus del artífice

---

<sup>50</sup> ENRIQUE FULGENCIO FUSTER Y LÓPEZ (El conde de Roche), *Sobre artistas murcianos*. Sr. D. Andrés Baquero. *Diario de Murcia*, en prensa el 16 de noviembre de 1888.

<sup>51</sup> ELIAS TORMO Y MONZÓ, *Levante*. (Madrid: Guías Calpe, 1923).

<sup>52</sup> ELÍAS TORMO Y MONZÓ “Los Cuatrocentistas Valencianos”. *Cultura Hispánica*, nº 9, (1908): 139-156; ELIAS TORMO Y MONZÓ, “Yáñez de la Almedina, el más exquisito pintor del Renacimiento en España”. *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, nº 23, vol. III (1915): 198-205.



manchego mediante paralelismos formales, como en el caso de la *santa Catalina*, hoy en día conservada en el Museo del Prado, decantándose por este artista como el discípulo de Leonardo. En su segundo texto sobre Yáñez, Tormo y Monzó propuso un catálogo razonado de su obra tomando esta vez como punto de referencia las tablas valencianas<sup>53</sup>. Siguiendo la tónica del artículo precedente, insiste en considerar a Yáñez como el artista de mayor capacidad técnica, en oposición a Justi, aunque si bien es cierto que por primera vez reconoce una posible colaboración entre ambos maestros, tanto en algunas de las pinturas como en la predela del retablo de *los santos Médicos*, primer trabajo de *los Hernandos* en Valencia, según documentó Sanchís y Sivera en 1909. Tras un segundo análisis de la obra de Llanos, reconoce el arte de este creador como el de un artista anciano, fuertemente ligado a las fórmulas leonardianas, mientras que Yáñez sería el encargado de aportar las innovaciones pictóricas que se presentan en las puertas del retablo. Como consecuencia de esta reflexión, Tormo y Monzó se retracta de su anterior afirmación y, contradiciendo la tendencia que paralelamente estaban llevando a cabo algunos historiadores alemanes como Mayer<sup>54</sup>, identifica a Llanos como colaborador de Leonardo en Florencia.

Un autor fundamental para el conocimiento de la Historia del Arte en Murcia será Baquero Almansa, especialmente por su obra *Los profesores de las Bellas Artes murcianos* de 1913<sup>55</sup>. Fruto del *zeitgeist* regionalista, el autor murciano realizó una importante descripción a modo enciclopédico de los artistas que trabajaron en Murcia durante el siglo XVI. Baquero Almansa no apuntaló sus reflexiones con nuevas aportaciones documentales, sino que se basó en su interpretación personal de las obras y de los documentos rescatados por González Simancas. Su objetivo final era tratar de crear un diccionario artístico, al estilo de Ceán Bermúdez, para esclarecer un panorama previamente delineado, afrontando la problemática del arte regional a través del análisis

---

<sup>53</sup> ELIAS TORMO Y MONZÓ, “Obras conocidas y desconocidas de Yáñez de la Almedina”. *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, nº 32, vol. I (1924): 32-39 .

<sup>54</sup> AUGUST L. MAYER, *Historia de la pintura española*, vol. VIII (Madrid: Espasa- Calpe, 1928), 128.

<sup>55</sup> ANDRÉS BAQUERO ALMANSA, *Los profesores de las Bellas Artes murcianos* (Murcia: Imp. Sucesores de Nogués, 1913).

de las figuras de su artífices. Trata el tema de la pintura del XVI y de Hernando de Llanos, aunque confunde su figura con la de Fernando Yáñez, atribuyéndole al de La Almedina obras cuya autoría es indiscutiblemente llanesca como *los Desposorios de la Virgen*. En este texto, se observa por primera vez la tentativa de crear unas biografías más o menos detalladas de las vidas de los maestros que sucedieron a Llanos como Andrés de Llanos, Ginés de Escobar o Juan de Vitoria.

A partir de los años veinte y treinta del siglo XX, la crítica artística extranjera abandonó en cierta medida los avances científicos sobre *los Hernandos*, quizás por considerarlo un tema agotado, y se dio a conocer principalmente en publicaciones de carácter generalista. Sin embargo, en España, la exposición de 1939 de las tablas del retablo de Valencia en Madrid, originó nuevas corrientes de pensamiento. Un ejemplo que significó un nuevo punto de inflexión, fuera de la norma hasta ahora establecida por Justi y Bertaux, lo propuso María Luisa Caturla<sup>56</sup>. La historiadora madrileña rompió en 1942 con los moldes establecidos ofreciendo una interpretación diferente a la hasta entonces aceptada por el mundo artístico. En ella defendía la tesis propuesta por Tormo a propósito de la identidad del *Ferrando Spagnolo*, al cual identificaba con Hernando de Llanos. Para justificar tal afirmación, se basaba en qué Yáñez, a diferencia de Llanos, no habría recibido una formación directa de Leonardo, sino que su educación pictórica estaba ligada al ambiente veneciano de Giorgione. Justifica su teoría por el uso de Yáñez de una tipología formal más innovadora que la de Hernando, algo que a su juicio sólo era explicable por su instrucción en un ambiente diferente. Esta nueva propuesta provocó una ulterior discusión sobre los *Hernandos* y la división de las tablas, hecho que derivó en un nuevo interés por parte de la crítica, que esta vez sí pudo observar de primera mano las obras.

La interpretación de nuevos documentos y las consecuentes atribuciones a los artistas dieron lugar en estos años a un panorama cargado de especulaciones de todo tipo, más orientadas a afiliar la paternidad de las tablas que en profundizar en las

---

<sup>56</sup> MARIA LUISA CATURLA, "Fernando Yáñez no es leonardesco". *Archivo español de arte*, nº 49, tomo 15 (1942), 35-49.

cuestiones de fondo que las contextualizaban, impidiendo de este modo el avance científico de los conocimientos sobre los *Hernandos*.

#### **I.4) La segunda mitad del siglo XX.**

Tras la exposición de las tablas en Madrid sobrevino un auge en los estudios de *los Hernandos*. Ya Leandro de Saralegui declaró imposible separar las obras en 1946<sup>57</sup>, pero fue Garín Ortiz de Taranco en 1953 quien realizó la primera biografía de Yáñez, realizando la gran recopilación de todos los conocimientos publicados hasta la fecha de la materia, obra que reeditó con modificaciones años más tarde, en 1978<sup>58</sup>. En ella, el autor valenciano no sólo trabaja a la perfección la bibliografía relativa a *los Hernandos*, sino que además describe con todo lujo de detalles la escuela leonardesca que ambos autores crearon en la península ibérica, fruto de la absorción por parte de los dos tocayos de las concepciones italianas de finales del siglo XV y la adaptación de estos modelos al gusto español, lo que a su vez explica por qué sus obras posteriores presentan un nivel de ejecución inferior a las tablas valencianas. Por tanto, al igual que se aprecia en otros autores como el citado Leandro de Saralegui, o posteriormente Camón Aznar o Gutiérrez-Cortines Corral, resulta extremadamente difícil separar las tablas valencianas, considerándolas un trabajo de conjunto de dos autores fuertemente italianos, en cuanto a modo de pintura, con sus aciertos y también sus deficiencias.

En las mismas fechas, el hispanista americano Chandler Post, en el tomo XI de su *History of Spanish Painting*, dedicó dos capítulos a *los Hernandos* y a sus discípulos<sup>59</sup>. Partiendo de los estudios de Tramoyers Blasco, Post hace referencia a una curiosa nota que aparece en *Las Vidas*, de Vasari, donde se especifica que un pintor español con gran dominio de la técnica del óleo trabajaría junto con el artista florentino Domenico Pecori

---

<sup>57</sup> LEANDRO DE SARILEGUI, "Sobre algunas tablas españolas". *Archivo Español de Arte*, nº 74, tomo 19, (1946): 135-159.

<sup>58</sup> FELIPE GARÍN ORTIZ DE TARANCO, *Yáñez de la Almedina, pintor español*. (Valencia: Ed. Servicio de Estudios Artísticos Institución el Magnánimo, 1953); FELIPE GARÍN ORTIZ DE TARANCO, "Leonardescos españoles". *Revista de ideas estéticas*, nº44, tomo XI (1953): 17-29; y FELIPE GARÍN ORTIZ DE TARANCO, *Yáñez de la Almedina, pintor español* (2ª ed.), 1978.

<sup>59</sup> CHANDLER R. POST, *History of Spanish Painting. The Valencian school in the Early Renaissance*, vol. XI (Nueva York: Harvard University Press, 1953 (ed.1970)), 87-105.

en la *Circuncisión de san Agustín* de Arezzo, en 1505, periodo en el que el colaborador de Leonardo estaba ocupado con la realización del cartón preparatorio de la *batalla de Anghiari*. Para solucionar este problema, Post, a diferencia de Garín Ortiz de Taranco, que sí reconoce a uno de *los Hernandos* con esta figura, identifica al mallorquín Manuel Ferrando con este artista, lo que daría de nuevo cierta libertad a los pintores para trabajar junto a Leonardo. Otro aspecto importante del texto de Post es el modo en el que se desmarca categóricamente de la afirmación de María Luisa Caturla sobre la formación veneciana de Yáñez junto a Giorgione, considerando que la influencia del veneciano sobre el pintor de la Almedina es secundaria y sólo obtenida a través de la asimilación de las formas renacentistas. Por tanto, ambos son a su juicio leonardescos y sus diferencias residen únicamente en la calidad de la interpretación de las nociones del maestro. Post, en sus estudios, reelaborará el panorama artístico valenciano y sus consecuencias periféricas en los centros de Cuenca y Murcia. El historiador americano no describe exhaustivamente la pintura del ámbito murciano por considerarla heredera directa de las concepciones puramente valencianas. En este sentido, afronta además el tema del *Maestro de Albacete*, entendiendo como derivaciones del arte de Llanos las pinturas de Chinchilla y Alcaraz.

Desde mediados del siglo XX, autores como Trapier<sup>60</sup>, De Bosque<sup>61</sup>, Condorelli<sup>62</sup> o Ruiz Manero<sup>63</sup> insistieron, basándose en la interpretación de las formas y con un criterio quizá demasiado subjetivo, en tratar de determinar las numerosas influencias italianas que se encuentran en la pintura de ambos artistas. Nombres como Piero di Cosimo, Filippino Lippi, Ghirlandaio o el citado Giorgione se sumarán al de Leonardo como las influencias de *los Hernandos* en sus pinturas. Un baile de influjos artísticos

---

<sup>60</sup> ELIZABETH DU GUÉ TRAPIER, *Luis de Morales and Leonardesque influences in Spain*. (Nueva York: Hispanic Society of America, 1953), 8-13.

<sup>61</sup> ANDRÉ DE BOSQUE, *Artisti italiani in Spagna dal XIV secolo ai Re Cattolici*. (Milán: Alfieri & Lacroix, 1968), 256-276.

<sup>62</sup> ADELE CONDORELLI, "Problemi di pittura valenzana". *Commentari*, n°17 (1966): 112-128. y ADELE CONDORELLI, "Consideraciones sobre Ferrando Spagnuolo y otros maestros ibéricos". *Archivo Español de Arte*, CSIC, n° 284, vol. LXXI (1998): 345- 360.

<sup>63</sup> JOSÉ MARÍA RUÍZ MANERO, "Pintura italiana del siglo XVI en España, I Leonardo y los leonardescos". *Cuadernos de Arte e Iconografía*, n° 9 (1992): 1-109.

que a su vez modificaba la identidad del *Ferrando Spagnolo* de Florencia, reconocido por la mayoría como Hernando de Llanos.

La contribución de Diego Angulo Íñiguez, en 1954, fue sin duda de gran relevancia, debido a la difusión que alcanzó<sup>64</sup>. En su manual de pintura renacentista española, el famoso historiador del arte dedica un capítulo a analizar el arte de los dos *Hernandos* y sus consecuencias en la pintura española. En su texto identifica a ambos maestros como manchegos con un importante periodo de formación italiana, sin especificar cuál de los dos fue el discípulo de Leonardo. Reconoce cierta dificultad a la hora de separar la obra de uno y otro creador, pero siguiendo a Bertaux, observa en la obra atribuida a Yáñez una mayor maestría pictórica, concediéndole un mayor protagonismo y considerando a Llanos un pintor subordinado al genio de su compañero. Angulo Íñiguez aceptará en su análisis parte de la teoría expresada por Maria Luisa Caturla casi diez años antes, al reconocer en Yáñez no sólo la influencia leonardesca, sino también acentos de los principales artistas italianos del periodo, tales como Rafael, Ghirlandaio, Pinturicchio o Perugino entre otros, aunque su formación básica sería la de Leonardo. Sobre el estilo pictórico de Hernando de Llanos, Angulo Íñiguez advierte un estilo más dependiente a los esquemas preconcebidos, con menor inventiva y definitivamente inferior al de su compañero. Para llegar a tales conclusiones, se basa en el estudio de la producción de *los Hernandos* una vez finalizado el retablo del altar mayor de Valencia. Ensalza la producción conquense mientras que a las obras de Llanos en Murcia les otorga una inferior calidad, y reconoce además la participación de su taller en las obras de Caravaca. A esta escuela pictórica murciana atribuye obras de gran importancia en el ámbito regional, tales como el retablo de *santa Catalina* de Orihuela, el retablo de la *Virgen de los Llanos* de Albacete, el retablo de *san Juan de la Clastra* así como *el Nacimiento* de Chinchilla y el retablo de *Santiago* del Museo de Bellas Artes de Murcia.

---

<sup>64</sup> DIEGO ANGULO ÍÑIGUEZ. *Pintura del Renacimiento*. Ars Hispaniae, Historia Universal del Arte hispánico, vol XII, (Madrid: Editorial Plus Ultra, 1954), 41-55.

Las investigaciones iniciadas por Angulo Íñiguez serán continuadas casi sin modificaciones por Alfonso Pérez Sánchez, ilustre historiador del arte español que realizaría algunos de los principales textos en la materia a nivel nacional. A través de un análisis de la obra murciana del pintor, considera en sus conclusiones la obra de Llanos inferior a la de su compañero. De entre sus estudios, destacan sus profundas aportaciones sobre la difusión de este modelo en las obras conservadas en Murcia y Albacete, llegando incluso a Orihuela, tercer núcleo pictórico en importancia de la antigua diócesis<sup>65</sup>. En ellas afronta el problema de los sucesores de Llanos y su leonardismo anquilosado y decadente, otorgando tal vez demasiado valor a la figura de Juan de Vitoria en detrimento de Andrés de Llanos.

Ciertos sectores de la crítica asumieron los puntos de vista de Angulo Íñiguez y Pérez Sánchez, hasta que José Camón Aznar, en 1979, propuso abrir de nuevo el debate sobre la identidad del *Ferrando Spagnolo*, aportando una nueva interpretación<sup>66</sup>. La importancia del texto de Camón Aznar reside principalmente en su hipótesis sobre la formación de ambos artistas, uno de los periodos más discutidos de la trayectoria de *los Hernandos* y que servirá como fundamento a las posteriores teorías de Ibáñez Martínez. Para este historiador, solamente Yáñez recibirá influjos directos de Leonardo, mientras que Llanos se formaría en un ambiente valenciano presidido por los maestros italianos Paolo da San Leocadio y Francesco Pagano. Una nueva tesis que trata de defender desde la arcaica consideración estilística que atribuye a Hernando, al mismo tiempo que todas las novedades técnicas de las tablas valencianas serían debidas a la contribución yañesca. Esta apreciación vendría a explicar también por qué Llanos se encuentra documentado en solitario en Valencia antes que Yáñez y por qué su nombre aparece primero en algunos de los documentos conservados de obra compartida: porque ya formaría parte del ambiente pictórico de la capital del Turia, mientras que su compañero se incorporaría al conjunto en un momento posterior, durante el encargo del retablo de

---

<sup>65</sup> ALFONSO PÉREZ SÁNCHEZ, *Murcia, Albacete y sus provincias*, (Madrid: Aries, 1961), 6 y ALFONSO PÉREZ SÁNCHEZ, "Arte", en: VVAA, *Murcia*, (Madrid: Col. Tierras de España, 1976), 212-229.

<sup>66</sup> JOSÉ CAMÓN AZNAR, *La pintura Española del siglo XVI*. Summa Artis, vol. XXII (Madrid: Espasa-Calpe, 1979), 43-66.

*los santos Médicos*, que sirvió de prueba de nivel para el cabildo catedralicio antes del retablo principal. Otra propuesta interesante de Camón Aznar en relación con la aplicación de los tipos renacentistas en las tablas de Valencia es que, siguiendo la tesis de Garín Ortiz de Taranco, al examinar las pinturas de Valencia no propone una separación por autores, como había sido la tónica habitual desde los tiempos de Justi, Bertaux o Mayer, sino que sobrentiende, por los aciertos y deficiencias que presentan la totalidad de las tablas, que son obra de ambos artistas en conjunto. Para justificar su teoría, deja intuir que sería Yáñez el encargado de realizar gran parte de las composiciones, siendo su compañero responsable de la ejecución de las figuras de peor calidad de los conjuntos, con la excepción de *la Adoración de los Pastores* y *la Ascensión*, que serían únicamente obra de Llanos por sus deficiencias. Esta teoría viene razonada por la propuesta de formación previamente analizada, en la cual, el único de *los Hernandos* con un pasado en Italia sería Yáñez, por lo que el peso de la aplicación de los nuevos elementos pictóricos traídos de la península transalpina correría únicamente de su cargo, siendo Hernando un artífice más tosco, ligado únicamente a un italianismo periférico adquirido en su periodo junto a Paolo da San Leocadio.

Estas concepciones fueron rebatidas de nuevo, esta vez por Buendía Muñoz, en 1980<sup>67</sup>. Este historiador parte de la consideración de que la ciudad de Valencia hacía las veces de centro de convergencia de influjos artísticos diferentes, punto de encuentro y de transmisión de estos modelos, que después se desarrollan por la península de manera irregular, y señala con gran acierto a *los Hernandos* de manera conjunta como el vehículo de transmisión de lo leonardesco. Identifica a Llanos como el colaborador de Leonardo, puesto que su obra posterior demuestra un conocimiento directo de Leonardo, mientras que la técnica de Yáñez al respecto de esta tendencia mitiga, junto con la de otros creadores contemporáneos, la influencia del toscano. Lo que se puede extraer de los estudios de Buendía Muñoz es la tónica de la colaboración que ambos artistas mantendrían durante su estancia documentada en Valencia, anterior a los viajes de Llanos a Murcia y de Yáñez a Barcelona, Cuenca y la Almedina.

---

<sup>67</sup> JOSÉ ROGELIO BUENDÍA MUÑOZ, *La pintura Española del siglo XVI*, col. Historia del arte hispánico, vol. III, (Madrid: Editorial Alhambra, 1980), 193-330.

Sobre esta base, algunos historiadores como Pedro Miguel Ibáñez Martínez, han tratado durante toda su carrera de esclarecer este complicado panorama artístico. Sus numerosos estudios lo sitúan como uno de los principales expertos de la figura de Yáñez de la Almedina y obligado punto de partida de cualquier investigación sobre *los Hernandos*<sup>68</sup>. El autor manchego da su opinión centrándose principalmente en la figura de Fernando Yáñez, artista al que atribuye gran parte de las composiciones de mayor calidad del tándem relegando al otro miembro, Hernando de Llanos. Siguiendo las directrices establecidas en los primeros estudios de Tormo y Monzó, a su vez basadas en Ponz Piquer y su *Diccionario de artistas*, escrito en un momento en que se desconocía la existencia de Fernando Llanos, Ibáñez Martínez lo relata así:

*Juntos pero no mezclados, los Hernandos seguirían compartiendo amistad y espacio físico común en el taller una vez finalizado el altar mayor de la seo. Sin embargo, todo lleva a pensar que la mayor parte de los contratos ulteriores los firmaron por separado. Este hecho probaría, tal vez, el ascenso profesional del almedinense, que una vez aceptado socialmente no querría compartir con nadie los beneficios de su talento*<sup>69</sup>.

Estos planteamientos sobre la diferenciación de ambos maestros surgen de su intención de dar por zanjada la polémica de la separación de las tablas, iniciada por los historiadores en los primeros años del siglo XX, y estructura su método en tres puntos: el grado de asimilación del leonardismo, el contacto con el pintor de Vinci en Florencia y las influencias externas a dicho taller. Con este objetivo acuña el término “síndrome clónico”, mediante el cual justifica que parte de las noticias de *los tocayos* han sido constantemente entremezcladas entre sí, dificultando enormemente su interpretación.

---

<sup>68</sup> PEDRO MIGUEL IBÁÑEZ MARTÍNEZ, *Fernando Yáñez de la Almedina (La incógnita Yáñez)*, (Cuenca: Colección Monografías, Ediciones de la Universidad de Castilla - La Mancha, 1999); PEDRO MIGUEL IBÁÑEZ MARTÍNEZ, “Los Hernandos y el Spagnuolo de Florencia”, *Archivo de Arte Valenciano*, n.º. 80 (1999): 43-49; y PEDRO MIGUEL IBÁÑEZ MARTÍNEZ, *Las Huellas de Leonardo en España. Los Hernandos y Leonardo* (Madrid: Canal de Isabel II. Comunidad de Madrid, Cat. Exp. 2011).

<sup>69</sup> IBÁÑEZ MARTÍNEZ, *Fernando Yáñez de la Almedina (La incógnita Yáñez)*, 87.



En cuanto a las concepciones estéticas, Ibáñez Martínez señala a Yáñez como el artista más cualificado de los dos y por lo tanto principal candidato a la identificación de su figura como el colaborador de Leonardo. Fundamentándose en la hipótesis de Camón Aznar, Ibáñez Martínez duda incluso de la estancia de Llanos en Italia, o al menos que esta fuese tan dilatada como la de Yáñez, adquiriendo el leonardismo pictórico sólo a través de este. El propio Ibáñez Martínez cita lo siguiente:

*En un panorama crítico generalmente tan monocorde, reclaman nuestro interés las opiniones que se salen de la norma, como las que expresa Camón Aznar. Basándose en las obras documentadas de las catedrales de Cuenca y Murcia, disiente de la idea más generalizada en su tiempo y cree que Yáñez fue el Spagnolo, mientras que Llanos se habría formado en España. Las obras seguras de Yáñez en Cuenca probarían cómo este artista se adhirió con absoluta fidelidad a las fórmulas leonardescas magistralmente asimiladas en tipos, fisonomías y técnica: escorzos de los rostros en un plano sesgado, sonrisas, esfumados que todo lo poetizan, expresiones intimistas y miradas contemplativas, entre otras. Las obras seguras de Llanos en Murcia serían completamente distintas, con su rudeza provincial y su estilo más bronco y realista. Además, sus tipos femeninos se explicarían como una consecuencia de los leonardescos pero no directa, sino por contagio de Fernando Yáñez.*

Lo que propone, por tanto, es asumir la supremacía técnica neta de Yáñez sobre Llanos, concepto fundamental en sus tesis para tratar de identificar la autoría de uno u otro pintor respecto de cualquier obra susceptible de ser identificada como producto de la mano de uno de *los Hernandos*.

Estas teorías nacieron como consecuencia del primer y más importante estudio sobre la figura de ambos creadores: la exposición valenciano-florentina, promovida y dirigida por Fernando Benito Domenech en 1998 con motivo de la restauración de las piezas que formaban el altar mayor de Valencia. En los trabajos del catálogo de dicha

exposición se realizó casi por primera vez una reconstrucción de la obra artística de Llanos y Yáñez a través de la reordenación de sus pinturas, la profundización en sus influjos y la propuesta de nuevas atribuciones<sup>70</sup>. En dichos estudios se mencionan detalladamente los distintos aspectos que diferencian la labor de ambos pintores, considerando todas las teorías anteriores, unificando criterios antagónicos y definiendo un panorama pictórico que hasta ese momento había sido más famoso por sus polémicas que por sus certezas. Definió a la perfección los estilos de ambos artistas a través del análisis de los modelos formales y asume que sería Llanos el colaborador de Leonardo debido a que en su arte demuestra una mayor dependencia del genio toscano, mientras que su compañero, como ya adelantaron Maria Luisa Caturra o Angulo Íñiguez, muestra una mayor asimilación del ambiente italiano del final del *quattrocento*, con multitud de influencias que confluyen en una novedosa personalidad artística independiente. Lo que es cierto, y se observa en su catálogo, es que el fin del taller de *los Hernandos* significó para ambos la pérdida de potencialidad artística. Benito Domenech hace hincapié en este punto: aunque considera justa la separación de las tablas, la obra en solitario difiere en cuanto a calidad a la conjunta, por lo que ambos artistas se complementarían y no uno tiraría artísticamente del otro. En este sentido, Benito Domenech en sus textos realiza una interesantísima reflexión sobre la figura de Llanos:

*[...] en el caso de Llanos las cosas fueron a peor desde entonces, pues convertido en contrafigura de su colega, su nombre se empleó para atribuir obras yañezcas de calidad inferior, oscureciendo su personalidad de modo totalmente injusto<sup>71</sup>.*

---

<sup>70</sup> FERNANDO BENITO DOMENECH (Coor), *Los Hernandos, pintores hispanos en el ambiente de Leonardo*, (Valencia: Museo de Bellas Artes de Valencia-Comunitat Valenciana, Cat. Exp. 1998); y FERNANDO BENITO DOMENECH y FIORELLA SRICCHIA SANTORO, *Ferrando Spagnuolo e altri maestri iberici nell'italia di Leonardo e Michelangelo*, (Florenca: Casa Buonarroti, Cat. Exp. 1998).

<sup>71</sup> BENITO DOMENECH (Coor), *Los Hernandos, pintores hispanos en el ambiente de Leonardo*, 27.

Trabajos como los de Ibáñez Martínez defendían a capa y espada las labores pictóricas de Fernando Yáñez de la Almedina; sin embargo las de su compañero quedarían completamente eclipsadas y relegadas a los trabajos considerados inferiores, opinión fundada de nuevo en impresiones personales y en la histórica categorización de Llanos como un pintor oscuro y en deuda perpetua con las formas leonardescas. Como anticipó Garín Ortiz de Taranco, la posibilidad de analizar la obra de *los Hernandos* en Valencia como una obra de conjunto, fruto del trabajo de un taller bicéfalo, vistas las deficiencias que posteriormente presentarán ambos maestros, incitó a la creación de nuevas tesis reivindicativas a partir del cambio de siglo, concentradas principalmente en el ambiente cultural murciano.

### **I.5) Los eruditos murcianos.**

Como se aprecia, durante la segunda mitad del siglo XX los avances en la materia de *los Hernandos* evolucionaron enormemente a nivel nacional e internacional, pero también a nivel local se produjo un movimiento de publicación de noticias al respecto, sobre todo relacionadas con las actividades de Hernando de Llanos y sus herederos artísticos en la zona levantina.

Uno de los primeros ejemplos -aunque no trata directamente el tema de *los Hernandos* y sus sucesores- es *Artistas y Artífices levantinos*, de Joaquín Espín Rael, editado en 1931<sup>72</sup>. Tras la publicación por parte de Baquero Almansa de sus *Profesores de las Bellas Artes Murcianos*, algunos eruditos locales como Espín Rael aplicaron su fórmula para tratar de documentar los artistas activos en la zona de Lorca desde el siglo XVI. Entre sus descubrimientos, cabe destacar aquellos que se refieren a la figura de los hermanos Ollivier, la dinastía de los Márquez y sobre todo Alonso de Monreal, pintor itinerante, presente en casi la totalidad del territorio regional, que trabajará principalmente en la segunda parte del siglo XVI en Lorca, Murcia o Cehegín.

---

<sup>72</sup> JOAQUÍN ESPÍN RAEL, *Artistas y artificios levantinos*, (Murcia: Academia Alfonso X el Sabio, 1931 (ed.1986)), 8-71.

Un artículo de gran interés que proporciona ciertas notas de archivo, aunque bien es cierto que no posee el carácter monumental de los textos hasta ahora descritos, será la publicación realizada por el profesor José Sánchez Moreno en 1947<sup>73</sup>. En este estudio hace mención a numerosas e importantes noticias artísticas, a modo de crónica histórica, de los distintos maestros que desarrollaron su actividad en la ciudad de Murcia durante los siglos XIV y XVII. Personalidades como Hernando de Llanos encontrarán en este artículo la primera reconstrucción cronológica de sus documentos desde González Simancas, un punto de partida de su estudio a nivel local que permite relacionar las obras conservadas de la mano de este creador y su "escuela" artística. En su estudio, Sánchez Moreno propone una aproximación del periodo de Llanos en Murcia, desde la finalización de la colaboración con Yáñez en Valencia, a través del estudio de *los Desposorios de la Virgen y la Adoración de los Pastores*. En opinión del historiador murciano, Llanos se traslada a la región en torno a 1513 con motivo de su participación en la construcción del retablo mayor de la catedral de Murcia, encargo que realizaría junto con los pintores Andrés de Llanos y Jerónimo de Lanza. También propone una hipótesis sobre su muerte, en torno al año 1525, momento en que deja de aparecer en los documentos citados por Simancas, ocupando su puesto en las labores catedralicias los artistas antes citados.

Durante los años sucesivos, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XX, la transmisión de los conocimientos de los artífices que continuaron con la labor pictórica de Hernando de Llanos se encuentra documentada principalmente por las crónicas históricas que realizaron tanto José Crisanto López Jiménez como Manuel Muñoz Barberán. Ambos autores publicaron un gran número de noticias de archivo hasta ese momento desconocidas que permiten delinear con precisión las biografías artísticas de estos pintores que no gozaron de una crítica histórica desarrollada. El médico e historiador José Crisanto López Jiménez se mantuvo en activo en la difusión

---

<sup>73</sup> JOSÉ SÁNCHEZ MORENO, "Notas sobre pinturas de siglos XIV al XVII en Murcia", *Anales de la Universidad de Murcia*, (1947): 361-375.

de datos desde finales de los años cincuenta hasta bien entrados los años setenta<sup>74</sup>. En sus artículos publicó una serie de noticias sobre los pintores que desarrollaron su actividad en Murcia durante los siglos XVI al XVIII, artistas como Andrés de Llanos, Juan de Vitoria, Ginés de Escobar o Ginés de la Lanza, entre otros. Sin duda el más destacable de sus hallazgos en materia de pintura del siglo XVI, fue el descubrimiento de la tasación del retablo de *Santiago* del Museo de Bellas Artes de Murcia, y por tanto del estilo pictórico de su autor, Juan de Vitoria<sup>75</sup>. Aunque en su artículo de 1975 realiza una transcripción parcialmente imprecisa del documento, su localización permite hoy en día conocer su estilo pictórico y diferenciar su obra de la del resto de artistas. El estudio de dicho documento permite colocar la obra de Vitoria en un punto de transición desde su predecesor en las artes, Andrés de Llanos, pasando por sus contemporáneos Ginés de Escobar y Jerónimo de la Lanza, al que además se encuentra ligado familiarmente, y por último su descendencia pictórica, Ginés de la Lanza. Pero López Jiménez no sólo documentaría la obra pictórica de Vitoria, al que también localiza en Villena en 1554. A sus estudios se debe gran parte del actual conocimiento de contratos de obras de autores como Andrés de Llanos, al que sitúa en Orihuela en 1536, y Ginés de la Lanza, al cual este autor atribuye obras como *la santa Úrsula* o *la santa Bárbara* de la Catedral de Murcia.

Los principales descubrimientos sobre la generación de pintores que recibirían de manera directa o indirecta la influencia de Hernando de Llanos son resultado de las investigaciones de Manuel Muñoz Barberán. El estudio de noticias y la realización de artículos y libros de este investigador hunde sus cimientos en una profunda labor de archivo que le permitió partir directamente desde las fuentes originales, una idea de crónica histórica como verdadera disciplina científica, alejada de la subjetividad

---

74 JOSÉ CRISANTO LÓPEZ JIMÉNEZ, “Correspondencia pictórica Valenciano-Murciana. Siglo XVI y XVII”. *Archivo Valenciano de Arte*, nº37 (1966): 3-18; JOSÉ CRISANTO LÓPEZ JIMÉNEZ, “Alberto Durer y su influencia. De Núremberg a Valencia. Conmemoraciones y notas en torno a la cuadraría de la catedral de Orihuela. Un ribalteño en Murcia. Esculturas de las Calatravas de Madrid. Iglesia de San Esteban de Murcia”. *Archivo Valenciano de Arte*, nº 42 (1971): 14-22.

75 JOSÉ CRISANTO LÓPEZ JIMÉNEZ, “Descubrimiento de ser de Juan de Vitoria el pintor del retablo mayor de la Ermita gótico mudéjar de Santiago”, *Revista Murcia*, nº4 (1975): 72-78.

personal del historiador de arte. Sus trabajos se concentran principalmente en la producción y la vida de los artistas afincados en Murcia en los siglos XVI y XVII, fruto de sus descubrimientos mientras seguía la pista de Ginés Pérez de Hita, mediante el análisis de las escrituras públicas conservadas en los distintos archivos de la zona. Los resultados de sus investigaciones, publicados en su mayoría en prensa y posteriormente reunidos en célebres compendios históricos, son artículos de investigación y divulgación más que monografías sobre uno u otro artista, dando a conocer referencias, datos y encargos acompañados de breves contextos que hoy en día resultan fundamentales para entender el panorama pictórico murciano y su evolución<sup>76</sup>. Gracias al acreditado pintor murciano, son hoy conocidos multitud de datos biográficos sobre las figuras de Andrés de Llanos, Juan de Vitoria o Ginés de la Lanza. Entre ellos, destacan noticias tan importantes como la filiación familiar de Hernando y Andrés de Llanos. Muñoz Barberán documentó la procuración del hijo de Hernando, Melchor, a Andrés, parentesco que confirma plenamente un documento de fecha posterior. Otro dato conocido gracias a la labor de este autor es la estrecha relación que mantenía Andrés de Llanos con otros artistas importantes en su tiempo. Con creadores como Jerónimo Quijano, maestro de fábrica de la catedral y principal arquitecto del Reino, con el que compartía encargos como el retablo de La Gineta, hoy desaparecido, o con Juan de Vitoria, hasta el punto de hacer de interventor de las últimas voluntades de su testamento, son dos ejemplos de sus relaciones profesionales y personales. Además, gran parte de los datos sobre la vida y posterior muerte de Ginés de la Lanza en 1570, debida a una trifulca con un vecino, se deben principalmente a la labor de crónica que promovió este artista-historiador durante toda su carrera. Se puede definir la labor histórica de López Jiménez y Muñoz Barberán como la publicación de las pinceladas básicas, a modo de informaciones de archivo, a través de las cuales es posible

---

<sup>76</sup> MANUEL MUÑOZ BARBERÁN, *Sean Quantos (Vida artística murciana en los siglos XVI-XVII)*, (Murcia: Editorial Almadí, 1996), 133-175; MANUEL MUÑOZ BARBERÁN, “Vida ciudadana de artistas murcianos de los siglos XVI, XVII y XVIII. Hechos curiosos, dedicaciones marginales, convivencia”, en: VVAA, *El legado de la pintura en Murcia. 1516-1811*, (Murcia: Ayuntamiento de Murcia, Cat. Exp, 1999), 31-37; MANUEL MUÑOZ BARBERÁN, *Memoria de Murcia, (anales de la ciudad de 1504 a 1629)* (Murcia: Academia Alfonso X El Sabio, 2010), 15-50.

reconstruir el ambiente biográfico de los pintores que estaban desarrollando su actividad en la Murcia del siglo XVI.

Pocas y breves son las noticias sobre el periodo murciano de Llanos. Durante los años ochenta del siglo pasado surgieron una serie de artículos sustentados por una buena documentación que abordaron la problemática de la estancia del artista en Murcia. La primera contribución en este sentido es un cuidado artículo en que el profesor Belda Navarro presenta el particular panorama que contextualizaba el ambiente pictórico murciano, un entorno, que unido a la necesidad de afrontar importantes renovaciones en el ámbito civil y religioso, explicaría por qué en Murcia aparecieron importantes artistas atraídos por la nueva demanda generada. De sus conclusiones se extrae que los maestros que estaban actuando en Murcia entre los siglos XV y XVI muy probablemente no fueron capaces de cumplir con las nuevas necesidades de renovación estilística propuesta por el obispo Mateo Lang tras su llegada en 1512, impulsando definitivamente la actualización estética iniciada por el obispo Fernández Angulo, que cristaliza en esos años con la construcción de la nueva torre y sacristía, los trabajos del retablo del altar mayor y posteriormente la nueva fachada<sup>77</sup>. Belda Navarro documenta la división de las labores del retablo en dos momentos temporales diferentes: una primera fase de construcción, que duraría hasta 1520, en la cual se acometerían las labores de ensamblaje, talla y dorado, y una segunda fase, que se dilatará hasta la década de 1530, en la que participarían activamente Hernando de Llanos -hasta 1525- y sus colaboradores, tanto en labores de dorado como en policromía. A la muerte de éste, su hermano Andrés de Llanos y Jerónimo de la Lanza proseguirían su labor. Los estudios del profesor Belda Navarro muestran también que Hernando se encontraba en Murcia por primera vez en 1514, periodo en el que se pondrá al servicio del Concejo y donde realizará dos de sus principales obras, *los Desposorios de la Virgen y la Adoración de los pastores*, conservadas ambas en el

---

<sup>77</sup> BELDA NAVARRO, “Notas y documentos sobre obras del siglo XVI desaparecidas: el retablo mayor de la catedral de Murcia”, 5-19.

Museo de la catedral de Murcia<sup>78</sup>. En dichos estudios se considera a Hernando como el verdadero introductor de la corriente renacentista en la capital del Segura:

*[...] no ha sido estudiada en su totalidad para definir escuelas, periodos y artistas etc. Resulta mal conocida, superficial y arbitrariamente estructurada, al contrario de otras artes. Este hecho se debe a múltiples carencias de obras perdidas y documentos<sup>79</sup> [...].*

Las conclusiones de dicho artículo presentan a un Hernando de Llanos que introdujo las nuevas concepciones pictóricas en Murcia desde 1516, ejecutando *los Desposorios* en el citado año, y en una fecha cercana su segunda obra, *la Adoración*. Belda Navarro, al igual que Sánchez Moreno, data su muerte en torno al año 1525, fecha en la cual desaparece de las nóminas de la catedral. Serán Andrés de Llanos y Jerónimo de la Lanza quienes ocupen su espacio, aunque su interpretación de la pintura nunca alcanzará el nivel propuesto por Hernando pese al momento de esplendor que estaba atravesando la catedral de Murcia.

Las noticias sobre el periodo murciano de Llanos se verán ampliadas en 1982 por Cristina Torres-Fontes Suárez<sup>80</sup>. En su artículo *Dos años en la vida de Hernandos de Llanos* analiza parte de la estancia del maestro en la capital murciana, así como las posibles motivaciones que llevaría a un creador de renombre a abandonar Valencia y aceptar encargos en Murcia. Probablemente su primera obra fue dibujar el mapa del Mar Menor, encargado con motivo de la disputa por su titularidad entre las ciudades de Murcia y Cartagena, que se originó con la Real Ejecutoria de la Reina doña Juana en 1513 en la que reconocía su titularidad a favor de Cartagena, a lo que le seguirían diferentes encargos públicos menores como el diseño de la decoración de las puertas del Puente y de la Aduana. El hecho de que en dichos años se estuvieran llevando a cabo las obras de reforma de la catedral, y que dos años después, en 1516, se ejecutaran

---

<sup>78</sup> CRISTÓBAL BELDA NAVARRO, “La Adoración de los pastores de Hernando de Llanos”, *Homenaje al Profesor Muñoz Cortes- Universidad de Murcia*, vol. I (1977): 115-124.

<sup>79</sup> BELDA NAVARRO, 115.

<sup>80</sup> CRISTINA TORRES-FONTES SUÁREZ, “Dos años en la Vida de Hernando de Llanos”. *Murgetana*, nº62 (1982): 157-162.



*los Desposorios de la Virgen*, hace pensar a Torres-Fontes Suárez que Hernando no se trasladaría a Murcia para realizar estos encargos, sino en busca de un gran encargo, como podría ser la policromía del retablo mayor de la catedral. Otro dato revelador que presenta la autora es que según su interpretación de los documentos Llanos no sabía escribir, algo poco probable. Historiadores como Benito Domenech hicieron referencia a dicha información, algo que también se podría interpretar como un impedimento temporal, más probable en un artista que era capaz de realizar creaciones de tanta calidad.

Estas nuevas informaciones publicadas dieron paso a una serie de estudios complementarios de carácter académico que sobre la base preexistente profundizaron los conocimientos de Hernando de Llanos y su escuela durante los últimos años del siglo XX y los primeros años del XXI. Es a estas investigaciones a las que se deben las primeras tentativas de crear un panorama organizado de las distintas escuelas y talleres de la pintura murciana del siglo XVI.

#### **I.6) El avance académico.**

Lamentablemente poco se sabe en el ámbito de la investigación acerca de la actividad pictórica murciana anterior a la llegada de Hernando de Llanos. Limitados e insuficientes son los documentos del periodo que han llegado hasta nuestros días. Sin embargo, destacan en este sentido las investigaciones relativas a la figura del pintor burgalés Andrés de Bustamante, documentado por la profesora Torres-Fontes Suárez<sup>81</sup>. Gracias a esta historiadora hoy en día se conoce que este artista castellano ya admitía aprendices a comienzos de siglo XVI, y en 1510 se le encargó el importante cometido del retablo de *la Vera Cruz* de Caravaca, del que nada parece haberse conservado. Cuando Bustamante finaliza su actividad en Murcia, otro artista, Ginés de Jumilla, es contratado en 1514 para trabajar en el retablo de la capilla mayor de la parroquia de Pliego, justo en el año en que se documenta la primera estancia de Hernando de Llanos en Murcia. Sobre este retablo, primer encargo que se puede considerar moderno pero

---

<sup>81</sup> CRISTINA TORRES-FONTES SUÁREZ, “El pintor burgalés Andrés de Bustamante en Murcia (1495-1514)”, *Murgetana*, nº 65, (1983): 117-133 y CRISTINA TORRES-FONTES SUÁREZ, “Acontecer pictórico medieval. Murcia (Ss. XIII-XV)”, en: VVAA, *El legado de la pintura. Murcia 1516-1811*. (Murcia: Ed. Almadí, *Contraparada* 20, Cat. Exp. 1999), 39-43.

todavía inmerso en el gusto gótico del que se tiene constancia contractual, escribió Lara Fernández un extenso y profundo artículo<sup>82</sup>.

Un gran paso en el estudio de la pintura murciana se produjo con la publicación del catálogo *El Legado de la Pintura en Murcia*, de 1999<sup>83</sup>. En dicho compendio se expresaron autores como Concepción de la Peña Velasco, Muñoz Barberán, que realizará una genial recopilación de datos sobre la vida en la ciudad de los artistas durante los siglos XVI y XVIII provenientes en su mayoría de artículos publicados con anterioridad<sup>84</sup>, o Cristina Gutiérrez-Cortines Corral, cuyos textos sirvieron de colofón a sus estudios preliminares y subsanaron, con nuevos enlaces artísticos y atribuciones, la poca información relativa a la creación de una verdadera escuela de pintura murciana<sup>85</sup>. En dicho texto define la actividad murciana del siguiente modo:

*La historia de la pintura en Murcia en el Siglo XVI sigue siendo un tema con numerosos interrogantes [...] la documentación permite conocer el nombre de bastantes maestros a los que se no pueden atribuir obras precisas como Bustamante [...] las fuentes escritas y las obras conservadas revelan también que en el territorio comprendido dentro de la antigua Diócesis de Cartagena residieron con cierta continuidad un número de pintores que trabajaron en todos los extremos de este marco geográfico [...] el extraordinario crecimiento demográfico y económico del s. XVI se refleja en la*

---

<sup>82</sup> FRANCISCO DE LARA FERNÁNDEZ, “Notas sobre la Historia de Pliego: el proyecto de retablo para su iglesia mayor (1514)”, *Revista Murcia*, nº 15 (1978-1979): s.f. De la destrucción de esta obra da cuenta JOSÉ PASCUAL MARTÍNEZ, “Solidaridad más allá de la muerte. El retablo de la Hermandad de las Ánimas Benditas de Pliego.” *Imafronte*, nº 19-20, (2008): 289-304.

<sup>83</sup> VVAA. *El legado de la pintura. Murcia 1516-1811* (Murcia: Ed. Almadí, *Contraparada* 20, Cat. Exp. 1999).

<sup>84</sup> CRISTINA GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, “Pintura y decoración del templo”, en VVAA, *Historia de la Región de Murcia*, tomo V (Murcia: Ed. Mediterráneo, 1980), 370-396.

<sup>85</sup> CRISTINA GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, “Hernando de Llanos y el clasicismo en la pintura del siglo XVI en Murcia”, en: VVAA, *El legado de la pintura. Murcia 1516-1811*. (Murcia: Ed. Almadí, *Contraparada* 20, Cat. Exp. 1999), 44-46.

*construcción de nuevos templos y en la elaboración de programas artísticos para decorarlos [...] a lo largo de la centuria, además de la reforma y ampliación de la Catedral, fueron reedificadas o transformadas la mayor parte de las iglesias que presidían las comarcas [...] a los que habría de añadir los grandes templos de Orihuela y Callosa, pertenecientes entonces a Cartagena [...] ]<sup>86</sup>.*

En su ensayo, Gutiérrez-Cortines Corral hace una sensacional aproximación a la obra de Llanos, así como a la escuela que se creará en Murcia tras su desaparición, centrada en la figura de su hermano Andrés de Llanos. Además, delimita la posterior sucesión de esta línea pictórica a través de Juan de Vitoria hasta su agotamiento con la muerte del último de sus herederos, Ginés de la Lanza. Esta historiadora basó su tesis en los documentos de archivo publicados hasta el momento, por lo tanto, creó un panorama coherente en cuanto a su estructura. Atribuye a Juan de Vitoria la continuación de dicha escuela, basándose en el análisis de retablo de *Santiago* y en los documentos publicados hasta la fecha. Sobre Ginés de la Lanza, la autora relaciona directamente su figura con Vitoria, a través de un hipotético vínculo de hermandad con Jerónimo de la Lanza, considerado hoy erróneo.

Sobre la producción artística de Vitoria también se pronunció José Carlos Agüera Ros en el año 2002<sup>87</sup>. En su artículo *Santiago, de lo literario a lo pictórico entre Rodríguez de Almela y Juan de Vitoria*, definió correctamente el estilo pictórico de Vitoria, caracterizado por figuras monumentales pero desproporcionadas, deficiente uso de la perspectiva, cuerpos alargados, paisajes reducidos a formas volumétricas simples y el uso incorrecto o descuidado del dibujo de algunos detalles anatómicos. Pero el elemento más importante que recoge Agüera Ros es sin duda la reproducción de la estampa de *la matanza de los Inocentes* de Marco Antonio Raimondi. Vitoria reproduce este diseño en la figura del verdugo en la escena del *martirio de Santiago*, la

---

<sup>86</sup> GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, “Hernando de Llanos y el clasicismo en la pintura del siglo XVI en Murcia”, 44.

<sup>87</sup> JOSÉ CARLOS AGÜERA ROS, “Santiago, de lo literario a lo pictórico entre Rodríguez de Almela (1481) y Juan de Vitoria (1552)”. *Estudios románticos*, nº 13-14 (2001-02): 7-21.

cual nos permite realizar un paralelismo directo con una escena similar localizada en el retablo de *santa Catalina* de Orihuela, atribuido a Andrés de Llanos, demostrando inferior calidad pictórica sólo justificable por una peor técnica.

En este sentido académico, el último y fundamental manual artístico de la región a nivel general se debe a los profesores Belda Navarro y Hernández Albadalejo<sup>88</sup>. En dicho texto se abordan todos los temas relacionados con la pintura murciana y se lleva a cabo un catálogo actualizado. En cuanto a la pintura renacentista, como en los ya citados ejemplos de arquitectura y escultura, significó la creación de un necesario compendio que enumeraba gran parte de los maestros, sus noticias y las informaciones hasta ahora conocidas, así como los datos y breves biografías de cada artista, desde Pedro Fernández de Murcia hasta el paulatino agotamiento de la forma y la entrada en el periodo Barroco.

### **I.7) Las últimas investigaciones**

Las últimas investigaciones en la materia se produjeron a raíz de la citada exposición *Los Hernandos. Pintores hispanos del entorno de Leonardo* en Valencia, y las respuestas que Ibáñez Martínez realizó de la misma desde estos años hasta su comisionado en la exposición de 2011 *Las Huellas de Leonardo en España. Los Hernandos y Leonardo*. Pese al descubrimiento de nuevos datos de archivo, Ibáñez Martínez confirma su criterio de 1999, con reticencias, otorgando a Yáñez una supremacía total sobre su compañero en los postigos de Valencia y atribuyendo todas las deficiencias de sus pinturas a Llanos. Matiza algunas de sus concepciones originales y reconoce, por ejemplo, que también Llanos recibirá una formación italiana, único modo de justificar el conocimiento pleno del estilo renacentista que demuestra en sus obras. Ibáñez Martínez hace gala de su actualizado criterio a la hora de analizar la obra de *los Hernandos*, que se articula en torno a tres puntos principales: el aprendizaje de ambos artistas en Italia, la aplicación de estas concepciones transalpinas adaptadas a un gusto local y complementadas con el uso de grabados y estampas y el estudio de la obra

---

<sup>88</sup> CRISTÓBAL BELDA NAVARRO y ELÍAS HERNÁNDEZ ALBADALEJO, *Arte en la Región de Murcia: de la Reconquista a la Ilustración*, 195-208.

posterior de ambos<sup>89</sup>. Este ulterior análisis de los tipos vino a reforzar aún más las tesis que señalan a Llanos como el colaborador de Leonardo, ya que en sus obras atribuidas reproducirá los esquemas del maestro hasta las últimas consecuencias. Ejemplo de ello es la inferior técnica que demostraría en las tablas de Caravaca, obra que considera de Llanos con intervención de taller, y cuya correcta presentación se vería enormemente comprometida ante la falta de un prototipo previo de referencia, a diferencia de la producción conquense de Yáñez, donde el artista manchego interpreta de modo más coherente las distintas tipologías.

Los nuevos documentos rescatados por Mercedes Gómez-Ferrer Lozano y Juan Corbalán de Celis y Durán permiten saber que la ruptura de *los tocayos* no se produjo de manera abrupta en 1510, y es presumible que su colaboración se prolongara durante algunos años más. Estas nuevas noticias de archivo sobre la figura de *los Hernandos*, cronológicamente posteriores a la finalización de los trabajos en la catedral valenciana, demuestran que su unión no termina inmediatamente después del retablo, como se había pensado, sino que certifican al menos dos encargos posteriores. Para entender mejor la cronología de Llanos, es preciso acudir a estos descubrimientos desvelados sobre su etapa valenciana. Por tanto, se conoce ahora que Llanos y Yáñez, después del encargo catedralicio, volvieron a trabajar unidos en la colegiata de Játiva, en la capilla de les Febres, propiedad del cardenal Francisco de Borja<sup>90</sup>:

*Guillermus Raymundus Centelles canonge et prepositus sedis Valencie  
ut procurator reverendisimi domini Francis-ci de Borga Ex. Sr. et  
presbiter cardinalis et archiepiscopi Consentum ex una et  
Ferdinandus de Llanos et Ferdinandus de Medina pictori presens  
residentes partibus ex altera gratis et scienter in cum hoc presentis  
publico instrumento qon-fitemur et in veritate recognoscimus notario*

---

<sup>89</sup> IBÁÑEZ MARTÍNEZ, *Las Huellas de Leonardo en España. Los Hernandos y Leonardo*, 141-167.

<sup>90</sup> MERCEDES GÓMEZ-FERRER LOZANO y JUAN CORBALÁN DE CELIS Y DURÁN, “Un contrato de los Hernandos para la capilla de Les Febres de la seo de Xàtiva en 1511.” *Archivo Español de Arte*, nº 314, vol. LXXIX, abril-junio (2006):157-168.

*ad invicem et vicisim quod fuerunt facta inhita concordata et in (...) ordinata subscripta capitula inter nos quod tenor sequitur sicut hiis verba: Capitols fets e fermats per e entre los reverent noble don Guillem Ramon Centelles canonge e paborde de la Seu de Valencia ex nomine e aixi com a procurador del reverendisimo don Francesc de Borga cardenal e archebisbe de Cosen-za de una part e mestre Ferrando de Llanos e Ferrando de Medina pintors de retaules castellans residens de presents en la ciutat de Valencia de la part altra sobre la pintura e pintar un retaule del dit reverendisimo señor cardenal que esta en la capella del dit reverendisimo senyor cardenal en la Seu de la ciutat de Xativa<sup>91</sup>.*

La transcripción del contrato del año 1511, hecha por Gómez-Ferrer Lozano y Corbalán de Celis y Durán, da al traste tanto con la teoría de Ibáñez, como con todas las argumentaciones en favor de la supuesta supremacía técnica absoluta de Yáñez, especulando con una hipotética preeminencia artística del pintor de La Almedina al figurar primero en los documentos de *los Hernandos* relativos al retablo de los plateros valencianos de 1509<sup>92</sup>. Además, el descubrimiento de Gómez-Ferrer Lozano de un documento que certificaba la presencia de Hernando de Llanos en Valencia en el año 1517, dificulta enormemente la posibilidad de que existiera una verdadera escuela murciana de pintura hasta el desarrollo del taller de Andrés, tras la muerte del maestro principal<sup>93</sup>. Este documento de procuración sobre unos montantes que el también artista

---

<sup>91</sup> Archivo Protocolos Patriarca de Valencia. Sig. 26407, s.f. 25 de agosto de 1511. Lamentablemente el texto completo del documento no especifica las iconografías que los pintores debían de representar. Para la completa transcripción del contrato consultar: MERCEDES GÓMEZ-FERRER LOZANO y JUAN CORBALÁN DE CELIS Y DURÁN, “Un contrato de los Hernandos para la capilla de Les Febres de la seo de Xàtiva en 1511”, 168.

<sup>92</sup> JUAN CORBALÁN DE CELIS Y DURÁN. “La capilla del oficio de plateros. El retablo pintado por los Hernando y nuevos datos sobre el retablo de los Macip”. *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, nº 87, vol. LXXXVII (2011): 247-258.

<sup>93</sup> MERCEDES GÓMEZ-FERRER LOZANO, “Artistas viajeros entre Valencia e Italia, 1450-1550”. *Saitabi*, nº50 (2000): 20 y MERCEDES GÓMEZ-FERRER LOZANO, “Los Falcó, una familia de pintores en la Valencia del siglo XVI”. *Locus Amoenus*, nº 11 (2011-2012): 88.

Falcó debía recibir en nombre de Hernando, define al pintor como *habitante* de la ciudad de Valencia, por lo que su actividad murciana, al contrario de lo que se había pensado hasta ahora, pudo no ser estable, alternando periodos entre ambas ciudades. Estos datos *a priori* invalidan la posibilidad de que fuera Hernando de Llanos el creador del verdadero taller de pintura murciano, y abre nuevas perspectivas que señalarían a su hermano y seguidor, Andrés de Llanos, como el verdadero creador de tal labor.

Como respuesta a la exposición promovida por Ibáñez Martínez, Javier Gómez Frechina realiza una revisión razonada del catálogo de 1998, donde ya participó activamente<sup>94</sup>. En dicho texto reúne todos los conocimientos propuestos por Benito Domenech, insertando los nuevos descubrimientos documentales y creando una historia evolutiva de los tocayos desde el hipotético periodo italiano hasta la obra individual de ambos. Gómez Frechina reflexiona sobre la tipología de los modelos utilizados por *los Hernandos*, haciendo hincapié en las tipologías leonardescas y en cómo estas resultaron fundamentales para la obra de Llanos en Valencia y Murcia. Además, el historiador propone un catálogo razonado de ambos artistas, enmarcando cada obra en un periodo temporal determinado de la vida de cada artista. En definitiva, lo que se lleva a cabo en este manual es una actualización de *los tocayos*, consecuencia de la inserción de los nuevos datos obtenidos por la crítica en los últimos años y como efecto de la exposición propuesta por Ibáñez Martínez en ese mismo año.

Pero esta no fue la única consecuencia directa de la exposición de 2011. También los profesores Ximo Company i Climent, Borja Franco Llopis e Isidoro Puig Sanchís se pronunciaron en un artículo conjunto<sup>95</sup>. A partir del cambio de siglo y con el descubrimiento de los nuevos datos que evidenciaban la participación activa de Hernando de Llanos en las obras contratadas por el tándem, variados fueron los historiadores que iniciaron un proceso de reivindicación de la figura del pintor a través

---

<sup>94</sup> JAVIER GÓMEZ FRECHINA, *Los Hernandos, pintores 1505-1525 / c.1475-1536* (Madrid: Arco-libros, 2011).

<sup>95</sup> XIMO COMPANY I CLIMENT, BORJA FRANCO LLOPIS y ISIDORO PUIG SANCHÍS, “La incógnita Llanos. Recuperando el arte de Hernando de Llanos a través de su Virgen con el Niño y dos ángeles de la Colección Laia Bosch.” *Archivo de Arte Valenciano*, vol. XCII (2011): 21-33.

del estudio pormenorizado de su obra, su tipología y sus documentos. Este mayor conocimiento por parte de la crítica de la figura de Hernando de Llanos resulta fundamental para elevar su antigua concepción de creador subordinado a la sombra de Yáñez, y situarlo como uno de los principales ejemplos de la adopción de los modelos italianos en la península ibérica, reclamando un lugar que históricamente se le había negado por el desconocimiento de su figura.

Acerca del tema de la identificación del *Ferrando Spagnolo*, este ha sido tratado recientemente por Barbara Agosti, quien no sólo da su opinión al respecto, sino que además enumera una serie de notas de archivo que se pueden relacionar con la figura del misterioso colaborador de Leonardo<sup>96</sup>. La autora italiana, aunque convencida de que el colaborador de Leonardo fue Fernando Yáñez y no Hernando de Llanos, cita algunas notas atribuibles a la labor pictórica de este pintor: los ya nombrados pagos publicados por Gaye en 1840; el apunte manuscrito de Leonardo en el conocido como el *Código H* de París relativo a los años 1493-94, donde se registra la estancia de un Ferrante entre sus ayudantes; una carta de 1495 dirigida a Ludovico el Moro donde se nombra un *Magister Ferrando* que se encontraba trabajando en la decoración del castillo ducal de Milán bajo las ordenes de Leonardo, ya recogida por Ibáñez Martínez; y por último, la nota del *Codice Magliabecchiano* que vendría a completar el hallazgo documental de Gaye sobre los trabajos de Leonardo en Palazzo Vecchio<sup>97</sup>.

La última iniciativa que trató la pintura renacentista en la antigua Diócesis de Cartagena se debe a la exposición *Signum, la gloria del Renacimiento en el Reino de Murcia*, de 2017. En ella se profundiza en el conocimiento de las principales figuras del periodo, personalidades de gran relevancia como Jerónimo Quijano, Pedro Fajardo o Hernando de Llanos. Los textos relativos al catálogo de dicha exposición sirvieron como compendio general de las principales manifestaciones del periodo, y en ellos se puede encontrar interesante información y datos muy útiles para el conocimiento a

---

<sup>96</sup> BARBARA AGOSTI, "Artisti spagnoli e fonti italiane" en: VVAA. *Norma e Capriccio, spagnoli in Italia agli esordi della "maniera moderna"* (Florenca: Giunti, 2013 (ed. 2016)), 157-161.

<sup>97</sup> Escrito por el conocido como *Anónimo Magliabecchiano* es una problemática fuente original, paralela a las *Vidas* de Vasari, dedicada a la Historia del Arte desde la antigüedad hasta el Renacimiento, centrándose en la vida de artistas actuales y pasados, escrito durante los años 1542/46.



nivel social, histórico y artístico de la época. A pesar de lo mucho escrito hasta el momento, Llanos continúa siendo una figura artística por definir plenamente y, a juicio de Juan Ignacio Ruiz López, todavía permite una nueva lectura tanto en su etapa valenciana, que parece prolongarse más de lo que se había creído hasta ahora, como en sus trabajos en Murcia<sup>98</sup>.

Fruto de la misma iniciativa son las recientes teorías de Lorenzo Hernández Guardiola que proponen una visión más simplificada del panorama artístico local, al hacer de la figura de Juan de Vitoria el eje fundamental de la pintura murciana anterior a 1570. Como se ha dicho anteriormente, la historiografía ha proporcionado todo tipo de aportaciones especulativas, contradictorias entre sí, que entorpecen en muchas ocasiones la comprensión de un panorama ya de por sí complejo. Esas consideraciones teóricas personales han dado como resultado un vaivén de atribuciones en el que únicamente se tenían en cuenta las reflexiones cargadas de subjetividad de cada historiador. Hernández Guardiola interpreta los datos del siglo XVI murciano de un modo particular, no teniendo en cuenta algunos de los hechos y fechas de las que actualmente se tiene conocimiento e insertando erróneamente algunas de las obras de Andrés de Llanos en el catálogo de Juan de Vitoria, minimizando de este modo la influencia del segundo de los Llanos en el arte local<sup>99</sup>. La figura de Juan de Vitoria presenta un perfil interesante, tanto por los trabajos que desarrolló a lo largo de su vida como por su significación en el panorama pictórico murciano de la primera mitad del siglo XVI, con unas derivaciones posteriores que fueron interpretadas por Ginés de la Lanza. Hernández Guardiola fundamentaba su tesis en el error de González Simancas en lo relativo a la transcripción del pago del retablo de *san Juan de la Claustra*, lo que le ha permitido asentar sus deducciones y modificar la atribución hecha desde antiguo de este retablo a Andrés de Llanos, dando su paternidad a Juan de Vitoria. Una teoría que puede confirmarse o rebatirse con la comparación de las únicas pinturas

---

<sup>98</sup> JUAN IGNACIO RUIZ LÓPEZ, “La plenitud del ideal clásico en Reino de Murcia”, en: RUIZ LÓPEZ (Coor), *Signum: La gloria del Renacimiento en el Reino de Murcia*, 177-214.

<sup>99</sup> LORENZO HERNÁNDEZ GUARDIOLA, “La estela de Hernando de Llanos en Tierras de Murcia. La vida del pintor Juan de Vitoria y su obra en la antigua diócesis de Cartagena”. En RUIZ LÓPEZ (Coor), *Signum: La gloria del Renacimiento en el Reino de Murcia*, 237-255.

documentadas que Vitoria haría años después, las tablas del retablo de *Santiago*, en el Museo de Bellas Artes de Murcia.

Hernández Guardiola no sólo ve en Juan de Vitoria el principal representante de la pintura a mediados del siglo XVI, sino que además lo identifica como *el Maestro de Albacete*, cimentando su teoría en el uso de los rasgos hernandescos de su pintura<sup>100</sup>. El historiador alicantino publicó en 2017 la primera mención de archivo conocida hasta el momento sobre Vitoria, localizada en 1538 en Chinchilla con motivo de la realización de una obra menor como lo es el dorado del cirio pascual de su parroquia<sup>101</sup>. De esta nota se puede entender que ese fuera uno de sus primeros trabajos y que por esos años ya formara parte de un taller mayor, el cual se encontraría en dichas tierras, y muy probablemente participara en la decoración de la por entonces iglesia de San Juan de Albacete<sup>102</sup>. La figura del *Maestro de Albacete*, creada por Leandro de Saralegui, es una de esas propuestas *sencillas* para atribuir una serie de pinturas cuya autoría seguía siendo imprecisa. Bajo esa identidad se han agrupado a lo largo del tiempo algunas obras con características comunes. Hernández Guardiola propone en repetidas ocasiones identificar a Juan de Vitoria con el *Maestro de Albacete*, justificando su punto de vista con argumentos formales cargados de subjetividad y una interpretación personal del limitado soporte documental. Entre los argumentos formales, abunda en recurrir a la influencia de Hernando de Llanos en las composiciones y figuras propuestas por Vitoria, suponiéndolo su discípulo directo y estableciendo relaciones comparativas entre los rasgos formales de unas obras y otras. Hoy en día se sabe que tales prototipos se transmitían entre los colaboradores de Andrés de Llanos por medio de dibujos y modelos heredados, repitiéndose una y otra vez sin más variación que la

---

<sup>100</sup> LORENZO HERNÁNDEZ GUARDIOLA, “Las pinturas del antiguo retablo mayor de la Iglesia Parroquial de Letur”. *Cuadernos Albacetenses*, nº 20 (2017).

<sup>101</sup> HERNÁNDEZ GUARDIOLA, 13-14.

<sup>102</sup> HERNÁNDEZ GUARDIOLA, “La estela de Hernando de Llanos en tierras de Murcia. La vida del pintor Juan de Vitoria y su obra en la antigua Diócesis de Cartagena”, 215-235; LORENZO HERNANDEZ GUARDIOLA, “Los retablos de la Visión de san Juan en Patmos y de san Juan de la Clastra de los museos de santa Clara y de la Catedral de Murcia.” *Archivo de Arte Valenciano*, vol. 98 (2017): 137-145.

calidad de la copia, como en el ejemplo de Orihuela. En cuanto a los argumentos documentales, se reducen a lo siguiente:

*Que Juan de Vitoria está documentado trabajando en Orihuela lo afirma López Jiménez, si bien no encuentra o no existen las obras, sin indicar además el año y en qué se ocupaba. Con todo es un argumento documental para ratificar la autoría del retablo de santa Catalina a nuestro pintor<sup>103</sup>.*

El origen de la propuesta de Leandro de Saralegui sobre el *Maestro de Albacete* fue la atribución de las tablas de la capilla de la *Virgen de los Llanos* en la actual catedral de Albacete. Esto se ha señalado por múltiples autores, tales como Post<sup>104</sup>, Garín Ortiz de Taranco<sup>105</sup>, Pérez Sánchez<sup>106</sup>, García-Saúco Beléndez<sup>107</sup> y posteriormente también Gutiérrez-Cortines Corral<sup>108</sup>, quien asocia inteligentemente a Andrés de Llanos como el *Maestro de Albacete*. Resulta evidente que la filiación de esta figura con un solo creador es insuficiente. Parecería más probable que se tratara de dos o más artistas los que se encontraran bajo este personaje. Sin aparente resultado para tal identificación, los historiadores coinciden en considerar al pintor o pintores que realizaron esas tablas como un artista en posesión de un conocimiento profundo y, sobre todo, directo del taller de *los Hernandos*, que podría incluso haber estado

---

<sup>103</sup> HERNÁNDEZ GUARDIOLA, “La estela de Hernando de Llanos en tierras de Murcia. La vida del pintor Juan de Vitoria y su obra en la antigua diócesis de Cartagena”, 221.

<sup>104</sup> POST, *A History of Spanish Painting*, 352-359.

<sup>105</sup> GARIN Y ORTIZ DE TARANCO, *Yáñez de la Almedina, pintor español*.

<sup>106</sup> ALFONSO PÉREZ SÁNCHEZ, “Arte”, 212-229.

<sup>107</sup> LUIS GUILLERMO GARCÍA-SAÚCO BELÉNDEZ, *La Catedral de San Juan Bautista de Albacete*. (Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses Don Juan Manuel, 1979), 17-23 y 26-33. Este autor también trate el tema de manera superficial para referirse a las tablas de la *Virgen de los Llanos* en: VVAA, *Documenta. Exposición conmemorativa del V centenario del inicio de las obras de la actual parroquia de San Juan Bautista de Albacete, hoy Catedral*, (Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses Don Juan Manuel, Cat. Exp. 2015).

<sup>108</sup> GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, “Hernando de Llanos y el clasicismo en la pintura del siglo XVI en Murcia”, 45-46.

presente en el momento en que se estaban haciendo los postigos valencianos, como bien podría ser el citado Andrés de Llanos.

### **I.8) Consecuencias del estado de la cuestión.**

El campo de estudio de la pintura renacentista en Murcia presenta un gran número de incógnitas por resolver. La falta de un compendio unificador de todas las teorías propuestas, al modo del catálogo *los Hernandos* de 1998, hace que lo que se conoce, aunque sea más de lo que en un primer momento pudiera parecer, dé la impresión de ser opiniones desordenadas e inconexas entre sí. Por lo tanto, resulta útil reordenar todos los conocimientos publicados hasta el momento y diseñar un panorama uniforme sobre la presencia e influencia de Hernando de Llanos en la pintura de la antigua Diócesis de Cartagena, sus concepciones acerca del arte pictórico y las consecuencias que de estas se deriven, así como determinar un estilo que, ciertamente, no alcanza el nivel del arte de su introductor, pero que configura un modo artístico determinado de importante relevancia a nivel local.

Los resultados inferiores que presenta la pintura murciana en comparación con la conquense, como principales continuadores de la estela de *los Hernandos*, provocó que esta no haya sido tomada en consideración por la crítica general. El desorden de sus conocimientos, el escaso desarrollo técnico y la aparente pérdida paulatina de calidad de sus artífices, sin duda han influido en la baja estima que la historiografía ha hecho gala a propósito de la producción pictórica murciana, a diferencia de otras artes como la arquitectura donde artistas como Jerónimo Quijano sí que demostraron una mayor asimilación de las innovaciones. Todos estos hechos resultan fundamentales para poder comprender la desaparición precipitada y rápida de aquellos pintores -debido a sus muertes tempranas- que provocó la llegada en primer lugar de la corriente pseudo-manierista -personificada en Jerónimo de Córdoba y Artus Tizón-, que a su vez desembocará de pleno en la teatralidad barroca exhaustivamente estudiada y descrita por Agüera Ros, un periodo artístico de mayor riqueza que gozará de una aceptación

mucho mayor que el renacentista, apreciable todavía en las distintas iglesias que configuran las Diócesis de Cartagena, Alicante y Albacete<sup>109</sup>.

---

<sup>109</sup> JOSÉ CARLOS AGÜERA ROS, *Pintores y pintura del Barroco en Murcia* (Murcia: Tabularium, 2002).



## ***II. La llegada del Renacimiento a través de Valencia y el san Miguel de Orihuela***

## **II.1) La llegada del Renacimiento de inspiración italiana.**

La pintura renacentista de inspiración italiana llegó a España a través de la ciudad de Valencia. Los motivos fueron que la ciudad del Turia -capital del Reino- contaba con un importante puerto comercial que favoreció la comunicación en el Mediterráneo y en especial entre las penínsulas Ibérica e Itálica, lo que a su vez permitió la llegada de las nuevas concepciones del arte que se estaban desarrollando en Italia. En el territorio de Castilla, durante prácticamente la totalidad del siglo XV, el impulso hispano-flamenco fue predominante y será ya entrado el siglo XVI cuando la pintura española empezará a experimentar una serie de variaciones en su estilo, beneficiándose de la llegada de las nuevas concepciones pictóricas con un lenguaje dependiente del arte italiano. Sin embargo, la estética pictórica procedente de las formas puramente transalpinas no se asimilará en su totalidad, sino que será interpretada desde el ferviente catolicismo de la sociedad castellana, dando lugar a la creación de un nuevo estilo que caracterizará el Renacimiento en el Reino de Murcia. Las principales vías de entrada de estas nuevas concepciones artísticas serán tres: la llegada de obras realizadas en Italia por medio de adquisiciones, como es el caso del *san Miguel* de Orihuela; el arribo de maestros ya formados a la península, como Paolo da San Leocadio; y por último, los artistas de origen español que se trasladarán a Italia como pintores en busca de perfeccionar sus técnicas para posteriormente emprender el camino de vuelta, caso de *los Hernandos*.

En este sentido, se crearán en España una serie de escuelas pictóricas durante la primera mitad del siglo XVI, destacando entre ellas la localizada en Valencia sobre el resto de centros renacentistas como la Andalucía de Alejo Fernández y la Castilla de Juan de Borgoña o Juan de Flandes. El Reino de Valencia se distinguirá del resto por su correcta adaptación de las corrientes *quattrocentescas* procedentes del ambiente centro-norte de Italia. Esta pintura se caracteriza generalmente por un predominio de la narratividad en sus escenas, su gran carácter detallista y un trabajo de minucioso preciosismo en armaduras y ropajes, fruto sobre todo de un determinado naturalismo adaptado al gusto local. Además, el dinamismo figurativo que caracteriza la pintura valenciana del siglo XV se basaba en el uso recurrente de técnicas italianas como el



*escorzo* o el *contrapposto*, aunque estas no se dominaban en su totalidad. Singular es el uso de la perspectiva la cual sí que se integró en las concepciones españolas siguiendo las reglas italianas. Por otro lado, la fuerte influencia flamenca que se mantuvo durante gran parte de este siglo XV en la pintura española favoreció la asunción de técnicas como el uso de óleo, fundamentales para el desarrollo de la pintura de artistas como *los Hernandos*. El resultado de la implementación de las concepciones italianas de la pintura, con una técnica pictórica que permitía la creación de composiciones de mayor precisión en el dibujo, obtuvo como resultado obras tales como las tablas del retablo mayor de Valencia, principal ejemplo de la correcta aplicación de ambos mundos y cuya belleza radica por igual tanto en el tratamiento leonardesco de sus figuras como en su colorido.

## **II.2) Los pintores de la tradición valenciana: Los Osona, Paolo da San Leocadio y los Masip.**

Los importantes contactos que tenía el Reino de Valencia -como el principal puerto de comunicaciones de la Corona de Aragón- con la península itálica justifican ya durante el último tercio del siglo XV la llegada de las nuevas formas pictóricas. Uno de sus primeros artífices fue Rodrigo de Osona el viejo, activo en Valencia desde 1464. En su estilo pictórico ya se reconocen rasgos de la pintura que estaba desarrollando Mantegna en Mantua y de la escuela de Ferrara, sin embargo su dependencia de las formas puramente castellanas lo harán todavía mostrarse deudor de los maestros holandeses sobre todo en la concepción de los espacios, como se demuestra en su única obra documentada, *el Calvario* de la iglesia de San Nicolás de Valencia del año 1476. Su descendencia artística, Francisco de Osona, activo hasta 1514, acusa un segundo periodo formativo en Italia, siempre concentrado en los ambientes de Emilia Romagna bajo influencia de Lorenzo Costa y Francesco Francia. En su obra *la Adoración de los Reyes* se pone de manifiesto la fusión de los elementos italianos con una concepción de la pintura puramente española.

Sin embargo, la llegada del Renacimiento italiano a España se debe en gran medida a la figura de Paolo da San Leocadio. Una significativa parte de las informaciones sobre la vida y obra de este artista se conocen gracias a la importante monografía realizada por el catedrático Ximo Company i Climent en el año 2006<sup>110</sup>. El estudio de Paolo da San Leocadio resulta fundamental porque se trata de posiblemente del primer introductor -junto con Berruguete en Castilla- de las concepciones puramente italianas del arte en España. Originario de Reggio Emilia, se le atribuye una primera formación en el ambiente centro-italiano de Ferrara junto con maestros de la talla de Cosme Tura, Francesco del Cossa o Ercole da' Roberti. Algunos autores incluso han querido asociar la figura del artista emiliano como uno de los pintores que trabajarían en la decoración de los frescos del *Palazzo della Schifanoia* de Ferrara para Borso d' Este, sin embargo este hecho es descartable por su cronología. Tras este primer periodo formativo, San Leocadio se trasladaría a Roma, donde entraría en contacto con Rodrigo Borja, y posteriormente a Valencia, persiguiendo un gran encargo como fue la decoración del ábside de su catedral en la década de 1470. Company i Climent le adjudica un segundo periodo italiano en Florencia, donde realizaría *la Sagrada Conversación* de Londres, para posteriormente instalarse de manera definitiva en Valencia, ciudad en la que abriría taller y se establecería al menos hasta 1513. Es en esta urbe donde recibió el encargo de los duques de Gandía, Juan Borja -hijo de Rodrigo Borja- y María Enríquez para la decoración de su palacio ducal. De sus numerosos contactos se desprende que este pintor fue el artista predilecto en España, más concretamente en las zonas centro y norte del Reino de Valencia, de la mítica familia de origen español. San Leocadio realizó un gran número de obras distribuidas por esa zona, siendo dos de los encargos de mayor relevancia los retablos para las localidades de Villarreal y Castellón. Su estilo pictórico se caracteriza por un fuerte expresionismo y un gran conocimiento del espacio narrativo. En este sentido, la primera gran obra de carácter renacentista que se creó en Valencia fue la decoración del ábside de su catedral. Gracias a la supuesta mediación de Rodrigo Borja, por aquel entonces cardenal en la curia romana y protector de la catedral de Valencia -posterior papa Alejandro VI-

---

<sup>110</sup> XIMO COMPANYY I CLIMENT, *Paolo da San Leocadio i els inicis de la pintura del Renaixement a Espanya*, (Gandía: CEIC Alfons el Vell, 2006).

llegaron a España tres maestros italianos destinados a realizar la decoración de los frescos del ábside. Los artistas fueron Paolo da San Leocadio, Francesco Pagano y maestre Riquart, autor que se ha asociado a la figura del italiano Riccardo Quartararo. A su llegada, realizaron una prueba de nivel para el cabildo previa al encargo definitivo de la bóveda, que consistió en la creación de un fresco en la sacristía con el tema de *la Natividad*. Tras esto, dos fueron los pintores finalmente encargados de realizar la decoración del ábside, Paolo da San Leocadio y Francesco Pagano, volviendo Quartararo a Italia tras ser aparentemente descartado. La decoración del ábside se basó en la realización de una serie *ángeles músicos* sobre una bóveda celeste. Generalmente se ha atribuido a este pintor la creación de las figuras de los *ángeles*, mientras que la parte de la bóveda celeste estrellada sería obra de Pagano, pero como se apreciará más adelante, históricamente se ha tendido a exagerar la obra de San Leocadio otorgándole la crítica obras que están fuera de su producción. La decoración al fresco se mantuvo visible relativamente pocos años ya que en la reforma barroca del templo ésta se cubrió con un entramado marmóreo permaneciendo en ese estado hasta el año 2006, cuando fue finalmente removido. Tras la finalización de los frescos Francesco Pagano, el mayor del tándem y que incluso llegó a testar en Valencia, abandonaría España mientras que Paolo da San Leocadio se quedaría y formaría taller.

La llegada de *los Hernandos* a Valencia significó una ruptura total con el arte que se estaba desarrollando en la capital del Turia hasta ese momento. Estos artistas promovieron las nuevas concepciones italianas de la denominada por Vasari como la *Terza Maniera* de la pintura -Leonardo, Miguel Ángel, Rafael- junto con características propias de unos maestros que habían realizado un fructuoso viaje a Italia, proceso formativo que encuentra su colofón en las puertas del altar mayor en los años 1507-1510. En Valencia, ambos artistas establecerán un taller conjunto donde se formarían pintores de breve pero intensa carrera como Miguel Esteve, Miguel del Prado -ambos fallecidos durante la la tercera y cuarta década del siglo XVI- y más periféricamente Felipe Pablo de San Leocadio, hijo de Paolo da San Leocadio. Tras la marcha de *los Hernandos* de Valencia, Yáñez a la zona de Cuenca y Llanos a Murcia de modo itinerante, su aparente hueco sería ocupado por un gran número de artistas, entre

los que destacan las familias de los Falcó y los Masip. Estos eran maestros que profesaban un nuevo estilo artístico basado en la adaptación de los nuevos modelos rafaelescos que estaban llegando desde Italia por medio del grabado e influenciados por los nuevos cuadros de Sebastiano del Piombo traídos a Valencia por gracia del embajador de la Corona de Aragón en Roma, Jerónimo Vich. Uno de los principales representantes de esta nueva tendencia rafaelesca en Valencia fue Vicente Masip. Este artista debió nacer en torno a 1475 y desarrolló el arte de la pintura hasta su muerte en 1550. A partir de 1530, y hasta 1575, se documenta la presencia de su hijo y heredero pictórico, Juan de Juanes. El estilo de ambos creadores, fundamental para comprender una parte de la pintura que se desarrollará en Murcia a partir del tercer cuarto del siglo XVI, proviene de la adaptación de los nuevos conceptos de tendencia Manierista que estaban llegando a Valencia desde Italia con una interpretación propia que recuerda levemente a las todavía presentes influencias flamencas. Pinturas de Juan de Juanes como los tondos de *la Visitación* o *el Martirio de santa Inés* del Museo del Prado, realizados para el convento de San Julián de Valencia, las escenas del retablo de *san Esteban con la santa Cena*, el retablo de la catedral de Segorbe o su célebre *Inmaculada Concepción*, muestran estas características: un estilo basado en la sutil suavidad de contornos y un tratamiento bello y melancólico de las figuras junto con un luminoso colorido de gran riqueza formal, ayudado sin duda por la correcta interpretación de las concepciones italianas, aunque la hipotética estancia en Italia del pintor nunca ha sido demostrada. La fama de Juan de Juanes alcanzó los confines del Reino de Aragón, extendiéndose hasta el territorio de la antigua Diócesis de Cartagena con la figura de su aprendiz y seguidor Jerónimo de Córdoba o el clérigo Nicolás Borrás, en Orihuela.

La influencia de los maestros establecidos en la Valencia de los últimos años del siglo XVI y los primeros años del siglo XVII resulta fundamental para comprender las tendencias del arte en los territorios de la antigua Diócesis de Cartagena. No obstante, habrá un modelo que destacará claramente sobre el resto: las fórmulas creadas por *los Hernandos*, personalizadas en la figura de Hernando de Llanos, quien está documentado en Murcia de modo itinerante desde 1514 y al que se debe la creación, por parte de sus herederos pictóricos, del principal taller de pintura de la diócesis. Sin embargo, en el

caso del territorio de la antigua Diócesis de Cartagena destaca la presencia de una obra independiente y aparentemente descontextualizada que hace las veces de introducción de las concepciones renacentistas en España, adelantándose varios decenios al desarrollo de la producción local y que merece un capítulo aparte: el san Miguel de Orihuela.

### **II.3) El *san Miguel* de Orihuela.**

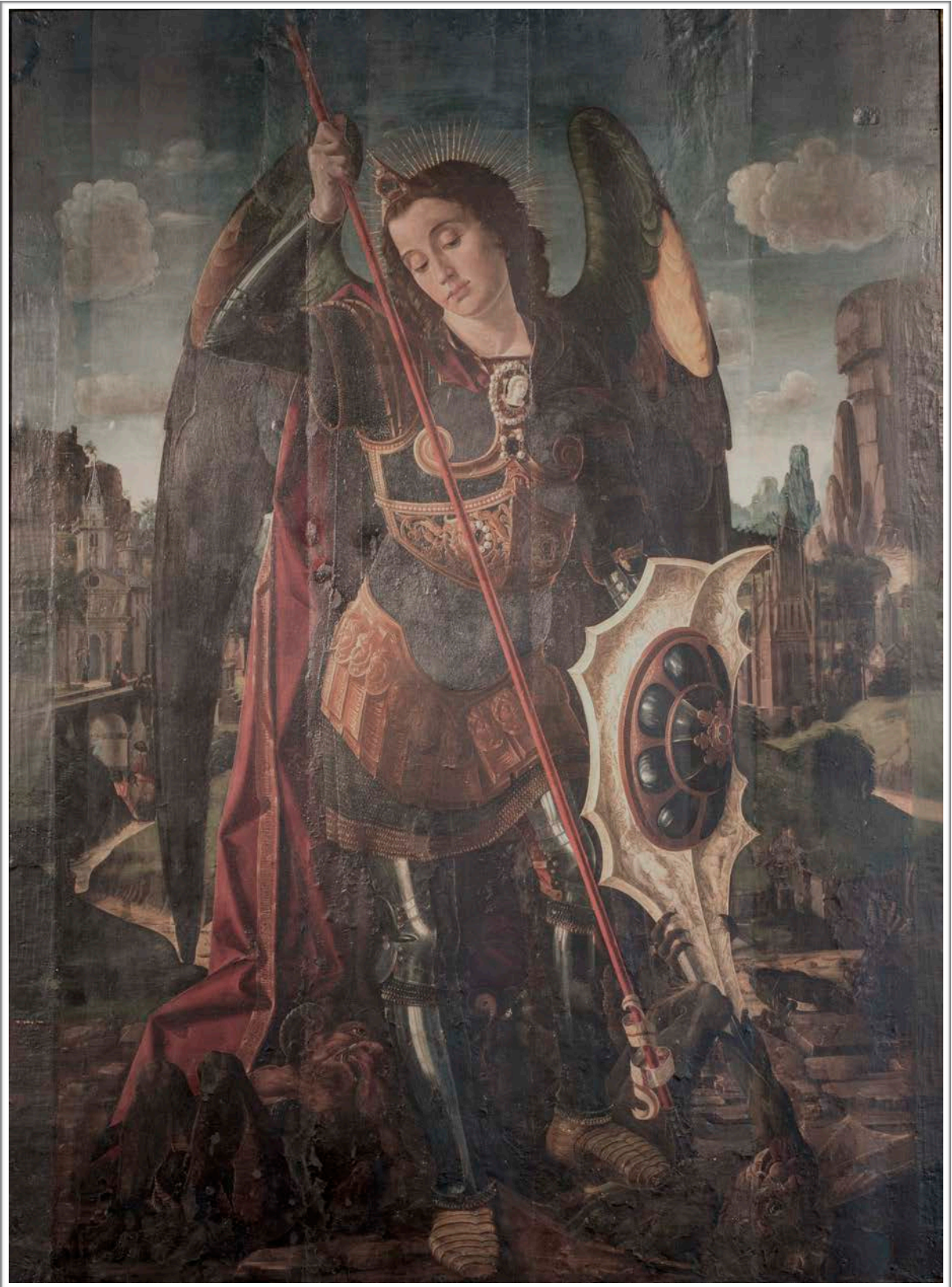
El *san Miguel arcángel*, actualmente conservado en el Museo Diocesano de Arte Sacro de Orihuela, constituye una interesante excepción pictórica a la producción del antiguo territorio de la Diócesis de Cartagena. A pesar de su considerable calidad la obra -debido a su tardía llegada- tuvo un nulo impacto en la actividad local<sup>111</sup>. Las primeras teorías sobre su autoría y origen se deben al historiador Elías Tormo y Monzó, quien en 1906 localizó el cuadro en la sala grande de recibo del Colegio de Santo Domingo de Orihuela. Este centro, erigido por expreso deseo del arzobispo Fernando Loazes en el año 1553, alcanzó con el paso de los siglos una notable relevancia histórica. Tanto es así, que llegó a contar en sus decoraciones con el famoso lienzo *la Tentación de santo Tomás de Aquino* de Diego Velázquez. Se desconocen las razones por las que la tabla del *san Miguel*, atribuible al último cuarto del siglo XV, recaló en el colegio de santo Domingo, cuya construcción no se inició hasta mediados del siglo XVI. Sin embargo, no cabe duda de que la presencia de la obra en Orihuela es un perfecto indicador del gran prestigio simbólico de la ciudad en tanto que uno de los principales centros económicos del Reino de Valencia.

La tabla del *san Miguel* presenta elementos propios del máximo esplendor renacentista en una formidable composición, donde tanto su diseño como su fisonomía se funden en un refinamiento decorativo de tendencia clásica y un colorido luminoso sólo comprensibles si se relaciona directamente con la mano creadora de un gran artífice de la pintura. Elementos como el magistral uso de arquitecturas clásicas idealizadas, el carácter miniaturista de las joyas y el preciosismo naturalista a la hora de realizar las decoraciones marmóreas, delatan el pincel de un artista en contacto directo con la

---

<sup>111</sup> Ver figura 7.





**Figura 7.** Círculo de Francesco del Cossa. *San Miguel arcángel*. Museo de Arte Sacro de Orihuela. Tempera sobre tabla. Fuente: Museo Arte Sacro de Orihuela.

producción renacentista que se estaba realizando en la península itálica durante los últimos años del siglo XV, más concretamente en las regiones septentrionales, donde gracias a la circulación de dibujos y grabados se produjo un dinamismo artístico sin precedentes.

Durante los primeros años del siglo XX, la tabla representaba una de las principales incógnitas de la pintura renacentista en España. Su tardío descubrimiento dio lugar a diversas propuestas de autoría, donde los historiadores sugirieron -con mayor o menor aceptación por parte de la crítica- nombres como el de Fernando Yañez de la Almedina, a propuesta de Garín Ortiz de Taranco<sup>112</sup>, Requena y Rubiales, a teoría de Post<sup>113</sup>, o Riccardo Quartararo, en este caso a sugerencia de André De Bosque<sup>114</sup>. Empero, será Diego Angulo Íñiguez en 1954 quien atribuya la obra al maestro emiliano Paolo da San Leocadio, teoría que logrará una mayor aceptación entre la crítica histórica hasta la actualidad<sup>115</sup>. La filiación al artista italiano se fundamentaba en ciertas similitudes estilísticas parciales que, a juicio de Angulo Íñiguez, el *san Miguel* mantiene con la *Sacra Conversazione* de la National Gallery de Londres, firmada por San Leocadio con el denominativo “PAVLVS”, firma que también aparecerá en otras obras del pintor, como *el Descendimiento de Cristo*. La novedosa propuesta de Angulo Íñiguez -que venía a resolver un enigma artístico que duraba ya casi medio siglo- fue reconocida por algunos de los principales referentes de la Historia del Arte, como Fernando Checa Cremades<sup>116</sup>, a nivel nacional, y Adele Condorelli, desde el panorama internacional, a partir de los años sesenta<sup>117</sup>, aunque sin duda el seguidor de mayor

---

<sup>112</sup> FELIPE MARÍA GARIN ORTIZ DE TARANCO, *La historia del arte de Valencia*. (Madrid: Caja de Ahorros de Valencia., 1978), 175-179.

<sup>113</sup> POST, *A History of Spanish Painting*, vol XI, 9-47.

<sup>114</sup> DE BOSQUE, *Artisti italiani in Spagna dal XIV secolo ai Re Cattolici*, 216 y 225.

<sup>115</sup> ANGULO ÍÑIGUEZ, *Pintura del Renacimiento*, 60-70.

<sup>116</sup> CHECA CREMADES, *Pintura y Escultura del Renacimiento en España, 1450-1600*, 30-33 y 52.

<sup>117</sup> ADELLE CONDORELLI, “Paolo da San Leocadio”, *Commentari*, nº14 (1963): 34, 150 y 246-253.

relevancia por sus estudios en la materia será Ximo Company i Climent<sup>118</sup>, autor de la ya citada monografía sobre Paolo da San Leocadio. En dichos estudios estos historiadores identificaron al *san Miguel* como la representación del punto álgido de la carrera de San Leocadio, otorgándole una madurez artística jamás vista en el resto de su obra conservada, adscribiéndola a la última década del siglo XV, cuando se encontraba trabajando en la decoración del palacio de los duques de Gandía Juan Borja y María Enríquez, tras alejarse por un tiempo de Valencia. Sobre su procedencia, se plantea la posibilidad de que la obra pudo haber sido donada por parte de la familia Borja al Colegio de Santo Domingo de Orihuela, tras el cambio decorativo del palacio ducal. A pesar de las relaciones entre los Borja y los Loazes, no se ha conservado ningún documento que haga referencia a una donación o regalo del que pudiera formar parte el *san Miguel*. Además, cabe considerar que aunque los motivos estilísticos de la *Sacra Conversazione* de Londres y el *san Miguel* de Orihuela contienen ciertas concepciones compartidas -tales como el uso de arquitecturas clásicas, el tratamiento de los paños y tejidos y la representación de elementos miniaturistas- en la composición de este último se observa un tratamiento diferente, de mayor cuidado técnico y precisión en el dibujo, lo que conlleva inevitablemente a pensar en un maestro de mayor prestigio y calidad. Una parte importante de las obras documentadas de Paolo da San Leocadio durante sus años de actividad en el Reino de Valencia se perdieron debido a las destrucciones provocadas por guerras y desamortizaciones, conservándose únicamente hasta nuestros días algunos ejemplos de menor calidad que dificultan enormemente una confrontación formal plenamente satisfactoria con el *san Miguel*. Sin embargo, estos no han sido los únicos historiadores que recientemente han aceptado las teorías de Angulo Íñiguez sobre la autoría de la obra. Hernández Guardiola admite con ciertos matices la atribución de la tabla a Paolo da San Leocadio en las fichas del catálogo sobre la *Pintura Medieval y Renacentista de la Provincia de Alicante*<sup>119</sup>, y posteriormente, en las publicaciones fruto

---

<sup>118</sup> COMPANYY i CLIMENT, *Paolo da San Leocadio i els inicis de la pintura del Renaixement a Espanya*, 147-152.

<sup>119</sup> LORENZO HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Fichas de Catálogo en VVAA. *Gótico y Renacimiento en tierras alicantinas, Arte Religioso*. (Alicante: Caja de Ahorros del Mediterráneo - Instituto de Cultura Juan Gil-Abert, Diputación Provincial de Alicante - Patronato Municipal quinto centenario ciudad de Alicante, 1990), 172-174.



de la exposición *La luz de las Imágenes*<sup>120</sup>. Los nuevos datos y reflexiones que se proponen desde la presente tesis tienen por objeto esclarecer y orientar los futuros estudios sobre la pieza hacia un posible origen italiano que pueda arrojar mayores certezas sobre su autoría. Company i Climent define la obra en los siguientes términos: «se trata de la figura masculina exenta más hermosa, majestuosa, y bien resuelta de la pintura española del siglo XV»<sup>121</sup>; Hernández Guardiola, por su parte, la define como «una de las mejores piezas del siglo XV en España y una de las que mejor resume la actividad pictórica valenciana en el Renacimiento»<sup>122</sup>. Lo que está claro es que el *san Miguel* es un magnífico ejemplo de la transición de las teorías propias del arte Gótico final hacia el arraigo de las nuevas concepciones renacentistas puras, sobre todo determinadas por el estilo pictórico de tradición clasicista que se instauró como modelo en las regiones del centro y el norte de Italia en el último tercio del siglo XV y primeras décadas del XVI.

La primera referencia sobre la obra se publicó en la revista *Cultura Hispánica* en el año 1906<sup>123</sup>. En este artículo, Elías Tormo y Monzó redescubrió la pintura y la dio a conocer por vez primera al mundo de la crítica, tras años de permanencia en la sombra en la sala grande de recibo del Colegio de Santo Domingo. Tormo y Monzó adscribió la tabla al ambiente italiano de finales del siglo XV, observando en ella matices típicos de la escuela florentina y en especial las concepciones propias de Verrocchio, célebre pintor italiano, maestro entre otros de Leonardo da Vinci.

*La obra [...] que era florentina auténtica y pintada por 1489 o 1490 [...] me parece de uno de los discípulos del Verrocchio, antes que Leonardo da Vinci [...] impusiera a los otros una evolución tan*

---

<sup>120</sup> LORENZO HERNÁNDEZ GUARDIOLA. Fichas de Catálogo en: VVAA. *La luz de las imágenes Orihuela* (Orihuela: Generalitat Valenciana, 2003), 206.

<sup>121</sup> COMPANY I CLIMENT, *Paolo da San Leocadio i els inicis de la pintura del Renaixement a Espanya*, 622.

<sup>122</sup> HERNANDEZ GUARDIOLA, *La luz de las imágenes: Orihuela*, 206.

<sup>123</sup> ELIAS TORMO Y MONZÓ, “Un Van Dick, un Zurbarán, un Villacis(?) y un cuatrocentista florentino inéditos y arrinconados por España”, *Cultura Hispánica*, nº IV, (1906): 137-150.

*conocida y característica. Tuvo ese grupo de pintores educados por orfebres cierto aire especial de familia [...] entre ellos está quizá el arte y el momento artístico al que obedece la tabla de Orihuela*<sup>124</sup>.

Para defender sus teorías, Tormo y Monzó establece la comparación del *san Miguel* de Orihuela con la tabla del Museo de los Uffizi de Florencia titulada *Madonna en trono con el Niño entre ángeles, san Rafael, san Cenobio y san Justo*, actualmente considerada como obra del también florentino Domenico del Ghirlandaio, datada en torno al 1485<sup>125</sup>. Como en el caso de Paolo da San Leocadio, en la tabla florentina se observan elementos comunes con el *san Miguel*, aunque la obra oriolana presenta unas concepciones que deben ser consideradas pertenecientes a otras tendencias pictóricas de



**Figura 8.** *Madonna con Bambino, santo vescovo, san Zanobi, san Michele arcangelo, san Raffaele arcangelo.* Galleria degli Uffizi. 1484.  
Fuente: Galleria Degli Uffizi.

---

<sup>124</sup> TORMO y MONZÓ, “Un Van Dick, un Zurbarán, un Villacis(?) y un cuatrocentista florentino inéditos y arrinconados por España”, 149.

<sup>125</sup> Ver Figura 8. Por la descripción de Tormo no queda claro si se refería a esta obra o a una similar atribuida todavía a Verrocchio con los santos Cenobio, san Juan Bautista, san Nicolas de Bari y san Francisco de Asís.

inspiración norte-italiana, como la manteñesca. Un historiador proclive a la opinión del origen italiano del cuadro fue Javier Sánchez Portas. En su estudio del año 2003 sobre el Colegio de Santo Domingo, el estudioso y archivero cita una nota de pago o descargo para el transporte de cuadros desde Roma que tenían como destino final el aderezo del colegio en el año 1588<sup>126</sup>. Por otro lado, Camón Aznar y otros autores asignaron la tabla al círculo de los artistas Requena y Rubiales, pero con dudas, aceptando la presencia de elementos comunes entre el *san Miguel*, la pintura de San Leocadio y la producción de los Osona<sup>127</sup>. Como se puede observar, el componente fundamental de todas estas teorías es que la tabla estaría directamente relacionada con la obra de un maestro con un periodo de formación italiana, directa o indirecta, y una vez finalizado, una carrera artística en el Reino de Valencia. La capital del Turia durante los siglos XV y XVI se erigió en el principal baluarte de la llegada e interpretación de las concepciones artísticas procedentes de Italia, al amparo de la protección de la familia Borja, como se evidencia con la presencia de Paolo da San Leocadio y Francesco Pagano en la ciudad en la década de 1470, llegados con el objetivo de realizar la decoración de la bóveda del altar mayor de la catedral. Es a este segundo artista, a Francesco Pagano, a quien Ana Ávila atribuye la autoría de el *san Miguel*, y como consecuencia directa dos cuadros de pequeño formato bajo las iconografías de *el Salvador* y *la Dolorosa* pertenecientes a las colecciones del Museo del Prado<sup>128</sup>.

El análisis formal de la tabla presenta al arcángel en la parte central de la figuración, de cuerpo entero y a escala humana, representado con un ligero movimiento cargado de gracia y equilibrio, entroncando así con las concepciones propias del *contrapposto* italiano, con el objetivo de aportar dinamismo a la figura. El arcángel sostiene un particular escudo y la lanza con la que acaba con la vida de los demonios antropomórficos, entidades que apresa con su pie izquierdo. La figura central aparece

---

<sup>126</sup> JAVIER SÁNCHEZ PORTAS, *Loazes y el Colegio de santo Domingo*, 181.

<sup>127</sup> JOSÉ CAMÓN AZNAR, *La pintura Española del siglo XVI*. Suma Artis, vol. XXIV (Madrid: Espasa-Calpe, 1979), 82-84.

<sup>128</sup> ANA ÁVILA. *Imágenes y Símbolos*. Editorial del Hombre (Barcelona: Col. Anthropos, 1993), 213; ANA ÁVILA, JOSÉ ROGELIO BUENDIA, LUIS CERVERA VERA, GARCIA GINZA, JOAN SUREDA PONS, *El siglo del Renacimiento*. (Madrid: Ediciones Akal, 1998), 200-210.

ataviada al modo clásico romano, donde destacan detalles de orfebrería como el uso de un camafeo tradicional, muy lejos de la tensión y el dramatismo que caracterizaban las representaciones del arcángel durante el periodo Gótico. Surge así una plástica figura cargada de naturalismo renacentista, reforzado en los faldones de la parte baja de la armadura con rostros de angelotes o *putti*.

Iconográficamente, muestra la visión del santo guerrero seguro de su victoria contra el pecado, lo cual evoca pasajes del Antiguo Testamento como *Judith* y *Holofernes* o *David contra Goliat*. La tabla tiene todas las características del arte italiano de su tiempo, pero también se observan en ella elementos de inspiración flamenca, como el uso de un color encendido, un dibujo rico y preciso y unos efectos lumínicos que modelan la figura central, haciéndola destacar sobre el fondo de la composición. Lamentablemente, debido a la acción del tiempo y a su prolongada exposición en los salones de representación del colegio, la obra adolece de oscurecimientos en determinadas partes, perdiéndose de este modo gran cantidad de detalles, sobre todo en la parte central de la armadura, donde se aprecia una decoración inspirada en el ideal de coraza clásica. Esta parte de la pintura es la que más pérdidas ha sufrido, ya que contaba con una decoración circular a modo de flor en tonos blancos que otorgaba cierta majestuosidad poética a la figura del arcángel. La armadura es un gran indicador del preciosismo que profesa el pintor, ya que utiliza con maestría ricos efectos lumínicos gracias a un profundo conocimiento técnico de los elementos metálicos, lo cual entronca directamente con las técnicas de los miniaturistas de los *códices* bíblicos del periodo de transición. Los elementos aquí referidos permiten excluir la posibilidad de que el *san Miguel* fuera obra de un artista en formación o de un creador secundario, ya que el equilibrio que demuestra entre sus componentes, unido a una gran riqueza decorativa, evidencia el pincel de un gran maestro. Pero no sólo estos elementos decorativos remiten a un artista de primer orden; el rostro del arcángel también demuestra un alto conocimiento de la técnica pictórica. Sus modelos provienen directamente del norte de Italia, siguiendo con la línea creada por Mantegna y que se caracterizan por una belleza serena y madura. En este sentido el *san Miguel* presenta una faz tranquila, serena y con la férrea dulzura simbólica del que obra el bien. Los

ojos almendrados con entornados párpados y las cejas dibujadas con una fina línea orientan la vista del espectador hacia la sección inferior de la figuración, lugar donde se lleva a cabo la acción principal de la escena. Otro elemento que demuestra una técnica excelsa es el tratamiento del cabello, realizado de manera minuciosa, a finos trazos de pincel y un color brillante ordenado por una rica diadema de inspiración clásica. Estas características aquí presentes no son extrañas al ambiente artístico del centro y el norte de Italia, sino que son elementos comunes en las escuelas de Venecia y Ferrara, y dirigen directamente a un pintor relacionado con el círculo de artistas de la importancia de Francesco del Cossa o Ercole da' Roberti, maestros que no sólo habían absorbido las concepciones del arte que se estaba desarrollando en Emilia Romagna, sino que añadieron a las propias aquellas del arte de Bolonia y Ferrara, contactos e influencias de otros grandes centros pictóricos como Mantua, Roma y Florencia, lo que justifica su alto nivel de conocimiento del clasicismo.

A nivel iconográfico el *san Miguel* representa la superioridad legítima del bien en contraposición del mal, la lucha mitológica contra el pecado donde el arcángel actúa como defensor del alma humana<sup>129</sup>. El *bien* se representa siguiendo los habituales cánones de belleza de la época, mientras que por otro lado, el *mal* sigue la tradición del pecado medieval. La profesora Torres-Fontes Suárez profundizó en este concepto, definiendo a *san Miguel* como actor principal de la psicomaquia, en la que resulta derrotado el demonio Luzbel<sup>130</sup>. La capa del santo es otra demostración de la capacidad técnica del pintor. Bella y lujosa, logra crear ricos efectos plásticos casi escultóricos a través de los claroscuros de inspiración norte europea. Sin duda, uno de los elementos más identitarios de la obra es la decoración del borde de la misma: la rica filigrana de oro inspirada en grafías gótico-arábigas sin aparente significado intrínseco, más allá de su carácter ornamental. Estos motivos son una rica reinterpretación que ya se encuentra presente en la obra de artistas florentinos, tanto en pintura como en escultura. Un ejemplo de la aplicación de la filigrana decorativa en los bordes de los tejidos se

---

<sup>129</sup> Ver Figura 9.

<sup>130</sup> CRISTINA TORRES- FONTES SUAREZ, ficha de catálogo en: BELDA NAVARRO (Coor), *Huellas: Catedral de Murcia*, 214.

localiza en la obra de Verrocchio, como se demuestra en el *David* del Museo de Bargello de Florencia, y en pintura en diferentes tablas de Filippo Lippi como *la Anunciación* de la Galería Nacional de Roma en el Palacio Borghese. Por lo tanto, se trata de elementos decorativos comúnmente utilizados durante los años sesenta y setenta del siglo XV. Similares características se aprecian en el escudo cóncavo: una decoración habitual en el ámbito del Renacimiento italiano que se formaba a través en una combinación de filigranas vegetales y grotescos. El centro del broquel no representa ninguna heráldica familiar conocida, pero sí imita las representaciones típicas de la época con el diseño de ricos materiales como el marfil y el metal, con lo que se consigue crear nuevamente bellos efectos lumínicos, en este caso rematados por una gema en el centro. La tipología del escudo que se encuentra en el *san Miguel* gozó de gran aceptación en Italia como el modelo ideal para la realización de heráldicas con funciones conmemorativas más que como verdaderos elementos de defensa. Las alas son uno de los elementos que más pérdidas presentan en cuanto a la caída del colorido. Estos apéndices se representan con un tono verde oscurecido por el paso del tiempo con sutiles contrastes en amarillo, creando un efecto de pluma y evidenciando un fuerte contraste cromático con el celeste del cielo. Estos elementos se deben imaginar originalmente concebidos con ricos tonos vivaces, casi penetrantes, con el objetivo de evidenciar la figura del arcángel sobre el resto de la composición.

Sin embargo, uno de los componentes que mayor desacuerdo ha provocado es la interpretación de los demonios de la parte baja de la tabla, ya que en parte de los análisis formales propuestos hasta la fecha, sobre todo en los más cercanos al inicio del siglo XX, se hacía referencia únicamente a dos enemigos, uno con carácter antropomórfico y otro zoomórfico, más ligado a la iconografía medieval. Los últimos trabajos de limpieza realizados en 2002 con motivo de la exposición *Huellas* han permitido una nueva lectura y han advertido la presencia no de dos, sino de tres enemigos con los que lucha el arcángel: dos localizados en la parte inferior de la tabla y otro a la derecha, bajo el escudo. Según Torres-Fontes Suárez, esta iconografía

proveniría de la interpretación por parte del artista de los evangelios apócrifos a propósito del tema del *descenso a los infiernos*<sup>131</sup>.

En la tabla se puede apreciar la representación de dos ciudades a ambos lados de la figura principal. A la derecha se observa la representación de una ciudad ligada a la tradición gótica, en probable relación con la *Ciudad Ideal* de san Agustín, y donde predomina el estilo Gótico fuertemente idealizado por identificación de Dios y lo sagrado a través de la luz. En esta ciudad ideal, desde el punto de vista religioso, se puede ver un templo caracterizado por la presencia de pináculos, grandes ventanas verticales y una muralla, donde no aparece la figura humana. Al lado derecho de la composición se aprecia la ciudad terrenal, representada por un templo clasicista, irreal y fuertemente idealizado, en cuya fachada se reinterpreta el esquema albertiano de arco de triunfo romano con baptisterio exento, torre octogonal y una ruinas romanas en la parte posterior. Además, en esta segunda ciudad se presentan fingidas esculturas entre las que destacan san Pedro y san Pablo, y diversas representaciones bíblicas, como el Sacrificio de Isaac a modo de bajo-relieves en sus metopas. Por tanto, se trata de una readaptación sistemática de las soluciones clásicas, traídas directamente de la tradición romana, considerada como el mayor ejemplo de perfección humanista durante el Renacimiento, en que imperaban las concepciones filosóficas del neoplatonismo. Elementos constructivos como la cúpula, los órdenes y las plantas centralizadas, fuertemente interpretados y descontextualizados, se usaban en la representación de la arquitectura idealizada, en este caso al servicio del mundo de los hombres. A diferencia de la ciudad gótica, aquí se puede observar la figura humana en acciones cotidianas: una personaje en el borde del puente, un jinete con su escudero de espaldas que hacen entrada en la ciudad, o incluso la representación, a las puertas del templo, de una capilla interior, elementos típicos todos ellos de los grabados de Mantegna y que son comunes en la obra de Francesco del Cossa como se evidencia del análisis de su obra en el santuario de Baraccano de Bolonia o el Políptico Griffoni. Son elementos figurativos del mundo

---

<sup>131</sup> TORRES - FONTES SUAREZ, fichas de catálogo en BELDA NAVARRO (Coor), *Huellas: Catedral de Murcia*, 214.



terrenal, pero de gran carga simbólica relacionados con lo sagrado. La localización de la figura del arcángel en el centro, dispuesto entre ambas ciudades no es casual, ya que se lo pretende representar como punto de encuentro y confluencia entre ellas.

*En los siglos XV y XVI los artistas recreaban el ideal de ciudades basándose en la realidad arquitectónica de su momento, ensalzando aquellas arquitecturas que se consideraban de mayor calidad como símil de lo perfecto, y por lo tanto, divino. De igual forma, el uso de arquitecturas clásicas viene a simbolizar a la humanidad el origen [...]*<sup>132</sup>.

La sección superior de la composición se caracteriza por la representación de un cielo de tonos celestes vivos, que también se observa -con matices- en la obra de Paolo da San Leocadio. Estos elementos son un motivo pictórico procedente de la tradición veneciana, tamizada por Mantegna, y se convertirán en un *topos* de la pintura italiana, como en el caso del *san Sebastián* de la Kunsthistoriches de Viena. La rica composición del cielo se encuentra interrumpida por unas voluminosas nubes, que crean un fuerte contraste cromático entre el verde de la vegetación y el marrón de las montañas. Sin embargo, la obra no pierde armonía. Las formas y colores se fusionan con gran acierto debido en gran parte a un estudio concienzudo del dibujo inicial.

Se puede afirmar, según lo hasta ahora expuesto, que el *san Miguel* de Orihuela está estrechamente relacionado con la escuela emiliana de pintura, en particular con la producción de Francesco del Cossa o Ercole da' Roberti, cuya concepción artística, procedente de la tradición ferraresa, evolucionó posteriormente al calor de la influencia de las escuelas de Florencia, Mantua y Venecia, junto con el clasicismo manteñesco, difundido gracias a la proliferación de grabados en los principales centros históricos del norte de Italia. Este modelo compositivo inspirado en Mantegna sirvió de ejemplo tanto para creadores con los que compartió tiempo y espacio, caso de Cosme Tura o Lorenzo Costa, como para sus continuadores, Marco Zoppo, Alvise Vivarini o Bartolomeo

---

<sup>132</sup> ANA ÁVILA, *Imágenes y Símbolos*, 213.



Montagna. Estos últimos acusan no obstante una mayor dependencia de las formas típicas de la escuela veneciana. El nexo de unión de todos estos artistas fue un periodo formativo en núcleos cercanos a la corriente emiliana de inspiración ferraresa, donde con toda probabilidad se formaría inicialmente Paolo da San Leocadio. Teniendo en cuenta las concepciones artísticas propuestas en la tabla de Orihuela, se puede apreciar que el *san Miguel* posee una calidad artística superior al resto de las obras conservadas y documentadas de Paolo da San Leocadio en España, lo cual hace difícil atribuirle la tabla. Ciertamente presenta importantes elementos comunes con la obra del pintor durante su estancia en Valencia, así como con la del resto de grandes maestros de la época, lo cual permite comprender las razones que llevaron a atribuir la obra a Paolo da San Leocadio. Se debe tener en cuenta que en los últimos años del siglo XV se produjo un auge en la difusión artística de dibujos, grabados y modelos de representación que se reproducirán desde este periodo hasta principios del XVI, dificultando enormemente la atribución de la obra a uno de estos artistas.

Un elemento importante a considerar a la hora de realizar el análisis formal de la tabla, son las restauraciones que han modificado ligeramente su estructura desde el momento de su re-descubrimiento en 1906. Se tiene conocimiento de al menos la realización de dos intervenciones de carácter invasivo en la obra: una efectuada por la Comisión de Conservación y Restauración del Patrimonio Artístico de España, durante los años sesenta del siglo XX y una posterior, motivada por la presencia de la obra en la exposición *Huellas* en la catedral de Murcia. Además de esta exposición, la tabla formó parte de las exposiciones *el siglo XV Valenciano* en el Museo de Bellas Artes de Valencia del año 1970 y en *el Arte en la provincia de Alicante* de 1990, por lo que no es descartable que se llevaran a cabo otras pequeñas labores de consolidación del soporte leñoso. El examen ultravioleta de la obra muestra al menos una intervención precedente a las antes citadas, en una época no determinada, que alteró parcialmente la integridad de algunos elementos sobre todo en la parte inferior de la misma, así como la adición de barnices que, lejos de procurar la conservación de la obra, estimularon la pérdida de color y el oscurecimiento de algunos de los pigmentos de mayor luminosidad, como armadura y alas.

Como se ha adelantado, la tabla fue re-descubierta por Elías Tormo durante los primeros años del siglo XX, cuando se encontraba viajando entre las provincias de Alicante y Murcia, tomando las notas previas a la publicación de la guía de viajes *Levante*. Sin embargo, analizando el motivo de su presencia en el Colegio de Santo Domingo, destaca el hecho de que el cuadro no tiene una evidente relación directa con los clérigos que regentarían la futura sede universitaria. De igual modo, no se ha localizado presencia documental sobre una hipotética estancia de Paolo da San Leocadio en Orihuela, ni de ningún otro de los nombres propuestos por los historiadores. Existen diferentes teorías que explicarían la presencia de la tabla en Orihuela. La primera de ellas, propuesta por Ximo Company i Climent, reafirmaría la atribución de la obra al artista emiliano. Este importante historiador sugiere la posibilidad de que la obra pudo ser parte de una donación o regalo realizado por la familia Borja para la decoración del colegio, y que por lo tanto ésta pertenecería originalmente al palacio ducal de Gandía. La colaboración de los duques con San Leocadio está documentada a partir de 1501, tanto en Gandía como en lugares como Castellón o Villa-Real. Sin embargo, en estos contratos no se menciona ninguna obligación por parte del pintor de realizar un retablo dedicado a la figura del arcángel san Miguel, o donde esta figura tuviese un papel principal<sup>133</sup>. Tampoco existe presencia documental de una donación posterior de la pintura tras el desmantelamiento de la decoración original del palacio<sup>134</sup>. Otra teoría sobre el origen de la pintura la recogen tanto Checa Cremades como Adele Condorelli y, menos explícitamente, De Bosque. Esta señalaría a la presencia de los Reyes Católicos en Orihuela en el año 1488, durante su peregrinación hacia Granada. Según estos historiadores, el cuadro pudo ser uno de los obsequios que los Reyes donaban a las ciudades que los acogían en reconocimiento por su participación a favor de la Reconquista, y que tenían también una lectura de propaganda de su poder durante la gesta bélica. Las razones que llevan a descartar esta teoría son, por un lado, la cronología, ya que aún quedaban más de seis décadas para la realización del colegio, y por otro, el gusto artístico que los Reyes Católicos habían

---

<sup>133</sup> En las fotografías del desaparecido retablo de la colegial de Gandía si aparece la representación de un arcángel san Miguel como una de las figuras laterales del ático. Lamentablemente estas reproducciones de principios del siglo XX no permiten realizar un análisis formal en profundidad.

<sup>134</sup> Archivo Histórico Nobleza. Osuna. C. 541. d 17 y C. 542. d 42.

profesado hasta el momento hacia un estilo de tendencia nórdica. Estos factores hacen improbable tal teoría. La tercera propuesta, no demostrable, sería la posible conexión del cuadro con el convento de las monjas beguinas de la ciudad, en la época localizadas en la pequeña ermita de San Miguel de la Peña en Orihuela, actual seminario. Si bien es cierto que esta orden se fundó contemporáneamente a la creación de la tabla, parece altamente improbable que una ermita de reducidas dimensiones como la oriolana dispusiera de una obra de tan alta calidad. Otra alternativa, más loable, es la presencia de la obra entre las piezas que engrosaron el catálogo del *Museo Provincial* de Alicante en el siglo XIX. Tras las desamortizaciones de 1840, el gran patrimonio perteneciente a iglesias y conventos se trasladó al colegio, único edificio de interés histórico capaz de contener el nuevo museo y biblioteca, que se creó en la ciudad en el intervalo de tiempo que va desde el 1844 a 1846<sup>135</sup>. Entre los documentos relativos a la creación de dicho museo se ha conservado la correspondencia postal entre las administraciones local y central, y la solicitud desde Madrid de la realización de un catálogo de las obras del museo que permitiera identificar la cantidad y la calidad de dicha colección, así como su viabilidad expositiva.

*Excmo. Sor.*

*Adjunto tiene el honor esta comisión de remitir a V.E. el catálogo de los cuadros existentes en el Museo de pinturas de esta provincia, con arreglo al modelo circulado en 9 de Setiembre ultimo; debiendo advertir a V.E. que las casillas referentes a los autores y escuelas de dichas pinturas no ha sido posible llenarlas, por no existir personas bastante inteligentes que se hayan determinado a designarlas; sin embargo aprovechando la primera ocasión favorable que se presente y hará se llene el vacío, poniéndolo inmediatamente en conocimiento de V.E., de quien espera se sirva dispensarle esta involuntaria falta.*

*Dios que a V.E. M. A.*

---

<sup>135</sup>JUANA MARÍA BALSALOBRE GARCIA, “Comisión de monumentos, Alicante, desamortizaron y tiempo de colecciones”, en M<sup>a</sup> DOLORES ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES (dir.), y AMAYA ALZAGA RUIZ (Coor.), *Colecciones, expolio, museos y mercado artístico en España en los siglos XVIII y XIX* (Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces, 2011), 145- 164.

*Alicante 24 de Junio de 1846. Firma. Comisión de Monumentos históricos y artísticos de la provincia de Alicante. Sección 2* <sup>136</sup>.

A pesar de las fuertes carencias de la administración alicantina en lo tocante a la escasez de personal especializado que permitiera realizar un examen formal riguroso de las pinturas, en el año 1846 se realizó una relación de las pinturas que configuraban el museo diferenciadas entre sí por autor, escuela, técnica, iconografía representada, medidas, estado de conservación, procedencia y algunas observaciones generales aproximativas. En este catálogo, donde destaca la presencia *la Tentación de santo Tomás de Aquino* de Diego Velázquez, no se especifica la presencia de la tabla de *san Miguel*. Las advertencias que desde Alicante se hacían llegar a propósito de la falta de personal especializado llevan a no desechar por completo la posibilidad de un error de identificación entre las obras. En el catálogo destaca la presencia de algunas pinturas que podrían ser relacionadas con el *san Miguel*, aunque esta posibilidad no deja de ser una remota opción: una tabla de *un ángel* procedente de los monjes trinitarios; una tabla de *san Rafael*, procedente del monasterio de la Merced; y un *lienzo del ángel san Miguel* originario de la parroquia de Monóvar. Por otro lado, sí que aparece localizada la tabla de el *san Miguel* en el inventario del Museo de Orihuela realizado por Justo García Soriano en el año 1937<sup>137</sup>, ya dispuesto en el palacio episcopal. En este elenco de obras se documenta la presencia de una tabla de gran formato y excelente técnica con la iconografía del arcángel san Miguel que se encontraba exhibida en la sala número V del palacio actual sede del Museo Diocesano de Arte Sacro.

*En una sala contigua la V se hallan instalados dos retablos del siglo XV, de notables meritocracias, un soberbio san Miguel, tabla de la misma época y otros cuadros interesantes [...]*<sup>138</sup>.

---

<sup>136</sup> Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Legado de la Comisión de Bienes culturales de Alicante. Signatura 5-68-6.

<sup>137</sup> JUSTO GARCIA SORIANO, *El Museo de Orihuela* (Valencia: Protección del Tesoro Artístico Nacional. 1937).

<sup>138</sup> GARCIA SORIANO, 13.

García Soriano no profundiza más en la obra, ni en su análisis ni en su descripción. Tampoco se pronuncia en la atribución de la obra, pero aun así es la primera mención segura de la pintura desde Tormo y Monzó, lo que viene a confirmar que la obra sí que obtuvo cierta valorización tras su re-descubrimiento. Un tratamiento muy similar se muestra en el inventario del museo del año 1954 realizado por Sansano Benisa<sup>139</sup>. La principal diferencia con el inventario de 1937 es que esta vez el historiador sí que propone una atribución, fundamentada únicamente por motivos formales, a Bartolomé Bermejo.

*Sección palacio Episcopal. san Miguel, probablemente de Bermejo.  
Siglo XV. Origen santo Domingo. Origen flamenco con recuerdos italianos<sup>140</sup>.*

La presente tesis se posiciona a favor de la última de las teorías sobre el posible origen de la obra, que se fundamenta en la interpretación de un cargo localizado en los libros de gasto del Colegio de Santo Domingo por el envío de cuadros desde Roma en 1588. Tanto su fundador, Fernando de Loazes, como su hijo y heredero, Juan, mantuvieron un estrecho contacto con la sociedad romana de mediados y finales del *cinquecento*, viajando en diferentes ocasiones a Italia. Esta noticia fue publicada sin transcripción por el archivero e historiador Sánchez Portas y hace referencia directa al mote de pago de los portes de una caja desde Roma, enviada por el padre Fray Juan Bru, destinada al transporte de cuadros para la decoración del colegio en 1588, año en el que Juan de Loazes ganó las elecciones para su reelección como Padre Provincial<sup>141</sup>.

---

<sup>139</sup> JUAN SANSANO BENISA, *Orihuela, Historia, geografía, arte folklore de su partido judicial* (Orihuela: Editorial Félix, 1954).

<sup>140</sup> SANSANO BENISA, 247.

<sup>141</sup> AHO. Libro de Gastos del Colegio y Convento de N<sup>ª</sup> Señora del Socorro de Orihuela. Años 1562-1598. Libro 86. Pág. 298 rvt. Noticia publicada en: SÁNCHEZ PORTAS, *Loazes y el Colegio de Santo Domingo*, 181.

*Porte de quadros de Roma: item por el flete de una caja de quadros que envió el P(adr)e Fray Juan Bru de Roma. Quince sueldos diez.*

Juan Bru fue un dominico valenciano residente en Roma, humanista culto, célebre por sus certámenes de poesía religiosa y relacionado con las altas esferas de la curia romana. El hecho de que este clérigo enviara lotes de pinturas a Orihuela para la decoración del colegio no se debe considerar un hecho aislado, sino que la adquisición de elementos decorativos destinados al centro se dio con cierta regularidad bajo el patronazgo de los Loazes, lo que permitió que se conformara en el edificio una verdadera colección monumental de gran categoría. En el mote no se especifica ni el número total de cuadros ni la iconografía de las pinturas, sin embargo encaja cronológicamente con una hipotética adquisición tardía de la tabla en la península itálica y su posterior traslado hacia Orihuela. Esta teoría explica el por qué el *san Miguel*, a pesar de pertenecer originalmente a una estructura o retablo formado por más elementos, se muestra exento y descontextualizado en una realidad social que a finales del siglo XV se caracterizaba principalmente por su actividad agraria y que no contaba con fuertes talleres artísticos que abastecieran de manera sólida y eficaz la decoración de sus templos. Durante los últimos años del siglo XVI, en la zonas de Bolonia y Ferrara -donde se establecerían Francesco del Cossa, su colaborador Ercole da' Roberti y el resto de pintores afines- y Roma, se llevó a cabo una renovación de retablos por motivos meramente estéticos, que dejaron espacio a los nuevos gustos manierista y barroco que dominaron el ideal artístico ya desde la segunda mitad del siglo XVI. Consecuencia directa de estas modificaciones, aunque ya insertos en los siglos XVII y XVIII, es el desmembramiento del conocido como *Poliptico Griffoni* de Francesco del Cossa, con la colaboración de Ercole da Roberti, o la venta de la *Anunciación*, hoy en día en el museo de Dresde, del mismo autor ferrarés.

*[...]un quadretto di provenienza Aldrovandini e perciò, verosimilmente, giunto a Roma proprio dalla raccolta Estense con tanti altri famosi pezzi ferraresi [...]*<sup>142</sup>.

En palabras de Roberto Longhi, una gran parte de la colección de la familia Este, señores de Ferrara en tiempos de Francesco del Cossa y Ercole da' Roberti, fue trasladada a Roma junto con algunos miembros de la familia y que posteriormente pasaría, en un momento no determinado, a formar parte del mercado del arte a finales del siglo XVI.

Tanto el arzobispo Loazes, durante su formación y posterior carrera eclesiástica, como su descendencia estuvieron fuertemente ligados con Italia y con la curia romana. Esto hace pensar que la hipótesis de la adquisición de una tabla que en origen formó parte de un retablo desmembrado de gran calidad parece sensata y acorde con las concepciones aquí propuestas, sobre todo considerando que se destinaría a la decoración de un colegio que aspiraba a convertirse en sede universitaria y del cual los Loazes eran fundadores y principales protectores. Contribuye a la verosimilitud de esta hipótesis el gran poder que la familia estaba adquiriendo dentro del núcleo de la Iglesia a nivel interregional. Juan de Loazes obtuvo el cargo de rector perpetuo del Colegio de Santo Domingo en el año 1569, con el objetivo de continuar con el monumental proyecto iniciado por su padre; posteriormente alcanzaría el cargo de Padre Provincial desde 1580, siendo reelegido en 1588<sup>143</sup>. La posición del segundo de los Loazes en el seno de la Iglesia lo convierte en el principal artífice de la conversión de colegio de monasterio a sede universitaria. Este hecho, además, resulta fundamental para comprender las razones de sus periodos en Italia, e incrementa las posibilidades de la adquisición de una obra fruto de la producción de un gran maestro, para posteriormente destinarla al colegio con el objetivo de decorar sus salones representativos.

---

<sup>142</sup> ROBERTO LONGHI, *Officina ferrarese* (Florenca: Abscondita, 1934 (ed. 2019)), 54.

<sup>143</sup> SÁNCHEZ PORTAS, *Loazes y el Colegio de Santo Domingo*, 26-30.

Tras el examen de las principales teorías que justifican la presencia del cuadro en Orihuela, la mediación y adquisición de la obra por parte de la familia, o allegados del arzobispo Loazes, para la decoración del colegio es la principal vía de llegada de la tabla. Se desconoce si la obra alcanzaría Orihuela a través del citado barco desde Roma o mediante una adquisición en un segundo momento en Valencia, a través de la comunicación comercial de la península con Italia, pero parece clara la intervención del arzobispo y sus herederos. Este hecho explicaría con suficientes y sólidos indicios la presencia del cuadro en Orihuela, así como la razón de su localización en el colegio, y no en otros centros de alta importancia eclesiástica, como podría ser la nueva catedral que se estaba erigiendo en Orihuela durante estos años.

En cuanto a la morfología del *san Miguel*, los ojos de forma almendrada, el sutil tratamiento de las cejas, el marcado claroscuro de los elementos de rostro y manto, el dinamismo de la figura principal en forma de “S”, la utilización de fondos escénicos formados a través de elementos naturalistas de inspiración manteñesca, la presencia de elementos clásicos, así como el carácter miniaturista de algunos componentes, son propiedades todas ellas que señalan la obra de un artista que ha asimilado en un alto grado las concepciones pictóricas de la tradición florentina y el clasicismo manteñesco, formado en un ambiente culto del centro - norte de Italia, y cercano al estilo de Francesco del Cossa. Este maestro, originario de Ferrara, cambió la ciudad gobernada por la familia Este por una que carecía de un gran artífice, como era la Bolonia del tercer cuarto del siglo XV, por no sentirse valorado por la corte de los duques, cuya predilección recaía en la figura de Cosme Tura. El arribo de Francesco del Cossa a Bolonia supuso la entrada en escena de un gran artista que promovía un estilo de vanguardia que modificaría sensiblemente los patrones estéticos de la ciudad. Su muerte prematura, en 1477, provocó que su taller artístico fuera heredado por su principal colaborador, Ercole da' Roberti, artista también de origen ferrarés que enriquecerá la línea marcada por del Cossa con un gusto más cortesano que, a diferencia de su instructor, le hará ganar el favor de la corte de los Este. De los estudios de Cecilia Cavalca se pueden extraer interesantes reflexiones como la implantación del estilo personal que Francesco del Cossa y su equipo consiguieron establecer en la Bolonia



renacentista, al modificar de modo significativo la tipología de retablo que predominará, fundamentándose en las nuevas concepciones del arte ya ciertamente alejadas de los modelos góticos que imperaban en la ciudad<sup>144</sup>. El uso de elementos procedentes de la tradición clásica, los simbólicos fondos paisajísticos y la modificación del modelo de políptico a formas rectangulares son sólo algunas de las innovaciones que Francesco del Cossa propuso como resultado de la adaptación de las concepciones florentinas del arte a través de un estilo pseudo-manteñesco que se observa representado en la tabla de *san Miguel* arcángel<sup>145</sup>. Tras la muerte del maestro y la vuelta de Ercole da' Roberti y del resto de su taller a Ferrara, se produjo en Bolonia un profundo cambio del canon estilístico de la sociedad, que se materializó con la llegada de dos nuevos artistas que monopolizaron el ambiente artístico, Lorenzo Costa -pintor que Vasari en sus *Vidas* identifica erróneamente con del Cossa- y Francesco Francia. El primero defendía una línea continuista con los motivos procedentes de la escuela de Ferrara, pero adaptados a un gusto nuevo; y en cuanto al segundo, de mayor influencia en el ambiente del momento, fue defensor de las nuevas concepciones artísticas del *cinquecento*. Este radical cambio en el gusto estético provocó que en los siglos XVI, XVII y XVIII se produjeran un gran número de modificaciones en la decoración de las capillas de los principales templos de la ciudad, lo que favoreció la creación de nuevos ornamentos. Este hecho acarrió el desmembramiento de los retablos considerados “anticuados” y en numerosas ocasiones, como en Orihuela y las tablas de *la Presentación en el Templo* y *la Adoración del Niño* del Museo de Arte Sacro, su nueva disposición como pinturas individuales de menores dimensiones. En este sentido, el ya citado *Políptico Griffoni* de Francesco del Cossa es un perfecto indicador de este *modus operandi*, habitual en la Bolonia tardo renacentista y barroca, y de cómo la actualización del aparato decorativo de iglesias y palacios provocó a su vez el desmantelamiento de los retablos ya existentes y su venta por piezas independientes de menor tamaño<sup>146</sup>.

---

<sup>144</sup> CECILIA CAVALCA, *La pala d'altare a Bologna nel Rinascimento. Opere, artisti e città. 1450-1500* (Milán: Silvana editoriale, 2013), 127-176.

<sup>145</sup> Ver figuras 9 y 10.

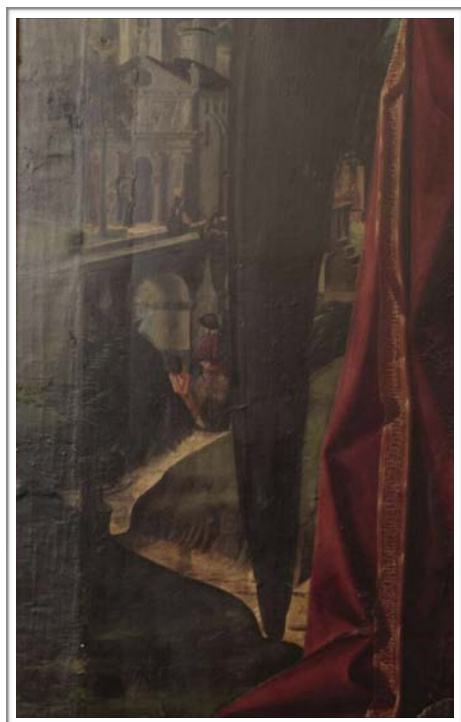
<sup>146</sup> Ver figuras 11 y 12.



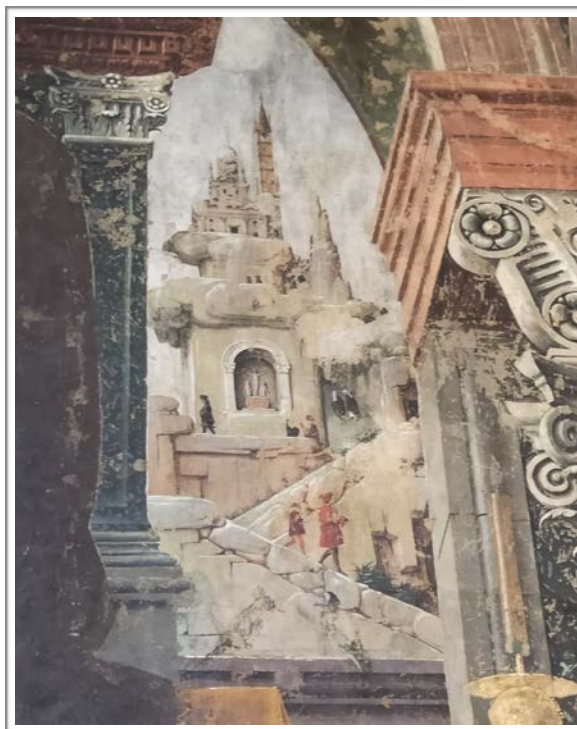
**Figura 9.** Detalle Busto. *San Miguel arcángel*. Museo de Arte Sacro de Orihuela.



**Figura 10.** Francesco del Cossa. *Madonna del Baraccano*. Santuario del Baraccano. Fresco. Bologna.



**Figura 11.** Parte inferior izquierda. *San Miguel arcángel*. Museo de Arte Sacro de Orihuela.



**Figura 12.** Francesco del Cossa. *Madonna del Baraccano*. Santuario del Baraccano. Fresco. Bologna.

Con todo, se puede considerar acertado insertar el *san Miguel* de Orihuela en este ambiente. Como evidencia la presencia de dos grandes bandas a ambos extremos de la tabla, la figura del arcángel originalmente formaría parte compositiva de un retablo de mayores proporciones, configurando con toda probabilidad una especie de retablo o *pala d'altare* formada por diversas pinturas, donde el *san Miguel* se establecería como uno de sus elementos mayores, para posteriormente ser desmembrado y vendido por piezas individuales. Es en este momento cuando un comprador pudo adquirir la tabla para más tarde pasar a formar parte de la decoración del Colegio de Santo Domingo. Todos estos vestigios del pasado llevan a relacionar a la familia Loazes con esta operación. Además del pago del transporte de obras de arte desde Italia, el arzobispo Fernando de Loazes donó gran parte de su herencia al colegio, bajo condición de mantener una serie de sueldos perpetuos para su descendencia, creando de este modo un importante patrimonio mueble donde se encontraban objetos de excepcional factura, como la rica jamuga nazarí recientemente restaurada y que forma hoy parte del Museo de Arte Sacro de Orihuela<sup>147</sup>. Todos estos elementos demuestran la extraordinaria riqueza del entramado decorativo que ostentaba este centro litúrgico, rematado en el siglo XVII con la presencia de *la Tentación de santo Tomás de Aquino*, de Velázquez. En este punto, con todos los datos aquí propuestos, se considera que la posibilidad de que el *san Miguel* formara parte de dicho lote de cuadros, fundamentada en el patronazgo de la familia Loazes, pasa a ser la principal teoría sobre el origen de la pintura. La paternidad de la obra a Paolo da San Leocadio, pese a tratarse de un artista procedente en cuanto a su formación de un ambiente italiano y cuya obra comparte ciertos rasgos comunes con la factura de la tabla, parece poco satisfactoria en cuanto a lo que a calidad pictórica se refiere si se realiza un análisis comparativo con el resto de su producción conservada. Este artista italiano posee obra documentada en el norte del Reino de Valencia, Castellón y Villarreal, pero no se le conoce presencia en las zonas de la actual provincia de Alicante ni en el Reino de Murcia. Fruto de nuevas investigaciones, en la actualidad se sabe que el arte que se desarrolló en Orihuela, sobre todo a partir del siglo XVI, procedía fundamentalmente de los talleres que se localizaban en la cercana ciudad

---

<sup>147</sup> Archivo Histórico de Orihuela. Sig. 310, s.f. Año 1568; también se hace referencia a las donaciones del arzobispo Fernando de Loazes al Colegio de Santo Domingo en: AHO. Sig. 318, s.f. Año 1563.

de Murcia, territorio del que Orihuela dependía religiosamente en este momento, y que se asocia artísticamente a un gusto fundamentado en el clasicismo pictórico derivado de la obra de *los Hernandos* y, por lo tanto, favorables a un estilo ciertamente alejado al propuesto por Paolo da San Leocadio.

La pintura del *san Miguel* muestra unas concepciones formales completamente diferentes y ciertamente externas a las corrientes locales, un hecho que sólo se comprende si se pone en juego la posibilidad de una procedencia foránea. En consecuencia, a modo de conclusión, parece más acertado proponer una nueva consideración del cuadro, que lo sitúe como parte de la obra de un maestro de mayor calidad, de tradición italiana y en correspondencia con el ambiente pictórico de Emilia Romagna, en estrecha relación con el círculo pictórico creado por Francesco del Cossa y Ercole da' Roberti en el último cuarto del siglo XV, hasta el extremo de justificar la incorporación de los modelos clasicistas y la magistral factura técnica en la tabla. El *san Miguel* de Orihuela se propone como el principal exponente de la importación de pintura italiana en la península ibérica, junto con los cuadros de Sebastiano del Piombo. Sin embargo, su localización en un centro alejado de la vista de la crítica histórica, unido a que llegó tardíamente cuando los gustos ya habían cambiado y además se mantuvo en un ámbito privado, propició que cayera en el olvido hasta su redescubrimiento en el siglo XX, en una situación similar al cuadro de Velázquez. El examen exhaustivo de la pintura hunde sus raíces en las concepciones pictóricas que estaban floreciendo en Bolonia durante el tercer cuarto del siglo XV, en un ambiente artístico caracterizado por la unión del pleno renacimiento florentino y la reinterpretación manteñesca del arte clásico, instituyendo un panorama pictórico único y de excelsa calidad que no se repetirá.

### ***III. La consolidación del modelo pictórico renacentista en la Diócesis de Cartagena***

La producción artística durante los años finales del siglo XV en los territorios de la antigua diócesis es escasa. No se conservan muestras pictóricas pertenecientes a la labor de maestros ajenos a la realidad gótica de inspiración nórdica imperante en la práctica totalidad del Reino de Castilla. Artistas como Andrés de Bustamante aparentemente no satisficieron a una sociedad que en los primeros años del siglo XVI comenzaba a requerir un modelo de pintura más acorde con los nuevos paradigmas sociales que afloraban, sobre todo desde la vecina Valencia. Este hecho, entre otros, llevaría a Pedro Fernández de Murcia a trasladarse fuera de la región para emprender su carrera como pintor. No obstante, la llegada de creadores de primera talla como Francisco Florentín, Jacopo Torni (Jacobo Florentín), Jerónimo Quijano o Hernando de Llanos, durante las primeras décadas del siglo XVI, posibilitó el espaldarazo definitivo para que Murcia y su catedral emprendieran un proceso de mejoras en busca de un esplendor dorado cultural que, si bien no culminó, sí tuvo una serie de consecuencias en el arte local.

Afrontar el tema del análisis de la pintura murciana del siglo XVI significa componer un complejo horizonte artístico, dado que dicho panorama no sólo abarca la ciudad de Murcia, sino también la extensión de la antigua Diócesis de Cartagena que englobaba los vecinos territorios de Albacete y Orihuela. En el presente estudio se aprecian estilos y artistas cuya influencia latía en todos estos territorios, por lo que su lectura debe ser unitaria. En Orihuela, las últimas investigaciones a propósito de las tablas de *la Presentación en el Templo* y *la Adoración del Niño* del Museo de Arte Sacro, atribuibles al círculo de seguidores de Hernando de Llanos, así como el análisis del célebre retablo de *santa Catalina* de la catedral de la ciudad alicantina, permiten considerar estas obras como claves de interpretación de los modelos que se estaban llevando a cabo en el taller de Andrés de Llanos y sus colaboradores dentro del territorio de la diócesis. Algo similar ocurre con las pinturas que se han conservado en Albacete: retablos como el de la *Virgen de los Llanos*, en su iglesia catedral, o algunas de las pinturas fragmentadas, adjudicadas arbitrariamente a un desafortunado *Maestro de Albacete*, no son otra cosa que parte del corpus de los pintores murcianos que florecieron aplicando con mayor o menor fortuna técnica los principios artísticos que



Hernando de Llanos importó desde Italia. Las pinturas murcianas de esta segunda generación, tales como el retablo de *san Juan de la Claustra* de la catedral de Murcia o el de *Santiago* del Museo de Bellas Artes de Murcia, no se pueden someter al análisis científico sin tener en consideración los retablos previamente citados. Y es que, gracias a estos exámenes, se puede observar cómo el arte murciano florece a tenor de la creación de un taller de artistas que fundamentaba su fortuna artística en Hernando de Llanos, una figura que, a través de la acción de su hermano y discípulo, Andrés de Llanos, influyó el panorama pictórico murciano y dejó un rico legado cuya fuerte herencia dominó el ambiente artístico hasta 1570.

### **III.1) Andrés de Bustamante, Pedro Fernández y los pintores previos a la llegada de Hernando de Llanos.**

Lamentablemente, poco se sabe de la actividad pictórica murciana anterior a la llegada de Hernando de Llanos a Murcia. Los documentos relativos al ambiente pictórico previo a 1514 que han llegado hasta nuestros días son limitados e insuficientes para configurar un verdadero panorama artístico. Es un hecho que para contextualizar con precisión la pintura murciana renacentista y sus artífices se deben de comprender sus precedentes, por parciales que sean sus noticias. En este sentido, la primera manifestación de la presencia de un ambiente artístico consolidado en Murcia se remonta a 1470, cuando se redactaron las ordenanzas gremiales de la pintura.

Este evento histórico es el primer acercamiento a la creación de un ente regulador del arte de la pintura llevado a cabo por artistas que procedían con total seguridad de un ambiente gótico, y de los que prácticamente nada se ha conservado. Pese a fracasar en su intento de crear una organización gremial del oficio, esta aproximación permite conocer nombres como el de los maestros Pere Loys o Pedro Martínez<sup>148</sup>.

---

<sup>148</sup> TORRES-FONTES SUÁREZ, “Acontecer pictórico medieval. Murcia (Ss. XIII-XV)”, 39-43.

### **III.1.1) Andrés de Bustamante.**

Entre los primeros representantes de la pintura murciana destaca un maestro de procedencia castellana llamado Andrés de Bustamante, documentado y dado a conocer por la profesora Torres-Fontes Suárez<sup>149</sup>. Este artista de origen burgalés llegó a Murcia a principios de los años noventa del siglo XV, permaneciendo en la Región durante casi veinte años y estableciendo a comienzos del siglo XVI un taller de pintura, en el cual no sólo aceptaba aprendices<sup>150</sup>, sino que además en 1510 contrató la que se podría considerar una de las primeras manifestaciones de modernidad artística de la Diócesis de Cartagena, el retablo de *la Vera Cruz* de Caravaca, del que nada parece haberse conservado. Pero no sólo Torres-Fontes Suárez afrontó el argumento de Andrés de Bustamante, también Tornel Cobacho transcribió en su tesina algunos de los principales documentos referentes a los últimos años del siglo XV y primeros del XVI relacionados con el pintor, que posteriormente fueron también analizados por la profesora murciana.

Sobre su vida y obra, se sabe que Andrés de Bustamante figuraba en 1497 como vecino de la parroquia de Santa María, siendo incluido en la disposición real llevada a cabo por el corregidor Hernando de Barrientos entre los menestrales excusados de la ciudad por su valía artística<sup>151</sup>. El primer encargo artístico que permite identificarlo como un artífice en contacto con las altas esferas sociales es su designación en 1503 para pintar el Pendón de la ciudad, promovido por parte de Juan de Ortega y Avilés y el doctor Antón Martínez de Cascales, como representantes oficiales por delegación del

---

<sup>149</sup> TORRES-FONTES SUÁREZ, “El pintor burgalés Andrés de Bustamante en Murcia (1495-1514)”, 117-133. Es de destacar la tesina universitaria TORNEL COBACHO, *Documentos notariales murcianos (1450-1511)* (tesina, Universidad de Murcia, 1979), 361-375, como punto de referencia de un importante número de noticias sobre este pintor.

<sup>150</sup> Ver anexo documental. En 1504 Bustamante toma como aprendiz a Alonso de León, hijo de Ginés de León, pintor relacionable con el contrato de 1553 para la realización de la Virgen del Remedio de la iglesia de la Puebla del Soto publicado por López Jiménez en: LÓPEZ JIMÉNEZ, “Descubrimiento de ser Juan de Vitoria el pintor del Retablo de la Ermita gótico mudéjar de Santiago”, 74. Según este historiador en el documento se le denomina como *imaginario*. Este contrato de aprendizaje también fue publicado en: TORRES-FONTES SUAREZ, 128 y MUÑOZ BARBERÁN, *Memoria de Murcia, (anales de la ciudad de 1504 a 1629)*, 16-17.

<sup>151</sup> TORRES-FONTES SUÁREZ, 119.



Concejo<sup>152</sup>. Será en 1510 cuando reciba, de parte del adelantado de Murcia, Pedro Fajardo, el importante encargo de realizar el retablo para la iglesia de San Salvador de Caravaca. Un extracto del contrato entre Pedro Pérez, mayordomo de la citada iglesia, y el pintor permite interpretar las condiciones de su encargo y las pinturas que Bustamante estaba obligado a realizar junto a un rico trabajo de talla:

*[...] En la muy noble y leal ciudad de Murcia dentro en las casas de mi Pedro López notario seis días del mes de Septiembre año del nacimiento de nuestro salvador Jesucristo de mil quinientos y diez años por ante mi el dicho Pedro López escribano etc y de los testigos de yuso escritos parecieron presentes Pedro Pérez vecino de la villa de Caravaca mayordomo que se dijo ser de la iglesia de San Salvador de la dicha villa de Caravaca como mayordomo y en nombre de los señores del Concejo y vicario y justicias y regidores y oficiales de la dicha villa por virtud del poder que de ellos tiene signado del digno Jufré Fernández escribano de la dicha villa de la una parte y de la otra Andrés de Bustamante maestro de retablos vecino de la dicha ciudad de Murcia y dijeron que por cuanto está concertado y asentado con el dicho Andrés de Bustamante por el ilustre y muy magnífico señor el señor don Pedro Fajardo marqués de Vélez adelantado y capitán mayor del Reino de Murcia comendador de la dicha villa y encomienda de Caravaca para que haga un retablo de madera y pintura por cierto precio y con ciertas condiciones y posturas para la dicha iglesia según está firmado de su señoría el cual dicho asiento y concierto y poder del dicho Pedro Pérez todo uno en pos de otro que ante mí el dicho notario presentaron etc y dicen en esta guisa [...]*

---

<sup>152</sup> JUAN TORRES FONTES, “Estampas de la vida en Murcia en el reinado de los Reyes Católicos”, *Murgetana*, nº15 (1960): 26-30; TORRES-FONTES SUAREZ, “El pintor burgalés Andrés de Bustamante en Murcia (1495-1514)”, 118.

[...] *En cuanto a ystorias y dorar. En los cuatro repartimentos del banco abra dos apóstoles en cada uno de ellos con sus colores bien matizados y vestiduras conformes / y en los en campos dorados y sus diademas doradas / En los dos repartimentos de las vueltas otras dos figuras de (...)gon de pynzel de colores finos al oleo/ (...) -/ en la pieza de en medio ha de aver la Trasfiguración (...) de \_pynzel bien ordenada y con San pedro y Moyses y Elyas De sus colores y matizes conforme a las figuras y ystorias. [...] Más alto ha de aver otra ystoria como fue coronada Nuestra Señora en los zyelos con sus colores y oro y matizes finos como requiere la tal ystoria. En los dos laterales a triangulo que acompañe la punta y la cabeza? del retablo en la una estará Nuestra Señora en Contemplación y en la otra el Arcángel San Gabriel como la Salutación. Han de ser de pynzel Con sus finos colores y matizes y oro. En las quatro ystorias del cuerpo del retablo de los costados será ystoriadas quatro ystorias principales de la Vera Cruzt bien ordenadas y acompañadas de figuras y colores. La pyeza principal de Nuestra Señora y ángeles que ha de ser de bulto será dorada de oro bronzydo y alguna parte de purpura y todas las guarniciones de la dicha pyeza asy como silla y peana. El sagrario ha de ser todo dorado de oro bronzydo y basas y arquitrabes y toda talla y bozeles que guarnecen todas las ystorias/ y repartimentos han de ser dorados/ y sobre aparejos firmes y bien templado.*

[...] *El tiempo que para dar esta obra hecha y acabada es menester quatro años el precio que ha de costar ciento cinquenta mill mrvs. Pagados en ocho pts la una en el principio y las otras como la obra se yrá haciendo. Y el hultimo terzo que la obra será hacabada de pyntar*

y dorar [...] <sup>153</sup>.

Aunque algunos estudiosos consideraron la posibilidad de que las tablas de Caravaca fueran abandonadas por Bustamante y finalizadas años después por Hernando, esta teoría no es demostrable ya que lamentablemente no se conserva ningún elemento del primitivo retablo de Caravaca<sup>154</sup>. Por su descripción, su configuración debía ser la de un retablo monumental, de treinta palmos de altura por veinticuatro de largo con una importante parte tallada, predela, sagrario decorado y de construcción “a la romana”. La estructura resultante sería dependiente de un estilo castellano formado en base a compartimentos separados con figuras sobre fondos dorados en torno a una escultura central de la Virgen entronizada con el Niño. A ambos lados se dispondrían dos escenas de la Historia de la Vera Cruz -con un total de cuatro- y sobre la escultura las escenas de la Transfiguración y la Coronación de la Virgen. Todo el conjunto estaba rematado por la Anunciación de la Virgen dividida en dos escenas insertas en las puntas triangulares laterales, la Virgen y el arcángel Gabriel y un Dios Padre de talla en actitud de bendecir el mundo que culminaba la composición en su parte superior. El banco, dividido en cuatro, debía tener las figuras de los apóstoles con el sagrario, decorado de rico oro. En las puertas del sagrario debía contar con sendas tallas del arcángel san Miguel y un ángel custodio, mientras que en las pulseras laterales la decoración estaría constituida por pequeñas decoraciones florales, putti y los escudos de la familia Fajardo en su parte central<sup>155</sup>.

---

<sup>153</sup> Para una completa transcripción ver anexo documental. AGRM - AHPM. Not. 362, fol. 72-74; GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, “Pintura y decoración del templo”, 377-378; MUÑOZ BARBERÁN, *Sepan quantos*, 46-47; MUÑOZ BARBERÁN, “Vida ciudadana de artistas murcianos de los siglos XVI, XVII y XVIII. Hechos curiosos, dedicaciones marginales, convivencia”, 31; GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, “Hernando de Llanos y el clasicismo en la pintura del siglo XVI en Murcia”, 44-46.

<sup>154</sup> Esta posible teoría se encuentra citada en: TORMO Y MONZÓ, *Levante*, 381; PÉREZ SÁNCHEZ, *Murcia*, 214 y MUÑOZ BARBERÁN, *Memoria de Murcia (anales de la ciudad de 1504 a 1629)*, 16-19.

<sup>155</sup> Ver Figura 13.

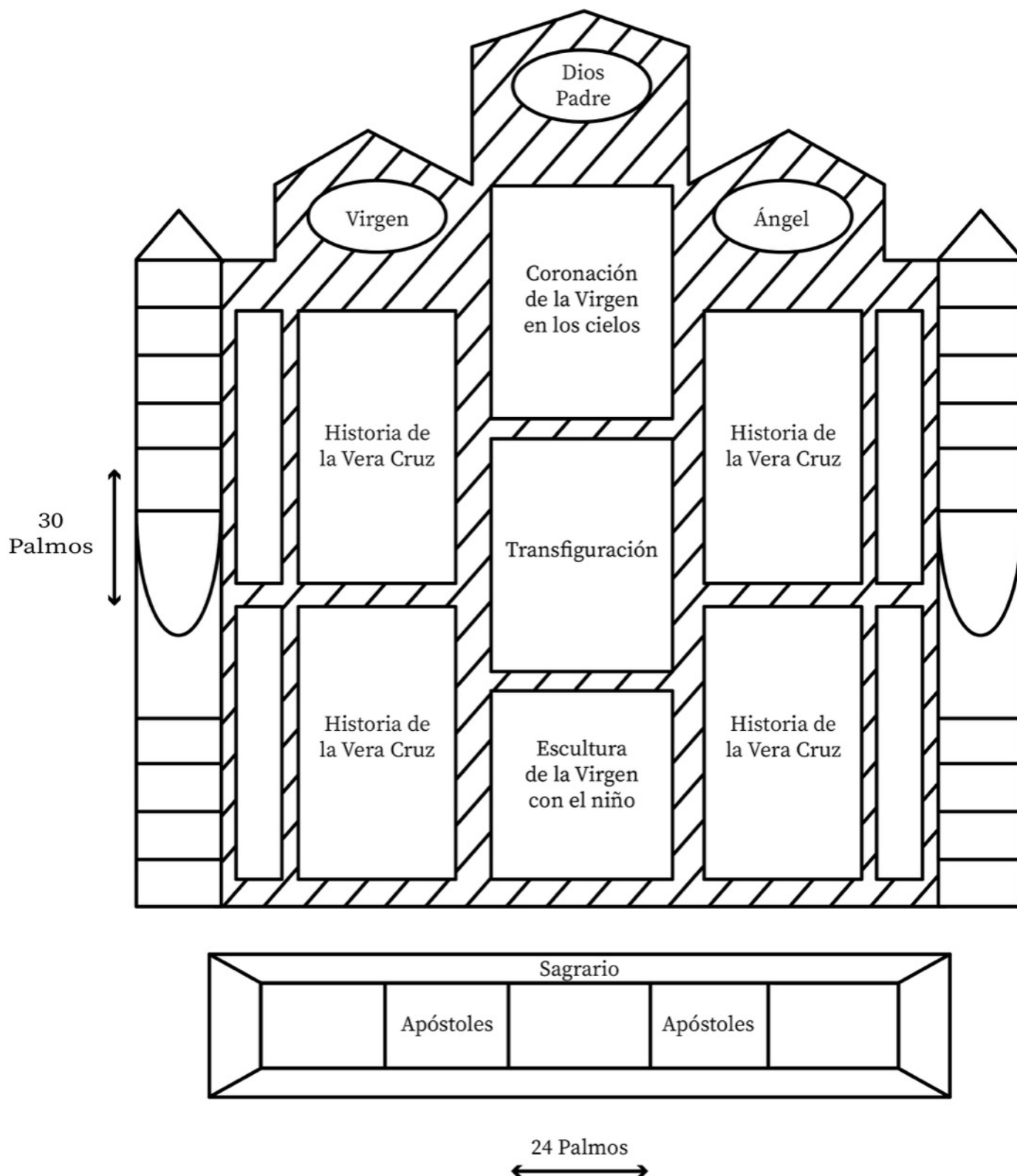


Figura 13. Reconstrucción idealizada y simplificada de la estructura, principales decoraciones y posible disposición del retablo de *la Vera Cruz* de Caravaca de Andrés de Bustamante.

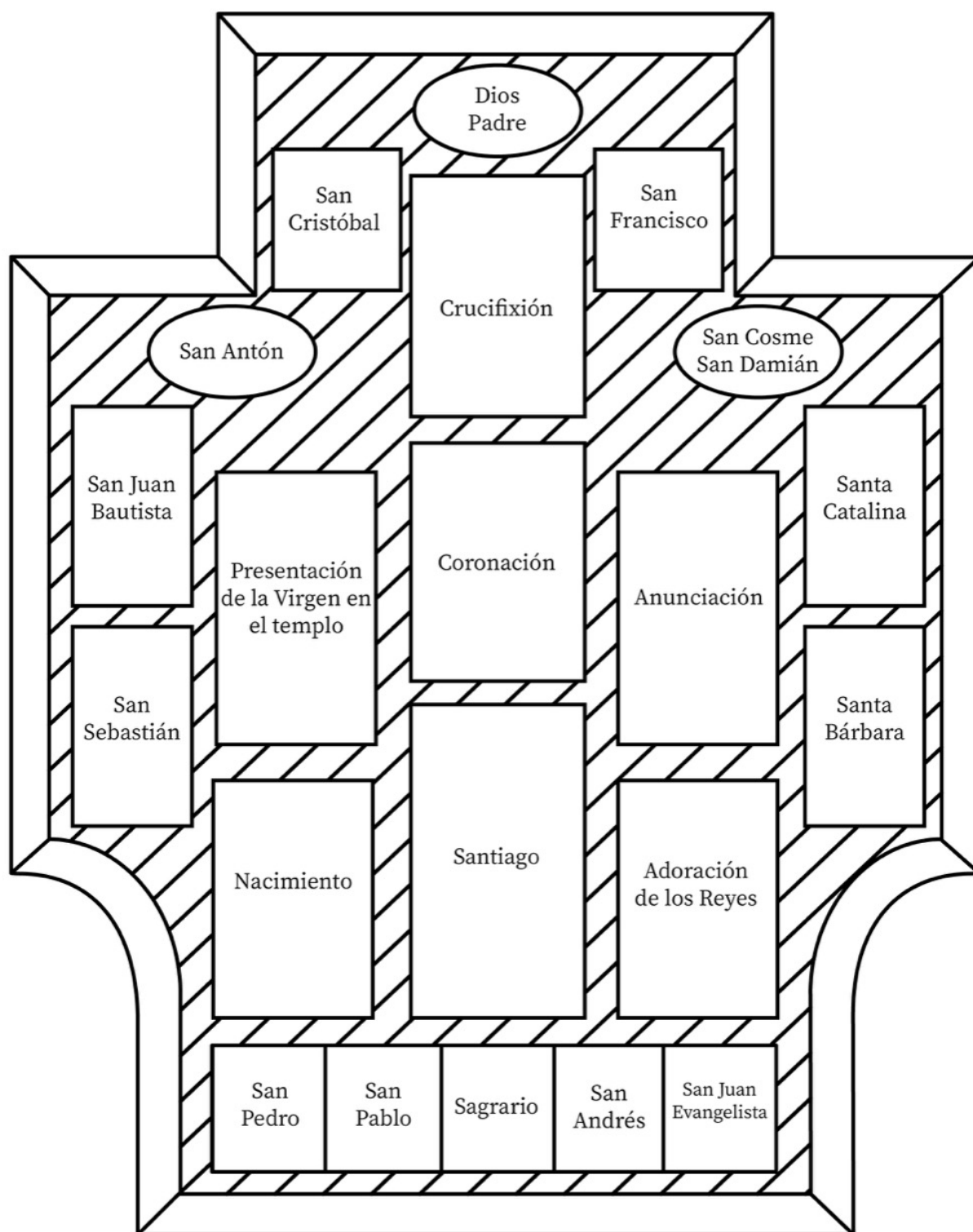
Por tanto, este retablo se erige como el primer encargo artístico de composición clásica dentro las nuevas tendencias del arte renacentista en territorio de la Diócesis de Cartagena. Se puede considerar que, a pesar del desconocimiento del estilo y la calidad técnica de Bustamante, este encargo significa un primer paso hacia la adopción de las nuevas concepciones del arte, con un gusto “a la romana” que buscaba crear un efecto de monumentalidad acorde con el estatus social de la familia comitente.

### **III.1.2) Ginés de Jumilla.**

Paralelamente al cese de la actividad murciana de Bustamante, otro artista, Ginés de Jumilla, se comprometió a realizar en 1514 el retablo de la capilla mayor de la parroquial de Pliego, contratación coetánea con el silencio documental sobre el pintor burgalés y con la llegada del que será el verdadero introductor del pleno Renacimiento en la ciudad, Hernando de Llanos. No se sabe con exactitud si se trataría de una consecuencia directa de las concepciones a la romana que introdujo el retablo de Caravaca en el ambiente pictórico local, lo que sí es cierto es que el retablo de Pliego pasa por ser el primer encargo del que se tiene constancia contractual -junto con el de Caravaca-, aunque con toda probabilidad inmerso y dependiente de las formas góticas que predominaban el panorama local, en el que se observa una cierta evolución en cuanto a sus fundamentos intelectuales. Gracias al análisis y a la reconstrucción ofrecida por Lara Fernández, se puede imaginar en este retablo una composición similar al de Caravaca, si bien más desarrollado en cuanto a sus formas y tipos. Presentaría un políptico dividido en tres calles, con las historias de la Coronación y el apóstol Santiago en la central y en las laterales, la Presentación de la Virgen, el Nacimiento, la Anunciación y la Adoración de los Reyes. En la parte superior, la Crucifixión y un Dios Padre coronaban el conjunto. En las pulseras laterales estarían representados los santos san Juan Bautista, san Sebastian, santa Catalina y santa Bárbara. El retablo se completaría con una predela cuatripartita con san Pedro, san Pablo, san Andrés y san Juan Evangelista<sup>156</sup>.

---

<sup>156</sup> AGRM - AHPM. Not. 362, fol. 139. Para una completa transcripción del contrato consultar: LARA FERNÁNDEZ, “Notas sobre la historia de Pliego. El proyecto de retablo para la iglesia mayor (1514)”, s.f.



**Figura 14.** Reconstrucción hipotética del retablo de Pliego de Ginés de Jumilla. Realizado a través de la simplificación lineal de la propuesta de Lara Fernández.

Como se observa en la reconstrucción propuesta por Lara Fernández<sup>157</sup>, la composición del retablo es ciertamente similar en cuanto a forma al de Caravaca, creando un modelo ideal que se mantendrá en la Diócesis de Cartagena al menos durante las primeras décadas del siglo XVI y que verá su máxima representación en el de *santa Catalina* de la catedral de Orihuela.

### **III.1.3) Pedro Fernández.**

En este contexto artístico, si bien en un periodo anterior a la llegada de Bustamante a la ciudad de Murcia, se formaría uno de los pintores murcianos de mayor relevancia internacional: Pedro Fernández de Murcia. Durante su período en Cataluña, el topónimo de su ciudad natal sería inseparable de su nombre. Pedro Fernández resulta una figura misteriosa por cuanto concierne a su primera formación pictórica, con nula presencia e influencia en la capital murciana y cuya carrera artística en Italia y Cataluña ha sido documentada por autores como Freixas i Camps<sup>158</sup> y el italiano Mario Tanzi<sup>159</sup>, quien, en 1997, con motivo de la exposición monográfica sobre el pintor, creará el primer catálogo razonado de su obra. A su vez, estas informaciones fueron recogidas y ampliadas junto con nuevos planteamientos sobre su periplo español por Sureda Pons<sup>160</sup> y posteriormente por Ruiz López en su ensayo dedicado al artista con motivo de la exposición *Signum* en 2017<sup>161</sup>.

Parece claro que el pintor abandonaría muy joven el Reino de Murcia para emprender una carrera artística que lo llevaría muy probablemente a Valencia y posteriormente a Italia, quizás atraído por la corte de Rodrigo Borja en Roma. Sobre su

---

<sup>157</sup> Ver figura 14.

<sup>158</sup> PERE FREIXAS I CAMPS, "El pintor Pere Fernández a Girona". *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, nº 32 (1993): 79-88.

<sup>159</sup> MARIO TANZI, *Pedro Fernandez da Murcia, lo Pseudo Bramantino. Un pittore girobago nell'Italia del primo Cinquecento*, (Milán: Editorial Leonardo Arte Venezia, Cat. Exp. 1997).

<sup>160</sup> JOAN SUREDA PONS, "Pere Fernández, pintor fronterer del Manierism". *L'Art de frontera en a la Catalunya Moderna*, ACAF/ART, (2008): 1-9.

<sup>161</sup> JUAN IGNACIO RUIZ LÓPEZ, "El largo viaje de Pedro Fernández de Murcia". En: RUIZ LÓPEZ (Coor), *Signum: La gloria del Renacimiento en el Reino de Murcia*, 208-214.

estilo, muchos estudiosos han querido ver en él reflejos de la escuela lombarda, capitaneada durante los últimos años del siglo XV por maestros como Leonardo, Boltraffio, Solario, Zenale o Bramantino, artista este último del que tomará una mayor influencia. Un elemento a tener en cuenta a la hora de afrontar la problemática de la carrera artística de Pedro Fernández es que durante años la crítica lo mantuvo escondido tras la denominación de *Pseudo-Bramantino*, debido en gran parte a la dependencia que manifestaba de las enseñanzas lombardas durante esta primera fase artística transalpina.

Su personalidad pictórica, sobre todo durante su periodo italiano, se ha construido en base a la individualización estilística de obras atribuibles, apoyadas en ocasiones -sobre todo durante su periodo napolitano- por documentos de archivo donde nunca se le cita por su nombre real, sino que, en un caso similar al de *los Hernandos*, se usaba el topónimo, citándolo como *Pedro Hispano* o *Pedro Sardo*. Tras una primera estancia en Roma y Milán, será en Nápoles donde alcanzará la madurez artística, llevando a cabo una pintura cargada de elementos brillantes y caracterizada por un dibujo preciso, con tendencia a una fuerte expresividad en las formas anatómicas de las figuras, pero influenciado por el rafaelismo imperante en Italia durante los primeros años del siglo XVI. Como se puede observar, su estilo se identifica por un fuerte eclecticismo, determinado en gran parte por la ciudad en la que se desarrolló: influencias lombardas, rafaelescas o manieristas serán un elemento común en el corpus de un pintor que supo aplicar todas estas tendencias para crear un estilo propio de gran calidad y singularidad. En este periodo realizaría las obras de *la Virgen con el Niño entre san Juan Bautista y san Pedro* del monasterio de San Gregorio Armeno en Nápoles, *la Adoración de los Reyes* de los duques de Villahermosa, los murales de la *capilla Caraffa* en San Domenico Maggiore de Nápoles, el retablo de la iglesia de Santa Maria delle Grazie a Caponapoli, hoy dividido entre el Museo de Capodimonte, la Norton Simon Foundation de Pasadena y una colección particular de Milán<sup>162</sup>. Todas estas obras datan del período comprendido en torno a los años 1502 y 1510.

---

<sup>162</sup> Ver Figura 15.





**Figura 15.** Parte del retablo de *la Visitación*. Pedro Fernandez de Murcia. Óleo y tempera sobre tabla. Museo de Capodimonte, Nápoles. Anteriormente en la iglesia de Santa Maria delle Grazie. Fuente: Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo - Museo e Real Bosco di Capodimonte.

Durante su segundo periodo romano, bajo el patronazgo de Bernardo de Carvajal, previo a su retorno a España, realizaría las pinturas de *la Visión del Beato Amedeo Méndez de Silva* de la Galleria Barberini, *la Estigmatización de san Francisco* de la Galería Sabauda de Turín, *la Asunción de la Virgen* de la iglesia de San Lorenzo de Piacerelli y la tabla de *la Madonna de Loreto*. Estas pinturas se caracterizan por un neto cambio estilístico hacia un anticlasicismo basado en una simplificación esquemática de las figuras siguiendo la tendencia creada por Sebastiano del Piombo en San Pietro in Montorio. Según Sureda Pons, en 1517 viajaría de nuevo al norte donde realizará la pintura del políptico de *santa María* a Bressanoro en la iglesia parroquial de Castelleone y otro políptico del que procederían las tablas de *san Blas* y *san Gregorio Armeno* antes de emprender su regreso a España.

Se instala entonces Pedro Fernández en Cataluña, donde el 19 de noviembre de 1519 firma el contrato para el retablo de *santa Elena* de la catedral de Girona junto con el artista local Antonio Norri y dos años más tarde, junto a Gabriel Pou, el retablo de *san Cebriá* en Flaça<sup>163</sup>. El hecho de que Fernández firmara junto con artistas locales se debe a la circunstancia de que para acometer una obra de tal magnitud, contractualmente, ésta tenía que estar ligada a un maestro residente en la comarca. Tras estos encargos, la figura de Pedro Fernández desaparece de los documentos, por lo que se considera que su muerte acaeció en torno al año 1521. La marcada simplificación de sus formas que desarrollará tras su vuelta -y que se encuentra también presente en la obra de Llanos y Yáñez tras abandonar Valencia- parece ser una constante en el desarrollo de los pintores que emprendieron el viaje de regreso a España desde Italia. En este punto se pierde la pista del que probablemente será el artista murciano renacentista más importante en el panorama internacional. Aunque su influencia en el arte local es inexistente, su lugar de nacimiento lo convierte en el principal representante de la pintura murciana de este periodo.

### **III.2) El pintor Hernando de Llanos:**

Como se puede intuir por las informaciones antes descritas, la nada deslumbrante calidad del panorama artístico de la Diócesis de Cartagena, junto a la necesidad de afrontar importantes renovaciones en el ámbito civil y religioso, explicaría por qué en Murcia aparecieron nuevos artistas atraídos por la demanda generada, en gran parte, por las ambiciones del cabildo catedralicio. Los artífices que sirvieron de puente artístico entre los siglos XV y XVI, muy probablemente no fueron capaces de cumplir con las necesidades de evolución estilística producida por la llegada de Mateo Lang al obispado de Cartagena en 1513, aunque ésta ya se había iniciado con Fernández Angulo, y que cristalizaría en la nueva torre, la sacristía y el inicio de los trabajos del retablo del altar mayor<sup>164</sup>. Sobre la realización de la nueva decoración del altar mayor,

---

<sup>163</sup> FREIXAS I CAMPS, "El pintor Pere Fernández a Girona", 84-85.

<sup>164</sup> BELDA NAVARRO, "Notas y documentos sobre obras del siglo XVI desaparecidas: El retablo mayor de la catedral de Murcia", 5-19 y PASCUAL MARTÍNEZ, "Notas para el estudio de la cancellería de Mateo Lang Von Willenburg obispo de Cartagena (1513-1540)". *Miscelania Medieval Murciana*, vol XIX-XX (1995): 245-164.

se deben de dividir las labores en tres momentos diferenciados entre sí: una primera fase de ideación y construcción, que duraría hasta 1520, en la cual se acometerían los trabajos de ensamblaje, talla y dorado; una segunda fase que se dilatará un lustro, en la que participarían activamente Hernando de Llanos y su taller hasta 1525; y, a la muerte de éste, una tercera fase donde los trabajos de decoración del altar mayor los llevaron a cabo Andrés de Llanos y Jerónimo de la Lanza. Los datos relativos a la decoración del altar mayor permiten delinear la presencia y actividad del pintor en los territorios de la antigua diócesis. A Hernando de Llanos se le localiza en Murcia ya desde los primeros años de la segunda década del siglo XVI: es probable que el maestro estuviese en la capital de la Diócesis de Cartagena desde finales de 1513 o comienzos de 1514, tras finalizar, al menos en un primer momento, la colaboración que había establecido con Fernando Yáñez en Valencia y que dejó como principal testimonio de esa unión las puertas del retablo mayor de su catedral.

### **III.2.1) La fortuna crítica.**

Como ya se ha expuesto previamente en el capítulo dedicado a *la fundamentación teórica de la pintura*, yendo atrás en el tiempo el punto de inicio de cualquier investigación sobre Hernando de Llanos debe partir de la figura de Fernando Yáñez de la Almedina y su fortuna crítica. Es a este artista manchego, conocido desde los tiempos de Ponz Piquer y su *Diccionario* de artistas, al que desde antiguo se le atribuyeron casi la totalidad de las tablas de índole leonardesca conservadas en España, hasta que Chabás y Llorens publicara el contrato que unía a *los Hernandos* con la catedral de Valencia, dando a conocer por primera vez el nombre de este segundo creador. A partir de este momento muchos fueron los historiadores que se pronunciaron al respecto. Autores como Karl Justi y Emile Bertaux propusieron una división de las tablas del retablo de la seo valenciana basada en el análisis del componente leonardesco, dando por hecho que Llanos no sólo contaría con una edad superior a la de su tocayo, sino que además sería mucho más limitado en las artes. Las teorías de la división de las tablas crearon un gran debate público durante el siglo XX, del cual participaron historiadores como Tormo y Monzó, María Luisa Caturla, Garín Ortiz de Taranco, Post, Angulo Íñiguez, Camón Aznar, Condorelli o Buendía Muñoz y posteriormente Ibáñez Martínez.

Como respuesta a esta supuesta superioridad técnica de Yáñez -sobre todo tras los estudios de Ibáñez Martínez-, surgió entre los estudiosos una cierta corriente reivindicativa de la figura de Hernando de Llanos que llega hasta la actualidad. El primer y más importante estudio sobre la figura de ambos maestros, en particular sobre la figura de Llanos, comenzó con la exposición valenciana - florentina promovida por Benito Domenech en 1998. En los ensayos del catálogo de dicha exposición se realizó casi por primera vez una reconstrucción de la obra artística de Llanos a través de la reordenación de sus pinturas y la propuesta de nuevas atribuciones. Estas nuevas iniciativas fueron enriquecidas primero por los profesores Company i Clement, Franco Llopis y Puig Sanchís en su artículo conjunto del año 2011 y posteriormente, en ese mismo año, por Gómez Frechina en la revisión del catálogo de la exposición de 1998. Hernando de Llanos, a pesar de lo mucho escrito hasta el momento, continúa siendo una figura artística al respecto de la cual aún queda luz que arrojar y que requiere una profundización en su etapa italiana.

### **III.2.2) Primera etapa de perfección de las artes y su viaje a Italia.**

Nada se sabía sobre el primer periodo de Hernando de Llanos. Mucho se había teorizado también al respecto de su formación, así como de su lugar de nacimiento. En este sentido, en cuanto a su procedencia, nuevos datos documentales inéditos presentados por primera vez en la presente tesis permiten desechar la posibilidad de su identificación como manchego. Ésta fue creada a partir de la aproximación al maestro realizada por Chabás y Llorens tras descubrir su nombre en los archivos de la catedral de Valencia. En este primer intento de crear una reconstrucción factible de la vida del artista lo identificó como procedente de la zona de los Llanos de Albacete. No obstante, un documento referente a la pretensión de reconocimiento de hidalguía de su hermano Andrés de Llanos confirma el lugar de origen y la filiación de ambos pintores:

*Sean cuantos esta carta de poder vieren como yo Andrés ~~de Llanos~~  
de Valda alias de Llanos hijo legítimo que soy de Pedro de Valda y de  
Catalina de Valdés su legítima mujer difuntos que Dios tenga en su  
gloria vecinos que fueron de san Millán de la Cogolla y de Cirueña  
vecino que soy de esta muy noble y muy leal ciudad de Murcia otorgo*

*y conozco que doy y otorgo mi poder cumplido y bastante y llenero según que lo yo he y tengo y según que mejor y más cumplidamente lo puedo y debo dar y otorgar de derecho a vos Juan de Barrionuevo vecino de la ciudad de Nájera que sois ausente como si fuesedes presente especialmente para que por mí y en mi nombre podáis parecer y parezcáis ante cualesquier justicias y jueces que de lo yuso escrito puedan y deban conocer y ante ellos y cualquier de ellos hacer probanza y presentar testigos y escrituras de cómo soy Hijodalgo e hijo legítimo del dicho Pedro de Valda mi padre y de cómo aquél fue hijodalgo y gozó de las preeminencias y libertades que los tales hijodalgo gozan y deben gozar [...]<sup>165</sup>.*

De este interesantísimo documento se desprende no sólo el verdadero nombre de Hernando y Andrés de Llanos, cuyo apellido real era Valda, sino que además procedían originalmente de La Rioja, de una estirpe de hidalgos, lo que posteriormente hará gozar tanto a Andrés como al hijo de Hernando, Melchor, de ciertos privilegios sociales como la exención de tasas. Se puede identificar a la zona de los Llanos como un territorio actualmente anexo a la localidad de riojana de Villarejo, a medio camino entre San Millán de la Cogolla y Cirueña -lugar de nacimiento de sus padres- y perteneciente a la comarca de Nájera, donde residía el mediador de la petición de reconocimiento de hidalguía de Andrés, Juan de Barrionuevo. Por su situación geográfica se puede considerar la posibilidad de que la formación artística de Hernando de Llanos se produjera en un ambiente eminentemente castellano, quizás cercano a Santo Domingo de la Calzada, principal centro de actividad pictórica de La Rioja en esos años y donde a finales del siglo XV existía escuela de maestros de inspiración flamenca en la cual pudo aprender el uso y manejo de las técnicas del óleo, elemento pictórico que posteriormente le permitiría formar parte de los prestigiosos talleres italianos. Ésta es sólo una de las nuevas posibilidades de interpretación que ofrecen las recientes informaciones sobre el maestro propuestas en la presente tesis. Tras una primera

---

<sup>165</sup> Para una completa transcripción ver anexo documental. AGRM - AHPM. Not. 146, fol. 251. Esta procedencia fue ya sugerida sin apoyo documental en: GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, "Pintura y decoración del templo", 384.

formación debió de trasladarse a un centro pictórico de primer nivel como lo era Italia, siguiendo los pasos de otros pintores de la época como Pedro Fernández o Pedro Berruguete, donde se empaparía de las nuevas concepciones de la pintura que se estaban produciendo directamente en la península itálica. Por lo tanto, a su llegada a Italia, Llanos sería ya un pintor formado y con un gran dominio de la técnica del óleo, lo que le abriría las puertas a colaborar con los maestros italianos de la pintura en busca de acrecentar sus conocimientos.

Atendiendo a los datos atribuibles a su labor pictórica en Italia, estos son en gran parte conjeturas más o menos coherentes que permiten su identificación con algunas notas de archivo del ambiente pictórico leonardesco. No existe un documento donde se cite explícitamente a Hernando de Llanos o a Fernando Yáñez de la Almedina, sino que dichas notas, al usar el gentilicio de origen y no el apellido, no permiten una clara identificación de uno u otro de *los Hernandos*, dando lugar a teorías sumamente complicadas y propensas a la especulación partidista. Se debe considerar que, a juzgar por las pinturas españolas conservadas de ambos artistas, la estancia de estos pintores en Italia debió de ser con total seguridad, al menos durante un largo periodo, en un ambiente toscano al que llegaban influencias de todas las partes de la península itálica, algo que Yáñez supo asumir con mayor maestría que Llanos, más inclinado a los modelos de Leonardo. Este y no otro es el motivo por el que históricamente se ha considerado a Llanos como el colaborador del maestro toscano en la *batalla de Anghiari* de Palazzo Vecchio: su mayor dependencia de los modelos adscritos al taller de Leonardo, mientras que Yáñez añadiría a este repertorio distintas tipológicas italianas influenciado por Giorgione, Filippino Lippi o Piero de Cosimo entre otros.

Hablar de la malograda pintura de la Señoría de Florencia es afrontar el problema de la mística que rodea la figura de Leonardo da Vinci desde los primeros compases de la Historia del Arte como ciencia histórica. Gracias a los nuevos estudios, hoy en día se conoce que el fresco fue encargado a Leonardo en una fecha anterior al 24 de octubre de 1503 y que trabajará en él hasta el 31 de octubre de 1505, cuando se



documenta el último pago al genio toscano<sup>166</sup>. El comitente e ideador del proyecto fue el *gonfaloniere* Piero Soderini, comandante de la ciudad durante el periodo republicano en un momento precedente al retorno definitivo de la familia Medici en 1512. El objetivo era el de convertir la sede del gobierno en uno de los principales centros artísticos de la península con una serie de realizaciones que sólo se materializaron de manera parcial: la decoración de la actual *sala de los Lirios*, donde debían pintar Sandro Botticelli, Piero Perugino, Filippino Lippi y Domenico Ghirlandaio -único artista que finalmente realizaría el fresco dedicado al obispo *san Zanobi y a los hombres ilustres*-; y un segundo proyecto destinado a la decoración de la *sala grande del consejo*. En esta última, el entramado artístico se basaba en la realización de un gran retablo, encargado a Filippino Lippi -que ya había realizado para este palacio la denominada *pala degli Otto*-, posteriormente continuado por Fra Bartolomeo<sup>167</sup>, y la creación de dos grandes ciclos de frescos que debían de representar dos de las grandes guerras lideradas por la República de Florencia: la *batalla de Cascina* y la *batalla de Anghiari*. La primera, encargada a Miguel Ángel, fue abandonada en un momento previo a la transposición del cartón sobre el muro. El pintor fue llamado por Julio II para trabajar en la capilla Sixtina impidiendo que el proyecto alcanzara su final. Distinta fortuna corrió la segunda de las batallas. Existen documentos que permiten localizar a Leonardo en los departamentos del Papa de Santa Maria Novella trabajando en el cartón ya desde 1503. Sin embargo, en ellos no se hace referencia alguna a ningún artista de origen español. La primera de las referencias explícitas a la existencia de un creador de nombre *Ferrante* y de apellido artístico-topográfico *Spagnolo* se localiza en las cuentas de pago del citado fresco del Palacio de la *Signoria* en 1505. Publicadas por Giovanni Gaye en 1840, estas notas hacen referencia al pago de unos colores y a la colaboración en la elaboración del fresco. No se habla por tanto de un aprendizaje, sino de una colaboración que hace pensar en motivos técnicos y no artísticos. Esta mención se ve reforzada a su vez por otra nota localizada en el conocido como *Codice Magliabecchiano*, donde se cita de nuevo a un *Ferruando* que trabajaría con Leonardo en Palazzo Vecchio. Por tanto, la

---

<sup>166</sup> ROBERTO BELLUCI y CECILIA FROSININI, “Leonardo, dalla sala del papa alla sala grande. Tempi, Materiali e imprevisti”. En: VVAA, *La sala Grande di Palazzo Vecchio e la Battaglia di Anghiari di Leonardo da Vinci* (Calenzano: Leo S. Olschki editore, 2019), 383-395.

<sup>167</sup> Retablo de la Señoría, actualmente en el Museo de San Marcos.

presencia de un maestro de origen español en el círculo de los colaboradores -que no aprendices- del maestro es evidente. Leonardo abandonaría los trabajos de la batalla a finales de 1505, tras muy probablemente iniciar el proceso de transmisión al muro. Debido a la técnica experimental empleada, como demuestran los materiales entregados al pintor de Vinci, la pintura debió de estropearse muy rápido, perdiendo sus perfiles y contornos. Se puede hipotetizar que el objetivo de Leonardo era el de aplicar las concepciones pictóricas de Alberti en la pintura al fresco, inspirándose en la encáustica romana, un proceso de encerado del muro que unido a los pigmentos y aceites empleados en la pintura y a la aplicación de calor obtuvo como resultado final una rápida reacción de oscurecimiento. Este hecho provocó que Leonardo -quizás por miedo a tener que devolver los pagos de 15 florines mensuales que recibía del concejo florentino- decidiera abandonar el proyecto dejando en Florencia, bajo petición expresa del gobierno, un segundo cartón de la pintura mucho más definido que el preparatorio que servía de modelo. Este hecho ha provocado en la historiografía la creación de una corriente de estudiosos que abogan por la posibilidad de que nunca se comenzara la transposición del cartón al muro. A pesar de todo, no se debe considerar que el trabajo no se iniciara, sino que es mucho más probable que el fresco en sí mismo se abandonara en una primera fase de elaboración.

La nota rescatada por Gaye traducida al español es clara e inequívoca:

*“Pago a Ferrando Spagnolo, pintor, por pintar con Leonardo en la Sala Grande del concejo”.*

Esta referencia documental habla de la acción de pintar en la sala y no en la preparación de cartón alguno. Este hecho no excluye que la pintura fuera abandonada en una primera fase, sino que viene a confirmar que al menos ésta se inició. Diversas referencias posteriores hacen mención de una pintura de características similares a las únicas copias antiguas que se conservan: *la Tavola Doria*, en la Galería de los Uffizi, atribuida a Francesco Poppi, y la conservada en el Museo de Palazzo Vecchio, en





**Figura 16.** Detalle de la copia de la batalla de Anghiari de Leonardo. S.XVI. Anónima, en ocasiones atribuida a Pedro Machuca. Óleo y tempera sobre tabla. Museo de Palazzo Vecchio. Fuente: Comune di Firenze.

depósito de la Galería de los Uffizi, considerada anónima por la historiografía moderna aunque en ocasiones ha sido relacionada con el pintor español Pedro Machuca<sup>168</sup>.

Ambas copias se concentran exclusivamente en la denominada escena de *la lucha por el estandarte*, tema central de la batalla, lo que hace pensar que Leonardo plasmaría sobre el muro únicamente la parte central del fresco y no la totalidad de la composición, de la que no se ha conservado ninguna traza. Las posteriores modificaciones de la *sala grande del Concejo*, para adaptarla primero como cuartel militar y, posteriormente, fuertemente mutada por Vasari con motivo de la boda de Francisco, hijo de Cosme I, y Juana de Austria hacen improbable que a día de hoy se conserve resto alguno de la famosa batalla más allá de la mística que rodea cualquier concepción artística asociada al nombre de Leonardo. Tras estos fatídicos desencadenantes, Leonardo abandonaría el trabajo y hasta la ciudad, mientras que *Ferrando* se trasladaría probablemente primero a Roma, donde entraría en contacto con la curia de Alejandro VI, y posteriormente a Valencia.

---

<sup>168</sup> Figura 16.

Precedentemente, en otra nota manuscrita y realizada por el propio Leonardo que se encuentra en el conocido como *Códice H* de París, relativo a los años 1493-94, se registra la presencia de un *Ferrante* entre los nombres de algunos de sus colaboradores habituales. El motivo de que en esta nota el pintor e ingeniero no sintiera la necesidad de señalar el lugar de nacimiento de su asistente podría deberse simplemente al hecho de que al tratarse de una anotación privada del maestro toscano, no precisara de especificación del origen o “apellido artístico” del pintor en cuestión, más aún, si cabe, si se considera un colaborador frecuente. Un año más tarde, en 1495, se vuelve a localizar al mismo *Ferrante* citado en una carta dirigida a Ludovico el Moro. En este caso se cita a un *Magister Ferrando* que estaba trabajando en la decoración del castillo de Milán bajo las órdenes de Leonardo. Esta nota, publicada por los profesores Calvi y Marioni en 1925, y reeditada en 1982, es muy interesante ya que documenta la participación activa como miembro del taller del pintor con la consideración de maestro y no de aprendiz, como en ocasiones se ha querido ver<sup>169</sup>. También Vasari en sus *Vidas*, en el capítulo dedicado a Bartolomeo della Gatta, citaría a un artista español hábil en el manejo del óleo que estaría ayudando a Domenico Peccori en la ciudad toscana de Arezzo en 1506, año en el que se nombra por primera vez a Llanos en Valencia, en una fecha precedente a la inserción de Yáñez en los trabajos del retablo de los santos Cosme y Damián, prueba de calidad para el cabildo anterior a la realización de las tablas de la catedral valenciana. El uso exclusivo y genérico del nombre “Ferrando”, transcripción al italiano de la época tanto del nombre Fernando como de Hernando, no permite la identificación con uno u otro de los maestros que posteriormente abrirían juntos un taller artístico en Valencia. Sí parece clara la presencia de un colaborador con tal nombre en el ambiente de Leonardo durante casi diez años. Su implicación, a juzgar por las notas y sobre todo por el pago de 1505, demuestra una colaboración técnica más que artística sobre todo si se tiene en cuenta el afán de experimentación de Leonardo sobre la modalidad de pintura al fresco, aspecto que le supondría, por ejemplo, abandonar los trabajos en Florencia antes de su finalización.

---

<sup>169</sup> GEROLAMO CALVI y AUGUSTO MARINONI, *I manoscritti di Leonardo da Vinci, da punto di vista cronologico storico e biografico* (Milán: Editorial Bramante, 1925 (ed. 1982)), 116.

Aun careciendo de documentos de archivo que certifiquen la realización de obras sobre tabla en solitario por parte de *los Hernandos* en Italia, se ha querido identificar parte de esta hipotética producción. Pinturas como *los santos Eremitas* de la Pinacoteca de Brera, *la Virgen con el Niño, san Juan y santa Isabel* de la Galería de los Uffizi, *el san Gerónimo y el Salvador* ambos en sendas colecciones particulares, en el caso de Yáñez, y *la Virgen con el Niño y san Juan* de la Galería Palatina de Florencia, así como otra versión del mismo tema conservada en una colección particular de Milán, en lo que respecta a Llanos, son algunos de los ejemplos que por tipología han sido atribuidos a estos pintores. Sin embargo, sobre todo en el caso de Llanos, la atribución de la tabla florentina resulta débil en cuanto a que repite un esquema representativo muy difundido en la Italia del cambio de siglo. Sus formas no parecen adecuarse al tratamiento pictórico desarrollado por Llanos durante el resto de su carrera, sino que pertenecen al tipo artístico de un pintor italiano en consonancia indirecta de las ideas de Leonardo de principios del siglo XVI. Diferente es el resultado del análisis de la tabla conservada en Milán<sup>170</sup>. Esta sí representa una composición típica del arte desarrollado por Llanos tanto en Valencia como en Murcia. No existe documento ni prueba de que esta tabla hubiera sido realizada durante el periodo italiano o que posteriormente formara parte de una venta en el mercado anticuario de los siglos XVIII y XIX.

En otro orden de cosas, si bien la tabla de *la Circuncisión* del Museo Cívico de Arezzo se puede identificar con el retablo citado en *las Vidas* de Vasari, resulta casi imposible apreciar la mano definida de uno de *los Hernandos*. En este caso en particular, se ha asociado la colaboración en dicha tabla con el nombre de Yáñez de la Almedina, partiendo siempre de la base de que se considera el más joven de *los toçayos*. En cambio, Vasari cita exclusivamente a un artífice de origen español, conocedor de la técnica del óleo y ayudante de un artista de tradición casi tardo-gótica como lo era Domenico Peccori, por lo que la posible ayuda de un artista, joven en este caso, estaría destinada a pormenores del comienzo de la pintura o bien elementos secundarios, siendo el maestro-director el encargado de dar las indicaciones, los dibujos previos y pinceladas principales de la composición. No está claro qué Yáñez fuera el ayudante, ya

---

<sup>170</sup> GÓMEZ FRECHINA, *Los Hernandos, pintores 1505-1525 / c.1475-1536*, 36-39.

que podría tratarse del también pintor renacentista español de origen mallorquín Manuel Ferrando<sup>171</sup>. Este sistema de producción artística era una praxis habitual en la organización de trabajo de *bottega* italiana: la transmisión de los modelos del cabeza del taller a todos sus colaboradores y aprendices. Esto vendría a explicar por qué tanto Llanos como Yáñez repetirán los modelos creados por Leonardo durante casi la totalidad de su carrera, y además, por qué su calidad varía sensiblemente cuando abandonan los moldes del maestro. Es evidente que *los Hernandos*, ya como conjunto, adoptaron este método de trabajo y lo implantaron en Valencia: un sistema de colaboraciones y transmisión de modelos que se observa sobre todo en la actividad de Andrés de Llanos en Murcia.

### **III.2.3) La etapa de mayor esplendor: Valencia.**

Tras el periodo italiano, la llegada de *los Hernandos* a Valencia significó el inicio de la etapa de mayor esplendor de ambos artistas. A diferencia del periplo valenciano de otros creadores fundamentales para la historia de la pintura renacentista en España, como Paolo de San Leocadio o Francesco Pagano, *los Hernandos* no eran artífices relegados a un segundo plano en su patria natal en busca de nuevos encargos, sino que se trataba del regreso de dos artistas completamente formados y consolidados en las artes. Los motivos de este viaje de vuelta se pueden vincular a la presencia de los canónigos de la seo valenciana en la corte romana de Alejandro VI durante los meses en que finalizó la colaboración del *Ferrando Spagnolo* con Leonardo da Vinci, tras el abandono del maestro toscano del fresco de la Señoría de Florencia. Otro hecho a tener muy en cuenta es la presencia de Jerónimo Vich, embajador de la Corona de Aragón en Roma, y la influencia que ejercía en los territorios gobernados por el estado pontificio. La familia Vich es la responsable, entre otras cosas, de la llegada a Valencia del tríptico de Sebastiano del Piombo, pinturas que resultarán fundamentales para el posterior y tardío desarrollo del Manierismo en España<sup>172</sup>. Aunque la presencia oficial de Jerónimo Vich en Roma se fecha a partir de 1507, momento de su nombramiento, es muy

---

<sup>171</sup> TINA SABATER REBASSA, "Manuel Ferrando. Aproximación a su obra", *Laboratorio de arte*, nº 5 (1992): 131-149.

<sup>172</sup> De dicho tríptico se conservan únicamente dos piezas, *la Lamentación* en el Museo del Ermitage y *el Descendimiento de Cristo* en el Museo del Prado.

probable que su influencia política y aristocrática comenzara algunos años antes. Además, resulta coherente considerar la teoría propuesta por Gómez-Ferrer Lozano, en la cual se plantea la posibilidad de que la llegada de Hernando de Llanos a Valencia se podría haber producido en 1506, junto con el nuncio papal Juan Rufo de Theodoli, obispo de Bertinoro, ya que el primer documento en el que se cita al artista en los trabajos de decoración es del 8 de julio del citado año, cobrando por el retablo de *los santos Médicos* de la catedral, en un momento previo a la inserción de Yáñez en el contrato acaecida en el mes de diciembre<sup>173</sup>.

Los trabajos de realización del retablo de *los santos Médicos*, del que hoy en día sólo se conserva la predela, debieron de convencer al cabildo de la calidad técnica de *los Hernandos*, al punto de que en marzo de 1507 les confían la decoración de las puertas del retablo del altar mayor, cuyo contrato fue publicado por Roque Chabás y Llorens en 1891. El encargo comprendía la realización de doce tablas que formaban las puertas batientes destinadas a la protección del retablo interior de plata. Las escenas representadas son las historias de la vida de la Virgen, a saber: *la Natividad de María, Epifanía, el Descanso en la huida a Egipto, la Resurrección, la Venida del Espíritu Santo, la Ascensión, el Abrazo Ante la Puerta Dorada, el Pentecostés, la Presentación de María en el Templo, la Visitación, la Adoración de los pastores y la Dormición de María*. El resultado de la labor conjunta de los dos *Hernandos* fue la creación de un estilo novedoso, alejándose definitivamente de las concepciones góticas y sustituyéndolas por los modos característicos del pleno Renacimiento. El retablo de Valencia no sólo resulta innovador en cuanto a sus concepciones técnicas, sino que goza también de una gran monumentalidad, debida a lo insólito de su estructura: dos puertas con tres pinturas de gran formato a cada uno de sus lados. En estas obras *los tocayos* demostraron su gran dominio de la perspectiva, una novedosa narrativa e introdujeron el clasicismo maduro típico de los últimos años del *cuatrocientos*. Todo ello adaptado a su estructura particular y en un perfecto dialogo con *los ángeles músicos* de la bóveda, realizados treinta años antes por los italianos Paolo da San Leocadio y Francesco

---

<sup>173</sup> GÓMEZ-FERRER LOZANO, “Artistas viajeros entre Valencia e Italia, 1450-1550”, 168-170.

Pagano. La consecuencia de la realización de las tablas fue sin duda la inserción de la catedral de Valencia en el panorama artístico nacional como uno de los mayores ejemplos de la adaptación de las corrientes renacentistas de España, motivado por las amplias miras artísticas de sus canónigos y de sus contactos con la corte romana de Alejandro VI y la familia Borja. En el análisis del contrato realizado por Chabás y Llorens no existe distinción alguna en las labores de uno y otro creador<sup>174</sup>. Tampoco se observa una diferencia en cuanto a la retribución económica que recibieron ambos tocayos. En este contexto, se puede considerar acertado el “síndrome clónico” evidenciado por Ibáñez Martínez, en el sentido de que interfiere y dificulta notoriamente las biografías de *los Hernandos*, pero no en cuanto a lo que atañe a la supuesta superioridad manifiesta de Yáñez sobre Llanos. No se puede obviar el hecho de que ambos artistas, en sus trabajos en solitario, demuestran haber asimilado unas fórmulas estéticas similares a las que se estaban desarrollando en la Italia de finales del *Quattrocento*, ni que compartían influencias y tipos iconográficos. Con esas valoraciones, y conociendo en la actualidad tres contratos donde *los Hernandos* se comprometían a realizar sendos encargos artísticos sin especificar en ningún momento dato alguno que pueda hacer pensar en esta hipotética división de los trabajos específicos por parte de uno u otro maestro, las tesis de Justi y Bertaux sobre la asignación férrea de las tablas a cada uno de estos pintores, aumentadas y enmendadas entre sí hasta la exasperación por los historiadores posteriores, españoles y extranjeros, que han tratado el argumento, siguen generando polémicas que carecen de sentido, ya que se advierten importantes divergencias entre los paneles de la catedral valenciana y el resto de la producción de *los Hernandos*, en especial cuando se trata de definir el estilo de ambos usando como referencia únicamente estos ejemplos.

Por tanto, debido a las grandes innovaciones que se manifiestan en el retablo de Valencia, su interpretación como un trabajo conjunto de ambos autores resulta mucho más satisfactorio que la hipótesis de la separación neta de sus tablas. La propuesta de que las pinturas de los postigos valencianos sean un trabajo de equipo en el que es casi

---

<sup>174</sup> Ver nota 43. CHABÁS Y LLORENS, “Las pinturas del altar mayor de la catedral de Valencia”, 391-394.



imposible separar la obra de un creador de la del otro, no es nueva: ya Garín Ortíz de Taranco la notificó en su ensayo sobre Yáñez de la Almedina durante los años cincuenta del siglo pasado, realizando una lista de historiadores situados a favor y en contra de esa separación neta<sup>175</sup>. Recientemente, en Murcia, Gutiérrez-Cortines Corral<sup>176</sup> y Ruiz López<sup>177</sup>, también han expresado sus dudas sobre la separación contundente de las tablas del altar mayor de Valencia. Esto lleva a pensar, al contrario de lo que históricamente se ha sostenido, que los trabajos valencianos deben de considerarse como un trabajo de equipo realizado por un taller bicéfalo, y que por lo tanto, ambos maestros participarían en mayor o menor medida en todas las tablas. Es estéril e irreal considerar que únicamente Yáñez aportaría las innovaciones al conjunto, debiendo cargar constantemente con las carencias de su compañero. Es posible observar a lo largo de la obra pictórica de ambos que estos poseían numerosas virtudes e insuficiencias técnicas. Pese a ello, un hecho innegable es que la brillantez que alcanzarán en esta obra no la lograrán por separado.

El fin de la colaboración entre ambos artistas no se produjo en ningún caso tras la finalización del retablo en 1510; por el contrario, ésta continuará al menos hasta 1513 o 1514, aunque la presencia documentada de ambos autores en Valencia hasta 1517/1518 podría prolongar más aún esa relación artística. Tras el trabajo de la catedral de Valencia, *los Hernandos* aceptaron al menos otros dos encargos: el retablo de los Plateros de 1509<sup>178</sup> y un retablo para la colegiata de Xátiva, en la capilla de Les Febres, propiedad del cardenal Francisco de Borja en el año 1511<sup>179</sup>. Además se conoce que en 1513 pagarán juntos como cabezas visibles de su taller de pintura la *Tacha Real* de Valencia, por lo que su obrador debía de estar todavía activo en la capital del Turia en

---

<sup>175</sup> GARÍN ORTIZ DE TARANCO, *Yáñez de la Almedina. Pintor español*, 110 -112.

<sup>176</sup> GUTIÉRREZ CORTINES DEL CORRAL, “Hernando de Llanos y el clasicismo en la pintura del siglo XVI en Murcia”, 44-45.

<sup>177</sup> RUIZ LÓPEZ, “La plenitud del ideal clásico en el Reino de Murcia”, 199-200.

<sup>178</sup> CORBALÁN DE CELIS Y DURÁN, “La capilla del oficio de plateros. El retablo pintado por los Hernandos y nuevos datos sobre el retablo de los Masip”, 247-258.

<sup>179</sup> GÓMEZ-FERRER LOZANO y CORBALÁN DE CELIS Y DURÁN “Un contrato de los Hernandos para la capilla de Les Febres de la seo de Xàtiva en 1511”, 157-168.

esa fecha<sup>180</sup>. Con todo esto, la teoría sostenida por Ibáñez Martínez, que se fundamentaba en las tesis de Bertaux y en la supuesta calidad superior del manchego sobre Llanos, no queda demostrada cuando se analizan los documentos publicados, ya que estos siempre hablan de una colaboración en igualdad de condiciones entre ambos, sin que haya diferenciación alguna, ni en labores ni en pagos, a la hora de ejecutar los trabajos.

Al periodo valenciano de Hernando de Llanos se han atribuido una serie de tablas que reproducen hasta en cuatro ocasiones el esquema de *la Virgen del huso* de Leonardo. Todas ellas pertenecen a sendas colecciones particulares, a excepción de la conservada en el Museo de Bellas Artes de Murcia<sup>181</sup>. El motivo de su atribución a Llanos es el conjunto de paralelismos formales que mantienen con la tabla murciana. Gracias a los estudios de López Jiménez se sabe que esta pintura fue comprada por el Estado en el año 1958, procedente de una colección privada de la localidad alicantina de Rojales, cerca de Orihuela. La obra se trasladó en un primer momento a los depósitos estatales y actualmente se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Murcia en cesión por parte del Museo del Prado<sup>182</sup>. En ella se reproducen los que se consideran los modelos compositivos -previos a la ejecución de la obra- realizados por Leonardo para su desaparecida tabla homónima, a los que Llanos además añadiría un rico paisaje cargado de arquitecturas clásicas. La transmisión de los modelos leonardescos a sus seguidores encuentra su explicación en una serie de dibujos conservados en la Galería de los Uffizi en los que se puede observar la transmisión de los modelos a través de los diseños preparatorios de las obras, concepto que será clave para entender el alto grado de leonardismo en *los Hernandos* y como éste se filtra, diluido, de generación en generación, hasta su declive debido a las concepciones propias de la pintura de gusto

---

<sup>180</sup> Sobre la Tacha Real de 1513 ver: MIGUEL FALOMIR FAUS. *La pintura y los pintores en la Valencia del Renacimiento (1472-1620)* (Valencia: Generalitat Valenciana, 1994), 60-71.

<sup>181</sup> Ver figura 17. GÓMEZ FRECHINA, *Los Hernandos, pintores 1505-1525 / c.1475-1536*, 107, 118 y 119.

<sup>182</sup> JOSÉ CRISANTO LÓPEZ JIMÉNEZ, “Sobre pinturas varias, una escultura y el testamento de Orrente: tabla leonardesca en Murcia procedente de Rojales (Alicante)”. *Archivo de Arte Valenciano*, nº 30 (1959): 62-76.





**Figura 17.** Hernando de Llanos. 1510 apróx. *Virgen del huso*. Óleo sobre tabla. Museo de Bellas Artes de Murcia (deposito Museo del Prado). Fuente: Museo del Prado.

Manierista<sup>183</sup>.

Tanto Benito Domenech en 1998, como Gómez Frechina en 2011, trataron de crear un corpus unitario de las obras atribuibles a Hernando de Llanos basado en motivos formales. Obras como *el Nacimiento con Donante* de la Colección Várez Fina de Madrid son atribuibles a la mano de *los Hernandos*, dado que reproducen un esquema compositivo ya visto en Valencia, aunque la principal marca de autoría es la concepción del perfil del donante, similar a *los Desposorios de la Virgen* de la catedral

---

<sup>183</sup> Ver figuras 18 y 19.



Figuras 18 y 19. Anónimo. Gabinetto dei disegni e delle stampe (GDS). Galleria degli Uffizi. Signatura 429 E y 430 E. Florencia. Fuente: Galería de los Uffizi.

de Murcia<sup>184</sup>. Otras pinturas como *el san Juan Bautista* de la Fundación Godía de Barcelona<sup>185</sup>, los *san Cosme y san Damián* divididos entre una colección particular de Madrid y el Museo del Prado<sup>186</sup>, *el Cristo Portacruz* de la Colección Godía<sup>187</sup>, *el Cristo Nazareno y dos sayones o la Virgen con el Niño y dos ángeles*, esta última en la colección Laia Bosch<sup>188</sup>, no presentan dudas en lo que se refiere a la autoría de uno o de ambos *Hernandos*. Mayores titubeos despiertan otras de estas atribuciones. En este segundo grupo de tablas se observa, bien por la falta de fotografías y reproducciones, bien por la escasa calidad técnica de las composiciones -o graves errores de la

<sup>184</sup> BENITO DOMENECH (Coor), *Los Hernandos, pintores hispanos en el ambiente de Leonardo*, 118; GÓMEZ FRECHINA, *Los Hernandos, pintores 1505-1525 / c.1475-1536*, 110.

<sup>185</sup> BENITO DOMENECH (Coor), 128; GÓMEZ FRECHINA, 114.

<sup>186</sup> BENITO DOMENECH (Coor), 132-134; GÓMEZ FRECHINA, 116-117.

<sup>187</sup> BENITO DOMENECH (Coor), 136.

<sup>188</sup> COMPANY I CLIMENT, FRANCO LLOPIS y PUIG SANCHÍS, “La incógnita Llanos, recuperando el arte de Hernando de Llanos a través de su Virgen con el Niño y dos ángeles de la Colección Laia Bosh”, 21-33.

concepción del espacio y de las figuras representadas-, la mano de los colaboradores de *los Hernandos* en Valencia, cuyas identidades podría pertenecer a autores como Miguel del Prado, Miguel Esteve, Felipe Pablo de San Leocadio o los Requena entre otros. Obras como *la Conversión de san Pablo, el san Sebastián, la degollación de san Juan Bautista, el san Roque, la Crucifixión*, una versión de *la Adoración de los pastores* diferente a la del Museo de la catedral de Murcia y *la Flagelación*, conservadas en distintas colecciones privadas distribuidas por España, a excepción de la última que se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Valencia (donación Orts-Bosch<sup>189</sup>), no se pueden considerar como producidas directamente por *los Hernandos*, si bien sí como consecuencias de calidad del arte de estos pintores en Valencia.

#### **III.2.4) La llegada del pleno Renacimiento a Murcia.**

Como se ha adelantado, la presencia en solitario de Hernando de Llanos en Murcia aparece intermitentemente documentada desde 1514. Su socio y colaborador durante casi diez años, Fernando Yáñez, no abandonará Valencia de inmediato, sino que realizará algunos encargos para la catedral de esa ciudad, verbigracia, los diseños del órgano. Durante un breve periodo de tiempo se trasladará a Barcelona, en 1515, con motivo de la tasación de una obra realizada por Joan de Burgunya en la iglesia de Santa María del Pino, tras la cual muy probablemente volvería a Valencia, ciudad que abandonó definitivamente en 1518, cuando se le localiza en su Almedina natal, con motivo del inicio de las obras del retablo mayor de la localidad. En 1525 marchó a Cuenca, donde recibirá el encargo de las que serían su grandes obras en solitario: la capilla de los Albornoz y la de los Caballeros de la catedral manchega. En estos trabajos mantendrá un estilo artístico caracterizado por un leonardismo tamizado por una personal visión artística de inspiración italiana. No obstante su gran calidad, sus composiciones en solitario no alcanzarán nunca la maestría del tándem formado por los dos *Hernandos*. Similar fortuna correrá Hernando de Llanos en su periodo en solitario.

---

<sup>189</sup> BENITO DOMENECH (Coor), *Los Hernandos, pintores hispanos en el ambiente de Leonardo*, 118; GÓMEZ FRECHINA, *Los Hernandos, pintores 1505-1525 / c.1475-1536*, 112-22 y 133.

A propósito de Hernando, como ya se ha adelantado, se sabe que el maestro se encontraba en Murcia en 1514, probablemente atraído por las nuevas labores de renovación de las artes que se estaban produciendo en la catedral, sobre todo tras la llegada de Mateo Lang en 1513. Tras el arribo de esta fuerte figura eclesiástica se retomaron los trabajos de reforma del templo, con la construcción de la torre, la sacristía y el gran retablo mayor, perdido en el incendio de mediados del siglo XIX. Llanos pudo sentirse atraído por la posibilidad de iniciar un nuevo retablo monumental como ya hiciera en Valencia a partir de 1507 y que tanta fortuna artística conllevó para él y su colega. Tampoco se debe descartar la posibilidad de que Hernando, al tratarse de un artista formado en el clasicismo renacentista de tradición italiana, además de pintor fuera suministrador artístico de dibujos arquitectónicos, tanto para las obras del retablo mayor como para las reformas del templo, como una especie de director artístico junto con Francisco Florentín y Jacopo Torni de las nuevas manifestaciones que se estaban produciendo en la catedral murciana.

No obstante, las primeras referencias documentales acerca de la actividad de Hernando de Llanos en Murcia hablan de una relación profesional entre el artista y el Concejo de la ciudad, al margen de las instituciones religiosas. Por su activa participación en la catedral, parece claro que Hernando de Llanos no se trasladó a Murcia únicamente para ponerse al servicio de la administración local en estos encargos menores, sino que fue el gobierno de Murcia quien contrataría al que se podía considerar el mejor pintor disponible en la ciudad para la realización del mapa del Mar Menor, primero, y para la decoración de las puertas del Puente y de la Aduana, posteriormente. En este sentido, su primera obra documentada en Murcia fue el dibujo del mapa del Mar Menor. El motivo del encargo de este trabajo era la disputa por la soberanía de la laguna entre las ciudades de Murcia y Cartagena, conflicto que se solucionó con la Real Ejecutoria de la Reina doña Juana en 1513 en la que reconocía la propiedad del Mar Menor en favor de Cartagena. El documento, transcrito y publicado por la profesora Torres-Fontes Suárez, dice así:

*Conozco yo Pedro Riquelme, que reçeby de vos Françisco del Castillo, mayordomo, mill e çient maravedis que la çibdad en vos me libro; los nueveçientos maravedís por razón de mi salario de seis dias que estuve con Hernando, pintor, en la pintura de la Albufera, y los dozientos maravedís que gaste en dar de comer al dicho maestre Hernando. Los quales dichos mill e çient maravedís me dio por vos Françisco de Palazol. Fecha çinco de diciembre de MDXIII años. Pedro Ryquelme<sup>190</sup>.*

En ningún documento consta que el concejo murciano mandara llamar desde Valencia a Llanos para que dibujase la albufera del Mar Menor. La información que se puede extraer del acuerdo del Concejo es que los regidores utilizaron al artista de mayor prestigio de la demarcación en aquel momento, y que no era otro que Hernando de Llanos. Un nuevo documento, complementario para la total comprensión del trabajo de la albufera, relativo al pago del encargo dice así:

*Que dio y pagó por libramiento de la ciudad firmado del dicho escribano librado de los dichos regidores fecha a 31 días de octubre de quinientos y catorce años a Pedro Riquelme regidor y a maestre Ferrando pintor dos mil y cincuenta y cuatro maravedíes los cuales hubieron de haber por razón que estuvieron en los dichos Alcázares y Albufera ocupados seis días para pintar el albufera para enviar la pintura a la Chancillería sobre el pleito que esta ciudad trae con Cartagena el cual dicho libramiento con carta de pago de los susodichos mostró<sup>191</sup>.*

---

<sup>190</sup> AMMU. Leg. 4301, 127. 12 de mayo de 1514. Recibo de Pedro Riquelme, regidor, del gasto efectuado en la visita y pintura del Mar Menor por Hernando de Llanos. Transcripción publicada en: TORRES-FONTES SUÁREZ, “Dos años en la Vida de Hernando de Llanos”, 161-162.

<sup>191</sup> Ver anexo documental. AMMU. Leg. 4286-068. Libro de Mayordomía de Francisco del Castillo, 31 de octubre de 1514, fol. 9 vto.



A juzgar por el recibo de Pedro Riquelme sobre el gasto efectuado en la visita y pintura del Mar Menor por Hernando de Llanos, el mapa, debido a su alto costo de más de dos ducados, debía de ser de grandes proporciones, con el fin de ilustrar con precisión la totalidad de la laguna en un proceso delicado como era el contencioso entre Murcia y Cartagena. Se trata por tanto de un trabajo puntual. Un elemento a destacar del acuerdo es que en él se especifica que la persona que acompañaría a Llanos habría de ser el escribano del Concejo, Francisco Palazol, pero finalmente fue el regidor y mayordomo del marqués de los Vélez, Pedro Riquelme, quien se ocuparía de tal empresa. El hecho de que Riquelme fuera el acompañante de Llanos durante la realización del mapa había sugerido a diversos historiadores la posibilidad de que Hernando viniera a Murcia por mediación del mayordomo del marqués para ponerse al servicio de los Vélez, y que posteriormente éstos le encargarían el retablo de Caravaca. A pesar de ello, la eventualidad de la situación hace pensar más en un hecho fortuito que en una llamada directa, aunque no se puede descartar que de dicha colaboración pudiera nacer el futuro encargo, en este caso no para Hernando directamente sino a Andrés de Llanos.

Sobre el segundo trabajo documentado del Concejo, en pleno proceso de remodelación de la ciudad y su muralla, la ciudad le compró unos colores para decorar las puertas del Puente y de la Aduana<sup>192</sup>.

*Juan Beçon, receptor que soys de los maravedís de las obras de los adarbes, la çibdad hos manda que dedes e paguedes a Hernando de Llanos diez e seys reales que a de aver por razón de tres libras de negro de Flandes y de bapiz y albin y almagra, que pusyeron para las pinturas que hizieron en la puerta del Puente e del Aduana, e con esta çedula e su carta de pago vos serán reçebidos en quenta. Fecho diez e nueve dias del mes de otubre de MDXV años. Françisco de Palazol.*

---

<sup>192</sup> COMPANY I CLIMENT, FRANCO LLOPIS y PUIG SANCHÍS, “La incógnita Llanos, recuperando el arte de Hernando de Llanos a través de su Virgen con el Niño y dos ángeles de la Colección Laia Bosh”, 26.

*Conozco yo Hernando de Llanos que reçebi de vos Juan de Arroniz los diez e seys reales en este libramiento desta otra parte contenido y porque es verdad e yo no se escrevir, rogue a Juan Beçon que los escriviese de su mano e lo firmase de su nonbre. Fecho a XXI dias de otubre de MDXV años. Juan Beçon, portero<sup>193</sup>.*

De estas noticias se extrae que Hernando de Llanos comenzaba a tomar en consideración encargos puntuales en la ciudad, que realizaría junto con su labor catedralicia. No se debe olvidar que los trabajos de creación del retablo mayor de Murcia, en función de sus pagos y debido a la falta de recursos económicos, se realizaron en distintas fases, por lo que crece la posibilidad de que Llanos sintiera la necesidad de aceptar otros encargos de menor carácter monumental para redondear sus cuentas personales. En este sentido tampoco es descartable la ya citada posibilidad de que Hernando aportara dibujos y esquemas compositivos preliminares, junto con la influencia de Jacopo Torni en el templo murciano, que dieran como resultado magníficas composiciones marmóreas como el sepulcro de Jacobo de las Leyes, localizado en una de las capillas de la cabecera y obra de Jerónimo Quijano.

En palabras de Torres-Fontes Suárez, Llanos sería nombrado por los regidores murcianos en 1514 como uno de los 20 menestrales excusados del pago de impuestos, privilegio que estaba reservado únicamente a maestros ilustres de la ciudad y que exigía la adquisición de la vecindad y ejercer un oficio que fuera beneficioso para la sociedad<sup>194</sup>. Los documentos de tal nombramiento no ha sido posible localizarlos. Además, los hechos antes mencionados, junto con los nuevos datos, sugieren que Hernando no fuera un residente habitual en Murcia, sino que sus visitas fueran itinerantes, alternando estancias en Valencia y Murcia en busca de encargos satisfactorios. Llanos continuó su colaboración con Yáñez al menos hasta 1513 o 1514,

---

<sup>193</sup> Recibo del pago de pinturas a Hernando de Llanos del 19 de octubre de 1515. Transcripción publicada en: TORRES-FONTES SUÁREZ, “Dos años en la Vida de Hernando de Llanos”, 162.

<sup>194</sup> CRISTINA TORRES-FONTES SUÁREZ, “Cooperación municipal en la construcción de la catedral (1512-1525). En *Homenaje al profesor Juan Barceló Jiménez* (Murcia: Universidad de Murcia, 1990), 663-668. En dicha nota la profesora Torres-Fontes Suárez no aporta la referencia documental, que no ha podido ser localizada.

como atestiguan los contratos de Valencia de 1509, Xátiva en 1511 y la *Tacha Real* de 1513, y abandonaría momentáneamente Valencia en busca de nuevas empresas que lo llevaron hasta la ciudad de Murcia y su catedral.

En este contexto, la primera gran obra de Llanos en Murcia son *los Desposorios de la Virgen*<sup>195</sup>, actualmente conservada en el Museo de su catedral y coronada por la tabla de *Dios Padre*. Encargada por el racionero Juan de Molina en 1516, como reza una inscripción localizada en su parte inferior, el conjunto pudo formar parte de una composición de mayor envergadura donde ambas piezas, las cuales no encajan en lo que al ancho se refiere, crearían un retablo en sí mismo. No se puede excluir la posibilidad, a propósito de las tablas de *los Desposorios* y *el Dios Padre*, de que fueran concebidas como una prueba de la valía del artista al cabildo en un momento previo a la creación, o al menos precedente, a los primeros pagos del retablo mayor. Era algo usual que los cabildos impusieran pruebas que atestiguaran la calidad de los creadores antes del



**Figura 20.** Hernando de Llanos. *Desposorios de la Virgen*. 1516. Oleo sobre tabla. Museo de la catedral de Murcia. Fuente: Pablo López Marcos.

---

<sup>195</sup> Ver figura 20.



encargo de grandes trabajos. En el caso de Llanos, durante su etapa valenciana este encargo sería el retablo de *los santos Médicos*, Cosme y Damián. Fuere como fuese, lo cierto es que el resultado obtenido por Llanos en dichas tablas constituye la máxima expresión del Renacimiento producido directamente en la Diócesis de Cartagena. Un estilo monumental, clásico, basado en la interpretación de los esquemas de Leonardo y Durero pero simplificados y más acordes a un gusto local mucho menos exigente que la sociedad florentina en cuanto a concepciones humanistas, pero donde la inclusión de un personaje de perfil -cargado del naturalismo propio de un retrato- siguiendo un esquema compositivo ya visto en el *Nacimiento con Donante* de la Colección Várez Fina, hace pensar en la llegada de las nuevas consideraciones del arte, incluido el neoplatonismo, en tierras murcianas<sup>196</sup>. Localizada originalmente en una de las capillas del cuerpo central del templo, la estructura antigua que componía la pintura, como se extrae del



**Figura 21.** Hernando de Llanos. *Desposorios de la Virgen*. 1516. Oleo sobre tabla. Museo de la catedral de Murcia. Fuente: Pablo López Marcos.

---

<sup>196</sup> Ver figura 21. Algunos historiadores han querido ver en esta figura un autorretrato del propio Llanos. No obstante, la presente tesis se decanta sobre la posibilidad de que fuera inserto exclusivamente un retrato del comitente Juan de Molina. Otros autorretratos tanto de Llanos como de Yáñez han sido propuestos históricamente en las tablas de la seo valenciana.

análisis de González Simancas, era la de un retablo de tamaño medio formado por una tabla principal, *los Desposorios*, decorada por dos elementos triangulares en los laterales, y un coronamiento con la tabla del *Dios Padre*, muy probablemente todo enmarcado entre decoraciones talladas y una cornisa que dividiera la distintas secciones del conjunto<sup>197</sup>.

El propio González Simancas lo describe de la siguiente manera:

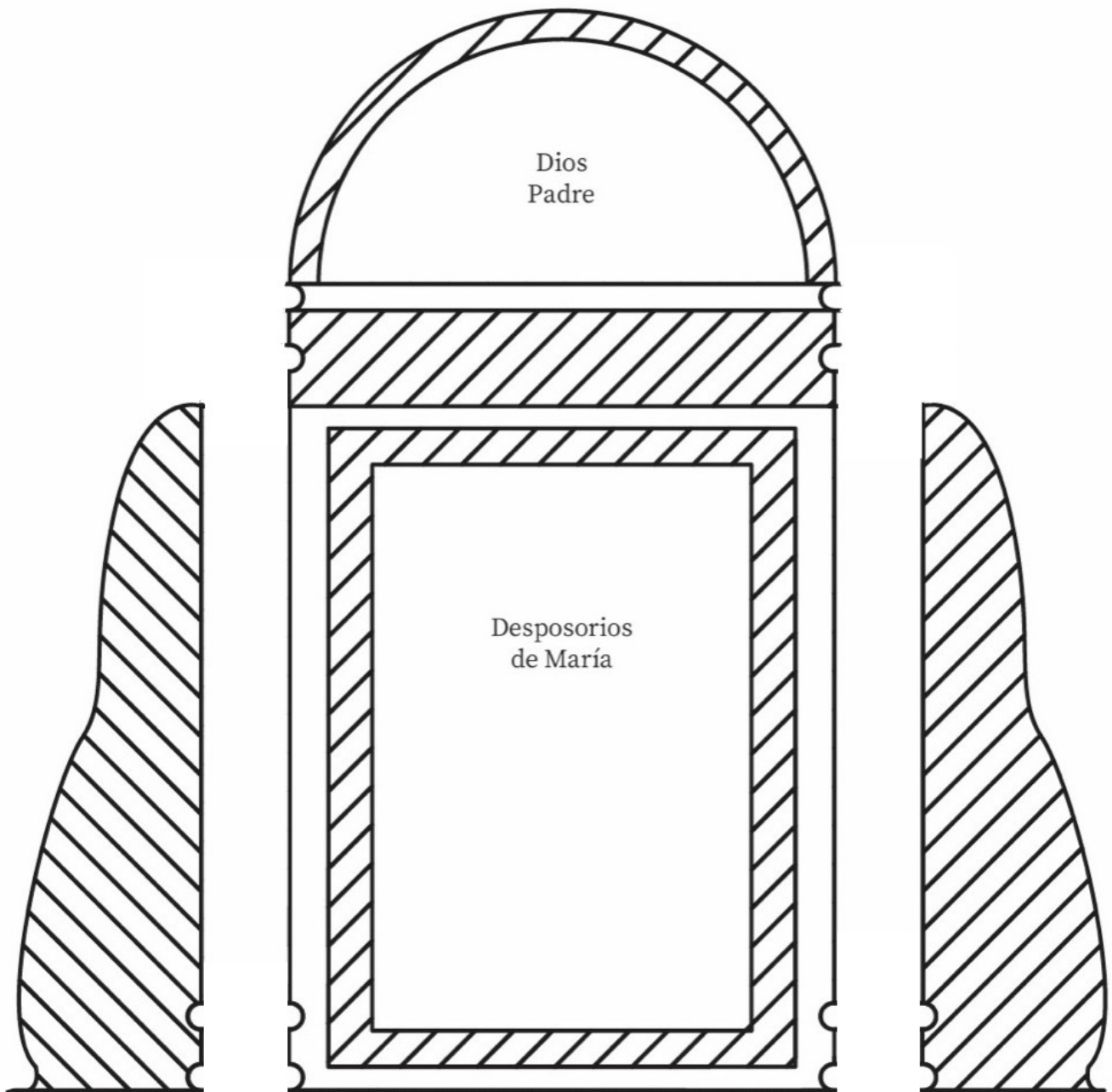
*[...] El retablo de los Desposorios de José y María es la única obra pictórica que se conserva en esta capilla. Consta de dos tablas, una, la mayor y principal de 1 m y 80 cm de altura y 1 m y 25 cm de anchura, encuadrada en marco de dorada moldura antes enriquecido en ambos costados por tableros triangulares de talla muy relevada, que los quitaron de allí no se por qué y ahora están depositados en Contaduría, habiéndome prometido el ilustrado señor deán Don Juan Gallardo que volverán á colocarse en el sitio para el cual fueron tallados [...]*<sup>198</sup>.

Este esquema, obtenido desde una interpretación personal de la *pala d'altare* italiana, no es extraño para el arte de *los Hernandos* ya que Yáñez de la Almedina lo repetirá en diversas ocasiones durante su etapa conquense entre 1526 y 1531 y Andrés de Llanos en las desaparecidas tablas de Monserrate de Orihuela. Sobre qué pasó con el resto de las piezas citadas por González Simancas que componían el retablo no ha llegado noticia. Es muy probable que se perdieran durante la Guerra Civil o que incluso, tras su paso al Museo de la catedral, cayeran en el olvido. Lo que sí es cierto es que el retablo de *los Desposorios* formaría parte de este proceso de innovación artística que se estaba llevando a cabo en la catedral murciana en espera de acometer las labores definitivas del altar mayor.

---

<sup>197</sup> Ver figura 22.

<sup>198</sup> GONZÁLEZ SIMANCAS, *Catálogo Monumental de España. Provincia de Murcia*, 130.



**Figura 22.** Reconstrucción simplificada e idealizada del posible aspecto del retablo de *los Desposorios* de Hernando de Llanos.

La presencia documental de Hernando de Llanos en Murcia, así como la existencia de al menos un retablo realizado por la mano del maestro en la seo de la ciudad, daba pie a suponer que el pintor se había trasladado definitivamente a la capital del Segura. A pesar de ello, un documento de 1517 lo cita en Valencia como “habitante de la ciudad”:

*Ego Ernandus de Lanos pictor retabulorum civitatis Valencie habitator gratis etc meliori via modo jure et forma quibus de jure etc Facio constituo et ordino procuratores meos certos e speciales etc vos honorabile Jacobum Samnç argentarium presentem et totus huiusmodi in vos spontesu scipientem et acceptantem et Nicolaum Falquo pictorem civitatis Valencie habitatores licet absentem ut presentem ambos simul ad insfrascripta intervenientes videlicet ad petendum habendum et exhigendum recipiendum et recuperandum nomine meo et pro me a quibus suis personis tam ecclesiasticis quem secularibus collegiis et universitatibus et ab aliis quibuscum que personis omnes et quscumque pecunie quantitates michi quorumque nomine titulo sive causa pertinentes debitas et debendas et de hiis que receperitis apocam vel apocas albarana ab solutiones diffinitiones et cautellaciones cum suis debiti faciendum et firmandum etc deposita a quibus suis curis tabulariis et eorum tabulis levandum et quasius confessiones in dicta curie stilum faciendum etc fidancias juris et de restiueuduo dandum et eas indemnes servare promittendimur et quantitates per vos recuperare per vos ambos deponantus in tabulla civititate Valencie et pro hiis et aliis coram quibuscumque indicibus et officialibus tam ecclesiasticus quem secularibus comparendum etc et ad lites largo modo etc eidem ac generaliter etc prmottens in posse et manum notarium subscripti etc stipulantis etc habere ratum etc totum et quiquidem sub obligatione et ypotheca ómnium bonorum meorum mobilium etc actum Valencie [...]*

*Testes huius rei sunt honorabile Franciscus Falquó argenterius et  
Jacobos setembre assaonator civitatis Valencie habitatores<sup>199</sup>.*

De este documento se desprende que Llanos, finalizadas sus primeras obras en Murcia, volvió a Valencia, ciudad de la que además se nombra habitante. Aquí cita como procuradores de un cobro que habrían de hacer a su nombre al platero Jacobo Sanç y al pintor Nicolás Falcó, lo que atestigua un contacto cercano con el resto de artistas valencianos de la época y la realización de encargos que estaban pendientes de cobro anteriores a dicho año. Estas informaciones permiten ampliar la actividad valenciana del maestro hasta dicho año. Los contratos de obra de *los Hernandos* de 1509 y 1511 ya definían a *los toçayos* como “habitantes” de Valencia, condición social que como se aprecia Llanos no perdería al menos hasta 1517. Es muy probable que Yáñez, al que se localiza en 1515 en Barcelona como tasador, tampoco abandonara Valencia hasta entrado el año 1518, por lo que la unión de ambos maestros, y por lo tanto la producción de obra conjunta, se pudo prolongar hasta una fecha muy posterior a la considerada en la actualidad. Esta nueva propuesta sobre la cronología de los pintores englobaría obras célebres históricamente atribuidas a Yáñez de la Almedina en solitario, como la *santa Catalina* del Museo del Prado realizada en torno a 1510-1515<sup>200</sup>. En esta pintura se observan distintos elementos técnicos comunes en la obra conjunta de *los Hernandos* en la catedral de Valencia, componentes artísticos que no se aprecian con tal riqueza en la producción posterior de ambos artistas, tanto en Murcia en el caso de Llanos como en Cuenca en el caso de Yáñez, donde la calidad pictórica desciende notoriamente. Algunos elementos de las tablas de la catedral de Valencia, como los tratamientos y la decoración de los ropajes, el rostro de la Virgen en *la Adoración* o la figura femenina de la derecha en el caso de *la Visitación*, permiten observar cómo los modelos compositivos que configuran la pintura del Prado tienen en las tablas valencianas sus prototipos pictóricos directos. Además, en una de las pinturas generalmente atribuidas a Yáñez como es *el Tránsito de la Virgen* se aprecia una

---

<sup>199</sup> Se agradece a la doctora Gómez-Ferrer Lozano la cesión y transcripción del documento. Ver anexo documental. Archivo del Reino de Valencia. Not. 99, 12 de mayo, s.f. Publicado en: GÓMEZ-FERRER LOZANO, “Artistas viajeros entre Valencia e Italia, 1450-1550”, 20.

<sup>200</sup> Ver figuras 23, 24, 25, 26 y 27.





**Figura 23.** *Los Hernandos*, atribuida a Fernando Yáñez de la Almedina. *Santa Catalina*. 1510 apróx. Óleo sobre tabla. Museo del Prado. Fuente: Museo del Prado.



Figuras 24-25. *Los Hermandos*. Tablas de la catedral de Valencia. *La Adoración* ha sido generalmente atribuida a Llanos mientras que *la Visitación*, tras una primera propuesta de Justí, a Yáñez. 1507-1510. Óleo sobre tabla. Catedral de Valencia. Fuente: Wikimedia Commons.





**Figura 26.** Hernando de Llanos, *La Virgen del huso*. 1510 apróx. *Virgen con el Niño*. Óleo sobre tabla. Museo de Bellas Artes de Murcia (deposito Museo del Prado). Fuente: Museo del Prado.



**Figura 27.** *Los Hernandos*, *Transito de la Virgen*. 1507-1510. Óleo sobre tabla. Catedral de Valencia. Fuente: Wikimedia Commons.



filigrana decorativa en el paño que cubre el lecho de la Virgen. Dicho elemento aparece de nuevo en *la Virgen del huso* de Hernando de Llanos del Museo de Bellas Artes de Murcia, en la parte baja de la composición. Por lo tanto, la utilización de elementos comunes en la producción de *los Hernandos*, al menos hasta su separación segura en torno a 1518, parece aquí confirmarse: el uso y la repetición de los modelos e influencias por parte de ambos maestros fue una práctica habitual, siguiendo el concepto de *bottega*, retroalimentándose mutuamente y creando composiciones de gran calidad. Estos son sólo algunos de los ejemplos que se observan en las tablas valencianas que unidos a los nuevos documentos llevan a prolongar la estancia de ambos artistas en Valencia, permitiendo además fortalecer la hipótesis de una colaboración al unísono más larga y fructífera de lo que hoy se supone, hecho que explicaría razonablemente la posterior pérdida de nivel de los pintores. No obstante, esto no implica que ambos autores no trabajaran en proyectos por separado en el periodo de tiempo que discurre entre la finalización de las puertas del altar mayor valenciano y la presencia de Yáñez en la Almedina -como en los trabajos del órgano de la catedral de Valencia- pero a juzgar por su producción, en estas obras ya se aprecia una significativa merma de calidad como es en el caso de *los Desposorios*, las diferentes versiones de *la Virgen del huso* o *la Adoración* de Yáñez en la catedral de Cuenca.

El vacío documental en el que se sume la figura de Hernando de Llanos, hasta que se le sitúa de nuevo en Murcia en 1520 -en los trabajos de decoración del altar mayor de la catedral- hace posible la permanencia del artista en Valencia hasta dicho año. Los documentos murcianos comprendidos entre 1514-1516 y 1520-1525 son escasos y nunca se le nombra como “habitante” de la ciudad, sino exclusivamente como maestro o pintor, lo que parece excluir la posibilidad de que Hernando creara un verdadero taller de pintura en la Región, algo que sí hará su hermano y sucesor Andrés de Llanos. Es probable que Hernando participara activamente en la planificación inicial del retablo murciano durante la primera fase de los trabajos de erección, aportando dibujos de la forma y de la estructura para que a partir de 1520, en una segunda fase, se sumase a las tareas de decoración pictórica de los guardapolvos y las esculturas que lo componían, con la participación activa de sus colaboradores. La falta de continuidad en

los pagos a los pintores documentados por González Simancas lleva a pensar en una paralización de los trabajos debido al puntual periodo de carencia económica que atravesaba el cabildo, lo cual explicaría por qué Hernando, a pesar de contar con un importante encargo, no aparece censado como residente en la capital murciana, ciudad que no ofrecería garantías artísticas suficientes para mantener de manera estable a un artífice de su calidad. González Simancas documentó a Llanos en 1520 recibiendo 32.000 maravedís por la pintura de los guardapolvos del retablo mayor de la catedral y en 1525 recibiendo 100 ducados sin especificar la labor realizada. El libro que contenía dichas anotaciones hoy en día no es consultable y es muy probable su destrucción o extravío ya en tiempos de Baquero Almansa.

*[...] Ytem da en descargo treynta y dos mill mrs. q' pago a maestre  
Hernando pintor por pintar los hombros del retablo [...] <sup>201</sup>.*

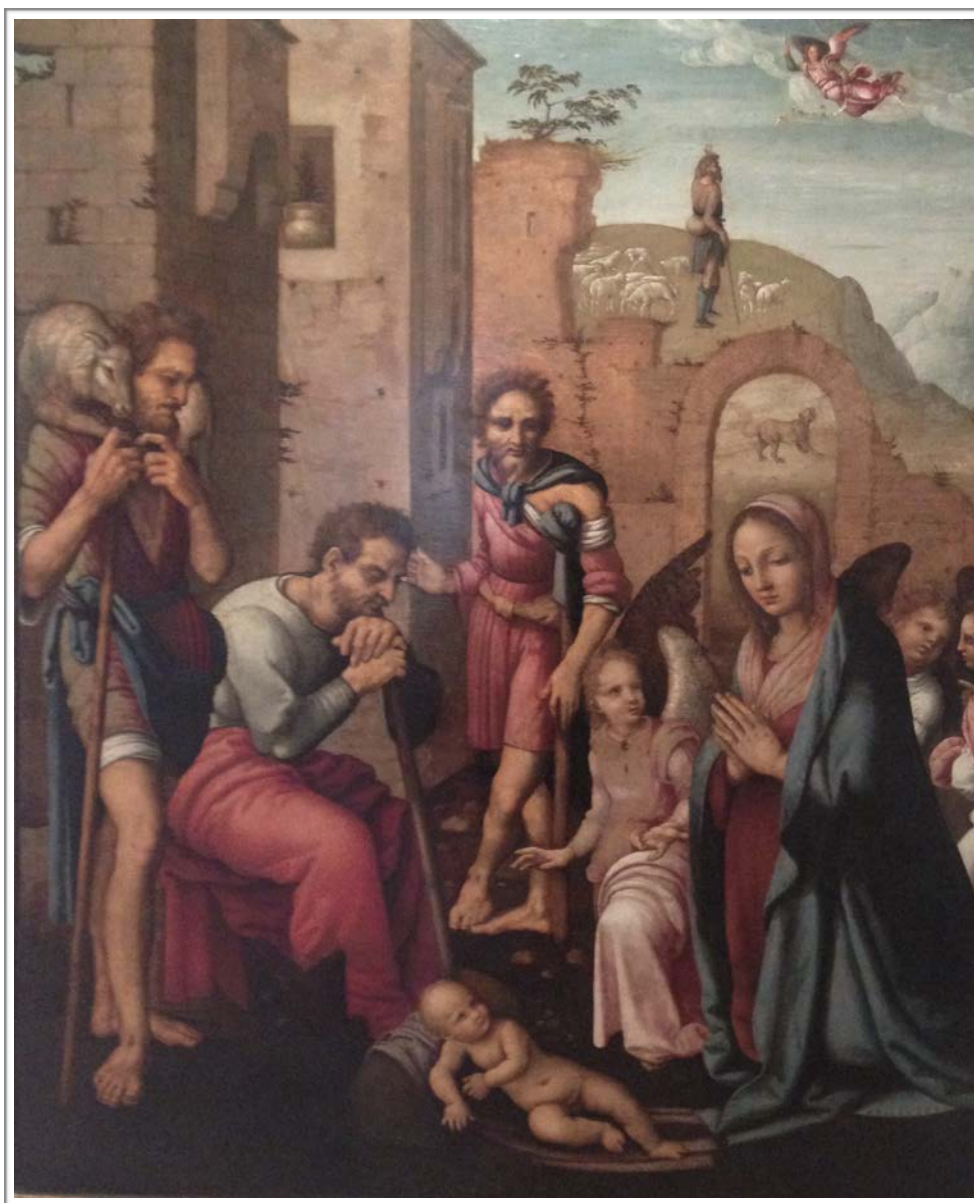
La actividad artística de Hernando en Murcia durante estos años no se debió únicamente al altar mayor. En este sentido el profesor y catedrático Belda Navarro localizó unos borradores de actas capitulares de la catedral donde aparece el pintor, en el mismo año de 1525, debiendo a la fábrica en concepto de limosna diez ducados que fueron pagados por Gil Rodríguez de Junterón en nombre del artista como auténtico deudor. Esta nota permite considerar seriamente una hipotética relación profesional entre Junterón y Llanos, ya que el pago se puede interpretar como parte de una deuda que el secretario del papa Julio II, protonotario de la Santa Sede y arcediano de Lorca, pudo contraer con el artista por una obra. Por tanto, se podría establecer la hipótesis de que Junterón encargara algo a Llanos -una obra pictórica o diseños preliminares para su capilla- y de ahí el pago de dicha deuda<sup>202</sup>.

---

<sup>201</sup> ACM. Libro de fábrica que comienza en el año 1513. f. 67 vto. y 118 (actualmente desaparecido). En GONZÁLEZ SIMANCAS, *Catálogo Monumental de España. Provincia de Murcia*, 562; También citado en: BAQUERO ALMANSA, *Los profesores de las Bellas Artes murcianos*, 46-47 y BENITO DOMENECH (coor.), *Los Hernandos, pintores hispanos en el entorno de Leonardo*, 27-28.

<sup>202</sup> BELDA NAVARRO. “La Adoración de los pastores de Hernando de Llanos”, 115-124.

Estas noticias conducen directamente a la segunda gran obra realizada por Hernando de Llanos en la ciudad de Murcia que ha llegado hasta la actualidad, *la Adoración de los pastores* del Museo de la catedral<sup>203</sup>. Al igual que en el caso de *los Desposorios de la Virgen*, la tabla de *la Adoración* pudiera ser que formara parte de un conjunto superior. Algunos autores, como González Simancas, quisieron ver en ella parte del malogrado retablo mayor, aunque las últimas interpretaciones de las breves descripciones conservadas del mismo sugieren un retablo decorado principalmente con



**Figura 28.** Hernando de Llanos. *La Adoración de los pastores*. 1518/20. Óleo sobre tabla. Museo de la catedral de Murcia. Fuente: Pablo López Marcos.

<sup>203</sup> Ver figura 28.

esculturas. Este hecho no descarta taxativamente la presencia de pinturas en la estructura, ya que éstas bien podrían decorar espacios secundarios del retablo, si bien sí que se reducirían a elementos complementarios. Además, no se puede olvidar que en algunos casos, sobre todo en antiguas descripciones de obras artísticas, al usar términos como *antiguo*, *gótico* o *historias*, éstas no se deben entender con la terminología actual, sino que con *gótico* es posible considerar también primer Renacimiento. Un ejemplo de esto es el caso de las citas decimonónicas del retablo de *santa Catalina* de la catedral de Orihuela, realizado en torno a 1540, y en cuyas descripciones se utiliza el término *gótico* o *antiguo*<sup>204</sup>. Estuviera destinada o no a formar parte del retablo mayor o de un retablo particular de menores proporciones -opción más probable-, la primera mención que existe de la tabla se remonta a la visita pastoral del obispo Sancho Davila en 1592, casi setenta años después de su realización<sup>205</sup>. En dicha visita, realizada en los años finales del siglo XVI, la tabla -o mejor dicho el retablo- formaba parte de los adobos religiosos de la capilla de los Coque, localizada en el cuerpo central del templo frente a la capilla de Junterón. Los documentos conservados no permiten precisar si se trató de un encargo directo de la familia al pintor o si fue encargada en un primer momento por otro comitente como Junterón y, tras no encontrar localización en el interior de su magnífica capilla, fuera posteriormente vendida a una familia que durante esos años adquiriría la titularidad de un espacio propio en el interior de la catedral. Lo que está claro es la mano inconfundible de Llanos en la obra, de nuevo cargada de elementos que demuestran una completa interpretación de los modelos de Leonardo utilizados sobre un esquema compositivo tomado de los grabados de Dürero que comenzaban a extenderse en la pintura europea.

---

<sup>204</sup> ACO. Pleito por la titularidad de la Capilla de Sta. Catalina. Descripción de las capillas de la catedral en 1793. Sin signatura, s.f.

<sup>205</sup> ACM. Visita del obispo Sancho Davila, f. 365 vto. En: BELDA NAVARRO. “La Adoración de los pastores de Hernando de Llanos”, 117.

### **III.2.5) La importancia de Hernando de Llanos en la artes.**

La muerte de Hernando de Llanos, a una edad indeterminada, así como su parentesco familiar con Andrés, se certifica en las notas sobre la tutela de su único hijo conocido, Melchor de Llanos, del 1 de junio de 1527:

*Andrés de Llanos vecino de esta ciudad curador de la persona y bienes de Melchor de Llanos, hijo de Hernando de Llanos, difunto, poniendo a su tutelado por estudiante y comensal con el bachiller Hernando Muñoz, vecino de Murcia, por tiempo de un año que comienza hoy día de la fecha de esta carta en tal manera que le ha de tener en el estudio y bezar gramática todo lo que pudiere y el dicho Melchor por su habilidad aprendiere y tener en su casa y dar de comer y beber por precio de seis mil maravedíes [...]*<sup>206</sup>.

De estas informaciones se colige que Hernando debió fallecer entre 1525, cuando recibió el último pago por su labor en la catedral, y 1527, momento en el que su hijo Melchor de Llanos, que debía tener algo más de diez años, ya se encontraba bajo la custodia legal de Andrés, que a su vez debía ser mayor de 25 años para poder tutelar los bienes de su sobrino. Pese a que este documento no hace referencia a su filiación, una segunda nota de archivo del 10 de noviembre de 1531 sí hace mención a la familiaridad de Andrés y Melchor. En dicho documento, Andrés, como tutor de su sobrino, compra un censo de 6.000 maravedíes, con una pensión de 600 anuales, que debían pagar Bernardo de la Vega y su mujer, Ángela Vázquez, en favor de Melchor. En el texto de ratificación de dicha escritura Andrés de Llanos se declara:

*[...] Andrés de Llanos pintor, vecino de esta ciudad de Murcia en nombre y como tutor y curador que soy de la persona y bienes de Melchor de Llanos, mi sobrino, hijo de Hernando de Llanos, pintor*

---

<sup>206</sup> Ver anexo documental. AGRM - AHPM. Not. 283, fol.131 vto. En: MUÑOZ BARBERÁN, “Vida ciudadana de artistas murcianos de los siglos XVI, XVII y XVIII. Hechos curiosos, dedicaciones marginales, convivencia”, 31.

*difunto [...]*<sup>207</sup>.

Cabe suponer que Hernando de Llanos murió en una edad madura y viudo, ya que la tutela de su hijo pasó directamente a su hermano Andrés y no se hace mención ninguna a una hipotética mujer que pudiera supervisar el periodo formativo y la herencia de su hijo Melchor. Se debe considerar que el tercero de los Llanos no comenzará a administrar sus bienes al menos hasta 1538<sup>208</sup>, por lo tanto es posible situar su fecha de nacimiento entre 1510 y 1515, mientras que la de Andrés, como se tratará más adelante, a mediados de la década de 1490. Se puede estimar por tanto que la edad de Hernando de Llanos, que en 1525 contaba con un hijo adolescente y un hermano apenas iniciado en la pintura en solitario, no debía de ser tan avanzada como históricamente se ha considerado sino que su nacimiento se localizaría en torno al lustro 1475-80, aproximadamente. La carencia de un testamento impide profundizar más sobre los motivos, el lugar y el año exacto de la muerte de Hernando de Llanos, así como su edad precisa. Ningún documento conservado hasta la fecha refiere esos datos, por lo que la creencia de que Hernando de Llanos fuera mayor que Yáñez es puramente especulativa, derivada de la división estilística de las tablas de Valencia.

El arte de *los Hernandos* hunde sus raíces en la perfecta adaptación de los conceptos italianos, tamizados por su técnica pictórica y el gusto de la sociedad local. En este sentido, se debe considerar que ambos artistas durante su etapa de perfección de las artes, tras haber finalizado su primera formación en España, absorbieron el estilo italiano a la perfección: el sistema de trabajo, el uso de colores vibrantes, la expresividad, la narratividad y las tipologías figurativas. Resulta difícil considerar que uno de *los toçayos* fuese netamente superior al colega. Son pintores inseparables que desde que aceptaron colaborar en el retablo de *los santos Médicos* y hasta su separación geográfica trabajaron como un equipo que enriquecía a ambos por igual, permitiendo a

---

<sup>207</sup> AGRM - AHPM. Not. 65, fol. 195.

<sup>208</sup> AGRM - AHPM. Not.108, fols. 62 y 88, venta de un telar de terciopelo al tejedor Francisco Vázquez por valor de 11 ducados; y fol. 217, se declara la venta de unas viñas a Juan Alonso Ayén en 32.000 maravedíes siendo testigo Andrés de Llanos.

los dos artistas crecer como maestros pictóricos. Tras todo lo aquí expuesto, y después de la publicación de hasta tres contratos de obra conjunta donde no existe diferencia en cuanto a las labores de uno y otro, las tesis propuestas por Justi y Bertaux, así como las correspondientes polémicas que las sucedieron en el tiempo, habrían sido superadas si la obra de *los Hernandos* se concibe como un trabajo conjunto e inseparable donde ambos se retroalimentaban mutuamente. Esta magnífica unión tuvo como resultado un estilo brillante y armónico, que no aparecerá en ninguna otra manifestación artística de la España Renacentista en materia de pintura.

El análisis de la figura de Hernando de Llanos resulta fundamental no sólo para comprender el desarrollo de la pintura renacentista en la Diócesis de Cartagena, sino en toda la península ibérica. Sus modelos y los de Yáñez marcarán tendencia durante la década posterior a sus trabajos en Valencia. Esta importante influencia irá mitigándose paulatinamente en el tiempo hasta ser sustituida por los nuevos gustos rafaelistas y manieristas para posteriormente caer en el olvido, especialmente en el caso de Llanos, cuyas formas pictóricas eran más estáticas y basadas en el arte de Leonardo que las de su colega.





***IV. Segunda generación de artistas:  
La influencia de Llanos y los pintores de  
la primera mitad del siglo XVI***

La figura de Hernando de Llanos en el mundo del arte levantino resulta una de las más atractivas desde el punto de vista de la investigación historiográfica. Muy diferente fortuna corrieron los artistas que lo sucedieron en el pedestal pictórico de la Diócesis de Cartagena, pese a que pintores como su hermano Andrés se mantuvieron en activo durante casi treinta años, continuando con las tipologías formales heredadas del maestro. El segundo de los Llanos no trabajó sólo, sino que son diversas las colaboraciones documentadas con pintores de sólida formación que se sucedieron en el tiempo. Este modo de entender el arte de la pintura y su organización interna no es otro que el ya aplicado por Leonardo da Vinci durante el tiempo que duró la colaboración del *Ferrando Spagnolo*: un maestro, cabeza de taller, que se circunda de colaboradores ya formados para ayudarlo en sus composiciones. Las figuras de los artífices de la generación post-hermandiana presentan un perfil interesante debido a los trabajos que desarrollaron desde la desaparición de Hernando, en torno a 1526, hasta el agotamiento de sus formas en 1570. La influencia de estas obras será capital en el panorama pictórico murciano de la primera mitad del siglo XVI, con unas consecuencias posteriores que no se han analizado de modo unitario.

#### **IV.1) Introducción y fortuna crítica de los pintores post-Hernando de Llanos.**

Como se ha podido observar en *la fundamentación teórica de la pintura*, la difusión de gran parte de las noticias referentes a los artistas que continuaron la línea pictórica iniciada por Hernando de Llanos en Murcia se debe principalmente a los estudios realizados por el pintor Muñoz Barberán<sup>209</sup> y el médico López Jiménez<sup>210</sup>. Ambas figuras representan para el mundo de la historiografía local una sólida base sobre la cual fundamentar cualquier intento de reconstrucción histórica, no sólo de

---

<sup>209</sup> MUÑOZ BARBERÁN, *Sean Quantos (Vida artística murciana en los siglos XVI-XVII)*, 34-43 y 133-175; MUÑOZ BARBERÁN, “Vida ciudadana de artistas murcianos de los siglos XVI, XVII y XVIII. Hechos curiosos, dedicaciones marginales, convivencia”, 31-37; MUÑOZ BARBERÁN, *Memoria de Murcia, (anales de la ciudad de 1504 a 1629)*, 15-50.

<sup>210</sup> LÓPEZ JIMÉNEZ, “Correspondencia pictórica Valenciano-Murciana. Siglo XVI y XVII”, 3-18 y “Alberto Durer y su influencia. De Nuremberg a Valencia. Conmemoraciones y notas en torno a la cuadraría de la catedral de Orihuela. Un ribalteño en Murcia. Esculturas de las Calatravas de Madrid. Iglesia de San Esteban de Murcia”, 14-22.

pintores que trabajaron en la antigua Diócesis de Cartagena durante el siglo XVI, sino de un conjunto importante de artistas hasta bien entrado el siglo XVII. Sus investigaciones se basaron en la publicación de notas de archivo, sobre la vida de estos maestros, en gran parte desconocidos hasta ese momento, y que hoy en día permiten trazar sus biografías con un grado mucho mayor de precisión histórica. Sus estudios vinieron a complementar las primeras aproximaciones de González Simancas y Baquero Almansa. Pero el arte de la edad moderna en la Diócesis de Cartagena no sólo interesó a historiadores nacionales, también Bertaux, en su artículo de 1908 sobre Hernando de Llanos, documentó la existencia de un segundo pintor con dicho apellido basándose en la interpretación de los nuevos documentos que había publicado González Simancas<sup>211</sup>.

No obstante, el historiador cordobés no documentó únicamente a Andrés de Llanos como continuador de los trabajos de Hernando en la catedral murciana, sino que también identificó al primero de sus colaboradores, Jerónimo de la Lanza. Este artista de origen incierto colaborará con el segundo de los Llanos en la primera fase de los trabajos en la catedral de Murcia, tras los cuales -a partir de 1537- desaparecerá de los documentos.

Diferentes son las concepciones sobre Juan de Vitoria. Las recientes propuestas de Hernández Guardiola han aportado cierta notoriedad a la figura de Vitoria en el mundo de la crítica artística, basando sus suposiciones en la presunción de que formaría parte de un hipotético taller murciano del mayor de los Llanos cuando éste se establece en Murcia<sup>212</sup>. No obstante, los artículos publicados por Gómez-Ferrer Lozano -donde se define a Hernando de Llanos como habitante de Valencia en 1517-, hacen poco posible tal interpretación<sup>213</sup>. Estas nuevas informaciones refutan la sugerencia de que Hernando de Llanos creara el verdadero taller de pintura murciano, abriendo la posibilidad de que

---

<sup>211</sup> BERTAUX, “Les peintres Ferrando et Andrés de Llanos a Murcie”, 345-350.

<sup>212</sup> HERNÁNDEZ GUARDIOLA, “Las pinturas del antiguo retablo mayor de la Iglesia Parroquial de Letur”, 11-18 y HERNANDEZ GUARDIOLA, “La estela de Hernando de Llanos en Tierras de Murcia. La vida del pintor Juan de Vitoria y su obra en la antigua diócesis de Cartagena”, 215-235.

<sup>213</sup> GÓMEZ-FERRER LOZANO, “Los Falcó, una familia de pintores en la Valencia del siglo XVI”, 88 y GÓMEZ-FERRER LOZANO, “Artistas viajeros entre Valencia e Italia, 1450-1550”, 20.

su hermano y seguidor, Andrés de Llanos, fuera quien se encargara de llevar a cabo tal labor, como se ampliará en los próximos capítulos. Hernández Guardiola fundamentó su teoría en base a una interpretación personal de los estudios de González Simancas a propósito del pago del retablo de *san Juan de la Clastra* de 1545, donde se nombra a un Hernando de Llanos y a otro pintor no identificado que el historiador alicantino no duda en asociar con Juan de Vitoria. La comparación de las tablas del retablo de *Santiago* del Museo de Bellas Artes de Murcia -documentadas como obra cierta de Vitoria- refuta desde el punto de vista estilístico la teoría de Hernández Guardiola en cuanto al color y la composición de las figuras principales. No se debe descartar la participación de artistas como Juan de Vitoria en la elaboración del retablo de *san Juan de la Clastra*, pero la intervención de los colaboradores del taller, al hilo de los conceptos antes desarrollados, quedaría destinada a las formas iniciales. Para comprender o desechar estas últimas teorías se debe partir de la base de la aplicación del concepto de *bottega* a la italiana, importado por Llanos, como se observa en las pinturas de Caravaca. En esta concepción de obrador, los pintores colaboraban bajo la dirección de un maestro principal, por lo que tipos, formas, dibujos y técnicas son comunes entre los cooperantes, dejando espacio a las diferencias tan sólo en la calidad pictórica particular de cada uno de ellos. En este sentido, la figura de Juan de Vitoria fue documentada por primera vez por el conde de Roche, el cual publicó un documento sobre la autoría del retablo de la iglesia de Santa Eulalia a Juan de Vitoria y Ginés de Escobar, al que retenía como su maestro. Sin embargo, el descubridor del documento que certificaba la paternidad del retablo de *Santiago* -y por tanto del estilo pictórico de Vitoria- fue López Jiménez en su artículo del año 1975, donde por primera vez se realiza la transcripción de la tasación de dicho retablo<sup>214</sup>.

Pero no sólo Vitoria estaría en contacto con Andrés de Llanos. En el intervalo de tiempo que va desde 1540 a 1550 se documenta además a otro artista del que no se ha conservado obra alguna, pero que se debe adscribir al círculo del segundo de los Llanos: Ginés de Escobar. Sobre este artista son pocas las noticias que se tienen y todas

---

<sup>214</sup> LÓPEZ JIMÉNEZ, “Descubrimiento de ser Juan de Vitoria el pintor del Retablo Mayor de la Ermita gótico mudéjar de Santiago”, 72-78.

procedentes del estudio de las biografías de otros contemporáneos. La primera aproximación a la vida de este pintor la realizó nuevamente el conde de Roche<sup>215</sup>, otorgándole una dudosa procedencia mazarronera. La suposición, que latía ya desde los tiempos del conde y Baquero Almansa, de que Juan de Vitoria pudiera ser discípulo de Ginés de Escobar parte de la base de que Vitoria fue el continuador del retablo para Santa Eulalia, interrumpido a la muerte de Escobar.

Para finalizar, el último representante de la influencia de Hernando de Llanos -de forma periférica- del que la crítica histórica publicó una serie de noticias fue Ginés de la Lanza, hijo de Jerónimo de la Lanza y sobrino de Juan de Vitoria. La primeras menciones sobre este artífice fueron publicadas por López Jiménez y, posteriormente, por Muñoz Barberán, aunque su figura, su pintura, los motivos reales de su muerte “violenta”, así como su modo pictórico, continuaban siendo una incógnita.

Por lo tanto, el análisis de los datos bibliográficos conocidos permite comprobar cómo en Murcia, tras la muerte de Hernando, se ha documentado una interesante sucesión de artistas ligados entre sí que compartían una tipologías similares -pero con calidades técnicas muy diferentes- y que protagonizarán la producción pictórica renacentista a nivel local. Como se apreciará a continuación, a pesar de los pocos datos conservados, la compilación de los estudios publicados sobre este tema aporta luz a la interpretación de uno de los siglos de mayor esplendor de la diócesis, configurando un panorama pictórico rico en modelos, aunque no demasiado fértil en cuando a encargos, que contaba además como punto de partida con un artista de alta estima social -a la par de otros contemporáneos suyos como el italiano Jacopo Torni- que fueron atraídos hacia Murcia por la renovación conceptual que se estaba produciendo.

---

<sup>215</sup> FULGENCIO FUSTER Y LÓPEZ, “Sobre artistas murcianos. Sr. D. Andrés Baquero” en prensa el 16 de noviembre de 1888.

#### **IV.2) Andrés de Llanos:**

Para la construcción de una correcta biografía de Andrés de Llanos -y del resto de pintores que trabajaron en los territorios de la antigua diócesis durante la primera mitad del siglo XVI- no hay otro camino que recoger todo lo publicado en el siglo XX y completarlo con nuevas noticias de archivo. Es indiscutible la importancia de la figura de este creador en cuanto a su unión artística y familiar con Hernando de Llanos y su efecto en el devenir de la centuria a nivel pictórico. El resultado de dicha relación, y de la sucesión artística directa entre ambos hermanos, fructificó en la creación del verdadero taller de pintura que monopolizó este arte en la diócesis hasta 1570, donde destacan los nombres de Ginés de Escobar, Juan de Vitoria y Ginés de la Lanza.

La primera referencia documental de Andrés de Llanos en la ciudad de Murcia se remonta a los años iniciales de la década de 1520, momento en el que se declaró pintor en el padrón de alcabalas del pan y del vino<sup>216</sup>. Es muy probable que este artista se trasladara a la capital del Segura como parte integrante del equipo que acompañaría a Hernando desde Valencia para asistir al maestro en la realización de sus primeros encargos murcianos. Generalmente los hechos sobre la vida y obra del segundo artífice de apellido Llanos han sido publicados en modo desorganizado e inconexo entre sí, dificultando enormemente la lectura de este importante personaje y sus repercusiones en el panorama local. Sin embargo, Andrés de Llanos se puede considerar, sin lugar a dudas, como el principal artista pictórico renacentista de la Diócesis de Cartagena hasta su muerte en 1552, heredero tanto de las composiciones como de las influencias que trajo su hermano desde Italia, interpretándolas -con notables pérdidas de calidad-, en su obra. Su influencia no llegará únicamente a los confines de la actual Región de Murcia, sino que abarcará los límites de la antigua diócesis, que comprendían Albacete y Orihuela. Ya a partir de la desaparición de Hernando de Llanos, en torno a 1526, es más que probable que Andrés perfeccionara la estructura de trabajo y la organización de taller propuesta por su maestro, que era quien tenía verdaderamente el prestigio de haber trabajado con Leonardo y de haber realizado junto con Yáñez de la Almedina la decoración de las doce grandes tablas del altar mayor de la catedral de Valencia, así

---

<sup>216</sup> AMMU. Sig. 644-45, fol. 62. Repartimiento de alcabala de pan y vino. 1522.





**Figura 29.** Andrés de Llanos. Retablo de *san Juan de la Claustra*. 1545. Óleo sobre tabla. Museo de la catedral de Murcia. Fuente: Pablo López Marcos.

como otros encargos de cierta importancia artística y social en territorio aragonés.

Las lecciones aprendidas a través del estudio y la observación de la metodología de Hernando y su material de trabajo permitieron a Andrés ejecutar las labores de taller, adscribiéndose como cabeza y principal responsable del mismo y asumiendo junto a él a la serie colaboradores antes citados a partir de la década de 1520. En este sentido, como más adelante se explicará con fundamentos formales, configuran el corpus de este artista los cuadros de Caravaca -en los que las formas de Hernando ya aparecen desdibujadas-, *la Presentación del Niño en el templo* de Orihuela -cuyas concepciones son similares a las tablas de *la Vera Cruz*-, *San Juan en Patmos*, el retablo de *santa Catalina* y obras anteriormente atribuidas al *Maestro de Albacete* como las pinturas de la capilla de la *Virgen de los Llanos*. El estilo de Andrés, y su evolución constante, parece obtener su culmen en el retablo de *san Juan de la Claustro*, trabajo inequívocamente suyo en probable colaboración con Juan de Vitoria, como se apreciará posteriormente<sup>217</sup>.

#### **IV.2.1) La llegada de Andrés a Murcia y sus primeros trabajos.**

Andrés de Llanos -o de Valda- debió nacer en torno a 1490/95 en San Millán de la Cogolla, actual territorio de Villarejo, perteneciente a la comarca de Nájera en la Rioja<sup>218</sup>. Su traslado a Valencia se puede datar en una fecha cercana a 1506, momento de la llegada de Hernando de Llanos desde Italia, donde entraría a formar parte del taller de pintura de su hermano mayor. Este periodo de formación debe extenderse al menos hasta la adquisición de su título como maestro en una fecha anterior a 1522, momento en el que se declaró pintor de pleno derecho en Murcia. Por lo tanto, su llegada a esta ciudad se puede fechar en torno a 1520 siguiendo a Hernando, que en ese momento recibiría por parte del cabildo el primero de los dos pagos que la catedral realizó al artista por su trabajo en la decoración de algunos espacios secundarios en el retablo del altar mayor.

---

<sup>217</sup> Ver figura 29.

<sup>218</sup> Ver nota 165. La procedencia de Andrés de Llanos, así como su verdadero apellido Valda, se certifica en el documento relativo a su petición de reconocimiento de hidalguía por linaje de 1541. AGRM - AHPM. Not. 146, fol. 251.

Como se ha dicho previamente, la primera referencia documental que certifica que Andrés de Llanos se había establecido como creador independiente en Murcia es su presencia en el padrón de encabezamiento de alcabalas del pan y del vino de 1522<sup>219</sup>. Este documento, donde se declara residente en la parroquia de Santa María, es importante porque evidencia el hecho de que Andrés ya habría superado el examen de maestría de la pintura<sup>220</sup>, habilitación que le permitirá establecerse en el territorio de la Diócesis de Cartagena como cabeza de un taller sucursal bajo la influencia de Hernando, mientras éste alternaría periodos entre las ciudades de Murcia y Valencia. Además coincide con la fecha aproximada de la que se estima sea la primera intervención artística de cierto calado de Andrés, el retablo de *la Vera Cruz* de Caravaca. Del padrón de 1522 se pueden extraer además otras conclusiones: en dicho documento se citan únicamente tres pintores avecindados en la ciudad: Juan Alcaina, Ginés de Jumilla y Andrés de Llanos, que al tener una renta superior a la del resto de artistas pagaría una cifra más alta<sup>221</sup>. Similar resultado se obtiene del análisis del padrón de 1522-24, esta vez de alcabalas por el pan, vino y zurundaja<sup>222</sup>.

Es en estos años de principios de la década de 1520 cuando se produciría la transición pictórica entre Hernando y Andrés de Llanos en Murcia. En este sentido, una de las primeras manifestaciones del arte del segundo de los Llanos son las citadas tablas de Caravaca, que históricamente se habían considerado como obra de Hernando con amplia participación de taller. Aún así -a tenor de los documentos- no hay datos que inviten a pensar en la creación de un verdadero obrador por parte del mayor de los Llanos, y sí a partir de que Andrés tomara el relevo de su hermano en la capital de la Diócesis de Cartagena. Además, se deben de considerar los elementos técnicos y estéticos de las tablas. Si bien es cierto que el retablo de *la Vera Cruz* posee ciertas

---

<sup>219</sup> AMMU. Sig. 644-45, fol. 62. Repartimiento de alcabala de pan y vino. 1522.

<sup>220</sup> La maestría del oficio se adquiriría tras la realización de una prueba de nivel y un periodo formativo de unos siete años en un taller, pudiendo incluso los candidatos poseer esta categoría antes de la mayoría de edad, marcada en torno a los 25 años.

<sup>221</sup> AMMU. Sig. 644-45, fols. 51 y 54. Repartimiento de alcabala de pan y vino. 1522.

<sup>222</sup>AMMU. Sig. 219, fol. 32 vto. Repartimiento de alcabala del pan, vino y zarandaja. 1522/1524.

características deudoras de las concepciones pictóricas de Hernando -hasta el punto de que muchos historiadores han considerado la posibilidad de su participación activa- en sus pinturas se aprecia la mano de un pintor de calidad inferior que trabajaría a través de la utilización de modelos traídos directamente del maestro<sup>223</sup>. Este retablo, cuyo encargo comúnmente se ha asociado a la figura de Pedro Fajardo y Chacón -marqués de los Vélez y adelantado de Murcia- como comitente, fue estudiado por González Simancas a principios del siglo XX, quien lo definió como una serie de pinturas con grandes carencias por su deficiente estado de conservación. En la actualidad, este problema se ha subsanado con notable éxito, ya que éstas han sido restauradas con motivo de la exposición *Signum*, en 2017. Con todo, las tablas de Caravaca son un verdadero ejemplo de la metodología de trabajo que implantó Hernando de Llanos en Murcia a imitación de su hermano. Los motivos formales que llevan a sostener esta teoría son la carencia de calidad en algunas de las composiciones, las incorrecciones técnicas, las perspectivas de las pinturas, los tipos humanos, la falta de plasticidad y un color plano, elementos todos ellos que hacen pensar en un trabajo de segunda generación basado en el uso de composiciones preliminares posiblemente provenientes de los dibujos de Hernando. Si se tiene en cuenta la posibilidad de que este pintor nunca abandonara por completo Valencia, se debe al mismo tiempo valorar la figura de su hermano Andrés como cabeza visible del taller murciano que actuaría con el maestro en la distancia. No cabe duda de que el inspirador de las concepciones intelectuales y compositivas, en lo que atañe a los diseños de las estructuras de las tablas de Caravaca que han llegado hasta nuestros días, fue Hernando de Llanos. No obstante, se debe considerar a Andrés de Llanos como el ejecutor de estos encargos, bajo la marcada influencia de su hermano. Este hecho además explica la ulterior pérdida de calidad de estas tablas respecto a las conservadas en la catedral de Murcia (*los Desposorios y la Adoración de los pastores*) y sobre todo con los ejemplos valencianos. Se trata, por tanto, de la aplicación de un sistema de trabajo de *bottega*, basado en la transmisión de modelos desde un cabeza de taller al resto de sus colaboradores, en el que un gran maestro aportaba a sus aprendices una serie de ejemplos pictóricos que estos reproducían en sus composiciones con las variaciones requeridas. Otro factor a tener en cuenta es la

---

<sup>223</sup> Ver figura 30.





**Figura 30.** Andrés de Llanos. Cuatro de la seis tablas del retablo de *la Vera Cruz* de Caravaca. 1521-1525 apróx. Óleo sobre tabla. Museo del Santuario de la Vera Cruz. Fuente: UM, Inventario de los bienes muebles de la Diócesis de Cartagena, Cristóbal Belda Navarro (coor.).

novedad en cuanto a las historias representadas en las pinturas: el pasaje de *la Vera Cruz* de Caravaca no contaba con modelos o esquemas predefinidos que pudieran servir de base a los pintores a la hora de concebir los diseños preliminares, lo que conllevó a una inevitable experimentación, que unido la calidad inferior de Andrés de Llanos con respecto a Hernando, dio como consecuencia la cierta inestabilidad compositiva del conjunto.

Como es apreciable -y también sucedió con algunos de los pintores que lo precedieron como Bustamante- la influencia de Hernando de Llanos, personificada a través de la figura de Andrés de Llanos, no sólo produciría pinturas en la capital de la diócesis, sino que en un momento cercano a la realización de las piezas de Caravaca habría que sumar a su obra las desaparecidas tablas de la iglesia de Monserrate en Orihuela y *la Presentación en el templo* y *el Nacimiento* del Museo Diocesano de Arte Sacro. La ciudad alicantina, al pertenecer a la misma demarcación religiosa, siempre se mostró ligada artísticamente a Murcia, favoreciendo una transmisión de pinturas y modelos que será constante durante casi la totalidad del siglo XVI. En este sentido, Andrés de Llanos realizó al menos estos dos conjuntos basados en la utilización de los esquemas compositivos y formales de Hernando<sup>224</sup>. El primero de ellos, las tablas de Monserrate con el tema de *la Natividad del Bautista*, desaparecidas tras el conflicto bélico que sacudió España en los años treinta del siglo XX, fueron dadas a conocer por González Simancas<sup>225</sup>, Tormo y Monzó y posteriormente citadas por Camón Aznar<sup>226</sup>. Documentadas únicamente por fotografías antiguas, el retablo reproducía una tipología similar a la utilizada por Hernando en *los Desposorios de la Virgen* de 1516, lo que permite datarla probablemente a los años cercanos a la realización del gran retablo de Caravaca, en torno a 1521, una empresa ésta de mucha más dificultad técnica por su composición y por la iconografía representada que concentraría todos los esfuerzos del obrador durante diversos años. Pese a la tosquedad que presenta la reproducción

---

<sup>224</sup> Ver figura 31.

<sup>225</sup> MANUEL GONZÁLEZ SIMANCAS, *Catálogo monumental y artístico de la provincia de Alicante 1907-1908* (Alicante: Diputación Provincial de Alicante, 1907/1908).

<sup>226</sup> TORMO Y MONZÓ, *Levante*, 37; CAMÓN AZNAR, *La pintura Española del siglo XVI*, 56.



**Figura 31.** Andrés de Llanos. *El Nacimiento de san Juan Evangelista*. 1520-1525 apróx. Óleo sobre tabla. Iglesia de Monserrate de Orihuela (desaparecido). Fuente: CSIC, Fondos CCHS, ATN/CGP/0140/P0012382.



fotográfica de las tablas de Monserrate, en las pinturas se aprecia una influencia mayor de los modelos de Hernando con respecto a las historias de *la Vera Cruz*, sobre todo en la concepción de los rostros de las figuras femeninas del plano inferior a ambos lados de san Juan Bautista. No obstante, las aureolas planas y gruesas, los bastos y duros paños y la presencia de dorados para ganar en riqueza decorativa son elementos comunes que se observan en la primera producción de Andrés de Llanos. Conceptualmente muestran una adaptación de los modelos hernandescos pero simplificados, donde las carencias pictóricas y la crudeza de Andrés en algunos elementos -como en el san Juan, la citada aureola plana y el uso de la cortina para crear una división de espacios- parecen evidentes. Sin embargo su estructura, modelos, las tipologías humanas y su composición guardan cierta sintonía con las obras que tanto Llanos como Yáñez realizaron tras su separación. Muestra de esto es la figura de Dios Padre, representado junto con el Cristo Crucificado, que aparece en estrecha consonancia con la tabla de *la Trinidad* conservada en el Museo de Nimes, atribuida a Fernando Yáñez. La peculiaridad de este modo de representación personal de un tema como la Trinidad, en dos momentos tan separados en el tiempo y el espacio, evidencia la aplicación de modelos creados por *los Hernandos* durante su etapa valenciana, de los que serán dependientes hasta el final de sus carreras, además de aparentemente confirmar la presencia de Andrés en el taller de *los tocayos* en Valencia. Aún así, para valorar la pintura en su conjunto, se debe considerar la posibilidad de que se produjeran intervenciones, reintegraciones y fallidas restauraciones antiguas que perjudicaran la integridad pictórica de la obra, como en los ejemplos conservados en el Museo Diocesano de Arte Sacro de Orihuela que se tratarán a continuación.

Como se ha anticipado, muy en consonancia con esta tabla, y también completamente atribuibles a la labor pictórica de Andrés de Llanos bajo la aplicación de los modelos inspirados en la obra de Hernando, son *la Presentación en el Templo* y *la Adoración de los pastores* del museo oriolano<sup>227</sup>. Este segundo conjunto alicantino se mantiene en perfecta sintonía formal con la obra de Caravaca en cuanto a tipologías, tratamiento de las figuras y la concepción del espacio. Pese a ello, se debe considerar

---

<sup>227</sup> Ver figura 32.



**Figura 32.** Andrés de Llanos. *La Presentación en el Templo*. 1520-1525 apróx. Óleo sobre tabla. Museo Diocesano de Arte Sacro de Orihuela. Fuente: Museo Arte Sacro de Orihuela.

que se encuentra fuertemente modificado por intervenciones posteriores que se evidencian sobre todo en el caso de *la Adoración* donde el Niño -debido a un recorte realizado para intentar subsanar las pérdidas pictóricas y adaptar la tabla a un formato menor- ni siquiera aparece. Todas estas eventualidades, fruto de la acción del tiempo y del cambio de funcionalidad de las pinturas, dificultan enormemente su análisis estilístico y, por lo tanto, la lectura del nivel de aplicación de las concepciones artísticas de Hernando de Llanos.

Considerando la desaparición del mayor de los Llanos de los libros de cuentas de la catedral desde 1525, y la continuación de los trabajos del altar mayor por parte de Andrés y Jerónimo de la Lanza a partir de 1526, es muy probable que la muerte del maestro se produjera entre los años 1525 y 1527, sin descartar una posible incapacidad que empujaría a Andrés a tomar las riendas del taller y realizar composiciones como las anteriormente descritas. El 25 de mayo de 1523 Andrés de Llanos adquiere una esclava berberisca para su servicio doméstico por una cifra cercana a 9.000 maravedíes, pagando aproximadamente un tercio del precio en el momento de la compra y fraccionando el resto para navidad. Debido a la proximidad de la muerte de Hernando, sólo dos/tres años después, en ocasiones se ha querido ver este hecho como la confirmación del empeoramiento de la salud del mayor de los Llanos y que esta esclava le sirviera las veces de asistente. Esta es una teoría que a pesar de tener lógica no se ha localizado documento alguno que la pudiera certificar. Un extracto del documento dice así:

*Sean cuantos esta carta de obligación vieren como yo Andrés de Llanos pintor soy de esta muy noble y leal ciudad de Murcia otorgo y conozco que me obligo de dar y pagar a vos [...] y Alonso Sánchez de Albacete vecinos de la dicha ciudad de Murcia que sois presentes e a [...] poder o de cualquiera de vos hubiere conviene a saber nueve mil [...] e setenta y cinco maravedíes los cuales vos otorgo y conozco*

*deber por razón de una [...] berberisca [...] 228.*

Como se ha adelantado, la muerte sorprendería a Hernando de Llanos entre 1525 y 1527, ya que el 1 de junio de este año Andrés firmará como curador de la persona y bienes de Melchor de Llanos, hijo de Hernando y lo pone como alumno del bachiller Hernando Muñoz para que este lo educara en gramática y otras habilidades por seis mil maravedíes. En este documento no se especifica el grado de parentesco entre Melchor y Andrés, pero permite conocer aproximadamente la edad de pintor, ya que éste para poder gestionar los bienes de su sobrino debía de haber superado los veinticinco años.

*[...] Andrés de Llanos vecino de esta ciudad curador de la persona y bienes de Melchor de Llanos, hijo de Hernando de Llanos, difunto[...]*<sup>229</sup>.

El grado de parentesco ente Melchor y Andrés se certifica en otro documento del 10 de Noviembre de 1531 en el que el artista, declarándose todavía como el tutor legal de Melchor, compra un censo a su favor de 6.000 maravedíes con una pensión de 600 maravedíes anuales que debían pagar Bernardo de la Vega y Ángela Vázquez, poniendo como garantía la casa que poseían en la parroquia de San Pedro. En el desarrollo del texto se encuentra finalmente una frase que certifica el parentesco entre Hernando, Andrés y Melchor:

*[...] Andrés de Llanos, pintor, vecino de esta ciudad de Murcia en nombre y como tutor y curador que soy de la persona y bienes de Melchor de Llanos, mi sobrino, hijo de Hernando de Llanos, pintor*

---

<sup>228</sup> Ver anexo documental. AGRM - AHPM. Sig. 28, fol. 13; MUÑOZ BARBERÁN, *Sean Quantos (Vida artística de Murcia en los siglos XVI-XVII)*, 135-136; MUÑOZ BARBERÁN, “Vida ciudadana de artistas murcianos de los siglos XVI, XVII y XVIII. Hechos curiosos, dedicaciones marginales, convivencia”, 31; MUÑOZ BARBERÁN, “*Memoria de Murcia, (anales de la ciudad de 1504 a 1629)*”, 19.

<sup>229</sup> Ver nota 206. AGRM - AHPM. Not. 283, fol. 131 vto.

*difunto [...]*<sup>230</sup>.

Por lo tanto, en 1527, Andrés debía haber alcanzado la mayoría de edad para poder hacerse cargo de Melchor de Llanos, quien en este momento, a juzgar por los documentos de 1538 en los que empieza a gestionar sus propios bienes, debía tener entre diez y quince años, y haber nacido en Valencia durante la segunda década del siglo XVI<sup>231</sup>.

#### **IV.2.2) La creación del principal taller de pintura de la Diócesis.**

Durante los primeros años de la segunda década del siglo XVI, y hasta la muerte de Hernando, se debe de considerar a Andrés de Llanos como la cabeza visible de la sucursal de sus trabajos en Murcia. Este nuevo obrador sería el encargado de realizar los encargos secundarios o menores mientras Hernando aguardaría desde Valencia, ciudad mucho mas fértil en cuando a encargos artísticos se refiere, el comienzo de las labores de dorado y policromía del retablo mayor de la catedral. La separación en el tiempo de los pagos que el cabildo realizó a Llanos -cinco años- y la falta de encargos particulares complementarios impediría que un artista de su talla se estableciera de modo estable en Murcia, algo que sí que haría su hermano Andrés.

La presencia de este segundo pintor en los padrones certifica su residencia permanente en Murcia, hecho que favorece y justifica la creación del verdadero taller de pintura renacentista de inspiración italiana en el territorio de la Diócesis de Cartagena. Tras un primer periodo donde llevaría a cabo encargos fuertemente dependientes de los modelos de Hernando, donde la profunda influencia del maestro es evidente y en el cual deben insertarse los conjuntos de Caravaca y Orihuela, Andrés de Llanos a partir de 1526 tomará las riendas del taller completamente en solitario, aplicando la metodología de trabajo de su maestro y rodeándose de una serie de colaboradores que no eran otra

---

<sup>230</sup> Ver nota 207. AGRM - AHPM. Not. 65, fol. 195. Los datos de la filiación se encuentran en la carta de ratificación hecha en la misma fecha y ante el mismo escribano.

<sup>231</sup> AGRM - AHPM, Not. 108, fols, 62 y 188. Venta de un telar al tejedor Francisco Vázquez por 11 ducados; fol. 217. Venta de unas viñas a Juan Alonso Ayén en 32.000 maravedíes. Andrés de Llanos firma como testigo el 26 de marzo de 1538.

cosa que pintores ya formados y autónomos con los que realizará sus composiciones. Por lo tanto, de este modo, se está definiendo un sistema de trabajo que se puede entender como piramidal en el que el cabeza de taller acordaba los encargos y servía los modelos que el resto de creadores aplicaba con mayor o menor acierto en función de su calidad.

Esta idea resulta fundamental para comprender la dinámica de la pintura renacentista durante la primera mitad del siglo XVI ya que es en este núcleo original desde donde saldrán los nombres de Ginés de Escobar y Juan de Vitoria. Sus primeras obras están muy apegadas a los modelos hernandescos pero su ejecución es mucho más rudimentaria, perdiendo calidad en cuanto al modelado de las figuras, perspectivas y paisajes. Las tablas de Caravaca son un perfecto ejemplo de este concepto, donde las imperfecciones en espacios, ropajes y pliegues son comunes en la producción posterior de Andrés. Similares características problemáticas ya descritas se aprecian de nuevo en *la Presentación en el Templo* y la maltratada tabla de *el Nacimiento* del Museo Diocesano de Arte Sacro de Orihuela. En todas ellas se evidencia cierto desequilibrio anatómico, falta de dinamismo y un incorrecto uso de la perspectiva -mal ejecutada a través del uso de templetes- que pueden corresponder únicamente a la labor de Andrés de Llanos durante sus primeros años de actividad.

#### **IV.2.3) Los trabajos de Andrés de Llanos en la catedral.**

Tras la desaparición documental de Hernando de Llanos de los registros de cuentas de la catedral de Murcia en 1525, los encargados de continuar los trabajos de decoración del altar mayor fueron Andrés de Llanos y Jerónimo de la Lanza. Antes de concluir la década de 1520, estos pintores recibirán hasta tres pagos por obras decorativas y por el dorado de diversas estructuras del principal templo murciano. El primer pago a los pintores sucesores de Hernando fue en 1526, por su intervención en la policromía del retablo. La nota se encontraba en el desaparecido libro de cuentas de la catedral que González Simancas cita en sus estudios y transcribe de la siguiente manera:



[...]Pintores.- Ytem han ganado andres de llanos y me jerónimo de la lanza pintores ciento y quarenta y ocho mil y quinientos mrs los nueve mil y setecientos y cinq<sup>a</sup> que se le devian del tpo del canónigo mergelina que mandaron que se les pagasen de los demás les dio el dho canónigo juan de horozco por el dorar de cinco pilares del retablo mayor empezando de uno que esta a mano dcha del sacramento y los otros quatro que están a los lados de la ystoria de en medio hasta la coronación con todos los capiteles y resaltos con las ymages dellos con la historia de la asunpcion de nra señora con caxa bebederas y por la historia que esta ala parte del evangelio en lo alto del dho retablo que es la prentación de nra señora y otra historia que esta dela otra parte en lo alto del dho retablo ala parte dela epla que (es) la historia de la visitación a sancta ysabel desta manera por el primer contrato ciento y ochenta ducados y por el segundo ciento y veinte y por el tercero otros ciento y veinte y ansy mesmo deziseis ducados por dorar la historia de los angeles que esta en la cabeça del dho retablo que monta todo lo que el dho canónigo les ha dado los dichos ciento y quarenta y ocho mil y quinientos quedaseles deviendo a los dos pintores veinte y quatro mil mrs según el dho canónigo Ju<sup>o</sup> de horozco dixo[...] ]<sup>232</sup>.

En 1528, los artistas recibirán un segundo pago de 24.750 mrs. por el dorado del retablo mayor, y por la decoración de dos historias talladas con el tema de *la Anunciación y los Desposorios de la Virgen* por un total de 135.725:

[...] para pago delas dos historias de la salutación y desposorio de nra señora [...] y para en pago delas otras dos historias dela quinta angustia y resurrección [...] ]<sup>233</sup>.

---

<sup>232</sup> Transcripción publicada por Manuel González Simancas en: GONZÁLEZ SIMANCAS, *Catálogo monumental de España. La Provincia de Murcia*, 559.

<sup>233</sup> Transcripción publicada por Manuel González Simancas en: GONZÁLEZ SIMANCAS, *Catálogo monumental de España. La Provincia de Murcia*, 560.



Siempre en estas fechas, según González Simancas, Andrés y Jerónimo recibirían 16.230 maravedíes por dorar unas andas que habían sido realizadas por Jerónimo Quijano, maestro mayor de las obras de la catedral por aquel entonces, y que como quedará patente más adelante estará unido en diversas ocasiones a la carrera artística de Andrés de Llanos. La labor profesional de Andrés de Llanos se encuentra íntimamente ligada a su trabajo en la catedral. Muestra de ello es cómo en 1537 el pintor recibe un pago, esta vez en solitario, por realizar una serie de pinturas de *putti* y otras imágenes destinadas a la decoración del órgano<sup>234</sup>. En esta nota de descargo no se cita a Jerónimo de la Lanza. Sin embargo, este hecho no excluye necesariamente su participación junto a Andrés durante sus primeros años de actividad en solitario en el templo murciano. Se debe considerar que en los pagos de la catedral, al igual de lo que sucedió en el principal cometido valenciano de *los Hernandos*, no se hace distinción de labores entre los pintores encargados de continuar los trabajos del altar murciano, por lo que unido a su categorización de maestro, como se verá más adelante, hace que Jerónimo de la Lanza se deba de colocar a un nivel similar al del menor de los Llanos. En el mismo año de 1537, en otra nota referente a los trabajos de decoración del órgano, se documenta otro pago de casi 26.000 maravedíes destinado a *los pintores*. Esto lleva a pensar que Jerónimo de la Lanza sí que continuaría colaborando junto a Andrés en estos años, al menos en los trabajos de la catedral y en igualdad de condiciones. Esta noticia de 1537 será la última mención, aunque indirecta, de la actividad artística de Jerónimo de la Lanza<sup>235</sup>. Tras este último descargo se produce una pausa de los trabajos del taller de Andrés en la catedral, seguramente ocupado en otros encargos de carácter privado, hasta que en 1540 se documenta un descargo al artista por traer oro de Valencia para la decoración de la peana del altar mayor por la cantidad de 3.750 maravedíes<sup>236</sup>. González Simancas además documentó un pago que se sumaría a los trabajos que el pintor ya estaba llevando a cabo en ese momento: siempre destinados a la decoración de algunos elementos del altar mayor.

---

<sup>234</sup> ACM. Caja 4, libro 7, fol. 30.

<sup>235</sup> ACM. Caja 4, libro 7, fol. 31.

<sup>236</sup> ACM. Caja 4, libro 7, fol. 49 vto.

*[...] mas dio en descargo e dio a llanos pintor por pintar la plan del altar mayor y otras cosas dadobo quinze mil y quos y sesenta y nueve mrs”[...]”<sup>237</sup>.*

Pero la que sin duda será la gran intervención del menor de los Llanos en la catedral de Murcia -fundamental para identificar su modo pictórico- es el retablo de *san Juan de la Claustra* en 1545<sup>238</sup>. Dos son los pagos que se conservan sobre el encargo y la realización de dicho conjunto siempre en el libro de cuentas de la catedral:

*Más dio en descargo en pago al señor maestrescuela veinte ducados y a Hernando de Llanos pintor seis mil doscientos cincuenta maravedíes para ayuda a pintar el retablo de la capilla del cabildo que monta todo 13.750 maravedíes<sup>239</sup>.*

*Más da 7.750 maravedíes que pagó a los pintores para cumplimiento de pago del retablo del cabildo<sup>240</sup>.*

Estos montantes fueron citados por primera vez por González Simancas, quien considerando equívocos los nombres que se asignaban a los pagos no los transcribió, aunque con gran acierto asoció el retablo a la obra pictórica de Andrés con los siguientes términos:

*El retablo, precioso ejemplar del más puro Renacimiento español, lo pintó en 1545 el artista hasta ahora ignorado Andrés de Llanos tal vez hijo de Fernando de Llanos que trabajó en la catedral por los años de 1520<sup>241</sup>.*

---

<sup>237</sup> Transcripción publicada por Manuel González Simancas en: GONZÁLEZ SIMANCAS, *Catálogo monumental de España. La Provincia de Murcia*, 564

<sup>238</sup> Ver figura 33.

<sup>239</sup> ACM. Caja 4, libro 7, fol. 68 vto.

<sup>240</sup> ACM. Caja 4, libro 7, fol. 76 vto.

<sup>241</sup> GONZÁLEZ SIMANCAS, “ *Catálogo monumental de España. La Provincia de Murcia*”, 57.



**Figura 33.** Andrés de Llanos. Retablo de *san Juan de la Claustra*. 1545. Óleo sobre tabla. Museo de la catedral de Murcia. Fuente: Pablo López Marcos.

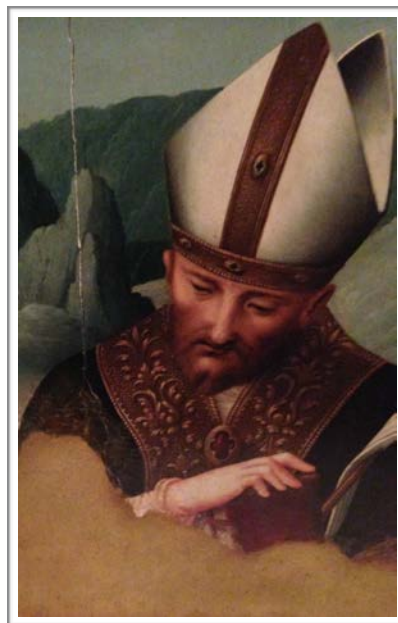
Como se aprecia en el primero de los apuntes del racionero del cabildo, se cita a Hernando de Llanos como el artista que recibiría el encargo de realizar el retablo y no a Andrés. Por otro lado, en la segunda descarga económica hace referencia *a los pintores*, evidenciando -como en el caso del órgano- la presencia de al menos dos artífices que se encargaron de finalizar dicha obra. Ante la imposibilidad de que Hernando realizara un encargo artístico casi veinte años después de su muerte y considerando que no existe en estos años otro artífice con su mismo nombre -como también especifica Baquero Almansa-, parece claro que se tratase un error de Rodrigo de Junterón a la hora de escribir los nombres de los artistas confundiendo a un hermano con otro. Esta equivocación de confundir los nombres de ambos pintores no es un hecho aislado, ya que se encuentra de nuevo en un documento de 1550, en el que el notario Lope del Castillo empezó a escribir el nombre de Hernando, para luego tacharlo y sustituirlo por *Andrés de Llanos, pintor*<sup>242</sup>. Este error de escritura ha dado lugar a una serie de teorías propuestas por historiadores como Hernandez Guardiola en las que se asocia el retablo de *san Juan de la Clastra* con la figura de Juan de Vitoria. El historiador alicantino, en su defensa de la figura de Vitoria no sólo le atribuirá la producción casi en exclusiva del retablo de la catedral, sino que también lo identificará como el *Maestro de Albacete*, como se desarrollará más adelante<sup>243</sup>. A pesar de ello, la falta de paralelismos formales con la única obra segura de Juan de Vitoria -el retablo de *Santiago* del Museo de Bellas Artes de Murcia- evidencian cómo es imposible crear una relación pictórica entre ambos retablos más allá de las influencias comunes que compartirán los autores. La pintura de la catedral de Murcia se presenta como una composición completamente dependiente de las concepciones del arte de Hernando de Llanos, como demuestra el uso del color brillante y la construcción del paisaje en tonos fríos para dar valor a los personajes en primer plano, técnica común en la obra de Andrés. En este sentido, es

---

<sup>242</sup> AGRM - AHPM. Not. 84, fol. 62 vto. La noticia es referente a la compra de un censal de un moreral en Casteliche por parte de Andrés de Llanos en 1550. En dicho documento se observa el error del notario a la hora de escribir el nombre de Andrés de Llanos. Resulta curioso que los escribanos continuaran a confundiendo los nombres de los hermanos casi veinticinco años después de la muerte de Hernando.

<sup>243</sup> HERNANDEZ GUARDIOLA, “La estela de Hernando de Llanos en Tierras de Murcia. La vida del pintor Juan de Vitoria y su obra en la antigua diócesis de Cartagena”, 215-236

destacable el estudio de las nuevas influencias artísticas que llegaban de Italia a través de grabados, que también se aprecian en obras como la *santa Catalina* de Orihuela. La presencia documental de un segundo pintor en la composición, en un momento en el que Jerónimo de la Lanza ya había fallecido, no es sino la confirmación de la implantación de la metodología de trabajo que Hernando de Llanos trajo a Murcia en los primeros años del siglo XVI: un maestro, en este caso Andrés de Llanos, que colaborará con otro pintor ya formado, como podría ser Juan de Vitoria, al cual le surtirá una serie de dibujos y esquemas compositivos que serán adoptados por Vitoria y aplicados en sus composiciones futuras. Con esto no queda excluida la posibilidad de que Juan de Vitoria colaborara junto con Andrés en el retablo de *san Juan de la Claustra*, ya que el último de los pagos hace mención a la participación de más de un artista en el retablo, sino que su función estaría destinada a la configuración de los procesos secundarios del mismo, entiéndase la preparación del soporte, la primera delineación de las figuras y parte del dorado. El color, el tratamiento de las figuras y el carácter de los ropajes, evidencian la presencia de una sola mano en las figuras principales del retablo, bien alejadas y diferentes de los personajes que realizará Vitoria



**Figura 34.** Andrés de Llanos y taller. Detalle del Retablo de *san Juan de la Claustra*. 1545. Oleo sobre tabla. Museo de la catedral de Murcia. Fuente: Pablo López Marcos.



en las pinturas de Santiago<sup>244</sup>. Por lo tanto, se descarta la posible atribución de esta pintura a Vitoria, pero no su participación en cuanto a colaborador de Andrés en estos años, único artífice localizado en los territorios de la antigua diócesis que tendría la calidad suficiente como para realizar una composición como el retablo de la Clastra.

#### **IV.2.4) Encargos privados.**

Como principal taller pictórico de la diócesis, el centro creador dirigido por Andrés de Llanos también realizaría encargos de carácter privado. Uno muy significativo es sin duda el retablo encargado por el escribano Pero Viçente de Yecla, cuyo contrato se firmó originalmente en 1528, aunque habría que esperar hasta 1549 para que Andrés lo comenzara. Esta espera de casi veinte años evidencia el grado de importancia artística del maestro, que propiciaría que el comitente insistiera en re-proponer el acuerdo manteniendo las mismas condiciones establecidas. Un extracto del documento dice así:

*Sepan cuantos esta carta e pública escritura vieren como yo Andrés de Llanos y yo Ginés de León vecinos de la muy noble y leal ciudad de Murcia ambos a dos de mancomún y cada uno de nos tenido y obligado por el todo renunciando como renunciarnos la ley de duobus rei de bendi y la auténtica presente de fide iussoribus decimos que por quanto nosotros estábamos obligados a vos Pero Viçente mayor de días vecino de la villa de Yecla que sois presente a vos hacer un retablo para una capilla que tenéis en la iglesia de santa María de la dicha villa con ciertos capítulos y condiciones según que se contiene e declara en la dicha obligación y escritura que pasó ante Pero Viçente escribano de la dicha villa en nueve días del mes de diciembre de mil y quinientos y veinte y ocho años a la cual dicha escritura nos referimos ambos y aprobamos y ratificamos y no innovando cosa alguna de la dicha escritura [...]*<sup>245</sup>.

---

<sup>244</sup> Ver figura 34.

<sup>245</sup> Para una completa transcripción ver anexo documental. AGRM - AHPM. Not. 149, fol. 1018.

En este documento Andrés de Llanos se compromete junto con Ginés de León -artista documentado trabajando en la cajonera de la sacristía junto con Jerónimo de la Lanza bajo la dirección de Quijano y al que se le asocia la profesión de maestro carpintero- a retomar el antiguo contrato y realizar el retablo para la capilla de los Viçente en la iglesia mayor de Yecla por el precio de ochenta y dos ducados y en un plazo máximo de quince meses. Lamentablemente la escritura a la que se hace referencia no se ha conservado, lo que impide conocer el tamaño y las iconografías requeridas, así como proponer una reconstrucción idealizada del mismo. En cambio, esta noticia sí que permite conocer cómo la carrera artística de Andrés en Murcia despegó rápidamente tras el fallecimiento de su hermano, apenas dos años antes. Andrés de Llanos no será únicamente el continuador de los trabajos de la catedral, sino que, como se aprecia, acumulará los principales encargos artísticos que se producirán en el territorio de la diócesis, estableciéndose como el principal artífice de la demarcación religiosa. Fruto de esta alta estima es el retablo que realizará en colaboración con Jerónimo Quijano -maestro mayor del obispado- hacia 1533 para la iglesia de San Martín, en La Gineta. Este encargo nunca se llegaría a colocar en su destino, ya que a juzgar por las notas del testamento del arquitecto y escultor no fue recogido por parte de los comitentes<sup>246</sup>.

Otra obra que se puede asociar a la labor artística de Andrés de Llanos en estos años centrales de la década de 1530 es el retablo de *san Juan en Patmos* del Museo de las Claras de Murcia<sup>247</sup>. En esta tabla de nuevo se aprecia su dependencia de las creaciones de Hernando en colorido y composición. Empero, el uso de influencias preestablecidas en esta pintura va más allá: el estudio del espacio y de la vegetación procede directamente de la interpretación de los modelos de Durero, algo también común en las últimas pinturas de Hernando. En la composición se aprecian algunas de las características que desarrollará Andrés durante su carrera, como en la concepción del paisaje a través del uso de tonos fríos en contraste con la calidez de los personajes en primer plano. No obstante, en este caso se aprecian una serie de problemas en la

---

<sup>246</sup> MUÑOZ BARBERÁN, *Memoria de Murcia, (anales de la ciudad de 1504 a 1629)*, 33.

<sup>247</sup> Ver figura 35.



concepción de la figura del águila y en la disposición de los ropajes del santo, evidenciando que se trata de un artista todavía en fase de desarrollo. En la parte superior, el pintor se inspira en la serie de grabados del maestro alemán que empezaban a circular por la Europa de principios del siglo XVI: *la visión de los siete candelabros* en su parte central, y a ambos lados *el ángel con las piernas como columnas de fuego* y *San Juan que devora el libro* a la izquierda y *la séptima trompeta y la mujer vestida con sol y el dragón* en la derecha. El banco, cargado de un gran clasicismo, también será común en las composiciones futuras de Andrés: medias figuras dinámicas y en movimiento.



**Figura 35.** Andrés de Llanos. 1530/35 apróx. *San Juan en Patmos*. Óleo sobre tabla. Museo de las Claras de Murcia. Fuente: Pablo López Marcos.

En esta primera fase de Andrés como pintor en solitario se observa la personalidad de un artista todavía en formación que dependía completamente de los modelos y formulismos previos, ya fueran diseños de su hermano o tomados de grabados, que interpreta y adapta según sus necesidades. Estas mismas características se reconocen en las citadas tablas del retablo de la *Virgen de los Llanos* de Albacete. Originalmente pertenecientes a un entramado trazado según indicaciones de Quijano -hoy en día forman parte de una estructura moderna-, en dichas tablas se observan a la perfección los esquemas compositivos hermandescos en escenas como la Resurrección o la Adoración. El uso de doseles o templetos -ya vistos tanto en Caravaca como en Orihuela- de nuevo aparece en las tablas albaceteñas. Otro elemento que une la obra de Albacete con la producción de Andrés durante la década de los años treinta es la composición de la figuras en consonancia directa con el retablo de *santa Catalina* de Orihuela, obra madura del pintor. No es de descartar la posible contribución de Jerónimo de la Lanza en la pintura, ya que como documentan los pagos de la catedral, en estos años este artista estaba colaborando activamente con Andrés de Llanos.

Como se ha visto, los encargos al segundo pintor apellidado Llanos no se concentraban únicamente en la zona de Murcia, sino que llegaban a todos los territorios de la antigua diócesis como Albacete -en el caso de La Gineta y San Juan<sup>248</sup>-, y Orihuela. En esta última ciudad alicantina en 1536 contrató un retablo bajo la advocación de Santiago apóstol para el mercader Joan Liminyana:

*Acte de retaule Die XVI marcii anno de DXXXVI Lo sennor Andres de Lanos (sic) pintor vehí de la ciutat de Murcia resident a present en la ciutat de Oriola per quant lo sennor Alfonso Liminyana mercader vol y en ten ~~pinta~~ fer un retaule en la sua capella en lo monester del Socos de la present ciutat en lo modo e forma de sus de xxxxxxxxxx per ço [...] etc se obliga e promet al dito Liminyana [...] ço es en mig un imatge de sant Jaum de Galicia apostol e a la altra part sant Pedro*

---

<sup>248</sup> La presencia de Andrés de Llanos en Albacete se encuentra desarrollada en el capítulo específico “Desmontando *el Maestro del Albacete*”.

*e a la altra sant Joan batista e damunt sant Jaum la Veronica e a la una part de la Verónica Sant Thomas? y a la altra sant Anthoni y en lo chapitell la Trinitat y en lo peu santa Magdalena e sant Miquel e santa Lucia Item que en les polseres banc y aia de posar dos flors de lis per armes daurades y en dites polseres alguns sants que millor li parera supra [...] ]<sup>249</sup>.*

A juzgar por su descripción documental se puede proponer una reconstrucción idealizada del desaparecido retablo. El conjunto debía contar con una figura central de Santiago y a ambos lados las representaciones de san Juan, san Pedro y san Antonio a un lado y al otro la Verónica, san Juan Bautista y santo Tomás. Todo ello rematado por la trinidad en su ático y María Magdalena, san Miguel y santa Lucía en el banco. En las pulseras el pintor debía insertar una serie de santos de su elección<sup>250</sup>. De su descripción se intuye una tipología compositiva similar al retablo de *santa Catalina*, momento álgido y maduro de su carrera, pero ciertamente simplificado en este caso.

El retablo de la por aquel entonces colegial del Salvador, dedicado a la vida y martirio de santa Catalina, se encontraba originalmente en el espacio privado de los Desprats. Pese a la no localización de su contrato, fue muy probablemente encargado por el titular de la capilla, Guillem Desprats, como parte de un proceso de renovación de la misma que se había iniciado en 1536 con la realización de su nueva reja<sup>251</sup>. Los motivos que llevan a la atribución de este retablo a Andrés de Llanos son los siguientes:

---

<sup>249</sup> Para una completa transcripción ver anexo documental. AHO. Sig. 70. 16 de marzo, s.f.; LÓPEZ JIMÉNEZ, “Correspondencia pictórica Valenciano-Murciana. Siglo XVI y XVII”, 2-3; LÓPEZ JIMÉNEZ, “Alberto Durero y su influencia. De Núremberg a Valencia. Conmemoraciones y notas en torno a la cuadrería de la catedral de Orihuela. Un ribalteño en Murcia. Esculturas de las Calatravas de Madrid. Iglesia de San Esteban de Murcia”, 6; GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, “Hernando de Llanos y el clasicismo en la pintura del siglo XVI en Murcia”, 44-46; JOSÉ OJEDA NIETO, “Pintores en Orihuela desde el siglo de Oro”, *Revista Fiestas de Moros y Cristianos*, año 2005 (2005): 109-112.

<sup>250</sup> Ver figura 36.

<sup>251</sup> RAFAEL NAVARRO MALLEBRERA, “La rejería”, en: VVAA, *Gótico y Renacimiento en tierras alicantinas, arte religioso* (Alicante: Caja de Ahorros del Mediterráneo - Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, Diputación Provincial de Alicante - Patronato Municipal quinto centenario ciudad de Alicante, 1990), 143.

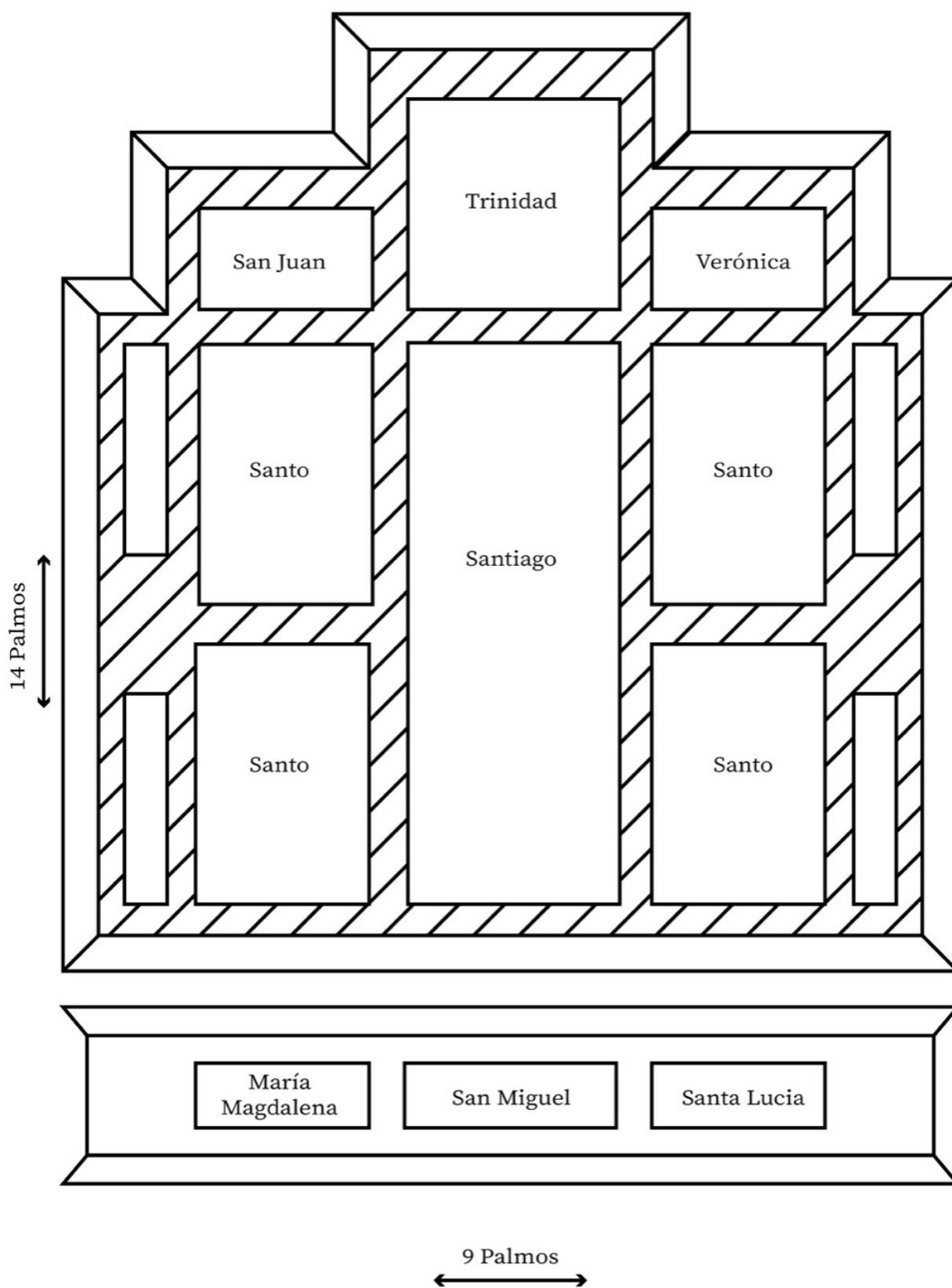


Figura 36. Reconstrucción simplificada e idealizada del posible aspecto del retablo de *Santiago* de Andrés de Llanos.

por un lado la relación entre el titular de la capilla y el artista se pudo producir a través de la familia Liminyana: el clérigo Bartomeu Morelles, canónigo en Orihuela y procurador de los bienes de Guillem, estará en contacto directo con la familia Liminyana, que en el 1536 había encargado a Andrés la realización de su retablo en el Monasterio del Socorro, gozando de cierta estima social en la ciudad<sup>252</sup>. Por otro lado, se considera que el retablo no se realizase en una fecha alejada de la reja, en torno a 1540, ya que es cuando Guillen Desprats, canónigo en Valencia, toma posesión de este espacio y decide modificarlo. En este momento de la historia artística de la Diócesis de Cartagena, Andrés de Llanos era el único artífice localizado en su territorio que reunía todas las capacidades necesarias para realizar una composición del estilo y de la calidad de la *santa Catalina*, deudora en cuanto a tipología de la santa del Museo del Prado, que en la presente tesis se ha asociado a la labor conjunta de *los Hernandos*. En este punto resulta inviable no considerar al menor de los Llanos como uno de los discípulos que aprenderían el arte de la pintura directamente en el taller de *los tocayos* en Valencia, observando sus tipologías y reproduciéndolas. Como sucedía en el caso del retablo de *san Juan de la Claustra*, la obra no debe considerarse exclusivamente de Llanos sino que también contaría con la participación de sus colaboradores en los elementos iniciales. Para salir de toda duda, se debe considerar que el retablo es obra de un artista que poseía escenas, dibujos y estampas de origen italiano, como se evidencia de la interpretación del verdugo traído directamente del grabado que Marcantonio Raimondi realizó de la obra de Rafael en Roma (*La matanza de los inocentes*) y que también Vitoria adaptará con menor fortuna en el retablo de *Santiago*. Todos estos son detalles que el creador interpreta con una cierta comprensión del oficio de la pintura. De nuevo, un ejemplo de estas concepciones son los fondos paisajísticos con particulares montañas de piedras afiladas, cielos claros y arquitecturas duras, elementos éstos comunes en la pintura del heredero formal de Hernando de Llanos. Además, detalles como los fríos horizontes, los ropajes acolchados, las medias figuras del banco, son características comunes que en estos años se localizan únicamente en la producción de Andrés<sup>253</sup>. Es por todos estos motivos por lo que se atribuye la obra a este pintor en la década de los

---

<sup>252</sup> ACO. Not. 359 y Not. 60, s.f.

<sup>253</sup> Ver figura 37.





**Figura 37.** Andrés de Llanos. Retablo de *santa Catalina*. 1540 apróx. Óleo sobre tabla. Catedral de Orihuela. Fuente: Museo Arte Sacro de Orihuela.

años cuarenta, ya como un creador maduro.

Andrés de Llanos no sólo aceptará grandes encargos durante su larga carrera artística. Como se evidencia de sus trabajos en la catedral entremezclará pequeños encargos con grandes retablos, abarcando el mayor número de obras posibles durante sus casi treinta años de actividad. Como se ha insistido a lo largo del presente capítulo, el gran acierto de la carrera de Andrés es aplicar en los territorios de la antigua diócesis el sistema de trabajo que había traído su hermano desde Italia: insertar en sus encargos a pintores ya formados como colaboradores para agilizar sus cometidos. Esto provocó una evidente transmisión de tipologías y modelos de inspiración leonardesca que dificultan la correcta identificación de uno u otro pintor, ya que al partir todos de unos mismos dibujos y diseños que se transmitían entre sí, el único modo de diferenciarlos es a través de la técnica de ejecución.

#### **IV.2.5) La economía paralela al arte.**

A pesar de los numerosos encargos pictóricos, que sin duda se traducían en una significativa renta económica, el historiador Muñoz Barberán publicó una serie de notas de archivo que ligaban directamente a Andrés de Llanos con el lucrativo mercado del vino<sup>254</sup>. No será únicamente el menor de los pintores apellidados Llanos el que comerciara con este bien, sino que también Melchor, su sobrino, poseerá una serie de terrenos con explotaciones vinícolas. En el inventario de las posesiones del artista tras su muerte se localizan multitud de tinajas que no evidencian otra cosa que su inmersión directa en el mercado del vino como economía complementaria a la pintura. Fruto de esta actividad, Andrés de Llanos y Juan de Cuenca contratarán a Ferrán Martínez para cuidar unas viñas del pago de Membrillos hasta el momento de la vendimia por la suma de 5 ducados<sup>255</sup>. En este documento se aprecia cómo el pintor se preocupa por la gestión de una serie de viñas de su propiedad llegando al punto de contratar los servicios de una persona con el objetivo de que no le sustrajeran los frutos.

---

<sup>254</sup> MUÑOZ BARBERÁN, *Sepan quantos (Vida artística murciana de los siglos XVI-XVII)*, 141-142.

<sup>255</sup> AGRM - AHPM. Not. 108, fol. 520.



Se debe considerar esta bifurcación laboral como un trabajo extra, una especie de fondo de inversión del dinero de la pintura, para aumentar el patrimonio personal y familiar. Se desconoce si esta actividad fue idea directa de Andrés o si por su parte provendría de Hernando, ya que Melchor también poseería una serie de tierras propiedad de su padre. En este sentido, en el año 1538 Melchor de Llanos vende unas fincas del pago de Albadel a Juan Alonso de Ayén por 32.000 maravedíes, siendo testigo de todo ello Andrés de Llanos. Otro ejemplo es un documento en el que Justina de Llanos, hija de Melchor, y Bartolome de Carmona, su marido, en el año 1561 confirman poseer unas viñas mediante la donación de su tía Catalina de Albacete<sup>256</sup>.

#### **IV.2.6) Vida y consideración social.**

Ya desde la década de 1520 los padrones evidenciaban la alta posición económica -muy por encima de la de sus colegas- que poseía Andrés de Llanos por su labor en la pintura. Este hecho parece confirmarse más todavía en el padrón de 1548, donde tanto Andrés como Melchor, además de notificarse como residentes en la parroquia de Santa María, se declaran exentos de los pagos de los impuestos de moneda forera por manifestarse hidalgos por motivo de su linaje.

*Andres de Llanos, pintor, dijo ser Hijodalgo*<sup>257</sup>.

La hidalguía de la que Andrés de Llanos hace mención encuentra su justificación en el documento ya citado de 1541<sup>258</sup>. Se trata de una hidalguía adquirida por linaje y por lo tanto relacionada directamente con su renta. Este hecho a su vez conllevaba la obligación de tener un caballo y una serie de armas. En este sentido en el padrón de alardes de 1552 se localiza a Andrés y a Melchor como miembros de las milicias ciudadanas en el cuarto escalafón. Tenían el deber de mantener en buen estado una serie de armas cortas para la defensa de la ciudad en caso de necesidad. A pesar de ello, todavía se encontraban lejos de las altas fortunas de la ciudad, que tendrían la

---

<sup>256</sup> AGRM - AHPM. Not. 413, fol. 374 vto.

<sup>257</sup> AMMU. Leg.1067/16. Padrón de Moneda Forera de Santa María, 1548, fols. 8 y 18.

<sup>258</sup> Ver nota 165. AGRM - AHPM. Not. 146, fol. 251.

obligación de mantener armas largas.

*Andrés de Llanos pintor lanza y espada [...] <sup>259</sup>.*

Andrés se halla con frecuencia documentado como testigo en diversas escrituras desde 1533<sup>260</sup>. El 10 de diciembre de 1536, presencia una escritura hecha en las casas de Jaime Nadal por la que Isabel Hernández, viuda de Francisco Nadal, y Catalina Nadal, viuda de Cosme Pardo, dan en arriendo unas tierras. Es testigo también Jaime Nadal el viejo<sup>261</sup>. Otros documentos complementarios de la vida social del pintor se fechan en 1539, cuando Andrés de Llanos declara una deuda a Diego Magaz de 1.000 maravedíes<sup>262</sup>, y en 1545, cuando Melchor de Llanos y su mujer, Juana de Castro, reconocen una deuda por la compra de un caballo a Pedro Gómez y usan como testigo de tal venta al pintor<sup>263</sup>. Otra noticia es la de 1548 donde Melchor de Llanos y su esposa venden unas casas en Santa María y firma de nuevo Andrés de Llanos como testigo<sup>264</sup>. Sin embargo, goza de mayor interés histórico el documento del 1 de junio de 1545 donde Andrés de Llanos y Juan de Vitoria se declaran como fiadores del carpintero Ginés López, vecino de Liétor. En el documento el maestro carpintero se comprometía a devolver al canónigo Jerónimo Grasso lo recibido de su padre, Esteban Grasso<sup>265</sup>. Este documento es sugestivo por dos motivos: por un lado indica la presencia de Juan de Vitoria en el entorno de Andrés en un momento en el que todavía no firmaba encargos

---

<sup>259</sup> AMMU. Leg. 1068 (II) n.105. Padrón de Alardes de Caballeros de Cuantía. Parroquia de Santa María, 1552, fol. 2. También se cita al pintor Ginés de Escobar con una condición similar.

<sup>260</sup> AGRM - AHPM. Not. 107, s.f.

<sup>261</sup> AGRM - AHPM. Not. 144, fol. 13. Esta familia se encuentra íntimamente ligada con Andrés de Llanos a través del matrimonio del pintor con Isabel Nadal.

<sup>262</sup> AGRM - AHPM. Not. 109. Nota perteneciente al archivo personal de Manuel Muñoz Barberán. El protocolo está inmovilizado.

<sup>263</sup> AGRM - AHPM. Sig. 299, fol. 351.

<sup>264</sup> MUÑOZ BARBERÁN, *Sepan Quantos (Vida artística de Murcia en los siglos XVI-XVII)*, 136-137.

<sup>265</sup> AGRM - AHPM. Not. 38 fol. 278 vto. MUÑOZ BARBERÁN, *Memoria de Murcia, (anales de la ciudad de 1504 a 1629)*, 22; HERNÁNDEZ GUARDIOLA, “La estela de Hernando de Llanos en Tierras de Murcia. La vida del pintor Juan de Vitoria y su obra en la antigua diócesis de Cartagena”, 228.

en solitario; y por otro enlaza directamente a los pintores con los maestros de la zona de Albacete, certificando cómo su influencia llegaba hasta esos territorios. Otro documento que asocia al pintor con la figura de Vitoria es del año 1552, pocos meses antes de su muerte. En éste, Andrés hace las veces de tasador junto con Ginés de Escobar en la única obra cierta que se ha conservado de Juan de Vitoria, el retablo de *Santiago*<sup>266</sup>.

#### **IV.2.7) El pintor Andrés de Llanos y sus consecuencias.**

Andrés de Llanos muere a finales de 1552, como demuestra su testamento del 12 de diciembre. De dicho documento se extraen importantes informaciones como que estaba casado con Isabel Nadal y que dejó cuatro hijos: Andrés -clérigo-, Pedro, Luisa e Isabel. También se da noticia del artista que estaba trabajando con él durante los últimos años de su vida, Ginés de Escobar, y los retablos que estaban sin terminar:

*[...] Sepan cuantos esta carta de testamento vieren cómo yo Andrés de Llanos, vecino de la muy noble y leal ciudad de Murcia, estando enfermo pero en mi buen seso sana y entera memoria temiéndome de la muerte [...] que hago y ordeno este mi testamento y postrimera voluntad en el cual y del cual nombro y escojo por mis cabezaleros y ejecutores de él a Isabel Nadal mi ~~hijo~~ mujer y a Juan de Vitoria vecino de de la dicha ciudad [...]*

*[...] Item declaro que queda a deber Pedro Morales trece ducados del retablo que le hice cóbrense de él.*

---

<sup>266</sup> Este documento de tasación se analizará más adelante en el tema dedicado a Juan de Vitoria. AGRM - AHPM. Not. 309, fol. 275 vto. Anteriormente atribuido a Andrés de Llanos por TORMO en *Levante*; LÓPEZ JIMÉNEZ, “Descubrimiento de ser Juan de Vitoria el pintor del Retablo Mayor de la Ermita gótico mudéjar de Santiago”, 72-74; LÓPEZ JIMÉNEZ, “El retablo Mayor de la Ermita de Santiago”, 470-471; GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, “Hernando de Llanos y el clasicismo en la pintura del siglo XVI en Murcia”, 44-45; AGÜERA ROS, “Santiago, de lo literario a lo pictórico entre Rodríguez de Almela (1481) y Juan de Vitoria (1552)”, 7-21; BELDA NAVARRO y HERNÁNDEZ ALBADALEJO, *El arte en la Región de Murcia: de la Reconquista a la Ilustración*, 207 ; HERNÁNDEZ GUARDIOLA, “Las pinturas del antiguo retablo mayor de la Iglesia Parroquial de Letur”, 41-47; HERNÁNDEZ GUARDIOLA, “La estela de Hernando de Llanos en Tierras de Murcia. La vida del pintor Juan de Vitoria y su obra en la antigua diócesis de Cartagena”, 217 y 230-232.

*[...] Item me debe Gonzalo de Baena? un ducado de una imagen cóbrense de él.*

*[...] Item declaro que tengo a mi cargo de hacer unas andas de Yecla y me dieron para en parte de pago treinta ducados los cuales yo dí a Julián de Monte? carpintero? y a Juan Rodríguez para que hiciesen las andas de madera y no las han hecho conforme a lo capitulado entre mí y ellos [...] mis legítimos y universales herederos a Andrés de Llanos y a Pedro de Llanos y a Luisa de Llanos y a Isabel de Llanos mis hijos y que se los partan por iguales partes. [...] ]<sup>267</sup> .*

El testamento de Andrés de Llanos demuestra y confirma su relación con Juan de Vitoria, de cuya formación probablemente se haría cargo tras la desaparición de Jerónimo de la Lanza. Además, la viuda de Andrés encargará la finalización de las andas de Yecla a Vitoria como persona de extrema confianza del pintor en 1555<sup>268</sup>. A su vez, evidencia cómo en el momento de su muerte el artista que lo acompañaba no era ya Vitoria, que estaba firmando contratos en solitario como el de la ermita de Santiago, sino que tras su emancipación su puesto lo ocuparía Escobar, como se verá más adelante. Además cita específicamente hasta cuatro trabajos y deudas de los mismos que se verán irremediabilmente interrumpidas: los retablos para Morales y Salvador Navarro, la decoración de unas andas para la iglesia de Yecla -que no habían sido iniciadas por Julián de Monte y Juan Rodríguez- y la encarnación de una imagen a Gonzalo Baena. En un documento posterior se puede observar el inventario bienes que poseía el pintor, por lo que se deduce que debió morir al poco de testar<sup>269</sup>.

---

<sup>267</sup> Para una completa transcripción ver anexo documental. AGRM - AHPM. Not. 153/1533, fol. 889; LÓPEZ JIMÉNEZ, “Correspondencia pictórica Valenciano-Murciana. Siglo XVI y XVII”, 1; MUÑOZ BARBERÁN, *Memoria de Murcia (anales de la ciudad de 1504 a 1629)*, 30-31.

<sup>268</sup> Este contrato de cesión de la obligación contraída por Andrés de Llanos se analizará más adelante en el tema dedicado a Juan de Vitoria. AGRM - AHPM. Not. 314, fol. 153.

<sup>269</sup> AGRM - AHPM. Not. 154, fol. 752.

El origen del estilo que Andrés de Llanos demostró a lo largo de su carrera proviene de la re-lectura, y en ocasiones simplificación, de las concepciones de su hermano, que cuando llegó a Murcia por primera vez en 1514 aún conservaba con fuerza la impronta de Leonardo da Vinci y el influjo extraído del estudio de los grabados de artistas como Durero. Su técnica, todavía fundamentada en la metodología italiana de la pintura, se basaba en la realización y re-utilización de cartones preparatorios de las obras así como dibujos previos que quedaban delineados con fuerza sobre las tablas, al igual que los fondos arquitectónicos. Los resultados obtenidos fueron figuraciones de influencia leonardesca diluidas por el paso del tiempo y la pérdida técnica que Andrés demuestra en comparación con Hernando, así como una aplicación paisajista con grandes y evidentes carencias que provienen de la adaptación del *Sfumato*. Andrés, a diferencia de su hermano, muestra deficiencias a la hora de plasmar los volúmenes y las anatomías de los personajes, creando un efecto plástico deficiente y en muchas ocasiones desproporcionado. Los ropajes se caracterizan por un trazo grueso que trata de crear un efecto volumétrico y de movimiento en las figuras -multiplicándose en los bordes y en los plegados mayores- con el objetivo de crear mayor verosimilitud en las composiciones. Ese plegado de mantos y túnicas, que en ocasiones puede resultar enérgico, se suaviza cuando se trata de plasmar la figura femenina, adquiriendo unas connotaciones cercanas a los elementos naturalistas de clara inspiración italiana. Se debe considerar que en el caso de la figuración de la mujer, Andrés de Llanos contaría con un mayor número de ejemplos a modo de dibujos y grabados, lo que le permitió crear composiciones de mayor nivel como la *santa Catalina* de la catedral de Orihuela. Los paisajes que sirven como marco expositivo de las figuras se caracterizan por ser atmósferas límpidas, con un evidente degradado de tonos hacia el azul - verdoso con el objetivo de crear la sensación de lejanía. Su manejo de la perspectiva, así como las relaciones espaciales entre las figuras y las arquitecturas, le servía para crear composiciones de carácter irreal mitigadas en parte por la construcción en los primeros planos de suelos pedregosos carentes de vegetación sobre los que se proyectan las sombras de los personajes. Todas estas características, unidas a los elementos de la pintura italiana que Hernando pudo ver en sus años de formación -guirnaldas, arquitectura renacentista, etc.- re-definidas por Andrés, son comunes en su

producción como pintor en solitario.

Las singularidades pictóricas de Andrés de Llanos se pueden resumir como una modesta interpretación del arte de Hernando de Llanos, modificando las tipologías humanas, reduciéndolas a mantos y túnicas de plegado suave y formas casi aplanadas que apenas consiguen mostrar la redondez que simulan. Con el pasar de los años Andrés de Llanos recibirá nuevas influencias artísticas que lo llevarán a ganar en brillantez y luminosidad, y que tienen como consecuencia directa las concepciones presentes en el retablo de *san Juan de la Clastra*. Estas variaciones se debieron a la adquisición de nuevos modelos que se añadieron a los heredados de Hernando. El pintor morirá en 1552, sin embargo no se conserva nada posterior a 1545 que se pueda atribuir a su figura y que permita conocer los posibles cambios estéticos de su pintura en la etapa final.

Tras analizar la vida artística de Andrés de Llanos, la principal conclusión que se extrae es que el menor de los Llanos es el maestro más destacado de la diócesis durante el segundo cuarto del siglo XVI. Este pintor mantuvo el monopolio artístico durante prácticamente los treinta años que duró su carrera artística, y junto a él colaboraron otros pintores con diferentes grados de formación que se integraron en su organigrama de trabajo y se especializaron en el oficio, adquiriendo sus peculiares características artísticas y quedando oscurecidos documentalmente por su labor: Juan de Vitoria y Ginés de Escobar. Lo cierto es que tras la desaparición de Andrés la calidad pictórica descendió notablemente, comenzando un periodo de decadencia que concluiría con las prematuras muertes de Escobar y Vitoria -1554 y 1557/8 respectivamente-. A pesar de ello, su influencia estética se mantendrá -de modo indirecto- hasta 1570, año de la muerte del último de sus herederos pictóricos, y declarado sobrino de Vitoria, Ginés de la Lanza.

### **IV. 3) Jerónimo de la Lanza:**

La reconstrucción de la figura de Jerónimo de la Lanza conlleva una gran dificultad por la escasez de documentos que se han conservado. Como se ha podido observar en el capítulo anterior, este maestro -como él mismo se hacía llamar- se encuentra documentado principalmente en los trabajos de dorado del retablo principal de la catedral tras la desaparición de Hernando de Llanos, en colaboración con su hermano y sucesor Andrés de Llanos.

#### **IV.3.1) Los documentos referentes a la vida y obra de Jerónimo de la Lanza.**

Al igual que sucedía con las primeras noticias artísticas del menor de los Llanos, las referencias a este pintor se localizan en las notas de González Simancas relativas al perdido libro de fábrica que comenzaba en 1513. En el año 1526, en el citado documento, se reflejaba el pago a Jerónimo de la Lanza, junto con Andrés de Llanos, por dorar parte del retablo mayor<sup>270</sup>:

*[...] Pintores.- Ytem han ganado andres de llanos y me jerónimo de la lanza pintores ciento y quarenta y ocho mil y quinientos mrs los nueve mil y setecientos y cinq<sup>a</sup> que se le devian [...] por el dorar de cinco pilares del retablo mayor [...] ]<sup>271</sup>.*

De nuevo en 1528 se nombra a “M.” Jerónimo de la Lanza en las cuentas de pagos de la catedral culminando una serie de trabajos en el altar mayor. No obstante, en otro documento, el artista aparece citado como entallador junto con Jerónimo Quijano, trabajando en la sacristía de la iglesia mayor de Murcia.

*[...] ytem que pagó á maestre Jeronymo maestro de las obras de los jornales suyos y de tres oficiales que trabajan en los cajones (de la Sacristía) desde dieciocho dias de noviembre (...) hasta ultimo de*

---

<sup>270</sup> GONZÁLEZ SIMANCAS, *Catálogo monumental de España. La Provincia de Murcia*, 558-560; LÓPEZ JIMÉNEZ, “Recientes hallazgos de una tabla de la Escuela de Llanos, dos Orrentes y otras obras en Alicante y Murcia”, 2-3.

<sup>271</sup> Transcripción publicada por Manuel González Simancas en: GONZÁLEZ SIMANCAS, 559.



*diciembre de (1526) i cinquenta y vn mil y novecientos y treinta y siete maravedís con los cuales están pagados de todo el dicho tiempo hasta primero de enero [...]*

*[...] masque pago a Pero Lamiquez y a Miguel Jerónimo y a Ginés de León de lo que han trabajado en los caxones desde veynte y vno de agosto de (1527) hasta ultimo de diciembre del dicho año (...) mil y quinientos y treinta y vn maravedis quedan pagados de todo el dicho tiempo [...]*<sup>272</sup>.

A mediados de la década de 1530 comienzan los pagos, junto a Andrés, por pintar las puertas del órgano siendo el último de ellos en 1537, donde se cita un descargo a *los pintores*, que no podían ser otros que Andrés y Jerónimo<sup>273</sup>. Desde 1537, fecha de la última mención de su actividad artística<sup>274</sup>, no se vuelve a encontrar rastro de Jerónimo de la Lanza hasta que en 1540, en un documento referente a Juan de Vitoria, se especifica que éste era hermano de Francisca Pérez, mujer del *maestre* Jerónimo de la Lanza, que ya había muerto en octubre de 1540<sup>275</sup>.

#### **IV.3.2) Una reconstrucción difícil.**

Las conclusiones que se pueden extraer de los breves datos documentales sobre la vida de Jerónimo de la Lanza que han llegado hasta la actualidad, hablan de una actividad de casi diez años caracterizada por una estrecha colaboración, en igualdad de condiciones, con Andrés de Llanos en los trabajos de la catedral. El hecho de que Jerónimo de la Lanza desapareciera de los documentos a partir de 1537 no demuestra específicamente que muriera en ese año, sino que pudo haber continuado sus

---

<sup>272</sup> Transcripción publicada por Manuel González Simancas en: GONZÁLEZ SIMANCAS, “La catedral de Murcia. Noticias referentes a su fábrica y obras artísticas”, 522.

<sup>273</sup> GONZÁLEZ SIMANCAS, *Catálogo monumental de España. La Provincia de Murcia*, 558-560.

<sup>274</sup> ACM. Caja 4, libro 7, fol. 31.

<sup>275</sup> Este documento se analizará en el capítulo dedicado a Juan de Vitoria. AGRM - AHPM. Not. 148, fol. 58.

intervenciones como colaborador de Andrés de Llanos y de Jerónimo Quijano, y no como un maestro autónomo que firmaría encargos externos a su labor en la catedral. No se debe olvidar que en el registro de pagos de la catedral se citaba a todos y a cada uno de sus trabajadores, cabezas de taller o colaboradores por igual, mientras que en los encargos privados el contrato estaría encabezado únicamente por el director del cometido. Aún así, el hecho de su denominación como *maestre* casi desde su primera aparición documental en Murcia abre la posibilidad de que Jerónimo de la Lanza se dedicara a otros menesteres dignos de tal consideración, que no han sido localizados documentalmente, durante los años de su colaboración con Andrés de Llanos en la catedral de Murcia.

La actividad artística de Jerónimo de la Lanza en Murcia se empieza a documentar en torno a 1526. En este sentido, su aparición coincidiendo con la llegada a esta ciudad de Jerónimo Quijano abre la posibilidad de que ambos vinieran desde Granada, aunque nunca se le denomine como originario de esta ciudad. González Simancas lo cita en su catálogo como *pintor, dorador y entallador* por lo que existe la posibilidad de que Jerónimo sirviera las veces de entallador junto con Quijano y de pintor y dorador con Andrés, siempre inserto en los trabajos de la catedral. Otra información que se puede extraer de las transcripciones de González Simancas es la “M” que precedería al nombre de Jerónimo en algunos de sus documentos. En un primer momento el historiador cordobés lo interpreta como *Maestro*, mientras que en su posterior artículo de 1911 como *Miguel*. Es curioso porque, como se ha visto, el propio González Simancas localizó en las cuentas de la catedral un descargo a *Miguel Jerónimo de la Lanza* en 1527, cobrando por las cajoneras de la sacristía junto con Ginés de León y Pere Lamíquez<sup>276</sup>. No se debe olvidar que en los documentos posteriores, con carácter social, a Jerónimo de la Lanza se le denomina habitualmente como *mestre*, por lo que esta nomenclatura parece ser la correcta.

---

<sup>276</sup> Ver nota 272. GONZÁLEZ SIMANCAS, “La catedral de Murcia. Noticias referentes a su fábrica y obras artísticas”, 522.

Un elemento fundamental para comprender la importancia de Jerónimo de la Lanza es esclarecer su relación con Juan de Vitoria, al que sus hijos llamarán “tío”. En este sentido, un documento acerca de la dote de Antonia Pérez entre Luis de Guevara y Juan de Vitoria del 19 de febrero de 1555 desvela un gran número de filiaciones entre los de la Lanza y Vitoria. En dicha noticia el platero Luis de Guevara, menor de 25 años al depender todavía jurídicamente de su padre, Lorenzo Guevara, nombra a Juan de Vitoria como su tío, otorgando al pintor una relación de hermandad con su madre Antonia Pérez. En la frase siguiente se cita a *Maestre* Jerónimo de la Lanza como cuñado de Vitoria, testificando que fueron ambos los encargados de acordar los pagos por el matrimonio de Antonia Pérez con Lorenzo Guevara en 1534. Esta escritura es clave para establecer la relación entre ambos creadores:

*[...]Yo Luis de Guevara digo que por quanto al tiempo que la dicha Antonia Pérez mi madre celebró matrimonio en faz de Santa Madre Iglesia con el dicho Lorenzo de Guevara mi padre vos Juan de Vitoria mi tío, hermano de la dicha mi madre, y maestre Jerónimo de la Lanza vuestro cuñado de una conformidad hicisteis donación a la dicha Antonia Pérez mi madre de doscientos ducados que valen y montan setenta y cinco mil maravedíes para ayuda al sustento y cargas de su matrimonio [...]*<sup>277</sup>.

El documento continúa y habla de la división de los bienes de Catalina Pérez, madre de Juan de Vitoria, Ginés de Murcia, Isabel Pérez y Francisca Pérez, hermanos todos ellos. Se sabe por noticias posteriores que una Francisca Pérez fue la esposa de Jerónimo y madre de su hijo, el también pintor Ginés de la Lanza. No cabe más que identificar a esta Francisca Pérez, hermana de Juan de Vitoria, como la esposa del artista. Esta filiación explicaría de manera definitiva el alto grado de unión entre ambos, así como la posibilidad de que el primer periodo formativo de Vitoria, anterior a su

---

<sup>277</sup> Para una completa transcripción ver anexo documental. AGRM - AHPM. Not. 134, fol. 153 vto. Este documento venia a confirmar el pago de la dote establecida en 1534 entre Jerónimo de la Lanza y Lorenzo Guevara: AGRM - AHPM. Not. 146, fol. 100.

colaboración con Andrés de Llanos, se produjera con este maestro. Por lo tanto, la relación familiar se crearía a partir del matrimonio de Jerónimo de la Lanza, siendo este documento el que certifica definitivamente su familiaridad como “cuñados”. Otro registro referente a la partición de los bienes del Catalina Pérez, difunta, es del 27 de abril de 1556. En dicha nota se cita al hijo mayor de Jerónimo de la Lanza con el nombre de *Miguel Ángel*, coincidiendo en cuanto al primero de sus nombres compuestos con el de su progenitor. Como se verá posteriormente, su hijo Ginés, último representante de la forma hernandesca, llamará a su hijo Jerónimo de la Lanza Biqué, creando de este modo una sucesión familiar donde la repetición de nombres parecía algo habitual.

*En la ciudad de Murcia veintisiete días del mes de abril año del señor de mil quinientos cincuenta y seis años ante mí el escribano y testigos yuso escritos Juan de Vitoria, pintor, vecino de Murcia dio y otorgó todo su poder cumplido libre, llenero y bastante según que lo tiene a Miguel de la Lanza, clérigo, su sobrino, vecino de la dicha ciudad especialmente para que en su nombre pueda estar presente al otorgamiento de una escritura que ha de hacer y otorgar Ginés de Murcia, su hermano, vecino de la ciudad de Granada, sobre que se ha de desistir y apartar de cierto pleito y demanda que le tiene puesta al dicho Juan de Vitoria sobre los bienes de Catalina Pérez, su madre y de los bienes y herencia de Juana Pérez, su hermana [...]*<sup>278</sup> .

El motivo de proponer la relación entre el primero de los de la Lanza y el Reino de Granada, proviene del hecho de que la primera mención de Jerónimo en Murcia, en el año 1526, coincide con la llegada de Jerónimo Quijano a la ciudad para ocuparse de los trabajos de la catedral, sustituyendo a Jacobo Florentín. La teoría de la relación entre de la Lanza y Quijano obtiene sustento documental en el ya citado mote de pago rescatado por González Simancas un año después del arribo de ambos a la ciudad, en

---

<sup>278</sup> Para una completa transcripción ver anexo documental. AGRM - AHPM. Not. 221, fol. 126 vto.

1527, donde se nombra a un Jerónimo de la Lanza en las labores de la sacristía, ejecutadas bajo diseño de Quijano. Una casualidad que parece explicarse únicamente con su denominación como *tallista, pintor y dorador*.

#### **IV.3.3) Un artista de oficio.**

Estas son las únicas referencias conocidas a la vida y obra de Jerónimo de la Lanza. De ellas se comprende la labor de un artista de oficio que colaboraría activamente en gran parte de los trabajos que se estaban realizando en la catedral durante la primera mitad del siglo XVI, aunque tampoco se debe descartar su participación en obras privadas, realizadas tanto por Andrés de Llanos como por Jerónimo Quijano, entre 1526 y 1540. La presencia estilística de un segundo pintor en las tablas de la *Virgen de los Llanos* de Albacete -observable en la parte del banco, donde se representan profetas, y a algunos personajes de las tablas principales que parecen contener rostros que no corresponden a la pintura de Andrés- abren la posibilidad de que la colaboración entre estos artistas no se ciñera exclusivamente a las labores de la catedral de Murcia, sino que cooperaran en diversas ocasiones. No se conocen encargos en Murcia directamente realizados por este artista en solitario ni ninguna obra atribuible a su labor pictórica.

Una posibilidad plausible en vista de los documentos es que Juan de Vitoria fuera aprendiz de Jerónimo mientras duró su periodo de actividad en Murcia, y que tras su muerte, continuara su formación -o su especialización- en el mundo de las artes bajo el abrigo de Andrés de Llanos. Esto explicaría la estrecha relación entre la familia de la Lanza, Andrés de Llanos y Juan de Vitoria, una conexión inicialmente profesional que se profundizaría hacia lo personal hasta el punto de considerar Ginés de la Lanza, quien aparentemente no tendría una buena relación con su madre, a Vitoria como el cabeza de familia<sup>279</sup>. A su vez, ayudaría a esclarecer el por qué de esta herencia tipológica: una sucesión artística directa a través de la transmisión de modelos y grabados entre Hernando-Andrés-Jerónimo-Juan hasta llegar finalmente a Ginés, quien además

---

<sup>279</sup> Para una completa transcripción ver anexo documental. AGRM - AHPM. Not. 310, fol. 21 vto.

comprará a su madre una serie de papeles y útiles de pintura que habían pertenecido a su padre y que junto con la herencia recibida de su tío Juan de Vitoria lo ayudarían a realizar sus composiciones.

#### **IV. 4) Ginés de Escobar:**

La actividad artística de Ginés de Escobar se encuentra inserta con toda probabilidad en el taller de Andrés de Llanos como colaborador. En el testamento de éste, de diciembre de 1552, dice deberle al pintor una importante suma de dinero por su participación en dos retablos que *están sin acabar*, propiedad de Morales y de Luis Navarro. El maestro debió concertar estos retablos en torno a 1545-48 o años inmediatamente posteriores, por lo que es posible que la presencia de Escobar en el taller de Andrés se produjera para suplir la salida del que había sido hasta entonces el colaborador habitual de maestro, Juan de Vitoria, que debió de emanciparse profesionalmente a finales de la década de 1540. Y es que, paralelamente, en el testamento de Andrés, Juan de Vitoria es nombrado como cabezalero, lo que significa que había una gran relación entre los tres artistas, casi familiar.

##### **IV.4.1) La actividad documental de Ginés de Escobar.**

La primera nota que hace mención a la obra en solitario de Ginés de Escobar se produjo el 2 de marzo de 1551, más de un año antes de la muerte de Andrés. En estos primeros años de la década de 1550 comenzarán los encargos por separado tanto de Escobar como de Juan de Vitoria, lo que unido a la desaparición en los contratos artísticos de Andrés de Llanos podría evidenciar que el maestro, por cansancio o enfermedad, se retirara a un segundo plano, recogiendo su testigo estos nuevos artistas que habían surgido de su taller. La obligación entre Ginés de Escobar y los cofrades de la capilla de Nuestra Señora del Rosell era para la realización de un retablo con la iconografía de *la Asunción de Nuestra Señora* con seis ángeles, cuatro a los lados y dos portando la corona. A los pies se debía situar un serafín. El artista se comprometió a realizar el retablo con muy buenos colores y con todo el oro que se requiriera para la moldura que hacía las veces de marco de alrededor de medio palmo de ancho<sup>280</sup>:

---

<sup>280</sup> Ver figura 38.

*Sepan cuantos esta carta y pública escritura vieren cómo yo Ginés de Escobar, pintor de imaginería, vecino que soy de esta ciudad de Murcia, otorgo y conozco que me obligo de hacer a los mayordomos y cofrades de la capilla de Nuestra Señora del Rosel un retablo para la capilla de los corredores del mercado en la dicha capilla del Rosel el cual prometo de hacer según y de la forma y manera que está trazado en una muestra que queda en vuestro poder la (sic) cual ha de ser de la advocación a la Asunción de Nuestra Señora y ha de ser la imagen de esta manera que [...] el retablo con seis ángeles los cuatro que tengan los lados y los dos que tengan la corona y un serafín a los pies y todo lo cual prometió de hacer de muy buenos matices y con el oro que se requiera o fuere necesario y la corona ha de ser de oro lo cual prometo de dar acabado perfectamente y a contentamiento de maestros con su moldura alrededor dorada de medio palmo y así mismo el arco de ladrillo por la parte de dentro de azul con sus estrellas doradas y yo me obligo de poner toda la madera y costa y ma (...) y todo lo demás por manera que lo tengo de dar asentado y puesto en toda perfección para el día de pascua [...] <sup>281</sup>.*

Ginés de Escobar, al igual que Andrés Llanos, se encuentra documentado en el padrón de alardes de 1552 como miembro de las milicias ciudadanas en el cuarto escalafón. Tenía por tanto la obligación de mantener en buen estado una serie de armas cortas para la defensa de la ciudad en caso de urgencia pero alejado de los hidalgos y la burguesía de la ciudad, que tendrían las obligaciones superiores. Al igual que en el caso de Andrés, este documento sirve para confirmar el cierto acomodo económico del que gozaban algunos pintores durante los primeros años de la segunda mitad de siglo.

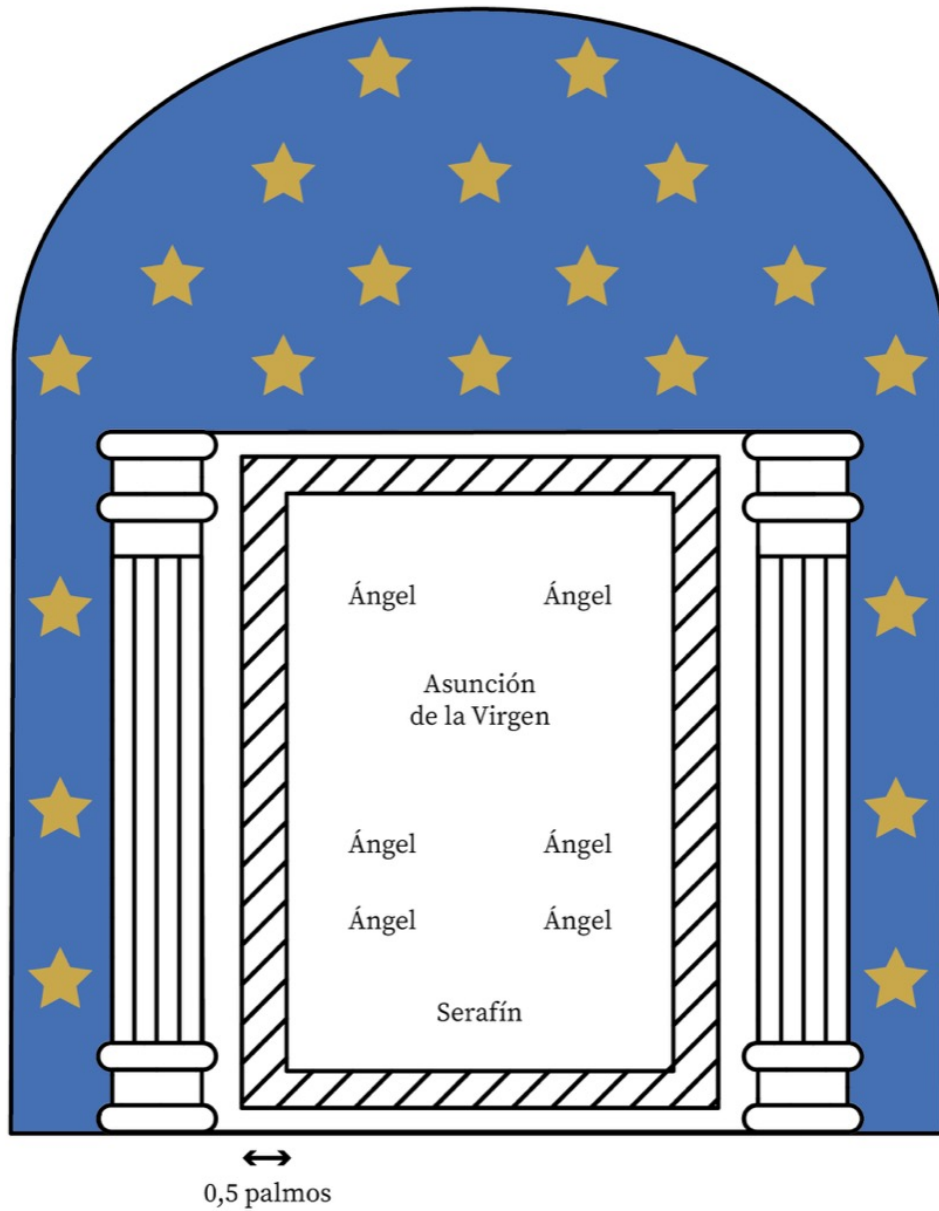
*Ginés de Escobar pintor lanza y espada [...] <sup>282</sup>.*

---

<sup>281</sup> Para una completa transcripción ver anexo documental. AGRM - AHPM. Not. 87, fol. 73 vto.

<sup>282</sup> AMMU. Leg.1068 (II) n.105. Padrón de Alardes de Caballeros de Cuanfía. Parroquia de Santa María. 1552; fol. 2.





**Figura 38.** Reconstrucción simplificada e idealizada del posible aspecto del retablo de la capilla del Rosario de Ginés de Escobar.

En el mismo año de 1552 fue requerido junto con Andrés para realizar la tasación de las pinturas del retablo de *Santiago* que Vitoria había hecho para los cofrades de la ermita murciana de esta advocación desde el año anterior, única muestra que se conserva segura de su mano. Este documento evidencia no sólo la cercanía entre los pintores, sino además el hecho de que Ginés de Escobar en este momento ya poseía la maestría del arte, y que por lo tanto Andrés de Llanos seguiría aplicando la fórmula de rodearse de artistas ya formados para acometer sus encargos.

*[...] Juan de Vitoria pintase y dorase el retablo del altar mayor de la iglesia de señor Santiago de esta dicha ciudad y que después de hecho y asentado pusiesen dos personas del oficio para que lo que las tales personas declarasen que merecía de hechuras el dicho retablo lo pagase el dicho Alonso de Tenza al dicho Juan de Vitoria, [...] y así el dicho Alonso de Tenza y el dicho Juan de Vitoria han nombrado para el dicho aprecio a Andrés de Llanos y Ginés de Escobar, maestros imaginarios del dicho arte, vecinos de la dicha ciudad que presentes estaban, para que aprecien el dicho retablo[...]*<sup>283</sup>.

En estos años Ginés de Escobar era residente en la parroquia de Santa María, ya que el 25 de junio de 1552 alquila una casa en dicha zona por un año y por 16 ducados<sup>284</sup>. En diciembre de 1552 se produce la muerte de Andrés de Llanos. Del análisis de su testamento se puede intuir que Escobar se encontraba completamente inmerso en la actividad del taller de Andrés como colaborador, trabajando con el maestro en al menos dos retablos donde se especifica además la cantidad que se le adeudaba. Este hecho viene a confirmar también cómo su grado de implicación era superior al de un simple aprendiz, por lo que se debe considerar como un asistente artístico que recibía un sueldo por sus servicios prestados:

---

<sup>283</sup> Ver nota 266. AGRM - AHPM. Not. 309, fol. 275 vto.

<sup>284</sup> AGRM - AHPM. Not. 1533, fol 184.

*[...] Item declaro que tengo dado a Ginés de Escobar para en cuenta y pago de lo que trabajó en el retablo de Morales cuatro mil doscientos sesenta y un maravedíes según que está asentado en mi libro [...].*

*Item declaro que en cuenta del retablo de Salvador Navarro tengo dado a Ginés de Escobar un mil setecientos tres maravedíes según que parecerá por el dicho mi libro [...] <sup>285</sup>.*

En 1553 Escobar actúa como testigo en una venta<sup>286</sup>, y en una fecha no muy lejana del citado año debió de concertar su segundo y último gran encargo en solitario: el retablo de la *Encarnación*, para la capilla de la Vera Cruz de la iglesia de Santa Eulalia en Murcia, que por muerte prematura del pintor se comprometió a acabar Juan de Vitoria el 27 de junio de 1554<sup>287</sup>:

*En la muy noble y leal ciudad de Murcia veintisiete días del mes de junio año del nacimiento de nuestro salvador Jesucristo de mil quinientos y cincuenta y cuatro años en presencia de mí el escribano público y testigos yusoescritos Juan de Vitoria pintor de imaginería vecino de esta ciudad de Murcia se obligó de hacer al señor Martín Ruiz Alarcón vecino de la dicha ciudad y a la señora doña Aldonza de Sandoval su mujer que presentes estaban conviene a saber un retablo para la capilla que tienen en santa Olalla de la advocación de la Vera Cruz el cual dicho retablo ha de ser y se ha de pintar de la advocación de la Encarnación de Nuestra Señora en medio el retablo y hacer todo lo demás que queda por hacer de él el cual está dibujado por Ginés de Escobar pintor, difunto, el cual dicho retablo ha de*

---

<sup>285</sup> Ver nota 267. AGRM - AHPM. Not. 153, fol. 889.

<sup>286</sup> AGRM - AHPM. Not. 154, fol. 449 vto.

<sup>287</sup> El documento sobre el traspaso de la obligación lo dio a conocer el conde de Roche en un artículo aparecido en *EL DIARIO DE MURCIA* de 16 de noviembre de 1888. Baquero Almansa la insertó en su conocido libro *Los profesores de las Bellas Artes murcianos*.

*quedar perfectamente acabada la moldura dorada y los campos de las figuras e historias han de ser cielos y suelos de colores y la imagen de la Concepción [...]*<sup>288</sup>.

Al ser sustituido por Vitoria, algunos cronistas como el conde de Roche atribuyeron una filiación artística entre Escobar y Vitoria, algo que se descarta por ser su compañero -o sucesor- en el taller de Andrés. Los motivos que llevarían al comitente Ruíz Alarcón y a su mujer Aldonza de Sandoval a confiar el retablo a Vitoria serían los de mantener una línea pictórica determinada en un retablo que había sido ya dibujado en gran medida por Escobar en el momento que Juan de Vitoria se haría cargo del conjunto.

#### **IV.4.2) Un pintor de transición.**

La carrera en solitario de Ginés de Escobar terminaría muy pronto, ya que en una fecha precedente a 1554 moriría. Por lo tanto, se trata de un artista cuya producción individual duró apenas tres años en los que consiguió procurarse al menos dos retablos, uno de ellos inacabado. Es muy probable que su primera labor en el campo de las artes quedara inserta en el taller artístico de Andrés de Llanos, como evidencian los pagos documentados en el testamento del menor de los Llanos. Otro elemento del que la presente tesis propone alejarse es la presunción de su origen mazarronero que propusieron el conde de Roche y Baquero Almansa pero de la que no se han conseguido localizar documentos que la certifiquen o desmientan. Sobre su estilo pictórico, tampoco se ha conservado ninguna obra que por tipología o iconografía recogida en los únicos dos contratos de su producción en solitario que han llegado hasta la actualidad se puedan asociar al pintor. Sin embargo, a tenor de su demostrada pertenencia a este taller de pintura, se le puede atribuir una filiación artística descendiente de Hernando de Llanos, re-inventada y diluida a través de la obra de Andrés de Llanos.

---

<sup>288</sup> Para una completa transcripción ver anexo documental. AGRM - AHPM. Not. 93, fol. 387 vto.

#### **IV. 5) Juan de Vitoria:**

Si la figura de Andrés de Llanos resultaba interesante por su importancia en el panorama local, no lo es menos la de Juan de Vitoria. Lamentablemente es poca la obra que se ha conservado de este artista que tomaría el relevo de Andrés de Llanos en los encargos principales de la antigua Diócesis de Cartagena. En 1551 realizó su única obra segura -el retablo de la ermita de Santiago- realizando otros encargos hasta su muerte en una fecha cercana a 1557. Por lo tanto, hablar de la obra de Vitoria es hablar de una producción en solitario que duró menos de siete años en los que consiguió contratar ciertas obras de interés. La muerte lo sorprendería prematuramente -artísticamente hablando- pasando el testigo a su sobrino Ginés de la Lanza.

##### **IV. 5.1) Juan de Vitoria en los documentos.**

El primer documento que habla de la actividad pictórica de Juan de Vitoria se localiza en 1538 en la población albaceteña de Chinchilla y fue publicado por García-Sáuco Beléndez y posteriormente Lorenzo Hernández Guardiola<sup>289</sup>. La noticia dada a conocer por estos historiadores no caracteriza la labor de un maestro sino uno de los trabajos típicos de un oficial de pintura: encargos menores y secundarios destinados a ser ejecutados por los colaboradores o aprendices de un cabeza de taller. En este caso en particular, Vitoria fue remunerado por su labor en el dorado de una peana en un momento, finales de la década de 1530, en el cual Andrés de Llanos se encontraría en Albacete para la realización de las tablas del retablo de la *Virgen de los Llanos*, en la iglesia de San Juan, bajo estructura original de Jerónimo Quijano. Por lo tanto, es improbable que Vitoria en 1538 hubiera obtenido la maestría de la pintura, ya que no se localiza un encargo a su nombre como pintor en solitario hasta 1551, y sí que formara parte de la dinámica del taller de Andrés de Llanos, que en ese momento se concentraba en los trabajos de embellecimiento de la principal iglesia de Albacete, posiblemente en compañía de Jerónimo de la Lanza.

---

<sup>289</sup> Archivo Histórico de la Diócesis de Albacete. Libro de Cuentas (1536-1541) de la parroquial de Chinchilla, fol. LXIV. En: HERNÁNDEZ GUARDIOLA, “Las pinturas del antiguo retablo mayor de la Iglesia Parroquial de Letur”, 11-15.

En 1540 aparece documentado por primera vez en Murcia. En este sentido, el 15 de abril firma como testigo en la capital del Segura en la compra de una montura a Juan Pérez Beltrán<sup>290</sup>. Los documentos artísticos donde se cita a Juan de Vitoria son escasos y no son representativos de la labor de un artífice al que algunos historiadores le han querido otorgar una importancia capital para el desarrollo de la pintura en el siglo XVI en Murcia, estatus que como se observa encaja documentalmente con Andrés de Llanos. Es muy probable que esta falta de documentación sobre la figura de Vitoria se debiera a que, como en el caso de Escobar, su figura se viera absorbida por el taller de Andrés donde encargos, escrituras y demás elementos burocráticos de su labor artística estarían firmadas por maestro principal del taller, apareciendo los colaboradores únicamente en documentos de índole personal como un testamento, su presencia como testigos, o pagos de grandes instituciones como podría ser una catedral.

*El 15 de abril de 1540 Juan de Vitoria aparece como testigo en Murcia en un protocolo notarial. Tras su presencia en Chinchilla, el año siguiente recalca de nuevo en Murcia en el '41 [...]*<sup>291</sup> .

Un nuevo dato inédito es que Juan de Vitoria era hijo del platero Gil de Vitoria y de Catalina Pérez. Esta referencia documental, que trataba el tema de una donación entre la madre del pintor Catalina Perez y la hermana Isabel Pérez, además de confirmar su origen murciano permite conocer su relación con Jerónimo de la Lanza. Y es que el documento especifica cómo la otra hermana de Vitoria, Francisca Pérez, casará con *maestre* Jerónimo, certificando además que éste ya había muerto en una fecha anterior a octubre de 1540.

*Sepan cuantos esta carta de cesión y donación vieren cómo yo Catalina Pérez mujer que fui de Gil de Vitoria difunto vecina de esta muy noble y leal ciudad de Murcia digo que por cuanto yo tengo dado*

---

<sup>290</sup> AGRM - AHPM. Not. 108, fol. 234 vto.

<sup>291</sup> HERNÁNDEZ GUARDIOLA, “La estela de Hernando de Llanos en Tierras de Murcia. La vida del pintor Juan de Vitoria y su obra en la antigua diócesis de Cartagena”, 233.

*en casamiento de mis propios bienes a Isabel Pérez mi hija mujer de Miguel de Valdivieso difunto quince mil maravedíes y así mismo tengo dado de mis propios bienes a Francisca Pérez mi hija mujer que fue de maestre Jerónimo de la Lanza otros quince mil maravedíes y a Antonia Pérez mi hija difunta di en casamiento otros quince le mandé? para su casamiento muchos maravedíes y le di de mis bienes más de quince mil maravedíes y para que con lo que yo le mandé (...) vos Juan de Vitoria mi hijo le disteis y pagasteis por mí a la dicha Antonia Pérez mi hija veinticinco mil maravedíes que con los otros bienes le mandé [dar] señaladamente sobre unas casas que yo tengo en la colación de San Bartolomé [...] ]<sup>292</sup>.*

Otro documento complementario donde se especifica esta relación familiar es del año 1541<sup>293</sup>. En esta carta de donación, Juan de Vitoria hace las veces de testigo en una cesión a Isabel Pérez de Vitoria, su otra hermana y mujer de Miguel de Valdivieso, difunto, en la casa de la viuda de Jerónimo de la Lanza, Francisca Pérez. Gil de Vitoria, maestro platero y padre de Juan de Vitoria trabajará en la ciudad en los primeros años del siglo XVI y tras su desaparición será Miguel de Valdivieso el encargado de continuar con los trabajos de platería, llegando incluso a trabajar en la catedral en los mismos años en los que su otro cuñado, Jerónimo de la Lanza, estaría ocupado en labores de talla y pintura en el templo murciano<sup>294</sup>. Por lo tanto, este nexo común de unión entre todos los personajes explicaría cómo Juan, que procedía de una familia de plateros, pasaría a formarse junto con Jerónimo de la Lanza con una edad tardía y posteriormente, tras la muerte de éste, trabajaría con el otro maestro que hacía las veces de pintor en la catedral, Andrés de Llanos. Junto con Andrés se encontraba en 1545, en este caso en la escritura de fianza del carpintero Ginés López, de Liétor, que se hacen en

---

<sup>292</sup> Para una completa transcripción ver anexo documental. AGRM - AHPM. Not. 148, fol. 58.

<sup>293</sup> AGRM - AHPM. Not. 147, fol. 345.

<sup>294</sup> ACM. Caja 4, libro 07, fol. 4 vto. En el año 1534 Miguel de Valdivieso recibe del cabildo la suma de 1.099 maravedís por la realizar cuatro ciriales de plata y otros trabajos de aderezo en cetros y ampollas. En: GARCIA ZAPATA, *La orfebrería en el Antiguo Reino de Murcia. Diócesis de Cartagena*, 198.



las casas del obispo por una deuda con Jerónimo Grasso, canónigo de la catedral de Murcia<sup>295</sup>.

Será ya en 1551 cuando despegará su carrera en solitario, momento en el que Andrés parece alejado de la vida artística. La vida profesional independiente de Vitoria fue corta pero, al igual que sucedió con Ginés de Escobar, contará con al menos dos importantes encargos: la ermita de Santiago y Villena, más la finalización del retablo de Santa Eulalia. En este sentido, el retablo de *Santiago* es la única demostración de su arte que ha llegado hasta el día de hoy con suficientes garantías para atribuirla con certeza a su mano<sup>296</sup>. Como se ha visto precedentemente, en 1552 lo tiene acabado y asentado y sus tasadores fueron Ginés de Escobar y Andrés de Llanos. Un extracto del documento de la tasación dice así:

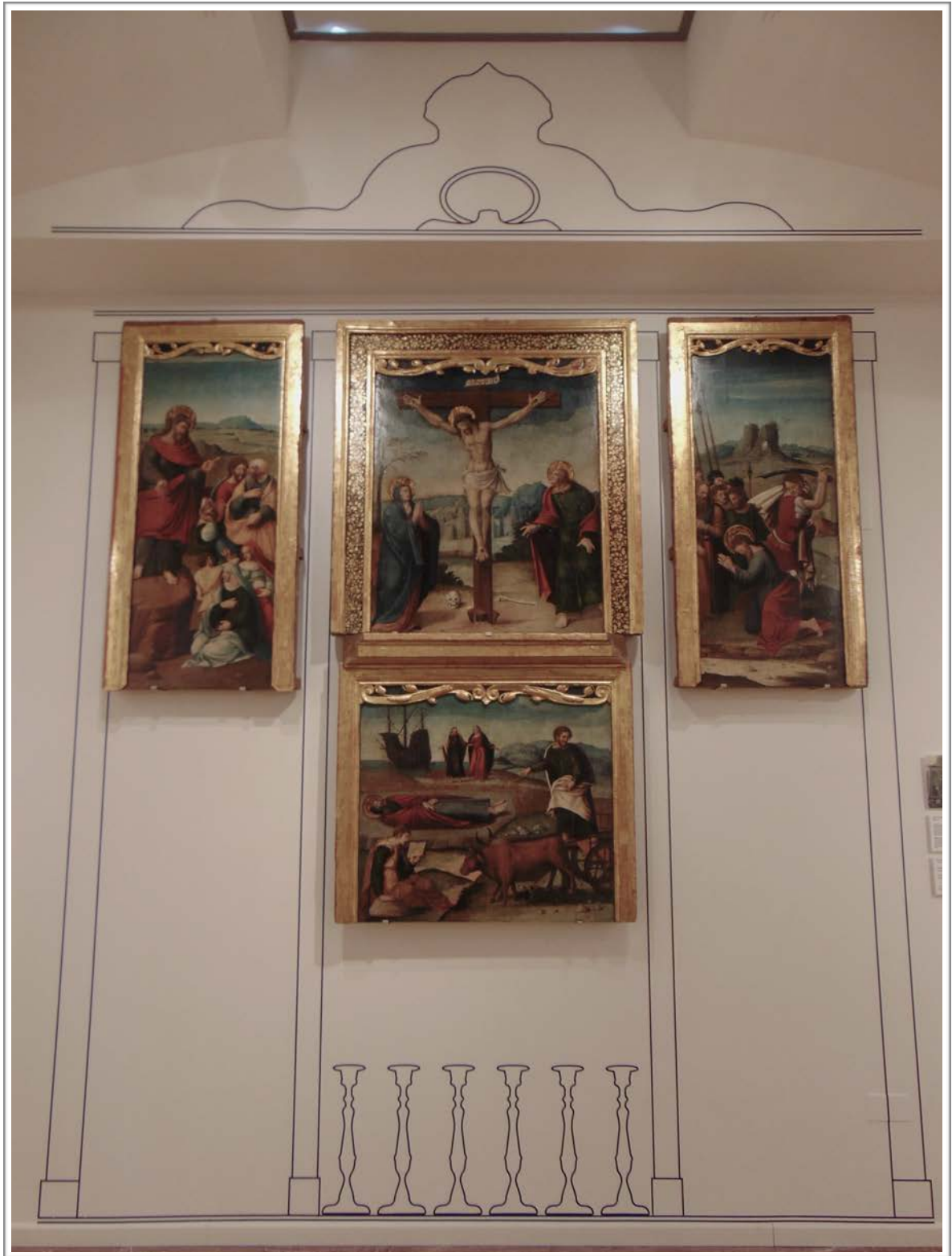
*En la ciudad de Murcia en la plaza de santa Catalina a seis días del mes de junio año del señor de mil quinientos cincuenta y dos años por ante mí el presente escribano y testigo yusoescritos Alonso de Tenza, vecino de la dicha ciudad, dijo que él se concertó con Juan de Vitoria, vecino de la dicha ciudad que estaba presente, para que el dicho Juan de Vitoria pintase y dorase el retablo del altar mayor de la iglesia de señor Santiago de esta dicha ciudad y que después de hecho y asentado pusiesen dos personas del oficio para que lo que las tales personas declarasen que merecía de hechuras el dicho retablo lo pagase el dicho Alonso de Tenza al dicho Juan de Vitoria, [...]*<sup>297</sup>.

---

<sup>295</sup> Ver nota 265. Es de mencionar la presencia de un Ginés López también procedente de Liétor en los documentos relativos a las pinturas retablo de Villena en 1555. A pesar de ello, la diferente labor profesional de ambos personajes excluiría a priori que se trate de la misma persona. AGRM - AHPM. Not. 38, 278 vto.

<sup>296</sup> Ver figura 39.

<sup>297</sup> Ver nota 266. Para una completa transcripción ver anexo documental. AGRM - AHPM. Not. 309, fol. 275 vto.



**Figura 39.** Juan de Vitoria. Retablo de *Santiago*. 1550/51. Óleo sobre tabla. Reconstruido. MUBAM. Fuente: Pablo López Marcos.

La vinculación de Juan de Vitoria con Ginés de Escobar también ha sido históricamente motivo de numerosas hipótesis. No se trata en ningún caso de una relación instructor-aprendiz sino que con toda probabilidad, tanto la tasación del retablo, requerida a los principales maestros pictóricos de la ciudad, como la finalización de las pinturas de Santa Eulalia de 1554, se debía a que en origen y formación fueron miembros de una misma escuela pictórica y por lo tanto contaban con concepciones y modelos similares que favorecerían enormemente tanto la tasación de calidad como la finalización de retablos.

Un hecho interesante es que el 10 de Diciembre de 1552 Juan de Vitoria actuó de testaferro de las últimas voluntades de Andrés de Llanos en el ya citado testamento del pintor riojano. Ese nombramiento certificaría que la amistad y la cercanía que existía entre ambos traspasaría la mera relación profesional, tal y como ocurría con la familia de los de la Lanza, aunque no hasta el nivel del parentesco familiar. En 1552 vende a Ginés de la Lanza, llamándole *sobrino*, unas casas en la parroquia San Pedro<sup>298</sup>. Este documento resulta muy interesante ya que de nuevo demuestra los lazos familiares que unían a Vitoria con la estirpe de los la Lanza. En 1553 Juan de Vitoria aparece como testigo en una venta<sup>299</sup>, y en este mismo año se le pagaron 20 ducados por oro para el cirio pascual de la catedral<sup>300</sup>. Este pago es importante porque certifica la sucesión en los trabajos de embellecimiento de la catedral de Murcia y por lo tanto su ascenso a pintor del cabildo por delante de Escobar sustituyendo al ya difunto Andrés de Llanos. Evidentemente el clero catedralicio se decantó por continuar con un taller con el que tan buenos resultados habían obtenido por delante de la opción de optar por nuevos maestros que ejercían la pintura en otros territorios de la Diócesis, como ocurrirá a partir de la década de 1560. Esta sucesión no es un hecho aislado, ya que también se verá en 1555 cuando Juan de Vitoria continua la labor de Andrés de Llanos en el dorado de las andas de Yecla. Se debe recordar que a finales del año 1552 el maestro se

---

<sup>298</sup> LÓPEZ JIMÉNEZ, “Pinturas del siglo XVI al XVII y unas esculturas medievales en la diócesis de Orihuela y Cartagena”, 25. En su artículo López Jiménez no aporta la referencia del documento, que no ha podido ser localizado.

<sup>299</sup> AGRM - AHPM. Not. 154, sf.

<sup>300</sup> ACM. Armario, caja 4, libro 7, fol. 108 vto.

encontraba cercano a la muerte, que sucedió en diciembre, por lo que la realización de este trabajo pasará a Vitoria, como evidencia la cesión del encargo por parte de la viuda de Andrés en 1555 y que se tratará más adelante<sup>301</sup>. Dos años antes, en 1553, Juan de Vitoria se obliga a realizar una tabla con el tema del *Descendimiento de Cristo* con Juan de Torres, Luis Gómez y otros dos comitentes. El contrato dice así:

*[...] mancomunidad como en ellas se contiene [...] y nos obligamos de dar y pagar a vos Juan de Vitoria pintor vecino de la dicha ciudad que sois presente conviene a saber dieciséis ducados de oro o su justo valor por razón de la pintura de una pieza que os hemos dado hecha de madera en la que habéis de pintar una historia del abajamiento de cruz y la moldura de oro y unas bolsericas de plata corlada y esgrafiado un romano en ellas de carmín el campo la cual dicha pieza habéis de dar acabada al óleo y unos perfiles de oro en las diademas para quince días antes de todos santos primeros vientos de este presente año [...] Y yo el dicho Juan de Vitoria que presente soy acepto lo susodicho y aceptándolo prometo y me obligo de pintar la dicha historia del abajamiento de la cruz de la forma y manera que por vos los susodichos se ha declarado sin que de ello falte cosa*

---

<sup>301</sup> AGRM - AHPM. Not. 314, fol. 259. LÓPEZ JIMÉNEZ, “Pinturas del siglo XVI al XVII y unas esculturas medievales en la diócesis de Orihuela y Cartagena”, *Archivo Valenciano de Arte*, nº45. 1974), 26-27; LÓPEZ JIMÉNEZ, “Descubrimiento de ser de Juan de Vitoria el pintor del retablo mayor de la ermita gótico mudéjar de Santiago”, 74; HERNÁNDEZ GUARDIOLA, “La estela de Hernando de Llanos en Tierras de Murcia. La vida del pintor Juan de Vitoria y su obra en la antigua diócesis de Cartagena”, 233.

*alguna y la daré acabada para quince días antes de los dichos todos santos y para ello obligo mi persona y bienes[...]*<sup>302</sup>.

El estado de conservación del documento no permite la transcripción de su parte superior, siendo legible únicamente el contrato de la obra y sus características. No se sabe, por tanto, qué destino tenía el cuadro y de los que lo encargan si lo hicieron a título particular o por cuenta de alguna iglesia o ermita. Hay cuatro comitentes: Juan de Torres, Luis Gómez, un tercero de imposible lectura y un cuarto que no firma aparentemente por no saber.

El 27 de junio de 1554, tras la muerte de Ginés de Escobar, se encarga a Vitoria la finalización del retablo de *la Encarnación*, para la capilla de la Vera Cruz de la iglesia Santa Eulalia de Murcia<sup>303</sup>. Del contrato se extraen una serie de informaciones. Por una parte el plazo de entrega, fijado en un año, y por otra el alto montante de la intervención, 20.000 maravedís. En el documento se especifica que el retablo estaba diseñado íntegramente por Ginés de Escobar y se dan algunos detalles sobre cómo habrían de ser las escenas. Entre las iconografías destaca la principal, la Concepción, que había de tener unos rayos de oro y la luna a los pies como estaba en un tablero del retablo de la capilla de Pedro de Ávalos, modelo del que se desconoce su autor, pero que será recurrente en los contratos a partir de la década de 1550. Como ya se ha anticipado, esta sucesión se debió más a motivos estéticos, como único representante vivo de la línea pictórica de Andrés de Llanos, que a una sucesión entre maestro y aprendiz a todas luces improbable.

---

<sup>302</sup> Para una completa transcripción ver anexo documental. AGRM - AHPM. Not. 253, fol. 209. El documento se encuentra en malas condiciones. El análisis parcial del contrato, a pesar de su iconografía similar, no permite establecer con precisión una relación directa con la tabla del *Descendimiento o Piedad* presentada en la exposición *Signum: La gloria del Renacimiento en el Reino de Murcia* de 2017 y atribuida a Juan de Vitoria por Lorenzo Hernández Guardiola en: HERNÁNDEZ GUARDIOLA, “La estela de Hernando de Llanos en Tierras de Murcia. La vida del pintor Juan de Vitoria y su obra en la antigua diócesis de Cartagena”, 229. Como el mismo Hernández Guardiola propone esta tabla, actualmente perteneciente a una colección privada, podría relacionarse con una citada por Pérez Sánchez en “Arte”, 212-219.

<sup>303</sup> Ver notas 287 y 288. AGRM - AHPM. Not. 93, fol. 387.

El 22 de abril de 1555 Vitoria se comprometió a finalizar las ya citadas andas de la ciudad de Yecla que habían sido encargadas a Andrés de Llanos tres años antes de su muerte. En este momento, más de dos años después de la muerte del pintor, su viuda e hijos traspasan el encargo a Vitoria en los siguientes términos:

*En la muy noble y muy leal ciudad de Murcia en las casas de los otorgadores a veintidós días del mes de abril año del señor de mil quinientos cincuenta y cinco años por ante mí el presente escribano y testigos de yuso escritos Isabel Nadal viuda mujer que fue de Andrés de Llanos por sí misma y como madre tutriz y curatriz testamentaria que soy de Andrés de Llanos clérigo y Pedro de Llanos y Luisa de Llanos e Isabel de Llanos sus hijos legítimos y del dicho Andrés de Llanos [...] la dicha Isabel Nadal y sus hijos ha sido pedido y concertado con Juan de Vitoria imaginario y vecino de la dicha ciudad que acabe de hacer y haga las dichas andas y las ponga en perfección según y como el dicho Andrés de Llanos era obligado y haya y lleve para sí el interés y paga que pide por el hacer de las dichas andas se ha de pagar por el dicho Concejo así de madera como de pintura que es hasta en las dichas cantidades de los dichos treinta mil maravedíes dos ducados más o menos a vista de oficiales conforme al dicho contrato y el dicho Juan de Vitoria por les hacer buena obra y porque en ello no se les recrezcan pérdidas y costas a la dicha Isabel Nadal y sus hijos lo ha habido por bien por tanto por --- en la mejor forma y manera que podían y [...] pueden y de derecho deben dijeron que hacían e hicieron cesión y traspasación al dicho Juan de Vitoria de todo el derecho [...] ]<sup>304</sup>.*

---

<sup>304</sup> Ver nota 301. Para una completa transcripción ver anexo documental. AGRM - AHPM. Not. 314, fol. 259.

Su último encargo conocido se produjo el 7 de octubre de 1555. Llamándose *pintor de imaginería*, aceptó la realización de un retablo para el convento de la Santísima Trinidad de Villena bajo diseño estructural del maestro cantero y tallista Juan Rodríguez -sucesor de Jerónimo Quijano en muchos de los trabajos incompletos a su muerte en los territorios de la Diócesis-, que se ocuparía de la hechura de toda la madera.

*Sean cuantos esta carta de obligación vieren como yo Juan de Vitoria pintor de imaginería vecino que soy de esta muy noble y muy leal ciudad de Murcia otorgo y conozco por esta carta que me obligo de hacer y dar hecho, pintado y dorado para el convento de la santísima Trinidad de la ciudad de Villena conviene a saber un retablo de imaginería conforme (...) o traza que tiene dada Juan Rodríguez, cantero, vecino de esta dicha ciudad, el cual dicho retablo ha de llevar y tener una historia de la coronación de Nuestra Señora en la mitad de arriba del dicho retablo y más bajo la salutación y en los lados a la mano derecha del dicho retablo San Jerónimo como cardenal en un tablero y en la otra parte en otro tablero San Francisco y en el otro tablero más bajo la transfiguración de Nuestro Señor y en el otro tablero del otro lado la Concepción de Nuestra Señora con unos rayos de oro y la luna a los pies como está en un tablero del retablo de una capilla de don Pedro de Ávalos y en el (...) de abajo en el un lado los dos evangelistas y un San Juan bau[tis]ta y en el otro lado los otros dos evangelistas y San [A]ndrés medias figuras y en el tablero de en medio San Pedro y San Pablo medias figuras y así en el sagrario hubiere dos legos [y] dos frailes de la Trinidad y en las dos vueltas de arriba Santa Catalina y Santa María Magdalena y a los pies de la Concepción una media figura de monja vestida de blanco con su cruz de la Trinidad y toda la talla del retablo ha de ser dorado y los campos azules y los (...) todo lo cual tengo de hacer a mi costa y poner el oro y todos los demás materiales*



*necesarios y encarnar un crucifijo y ~~hacer una caja~~ pintar una caja de azul con unas estrellas de oro para el trono de [la San]tísima Trinidad para el día de San Juan de Junio del año ve[nidero] de mil quinientos cincuenta y siete años [...] <sup>305</sup>.*

El contrato especificaba que en la parte principal del retablo debía de pintarse la Coronación de la Virgen y la Salutación; en los lados del retablo san Jerónimo, san Francisco, la Transfiguración y la Concepción, también en este caso *con unos rayos de oro y la luna a los pies como está en un tablero del retablo de una capilla de don Pedro de Ávalos*; en el banco los cuatro evangelistas, de dos en dos, figurando con cada pareja *san Juan Bautista y san Andrés*, yendo en el tablero de en medio san Pedro y san Pablo, todos estos en medias figuras; para el sagrario cuatro figuras de frailes de la Trinidad y en las vueltas de arriba santa Catalina y la Magdalena. Se establece que a los pies de la Concepción habría de dibujar una monja trinitaria y que la madera habría de ser dorada con los fondos azules. El artista habría de hacerlo todo a su costa, incluso la encarnación de un crucifijo y la pintura de una caja en azul con estrellas de oro para el trono de la santísima Trinidad<sup>306</sup>. Debía entregarlo hecho para el día de san Juan del año 1557 y por un precio de 130 ducados de oro pagados conforme avanzase la obra, adelantándole 30 ducados al artista y comprometiéndose éste a ir a Villena a hacer la parte que le tocase del trabajo de pintura y dorado o a enviar persona que en su lugar lo hiciese.

---

<sup>305</sup> Para una completa transcripción ver anexo documental. AGRM - AHPM. Not. 163, fol. 572; LÓPEZ JIMÉNEZ, “Alberto Durero y su influencia. De Nuremberg a Valencia. Conmemoraciones y notas en torno a la cuadraría de la catedral de Orihuela. Un ribalteño en Murcia. Esculturas de las Calatravas de Madrid. Iglesia de San Esteban de Murcia”, 6; LÓPEZ JIMÉNEZ, “Pinturas del siglo XVI al XVII y unas esculturas medievales en la diócesis de Orihuela y Cartagena”, 26-27; LÓPEZ JIMÉNEZ, “Descubrimiento de ser de Juan de Vitoria el pintor del retablo mayor de la ermita gótico mudéjar de Santiago”, 74; GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, “Hernando de Llanos y el clasicismo en la pintura del siglo XVI en Murcia”, 44-46; BELDA NAVARRO y HERNÁNDEZ ALBADALEJO, *El Arte en la Región de Murcia: de la Reconquista a la Ilustración*, 207; HERNÁNDEZ GUARDIOLA, “La estela de Hernando de Llanos en Tierras de Murcia. La vida del pintor Juan de Vitoria y su obra en la antigua diócesis de Cartagena”, 234-235.

<sup>306</sup> Ver figura 40.

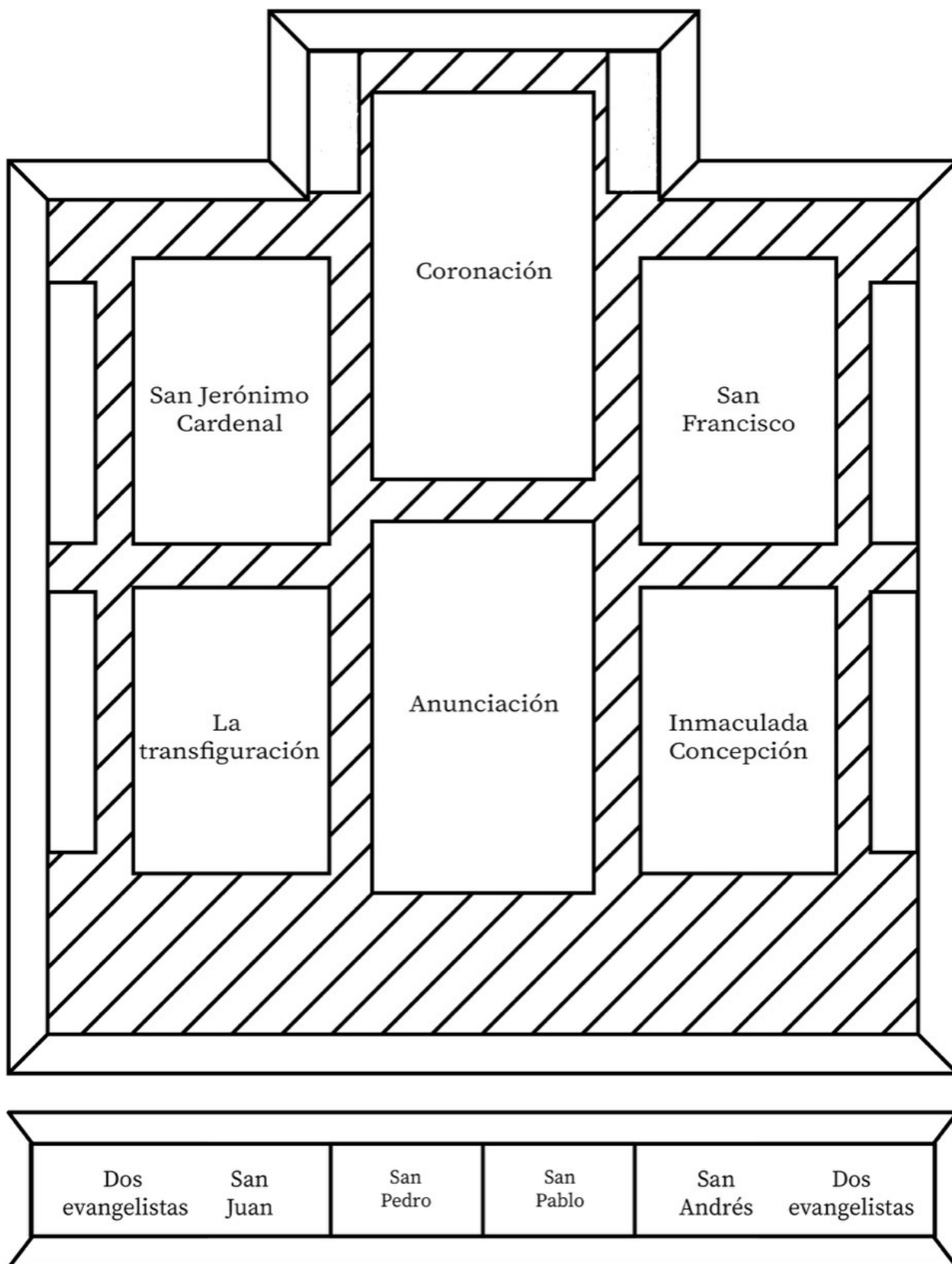


Figura 40. Reconstrucción simplificada e idealizada del posible aspecto del retablo de Villena.

A pesar de ello, Juan de Vitoria cedería la primera fase de imprimación y realización de la pintura del retablo a otro artista. El 12 de noviembre de 1555, Vitoria y Ginés de la Lanza -como testigo- firman el traspaso de los tableros pintados de dicho retablo al *pintor imaginario* Ginés López, de Liétor.

*[...] Sepan cuantos esta carta de obligación vieren cómo yo Ginés López vecino que soy de la villa de Liétor imaginario otorgo y conozco que me obligo de hacer y dar hecho y pintado todos los tableros que vos Juan de Vitoria imaginario vecino de esta ciudad de Murcia estáis obligado a hacer en un retablo que se ha de hacer para el monasterio de la Trinidad de la ciudad de Villena esto en lo que toca al pincel y lo demás necesario que hubieren menester los dichos tableros del dicho retablo los cuales dichos tableros tengo de pintar de las figuras y según y por la forma y orden que vos el dicho Juan de Vitoria sois obligado a lo hacer por contrato hecho ante Lope del Castillo escribano público de la dicha ciudad de Murcia su fecha de él a siete días del mes de octubre de este año de mil quinientos cincuenta y cinco años el cual se otorgó entre vos el dicho Juan de Vitoria y Luis Álvaro Clérigo vecino de la dicha ciudad de Murcia el cual tengo visto y entendido todo lo que por él se declara.[...] ]<sup>307</sup>.*

Este interesantísimo documento certifica la cesión de la pintura apenas un mes después de su contratación y pone en juego a un nuevo artista que no había sido considerado hasta el momento y al que se podrían atribuir las pinturas hernandescas de Letur o Alcaraz, asociadas ambas al *Maestro de Albacete* aunque su ejecución permite pensar en dos manos, o bien a dos fases de maduración diferentes dentro de la carrera de este pintor. En el contrato de cesión se especifica que sería Vitoria el encargado de disponer los modelos de las tablas para que López los aplicará según su disposición, tal y como había sucedido precedentemente con Hernando y Andrés de Llanos, y éste con Juan de Vitoria, primero, y Ginés de Escobar, posteriormente. Vista esta condición y a

---

<sup>307</sup> Para una completa transcripción ver anexo documental. AGRM - AHPM. Not. 314, fol. 714.

tenor de la dependencia formal de las pinturas de la comarca de Albacete con la obra de Vitoria, se puede considerar que este pintor poseería el grado de formación necesario para llevar a cabo tal encargo, por lo que es posible que hubiera tenido al menos una parte de su educación artística en Murcia, o en contacto estrecho con los sucesores de Andrés de Llanos. Esta teoría explicaría por qué en las pinturas albaceteñas se aprecia la mano de un artista que pintaba a la manera hernandesca pero ya con una interpretación muy distorsionada y de menor calidad. Lo que se puede extraer de este documento es la aplicación del sistema de trabajo que ya se ha observado previamente en esta tesis: tras un primer paso de imprimación y esbozo de la pintura, una vez llevada a un punto avanzado, sería el maestro principal, en este caso Juan Vitoria, el encargado de realizar las fases definitivas. Se debe considerar que este pintor llevase a cabo varios trabajos contemporáneamente y que éste lo difiriese, necesitando de colaboradores para asumir el volumen de encargos. Además en este documento se cita la presencia de Ginés de la Lanza como testigo, por lo que en estos años estaría acompañando a Vitoria en sus cometidos pictóricos. A pesar de la muerte de Juan de Vitoria es muy probable que el retablo no se entregara finalizado, ya que en el testamento de Ginés de la Lanza, quince años después de su encargo, todavía se evidencia una deuda que el convento tenía con el pintor por dicho trabajo.

Poco antes de esta fecha, Juan de Vitoria firmaría el ya citado documento del 19 de febrero de 1555 en el que se ajustan unos pagos entre el pintor y su sobrino el platero Luis de Guevara. Este documento de nuevo certifica la relación familiar entre de Jerónimo de la Lanza y Juan de Vitoria así como la edad aproximada del pintor, quien en 1534, momento de ajustar la dote de su hermana Antonia Pérez junto con Jerónimo de la Lanza, debía de tener más de 25 años. El último documento en vida de Vitoria es una interesantísima noticia con fecha 27 de abril de 1556 en que otorgaba una carta de poder a su sobrino Miguel de la Lanza, clérigo, que debía estar presente en el otorgamiento de cierta escritura que solucionaba estos complicados asuntos de herencia que la familia venía arrastrando. El documento habla de la partición de los bienes de la madre del pintor, Catalina Pérez, y su hermana, Juana Pérez. El jefe de familia, tras la desaparición de Jerónimo, parecer ser Vitoria ya que los documentos lo sitúan como la

pieza central de la división de los bienes de su madre<sup>308</sup>. El problema era que su hermano, Ginés de Murcia, residente en Granada, no estuvo de acuerdo y demandó al repartidor, Juan de Vitoria. En la firma el artista no parece acusar enfermedad alguna, sin embargo al poco tiempo murió, antes de 1558. El poder nos suministra una información familiar valiosa: los de la Lanza tenían derecho a la herencia de esas dos mujeres mientras que Ginés de Murcia puso un pleito contra el pintor que posiblemente actuó como cabezalero testamentario de ambas, de cuya actuación, sin motivo según la sentencia dada, se consideró perjudicado. Ginés quería dar por finalizado el pleito exhortándolo a pagar los costes del juicio bajo condición de que aceptase los 30 ducados que le correspondían y de este modo cesase en sus hostilidades contra el resto de la familia. El documento dice así:

*En la ciudad de Murcia veintisiete días del mes de abril año del señor de mil quinientos cincuenta y seis años ante mí el escribano y testigos yuso escritos Juan de Vitoria, pintor, vecino de Murcia dio y otorgó todo su poder cumplido libre, llenero y bastante según que lo tiene a Miguel de la Lanza, clérigo, su sobrino, vecino de la dicha ciudad especialmente para que en su nombre pueda estar presente al otorgamiento de una escritura que ha de hacer y otorgar Ginés de Murcia, su hermano, vecino de la ciudad de Granada, sobre que se ha de desistir y apartar de cierto pleito y demanda que le tiene puesta al dicho Juan de Vitoria sobre los bienes de Catalina Pérez, su madre y de los bienes y herencia de Juana Pérez, su hermana, en la cuál ha de aprobar la escritura de concierto que entre ellos se hizo ante mí el presente escribano y la sentencia dada y pronunciada sobre la dicha demanda por el licenciado Ortiz alcalde mayor en esta dicha ciudad, la aceptar según que por él fuere otorgada y así otorgada aprobar la obligación que el dicho Miguel de la Lanza le hizo por los treinta ducados que se obligó a le pagar al dicho Ginés de Murcia según que*

---

<sup>308</sup> El inventario de los bienes de Catalina Pérez, realizado por Juan de Vitoria se encuentra en: AGRM - AHPM. Not. 152, fol. 699. Otra noticia referente a la donación de Catalina Pérez, en este caso a Isabel Pérez de Vitoria, se localiza en el ya citado protocolo: AGRM - AHPM. Not. 148, fol. 58.

*está otorgada porque la cumplirá al plazo o plazos en ella contenidos y demás de la dicha obligación hacer gracia y suelta al dicho Ginés de Murcia de las costas en que por el dicho licenciado Ortiz, alcalde mayor, fue condenado el dicho Ginés de Murcia en la sentencia que en el dicho pleito se pronunció y obligar al dicho Juan de Vitoria que cumpliendo el dicho Ginés de Murcia las dichas escrituras de concierto no pedirá las dichas costas y hacer sobre ello las escrituras que necesarias sean con las fuerzas y firmezas que convengan y prometió (...) que hiciere acerca lo susodicho y de no lo contradecir so obligación de su persona y bienes que para ello obligó (...) en forma y otorgó esta carta de poder (...) siendo presentes por testigos Juan Hernández, Pedro Cabrero y Juan de Tovar, vecinos de Murcia. Por testado a diez / así otorgada la dicha escritura / cuantas/  
Juan de Vitoria <sup>309</sup>.*

De 12 de noviembre de 1555 es el último documento artístico que firmó el artista ya que morirá poco después, entre el 27 de abril de 1556, momento en el que se estipula el documento referente a la disputa familiar por la herencia de Catalina Pérez, y 1558, cuando ya se declara fallecido<sup>310</sup>. Con estas noticias se evidencia la breve pero intensa vida artística de un pintor que desarrolló una carrera en solitario de apenas siete años pero al que hay que considerar inserto en el entramado de la pintura murciana desde la década de 1530.

---

<sup>309</sup> AGRM - AHPM. Not. 221, fol. 126 vto. Existe otro documento del año 1556 referente al poder de Juan de Vitoria otorga para finalizar el conflicto cuyo estado de conservación no permite su lectura completa. El clérigo Miguel de la Lanza había vuelto de Granada en 1556 con un trato favorable a Ginés de Murcia cifrado en algo más de 8700 mes y que el pintor no aprueba. Pide testimonio al escribano del desacuerdo: AGRM - AHPM. Not. 469, fol. 555 vto.

<sup>310</sup> LÓPEZ JIMÉNEZ, “Pinturas del siglo XVI al XVII y unas esculturas medievales en la diócesis de Orihuela y Cartagena”, 27. El documento no ha podido ser localizado.

#### **IV. 5.2) Consideraciones sobre la vida y obra de Juan de Vitoria.**

Históricamente se ha considerado a Juan de Vitoria como murciano de origen, algo que ahora se pueden confirmar con los nuevos documentos que nos lo presentan como hijo del platero Gil de Vitoria y Catalina Pérez. No obstante, en la Murcia del siglo XVI se encuentran diversas personas del mismo apellido, compartiendo con un artesano y un mercader hasta el mismo nombre, por lo que hay que poner especial cuidado en no confundir los documentos del artista con los de sus tocayos.<sup>311</sup>. Sobre su primera formación, no se puede descartar la posibilidad de que se iniciara como platero, profesión de su padre, de su cuñado Miguel de Valdivieso y de su sobrino Luis de Guevara, para posteriormente cambiar su carrera profesional y formarse tardíamente como pintor junto con su otro cuñado, Jerónimo de la Lanza. Vitoria estuvo fuertemente ligado a Jerónimo, como hermano adquirido con quien figura en las escritura de pago de la dote de su hermana Antonia, y probablemente a nivel profesional, con el que formaría una *bottega* de carácter familiar. Tras la muerte de Jerónimo, Juan quedaría inserto en el organigrama del taller del principal obrador que estaba trabajando en la catedral de Murcia junto a de la Lanza, el de Andrés de Llanos, del que dependerán finalmente sus formas pictóricas. La relación de Vitoria con la estirpe de la Lanza es muy cercana. Ginés, su heredero pictórico, lo llamará tío. La hermana del pintor, Isabel, estará casada con Miguel de Valdivieso mientras que Jerónimo de la Lanza desposará con Francisca Pérez, su otra hermana y con la que Ginés aparentemente no tendrá una buena relación. Esta unión familiar explicaría que Vitoria tuviera una primera formación con Jerónimo de la Lanza y una segunda y definitiva con Andrés. A su vez, esta inmersión en las labores propias de la dinámica de taller también esclarecería el silencio documental de carácter profesional -que no a nivel social- hasta prácticamente 1550, cuando se establece en solitario.

---

<sup>311</sup> Un ejemplo de la existencia de otras personas con las que Juan de Vitoria compartía nombre y apellido es consultable en: AGRM - AHPM. Not 83, fol. 317 vto. En este documento de 1549 se cita a un Juan de Vitoria de profesión mercader. Otro personaje con el compartirá nombre y apellidos es Juan Arcaya de Vitoria, cuyo testamento se encuentra en AGRM - AHPM. Not. 84, fol. 130.



Salvo antiguas atribuciones, nada se conoce con seguridad de la pintura practicada por Jerónimo de la Lanza, Ginés de Escobar y Ginés de la Lanza. Lo único que parece estar claro es la sucesión de artistas y los contactos entre ellos que ya se han expuesto durante la presente tesis. En lo que respecta a Juan de Vitoria, sólo una obra es atribuible con seguridad: el retablo de la vida de *Santiago* del Museo de Bellas Artes de Murcia. De su análisis se pueden descartar muchas de las atribuciones que se han hecho recientemente al pintor. No cabe duda que Juan de Vitoria es deudor del artista que realizó el retablo de *santa Catalina* de Orihuela, por que en los restos conservados del retablo murciano de *Santiago* se notan influencias directas que, con todo, están un punto por debajo en cuanto a técnica y estética. No habría más que comparar la decapitación de Santiago con la de santa Catalina, que proceden de la interpretación de un mismo grabado, para advertir diferencias de calidad a favor del autor del retablo oriolano. El artífice de *santa Catalina*, como se evidencia en la figura central de la santa que lleva la espada en su mano zurda y se sitúa delante de un muro que se quiebra a la izquierda para mostrar una parcela de paisaje, demuestra tener una influencia italiana que, como ya se ha adelantado previamente, se desarrolla con gran pericia en la *santa Catalina* del Museo del Prado. Esa correspondencia sola ya descartaría a Juan de Vitoria como responsable del retablo de Orihuela, pero además la comparación en el modo de pintar mantos y ropajes, la cierta corrección de los elementos oriolanos frente a los de Vitoria, la manera diferente de plantear los paisajes o el colorido y los tipos humanos hablan de un creador de tercera generación que ha re-interpretado de manera indirecta tales concepciones. Este es el punto fundamental para comprender la figura de Juan de Vitoria: su interpretación indirecta del arte que introdujo Hernando de Llanos en la diócesis a través de Andrés de Llanos. El resultado de tal formación no es otro que un estilo pictórico basado en unas formas ciertamente desproporcionadas en el espacio, cuerpos sumamente alargados, volúmenes cargados de simplicidad, un perfilado dibujo y el uso repetitivo de rostros con particulares orejas, barbas rizadas y madejas de pelo desordenado en la cabeza. Todos estos elementos son, indudablemente, rasgos aprendidos en un taller en el que los modelos se transmitían a través de la utilización de marcadas tipologías sin apenas variaciones. Se observa también que la forma de plantear los paisajes es la misma que la del retablo de la catedral de Orihuela o el de *san*

*Juan de la Claustra*, pero en una línea más débil propia de seguidores: los colores han perdido intensidad y ni siquiera las posibles variaciones o incorporaciones permiten disimular esa procedencia ya debilitada. Juan de Vitoria es una secuela interesante de Andrés de Llanos, como un continuador de su idea de la pintura que lamentablemente, al igual que Ginés de Escobar, moriría al poco de comenzar su carrera en solitario.

En este sentido, generalmente se han asociado a la obra de este pintor las tablas de la parroquial de Chinchilla, con el tema de *la Adoración*, y *la Ascensión o Transfiguración*, del Museo de Bellas Artes de Valencia. Por tipología, parece acertado atribuir ambas obras a Vitoria. La pintura de Chinchilla -que formaba parte del grupo adscrito al *Maestro de Albacete*- presenta un esquema inspirado en las adoraciones de Andrés en Albacete y Orihuela, aunque sus notables modificaciones demuestran el pincel de un pintor que supo absorber estas características tipológicas y aplicarlas con cierto éxito en sus composiciones. De igual modo, también la tabla valenciana presenta de nuevo todas las características del arte de Juan de Vitoria<sup>312</sup>. Actualmente conservada en el depósito del museo valenciano, esta pintura muestra una interesante separación horizontal de las escenas en su parte alta por medio de la figuración de unas nubes de inspiración dureriana, interpretadas a través del retablo de *san Juan en Patmos* del Museo de Santa Clara de Murcia. La maestría presente en la concepción de los espacios y de las figuras demuestra la producción de un artista que ya había alcanzado la madurez artística. En ambas pinturas se observan unos mismos tipos humanos, ya muy debilitados, un plegado suave de los ropajes sin apenas plasticidad y una incorrección anatómica en los personajes envueltos en mantos, elementos formales presentes en el retablo de *Santiago* del MUBAM y que identificarían la autoría de Vitoria.

Para finalizar el análisis de la figura de Juan de Vitoria, como conclusión se puede hablar de un pintor documentado entre 1538, ejecutando las labores propias de un oficial de pintura, y al menos 1556, cuando firma su último documento sobre la disputa hereditaria de su familia. Y es que, en este sentido, su relación con la familia de la Lanza parece clara y estable, hasta el punto de hacerse cargo de los hijos del que será el

---

<sup>312</sup> Ver figura 41.



**Figura 41.** Juan de Vitoria. *Ascensión o Transfiguración*. 1550/5 apróx. Óleo sobre tabla. Museo de Bellas Artes de Valencia. Fuente: Museo de Bellas Artes de Valencia.

primer colaborador de Andrés de Llanos, con el que también mantendrá una estrecha relación. Se especula con la idea de que Vitoria pudiera haber comenzado su formación pictórica junto con Jerónimo de la Lanza, vista su cercanía y familiaridad, y que tras la muerte de éste se insertaría en el taller de Andrés. La falta de documentos de su labor artística entre 1538, cuando dora la peana en Chinchilla, y 1551, cuando se inicia como creador en solitario, lo coloca con toda probabilidad inmerso en las labores del taller hasta el alejamiento de Andrés de los encargos artísticos. Con la muerte de Juan de Vitoria, pocos años después de la desaparición de Ginés de Escobar, prácticamente acaba la línea pictórica hernandesca, quedando como heredero de la misma únicamente su sobrino y aprendiz Ginés de la Lanza.

#### **IV. 6) Ginés de la Lanza.**

La vida de Ginés de la Lanza, último representante de la herencia pictórica de Hernando de Llanos, está llena de problemáticas y dificultades. Su nacimiento se estima en torno a 1525/30, mientras que los primeros datos sobre la vida y obra datan a partir del año 1545, cuando firmará como testigo<sup>313</sup>. Gracias a los documentos se sabe que este pintor era huérfano de padre en un momento indeterminado anterior a 1540<sup>314</sup>, cuando Jerónimo de la Lanza viene declarado ya como difunto por primera vez. En este sentido, es muy probable que su primera formación, como un jovencísimo aprendiz, la pasara junto con su padre, y que tras su muerte adquiriera la maestría en un segundo momento con su tío Juan de Vitoria. Este artista, por tanto, heredaría de su padre y de su tío las nociones básicas para el ejercicio de la pintura, lo que ayuda a imaginar su estilo artístico como una reformulación lejana de las concepciones de Andrés de Llanos, al que sin duda pudo conocer pero que resulta poco probable pensar que pudiera colaborar con él. Fue durante la década de 1560, tras la desaparición de Vitoria, cuando Ginés de la Lanza alcanzaría el punto álgido de su carrera en solitario, momento en el que además comenzaron a localizarse en la diócesis otros pintores pertenecientes a la creciente corriente pseudo-manierista que se estaba desarrollando en Valencia bajo la estela de Juan de Juanes, sin duda con el objetivo de llenar el vacío creado con la

---

<sup>313</sup> AGRM - AHPM. Not. 38, fol. 269.

<sup>314</sup> AGRM - AHPM. Not. 148, fol. 58.

desaparición de los herederos de Hernando de Llanos.

#### **IV. 6.1) Los documentos de la vida de Ginés de la Lanza.**

El primer documento que se conserva sobre Ginés de la Lanza data del 22 de marzo de 1545. En esta nota hace las veces de testigo y firma en una escritura de obligación<sup>315</sup>. En esa fecha se le puede suponer una edad suficiente como para que hubiera alcanzado la oficialía de su profesión o incluso la maestría. Habría nacido, por tanto, en los años finales de la década de 1520, fechas que coinciden con la aparición de su padre trabajando en Murcia. En 1548 se casa con Juana López otorgando previamente escritura de arras en casa de su tía Isabel de Vitoria. El pintor se declara hijo de Jerónimo de la Lanza, difunto, y de Francisca Pérez. Un extracto del documento, en malas condiciones de conservación, dice así:

*Sean cuantos esta carta de donación propter nupcias vieren cómo yo Ana López viuda mujer que fui de Alonso Martínez de Corpa vecina que soy de esta muy noble y leal ciudad de Murcia digo que por cuanto a servicio de Dios nuestro señor y mediante su gracia y bendición está asentado y contra(ta)do que vos Juana López mi hija y del dicho Alonso Martínez de Corpa hayáis de casar y consumir matrimonio en faz de santa madre Iglesia con Ginés de la Lanza hijo legítimo de Jerónimo de la Lanza difunto y de Francisca Pérez su mujer vecinos de la dicha ciudad [...]*<sup>316</sup>.

Sin embargo, la primera noticia donde se certifica el inicio de su carrera como artista se localiza en 1552: la carta de venta de los útiles de pintor de Jerónimo de la Lanza por parte de su viuda, Francisca Pérez, a Ginés de la Lanza del 17 de enero. En dicho año ya se le presume con la madurez suficiente para afrontar encargos en solitario

---

<sup>315</sup> En dicha escritura Garci González, vecino de Mazarrón, se comprometió a pagar a Gonzalo Moreno 15 ducados. AGRM - AHPM. Not. 38, fol. 269.

<sup>316</sup> Para una completa transcripción ver anexo documental. AGRM - AHPM. Not. 302, fol. 721. LÓPEZ JIMÉNEZ, “Correspondencia pictórica Valenciano-Murciana. Siglo XVI y XVII”, 2-3; MUÑOZ BARBERÁN, *Memoria de Murcia, (anales de la ciudad de 1504 a 1629)*, 26.

y siendo vecino de San Pedro, inició los trámites para recuperar aquellos útiles del oficio que pertenecieron a su padre y que habían quedado en poder de su mujer por su alto valor económico. A la muerte de Jerónimo es probable que Ginés aún no hubiera alcanzado una edad suficiente como para ver en él a un futuro pintor, por lo que los herederos debían de recibir de su madre los bienes del padre a partes iguales. Este factor provocó que Ginés comprara dichos útiles a su madre en el momento en que los consideró necesarios para desarrollar su profesión. Concierta esta adquisición por tanto con Francisca Pérez, que se identifica como viuda de Jerónimo de la Lanza y no como madre de Ginés, hecho que ha creado entre los historiadores dudas sobre su parentesco. El mal estado de conservación del documento no permite una lectura en profundidad del mismo. A pesar de ello, parece que Ginés compró los elementos de pintura por la nada despreciable suma de 10 ducados más otros 14 restantes que pagaría divididos en dos pagos. Los útiles de pintura que adquirió de su progenitora no eran únicamente diseños y grabados, sino también bienes muebles tales como dos arcas y armario, posiblemente con dibujos y papeles sueltos.

*Sean cuantos esta carta de obligación vieren como yo Ginés de la Lanza vecino que soy de esta ciudad de Murcia prometo y me obligo de dar y pagar a vos Francisca Pérez viuda mujer que fuisteis de Jerónimo de la Lanza vecina de la dicha ciudad o a quien vuestro poder hubiere conviene a saber [...] por razón que vos los quedo debiendo restantes de los veinticuatro [...] porque de vos compré y recibí una losa de moler colores de pórfido y cinco molones y dos arcas y unos papeles de dibujo y un armario [...] del oficio de pintor que de vos compré [...] ]<sup>317</sup>.*

---

<sup>317</sup> Para una completa transcripción ver anexo documental. AGRM - AHPM Not. 310, fol. 21. El hecho que se defina a Francisca Pérez únicamente como viuda de Jerónimo de la Lanza y no como madre de Ginés ha hecho pensar a algunos historiadores como Hernández Guardiola sobre la posibilidad de fuera esposa del maestro de la Lanza en segundas nupcias; Citado en MUÑOZ BARBERÁN, *Memoria de Murcia, (anales de la ciudad de 1504 a 1629)*, 30.



El análisis de este documento permite realizar otra lectura sobre la primera formación de Ginés. Es posible que a la muerte del padre se marchara a vivir a la casa de la otra rama de los Vitoria, desde donde contraería matrimonio y donde con toda probabilidad finalizaría su formación pictórica. Un elemento que certifica la presencia de Ginés en el taller de Juan es su firma como testigo en las escrituras de cesión de las pinturas del retablo de Villena a Ginés López, encargo que había concertado su tío en su último año de vida documentado, y la deuda que dicho convento mantenía con el pintor en el momento de su muerte en 1570. Como en el caso de Vitoria y las andas de Yecla o los trabajos de dorado de la catedral de Murcia, tras la muerte del maestro sus colaboradores más cercanos, similares en cuanto a concepciones pictóricas, culminarían sus trabajos inconclusos. En este sentido, se puede considerar a Ginés de la Lanza como el continuador de la tipología de Vitoria y por tanto su heredero formal. Aun así, en el año 1553 Ginés de la Lanza concertó la que será su primera obra pictórica de cierta importancia en solitario: el retablo de *la Concepción*.

*Sean cuantos esta carta de obligación vieren cómo yo Ginés de la Lanza pintor de imaginería vecino que soy de esta muy noble y muy leal ciudad de Murcia otorgo y conozco que me obligo de hacer y dar hecho a vos el muy reverendo señor Alonso Pérez Monte racionero en la iglesia de Cartagena que sois presente conviene a saber un retablo que tenga en la punta de él un Dios padre media figura en unas nubes en la pieza de en medio una imagen de la Concepción con unos rayos de oro y en las dos piezas de los lados san Pedro y san Pablo con cielos y suelos de colores y por coronas unos hilos de oro y en el banco de abajo ha de llevar en medio un Cristo como sale del sepulcro y un ángel medias figuras y en los otros cuadros medias figuras [...] El dicho retablo ha de ser y lo tengo de hacer para la capilla que vos el dicho señor racionero tenéis en el monasterio de señor santo Domingo extramuros de esta dicha ciudad [...]*<sup>318</sup>.

---

<sup>318</sup> Para una completa transcripción ver anexo documental. AGRM - AHPM. Not. 90, fol. 542 vto.; La noticia fue publicada sin apoyo documental en: LÓPEZ JIMÉNEZ, “Descubrimiento de ser de Juan de Vitoria el pintor del retablo mayor de la ermita gótico mudéjar de Santiago”, 74.



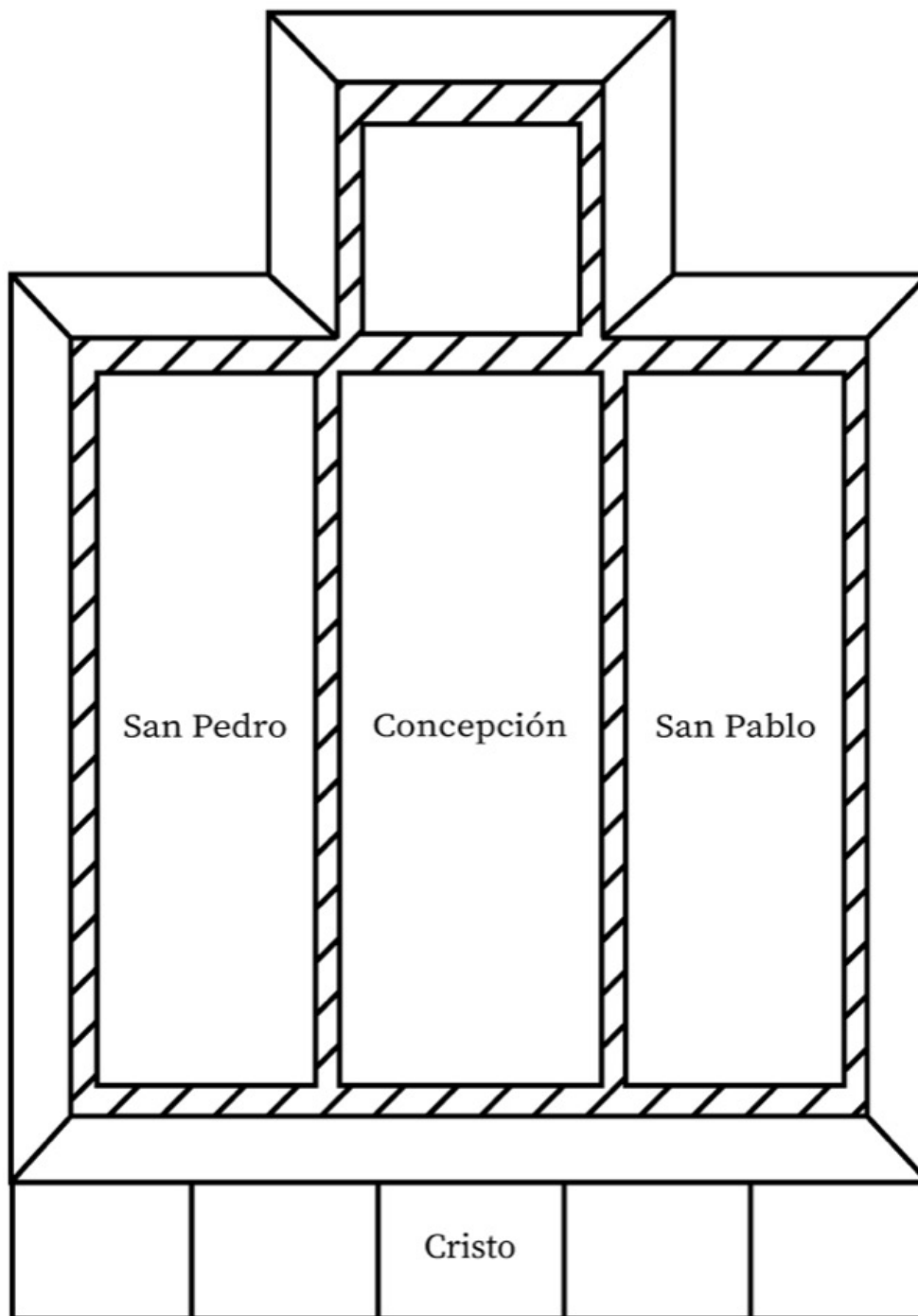
El retablo de *la Concepción*, citado por primera vez en los estudios de López Jiménez, es el primer gran encargo artístico de la carrera de Ginés de la Lanza, donde se evidencia que aceptaba encargos por separado y que por lo tanto en el año 1553 había alcanzado la maestría, haciéndose llamar pintor de imaginería. No se debe olvidar que en estos años todavía se encontraba ligado a su tío, Juan de Vitoria, aunque este primer encargo testimonia que Ginés comenzaba a ocuparse en solitario de sus propias obras. El retablo de *la Concepción*, encargado por el racionero Alonso Pérez de Monte para su capilla en el monasterio de Santo Domingo de Murcia, estaba formado por un cuerpo central con la figura de la Inmaculada y dos tableros laterales con sendas representaciones de san Pedro y san Pablo. Todo el conjunto debía de estar decorado de rico oro y coronado por un Dios Padre de media figura similar al que realizó Hernando de Llanos en *los Desposorios* de la Catedral de Murcia. De nuevo se observa cómo los modelos iconográficos hernandescos continuaban de moda casi treinta años después de su muerte y tras la desaparición de su hermano y principal seguidor a finales de 1552. El conjunto debía de ser completado por un banco con un Cristo Resucitado y otras medias figuras indeterminadas. La descripción de retablo permite imaginar un conjunto de proporciones medias pero rico en cuanto a colorido, oro y estructura, destinado a un templo que se puede considerar como secundario pero que hace las veces de indicador de la fortuna artística de la que gozará Ginés de la Lanza como último defensor de una línea pictórica que comenzaba, tras la desaparición de Andrés, a agotarse en cuanto a formas<sup>319</sup>.

A nivel social, en 1559, Ginés de la Lanza, se comprometía a pagar a su hermano el clérigo Miguel Ángel 30 ducados que le había prestado<sup>320</sup>, una cantidad similar a la que daría luego a su tío, residente en Granada, Ginés de Murcia. Sin embargo, el caso por la herencia de Catalina Pérez continuará y de nuevo en 1560, el mismo Ginés de Murcia aceptaba nuevamente un pago de su sobrino esta vez de ocho ducados finiquito de la partición de bienes de sus padres, comprometiéndose a no

---

<sup>319</sup> Ver figura 42.

<sup>320</sup> AGRM - AHPM. Not. 44, fol. 262.



**Figura 42.** Reconstrucción simplificada e idealizada del posible aspecto del retablo de *la Concepción de Ginés de la Lanza*.

requerir de nuevo ningún tipo de compensación<sup>321</sup>. Entre medias de estos asuntos de carácter familiar, López Jiménez publicó una serie de noticias sobre la vida y la labor pictórica de Ginés. Un ejemplo de la presencia social de Ginés de la Lanza en la ciudad de Murcia a mediados de siglo es que en 1553 el citado historiador notifica su presencia como testigo en al menos cuatro escrituras, y siempre en estos años, lo vuelve a localizar realizando los trabajos de policromía del retablo y las puertas del camarín que custodiaba una imagen en el monasterio de la Merced de Murcia<sup>322</sup>. Cinco años más tarde, Ginés de la Lanza acepta el reconocimiento de una deuda de seis ducados que el boticario Hernando Romero había contraído con el artista por la decoración de una cajonera de su botica<sup>323</sup>. Originalmente este pago era superior, pero en 1558 el boticario adeudaba con Ginés únicamente el último de los pagos de 6 ducados de un trabajo que se puede entender todavía como de oficial de pintura, aunque por el encabezamiento del documento se evidencia que ya poseía la maestría, algo que debió obtener en un fecha anterior a 1553. También en 1558, según López Jiménez, acometería el traspaso del encargo de Juan de Vitoria, ya fallecido, por la decoración de un retablo de San Lorenzo<sup>324</sup>. Posteriormente, en 1559, se le localiza como testigo en una escritura de censo<sup>325</sup>, y más tarde, el 27 de septiembre de 1563, Ginés contrató la encarnación y dorado de una imagen de la Virgen para la iglesia de La Ñora, localizado por Muñoz

---

<sup>321</sup> AGRM - AHPM. Not. 159, fol. 193 vto.

<sup>322</sup> La noticia fue publicada sin apoyo documental en: LÓPEZ JIMÉNEZ, “Correspondencia pictórica Valenciano-Murciana. Siglo XVI y XVII”, 2-3; LÓPEZ JIMÉNEZ, “Pinturas del siglo XVI al XVII y unas esculturas medievales en la diócesis de Orihuela y Cartagena”, 25-26.

<sup>323</sup> Para una completa transcripción ver anexo documental. AGRM - AHPM. Not. 471, fol. 100.

<sup>324</sup> La noticia fue publicada sin apoyo documental en: LÓPEZ JIMÉNEZ, “Pinturas del siglo XVI al XVII y unas esculturas medievales en la diócesis de Orihuela y Cartagena”, 27 y LÓPEZ JIMÉNEZ, “Descubrimiento de ser de Juan de Vitoria el pintor del Retablo Mayor de la ermita gótico mudéjar de Santiago”, 75.

<sup>325</sup> AGRM - AHPM. Not. 364, fol. 560 vto.

Barberán<sup>326</sup>. En ese mismo año hace de testigo en la venta de un censal entre miembros de la familia Fustel<sup>327</sup>.

Una noticia importante es el contrato de aprendizaje de Jerónimo Ballesteros en febrero de 1567. En dicho documento Ginés acepta bajo su servicio y como aprendiz a Jerónimo Ballesteros, de once años de edad, que ya había superado un primer periodo de prueba. Acuerda con el padre del niño que esté durante siete años con el pintor, bajo condición de mantenerlo y enseñarle el oficio, pagándole el maestro un sueldo de 12 ducados por los servicios al finalizar su formación.

*Sean cuantos esta carta de servicio y soldada vieren cómo yo Francisco Ballesteros vecino que soy de esta dicha ciudad de Murcia otorgo y conozco que pongo y afirmo a servicio y soldada a mi hijo Jerónimo Ballesteros que es de edad de once años poco más o menos con vos Ginés de la Lanza pintor vecino de esta ciudad por tiempo de siete años primeros vinientes y cumplidos que empiezan a correr desde el día de Pascua de Navidad próxima pasada del año que pasó de quinientos y sesenta y seis con tal condición que vos el dicho Ginés de la Lanza le habéis de enseñar el oficio de pintor que vos sabéis y todo aquello que el dicho mi hijo pudiera a prender y le habéis de dar de comer y beber y vestir y calzar y tenerlo enfermo y sano y curarlo a vuestra costa y darle vida honesta y razonable y con tal condición que vos el dicho Ginés de la Lanza le habéis de dar y deis doce ducados al cabo de los dichos siete años por el dicho servicio que os tiene de hacer. [...]*<sup>328</sup>.

---

<sup>326</sup>AGRM - AHPM. Not. 415, fol. 384. Nota procedente del archivo personal de Manuel Muñoz Barberán; MUÑOZ BARBERÁN, *Memoria de Murcia, (anales de la ciudad de 1504 a 1629)*, 36.

<sup>327</sup> AGRM - AHPM Not. 473, fol. XXI. Relacionado con este documento el pintor aparece de nuevo como testigo en una obligación de la misma familia, fol. XXIV.

<sup>328</sup> Para una completa transcripción ver anexo documental. AGRM - AHPM. Not 45, fol. 178 vto.

Dicha escritura tiene gran interés ya que demuestra que Ginés de la Lanza en 1567 era un maestro pintor asentado y con buen oficio, tan sólo tres años antes de su muerte, además de confirmar la fecha de nacimiento de Jerónimo Ballesteros en torno a 1556. Pocos son los ejemplos de contratos de aprendizaje que se han conservado en los territorios de la antigua Diócesis de Cartagena. El hecho de la existencia de estrechas relaciones familiares y de amistad entre los pintores que precedían a Ginés provocó que no se precisara de contratos de aprendizaje entre éstos. No obstante todo cambia a partir de este momento. En el documento se especifica que el aprendiz debía de ponerse al servicio de su maestro para que éste, entre otras cosas, le enseñase el oficio. Por lo tanto el pintor tenía el deber de instruir al aprendiz no sólo en cuanto a su arte, sino también en las tareas básicas de la vida futura. Como resultado de unas buenas prestaciones, además de la maestría en el oficio, recibiría un salario al final de esa etapa. El niño, por tanto, se incorporó a su servicio en diciembre y tras superar un primer periodo de prueba entraría a su cargo de modo estable a partir de febrero.

El 13 de enero de 1570 el artista compró a Ginés de Alhama un trozo de casa en San Bartolomé por 36 ducados, de los que pagó 12, dejando a deber otros 24. Esa obligación posteriormente fue traspasada por Ginés de Alhama al mercader Juan Gómez, a quien finalmente debería saldar la deuda Ginés<sup>329</sup>. La última nota de archivo en vida de Gines de la Lanza es del 7 de febrero de 1570, día en el que enfermo de muerte testa<sup>330</sup>. El texto nombra como ejecutores de sus últimas voluntades a Miguel de la Lanza, su hermano, y a Juan de Valdivieso, su primo. Se hace enterrar en San Bartolomé, donde ese mismo año había comprado parte de una casa como ampliación de su residencia familiar. Pide misas por su tío Juan de Vitoria del que dice ser su heredero y certifica una deuda pendiente de cobro que tiene con el convento de Villena, muy probablemente por el retablo encargado a Vitoria del que debió de rendir cuentas Ginés tras su muerte. En el testamento además hay una noticia que reviste gran interés, y es que tenía otro retablo para Juan Roca con el tema de *san Antonio Abad* que estaba

---

<sup>329</sup> AGRM - AHPM. Not. 48, fols. 28 vto, 31 vto, y 54.

<sup>330</sup> Para una completa transcripción ver anexo documental. AGRM - AHPM. Not. 477, 7 de febrero, s.f. MUÑOZ BARBERÁN, *Memoria de Murcia, (anales de la ciudad de 1504 a 1629)*, 46.

destinado a la iglesia de San Nicolás<sup>331</sup>. Agradece los servicios prestados a su aprendiz, Jerónimo Ballesteros, al que da en herencia útiles de pintura y dibujos. Se sabe que Ballesteros, tras la muerte de su primer maestro entraría al servicio de un artista de formación valenciana, aprendiz de Juan de Juanes, que se había establecido hacía casi diez años Murcia en busca de llenar un espacio que se estaba liberando con la muerte de la línea pictórica de Hernando: Jerónimo de Córdoba. La muerte del pintor se produciría antes del 11 de febrero de 1570 como demuestra su inventario post mortem. En él se citan multitud de grabados, estampas y dibujos así como un resto de retablo que era de la viuda de Beltrán Pérez. Un resumen del documento dice así:

*En la muy noble y muy leal ciudad de Murcia dentro de las casas de los herederos de Ginés de la Lanza, difunto, que es en la colación de san Bartolomé, a quince días del mes de febrero año del señor de mil y quinientos y setenta años (...) ante mí Antonio de Bascuñana escribano público y de los testigos de yuso escritos pareció presente Juana López, viuda, mujer que fue de Ginés de la Lanza, difunto, vecina de esta ciudad y dijo que por cuanto el sábado próximo pasado que se contaron once días de este presente mes de febrero y año susodicho el dicho Ginés de la Lanza, su marido, murió y pasó de esta presente vida y porque según derecho ella es obligada de hacer inventario de todos los bienes que el dicho su marido dejó al tiempo de su fin y muerte, por tanto dijo que hacía e hizo el dicho inventario en la manera y forma siguiente:*

*[...]Primeramente un librico de cuarto pliego en que hay treinta y dos hojas de dibujos de rasguños.*

*Más ciento y setenta y siete hojas en papel de pliego entero entre chicas y grandes y empiezos de dibujos del oficio.*

*Más siete paletadas? de pino del oficio de poner en el pulgar.*

*Más cincuenta papeles de a ocho? alto? pliego pinchados y por*

---

<sup>331</sup> Citado en: LÓPEZ JIMÉNEZ, “Correspondencia pictórica Valenciano-Murciana. Siglo XVI y XVII”, 2-3 y LÓPEZ JIMÉNEZ, “Pinturas del siglo XVI al XVII y unas esculturas medievales en la diócesis de Orihuela y Cartagena”, 25-26. Según este historiador el retablo fue destruido en el año 1936.

*pinchar y entre ellos algunos aceitados.*

*Más ciento y ocho hojas entre chiquitas y grandes aceitadas y por  
aceitar que tienen dibujos [...] <sup>332</sup>.*

Este es sólo un breve extracto del volumen de dibujos que poseía el último maestro de ascendencia hernandesca. El inventario de los bienes de Ginés de la Lanza manifiesta la metodología de trabajo que mantenían estos artistas: la copia directa a través de útiles de pintura tales como dibujos y grabados que usaban como modelos compositivos. El hecho de que poseyera obras sin terminar explicaría también el por qué de la transmisión de los modelos de una misma “escuela” y la similitud de formas entre los distintos pintores.

Se ha especulado sobre la supuesta muerte violenta del segundo de los de la Lanza con motivo de una trifulca con un vecino. A pesar de ello, la cosa fue menos de lo que en un principio se podía pensar. Su muerte se produjo por una herida provocada en dicha discusión, que el artista, por orgullo u obstinación, no se curó como debía, provocándose una infección que acabó con su vida días después. Fruto de este incidente es el documento del 4 de julio 1571 donde Juana López, su viuda y madre tutriz de sus hijos Juana, Ana, Isabel, Jerónimo y Miguel, hace cartas de perdón por la muerte del artista a Antonio Hernández, tejedor<sup>333</sup>. Un año más tarde de su muerte se produjo una revisión de dichas cartas, exculpando al tejedor de la muerte de su marido:

*[...] Juana López, viuda de Ginés de la Lanza, en nombre de sus hijas menores a las que tutela y de sus otros hijos, pide que se abra información para proceder a perdonar a Antonio Hernández, tejedor de terciopelo, culpado de la muerte de su marido. Se han concertado previamente en que Antonio Hernández le dará doscientos cincuenta ducados en compensación por los gastos y daños recibidos por la*

---

<sup>332</sup> Para una completa transcripción ver anexo documental. AGRM - AHPM Not. 48, fol. 118.

<sup>333</sup> AGRM - AHPM. Not. 48, fols. 28 vto., 31 vto. y 54; MUÑOZ BARBERÁN, *Memoria de Murcia, (anales de la ciudad de 1504 a 1629)*, 48.



*dicha muerte. Juan de Villanueva, vecino de Murcia, dice bajo juramento que conoce lo tratado entre Antonio Hernández y la Juana López, viuda de Ginés de la Lanza, y que a ésta, dada su pobreza, le es más útil y provechoso recibir los 250 ducados que seguir el pleito con el tejedor. Antonio de Bascuñana dela Flor, escribano, dice bajo juramento que tanto Antonio Hernández como Juana López son pobres y que a la viuda e hijos de Ginés de la Lanza les conviene más aceptar los 250 ducados que seguir pleito por la muerte de su marido y padre [...] <sup>334</sup>.*

En este documento se describe el incidente culposo que provocó la muerte del pintor y en el que su autor se comprometía a pagar a la viuda la cantidad de 250 ducados, así como a cambiar su domicilio habitual y a no oír misa en los lugares donde lo acostumbraba hacer la viuda del pintor. De este modo el tejedor obtuvo la definitiva carta de perdón y la viuda una cantidad suficiente de dinero como para sacar adelante a sus cinco hijos, ahorrándose la demora y la incertidumbre del pleito. El documento además certifica la custodia de Juana López sobre los hijos del matrimonio y sus bienes.

#### **IV. 6.2) Ginés de la Lanza, el último representante de la herencia hernandesca en Murcia.**

El análisis de los documentos sobre su vida y obra acredita la no existencia de un círculo de artistas en torno a la figura de Ginés de la Lanza, como algunos historiadores habían propuesto. Este artista fue el último representante de su generación y murió en un momento en el que su único aprendiz conocido, Jerónimo Ballesteros, todavía no estaba iniciado como maestro autónomo, como demuestra el hecho de que tras la muerte de Ginés se trasladara al taller de Córdoba en 1570.

---

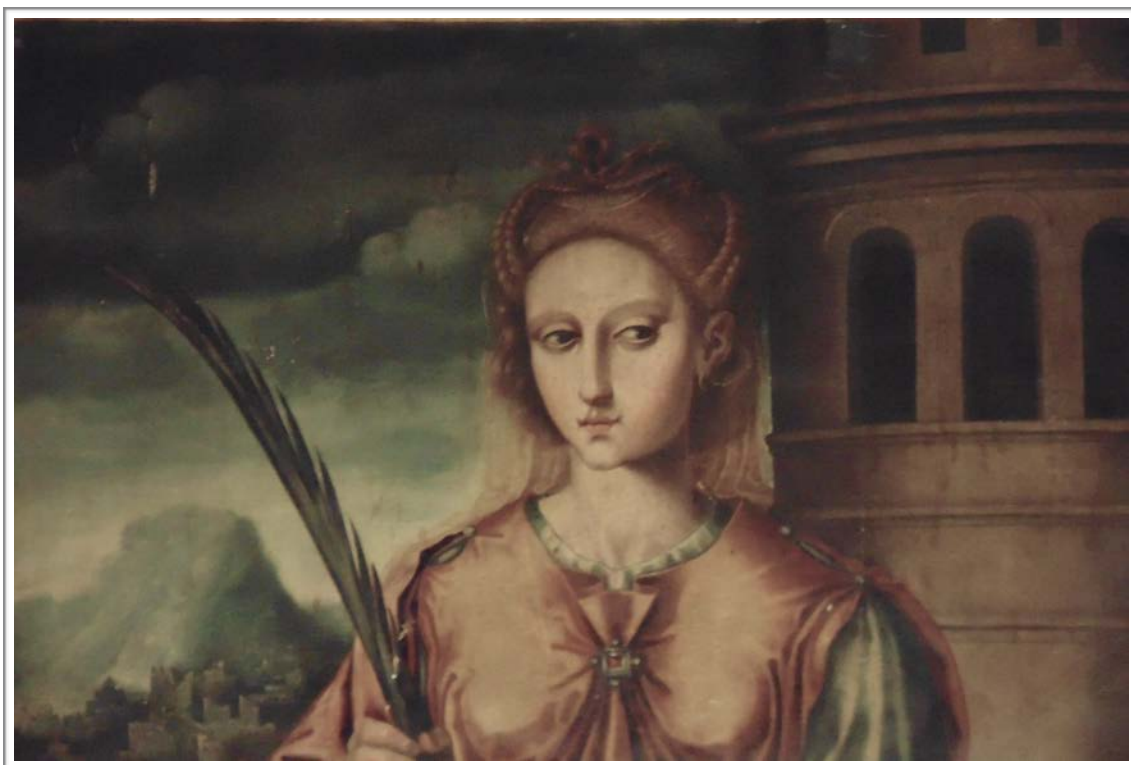
<sup>334</sup> Para una completa transcripción ver anexo documental. AGRM - AHPM. Not. 6, fols. 98-105.

Sobre su estilo artístico, resulta harto complicado asociarle un modo pictórico determinado. Históricamente se ha aceptado su autoría de las tablas de *santa Bárbara*<sup>335</sup> y de *santa Úrsula*<sup>336</sup> de la catedral de Murcia, atribuidas a la producción del pintor en los años finales de la década de 1560 por parte de López Jiménez sin aportar documentos. La falta de elementos conservados asociables con seguridad a Ginés de la Lanza no permite establecer con precisión su estilo pictórico. La única certeza sobre su pintura reside en el hecho de que sustituiría a Vitoria tras su muerte en algunas de sus composiciones como el retablo de San Lorenzo, así como la deuda que mantenía con el convento de Villena, encargo en el que tras la participación de Ginés López daría cuenta Ginés de la Lanza, aunque se desconoce si Juan de Vitoria llegaría a intervenir o moriría en un momento previo. En este sentido, la tablas de la catedral de Murcia presentan una notable evolución técnica que se aleja sustancialmente de los trabajos de los predecesores de Ginés, evolucionando sus formas hacia un estilo diferente con ciertas reminiscencias a la obra que otros artistas, como Jerónimo de Córdoba, realizarán a partir de 1560/70. Otro elemento a considerar en este sentido es la atribución a Ginés de la Lanza de la célebre -y desconocida- *Inmaculada* de Pedro de Aválos: el modelo iconográfico por antonomasia de mediados del siglo XVI en Murcia desde que se citara por primera vez en 1554. De Ginés de la Lanza se conoce la realización de *la Inmaculada Concepción* para Santo Domingo en Murcia, sin embargo esta no parece

---

<sup>335</sup> Ver figura 43. Según López Jiménez en el año 1567 Ginés de la Lanza declara de haber realizado *la santa Bárbara* de la catedral de Murcia para doña Catalina de Balibrea por el precio de 20 ducados. La no localización del documento, unido a la total pérdida de la producción artística de este pintor, no permite confirmar o desmentir dicha atribución generalmente aceptada por la crítica. La tabla de *santa Bárbara* presenta algunas similitudes con el arte que se desarrollará en la diócesis a partir de 1560. LÓPEZ JIMÉNEZ, “Correspondencia pictórica Valenciano-Murciana. Siglo XVI y XVII”, 2-3; LÓPEZ JIMÉNEZ, “El retablo mayor de la Ermita de Santiago”, 75; BELDA NAVARRO y HERNÁNDEZ ALBADALEJO, *El arte en la Región de Murcia: de la Reconquista a la Ilustración*, 207; HERNÁNDEZ GUARDIOLA, “La estela de Hernando de Llanos en Tierras de Murcia. La vida del pintor Juan de Vitoria y su obra en la antigua diócesis de Cartagena”, 240.

<sup>336</sup> Atribuida en LÓPEZ JIMÉNEZ, “Sobre pinturas varias, una escultura y el testamento de Orrente: tabla leonardesca en Murcia procedente de Rojales (Alicante)”, 2-3; LÓPEZ JIMÉNEZ, “Correspondencia pictórica Valenciano-Murciana. Siglo XVI y XVII”, 2-3; LÓPEZ JIMÉNEZ, “Pinturas del siglo XVI al XVII y unas esculturas medievales en la diócesis de Orihuela y Cartagena”, 25-26; BELDA NAVARRO y HERNÁNDEZ ALBADALEJO, *El arte en la Región de Murcia: de la Reconquista a la Ilustración*, 240.



**Figura 43.** Atribuida a Ginés de la Lanza. *Santa Bárbara* (detalle). Óleo sobre tabla. Catedral de Murcia. Fuente: Pablo López Marcos.

responder a la famosa tipología requerida por los comitentes. Aun así, por cronología, no se puede excluir la posibilidad de que este modelo iconográfico tan apreciado fuera realizado por Ginés de la Lanza, aunque no se ha localizado ningún documento aclaratorio.

Por otro lado, dos tablas susceptibles de ser asociadas a la producción de este pintor son *el san Juan Bautista* y *el san Juan Evangelista* que a principios del siglo XX se localizaban en el sagrario de la iglesia de Campos del Río<sup>337</sup>. Ambas pinturas fueron adquiridas en el siglo XVIII a la parroquia de San Nicolás de Murcia por 1.200 reales, templo al que Ginés estaba ligado contractualmente, como se demuestra en su testamento. Cabe recordar que el segundo de los de la Lanza durante los últimos años de la década de 1560 contrataría la realización de un retablo para Juan Roca bajo la

<sup>337</sup> LUIS LISÓN HERNÁNDEZ, “La iglesia parroquial de Campos. Desde el catastro de Ensenada a la Desamortización (1750-1850)”, en: RICARDO MONTES BERNÁRDEZ (Coor.), *Historia de Campos del Río*, vol III (Murcia: Ayuntamiento de Campos del Río, 2005), 24. En el momento de su incautación las piezas poseían el número de registro: 1883. Siempre según la documentación referente a este proceso, ambas tablas serían procedentes de la iglesia de Campos del Río.

advocación de san Antonio Abad, composición que debido a su muerte no pudo concluir. En dichas tablas, actualmente en paradero desconocido y que han llegado hasta la actualidad por dos fotografías de la Junta de Incautación de 1937<sup>338</sup>, se aprecia la interpretación del arte típico de Juan de Vitoria pero con simplificaciones, que si bien pueden ser debidas a su menor formato, o al hecho de que el retablo fuera abandonado antes de su finalización, no permiten excluir por completo la mano del maestro Ginés de Lanza en ellas. Lamentablemente, tras el fin de la contienda bélica en España se pierde la pista de estas pinturas, no permitiendo las fotografías su examen en profundidad y su identificación como obra de Juan de Vitoria o de Ginés de la Lanza<sup>339</sup>.



**Figuras 44a y 44b.** Ginés de la Lanza (atribuidas). *San Juan Bautista y san Juan Evangelista*. Óleo sobre tabla. Desaparecidas. Fuente: AGRM. Museo Provincial de Bellas Artes de Murcia: Colecciones fotográficas 341.2. Ref. FOT\_NEG, 081/028, FOT\_NEG, 081/029 y FOT\_NEG, 081/030.

---

<sup>338</sup> AGRM. Acta nº 38. Relación de las obras de arte depositadas en el Museo de Bellas Artes de Murcia por Juan González procedentes de los sitios que se indican. Sig. JTA,53136/040.

<sup>339</sup> Ver figuras 44a y 44b.

Siguiendo esta línea, recientemente en el catálogo de *Signum: la gloria del Renacimiento en el Reino de Murcia*, Hernández Guardiola atribuye al círculo de este artista *la Inmaculada* de Vélez Blanco del año 1577, siete años después de su muerte<sup>340</sup>. Como demuestran los documentos, Ginés de la Lanza no tenía un círculo de pintores a su alrededor capaces de realizar una pintura de ese nivel, por lo que resulta más probable atribuirle a la labor pictórica de los artistas de finales del siglo XVI, más concretamente a la figura de Jerónimo de Córdoba bajo petición de las hijas del marqués de los Vélez. La muerte de Ginés de la Lanza significó la desaparición de la pintura de influencia hernandesca en Murcia, su último bastión tras ser superada en Valencia y en Cuenca. La nueva generación de maestros acapararon el panorama local en la antigua Diócesis de Cartagena, Artus Tizón y Jerónimo de Córdoba, en todo su territorio, y en Orihuela, Nicolás Borrás o Miguel Utiel, eran provenientes de unos modelos iconográficos dependientes de las nuevas tendencias que se estaban imponiendo en Valencia durante la segunda mitad del siglo XVI, una nueva interpretación de la pintura pseudo - manierista de tonos dulces que precederá a la llegada de la teatralidad barroca.

#### **IV.7) La metodología de trabajo y la llegada de los nuevos pintores.**

Del inventario de los bienes de Ginés de la Lanza al momento de su muerte se puede apreciar el modo de transmisión de los modelos de pintura entre los artistas, lo que explica razonablemente por qué la obra de uno u otro de estos creadores puede generar problemas de atribución: la transferencia directa de los modelos favorecía la repetición de las tipologías más afortunadas, lo que provocó que las figuras -aunque ejecutadas por distintas manos- fueran similares.

Se debe de considerar a Andrés de Llanos como el verdadero creador del taller de pintura en Murcia durante la primera mitad del siglo XVI, obrador al cual el resto de pintores localizados en la ciudad se sentirían atraídos por las novedades pictóricas que se estaban aplicando con éxito. Estos artistas, Ginés de Escobar, Juan de Vitoria o Ginés

---

<sup>340</sup> LORENZO HERNÁNDEZ GUARDIOLA, “La pintura en la Diócesis de Cartagena en la segunda mitad del siglo XVI”, 241-243.

de la Lanza, este último de manera indirecta, no fueron aprendices al uso sino colaboradores ya formados que vieron en su participación en el taller de Andrés la oportunidad de perfeccionar su arte con un estilo determinado a través de la transmisión de los modelos previamente establecidos. En este sentido, el uso de dibujos, papeles pinchados para crear los contornos de la figuras, estampas o grabados favorecieron la repetición de las fórmulas pictóricas y la formación de unas personalidades artísticas similares entre sí que resultan diferenciables únicamente por la calidad técnica de cada uno de sus representantes. Este concepto se observa, como decía Longhi, en el análisis de los pequeños elementos: manos, pies, cabezas, orejas, reproducen todos unos mismos modelos compositivos que se repetirán hasta la extinción de la línea pictórica. Esto llevó a algunos historiadores a confundir unos artífices con otros, creando personalidades artísticas que nunca existieron, como el *Maestro de Albacete*, o atribuyendo obras de Andrés de Llanos a la figura de Vitoria. Esta dificultad por separar la mano de uno u otro de los pinceles de la línea hernandesca se complica aún más si se tiene en cuenta la metodología de trabajo aplicada, donde uno o más creadores colaborarían bajo la dirección del cabeza de taller en los encargos de mayor volumen. Y es que Hernando de Llanos no sólo trajo consigo los conceptos de la pintura renacentista a Murcia, sino también la metodología de trabajo de *bottega* italiana basada en un maestro que aportaba dibujos y diseños a sus colaboradores y que éstos, haciendo uso de ellos, aplicarían estas influencias en sus encargos. El único modo de comprender el porqué de las carencias de las tablas de Caravaca es considerarlas obra de un taller capitaneado por su hermano Andrés bajo el influjo del maestro, tipologías que no perderá completamente en ningún momento de su carrera. La alternancia de Hernando entre Valencia y Murcia no le permitiría establecer un verdadero obrador de pintura en la capital del Segura, sino que creó una especie de sucursal artística en la que será Andrés el que aplique y perfeccione estos conceptos. Se puede identificar la mano de colaboradores en obras como el retablo de *san Juan de la Claustra* o el de la *Virgen de los Llanos*, de Andrés de Llanos, y además se tiene la certeza documental de que en Villena, el retablo encargado por las monjas trinitarias a Vitoria sería realizado en parte por otro pintor, Ginés López, al que le entregarían los diseños oportunos para tal fin. El taller de Andrés monopolizó el panorama artístico al menos hasta 1550, momento en el



que daría un paso atrás y su hueco sería ocupado por sus colaboradores Escobar y Vitoria. Otros artistas, como Ginés de Jumilla o Alonso de Monreal, que son susceptibles de ser definidos como ajenos al taller, no gozaron de las mismas oportunidades que los antes citados, sino que se moverían continuamente por los territorios de la diócesis en búsqueda de encargos en localidades secundarias que les permitieran estabilidad económica.

Es importante profundizar en los lazos de relación entre los pintores con conexión directa o indirecta con el taller de Llanos. Gracias a los documentos se sabe que Hernando y Andrés eran hermanos. Este hecho simplifica las cosas, sobre todo si se considera la deuda estética que Andrés demostró del arte de su hermano durante toda su carrera, por lo que es evidente considerarlo como aprendiz de Hernando en su etapa valenciana. Diferente fortuna corrió Jerónimo de la Lanza, el artista menos documentado. Desde la presente tesis se ha lanzado la hipótesis de su llegada a través de Granada junto con Quijano. De especial interés es su relación con Juan de Vitoria ya que la familia de Jerónimo lo considerará como el pater familias tras su desaparición. Los nuevos documentos y la confirmación de su unión familiar como cuñados hacen pensar a una primera relación de formación profesional entre de la Lanza y Vitoria. Similar vínculo, en cuanto a estrecho, mantuvo Juan de Vitoria con Andrés de Llanos. En el testamento del pintor de 1552 se especifica que debía de ser Vitoria uno de los encargados de hacer cumplir sus últimas voluntades. Este hecho lleva a pensar en una relación de amistad, probablemente originada de una labor profesional continuada en el tiempo. En este sentido, la dependencia artística que Vitoria mantiene de las formas de Andrés en el retablo de *Santiago*, hablan de un artista que se ha formado junto a él, del que absorbe y adapta sus formulismos y su método de trabajo que posteriormente aplicará con su sobrino, Ginés de la Lanza. Lamentablemente la muerte sorprenderá a Ginés antes de que éste pudiera transmitir sus conocimientos a su aprendiz Jerónimo Ballesteros.



El resultado de la transmisión de los modelos durante casi cincuenta años fue la inevitable pérdida de nivel de las composiciones. Lo que a principios de siglo era moderno, a mediados resultaba retardatario y fuera de los cánones de la moda que imperaba en Valencia. No se produjo una evolución en los modelos compositivos, sino que los artistas se limitaron a copiar unas fórmulas que a su juicio funcionaban en la poco exigente sociedad murciana. El agotamiento de las formas establecidas provocó la llegada de los nuevos artífices que sí que estaban pintando al gusto de la nueva moda. Maestros como Jerónimo de Córdoba y Artus Tizón, principalmente, ocuparon el vacío creado tras la muerte de Ginés y monopolizaron los territorios de la antigua diócesis con un nuevo estilo manierista de inspiración rafaelesca reinterpretado a través del estudio de artistas como Juan de Juanes, en el caso de Córdoba, y de la influencia nórdica, en el caso de Tizón. La sucesión artística entre los distintos creadores que trabajaron en esta demarcación religiosa durante la primera mitad del siglo XVI se materializa en el inventario de Ginés de la Lanza. El gran número de material destinado a la labor del pintor se puede explicar únicamente a través de la herencia de estos modelos entre los distintos artistas, siendo Ginés su último propietario. La falta de elementos conservados no permite excluir la posibilidad de que Ginés de la Lanza realizara una evolución artística de las formas preestablecidas que tuviera como consecuencia *la Santa Bárbara* de la catedral de Murcia, en la cual se aprecian ciertos elementos formales en relación con la producción de Jerónimo de Córdoba a partir de 1570. La accidental muerte del segundo de los de la Lanza impidió que su aprendiz, Jerónimo Ballesteros, heredara estos modelos formales, aunque bien es cierto que en su testamento se especifica que le cede algunos de sus dibujos. Ballesteros pasó al servicio de Córdoba, alejándose definitivamente de la línea hernandesca de la pintura y adquiriendo unas concepciones plásticas claramente dependientes de la nueva moda.

Las relaciones entre estos artífices eran de índole familiar y de amistad, no precisando de contratos específicos para la formación de los aprendices. En Murcia, para este periodo, se han conservado únicamente dos cartas de aprendizaje entre pintores. La primera de ellas, de principios de siglo, unía a Andrés de Bustamante con Alonso de León, quien finalmente abandonaría a su instructor y no se convertiría en

maestro de pintura, al menos bajo la tutela de Bustamante. La segunda es la referente a Ginés de la Lanza y Jerónimo Ballesteros y su posterior traslado al lado de Córdoba. Los aprendices eran niños que entraban al servicio del maestro pintor, del que aprendían el oficio y si contaban con el talento y las dotes suficientes se iniciarían en las artes. De no ser así, el candidato cambiaba profesión y el vínculo, tanto profesional como personal, se rompía del todo. Es importante comprender este concepto, y sobre todo su diferencia con el régimen de colaboraciones que llevará a cabo Andrés en su taller, muchos más similar a la cooperación de Leonardo y Hernando de Llanos en Florencia que a la de los aprendices con sus maestros.

## ***V. La pintura renacentista en los territorios de Albacete y Orihuela***

Los territorios de Albacete y Orihuela, por su posición geográfica y sus circunstancias históricas, se sitúan en una particular zona de frontera entre los viejos reinos de Murcia y Valencia, lo que conllevó que su patrimonio histórico-artístico esté fuertemente vinculado a las formas vigentes en ambas zonas. Sin embargo, este equilibrio de influjos no fue constante. Durante la Edad Media, en el periodo Gótico, la balanza se decantó hacia la zona de Valencia mientras que ya entrados en el siglo XVI, cuando las formas renacientes se abren paso en la península definitivamente, es Murcia la que pasará a ser el foco de atracción principal, gracias a la fuerza de sus modelos basados principalmente en el clasicismo. El Renacimiento pictórico de inspiración italiana llegaría a la Diócesis de Cartagena durante los primeros años del siglo XVI gracias a la figura de Hernando de Llanos. Como se ha podido apreciar en el desarrollo de la presente tesis, la muerte de este maestro no significó la pérdida de estas concepciones, sino que una serie de artistas continuaron su legado con una línea pictórica de inspiración italianizante pero de menor calidad estética. Un elemento común, y clave para el análisis de la pintura renacentista que se desarrolló en los núcleos secundarios de la diócesis, es que los talleres artísticos durante el siglo XVI se establecieron en Murcia, desde donde servían al resto de ciudades como Orihuela y Albacete. Tras este primer periodo, la crisis artística de la segunda mitad de siglo y el estancamiento generalizado de las artes, provocaron que nuevos artistas como Artus Tizón y Jerónimo de Córdoba aprovecharan para llegar y establecerse como los principales pintores tanto en la capital murciana como en estos territorios<sup>341</sup>.

Debido a su complejidad documental y a la falta de obras conservadas, lo que en gran medida se debe a la renovación del patrimonio mueble que sufrieron las iglesias durante los siglos del Barroco y las destrucciones en tiempos de guerra, muchos retablos fueron desmontados y divididos en cuadros individuales o incluso sustituidos a lo largo de los siglos XVII y XVIII por conjuntos barrocos, provocando que sus tablas quedaran desperdigadas en pequeñas parroquias, vendidas o instaladas en ermitas.

---

<sup>341</sup> BELDA NAVARRO y HERNÁNDEZ ALBADALEJO, *Arte en la Región de Murcia: de la Reconquista a la Ilustración*, 208-210.

### **V.1) La pintura renacentista en Albacete: El problema del *Maestro*.**

Afrontar la problemática del *Maestro de Albacete* significa tratar de asociar una serie de pinturas que compartían entre sí estilos y características similares con los pintores que estaban desarrollando sus carreras artísticas en los antiguos territorios de la Diócesis de Cartagena durante la primera mitad del siglo XVI, y hasta la década de 1560. Esta personalidad pictórica, creada por Leandro de Saralegui, es una de esas propuestas sugeridas durante el siglo XX para agrupar y atribuir una serie de pinturas de las cuales no se tenían certezas sobre sus autorías. Bajo esa identidad se han reunido a lo largo del tiempo unas obras con tipologías comunes, que de nuevo no dejan de señalar calidades artísticas distintas, y que se ha propuesto en repetidas ocasiones identificar con la labor de los sucesores de *los Hernandos*. En este sentido, recientemente la figura de Juan de Vitoria ha sido relacionada como uno de los principales candidatos a su identificación como el *Maestro*, aportando únicamente la especulación de que Vitoria fuese discípulo de Hernando y una sucesión cronológica de pinturas que no es del todo creíble por cuanto no hay manera de encajar en ella una evolución de estilo clara y convincente. Los motivos formales en los que se sostienen tales atribuciones se fundamentan en la subjetividad y en unas interpretaciones desafortunadas e incompletas del limitado soporte documental. Un ejemplo es que entre dichos argumentos estéticos se abunda en recurrir a la influencia de Hernando de Llanos en las composiciones y figuras, suponiendo a Juan de Vitoria discípulo directo del maestro -hecho que como ya se ha demostrado no es posible-, y estableciendo parangones entre rostros de unas obras y otras, elementos que se transmitían entre los pintores del círculo de Andrés de Llanos por medio de dibujos y modelos heredados que se repetían una y otra vez sin más variación que la calidad de la copia.

El principal motivo que provocó la creación de la figura del *Maestro de Albacete* fue tratar de atribuir a un pintor determinado las tablas de la capilla de la *Virgen de los Llanos*, en la actual catedral de Albacete. Se ha señalado por múltiples autores, tales como Post, Garín Ortiz de Taranco o Pérez Sánchez, que el artista que las hizo recibió indudablemente la influencia de *los Hernandos*, apuntando indistintamente hacia Valencia, Cuenca y Murcia para encontrar en esas ciudades un candidato idóneo.

Posteriormente, también García-Saúco Beléndez y sobre todo Gutiérrez-Cortines Corral, que reconoce al pintor Andrés de Llanos como el autor de los retablos de Albacete y Orihuela<sup>342</sup>, han contribuido a los estudios relativos a la identificación de uno o más creadores bajo esta forzada denominación. Recientemente, ha sido Hernández Guardiola el último a defender la atribución de las tablas de Albacete a Juan de Vitoria<sup>343</sup>. Si algo parece seguro es que el autor que realizó esas pinturas debía tener un conocimiento profundo y sobre todo directo del taller de *los Hernandos*, pudiendo incluso haber presenciado el momento en que se estaban creando los postigos valencianos, como bien podría ser el citado Andrés de Llanos -heredero pictórico directo de Hernando- y no Juan de Vitoria.

### **V.1.2) El Maestro de Albacete.**

Tras el análisis, en los temas precedentes, de gran parte de los documentos de archivo que se conservan sobre la vida y obra de los artífices que desarrollaron su actividad pictórica durante la primera mitad del siglo XVI en los territorios de la antigua Diócesis de Cartagena, los motivos que han llevado a la identificación de Juan de Vitoria como el *Maestro de Albacete* resultan insuficientes. Las hipótesis, que en gran medida se basaban únicamente en el grado de interpretación del hernandismo adquirido por parte de Juan de Vitoria, se apoyaban en la consideración de que fuera un discípulo directo del maestro, teoría que carece de fundamento desde el momento en que los documentos demuestran que esta relación no se produjo. El alto nivel de conocimiento del estilo de Hernando -modelos, tipologías y formulismos- llegan a Juan de Vitoria re-interpretados y diluidos a través de la figura de Andrés de Llanos. Este error de identificación ha llevado en ocasiones a asociar el retablo de *santa Catalina* de la catedral de Orihuela, obra madura de la producción de Andrés, a Juan de Vitoria, y de ahí se ha pasado a una atribución generalizada de obras a un artista que, como se ha observado, tuvo una carrera artística en solitario documentada de menos de siete años.

---

<sup>342</sup> GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, “Hernando de Llanos y el clasicismo en la pintura del siglo XVI en Murcia”, 45-46.

<sup>343</sup> HERNÁNDEZ GUARDIOLA, “La estela de Hernando de Llanos en tierras de Murcia. La vida del pintor Juan de Vitoria y su obra en la antigua Diócesis de Cartagena”, 215-235 y HERNÁNDEZ GUARDIOLA, “Las pinturas del antiguo retablo mayor de la Iglesia Parroquial de Letur”, 7-47.

Las obras en cuestión fueron: *el Nacimiento* de Chinchilla, las citadas tablas que formaban el retablo de la *Virgen de los Llanos*, el retablo de Alcaraz -del que se conservan dos tablas de *Santiago apóstol y san Cristóbal*- , *san Juan de la Claustra* en la catedral de Murcia, las tablas de la parroquial de Letur, *san Juan en Patmos* del Museo de la Claras de Murcia, *la Piedad o Descendimiento* -actualmente de propiedad particular-, y el retablo de *Santiago y la Transfiguración* de Valencia. El análisis formal de estas pinturas determina que ni siquiera forman parte del corpus de un único artista: las notables diferencias formales y sobre todo en conceptos cualitativos que presentan los cuadros evidencian que son acción de distintos pinceles. En ocasiones estas pérdidas de calidad se han justificado en la hipotética edad que tendría el pintor en el momento de su ejecución y en no contar con suficientes ejemplos compositivos que le hicieran ganar en riqueza, una argumentación esta última usada frecuentemente en las tablas de Caravaca para negar la participación de Andrés de Llanos en dichas pinturas y atribuir las a Hernando de Llanos. Sin embargo, como ya se ha tratado en su capítulo específico, el estilo artístico de Juan de Vitoria, definido a través del estudio de su única obra segura -el retablo de *Santiago*-, se caracterizaba por la utilización de formas desproporcionadas en el espacio, cuerpos alargados, volúmenes de gran simpleza y un dibujo muy incisivo. Con todo esto, y tras conocer su biografía, resulta imposible atribuir obras como la *santa Catalina* de Orihuela, las tablas de la *Virgen de los Llanos*, *san Juan en Patmos* y *san Juan de Claustra* a Juan de Vitoria, ya que son obras inequívocas de Andrés de Llanos.

Como se ha adelantado, Leandro de Saralegui creó la figura del *Maestro de Albacete* con el objetivo de atribuir artísticamente las tablas de la *Virgen de los Llanos* de la catedral de San Juan a un autor indeterminado de influencia hernandesca procedente de un ambiente pictórico donde estas concepciones habían arraigado: Valencia, Cuenca o Murcia. Desde Valencia, los únicos pintores conocidos que desarrollaron con suficiente calidad estas concepciones pictóricas fueron Miguel del Prado y Miguel Esteve, muertos ambos entre 1528 y 1537. Descartada la opción de Valencia, en Cuenca no se conocen artistas con pasado en Murcia u Orihuela a los que se puedan atribuir estas obras. Yáñez de la Almedina creará una escuela estable en



Cuenca antes de su muerte en 1537, donde destacaron artistas como Martín Gómez el viejo. No obstante, sus composiciones no parecen encajar en cuanto a técnica y colorido -siendo éste más deudor de Yáñez- con las tablas de la catedral de Albacete. Por tanto, el único centro pictórico, del que además dependían estos territorios a nivel eclesiástico, era Murcia. En este sentido, el análisis exhaustivo de las obras permite apreciar numerosos elementos comunes entre las tablas de la *Virgen de los Llanos*<sup>344</sup>, como el uso de los templetes para ganar perspectiva en la tabla de la Anunciación, en consonancia formal directa con algunas de las composiciones del retablo de *santa Catalina*, las tablas de Caravaca o *la Presentación en el Templo* del Museo de Arte Sacro de Orihuela. Continuando el análisis formal de la obra, se observa cómo el



**Figura 45.** Andrés de Llanos. *Anunciación*. Retablo de la *Virgen de los Llanos*. 1535/40 Apróx. Óleo sobre tabla. Fuente: Archivo Fotográfico del Instituto de Estudios Albacetenses “Don Juan Manuel”. Archivo General, nº 07257.

<sup>344</sup> Ver figura 45.

arcángel de las tablas de la catedral Albacete posee un rostro muy similar, y por tanto realizado a partir de un mismo dibujo, que el *san Juan en Patmos* de las Claras de Murcia, obra de Andrés de Llanos durante un periodo de tiempo cercano a la realización de las tablas albaceteñas. Otro elemento esclarecedor son las medias figuras que forman los bancos de los principales retablos. Tanto en Albacete, como en Orihuela y Murcia, estos elementos son comunes en toda la producción de Andrés de Llanos. Si bien la falta de obra conservada de Juan de Vitoria no permite excluir que estos modos representativos también fueran usados por este pintor, sí que permiten al menos indicar que las tablas pertenecen al taller de un único creador. Una nueva concepción común que se observa en las pinturas albaceteñas, especialmente en las tablas de *la Adoración de Chinchilla*<sup>345</sup>, es la adaptación de este modelo iconográfico originario de Hernando de Llanos, cuyas formas muestran un perfil de mayor ajuste y simplificación en comparación con los ejemplos murcianos llanescos. La composición proviene de la utilización de los grabados de Dürero y Raimondi que en estos años estaban empezando a circular por Europa, y que Hernando y sus seguidores usarán repetitivamente en sus obras con mayor o menor fortuna, un ejemplo que vemos de nuevo aplicado en Alcaraz en las pinturas de *san Cristóbal*, cuya figura presenta un esquema similar al de los retablos de *santa Catalina* y de *Santiago*.

Volviendo a las tablas de la *Virgen de los Llanos*, cuya atribución dio lugar a la creación del *Maestro*, no se debe obviar que cronológicamente, durante los trabajos en la iglesia de San Juan, Andrés de Llanos y Jerónimo Quijano, al que se le atribuye la concepción original del retablo, estaban colaborando activamente en una obra para La Gineta en 1533. Con todo esto, no es descabellado creer que la colaboración entre el maestro mayor y el principal pintor de la diócesis continuará y englobará estas grandes manifestaciones artísticas en la década de 1530, como el retablo de la *Virgen de los Llanos*. No obstante, no todas las obras adjudicadas a la labor artística del *Maestro de Albacete* son producción de Andrés de Llanos y sus primeros colaboradores. En las pinturas atribuidas al *Maestro* se perciben diferentes manos e incluso una obra como la de Chinchilla es atribuible a un momento posterior perteneciente a la segunda mitad del

---

<sup>345</sup> Ver figura 46.

siglo XVI, periodo en el que los artistas Juan de Vitoria, hasta 1556/57, y Ginés de la Lanza monopolizaron el panorama artístico.

Por otro lado, las tablas de Letur<sup>346</sup> y Alcaraz<sup>347</sup> son atribuibles al pintor Ginés López. Este artista, natural de la comarca de Albacete, se encuentra directamente relacionado con el entorno de Juan de Vitoria y Ginés de la Lanza, los cuales le cedieron en 1555 parte de los trabajos de la pintura del retablo de Villena<sup>348</sup>. En el contrato se especificaba que el ejecutor parcial del encargo debía de mantener la estructura y las



**Figura 46.** Juan de Vitoria (atribuida). *La Adoración* de la iglesia parroquial de Chinchilla. 1550 Apróx. Óleo sobre tabla. Fuente: Archivo Fotográfico del Instituto de Estudios Albacetenses “Don Juan Manuel”. Patrimonio Religioso, nº 0252.

---

<sup>346</sup> Ver figura 47.

<sup>347</sup> Ver figura 48.

<sup>348</sup> Ver nota 307. AGRM - AHPM. Not. 314, fol. 714.



**Figura 47.** Ginés López (atribuida). *Adoración* de la iglesia parroquial de Letur. 1550 Apróx. Óleo sobre tabla. Fuente: Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de Letur

iconografías firmadas entre Vitoria y los clérigos del convento de la Trinidad, además de que fuera el mismo Juan de Vitoria quien proporcionara dibujos e influencias para que López las aplicara en la primera fase de preparación del retablo. En la obra de Letur -compuesta por seis tablas en la actualidad separadas individualmente- se presenta la reinterpretación de los modelos compositivos varias veces apreciados en la obra *de los Hernandos* y sus seguidores, donde formatos como la Resurrección, la Adoración, la Anunciación y el Descendimiento verán aquí una nueva formulación simplificada de sus concepciones. En estas tablas se observan notables paralelismos con las composiciones de Vitoria, sin embargo las figuras demuestran una paulatina pérdida de nivel, también





**Figura 48.** Ginés López (atribuida). *San Juan y San Cristóbal*. Iglesia parroquial de Alcaraz. 1560 Apróx. Óleo sobre tabla. Fuente: Archivo Fotográfico del Instituto de Estudios Albacetenses “Don Juan Manuel”. Patrimonio Religioso, nº3230 y 3231.

entendible como una evolución regresiva de la forma, explicable únicamente por el pincel de un artífice cuya técnica artística resulta ligeramente inferior en cuanto a la aplicación de los modelos pre-establecidos se refiere. Como se ha adelantado en el desarrollo de la tesis, se debe de considerar a Ginés López como un pintor cuya formación -o proceso de perfección de las artes- estaría fuertemente marcada por la influencia de los pintores de la generación post-hernandiana, de los cuales dependerán en gran medida sus formas, a juzgar por su escasa producción atribuible. Un estilo más maduro y de mayor calidad pero siempre dependiente de estas concepciones periféricas de la pintura murciana se representa en las tablas de Alcaraz. Sus elementos -más evolucionados que los de Letur- denotan la mano de artista diferente o su pertenencia a un momento más avanzado de su carrera, opción más probable, ya que mantienen las

características formales de las tablas antes citadas pero cuyos modelos se muestran aplicados con mayor perfección.

## **V.2) La actividad artística en Orihuela.**

Orihuela durante el siglo XVI, y sobre todo desde la creación de su diócesis propia a finales de la centuria, se convirtió en un importante centro administrativo y económico vinculado principalmente a la vida agraria como segunda ciudad en importancia del Reino de Valencia, además de sede universitaria. Este hecho provocó, con notables excepciones tales como la tabla del *san Miguel* de Museo Diocesano -procedente del Colegio de Santo Domingo- o el retablo de *santa Catalina* de la catedral, que el panorama artístico oriolano sea pobre en cuanto al número de ejemplos que se han conservado. A pesar de que en esta ciudad se cuente con pocas obras de valor excepcional que se puedan considerar como fundamentales en el panorama general de la Historia del Arte a nivel nacional, estas sí hacen las veces de catalizador que permite apreciar aspectos interesantes sobre el arte del Renacimiento en la antigua Diócesis de Cartagena. Un ejemplo de la transmisión de los modelos renacentistas en Orihuela se aprecia en las construcciones arquitectónicas que se realizaron en la época. En ellas destaca sobre todo la figura de Jerónimo Quijano, sucesor y continuador de la línea creada por el florentino Jacopo Torni en la catedral murciana y personaje fundamental en todo el renacimiento español. Si se enumeran algunas de sus principales manifestaciones artísticas destacan obras arquitectónicas como el presbiterio y sacristía de la iglesia de Santiago, de compleja estructura y ornamental juego de hornacinas, y el denominado “El Escorial de Levante”, el Colegio de Santo Domingo, donde se percibe un estilo con mayores tintes clasicistas. Estos son ejemplos, que junto a la inconclusa puerta de *la Anunciación* de la catedral, representan el florecimiento artístico de la ciudad durante el siglo XVI.

En lo que concierne a la pintura, una pieza interesante para comprender la transmisión de los modelos italianos en un momento posterior al de su creación, sin relación directa con el gusto local pero que explica el movimiento de obras durante los siglos posteriores, es el majestuoso *san Miguel arcángel* conservado en el Museo

Diocesano de Arte Sacro. Como ya se ha tratado en el capítulo específico, su procedencia es incierta, no siendo localizado hasta la primera década del siglo XX por Elías Tormo y Monzó en el Colegio de Santo Domingo, y que posteriormente para favorecer su conservación fue desplazado hasta la catedral en primer lugar y al Museo de Arte Sacro en un segundo momento. El *san Miguel* de Orihuela sirve como puente e introducción a la pintura oriolana sobre tabla, pese a no tener influencia directa en la obra local. En él se aprecia la presencia de algunas concepciones propias del pleno renacimiento italiano, sobre todo de la zona centro-norte de Italia, con ciertos elementos todavía dependientes del estilo derivado de la escuela de Ferrara de la segunda mitad del siglo XV, elementos que se difundirían por toda la península transalpina para llegar a España en un periodo posterior. A pesar de la corriente iniciada en la zona de Valencia por artistas como los Osona o Paolo da San Leocadio y por obras externas como el *san Miguel*, no existirá una repercusión directa en las pinturas conservadas en Orihuela ni en su catedral. Sí será fundamental en el ambiente artístico la aparición, como ya se ha anticipado, de la línea leonardesca, alrededor de 1514, con la llegada de Hernando de Llanos a Murcia. La influencia que tanto Llanos como Yáñez de la Almedina crearon en la península, sobre todo a través de las célebres puertas del altar mayor de la catedral de Valencia, marcó profundamente la producción de la escuela valenciana extendiéndose hasta Murcia y Cuenca. Como Albacete, también Orihuela conserva algunos de los ejemplos fundamentales en este sentido, como es el retablo de *santa Catalina* de la catedral, obra clave para la difusión del estilo procedente de Valencia, que penetrará hacia Murcia y posteriormente alcanzará la ciudad alicantina. Una vez desaparecido o muy mitigado este influjo hernandesco, ya durante la segunda mitad del siglo XVI, el modelo imperante será el establecido por el valenciano Juan de Juanes, verdadero creador, junto con su padre el también pintor Joan Masip, de una tipología de tintes manieristas pero siempre desde la perspectiva del clasicismo. El estilo creado por los Masip tuvo una gran repercusión en el panorama artístico, siguiendo los modelos de figuras tales como Rafael, Miguel Ángel o Sebastiano del Piombo, mediante la transmisión de modelos y grabados y cuyos protagonistas en la ciudad de Orihuela fueron Jerónimo de Córdoba, el nórdico Artus Tizón o el Miguel Utiel entre otros.



### **V.2.1. La configuración pictórica de una catedral:**

En lo relativo a la pintura sobre tabla en la ciudad Orihuela destacan los trabajos de su catedral. El otro gran centro religioso de la ciudad, el Colegio de Santo Domingo, donde Andrés de Llanos había pintado cuando todavía era el monasterio del Socorro, se encontraba inmerso en una nueva fase constructiva por lo que sus ornatos eran secundarios, realizados en gran medida con motivos puramente decorativos por el pintor Miguel Utiel<sup>349</sup>. En este sentido, el mapa de enterramientos de 1569 hace las veces de guía base para localizar los distintos retablos, advocaciones y propietarios de las capillas durante la primera mitad del siglo XVI, elemento clave para comprender qué artistas y qué estilos artísticos se estaban desarrollando en la ciudad<sup>350</sup>. Este documento planimétrico permite imaginar la catedral tal y como era antes de las obras de ampliación: una iglesia de tres naves de planta de cruz latina con transepto poco marcado, capillas laterales y coro a los pies. De especial importancia son las capillas, ya que el minucioso estudio de la titularidad de las mismas ha permitido reconstruir parcialmente algunas de ellas. En el plano se observan la siguientes capillas: la de la familia *Roisperez* sin advocación marcada; la capilla de santa Lucía de la familia *Despuig*; la capilla de santa Catalina de la familia *Desprats*; la capilla de san Mateo de la familia *Roisos* o Ruíz, para la cual, posteriormente, será encargado un retablo a Jerónimo de Córdoba bajo la advocación del santo titular<sup>351</sup>; la capilla de los Loazes; la capilla de la Virgen del Rosario, donde trabajó Joan de Burgunya; la capilla de san Andrés de la familia *Martínez*, que posteriormente pasará a ser la capilla destinada a los enterramientos del cabildo; la ex capilla de san Antonio, desaparecida en las reformas de la catedral de finales del siglo XVI y donde también obró Burgunya; la capilla de santa Ana de la familia de los *Solers*; la capilla de la familia *Masquefa* sin advocación en el mapa; la capilla de la Trinidad destinada a la buena memoria del obispo Luis Gómez y donde será encargado un monumental retablo a Artus Tizón en 1589<sup>352</sup>; y por último la capilla dedicada a la memoria del Obispo Esteve, en la actual capilla de santa

<sup>349</sup> AHO. Libro de obra de Santo Domingo. Sig. 56, fols. 285, 290, 293 y 338.

<sup>350</sup> Ver figura 49.

<sup>351</sup> AHO. 494, 18 de Junio, s.f.; LÓPEZ JIMÉNEZ, “Correspondencia pictórica Valenciano-Murciana. Siglo XVI y XVII”, 4. Posteriormente el apoca de pago se encuentra en: Not. 243, s.f.

<sup>352</sup> AHO. Not. 422, 24 de marzo, 4 de abril y 21 de abril, s.f.; LÓPEZ JIMÉNEZ, 4-5.



Figura 49. Mapa de enterramientos de la catedral de Orihuela. A.C.O, s.f. 1569.

Bárbara donde trabajará, durante los últimos años del siglo XVI, el pintor oriolano Juan Macier<sup>353</sup>.

**V.2.2) Los antecedentes de la escuela de Hernando de Llanos en Murcia: Las capillas de san Antonio y la Virgen de Monserrate y de la Virgen de Rosario. Joan de Burgunya y el retablo de la Virgen.**

Gracias a los estudios históricos del padre Agustín Nieto Fernández hoy en día se conoce de la presencia en Orihuela de un importante artista para el panorama renacentista en el Reino de Aragón: el maestro Joan de Burgunya<sup>354</sup>. Este pintor desarrollará gran parte de su carrera en Cataluña, a partir de 1510 cuando se documenta por primera vez, y hasta su muerte, en torno a 1526. Su estancia en Orihuela, donde incluso pudo haber contraído matrimonio, se prolongó hasta 1502 cuando emprende viaje hacia Valencia<sup>355</sup>. Burgunya, hijo natural de un platero originario de Estrasburgo, hasta los estudios de Ainaud de Lasarte fue también conocido por el nombre de *Maestro de San Félix*. Su estilo artístico se basa en la interpretación de la tradición hispano flamenca, con influencia de Durero y Metsys, e incorporará paulatinamente las concepciones propias del primer *cinquecento* italiano en cuanto a técnica, expresividad y composición se refiere, gracias en gran medida a entrar en contacto en Valencia con artistas de la talla de Fernando Yáñez de la Almedina y Ayne Bru entre otros.

Los documentos conservados en el Archivo Diocesano de Orihuela y las investigaciones Nieto Fernández testifican que Joan de Burgunya realizaría al menos dos intervenciones en la catedral de Orihuela en el tiempo que duró su estancia en la ciudad alicantina: el retablo de la capilla del Rosario y las pinturas para la capilla de san Antonio y la Virgen de Monserrate, posteriormente desaparecida en las labores de reforma del templo a finales del siglo XVI. El primer documento referente al retablo de

---

<sup>353</sup> ACO. Not. 572, 14 de junio, s.f.; LÓPEZ JIMÉNEZ, "Correspondencia pictórica Valenciano-Murciana. Siglo XVI y XVII", 5.

<sup>354</sup> AGUSTIN NIETO FERNÁNDEZ. *Orihuela en sus documentos*, vol I (Murcia: Editorial Espigas, 1984), 67 y 69.

<sup>355</sup> JOAN AINAUD DE LASARTE. "La pintura dels segles XVI i XVII", *Art Català*, nº2 (1958), 73-92.

la Virgen del Rosario se remonta a 1496. En él se especifica que tras la muerte del pintor principal, y posible instructor en las artes de Burgunya, Bernard de Belarde, será este artista el encargado de llevar a buen fin dicha obra. Este traspaso de la obligación se produce tras la tasación positiva de los maestros Andrés de Bustamante, Francisco de Flores y Martín Ruiz. En dicho documento se habla de un retablo de seis piezas de las cuales sólo una estaba terminada, por lo que Burgunya recoge el encargo de finalizar las cinco restantes. Otra referencia en relación a este retablo es de 1502. En ella se da fe del pago de 132 ducados de oro a Burgunya por su labor, así como enumera las partes que quedan por terminar del mismo: la pulseras y distintos elementos que unían banco y retablo principal. El conjunto permanecería en la capilla por poco tiempo, ya que en 1576 se encargó al escultor Francisco de Ayala la realización de una escultura en madera de la Virgen destinada a la decoración de este espacio. Se ignora si se trataba de una obra para sustituir el retablo de Burgunya o para completar el mismo. Posteriormente, con el cambio en el gusto estilístico, ambos, retablo pictórico y escultura, sería sustituidos por el actual conjunto Barroco que decora la capilla.

La segunda capilla de la catedral de Orihuela donde trabajaría Joan de Burgunya es la de san Antonio y la Virgen de Monserrate<sup>356</sup>. Esta se localizaba en un espacio actualmente desaparecido cercano a la cabecera del templo y a la sacristía. El documento, de 1496, localizado en el libro de consignaciones de la catedral, por aquel entonces colegiata dependiente del cabildo de Cartagena, da testimonio de la cesión del espacio por parte de los presbíteros a Burgunya para su propia sepultura y la de su familia a cambio del dinero que se le debía pagar por la realización del retablo de la Virgen del Rosario, con la condición de decorar dicha capilla con otro retablo donde se precisa que deberá pintar las advocaciones ya existentes junto con las que él eligiera, así como la decoración de la bóveda. Sin embargo, en 1502, tras no cumplir con los pactos establecidos y en vista del retraso en la realización de dicho retablo por motivo del traslado del pintor a Valencia, el cabildo retirará el derecho de sepultura a Burgunya, dándolo en favor del notario Francisco Pérez, asumiendo éste la nueva decoración de la

---

<sup>356</sup> Consignación de capilla a Joan de Burgunya. ACO. Libro de consignaciones del cabildo de 1430 a 1514. Sig. 1049, 31 de noviembre de 1496, s.f. Para una completa transcripción ver anexo documental.





**Figura 50.** Joan de Burgunya. *El retablo de la Virgen*. Óleo sobre tabla. 1500 apróx. Museo Diocesano de Arte Sacro. Fuente: Museo de Arte Sacro de Orihuela.

capilla.

Como consecuencia de las recientes investigaciones en la materia, se ha identificado la obra de este artífice con *el retablo de la Virgen* conservado en el Museo Diocesano de Arte Sacro<sup>357</sup>. La pintura, aunque ya inmersa en la corriente renacentista, todavía mantiene algunos elementos propios del arte Gótico, como serían el plegado de los mantos de san Pedro y la Virgen, que se quiebran al tocar el suelo e impiden la visualización de los pies de las figuras, o el gusto por los ricos materiales de las molduras y de los componentes decorativos<sup>358</sup>. El motivo de la atribución de esta pieza a Joan de Borgunya se debe a los paralelismos formales con el retablo de *san Félix* de Girona<sup>359</sup>, donde firmaría en modo de anagrama en una de las esculturas que acompañaban al conjunto realizado entre 1518 y 1520<sup>360</sup>.



**Figura 51.** Joan de Burgunya. Retablo de *san Félix* (detalle). Catedral de Girona. Óleo sobre tabla. Fuente: Wikimedia Commons.

---

<sup>357</sup> Ver figura 50.

<sup>358</sup> LORENZO HERNÁNDEZ GUARDIOLA, fichas del Catálogo en: VVAA, *Gótico y Renacimiento en tierras alicantinas, arte religioso*, 176-177.

<sup>359</sup> Ver figura 51.

<sup>360</sup> JOSÉ ROGELIO BUENDÍA, *La pintura española del siglo XVI. Historia del arte hispánico*, tomo III (Madrid: Editorial Alhambra, 1980), 222-223.

Aunque *el retablo de la Virgen* presenta una composición de mayor simpleza que las obras realizadas en Cataluña, no se debe olvidar que Borgunya recibiría el encargo junto tras el inicio del mismo por parte de otro pintor, por lo que muy probablemente su labor se vería limitada por un dibujo y una composición preexistente, lo que podría explicar el poco desarrollo arquitectónico que sirve como fondo. Otro factor que permite atribuir dicha obra a Burgunya es el hecho de que el retablo no se encuentra finalizado en su totalidad: en el documento de recibo de pago del conjunto se especifica que faltaban por pintar diversos elementos como las pulseras, algunos componentes de la Virgen y la parte que uniría banco y retablo principal, partes que, a juzgar por las piezas conservadas, nunca se realizarían.

### **V.2.3. La influencia de Hernando de Llanos en Orihuela.**

Las consecuencias artísticas de la influencia pictórica de Hernando de Llanos en Orihuela, personificada en la figura de Andrés de Llanos, se materializan en cuatro obras principalmente: la desaparecida tabla del *Nacimiento de san Juan Bautista* en la iglesia de Monserrate; los cuadros de *la Presentación en el templo* y *la Adoración* del Museo Diocesano de Arte Sacro; el encargo documental que unía a Andrés de Llanos y el antiguo convento del Socorro - actual Colegio de Santo Domingo- bajo la iconografía de Santiago Apóstol; y el retablo que se localizaba en la capilla de la familia *Desprats* de la catedral de la ciudad alicantina. Este último trabajo, el retablo de *santa Catalina*, desde la presente tesis atribuido a la obra de Andrés de Llanos, es una importante representación del Renacimiento en el Sudeste español. El conjunto ha sido una de las mayores incógnitas del arte del siglo XVI en esta zona, y una llave maestra para comprender el desarrollo del taller inspirado en las concepciones artísticas de Hernando de Llanos tras la muerte de éste, y por lo tanto, el devenir de la pintura en Murcia y sus ciudades limítrofes durante los años centrales de la centuria. Pese a la falta de un documento aclaratorio sobre el encargo y la ejecución del retablo que permita esclarecer con seguridad la autoría del mismo, los documentos conservados en el archivo diocesano sí que han permitido saber que la capilla fue concedida por parte del cabildo a la familia *Desprats* para el enterramiento de sus miembros desde mediados del siglo XV y cuyo escudo se encuentra tanto en ambos laterales del retablo, así como en la reja de



su original capilla<sup>361</sup>. Tras la muerte del último miembro de la familia Desprats en 1610, la titularidad de la capilla, así como el derecho de sepultura, pasaron a la familia Rosell, siendo Jaime Rosell, sobrino de los Desprats, el primero en gozar de tal privilegio. Siguiendo el mapa de enterramientos de 1569, el retablo no se encuentra en su ubicación original, sino que se dispone en la que por entonces era conocida como la capilla de los Loazes. Su localización durante el siglo XVI era la capilla llamada de santa Catalina o Desprats, como muestran los documentos sobre el pleito de la reja de 1793<sup>362</sup>.

Al igual que el retablo, la reja es de estilo renacentista y en ella se localiza el escudo de la familia Desprats, símbolo que después será adoptado por los Rosell. El encargo de la reja se produjo en 1535 por parte de don Guillen Desprats, canónigo de la catedral de Valencia, al francés Savannan, el cual la terminaría en 1538<sup>363</sup>. Este hecho permite acotar la posible fecha de realización del retablo en los años cercanos a este encargo. Los documentos conservados en el archivo diocesano han permitido además conocer cómo en el siglo XVIII esta reja fue removida y posteriormente re-colocada por considerarla tosca y fuera del gusto estético de la época, ejemplo este que permite entender el cambio de gusto estético en la mentalidad barroca que provocó el desmantelamiento de gran parte de los conjuntos góticos y renacentistas. El retablo de *santa Catalina*, obra de madurez en la carrera de Andrés de Llanos, configura un elemento importante para la comprensión de la pintura renacentista levantina, ya que sirve como eje regulador de las formas y sobre todo de los maestros que dominarán el panorama hasta principios de la década de 1570<sup>364</sup>.

---

<sup>361</sup> Ver Anexo documental. ACO. Sig. 1049, 24 de abril de 1492, s.f. Libro de consignaciones del Cabildo 1440-1515. Consignación de la capilla de santa Catalina a la familia Desprats.

<sup>362</sup> ACO. Pleito por la capilla de santa Catalina. Sin signatura.

<sup>363</sup> NAVARRO MALLEBRERA, "La rejería", 143.

<sup>364</sup> Ver figura 52.



**Figura 52.** Andrés de Llanos. Retablo de *santa Catalina*. 1540 apróx. Óleo sobre tabla. Catedral de Orihuela. Fuente: Museo de Arte Sacro de Orihuela.

#### **V.2.4. El arte de la primera mitad del siglo XVI en Orihuela.**

El análisis del mapa y de los contratos de decoración de la actual catedral permiten imaginarnos un templo que a finales del siglo XVI se encontraría ornamentado casi en su totalidad con obras de estilo renacentista, tanto en arquitectura como en escultura y pintura. A la labor de los arquitectos Jerónimo Quijano o Juan Inglés, se deben añadir las pinturas de Córdoba y Tizón, así como las obras realizadas por Joan de Burgunya en los años finales del siglo XV, el retablo del obispo Esteve de principios del siglo XVII o el de *santa Catalina*. En definitiva, el objetivo del cabildo, a imitación de lo promovido en Murcia a principios de la centuria, era el de crear una iglesia acorde con su nueva concepción de catedral, diseñada y decorada por los principales artistas del momento en las zonas de influencia de la antigua Diócesis de Cartagena, que no era otra cosa que la manifestación del crecimiento social de la ciudad en un efímero momento de plenitud económica obtenida tras la consecución de su diócesis propia. El análisis de la catedral hace las veces de testimonio del arte que se desarrolló en Orihuela durante este siglo, desconocido para el gran público por su continuadas pérdidas patrimoniales en prácticamente la totalidad de los templos de la ciudad, pese a que documentalmente se encuentran localizados artistas como Utiel, Tizón y sobre todo Córdoba<sup>365</sup>. Bien por las guerras o por las desamortizaciones, el patrimonio cultural de índole religioso de Orihuela fue transportado primero al Colegio de Santo Domingo, donde se crearía el Museo Provincial de Alicante, y posteriormente a la catedral, lo que a su vez permitió la creación de los antecedentes del actual Museo de Arte Sacro. Tanto Albacete como Orihuela, son un reflejo de la realidad artística de la capital de la Diócesis. La por aquel entonces colegiata del Salvador de Orihuela se puede interpretar

---

<sup>365</sup> De especial interés es la obra de Jerónimo de Córdoba en Orihuela. Los documentos conservados testimonian su presencia artística en al menos cuatro iglesias oriolanas. Al contrato para el retablo de san Mateo en la catedral habría que añadir sus encargos en la iglesia de las Santas Justa y Rufina; el retablo de santa Lucía, comenzado por Pedro de Aledo y actualmente en el convento de la Trinidad; y los encargos para las familias de los clérigos Pedrós y Rosell en el convento de la Merced. En este sentido, la Sagrada Familia del Museo de Arte Sacro de Orihuela, que formaba parte originalmente del retablo encargado por Arnau Rosell en 1581 (AHO. Not 240, fol. 923), es la única pieza que se conserva junto con el retablo de santa Lucía (AHO. Not 229, 21 de abril, s.f.); Ver PABLO LÓPEZ MARCOS, “Una nueva atribución al pintor Jerónimo de Córdoba en Orihuela”, *Murgetana*, nº141 (2018): 9-22.

como un catalizador de las manifestaciones artísticas de la ciudad en una época de fuertes transformaciones, en su mayoría arquitectónicas. Lo que está claro es que los pintores que trabajaron en Orihuela y Albacete, sobre todo mientras éstas se encontraban bajo el territorio eclesiástico de la Diócesis de Cartagena, eran creadores que tenían su base en Murcia, trabajando muchos de ellos incluso desde la misma capital del reino. Esto dio lugar a que Orihuela, quizás más todavía que Albacete, se convirtiera en un espejo de aquello que estaba sucediendo artísticamente en Murcia, simplificado y adaptado a la medida de sus templos y sobre todo de su nueva catedral.



## *Conclusiones finales*

En la presente tesis se ha pretendido crear una revisión razonada y en profundidad del panorama pictórico en los territorios de la antigua Diócesis de Cartagena entre los años 1514 y 1570, donde destacan los pintores que continuaron la estela creada por Hernando de Llanos. El objetivo ha sido tratar de esclarecer algunas de las lagunas que históricamente presentaba y mostrarlo como un ambiente artístico menos oscuro y complicado de cuanto se pudiera pensar a través del estudio de las bibliografías de los artistas, las notas de archivo y muestras de pintura conservadas. Sin duda, el elemento básico para la correcta comprensión del ambiente artístico en esta determinada zona geográfica es interpretar la influencia que produjo la figura de Hernando de Llanos y sus consecuencias.

Este artista fue un maestro castellano originario de la zona de San Millán de la Cogolla en La Rioja. Un documento relativo a la solicitud de reconocimiento de hidalguía de su hermano Andrés de Llanos certifica el nombre y lugar de nacimiento de sus padres. Es en esta región perteneciente al Reino de Castilla, como se le denomina en el contrato de las tablas del altar mayor de Valencia, en la que Hernando debió de dar sus primeros pasos en el mundo de las artes antes de marchar a Italia en una fecha indeterminada de principios de la década de 1490. Será en esta etapa inicial en la que el artista aprenderá el uso del óleo, una modalidad pictórica muy difundida en el norte de España, donde imperaban las concepciones nórdicas de la pintura, que le abrirá las puertas de los principales talleres italianos y sobre todo a su colaboración con Leonardo Da Vinci en el fresco de *la batalla de Anghiari* del Palacio de la Señoría de Florencia, de la que será dependiente en cuanto a tipologías creativas durante la totalidad de su carrera. Se desconoce si tras su primera fase formativa Hernando añadiría un segundo periodo educativo en Valencia, previo a su estancia en la península itálica, ciudad en la que se establecerá a partir de 1506. El periodo italiano resulta fundamental para comprender el arte de Hernando y la calidad técnica alcanzada en su tándem artístico junto a Fernando Yáñez de la Almedina. *Los Hernandos* en su fase valenciana, a partir de 1507, crearon el principal ejemplo de la correcta aplicación de las concepciones típicas de la pintura italiana, así como su perfecta adaptación al gusto imperante en la sociedad local. El hecho de que Hernando se declarara residente en Valencia en 1517



provoca a su vez que la etapa valenciana de *los Hernandos* como conjunto deba prolongarse más allá de lo que se había considerado históricamente, superando notablemente la fecha de finalización de los trabajos del altar mayor en 1510 e incluso más allá de 1513, cuando pagaron la *Tacha Real* como miembros de un mismo taller. Esta ampliación de la actividad colaborativa de *los Hernandos* permite la adscripción a la obra conjunta de Llanos y Yáñez de una pintura clave para el arte español como la *santa Catalina* del Museo del Prado. Y es que durante el periodo valenciano de *los toçayos*, su momento de máximo esplendor, ambos deben considerarse como miembros de un único taller en el que los pintores trabajan de manera unida e indivisible, creando composiciones de gran valor alejadas de las que realizarán por separado cuando estos dos creadores perdieron calidad de forma evidente. Hernando de Llanos se trasladará a Murcia por primera vez en 1514, atraído por las nuevas reformas que se estaban llevando a cabo en la catedral. Sin embargo, nunca se declarará residente en la ciudad por no contar con un soporte económico suficiente, a diferencia de su hermano Andrés de Llanos que sí residirá en la capital del Segura desde al menos 1522. No cabe duda de que Hernando es el verdadero introductor de las concepciones puramente renacentistas en Murcia hasta su muerte en torno a 1526, tanto pictóricas como en organización de trabajo, pero será su hermano Andrés quien creará el verdadero taller de pintura que monopolizó el panorama artístico murciano durante la primera mitad de siglo llegando su influencia -en cuanto a dibujos y metodología- hasta 1570, con el agotamiento de sus fórmulas y la muerte del último de sus herederos pictóricos, Ginés de la Lanza.

La pintura que se ejecutó en la Murcia de los primeros decenios del siglo XVI era un arte de calidad media, caracterizado por una re-interpretación de las concepciones de Hernando y los nuevos modelos compositivos que estaban comenzando a circular en Europa por medio de grabados, todo a través de la figura cardinal de Andrés de Llanos. El segundo de los pintores de apellido Llanos, nacido posiblemente en torno a 1495, se estableció en Murcia en la segunda década del siglo XVI siguiendo los pasos de Hernando, que en esos años se encontraba inmerso en la segunda fase de decoración del altar mayor de la catedral. Es a este artista, a Andrés de

Llanos, al que se puede considerar como el principal representante de la pintura en Murcia durante casi treinta años y del que dependerán formalmente el resto de los pintores localizados en la ciudad en estas décadas centrales del siglo XVI. Su tipología artística se basaba en el estudio y la observación de la técnica y la metodología aplicada por Hernando, así como en la transmisión de sus ejemplos formales, como evidencia el retablo de *santa Catalina* de Orihuela, composición en la que se observan tanto la diluida influencia leonardesca como la aplicación de los esquemas traídos directamente de los grabados de Durero y Raimondi. El resultado de la unión de tales elementos dio como resultado la creación de un estilo artístico identitario, peculiar en cuanto a sus concepciones, que mantuvo una evolución positiva hasta la muerte del pintor. Sin embargo sus descendientes artísticos no lograron mantener este estilo, lo que favoreció la implantación de nuevos gustos que acabaron con las concepciones renacentistas de la pintura en los territorios de la antigua Diócesis de Cartagena. La evidente carencia cualitativa unida con el devenir de la moda llevaron a esta línea pictórica a su inevitable final, favoreciendo a su vez el arribo e implantación de nuevos maestros que proponían un estilo pseudo-manierista más acorde con las nuevas tendencias que estaban llegando desde Valencia. La sucesión de los artífices ahora parece clara. Partiendo de la influencia de Hernando de Llanos, fue su heredero Andrés de Llanos quien creó escuela y se rodeó de colaboradores ya formados para realizar sus encargos, quedando éstos insertos en las labores de taller. Estos artistas fueron Ginés de Escobar y Juan de Vitoria. El traspaso de las influencias entre Andrés y sus colaboradores es el elemento que dificulta la correcta identificación de uno u otro de los pintores en las tablas conservadas: la transmisión de unas mismas tipologías entre los diferentes creadores provocó la realización de composiciones similares entre sí, siendo únicamente la calidad técnica de cada artífice el único elemento de identificación.

En este sentido, Jerónimo de la Lanza es el primer pintor que trabaja con Andrés de Llanos -en aparente igualdad de condiciones- según se desprende de los documentos. Se encuentra localizado en Murcia desde 1526, implicado en los trabajos de decoración de la catedral y se puede asociar a la obra pictórica de Andrés hasta su muerte antes del año 1540. Hablar de Jerónimo de la Lanza es hablar de un maestro de oficio que se

mantendrá en un segundo plano pero cuya labor es relevante. No se conocen encargos en solitario de este artífice, por lo que no se le puede atribuir con seguridad un estilo artístico, aunque sí que se le puede asociar una participación activa en las obras de la catedral de Murcia. Definido por González Simancas como *entallador, dorador y pintor*, este artista llegó a Murcia en el mismo año que Jerónimo Quijano, hecho que abre la posibilidad de que arribara junto con el maestro mayor de la diócesis desde la ciudad de Granada.

El nexo de unión que enlazó la fortuna de estos artistas fueron los trabajos de la catedral. En el principal templo de la antigua Diócesis de Cartagena entraron en contacto Jerónimo de la Lanza y Andrés de Llanos, destinados a los trabajos de decoración del altar mayor. Estos pintores establecieron una relación profesional que es extensible hasta las manifestaciones artísticas de Albacete, donde también se encontraba en ese momento Jerónimo Quijano. A su vez, Juan de Vitoria, cuya familia se configuraba eminentemente por maestros plateros, estaba ligado a Jerónimo de la Lanza a través de la unión marital de éste con su hermana Francisca Pérez. La primera mención artística de Vitoria es su trabajo como dorador en Chinchilla de 1538. Este encargo, más acorde con un oficial de pintura, evidencia cómo Vitoria se encontraba junto con Andrés y, posiblemente Jerónimo, en Albacete en una fecha cercana a la realización de las tablas de la *Virgen de los Llanos*, y que estaría seguramente inserto en las labores del taller. Este hecho también explica el silencio documental en cuanto a trabajos se refiere de Juan de Vitoria hasta la década de 1550. Y es que, tras la muerte de Jerónimo, Juan de Vitoria finalizaría su formación con Andrés de Llanos, estableciendo una relación profesional de colaboración junto con otros artistas como Ginés de Escobar. Será en el momento en el que Andrés de Llanos desaparece de los documentos artísticos cuando Vitoria primero, y Escobar poco después, alcanzarán la madurez artística necesaria para establecerse en solitario. A pesar de esta fase de éxito, la muerte los sorprenderá al poco tiempo. Ambos pintores fallecieron antes de terminar el año 1557, dejando tras de sí una breve pero intensa presencia documental. El último sucesor indirecto de Hernando de Llanos fue Ginés de la Lanza, hijo de Jerónimo y sobrino de Juan de Vitoria. De este último artista aprendería el arte de la pintura, un estilo basado

en la re-interpretación de los modelos hernandescos a través de sus sucesores. La muerte de Ginés en 1570 simbolizó el final de una era pictórica, permitiendo ya en sus últimos años la llegada de artistas como Jerónimo de Córdoba, localizado en Murcia desde la década de 1560, y del enigmático, pero con cierto protagonismo en los documentos, Artus Tizón.

Otro de los objetivos de la presente tesis ha sido tratar definir la figura del *Maestro de Albacete*. Con las nuevas informaciones propuestas se pueden asociar, con suficientes fundamentos formales y documentales, las obras generalmente atribuidas a este *Maestro* a la producción de los pintores afincados en Murcia entre 1522 y 1570. Pinturas como las tablas del retablo de la *Virgen de los Llanos* de Albacete o la *santa Catalina* de Orihuela se deben añadir, junto con el retablo de *san Juan de la Claustra* en Murcia, al corpus de Andrés de Llanos. Por otro lado, *la Anunciación* de Chinchilla o *la Transfiguración* de Valencia se asemejan más a la producción de Juan de Vitoria entre 1551 y 1556. Las tablas de Letur y Alcaraz deben ser atribuidas a la obra de artistas secundarios, influenciados por la obra de Hernando pero a nivel periférico, como el pintor albaceteño Ginés López, el cuál como se ha visto, mantenía estrechas relaciones profesionales con Juan de Vitoria.

Por último, la ciudad de Orihuela proporciona una serie de informaciones de gran utilidad. La pequeña realidad de la rica ciudad alicantina, unida con las grandes labores de transformación urbanística y social que sufrió durante el siglo XVI, son un perfecto indicador del panorama artístico que se desarrollaba en la antigua Diócesis de Cartagena. En este marco debe quedar inserta su catedral, que hace las veces de catalizador del arte murciano: Orihuela y Albacete no contaban con una fuerte producción local de obras de arte, por lo que recurrían a maestros localizados en la vecina ciudad de Murcia, capital eclesiástica de ambos territorios. En este sentido, Andrés de Llanos, quien pintaría *el Nacimiento de san Juan Bautista* para la iglesia de Monserrate, el retablo de *santa Catalina* de la catedral y las tablas del Museo Diocesano de Arte Sacro, es el autor de los principales ejemplos de la producción artística en los territorios dominados por la antigua Diócesis de Cartagena durante la primera parte de

esta centuria. Pero también sus sucesores, en cuanto a línea pictórica se refiere, trabajarán en Orihuela y sus ciudades vecinas: Juan Vitoria lo haría en Villena en el retablo para la monjas trinitarias, trabajo que sería compartido con Ginés López.

El panorama pictórico renacentista de la primera mitad del siglo XVI se puede resumir en una sucesión artística donde tanto encargos como modelos formales, dibujos, esquemas compositivos y metodología de trabajo se traspasaban de un artista a otro hasta su agotamiento. Los talleres eran eminentemente obradores interregionales de índole familiar, en una concepción similar al gremio de la platería donde un maestro formaría a su aprendiz para posteriormente hacerse cargo del taller. Esta sucesión se mantuvo hasta la muerte de Ginés de la Lanza, momento en el que se abrió la posibilidad a la llegada de las formas pictóricas más acorde con los gustos de la nueva sociedad, precedentes de las grandes reformas barrocas que relegaron al olvido las obras renacentistas de los templos de la antigua Diócesis de Cartagena, provocando la pérdida y dispersión de las manifestaciones más representativas y haciendo caer en el olvido a sus creadores.



## ***Bibliografía***



ABAD HUERTAS, MONSERRATE. 1977. *Catalogación y extracto de fondos de los pergaminos existentes en el archivo de la S.I. Catedral de la ciudad de Orihuela*. Alicante: Instituto de Estudios Alicantinos.

AGÜERA ROS, JOSÉ CARLOS. 2001-2002. “Santiago, de lo literario a lo pictórico entre Rodríguez de Almela (1481) y Juan de Vitoria (1552)”. *Estudios Románticos*, nº13-14: 7-21

AGÜERA ROS, JOSÉ CARLOS. 2002. *Pintores y pintura del Barroco en Murcia*. Murcia: Tabularium.

ANGULO ÍÑIGUEZ, DIEGO. 1954. *Pintura del Renacimiento*. Ars Hispaniae, Historia Universal del Arte hispánico. Vol XII. Madrid: Editorial Plus Ultra.

ALBI FITA, JOSÉ. 1979. “Joan de Joanes y su círculo artístico”. *Cuadernos de Arte*, Institución Alfonso el Magnánimo, nº27: 452-484.

ÁVILA, ANA. 1993. *Imágenes y Símbolos*. Barcelona: Editorial del Hombre. Col. Anthropos.

ÁVILA, ANA; BUENDÍA, JOSÉ ROGELIO; CERVERA VERA, LUÍS; GARCÍA GINZA, MARÍA CONCEPCIÓN; SUREDA PONS, JOAN. 1998. *El siglo del Renacimiento*. Madrid: Ediciones Akal.

BAUTISTA I GARCÍA, JOAN DAMIAN. 2015. “Sobre el pintor Paolo da San Leocadio”. *Archivo de arte Valenciano*, nº 96: 43-49.

BAQUERO ALMANSA, ANDRÉS. “Sobre el libro de los Obispos del Sr. Díaz Cassou”. *Diario de Murcia*. Publicado el 29 de marzo de 1896.

BAQUERO ALMANSA, ANDRÉS. 1913. *Los profesores de las Bellas Artes Murcianos*. Murcia: Imp. Sucesores de Nogués.

BELDA NAVARRO, CRISTÓBAL. 1970-1971. “La obra de la refería de la catedral de Murcia”. *Anales de la universidad de Murcia*, XXIV: 207-234.

BELDA NAVARRO, CRISTÓBAL. 1977. “La Adoración de los pastores de Hernando de Llanos”. *Homenaje al Profesor Muñoz Cortes*, nº1: 115-125.

BELDA NAVARRO, CRISTÓBAL. 1977. “Notas y documentos sobre obras del siglo XVI desaparecidas: El retablo mayor de la Catedral de Murcia”. *Anales de la Universidad de Murcia*, nº 29: 5-19.

BELDA NAVARRO, CRISTÓBAL y MOISÉS GARCÍA, CARLOS. (Coors). 1995. *La Catedral de Murcia* (sexto centenario 1394-1994). Murcia: Colegio de Arquitectos – Iberdrola - Consejería de Cultura - Cabildo Catedralicio.

BELDA NAVARRO, CRISTÓBAL. 1999. ”Escultura en Murcia en la segunda mitad del siglo XVI. La transición al barroco”. *Archivo hispalense: Revista histórica, literaria y artística*, nº 249: 273-291.

BELDA NAVARRO, CRISTÓBAL (Coor.). 2002. *Huellas : Catedral de Murcia*. Cat. Exp. Murcia: Caja de ahorros de Murcia.

BELDA NAVARRO, CRISTÓBAL. 2002. *Mirabilia*. Murcia: Fundación Caja Murcia.

BELDA NAVARRO, CRISTÓBAL y HERNÁNDEZ ALBADALEJO, ELIAS. 2006. *Arte en la Región de Murcia: de la Reconquista a la Ilustración*. Murcia: Editorial Regional de Murcia.

BELTRAMI, LUCA. 1919. *Documenti e memorie riguardanti La vita e le Opere di Leonardo da Vinci in ordine cronologico*. Milán: Fratelli Treves Editori.

BENITO DOMENECH, FERNANDO. 1987. *Los Ribalta y la pintura valenciana de su tiempo*. Cat. Exp. Valencia: Generalitat Valenciana.

BENITO DOMENECH, FERNANDO y MENA MARQUÉS, MANUELA.B. 1995. *Sebastiano del Piombo y España*. Cat. Exp. Madrid: Museo del Prado.

BENITO DOMENECH, FERNANDO (Coor). 1998. *Los Hernandos, pintores hispanos en el ambiente de Leonardo*. Cat. Exp. Valencia: Museo de Bellas Artes de Valencia-Generalitat Valenciana.

BENITO DOMENECH, FERNANDO y SRICCHIA SANTORO, FIORELLA. 1998. *Ferrando Spagnuolo e altri maestri iberici nell'italia di Leonardo e Michelangelo*. Cat. Exp. Florencia: Generalitat Valenciana-Fundación Casa Buonarroti.

BENITO DOMENECH, FERNANDO. 2000. *Joan de Joanes: una nueva visión del artista y de su obra*. Cat. Exp. Valencia: Museo de Bellas Artes de Valencia.-Generalitat Valenciana.

BENITO DOMENECH, FERNANDO y GÓMEZ FRECHINA, JOSÉ. 2007. *La impronta florentina y flamenca en Valencia: pintura de los siglos XIV-XVI*. Cat. Exp. Valencia:Generalitat Valenciana.

BERTAUX, EMILE . 1907.“Le retable monumental de la cathédrale de Valence”, *Gazette des Beaux Arts*, nº 38: 103-130.

BERTAUX, EMILE. 1908. “Les peintres Ferrando et Andrés de Llanos a Murcie”, *Gazette des Beaux Arts*, nº 39: 345-350.

BOLOGNA, FERDINANDO. 1977. *Napoli e le rotte mediterranee della pittura*. Nápoles: Società Napoletana di Storia Patria.

BUENDÍA, JOSÉ ROGELIO. 1980. *La pintura Española del siglo XVI*. Historia del Arte Hispánico. Vol. III. Madrid: Editorial Alhambra.

CAMPOS PALLARÉS, LILIANA. 2011. “ Un recorrido por la pintura de Jacopo Torni: características e hipótesis en torno a ella”. *Cuadernos de Arte de Granada*, nº42 : 19-36.

CAMÓN AZNAR, JOSÉ. 1979. *La pintura Española del siglo XVI*. Summa Artis. Vol. XXIV. Madrid: Espasa-Calpe.

CALVI, GEROLAMO y MARIONI, AUGUSTO. 1925 (ed. 1982). *I manoscritti di Leonardo da Vinci, da punto di vista cronologico storico e biografico*. Milán: Editorial Bramante.

CARDUCHO, VICENTE. 1633. *Diálogos de la pintura*. Madrid: Imp. Francisco Martínez.

CARRASCO RODRÍGUEZ, ANTONIO. 2001. *La ciudad de Orihuela y el pleito del obispado en la Edad Moderna*. Tesis doctoral. Universidad de Alicante.

CATURLA, MARÍA LUISA. 1942. “Fernando Yáñez no es leonardesco”. *Archivo español de arte*, nº 49. Tomo 15: 35-49.

CAVALCA, CECILIA. 2013. *La pala d'altare a Bologna nel Rinascimento. Opere, artisti e città. 1450-1500*. Milán: Silvana Editoriale.

CEÁN BERMUDEZ, JUAN AGUSTIN. 1800. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Tomo VI. Madrid: Real Academia de San Fernando. Imp. de la Viuda de Ibarra.

CECILIA ESPINOSA, MARIANO MONSERRATE. 2013. *El patrimonio cultural de la ciudad de Orihuela*. Un modelo para la gestión integral de los bienes culturales. Tesis Doctoral. Universidad de Alicante.

CECILIA ESPINOSA, MARIANO MONSERRATE. 2014. *La semana Santa de Orihuela: Arte, Historia y Patrimonio Cultural*. Tesis Doctoral. Universidad de Murcia.

CECILIA ESPINOSA, MARIANO MONSERRATE, CECILIA ESPINOSA, JAVIER, MARTÍNEZ GARCÍA, JOSÉ ANTONIO y RUIZ ÁNGEL, GEMMA. 2014. *Historia de la Diócesis de Orihuela-Alicante*. Orihuela: Cabildo Catedral de Orihuela-Alicante.

CHABÁS Y LLORENS, ROQUE. 1891. “Las Pinturas del Altar Mayor de la Catedral de Valencia”. *El Archivo*, nº 5: 376-402.

CHECA CREMADES, FERNANDO. 1988. *Pintura y Escultura del Renacimiento en España, 1450-1600*. Madrid: Manuales de Arte Cátedra.

COMPANY, XIMO Y TOLOSA, LLUISA. 1999. “De pintura valenciana: Bartolomé Bermejo, Rodrigo de Osona, el Maestro de Artés, Vicent Macip y Joan de Joanes”. *Archivo Español de Arte*, nº 287, tomo 72: 263-278.

COMPANY, XIMO. 2006. *Paolo da San Leocadio i els inicis de la pintura del Renaixement a Espanya*. Gandia: CEIC Alfons el Vell.

COMPANY, XIMO, FRANCO LLOPIS, BORJA y PUIG SÁNCHEZ, ISIDRO. 2011. “La incógnita Llanos. Recuperando el arte de Hernando de Llanos a través de su virgen con el niño y dos ángeles de la colección Laia Bosch”. *Archivo de arte Valenciano*, nº 92: 21-33.

COMPANY, XIMO y RUSCONI, STEFANIA. 2013. “Nuevos datos documentales sobre Paolo da San Leocadio”. *Ars Longa: Cuadernos de arte*, nº 22: 87-92

CONDORELLI, ADELE. 1963. “Paolo da San Leocadio”. *Commentari*, nº14:134-152.

CONDORELLI, ADELE. 1966. “Problemi di pittura valenza”. *Commentari*, nº17: 112-128.

CONDORELLI, ADELE. 1996. “Una nuova attribuzione a Fernando de Llanos e un ritrovato Cristo Portacroce di Paolo da San Leocadio”. *Scritti in onore di Alessandro Marabottini*: 3-10.

CONDORELLI, ADELE. 1998. “Consideraciones sobre Ferrando Spagnuolo y otros maestros ibéricos”. *Archivo Español de Arte*, nº 184: 245-360.

CONDORELLI ADELE. 2001. “La leyenda de Mestre Riquiart y de Riccardo Quartararo”. *Archivo Español de Arte*, nº 195: 285-291.

CONDORELLI, ADELE. 2005. "El hallazgo de los frescos de Paolo de San Leocadio en la catedral de Valencia y algunas consideraciones acerca de Francesco Pagano". *Archivo Español de Arte*, nº 310: 175-201.

CONDORELLI, ADELE. 2007. "El Cardenal Rodrigo de Borja mecenas de Francesco Pagano y Paolo da San Leocadio". *Revista Borja. IIEB, 2: Actes del II Simposio Internacional sobre los Borja*: 359-378.

CONDORELLI, ADELE. 2007. "Paolo de San Leocadio y la familia Borja", en *La llum de les imatges, Xàtiva*. Játiva: Generalitat Valenciana. 260-279

CORBALÁN DE CELIS Y DURÁN, JUAN. 2011. "La capilla del oficio de plateros. El retablo pintado por los Hernando y nuevos datos sobre el retablo de los Macip". *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, nº 57: 247-258.

DE BOSQUE, ANDRÉ. 1968. *Artisti italiani in Spagna dal XIV secolo ai Re Cattolici*. Milán: Alfieri & Lacroix.

DE LOS REYES, ANTONIO. 1968. "La catedral de Murcia (primera mitad del siglo XVI)". *Murgetana*, nº 29: 71-108.

DE LOS REYES, ANTONIO. 1971. "La catedral de Murcia (torre y campanas), *Murgetana*, nº 37: 71- 110.

DE LOS REYES, ANTONIO. 2017. "La Catedral de Murcia. Edificación. Siglos XIV-XVIII". *Murgetana*, nº 136: 37-56.

DELICADO MARTÍNEZ, FRANCISCO JAVIER. 2003. "Arquitectura civil Renacentista en Jumilla: La antigua casa del Concejo". *Ars Longa: Cuadernos de arte*, nº 12: 43-57.

DEURBERGE, MICHAEL. 2012. *The visual liturgy*. Paris: Brepols.

ESPIN RAEL, JOAQUÍN. *Artistas y artífices levantinos*. 1931 (Ed. 1986) . Murcia: Academia Alfonso X el Sabio.

FALOMIR FAUS, MIGUEL. 1994. *La Pintura y los Pintores en la Valencia del Renacimiento (1472-1620)*. Valencia: Consell Valencià de Cultura.

FALOMIR FAUS, MIGUEL. 1996. *Arte en Valencia, 1472-1522*. Valencia: Consell Valencià de Cultura.

FERRER ORTS, ALBERT y AGUILAR DIAZ, CARMEN. 2009. “Los Requena, una enigmática familia de pintores del Renacimiento. A Propósito de Gaspar Requena el Joven”. *Archivo Español de Arte*, nº. 326: 137-154.

FERRER ORTS, ALBERT. 2015. “Hitos y mitos en la pintura Valenciana (1472-1532). Una reflexión pendiente”. *Historias del Orbis Terrarum*, nº 9:1-21.

FERRÁN SALVADOR, VICENTE. 1946. “Pablo de San Leocadio y la pintura valenciana en los siglos XV y XVI”. *Saitabi*, nº 22: 247-280.

FREIXAS I CAMPS, PERE. 1993. ”El pintor Pere Fernández a Girona”. *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, nº 32: 79-88

FUSTER Y LÓPEZ, ENRIQUE FULGENCIO (Conde de Roche). 1888. “Sobre artistas murcianos. Sr. D. Andrés Baquero”. *Diario de Murcia*. En prensa con fecha 16 de noviembre de 1888.

GARCÍA- SAÚCO BELÉNDEZ, LUIS GUILLERMO. 1979. “La Catedral de san Juan de Albacete”. Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses.

GARCÍA ZAPATA, IGNACIO JOSÉ. 2019. *La Orfebrería en el Antiguo Reino de Murcia*. Diócesis de Cartagena. Tesis doctoral. Universidad de Murcia.

GARÍN ORTIZ DE TARANCO, FELIPE MARÍA. 1953. “Leonardescos españoles”. *Revista de ideas estéticas*, nº44: 17-29.



GARÍN ORTIZ DE TARANCO, FELIPE MARÍA. 1953. *Yáñez de la Almedina, pintor español*. Valencia: Ed. Servicio de Estudios Artísticos Institución el Magnánimo.

GARÍN Y ORTIZ DE TARANCO, FELIPE MARÍA. 1978. *Yáñez de la Almedina, pintor español*. 2º Ed. Ciudad Real: Instituto de Estudios Manchegos. Ciudad Real.

GARÍN ORTIZ DE TARANCO, FELIPE MARÍA. 1978. “Hernando de Llanos y Yáñez de la Almedina”. En VVAA. *La historia del arte de Valencia*. 1978. Madrid: Caja de Ahorros de Valencia. 206-240.

GAYE, GIOVANNI. 1840. *Carteggio Inedito d'artisti nei Secoli XIV, XV e XVI*. Vol II. Florencia: Giuseppe Molini Editore.

GÓMEZ-FERRER LOZANO, MERCEDES. 2000. “Artistas viajeros entre Valencia e Italia, 1450-1550”. *Saitabi*. nº. 50: 151-170.

GÓMEZ-FERRER LOZANO, MERCEDES y CORBALÁN DE CELIS, JUAN. 2006. “Un contrato de los Hernandos para la capilla de Les Fabres de la Seo de Xátiva en 1511”. *Archivo Español de Arte*, nº 314: 157-168.

GÓMEZ-FERRER LOZANO, MERCEDES. 2010. “Nuevas consideraciones sobre el pintor Francesco Pagano”. *Departament d'història de l'art. Universitat de València*, nº 19: 57-62.

GÓMEZ-FERRER LOZANO, MERCEDES. 2011-12. “Los Falcó, una familia de pintores en la Valencia del siglo XVI”. *Locus Amoenus*, nº 11: 79-96.

GÓMEZ-FERRER LOZANO, MERCEDES. 2012. “Un nuevo documento sobre la Virgen del Caballero de Montesa de Paolo de San Leocadio y su comitente, el maestro Luis Despuig”. *Boletín del Museo del Prado*, nº 30: 24-33.

GÓMEZ-FERRER LOZANO, MERCEDES. 2017. “Miguel del Prado, pintor de retablos en Valencia. Su fallecimiento en las Germanías (1521)” *Archivo Español de Arte*, nº 358: 124-140.

GÓMEZ FRECHINA, JOSÉ. 2011. *Los Hernandos, pintores 1505-1525 / c.1475-1536*. Madrid: Arco-libros.

GONZÁLEZ SIMANCAS, MANUEL. 1905/7. *Catálogo monumental de España. La Provincia de Murcia*. Vol. 1 y 2. Murcia: Región de Murcia.

GONZÁLEZ SIMANCAS, MANUEL. 1907/08, *Catálogo monumental y artístico de la provincia de Alicante 1907-1908*. Alicante: Diputación Provincial de Alicante.

GONZÁLEZ SIMANCAS, MANUEL. 1911. “La catedral de Murcia. Noticias referentes a su fábrica y obras artísticas “. *Revista de archivos, bibliotecas y museos*, nº 24: 510-538.

GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, CRISTINA. 1980. “Pintura y decoración del templo.“ En: *Historia del reino de Murcia*. Vol. V. Murcia: Editorial Mediterráneo. 370-396

GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, CRISTINA. 1897. *Renacimiento y arquitectura religiosa en la Diócesis de Cartagena*. Murcia: Colegio de aparejadores y Arquitectos técnicos.

GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, CRISTINA. 1999. “Hernando de Llanos y el clasicismo en la pintura del siglo XVI en Murcia”. En VVAA. *El legado de la pintura en Murcia. 1516-1811*. Cat. Exp. Murcia: Ayuntamiento de Murcia: 44-45.

HERNÁNDEZ ALBADALEJO, ELÍAS. (1996). “Escultura y mecenazgo en el s.XVI” en: VVAA. *El legado de la escultura*. Murcia: Ayuntamiento de Murcia: 33-38.

HERNÁNDEZ GUARDIOLA, LORENZO. (Coor). 2006. *De pintura valenciana (1400-1600). Estudios y documentación*. 2006. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert.

HERNÁNDEZ GUARDIOLA, LORENZO. 2009. “A propósito de las tablas juanescas de la vida de santo Domingo en el Museo de Bellas Artes de Valencia obra de Gaspar Requena”. *Archivo Valenciano de Arte*, nº 90: 55-62.

HERNÁNDEZ GUARDIOLA, LORENZO y GÓMEZ FRECHINA, JOSÉ. 2010. *Nicolás Borrás (1530-1610): un pintor valenciano del Renacimiento*. Valencia: Generalitat Valenciana.

HERNÁNDEZ GUARDIOLA, LORENZO. 2011. “El pintor Nicolás Falcó (1493-1530) Aproximación a su vida y filiación artística”. *Archivo Valenciano de Arte*, nº 92: 35-51.

HERNÁNDEZ GUARDIOLA, LORENZO. 2014. “La estela de Juan de Juanes en el sureste español: el pintor Jerónimo de Córdoba”. *Archivo de arte Valenciano*, nº 95: 63-79.

HERNÁNDEZ GUARDIOLA, LORENZO. 2016. “Vicente Requena (1556-1605), un pintor valenciano de las postrimerías del Renacimiento”. *Archivo Valenciano de Arte*, nº 92: 139-154.

HERNÁNDEZ GUARDIOLA, LORENZO. 2017. “Las pinturas del antiguo retablo mayor de la Iglesia Parroquial de Letur”. *Cuadernos Albacetenses. Instituto de Estudios Albacetenses "Don Juan Manuel"*, nº 20.

HERNÁNDEZ GUARDIOLA, LORENZO. 2017. “La estela de Hernando de Llanos en Tierras de Murcia. La vida del pintor Juan de Vitoria y su obra en la antigua diócesis de Cartagena”. En RUIZ LÓPEZ, JUAN IGNACIO (Coor). 2017. *Signum: La gloria del Renacimiento en el Reino de Murcia*. Cat. Exp. Murcia: Tipografía San Francisco. 215-235.

IBÁÑEZ MARTÍNEZ, PEDRO MIGUEL. 1999. *Fernando Yáñez de la Almedina (La incógnita Yáñez)*. Cuenca: Colección Monografías, Ediciones de la Universidad de Castilla - La Mancha.

IBÁÑEZ MARTÍNEZ, PEDRO MIGUEL. 1999. “Los Hernandos y el Spagnuolo de Florencia”. *Archivo de Arte Valenciano*, nº 80: 43-49

IBÁÑEZ MARTÍNEZ, PEDRO MIGUEL. 2007. “Sobre algunas pinturas de los Hernandos y cierto contrato en colaboración de 1511”. *Archivo de Arte Valenciano*, nº 88: 5-14

IBÁÑEZ MARTÍNEZ, PEDRO MIGUEL. 2011. *Las Huellas de Leonardo en España. Los Hernandos y Leonardo*. Cat. Exp. Madrid: Canal de Isabel II - Comunidad de Madrid.

JOAN AINAUD DE LASARTE. 1958. "La pintura dels segles XVI i XVII". *Art Català*, nº2: 73-92.

JUSTI, KARL. 1902 (traducción del original en alemán de 1893). “El misterio del retablo Leonardesco en Valencia”. *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, nº 114-116: 203-211.

MARIANI, FRANCESCO. 2011. *Copie cavate da altri maestri. Imitazione assimilazione delle tecniche e degli stili attraverso la pratica della copia nella Spagna asburgica*. Tesis doctoral. Università degli Studi di Roma Tre.

MARÍAS FRANCO, FERNANDO. 1989 *El Largo Siglo XVI: los usos artísticos del Renacimiento Español*. Madrid: Taurus.

MARTÍNEZ GARCÍA, JOSÉ ANTONIO. 2016. *Guía del Museo Diocesano de Arte Sacro de Orihuela*. Orihuela: El Lenguaje del Arte. Cabildo Catedral de Orihuela.

MARTÍNEZ GARCÍA, JOSÉ ANTONIO. 2016. *Guía de la Catedral de Orihuela*. Orihuela: Cabildo Catedral de Orihuela.

MARTÍNEZ GARCÍA, JOSÉ ANTONIO. 2016. *Guía de la Iglesia de Santiago el Mayor de Orihuela*. Orihuela: Cabildo Catedral de Orihuela.

MARTÍNEZ, JOSEPH. 1988 (ed. Julián Gallego). *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*. Madrid: Akal.

MAYER, AUGUST L. 1928. *Historia de la pintura española*. Vol. VIII. Madrid: Espasa- Calpe.

MOLINA FIGUERA, JOAN (Coor.). 2018. *Bartolome Bermejo*. Cat. Exp. Madrid: Museo del Prado y Museo Nacional d' Art de Catalunya.

MORENO CABALLERO, BEATRIZ. 1995. *La técnica pictórica de Gaspar Becerra: un ejemplo de la relación Italia-España en el siglo XVI*. Roma: Accademia Spagnola di Storia, Archeologia e Belle Arte di Roma.

MUÑOZ BARBERÁN, MANUEL. 1996. *Sepan Quantos ( Vida artística de Murcia en los siglos XVI-XVII)*. Murcia: Editorial Almuñí.

MUÑOZ BARBERÁN, MANUEL. 1999. “Vida ciudadana de artistas murcianos de los siglos XVI, XVII y XVIII. Hechos curiosos, dedicaciones marginales, convivencia”. En VVAA. *El legado de la pintura en Murcia. 1516-1811*. Cat. Exp. Murcia: Ayuntamiento de Murcia. 31-37.

MUÑOZ BARBERÁN, MANUEL. 2010. *Memoria de Murcia, (anales de la ciudad de 1504 a 1629)*. Murcia: Academia Alfonso X “El Sabio”.

MUÑOZ CLARES, MANUEL. 1989. “Alonso de Monreal (1583) El dibujo de un retablo de 1560”. *Imafronte*, nº 5: 99-110.

NATALE, MAURO (Coor.). 2007. *Cosme Tura e Francesco del Cossa. L'arte a Ferrara nell'età di Borso d'Este*. Cat. Exp. Ferrara: Ferrara Arte, CARIFE.

NATALE, MAURO y CAVALCA, CECILIA (Coors.). 2020. *El Polittico Griffoni rinasce a Bologna. La riscoperta de un capolavoro*. Génova: Silvana editoriale.

NAVARRO, FAUSTA. 1982. “Lo Pseudo Bramantino: propósito per la ricostruzione di una vicenda artistica”. *Bolletino d’Arte*, nº 67: 42-46.

NIETO FERNANDEZ, AGUSTÍN. 1984. *Orihuela en sus documentos, La catedral; Parroquias de santas Justa y Rufina y Santiago*. Vol. 1. Murcia: Editorial Espigas.

LARA FERNÁNDEZ, FRANCISCO. 1979. “Notas sobre la historia de Pliego. El proyecto de retablo para la iglesia mayor (1514)”. *Revista Murcia. Diputación Provincial*, nº 15: S.P.

LONGHI, ROBERTO. 1931 (ed. 2019). *Officina ferrarese*. Milán: Abscondita.

LÓPEZ JIMÉNEZ, JOSÉ CRISANTO. 1958 “Recientes hallazgos de una tabla de la escuela de Fernando de Llanos, dos Cuadros de oriente y otras obras en Alicante y Murcia”. *Archivo de Arte Valenciano*, nº 29: 33-41.

LÓPEZ JIMÉNEZ, JOSÉ CRISANTO. 1959. “Sobre pinturas varias, una escultura y el testamento de Orrente: tabla leonardesca en Murcia procedente de Rojales (Alicante). *Archivo de Arte Valenciano*, nº 30: 62-76

LÓPEZ JIMÉNEZ, JOSÉ CRISANTO. 1960. “Consideraciones en torno al arte de Orihuela”. *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, nº 45: 160-178.

LÓPEZ JIMÉNEZ, JOSÉ CRISANTO. 1966. “Correspondencia pictórica Valenciano-Murciana. Siglo XVI y XVII”. *Archivo de Arte Valenciano*, nº37: 3-18.

LÓPEZ JIMÉNEZ, JOSÉ CRISANTO. 1971. “Alberto Durero y su influencia. De Nuremberg a Valencia. Conmemoraciones y notas en torno a la cuadrería de la catedral de Orihuela. Un ribalteño en Murcia. Esculturas de las Calatravas de Madrid. Iglesia de San Esteban de Murcia”. *Archivo de Arte Valenciano*, nº 42: 14-22.

LÓPEZ JIMÉNEZ, JOSÉ CRISANTO. 1974. “Pinturas del siglo XVI al XVII y unas esculturas medievales en la diócesis de Orihuela y Cartagena”. *Archivo de Arte Valenciano*, nº45: 22-34.

LÓPEZ JIMÉNEZ, JOSÉ CRISANTO. 1975. “Descubrimiento ser de Juan de Vitoria el pintor del Retablo Mayor de la Ermita gótico mudéjar de Santiago”. *Revista Murcia*, nº4: 72-78.

LÓPEZ JIMÉNEZ, JOSÉ CRISANTO. 1976. “El retablo Mayor de la Ermita de Santiago”. *Archivo Español de Arte*, nº196: 470-471.

LÓPEZ MARCOS, PABLO. 2018. “Una nueva atribución al pintor Jerónimo de Córdoba en Orihuela”, *Murgetana*, nº141: 9-22.

LISÓN HERNÁNDEZ, LUIS. 2005. “La iglesia parroquial de Campos. Desde el catastro de Ensenada a la Desamortización (1750-1850)”. En MONTES BERNÁNDEZ, RICADO (Coor.) 1995. *Historia de Campos del Río*. Vol III. Murcia: Áurica-Ayuntamiento de Campos del Río, 15-60.

OJEDA NIETO, JOSÉ. 2005. “Pintores en Orihuela desde el siglo de oro”. *Revista Fiestas de Moros y Cristianos*: 109-112.

OLIVARES TEROL, MARÍA JOSÉ. (2003). "Los obispos de la Diócesis Cartaginense durante el siglo XVI y sus relaciones con el cabildo catedralicio". *Murgetana*, nº 109: 47-65.

PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, ANTONIO. 1795 (2º ed.). *El Museo Pictórico y escala óptica*. Tomo I. Madrid: Imprenta de Sancha.

PASCUAL MARTÍNEZ, LOPE. 1995. “Notas para el estudio de la cancillería de Mateo Lang Von Willenburg obispo de Cartagena (1513-1540)”. *Miscelánea Medieval Murciana*, vol XIX-XX: 245-164.



PASTOR ZAPATA, JOSÉ LUIS. 2007. “Documentación sobre los Borja, Duques de Gandía, en los fondos de Osuna del Archivo Histórico Nacional (Toledo): 1485-1543”. *Revista Borja: Revista de l’ieeb*, 2: *Actes del II Simposi Internacional sobre els Borja*: 191- 199.

PEDRETTI, CARLO (coor). 2007. *La mente di Leonardo ai tempi della Battaglia di Anghiari*. Cat. Exp. Florencia: Giunti.

PÉREZ SÁNCHEZ, ALFONSO E. 1961. *Murcia, Albacete y sus provincias*. Madrid: Aries.

PÉREZ SÁNCHEZ, ALFONSO E. 1976. “Arte”, en *Murcia*. 1976. Madrid: Col. Tierras de España. 212-229.

PÉREZ SÁNCHEZ, ALFONSO E. 1976. *Pintura del siglo XVI. La segunda mitad del siglo*. Murcia: Fundación March, Nóguer.

PÉREZ SÁNCHEZ, MANUEL. 1997. *La magnificencia del culto. Estudio histórico-artístico del ornamento litúrgico de la Diócesis de Cartagena*. Murcia: Real Academia Alfonso X del Sabio.

PONZ, ANTONIO. 1777 (2ª ed.). *Viaje de España*. Vol. III. Madrid: Joaquín Ibarra, Impresor de Cámara de S.M.

PONZ, ANTONIO. 1777 (2ª ed.). *Viaje de España*. Vol. IV. Madrid: Joaquín Ibarra, Impresor de Cámara de S.M.

POST, CHANDLER. R. A. 1953. *History of Spanish Painting*, Vol XI . University of Harvard. Nueva York: Harold Edwin Wethey edit. Massachusetts. 87-105.

ROTH, DIETMAR. 2017. “Vivir noblemente. Vélez Blanco: corte de los Fajardo en la época del primer y segundo marqués”, En: RUIZ LÓPEZ, JUAN IGNACIO (Coor). 2017. *Signum: la gloria del Renacimiento en el Reino de Murcia*. Murcia: Tipografía San Francisco. 63-100.

RUIZ LÓPEZ, JUAN IGNACIO. 2017. “El Renacimiento en el Reino de Murcia. Aproximación a unas coordenadas móviles”. En RUIZ LÓPEZ, JUAN IGNACIO. (Coor). 2017. *Signum: La gloria del Renacimiento en el Reino de Murcia*. Cat. Exp. Murcia: Tipografía San Francisco. 13-29.

RUIZ LÓPEZ, JUAN IGNACIO. 2017. “La plenitud del ideal clásico en Reino de Murcia”. En RUIZ LÓPEZ, JUAN IGNACIO (Coor). 2017. *Signum: La gloria del Renacimiento en el Reino de Murcia*. Cat. Exp. Murcia: Tipografía San Francisco. 177-213.

RUIZ LÓPEZ, JUAN IGNACIO. 2017. “El largo viaje de Pedro Fernández de Murcia”. En RUIZ LÓPEZ, JUAN IGNACIO (Coor). 2017. *Signum: La gloria del Renacimiento en el Reino de Murcia*. Cat. Exp. Murcia: Tipografía San Francisco. 208-214.

SABATER REBASSA, TINA. 1992. “ Manuel Ferrando. Aproximación a su obra”, *Laboratorio de arte*, nº 5: 131-149.

SÁNCHEZ ABADIE. EDUARDO. 2014. “Arte y devoción en la iglesia del Convento de San Francisco de la Puerta Nogalde”. *Clavis*, nº8: 99-199.

SÁNCHEZ MORENO, JOSÉ. 1947. “Notas sobre pinturas de siglos XIV al XVII en Murcia”. *Anales de la Universidad de Murcia*: 365-373

SÁNCHEZ PORTAS, JAVIER. 1995. *Vida y Obra de Fernando de Loazes*. Orihuela: Asociación de Antiguos Alumnos del Colegio Santo Domingo De Orihuela.

SÁNCHEZ PORTAS, JAVIER. 2003. *El patriarca Loazes y el Colegio de Santo Domingo de Orihuela*. Orihuela: Caja Rural Central.

SANCHÍS Y SIVERA, JOSÉ. 1930. *Pintores medievales en Valencia*. Valencia: Tipografía Moderna.

SANSANO, JUAN. 1954. *Orihuela. Historia, geografía, arte y folklore de su partido judicial*. Orihuela: Editorial Félix.

SARALEGUI, LEANDRO DE, 1959. “Sobre algunas tablas españolas”. *Archivo Español de Arte*, nº 74: 136-140.

SGARBI, VITTORINO. 2003. *Francesco del Cossa*. Milán: Skira.

SUREDA PONS, JOAN. 2008. “Pere Fernández, pintor fronterer del Manierism”. En *L'Art de frontera en a la Catalunya Moderna*. ACAF/ART: 1-9.

TANZI, MARIO. 1997. *Pedro Fernandez da Murcia lo Pseudo Bramantino. Un pittore girobago nell'Italia del primo Cinquecento*. Cat. Exp. Milán: Editorial Leonardo Arte.

TOLÓ LÓPEZ, ELENA. 2015. *El mestre de Sixena i el Mestre d'Alzira: dos enigmas de la pintura del Renaixement*. Tesis doctoral, Universidad de Lleida.

TORMO Y MONZÓ, ELÍAS. 1906. “Un Van Dick, un Zurbarán, un Villacis(?) y un cuatrocentista florentino inéditos y arrinconados por España”. *Cultura Hispánica*, nº 4:199-212.

TORMO Y MONZÓ, ELÍAS. “Los Cuatrocentistas Valencianos”. *Cultura Hispánica*, nº 9, 1908: 139-156.

TORMO Y MONZÓ, ELÍAS. 1915. “Yáñez de la Almedina, el más exquisito pintor del Renacimiento en España”. *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, tomo XXIII, vol. III: 198- 205.

TORMO Y MONZÓ, ELÍAS. 1924. “Obras conocidas y desconocidas de Yáñez de la Almedina”. *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Tomo XXXII, vol. I: 32-39.

TORMO Y MONZÓ, ELÍAS. 1923. *Levante*. Madrid: Guías Calpe.

TORRES FONTES, JUAN. 1960. “Estampas de la vida en Murcia en el reinado de los Reyes Católicos”, *Murgetana*, nº15: 103-125.

TORRES FONTES, JUAN. 1969. “Las Obras de la Catedral de Murcia en el Siglo XV y sus maestros mayores”. *Murgetana*, nº30: 4-41.

TORRES-FONTES SUÁREZ, CRISTINA. 1982. “Dos años en la Vida de Hernando de Llanos”. *Murgetana*, nº62: 157-162.

TORRES-FONTES SUÁREZ, CRISTINA. 1983. “El pintor burgalés Andrés de Bustamante”. *Murgetana*, nº65: 117-133.

TORRES-FONTES SUÁREZ, CRISTINA. 1984. “El Murciano maestro Diego Pérez primer pintor europeo en América ( 1479-92)”. *Murgetana*, nº66: 53-57.

TORRES-FONTES SUÁREZ, CRISTINA. “Maestro Gutierre Guerrero”. *Murgetana*, nº 68: 73-77.

TORRES-FONTES SUÁREZ, CRISTINA. 1986. “El pintor Pedro Fábregas”. *Murgetana*, nº69: 115-121.

TRAPIER, ELIZABETH DU GUÉ. 1953. *Luis de Morales and Leonardesque influences in Spain*. Nueva York: Hispanic Society of America.

UZIEMI, GUSTAVO. 1896. *Ricerche in torno a Leonardo da Vinci*. Turín: Ermanno Loescher.

VASARI, GIORGIO. 1550 (ed. 2010). *Las Vidas de los más Excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*. Madrid: Cátedra.

VERA BOTÍ, ALFREDO. 1994. *La catedral de Murcia y su plan director*. Murcia: Colegio Oficial de Arquitectos de Murcia.

VERA BOTÍ, ALFREDO. 2017. “El sistema defensivo entre la utopía y la urgencia”, En: RUIZ LÓPEZ, JUAN IGNACIO (Coor). 2017. *Signum: la gloria del Renacimiento en el Reino de Murcia*. Murcia: Tipografía San Francisco. 101-144.

VILLANUEVA, JOAQUÍN. L. 1803. *Viaje literario a las iglesias de España*. tomo I. Madrid: Imprenta Real de Madrid.

VVAA. 1983. *Albacete tierra de encrucijada. Un recorrido a través de su historia, arte y su cultura*. Cat. Exp. Albacete: Diputación provincial de Albacete.

VVAA. 1990. *Gótico y Renacimiento en tierras alicantinas, Arte Religioso*. Alicante: Caja de Ahorros del Mediterráneo - Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, Diputación Provincial de Alicante - Patronato Municipal quinto centenario ciudad de Alicante.

VVAA. 1993. *Maestri e Botteghe. Pittura a Firenze alla fine del quattrocento*. Florencia: Silvana Editoriale.

VVAA. 1999. *El legado de la pintura en Murcia. 1516-1811*. Murcia: Ayuntamiento de Murcia.

VVAA. 2003. *La luz de las imágenes Orihuela*. Orihuela: Generalitat Valenciana.

VVAA. 2008. *Sebastiano e il gusto spagnolo*. Cat. Exp. Roma: Federico Motta Editore.

VVAA. 2013. *Norma e Capriccio, spagnoli in Italia agli esordi della "maniera moderna"*. Cat. Exp. Florencia: Giunti.

VVAA. 2013. *Fides, Exposición con motivo del Año de la Fe*. Museo Municipal de Albacete. Cat. Exp. Albacete: Diputación Provincial de Albacete.

VVAA. 2016. *I segni nel tempo dibujos españoles de los Uffizi*. Cat. Exp. Florencia: Giunti.

VVAA. 2018. *Spagna e Italia in dialogo nell'Europa del Cinquecento*. Cat Exp. Florencia: Giunti.

VVAA. 2019. *La Sala Grande di Palazzo Vecchio e la Battaglia di Anghiari di Leonardo da Vinci*. Actas del Congreso sobre la Batalla de Anghiari de 2016. Calenzano: Leo S. Olschki.





## ***Anexo catalográfico***

### 1) *Los Desposorios de la Virgen y el Dios Padre.*

**Autor:** Hernando de Llanos.

**Soporte:** Óleo sobre tabla.

**Medidas:** 210 x 145 cm. y 78x 153 cm.

**Cronología:** 1516.

**Procedencia:** Museo de la Catedral de Murcia.

El retablo de *los Desposorios de la Virgen* de la catedral de Murcia permite apreciar las principales características de la pintura de Hernando de Llanos en solitario, un estilo artístico que hará las veces de modelo para el resto de creadores afincados en Murcia y que se basa en la correcta adaptación de las concepciones pictóricas de Durero, que estaban comenzando a circular por Europa por medio de grabados, con su interpretación de las figuras de inspiración plenamente leonardesca. Las pinturas están datadas en el año 1516 por una inscripción de su parte baja, donde además se hace referencia a su mecenas, el racionero Juan de Molina, del que incluso se incorpora un posible retrato en uno de los lados del sacerdote, demostrando una vez más el alto grado de humanismo que Llanos se traería consigo de su fase italiana.

Realizada originalmente para la capilla del Corpus de la catedral, las



Hernando de Llanos. *Los Desposorios de la Virgen*. Oleo sobre tabla. Museo de la catedral de Murcia. Fuente: Pablo López Marcos.

tablas forman una equilibrada composición cuyo eje principal será la unión de las manos de la Virgen y san José. Representa el momento en el que ambos se comprometen en el interior del

templo, creando una escena de gran teatralidad rematada por el Arca de la Alianza en su parte posterior. El retablo evidencia las grandes dotes de Hernando para la plasmación de elementos típicamente renacentistas: guirnaldas, modernas arquitecturas y ropajes. Todos estos son ejemplos de la adaptación de los modelos que vio y absorbió con gran éxito en su etapa italiana. Se trata sin lugar a duda de la mejor manifestación del arte renacentista en la antigua diócesis de Cartagena donde se conjugan a la perfección el arte italiano con el gusto local.

Aunque hoy en día se presenten como dos tablas unidas en modo artificial se debe imaginar cómo lo vio y describió en el año 1905 González Simancas: ambas pinturas formarían parte de una estructura mayor a modo de *pala* de altar italiana con dos piezas triangulares



Alberto Durero. *Desposorios de la Virgen*. 1504. Galleria Albertina. Viena.

laterales que se han interpretado como volutas. Esta es una tipología renacentista que se observa en la obra de Yáñez en Cuenca y que Andrés de Llanos repetirá -con modificaciones- en la desaparecida tabla de la iglesia de Monserrate en Orihuela con el tema del nacimiento de san Juan Bautista.

Bibliografía seleccionada: JUSTI, "El misterio del retablo Leonardesco en Valencia", 203-211; GONZÁLEZ SIMANCAS, *Catálogo monumental de España. La Provincia de Murcia*, 130; BERTAUX, "Le retable monumental de la cathédrale de Valence", 128 y "Les peintres Ferrando et Andrés de Llanos a Murcie", 380; BAQUERO ALMANSA, *Los profesores de las Bellas Artes Murcianos*, 40-41; POST, *History of Spanish Painting*, 245-249; GARÍN ORTIZ DE TARANCO, *Yáñez de la Almedina, pintor español*, 128; ANGULO IÑIGUEZ, *Pintura del Renacimiento*, 51; PÉREZ SÁNCHEZ, "Arte", 213-214; GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, "Pintura y decoración del templo", 314 y "Hernando de Llanos y el clasicismo en la pintura del siglo XVI en Murcia", 44-46; BENITO DOMENECH, *Los Hernandos, pintores hispanos en el ambiente de Leonardo*, 140-143; TORRES-FONTES SUÁREZ fichas de catálogo *Huellas*, 297; GÓMEZ FRECHINA, *Los Hernandos, pintores 1505-1525 / c.1475-1536*, 125; RUIZ LÓPEZ, fichas de catálogo *Signum: la gloria del Renacimiento en el Reino de Murcia*, 308-312.

## **2) La Adoración de los pastores.**

**Autor:** Hernando de Llanos.

**Soporte:** Óleo sobre tabla.

**Medidas:** 121x 106 cm.

**Cronología:** 1518-1520.

**Procedencia.** Museo de la catedral de Murcia.

En *la Adoración de los Pastores* de la catedral de Murcia, igual que ocurría en *los Desposorios*, de nuevo se aprecia una pintura donde se reproducen con éxito los esquemas compositivos de Durero junto con la interpretación de las figuras de tintes leonardescos. Además, en un claro ejercicio de adaptación de las tipologías adquiridas en su periodo italiano, Llanos en este caso incorpora un ángel influenciado por la obra de Filippino Lippi en la capilla Caraffa de la iglesia de Santa María Sopra Minerva de Roma.

La pintura presenta al Niño en primer plano, desnudo, recostado sobre una manta en ligera torsión, sin duda fruto de la adaptación de un modelo previo, lo que crea en la composición cierto desequilibrio formal. A su derecha el pintor coloca la figura de la Virgen, en actitud de oración, junto con una serie de ángeles tratados con una calidad técnica inferior y a la izquierda san José con el



Hernando de Llanos. *La Adoración de los pastores*. Óleo sobre tabla. Museo de la catedral de Murcia. Fuente: Pablo López Marcos.

báculo y dos pastores. Toda la escena se encuentra encuadrada por una arquitectura en ruinas tomada directamente de los modelos durerianos. Los esquemas compositivos que Hernando propone en esta pinturas serán reproducidos por los miembros del taller de Andrés en al menos dos ocasiones en Orihuela y en Albacete. Por lo tanto se





Alberto Durero. *Sagrada Familia en Egipto*. 1501. Galleria Albertina. Viena.

demuestra una vez más la importancia en la transmisión de modelos entre estos artistas en la zona de la antigua Diócesis de Cartagena.

Las fuentes antiguas, en este caso la visita pastoral del obispo Dávila en 1592, hablan de que la obra se encontraba localizada en la capilla de la familia Coque, en el cuerpo central de la catedral y en cercanía a la capilla conocida coloquialmente como de *los Junterones*. Su estructura invita a pensar en que formara parte de una composición mayor de la que no se han conservado otros elementos. Posteriormente Benito Domenech, siempre basándose en las fuentes antiguas, la dispuso en la capilla de san Juan de Claustra, en la sala capitular, y finalmente en su actual localización, formando parte de la colección permanente del Museo de la catedral.

Bibliografía seleccionada: TORMO Y MONZÓ, *Levante*, 344; POST, *History of Spanish Painting*, 184 y 247; BELDA NAVARRO, “La Adoración de los Pastores de Hernando de Llanos”, 115-124; GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, “Hernando de Llanos y el clasicismo en la pintura del siglo XVI en Murcia”, 44-46; BENITO DOMENECH, *Los Hernandos, pintores hispanos en el ambiente de Leonardo*, 148-151; TORRES-FONTES SUÁREZ, fichas de catálogo *Huellas*, 544; GÓMEZ FRECHINA, *Los Hernandos, pintores 1505-1525 / c.1475-1536*, 129-130; RUIZ LÓPEZ, fichas de catálogo *Signum: la gloria del Renacimiento en el Reino de Murcia*, 320.

### **3) La Virgen del huso.**

**Autor:** Hernando de Llanos.

**Soporte:** Óleo sobre tabla.

**Medidas:** 58x 46 cm.

**Cronología:** 1510-1515.

**Procedencia:** Museo de Bellas Artes de Murcia (MUBAM). En depósito del Museo del Prado.

La tabla reproduce fielmente el esquema de la desaparecida *Madonna dei fusi* de Leonardo. Muy probablemente su producción se debe a la etapa valenciana del artista, que como se ha visto alternará con periodos artísticos en Murcia hasta su muerte.

El pintor representa a la Virgen con el Niño en actitud dinámica formada gracias al movimiento que consigue de la copia de los esquemas leonardescos. Detalles como la composición piramidal, la mano de la Virgen, la torsión del Niño o la inserción de la cruz, son todos elementos traídos directamente de los dibujos preparatorios del maestro toscano que circulaban entre sus colaboradores, dando como resultado una multitud de copias de esta perdida pintura. La única variante reseñable de esta magnífica tabla con respecto a las del resto de seguidores de Leonardo es la inserción de arquitecturas



Hernando de Llanos. *La Virgen del huso*. Óleo sobre tabla. Museo de Bellas Artes de Murcia (deposición Museo del Prado). Fuente: Museo del Prado.

clásicas en su fondo, casi como un paisaje degradado, para crear un rico marco expositivo a las figuras centrales.

El principal análisis de la obra se debe a Benito Domenech en su catálogo sobre *los Hernandos*. Sin embargo, los



datos sobre su origen se deben a López Jiménez, quien la documenta procedente de la colección privada de Francisco Bernabéu Conesa en Rojas (Alicante), adquirida por el Estado posteriormente y en la actualidad en depósito en el MUBAM desde 1973.

Gabinetto Disegni Stampe. Galleria degli Uffizi. Signatura 429 E. Florencia. Fuente: Galleria degli Uffizi.

Bibliografía seleccionada: POST, *History of Spanish Painting*, 241-244; LÓPEZ JIMÉNEZ “Recientes hallazgos de una tabla de la escuela de Fernando de Llanos, dos cuadros de oriente y otras obras en Alicante y Murcia”, 62-76; GARIN ORTIZ DE TARANCO, *Yáñez de la Almedina, pintor español*, 87-95; BENITO DOMENECH, *Los Hernandos, pintores hispanos en el ambiente de Leonardo*, 144-147 y 152; PAEZ BURRUEZO, en las fichas de catálogo de *El Legado de la Pintura*, 82; GÓMEZ FRECHINA, *Los Hernandos, pintores 1505-1525 / c.1475-1536*, 101-106; RUIZ LÓPEZ, fichas de catálogo *Signum: la gloria del Renacimiento en el Reino de Murcia*, 318.



#### **4) El retablo de la Vera Cruz de Caravaca.**

**Autor:** Andrés de Llanos.

**Soporte:** Óleo sobre tabla.

**Medidas:** 104 x 88 cm. Por tabla.

**Cronología:** 1520-1525, aprox.

**Procedencia:** Museo del Santuario de la Vera Cruz de Caravaca.

Las tablas que formaban el antiguo retablo de la Vera Cruz de Caravaca -el Prendimiento de Chirinos, el Interrogatorio de Chirinos ante Abu Zeyt, el Baustismo de Abu Zeyt, la Misa y aparición de la Cruz, el Incendio del altar y milagrosa salvación de la Cruz y el san Juan en Patmos-, deben ser consideradas como obras del taller dirigido por Andrés de Llanos bajo influencia directa del maestro. Este es el único modo de comprender los errores de narrativa, perspectiva y colorido que presentan las composiciones, más acorde con el estilo que posteriormente presentará Andrés de Llanos que con los motivos de Hernando durante toda su carrera artística. Aun así, algunos de los elementos, tales como rostros, figuras y la disposición de la novedosa iconografía, serían todavía deudores -con ciertas imperfecciones- de la influencia del colaborador de Leonardo en Florencia.

Las escenas representan la historia de la Cruz de Caravaca, una

iconografía nueva, sin precedentes en el arte europeo, lo que sin duda dificultó la composición de las pinturas al no disponer de modelos previos en los que basarse. La historia de la Vera Cruz narra una serie de acontecimientos tradicionalmente datados en el 1232, más de una década antes de la conquista del reino de Murcia. En ellas, el monarca musulmán Abu Zeyt, tras el milagro de la aparición de la Vera Cruz, abandonaría el Islam para convertirse al Cristianismo. Estas escenas son la representación simbólica de la leyenda, metáfora de la Reconquista y de la victoria del Cristianismo como la única verdadera fe.

Los ropajes rígidos de pliegues acolchados, los cuerpos desequilibrados, la falta de dinamismo en las escenas y el incorrecto uso de la perspectiva, creada a través de los templetes, son algunas de las características que aparecerán de manera habitual en la producción de Andrés de Llanos.

En origen las figuras formaban



Andrés de Llanos. Las tablas del retablo de *la Vera Cruz de Caravaca*. Óleo sobre tabla. Museo del Santuario de la Vera Cruz. Fuente: UM, Inventario de los bienes muebles de la Diócesis de Cartagena, Cristóbal Belda Navarro (coor.).

parte de una única estructura de las que fueron removidas en la reforma barroca del templo por considerarlas desfasadas estéticamente. Ya González Simancas, a principios del siglo XX, documentó estas pinturas evidenciando un alto estado de degradación junto con otras escenas hoy en día desaparecidas. Tras un exhaustivo proceso de restauración acaecido en 2017, y que dio como resultado la exposición *Signum*, en la actualidad las tablas presentan un excelente estado de conservación que permite su correcta lectura sin interferencias, lo que sin duda ha ayudado a su catalogación como obra del taller creado bajo la influencia de Hernando de Llanos en Murcia, capitaneado por Andrés de Llanos.

Bibliografía seleccionada: GONZÁLEZ SIMANCAS, *Catálogo monumental de España. La Provincia de Murcia*, 478-481; TORMO Y MONZÓ, *Levante*, 381; POST, *History of Spanish Painting*, 247-253; PÉREZ SÁNCHEZ, “Arte”, 214-215; GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, “Pintura y decoración del templo”, 376-378; TORRES-FONTES SUÁREZ “Dos años en la Vida de Hernando de Llanos”, 124-126 y fichas de catálogo *Huellas*, 413; BENITO DOMENECH, *Los Hernandos, pintores hispanos en el ambiente de Leonardo*, 152-157; PAEZ BURRUEZO, fichas de catálogo: *El legado de la Pintura*, 81; RUIZ LÓPEZ, fichas de catálogo *Signum: la gloria del Renacimiento en el Reino de Murcia*, 342-357.

### **5) La Presentación en el Templo y la Adoración.**

**Autor:** Andrés de Llanos.

**Soporte:** Óleo sobre tabla.

**Medidas:** 130 x 85 cm.

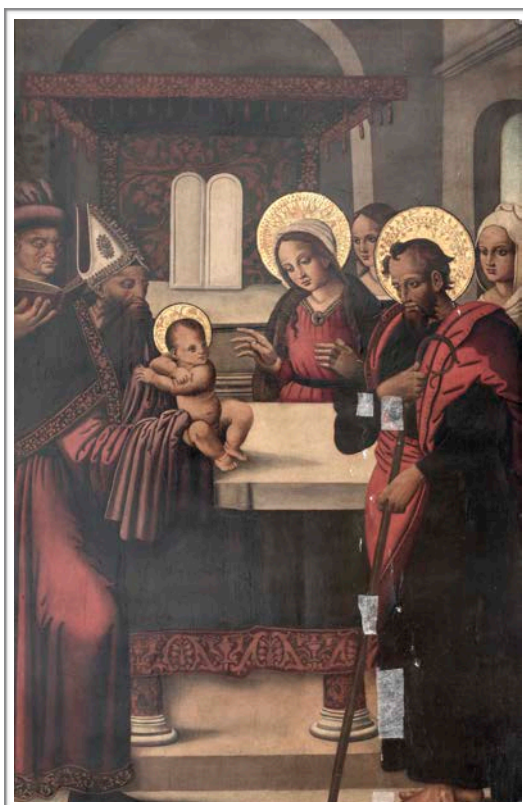
110 x 85 cm.

**Cronología:** 1520-1525, aprox.

**Procedencia:** Museo Diocesano de Arte Sacro de Orihuela.

Las tablas del Museo Diocesano de Arte Sacro de Orihuela originalmente formaban parte de una misma composición de la que en antiguo fueron desmontadas, cortadas y remarcadas con desafortunadas consecuencias para la integridad de las pinturas.

*La Presentación en el Templo*, eventualmente confundida con la *Circuncisión*, como evidencia Hernández Guardiola, representa el momento de la exhibición del Niño ante los ancianos, con san José -con la vara-, la Virgen y otras dos figuras femeninas. Los modelos compositivos son claramente procedentes de la interpretación de los conceptos artísticos que Hernando de Llanos trajo a Murcia a mediados de la primera década del siglo XVI. Sin embargo estas pinturas por su notable pérdida de calidad son asociables a la obra en solitario de Andrés de Llanos. Elementos como el templete de la parte posterior, realizado para ganar



Andrés de Llanos. *La Presentación en el Templo*. Óleo sobre tabla. Museo Diocesano de Arte Sacro de Orihuela. Fuente: Museo Arte Sacro Orihuela.

en profundidad en la composición, el altar en el centro de la misma o los rostros dulcemente modelados en cuanto a barbas y detalles pero inexpresivos, son componentes comunes que también se aprecian en las pinturas de Caravaca y





Andrés de Llanos. *La Adoración de los pastores*. Óleo sobre tabla, 100 x 84.5 cm. Museo Diocesano de Arte Sacro de Orihuela. Fuente: Museo Arte Sacro Orihuela.

algunos años después se observarán de nuevo en el retablo de *santa Catalina*, obra madura del arte de Andrés de Llanos. La falta de centralidad del conjunto nos evidencia que ésta, como en el caso del *Nacimiento*, no debían de ser las escenas principales del retablo del que proceden, sino que serían figuraciones laterales que acompañarían a la figura central, titular del retablo y probablemente de la capilla. Recientemente restaurada, *la Presentación en el Templo* es clave para la interpretación de la pintura de los herederos artísticos de Hernando de Llanos en la antigua Diócesis de

Cartagena. En ella se observan los habituales problemas de perspectiva, la rigidez de las figuras y los vestidos planos típicos de Andrés de Llanos.

*La Adoración del Niño* es sin lugar a duda la tabla que más variaciones ha sufrido por el paso de los años. Cortada hasta el extremo de la desaparición de la figura del Niño, el informe de restauración de la tabla durante la década de 1980 evidencia las profundas intervenciones de la que fue objeto. Los rostros de la Virgen y los tres ángeles resultan hoy en día ilegibles desde un punto de formal.

Distinta fortuna han sufrido los pastores y san José, en los cuales se ven las características de la pintura de Andrés. Otro elemento a considerar es su dependencia a los modelos de Durero. En este caso la estructura de la parte izquierda y la figura del ángel, parcialmente perdida, viene construida directamente a través de la interpretación del grabado de *la Adoración de los Reyes Magos* de 1503.

Por lo tanto, estas pinturas deben considerarse como partes componentes de un mismo retablo atribuible a la primera fase pictórica de Andrés de Llanos en solitario en consonancia

estética con las obras de Caravaca, donde se demuestra la interpretación de los modelos de Hernando por su hermano Andrés en solitario.



Alberto Durero. *Adoración de los Reyes Magos*. 1503. Galleria Albertina. Viena.

Bibliografía seleccionada: HERNÁNDEZ GUARDIOLA, fichas de catálogo *Gótico y Renacimiento en tierras alicantinas*, 178-179.

## 6) *San Juan en Patmos.*

**Autor:** Andrés de Llanos.

**Soporte:** Óleo sobre tabla.

**Medidas:** 175 x 120 cm aprox.

**Cronología:** 1525-1530, aprox.

**Procedencia:** Museo de las Claras de Murcia.

Del retablo de *san Juan en Patmos*, hoy en día en el Museo de las Claras de Murcia, se conserva únicamente su parte central. Se debe de imaginar su composición a modo de tríptico batiente con dos elementos en los laterales. De esta obra no se ha localizado ninguna escritura asociada con la que se pueda conocer el carácter de las puertas que acompañarían la pintura, decorativo o funcional, ni su comitente original.

La tabla representa un esquema compositivo poco habitual: una forma rectangular que en su desarrollo vertical se convierte en un semicírculo. El artista presenta un escenario dividido en dos partes, una superior donde aparece la figuración de *la visión de los siete candelabros* en su parte central, y a ambos lados *el ángel con las piernas como columnas de fuego* y *san Juan que devora el libro* a la izquierda y *la séptima trompeta* y *la mujer vestida con sol* y *el dragón* en la derecha, todas ellas escenas



Andrés de Llanos. *San Juan en Patmos*. Óleo sobre tabla. Museo de las Claras de Murcia. Fuente: Pablo López Marcos.

que provienen directamente de Durero, y una parte inferior donde se observa al santo, con un actitud conmovida por la revelación, junto con sus elementos iconográficos habituales, el libro y el águila.

En la pintura se pueden apreciar las concepciones pictóricas de la escuela hernandesca en Murcia. Figuras, colorido o contornos son atribuibles a la





Alberto Durero. *La visión de los siete candelabros*. 1503. Galleria Albertina. Viena.



Alberto Durero. *La séptima trompeta y la mujer vestida con sol y el dragón*. 1498. Biblioteca Nacional de España. Invent/29751.

producción de Andrés de Llanos, en consonancia directa con *la Anunciación* del retablo de la *Virgen de los Llanos* de Albacete. Los elementos figurativos localizados en la parte superior, tanto las nubes como la figura de Dios, derivan directamente de las concepciones de Durero, adaptadas a las nuevas necesidades del pintor ante el reto de realizar una composición cargada de novedades en cuanto a iconografía de la que también Vitoria se inspirará en la *Transfiguración* de Valencia. El estudio de la vegetación, el azul del horizonte y los tonos fríos para evidenciar los

personajes en primer plano, son elementos comunes en la producción del menor de los Llanos. El banco, de concepción mucho más clásica, también se encuentra en consonancia con el resto de las obras de Andrés de Llanos, como se observa en el retablo de santa Catalina: medias figuras caracterizadas por su aureola plana, la concepción de rostros y cabellos típico de la obra de los seguidores de Hernando y un ligero movimiento.

En esta pintura se puede apreciar cómo en la primera fase de Andrés de Llanos como pintor autónomo todavía

demostraba una fuerte dependencia de las formas hernandescas y de la adaptación de los modelos de Durero para configurar sus propias composiciones.



Alberto Durero. *El ángel con las piernas como columnas de fuego y san Juan que devora el libro*. 1498. Biblioteca Nacional de España. Invent/ 29750

Bibliografía seleccionada: HERNÁNDEZ GUARDIOLA, “La estela de Hernando de Llanos en Tierras de Murcia. La vida del pintor Juan de Vitoria y su obra en la antigua diócesis de Cartagena”, 229; RUIZ LÓPEZ, fichas de catálogo *Signum: la gloria del Renacimiento en el Reino de Murcia*, 381.

## **7) El retablo de la *Virgen de los Llanos*.**

**Autor:** Andrés de Llanos.

**Soporte:** Óleo sobre tabla.

**Medidas:** 126 x 95 cm. Por tabla. Actualmente forman parte de un retablo reconstruido.

**Cronología:** 1530-1535, aprox.

**Procedencia:** Capilla de la Virgen de los Llanos. Catedral de San Juan de Bautista de Albacete.

Las cuatro tablas que formaban el retablo de la *Virgen de los Llanos* de la catedral de Albacete, actualmente insertas en una estructura posterior, poseen todas las características pictóricas del arte de Andrés de Llanos. Este fue el retablo por el cual Leandro Saralegui creó la misteriosa figura del *Maestro de Albacete*, otorgando a este artista un conocimiento técnico sólo atribuible a un aprendiz directo de *los Hernandos*. Gracias a las nuevas investigaciones hoy en día se conoce que esta figura es asociable a Andrés de Llanos, pintor heredero de las concepciones pictóricas de Hernando de Llanos y que entre 1522 y 1552 realizó gran parte de las pinturas de cierto calado de la Diócesis de Cartagena, de la que Albacete formaba parte, junto con maestros como Jerónimo Quijano, al que se le atribuye el diseño original del retablo. En este caso, la atribución de las tablas a Andrés de

Llanos se debe también a motivos formales: las pinturas reproducen los esquemas que Hernando de Llanos, junto con Yáñez de la Almedina, habían creado para las tablas del altar mayor de Valencia, como en el caso de la Resurrección, pero reinterpretado por Andrés. Este modelo también se encuentra representado en Letur pero con menor fortuna, lo que evidencia la mano de un pintor diferente de calidad inferior a los sucesores de segunda generación de Hernando. En la Adoración se aprecian esquemas formales -tales como el muro en segundo plano, la presencia de los pastores, o el ángel en fondo- que proceden directamente de *la Adoración de los Pastores* de Murcia pero de nuevo re-interpretados, como en los casos de Orihuela y Chinchilla. Un ejemplo de estas concepciones es el rostro de la Anunciación, muy similar al de san Juan en el retablo del Museo de las Claras.





Andrés de Llanos. Las tablas del retablo de la *Virgen de los Llanos* de Albacete. Óleo sobre tabla. Catedral de San Juan de Albacete. Fuente: Pablo López Marcos.

Otro elemento común en la Anunciación es el uso del templete, un componente habitual en la carrera de Andrés de Llanos que se observa en Orihuela y Caravaca y que servía para crear un falso efecto de perspectiva interior. Por último, la Oración en el Huerto, procedería de la adaptación de esquemas básicos pre-establecidos como modelos a seguir, hecho que explica la evidente falta de comunicación entre las

figuras.

Todos estos componentes aquí plasmados junto con la concepción de las figuras, el colorido, el tratamiento de los paisajes rocosos y las líneas de horizonte son elementos que conducen directamente a la obra de Andrés de Llanos durante el tercer decenio del siglo XVI, tipologías que serán continuadas con menor fortuna por sus continuadores en obras como las tablas de Letur.

Bibliografía seleccionada: GARCÍA-SAUCO BELÉNDEZ, “La Catedral de San Juan de Albacete”, 20-21 - 32; HERNÁNDEZ GUARDIOLA, “Hernando de Llanos y el clasicismo en la pintura del siglo XVI en Murcia”, 225.

## 8) El retablo de *santa Catalina*.

**Autor:** Andrés de Llanos.

**Soporte:** Óleo sobre tabla.

**Medidas:** 555 x 400 cm.

**Cronología:** 1540-1545, aprox.

**Procedencia:** Catedral de Orihuela.

El retablo de *santa Catalina* de la catedral de Orihuela es la obra cumbre en el arte de Andrés de Llanos y una de las principales manifestaciones del Renacimiento en los territorios de la antigua Diócesis de Cartagena.

El retablo en sí es una composición monumental de tres calles en cuya pieza central se representa a santa Catalina de Alejandría con los elementos de su martirio: la espada y la rueda. Un componente característico de esta pintura es el fondo, ya que un muro cubre la mitad de la escena, una solución muy utilizada en la pintura florentina de finales del siglo XV y principios del XVI, sólo abierto a un escarpado paisaje por el lado derecho de la santa.

Estos elementos italianizantes, como la postura de la figura principal o el tratamiento de sus vestiduras, no hacen más que dirigir su autoría hacia un autor formado en el taller de *los Hernandos* en Valencia, y que tras su educación se



Andrés de Llanos. *Retablo de santa Catalina*. Óleo sobre tabla. Catedral de Orihuela. Fuente: Museo Arte Sacro Orihuela.

establecería en los territorios de la antigua Diócesis de Cartagena, cómo únicamente podía ser Andrés de Llanos. Sobre la figura de santa Catalina se localiza la representación de san Pablo en el centro; san Cristóbal y Santiago el



Andrés de Llanos. San Cristóbal. 1540 apróx. Óleo sobre tabla. Catedral de Orihuela.

Mayor a ambos lados de la misma; y bajo éstas, dos escenas de su martirio. En las polseras, el artista presenta las figuras de san Gregorio, san Agustín, san Ambrosio y san Jerónimo. El conjunto se encuentra rematado por un ático con la Crucifixión y en el guardapolvos o cornisa del retablo la representación del padre Eterno, santa Águeda, santa Quiteria y santa Lucía y santa Apolonia. En el banco aparecen Jeremías, Isaias, Cristo sostenido por dos ángeles, Daniel y Ezequiel.

En las pinturas de nuevo se aprecia la adaptación de los modelos traídos de las concepciones de Hernando de Llanos: la santa titular es una reinterpretación libre de la *santa Catalina* del Museo del Prado, atribuida generalmente a Yáñez de la Almedina en solitario pero que desde la presente tesis se ha considerado obra conjunta de *los Hernandos*. En esta escena el pintor incluye de nuevo el templete, una solución que como se aprecia es común en la producción de Andrés de Llanos. Los personajes de san Cristóbal y Santiago el Mayor son inspirados de nuevo de los grabados de Durero, mientras que el verdugo que ajusticia a santa Catalina viene tomado de un modelo de *la Matanza de los Inocentes* del pintor de Urbino, Rafael, transformado en grabado y difundido por toda Europa por Marcantonio Raimondi en los primeros años del siglo XVI, elemento que también aparece, con una calidad inferior, en la obra de Juan de Vitoria.





Marcantonio Raimondi. *La Mancanza de los inocentes*. Grabado a partir de un dibujo de Rafael.



Andrés de Llanos. *Escenas de la vida de santa Catalina*. 1540 apróx. Óleo sobre tabla. Catedral de Orihuela

#### Bibliografía

seleccionada: TORMO Y MONZÓ, *Levante*, 300; POST, *History of Spanish Painting*, 92-95; ANGULO IÑIGUEZ, *Pintura del Renacimiento*, 51; PÉREZ SÁNCHEZ, “Arte”, 215; HERNANDEZ GUARDIOLA, fichas de catálogo *Gótico y Renacimiento en tierras alicantinas*, 178, fichas de catálogo de *la Luz de las imágenes: Orihuela*, 232 y “La estela de Hernando de Llanos en Tierras de Murcia. La vida del pintor Juan de Vitoria y su obra en la antigua diócesis de Cartagena”, 217-227; GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, “Hernando de Llanos y el clasicismo en la pintura del siglo XVI en Murcia”, 45.

### **9) El retablo de *san Juan de la Clastra*.**

**Autor:** Andrés de Llanos.

**Soporte:** Óleo sobre tabla.

**Medidas:** 275 x 200 cm aprox.

**Cronología:** 1545.

**Procedencia:** Museo de la catedral de Murcia.

El retablo de *san Juan de la Clastra* ha sido motivo de polémica en cuanto a su atribución se refiere. Encargado por el cabildo catedralicio en torno a 1545, los equívocos pagos por su realización -donde se cita a un Hernando de Llanos ya fallecido- han creado diversas teorías sobre su paternidad. Sin embargo, se trata de la obra cumbre de Andrés de Llanos.

En *san Juan de la Clastra* se puede advertir la repetición del característico esquema figurativo de los pies, el plegado de las túnicas en las tres figuras y la habitual convención a la hora de representar el cielo en los tonos claros del amanecer sobre unas montañas lejanas que paulatinamente se degradan en unos ricos tonos azules que adquieren un color intenso en su borde. En la parte superior se aprecian unas nubes horizontales que servirán de modelo a todos los pintores que trabajaran junto a Andrés, incluido Vitoria. El paisaje

presenta unas suaves ondulaciones cuyas crestas se cubren de hileras de vegetación de escasa entidad y en el suelo, en primer plano, el pintor representa en tonalidad ocre una serie de rocas que se degradan sutilmente hacia tonos verde-azulados con montículos en los que se sitúan murallas y torreones, todo muy simplificado. Las cabezas han perdido la plasticidad y el modelado vigoroso de Hernando, así como los matices de luces y sombras, que aparecen mucho más claras y clásicas. Al mismo tiempo, las manos carecen también de la robustez de las pintadas por el mayor de los Llanos y presentan un curioso alargamiento -ver especialmente la figura de san Juan Evangelista- y una incorrecta colocación de los pulgares cuando se dibujan en escorzo. En los personajes de medio cuerpo de la predela siguen predominando los tipos leonardescos, de largas barbas rizadas y mechones de pelo desordenados sobre la cabeza.

Fecha en torno a 1545, la obra representa una de las últimas manifestaciones artísticas de la carrera de Andrés de Llanos, consecuencia de la evolución de su estilo, antes de desaparecer de los encargos artísticos.

Muestra el estilo de madurez del pintor, más alejado que el resto de sus composiciones de la obra de Hernando, y donde además incorpora un característico colorido de primera etapa y su paisaje tradicional.



Andrés de Llanos. *Retablo de san Juan de la Clastra*. Óleo sobre tabla. Museo de la catedral de Murcia. Fuente: Pablo López Marcos.

Bibliografía seleccionada: GONZÁLEZ SIMANCAS, *Catálogo monumental de España. La Provincia de Murcia*, 57-61; BAQUERO ALMANSA, *Los profesores murcianos de las bellas artes*, 46-47; TORMO Y MONZÓ, *Levante*, 335-340; HERNÁNDEZ GUARDIOLA, “Las tablas de la parroquial de Letur”, 41-46 y “La estela de Hernando de Llanos en Tierras de Murcia. La vida del pintor Juan de Vitoria y su obra en la antigua diócesis de Cartagena”, 217 y 227.

## **10) El retablo de la ermita de Santiago.**

**Autor:** Juan de Vitoria.

**Soporte:** Óleo sobre tabla.

**Medidas:** Santiago predicando. 136 x 54 cm.

Calvario. 110 x 88 cm.

Traslatio. 86 x 93 cm.

Martirio de Santiago. 136 x 54 cm.

**Cronología:** 1551.

**Procedencia:** Museo de Bellas Artes de Murcia (MUBAM).

El retablo de *Santiago*, actualmente en el MUBAM, es la única obra segura de la carrera artística de Juan de Vitoria. Además, su datación en torno a 1551 la convierte en una de sus primeras realizaciones en solitario.

Originalmente destinado a la decoración de la Ermita de Santiago en Murcia, el retablo, del que hoy en día se conservan únicamente cuatro tablas debido a su destrucción parcial durante la Guerra Civil, narra tres escenas de la vida de apóstol: la Predicación del santo en España, el Martirio y la Traslatio. El conjunto se encuentra rematado, como era habitual en la época, por una Crucifixión con María y san Juan a ambos lados. Las pinturas muestran las características que se han atribuido a Juan de Vitoria: formas desproporcionadas, cuerpos alargados y rígidos, volúmenes

simples y un descuidado dibujo. Sin duda todas ellas son características de la adaptación de los modelos y de las figuras de Hernando de Llanos a través de la interpretación de Andrés, pintor que, junto a Ginés de Escobar, tasó esta obra en 1552.

El retablo es una composición clave para la interpretación de las corrientes pictóricas que continuaron la pintura de mediados de siglo tras la desaparición de la escena artística de Andrés de Llanos. En los fondos, marcados por los colores fríos y una definida línea de horizonte interrumpida únicamente por afiladas rocas, se aprecian de nuevo las concepciones comunes de los pintores herederos de Hernando y está en sintonía con los retablos de *san Juan de la Clastra* de la catedral de Murcia y el de *santa Catalina*



de la seo de Orihuela, con una notable pérdida técnica. Un ejemplo de esta carencia se aprecia en la concepción del verdugo en la escena del Martirio, traída directamente del grabado que

Marcantonio Raimondi realizó de Rafael y que también Andrés de Llanos aplicará en el retablo de *santa Catalina* con mayor maestría.



Juan de Vitoria. Retablo de *Santiago*. Óleo sobre tabla. Reconstruido. MUBAM. Fuente: Pablo López Marcos.

Bibliografía seleccionada: LÓPEZ JIMÉNEZ, “Descubrimiento ser de Juan de Vitoria el pintor del Retablo Mayor de la Ermita gótico mudéjar de Santiago”, 72-78; MUÑOZ BARBERÁN, *Sepan quantos*, 47 y 137-140; PAEZ BURRUEZO, fichas de catálogo *El legado de la pintura*, 84; AGÜERA ROS, “Santiago, de los literario a lo pictórico entre Rodríguez de Almela (1481) y Juan de Vitoria (1552)” , 7-21; BERNAL CASANOVA, fichas de catálogo *Signum: la gloria del Renacimiento en el Reino de Murcia*, 376-377.

### 11) *La Transfiguración.*

**Autor:** Juan de Vitoria.

**Soporte:** Óleo sobre tabla.

**Medidas:** 275 x 156 cm.

**Cronología:** 1551-1555, aprox.

**Procedencia:** Museo de Bellas Artes de Valencia.

La escena de *la Transfiguración* del Museo de Bellas Artes de Valencia ha sido atribuida con suficientes motivos a la producción del pintor Juan de Vitoria en la década de 1550. La escena reúne gran parte de los motivos formales atribuidos a Vitoria a partir del análisis del retablo de *Santiago*: formas desproporcionadas, cuerpos alargados y rígidos y volúmenes simples.

Las figuras de la parte inferior se encuentran en sintonía con *la Adoración* de Chinchilla, también atribuida a Vitoria, mientras que el resto, por posturas y gestos, demuestran un alto grado de conocimiento de la vertiente hernandesca, consecuencia directa de la transmisión de estos influjos entre los pintores de la segunda generación que verán una sucesiva descendencia artística en las tablas de Letur.



Juan de Vitoria. *La Transfiguración*. Óleo sobre tabla. Museo de Bellas Artes de Valencia. Fuente: Museo Bellas Artes de Valencia.

Bibliografía seleccionada: HERNÁNDEZ GUARDIOLA, “Hernando de Llanos y el clasicismo en la pintura del siglo XVI en Murcia”, 232.



## **12) Santa Bárbara.**

**Autor:** Ginés de la Lanza (atribuida).

**Soporte:** Óleo sobre tabla.

**Medidas:** 175 x 120 cm.

**Cronología:** 1565-67, aprox.

**Procedencia:** Catedral de Murcia.

Las tablas de *santa Bárbara* y *santa Úrsula* de la catedral de Murcia fueron atribuidas al último de los descendientes pictóricos de Hernando de Llanos en Murcia, Ginés de la Lanza, por López Jiménez.

En ambos casos las santas aparecen en primer plano, de cuerpo entero, junto con los atributos de su martirio. Concentrándonos en la pintura de la santa Bárbara, las más desarrollada, se aprecia una figura monumental sobre un rico fondo arquitectónico, donde la torre, símbolo iconográfico de su martirio, ocupa toda la parte derecha. A la izquierda de la figura principal se localiza el característico paisaje en tonos verde-azulados, típico de la pintura que se realizó en los territorios de la antigua Diócesis de Cartagena durante la segunda parte del siglo XVI, con montañas afiladas carentes de vegetación. Tanto la disposición de la figura de la santa, como el colorido es una variante evolutiva de la



Ginés de la Lanza (atribuida). *Santa Bárbara*. Óleo sobre tabla. Catedral de Murcia. Fuente: Museo de la catedral de Murcia.

vertiente hernandesca en Murcia, cuya línea pictórica se muestra en esta pintura prácticamente agotada. Sin embargo, en esta obra se aprecia un arte de madurez,



Ginés de la Lanza (atribuida). *Santa Úrsula*. Óleo sobre tabla. Museo de la catedral de Murcia. Fuente: Pablo López Marcos.

donde las concepciones anquilosadas empiezan a diluirse para dejar paso a las nuevas manifestaciones artísticas que estaban llegando en estos años de la década de 1560, lo que dificulta su atribución y abre la posibilidad a asociarla a la producción de los nuevos maestros que se estaban consolidando en esta época en los territorios de la diócesis, como Jerónimo de Córdoba.

Por otro lado, la santa Úrsula se encuentra inserta en una estructura menor, destinada a vocación de carácter privado, al interno de una pequeña capilla o parte componente de un elemento litúrgico, cuyo fondo dorado evidencia un trabajo que se puede considerar como secundario desde el punto de vista artístico, hecho que repercute también en la ejecución de la figura.

Bibliografía seleccionada: LÓPEZ JIMÉNEZ, “Correspondencia pictórica Valenciano-Murciana. Siglo XVI y XVII”, 2-3; BELDA NAVARRO y HERNÁNDEZ ALBADALEJO, *El arte en la Región de Murcia*, 195-208 ; HERNÁNDEZ GUARDIOLA, “Hernando de Llanos y el clasicismo en la pintura del siglo XVI en Murcia”, 237- 240.

### **13) Las tablas de la parroquial de Letur.**

**Autor:** Ginés López (atribuida).

**Soporte:** Óleo sobre tabla.

**Medidas:** 130 x 85 cm aprox.

**Cronología:** 1555/60 aprox.

**Procedencia:** Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de Letur.

Las tablas de la parroquial de Letur reúnen todas las características del arte de los sucesores de Andrés de Llanos, tamizadas e re-interpretadas por un pintor con una calidad técnica inferior. Estas pinturas, que formaban parte de un conjunto de seis en la actualidad separadas individualmente, deben de ser atribuidas a Ginés López, colaborador y continuador de la obra de Juan de Vitoria en al menos un encargo de significativa importancia como era el retablo de Villena, del que se conserva el documento que testifica la cesión parcial de la obligación contraída por Vitoria a este pintor originario de la comarca de Albacete. Por este motivo las obras se datan entre 1555 y 1560, siendo una de las primeras manifestaciones en solitario del arte de este creador tras la desaparición del panorama artístico de Andrés de Llanos en 1552 y de Juan de Vitoria, en torno a 1556/57.

Las composiciones reutilizan los

esquemas compositivos y el naturalismo ya presente en las adoraciones de San Juan de Albacete y del Museo Diocesano de Arte Sacro de Orihuela, ambos de Andrés de Llanos. Incluso la presencia en la escena de la Adoración de los dos pastores en el muro o el ángel en tercer plano certifican una influencia y una dependencia de las concepciones del principal maestro de pintura afincado en Murcia en estos años. Sin embargo, a diferencia del mismo, en estas tablas se observan las habituales carencias sinónimo de la producción de sus sucesores: desproporciones, errores de perspectiva, un color mucho menos brillante o el poco desarrollo arquitectónico, son algunas de estas características. Además, la obra encuentra ciertos paralelismos con la tabla de Chinchilla, en cuya comparación directa se aprecia una ulterior pérdida de calidad, y sobre todo las pinturas de Alcaraz, en las que se observa una técnica pictórica



Ginés López (atribuida). La Adoración, la Resurrección, el Descendimiento y la Anunciación. Retablo de Letur. Óleo sobre tabla. Iglesia Parroquial de Letur. Fuente: Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de Letur.

similar pero con un tono más evolucionado. Históricamente atribuidas al *Maestro de Albacete*, tras analizar esta figura artística en profundidad, la tabla debe desligarse de este histórico grupo y ser atribuida al pintor Ginés López, bajo influencia de Juan de Vitoria.

Bibliografía seleccionada: HERNANDEZ GUARDIOLA, “Las tablas de la parroquial de Letur” 19-41.



#### **14) *El retablo de la Virgen.***

**Autor:** Joan de Burgunya.

**Soporte:** Óleo sobre tabla.

**Medidas:** 230 x 168 cm.

**Cronología:** 1496/1502 aprox.

**Procedencia:** Museo Diocesano de Arte Sacro de Orihuela.

El conocido como *el retablo de la Virgen* del Museo Diocesano de Arte Sacro de Orihuela, es una de las principales manifestaciones del arte en esta ciudad alicantina durante los momentos previos a la llegada de Hernando de Llanos a Murcia. Se puede asociar al arte de Joan de Burgunya, maestro de origen centro europeo que se establecerá en Orihuela durante los últimos años del siglo XV y principios del XVI. Los documentos conservados sobre la obra del pintor en la catedral de Orihuela permiten ligar este retablo con su labor en la decoración de la capilla del Rosario, bajo dibujo previo de Bernard de Balarde. Este hecho explicaría el por qué a pesar de ser un artista eminente inmerso en las corrientes renacentistas todavía presenta ciertas reminiscencias góticas, y es que en el momento en el que Burgunya accede a la realización del retablo este estaba ya iniciado. Además, el pintor abandonará Orihuela antes de la



Joan de Burgunya. *El retablo de la Virgen*. Óleo sobre tabla. Museo Diocesano de Arte Sacro. Fuente: Museo Arte Sacro Orihuela.

finalización del mismo, dejando inacabadas las partes laterales que encajarían con el banco o predela, formando una construcción unitaria y equilibrada. Las escenas representadas son simples, fruto de la adaptación del pintor a la labor ya comenzada por su posible maestro. En la calle central se

representa a la Virgen, de cuerpo entero con el Niño y una flor en la mano. A ambos lados san Pedro como papa y santa Isabel, la cual originalmente sobre la aureola tenía una inscripción en caracteres góticos. El conjunto se remata con un banco donde aparecen representados san Joaquín, santa Catalina, san Juan Bautista y san Antonio Abad.

Post atribuye la obra a los pintores del retablo de *santa Catalina*,

realizado más de treinta años después, y al que asocia erróneamente a la producción de Requena y Rubiales. Otros autores han propuesto nombres como los Osona o Paolo da San Leocadio. Sin embargo, tras documentar la presencia de Joan Burgunya en la ciudad y los grandes paralelismos formales con su obra en Cataluña, su atribución al pintor, también conocido como *Maestro de San Félix* y *Maestro de San Narciso*, parece clara.

Bibliografía seleccionada: POST, *History of Spanish Painting*, 97; HERNÁNDEZ GUARDIOLA, fichas de catálogo *Gótico y Renacimiento en tierras alicantinas*, 176-177 y fichas de catálogo *La luz de las imágenes: Orihuela*, 214-215.





## *Anexo Documental*

## **Andrés de Bustamante.**

- 28 de junio de 1504. Carta de Bustamante pintor y Ginés de León vecino de Cartagena. AGRM – AHPM. Not. 362, fol. 103.

*Sean cuantos esta carta vieren cómo yo Ginés de León, carpintero, vecino que soy de la ciudad de Cartagena que presente soy, otorgo y conozco en buena verdad sin fuerza ni premia alguna que pongo y afirmo a Alonso de León, mi hijo, que es de edad de trece años, con vos Andrés de Bustamante, pintor, vecino de esta muy noble ciudad de Murcia que sois presente para aprender el oficio de pintor y de pintar y dorar y aparejar retablos por tiempo de ocho años primeros vinientes cumplidos que comienzan hoy día de la fecha de esta carta en tal manera y con tal condición que el dicho mi hijo os servirá bien y lealmente en todas las cosas que vos le mandáredes y él pudiese hacer así de noche como de día y que vos el dicho Andrés de Bustamante seáis obligado de le dar de comer y beber, vestir y calzar y vida razonable y de lo tener enfermo y sano todo el dicho tiempo y de le mostrar el dicho vuestro oficio en todo el dicho tiempo todo lo que buenamente pudiese aprender según su edad y en fin del dicho tiempo seáis obligado de le vestir de nuevo de paño común según costumbre de oficiales y prometo que el dicho mi hijo os servirá todo el dicho tiempo y no se irá ni ausentará de vuestra casa y poder y si se fuere y ausentara de vuestra casa y poder que yo sea obligado y desde ahora me obligo de vos lo volver para que cumpla el dicho servicio y si no os lo volviere me obligo de os pagar todos los menoscabos que se os recrecieren y que a mi costa podáis tomar otro mozo para que os sirva todo el dicho tiempo y cumpla por el dicho mi hijo lo que es obligado luego sin otra dilación, pleito ni revuelta alguna y para lo así tener y guardar y cumplir obligo a mí mismo y a todos mis bienes raíces y muebles*

*habidos y por haber en todo lugar. Y yo el dicho Andrés de Bustamante que presente soy otorgo y conozco en buena verdad sin fuerza ni premia alguna que recibo en mí de vos el dicho Ginés de León, carpintero, al dicho Alonso de León, vuestro hijo, para aprender el dicho oficio de pintor y de los dichos retablos por el dicho tiempo de los dichos ocho años y con las dichas condiciones y postura y de la manera y forma que por vos el dicho Ginés de León es de suso declarado y prometo y me obligo de le dar de comer y beber y vestir y calzar y vida razonable y de lo tener enfermo y sano durante el dicho tiempo y de le mostrar el dicho mi oficio a todo mi leal poder tanto como él pudiese aprender y a vista de maestros y en fin del dicho tiempo habiéndome servido me obligo de lo vestir de nuevo de ropa como según costumbre de oficiales so pena de los menoscabos que por lo no cumplir se os recrecieren a vos y al dicho vuestro hijo y de lo no dejar durante el dicho tiempo y de lo así tener y cumplir para lo cual obligo a mí mismo y a todos mis bienes raíces y muebles habidos y por haber en todo lugar y nos los dichos Ginés de León y Andrés de Bustamante de una voluntad y concordia cada uno de nos en lo que le atañe y pertenece prometemos y nos obligamos de lo así tener y mantener y guardar y cumplir y no revocar ni contradecir y nos ni otra por nos y si contra ello fuéremos o viniéremos queremos y consentimos que nos no valga ni seamos oídos sobre ello en juicio ni fuera de él y demás que dé y pague por pena y por nombre? de pena la parte que no lo tuviere ni cumpliera a la parte que obediente fuere cinco mil maravedís por propio interés con las costas y daños y menoscabos la*

*cual dicha pena nos obligamos de pagar como a tener y guardar y cumplir todo lo que dicho es y la dicha pena pagada o no que todavía (...) y lo en ella contenido sea y finque firme y valedera y*

*nos y cada uno de nos obligados a la cumplir en todo y por todo como en ella se contiene para lo cual obligamos nuestras personas y bienes raíces y muebles habidos y por haber*

- 6 de Septiembre de 1510. Encargo del Retablo de Caravaca. AGRM – AHPM. Not. 362 Bis, fols. 45, 47, 49.

**Fol. 45 vtl.**

*Recados del retablo de la iglesia de Caravaca hecho y otorgado por Pérez mayordomo de la dicha iglesia y por Andrés de Bustamante maestro de retablos.*

*Notario Pedro López*

**Fol 47**

*En la muy noble y leal ciudad de Murcia dentro en las casas de mi Pedro López notario seis días del mes de Septiembre año del nacimiento de nuestro salvador Jesucristo de mil quinientos y diez años por ante mi el dicho Pedro López escribano etc y de los testigos de yuso escritos parecieron presentes Pedro Pérez vecino de la villa de Caravaca mayordomo que se dijo ser de la iglesia de San Salvador de la dicha villa de Caravaca como mayordomo y en nombre de los señores del Concejo y vicario y justicias y regidores y oficiales de la dicha villa por virtud del poder que de ellos tiene signado del digno de Jufré Fernández escribano de la dicha villa de la una parte y de la otra Andrés de Bustamante maestro de retablos vecino de la dicha ciudad de Murcia y dijeron que por quanto está concertado y asentado con el dicho Andrés de Bustamante por el ilustre y muy magnífico señor el señor don Pedro Fajardo marqués de Vélez adelantado y capitán mayor del Reino de Murcia comandante de la dicha villa y encomienda de Caravaca para que haga un retablo de madera y pintura por cierto precio y con ciertas condiciones y posturas para la dicha iglesia según está firmado de su*

*señoría el cual dicho asiento y concierto y poder del dicho Pedro Pérez todo uno en pos de otro que ante mí el dicho notario presentaron etc y dicen en esta guisa.*

**Fol 47 vtl.**

*Orden y capitulación del retablo de la Yglesia de San Salvador de Caravaca ab en la forma y tamaño como de ystorias y dorar y en todo lo demás:*

*Primeramente ha de tener de alto veynte y syete o trenta palmos sy la capilla lo sufriere y en ancho veynte y quatro palmos de manera que conforme y haga razón con la capilla y de la orden y repartimentos de la nuestra la qual esta firmada de su señoría del Señor Marqués y de Redo. Vicario de Caravaca.*

*Nel banco ha de aber seys repartimentos con las vueltas de los t (...)os? y su basa V/Baja y entablamentos altos y su follaje al modo romano y los pilares a sy mismo con dities vueltas en que se abrá unos serafines V (...)*

*El Sagrario conforme a la muestra en que estaba con la Cruz en medio y en las puertas en la una San Miguel y en la otra el Ángel Custodio con una \_ylla? en la mano y en la otra una espada.*

*En el cuerpo del retablo sobre el banco en medio ha de aber una caja con una silla en que estará Nuestra Señora con el Niño? de bulto y con una*

corona de estrellas y dos ángeles más altos como volantes con otra corona como de reyna y sy avyere disposición en la caja abra otros dos ángeles que acompañe.

Más alta de esta ha de aber otra pieza para la vocación de la Yglesia ha de aber a cada costado de estos dos ystorias y en medio mas alta otra pieza para la Coronación de Nuestra Señora. Han de ser todas estas dichas piezas guarnecidas con sus pilares y cornisas al modo romano.

En las polseras ha de aber nueve repartimientos con sus arquitrabes? de talla y sus (...) y boceles y en el Nacimiento dellas abra dos ángeles de bulto con unos escudos de armas estas polseras serán de dos palmos de ancho (...)

Ha de aber otra guarnición de (...) de un palmo poco mas o menos con sus boceles y cosas y cuatro escudos cont (...).

Todo el retablo para que haga razón y entendimiento con la capilla han de quedar dos repartimientos de piezas que acompañen la cabeza del retablo en que ha de aber la Salutatción en la polsera de la punta ha de aber una concavi\_\_ (concavidad) a modo de urneta en que estará Dios padre de medio relieve col mundo en la mano santiguando? y el Espíritu Santo la figura de la Paloma.

Esto en cuanto a la forma de la madera.

En cuanto a ystorias y dorar.

En los cuatro repartimientos del banco abra dos apóstoles en cada uno de ellos con sus colores bien matizados y vestiduras conformes / y en los en campos dorados y sus diademas doradas /

En los dos repartimientos de las vueltas otras dos figuras de (...)gon de pynzel de colores finos al oleo/ (...) / en la pieza de en medio ha de aver la Trasfiguración (...)

#### **Fol 49**

(...)de \_pynzel bien ordenada y con San pedro y Moyses y Elyas? de sus colores y matizes

conforme a las figuras y ystorias. (...) Más alto ha de aver otra ystoria como fue coronada Nuestra Señora en los zyelos con sus colores y oro y matizes finos como requiere la tal ystoria.

En los dos laterales? a triangulo que acompañe la punta y la cabeza? del retablo en la una estará Nuestra Señora en Contemplación y en la otra el Arcángel San Gabriel como la Salutatción. Han de ser de pynzel? con sus finos colores y matizes y oro

En las quatro ystorias del cuerpo del retablo de los costados será ystoriadas quatro ystorias principales de la Vera Cruzt bien ordenadas y acompañadas de figuras y colores.

La pyeza principal de Nuestra Señora y ángeles que ha de ser de bulto será dorada de oro bronzydo y alguna parte de purpura y todas las guarniciones de la dicha pyeza asy como silla y peana.

El sagrario ha de ser todo dorado de oro bronzydo y basas y arquitrabes y toda talla y boceles que guarnecen todas las ystorias/ y repartimientos han de ser dorados/ y sobre aparejos firmes y bien templado.

El tiempo que para dar esta obra hecha y acabada es menester quatro años el precio que ha de costar ciento ciquenta mill mrvs. Pagados en ocho pts/ la una en el principio y las otras como la obra se yrá haciendo/. Y el hultimo terzo que la obra será hacabada de pyntar y dorar.

El retablo se ha de llevar y asentar acosta de la Yglesia como es huso/. Y la madera ha de venir en nombre de la Yglesia aclarando en las ocho repartimientos de las polseras ha de aber en los quatro mas altos los quatro evangelistas de pynzel y en los otros quatro apóstoles que serán completados al numero con los otros del banco de pynzel y los campos dorados y los ángeles de bulto que tienen los escudos de armas se entiende que han de ser dorados todos dorados salvo las encarnaciones.

El marqués y adelantado

## **Hernando de Llanos:**

- 19 de octubre de 1515. Pago a Hernando de Llanos por el mapa del Mar Menor. Libro de Mayordomía de Francisco del Castillo, 1514-1515. AMMU Leg. 4286-068. fol. 9 vto.

*[...] dio y pagó por libramiento de la ciudad firmado del dicho escribano librado de los dichos regidores? fecha a 31 días de octubre de quinientos y catorce años a Pedro Riquelme regidor y a maestre Ferrando pintor dos mil y cincuenta y cuatro maravedíes los cuales hubieron de haber por razón que estuvieron en*

*los dichos Alcázares y Albufera ocupados seis días para pintar el albufera para enviar la pintura a la Chancillería sobre el pleito que esta ciudad trae con Cartagena el cual dicho libramiento con carta de pago de los susodichos mostró [...]*

- 12 de mayo de 1517. Presencia de Hernando de Llanos en Valencia. Archivo del Reino de Valencia. Not. 99, s.f.

*Ego Ernandus de Lanos pictor retabulorum civitatis Valencie habitator gratis etc meliori via modo jure et forma quibus de jure etc Facio constituo et ordino procuratores meos certos e speciales etc vos honorabile Jacobum Samnç argentarium presentem et totus huiusmodi in vos spontesu scipientem et acceptantem et Nicolaum Falquo pictorem civitatis Valencie habitatores licet absentem ut presentem ambos simul ad infrascripta intervenientes videlicet ad petendum habendum et exhigendum recipiendum et recuperandum nomine meo et pro me a quibus suis personis tam ecclesiasticis quem secularibus collegiis et universitatibus et ab aliis quibuscum que personis omnes et quscumque pecunie quantitates michi quorumque nomine titulo sive causa pertinentes debitas et debendas et de hiis que receperitis apocam vel apocas albarana ab solutiones diffinitiones et cautellaciones cum suis*

*debiti faciendum et firmandum etc deposita a quibus suis curis tabulariis et eorum tabulis levandum et quasius confessiones in dicta curie stilum faciendum etc fidancias juris et de restiueuduo dandum et eas indemnes servare promittendimur et quantitates per vos recuperare per vos ambos deponantus in tabulla civitate Valencie et pro hiis et aliis coram quibuscumque indicibus et officialibus tam ecclesiasticus quem secularibus comparendum etc et ad lites largo modo etc eidem ac generaliter etc prmottens in posse et manum notarium subscripti etc stipulantis etc habere ratum etc totum et quiquidem sub obligacione et ypotheca ómnium bonorum meorum mobilium etc actum Valencie Testes huius rei sunt honorabile Franciscus Falquó argenterius et Jacobos setembre assaonator civitatis Valencie habitatores<sup>366</sup>.*

---

<sup>366</sup> Localización y transcripción por cortesía de Mercedes Gómez-Ferrer Lozano.

## **Andrés de Llanos:**

- 25 de Mayo de 1523. Compra de esclava barberisca. AGRM – AHPM. Sig. 284. Fol 13.

*Sean cuantos esta carta de obligación vieren cómo yo Andrés de Llanos pintor [vecino que] soy de esta muy noble y leal ciudad de Murcia otorgo y conozco que me obligo de dar y pagar a vos (...) y Alonso Sánchez de Albacete vecinos de la dicha ciudad de Murcia que sois presentes e a (...) poder o de cualquiera de vos hubiere conviene a saber nueve mil (...) e setenta y cinco maravedíes los cuales vos otorgo y conozco deber por razón de una (...) berberisca bozal tal cual (...) recibido de que me tengo por contento y entregado a toda mi voluntad e placer so la cual renuncia a todas ... de engaño los cuales dichos*

*(en blanco) prometo e [me] obligo de vos los dar y pagar en esta manera tres mil y setecientos y cincuenta [mrs] el día de la fecha de esta carta en ocho días y los otros mrs restantes el día de navidad primero viniente so pena de doblo. Que fue fecha y otorgada en la dicha ciudad de Murcia en las casas de (...) a veinte y concho días del mes de Mayo año del nacimiento (...) de mil quinientos y veintitrés años testigos que fueron presentes (...) [ro]gados Guillén de Roda y Juan de Marquina vecinos de la dicha ciudad (...) Firma Andrés de Llanas*

- 1 de Junio de 1527. Carta de Aprendizaje de Melchor de Llanos con Hernando Muñoz. AGRM – AHPM. Not. 283. Fol. 131 vto.

*[...] (Andrés de Llanos poniendo a su tutelado) Melchor de Llanos, hijo de Hernando de Llanos, difunto, [...] por estudiante y comensal con el bachiller Hernando Muñoz, vecino de Murcia, por tiempo de un año que comienza hoy día de la fecha de esta carta en tal manera que le ha de*

*tener en el estudio y bezar gramática todo lo que pudiere y el dicho Melchor por su habilidad aprendiere y tener en su casa y dar de comer y beber por precio de seis mil maravedíes.*

- 10 de noviembre de 1531. Nota donde se esclarece el parentesco familiar entre Hernando y Andrés de Llanos. AGRM – AHPM. Not. 65, fol. 195.

*Andrés de los Llanos, pintor, vecino de esta ciudad de Murcia en nombre y como tutor y curador que soy de la persona y bienes de Melchor de Llanos, mi sobrino, hijo de Hernando de Llanos, pintor difunto" [...].*



- 16 de marzo de 1536. Retablo de Santiago para el monasterio del Socorro de Orihuela. AHO. Sig. 70, s.f.

*Acte de retaule Die XVI marcii anno de? DXXXVI  
Lo sennor Andres de Lanos (sic) pintor vehí de la  
ciutat de Murcia resident a present en la ciutat de  
Oriola per quant lo sennor Alfonso Liminyana  
mercader vol y en ten ~~pintar~~ fer un retaule en la  
sua capella en lo monestre del Socos de la present  
ciutat en lo modo e forma de sus de*

*(...) x per ço (...) etc se obliga e promet al dito  
Liminyana qui present es fer lo dit retaule en? per  
las partes e modo infrasequents. Primo que lo dit  
retaule aia de tenir de peu deu palms de Murcia  
~~de altura~~ e en lo quadrat*

*que aia de tenir nou e de altura fins la punta sens  
les polseres quatorse palms e que lo dit retaule  
aia de ser pintat de pinsels al oli. Item que en dit  
retaule y aia de haver? ço es en mig un imatge de  
Sant Jaum de Galicia apostol e a la altra part  
Sant Pedro e a la altra Sant Joan batista e  
damunt Sant Jaum la Veronica e a la una part de  
la Verónica Sant Thomas? y a la altra Sant  
Anthoni y en lo cha pitell la Trinitat y en lo peu  
Santa Magdalena e Sant Miquel e Santa Lucia  
Item que en les polseres banc y aia de posar dos  
flors de lis per armes dau rades y en dites*

*polseres alguns sants que millor li parera. Item  
que en dit retaule aia de daurar totes les  
diademes y crechets y mollures. Item que lo dit  
retaule donara asentat a ses propies des peses ~~lo  
dit et~~ en la dita capella del Socos de aci a la festa  
de tots sants primera vinent. Item que per dit  
retaule lo dit Alfonso Liminyana li aia de donar e  
pagar trenta dos duc(at)s ço es dotse  
ducats de continent e deu per tot lo mes de Iunii  
primer vinent e los deu a compliment en la dita  
festa de tots sants primera vinent ~~a las quales  
eoses axi entendre etc lo dit Andres de Lanos~~  
(sic) Y lo dit Alfonso Liminyana se obli ga e  
promet al dit Andres d Lanos (sic) present en  
donar e pagarli los dits XXXII duc(at)s segons  
dessos es dit e a ço sens dilació etc otorguin les  
dites parts (...) la una part a l'altra e l'altra a la  
una la present acte ex(ecuti)va? renunciat cion  
(...) ab submissio e renunciació de propri for etc  
variación de juhi etc appella cions (...) et  
renuncian a (...) de bens sehents etc e a bens afo  
rats e (...) etc a les quales coses axi entendre etc  
obligan la una part a l'altra a l'altra a la una ses  
persones e bens etc fiat large etc (...) ut suppra.*

- 23 de Noviembre de 1541. Documento de solicitud de reconocimiento de la condición de hidalgo a Andrés de Llanos. AGRM – AHPM. Not. 146, fol. 251

*Sean cuantos esta carta de poder vieren cómo yo  
Andrés ~~de Llanos~~ de Valda alias de Llanos hijo  
legítimo que soy de Pedro de Valda y de Catalina  
de Valdés su legítima mujer difuntos que Dios  
tenga en su gloria vecino que fueron de San  
Millán de la Cogolla y de Cirueña vecino que soy  
de esta muy noble y muy leal ciudad de Murcia  
otorgo y conozco que doy y otorgo mi poder*

*cumplido y bastante y llenero según que lo yo he y  
tengo y según que mejor y más cumplidamente lo  
puedo y debo dar y otorgar de derecho a vos Juan  
de Barrionuevo vecino de la ciudad de Nájera  
que sois ausente como si fuesedes presente  
especialmente para que por mí y en mi nombre  
podáis parecer y parezcáis ante cualesquier  
justicias y jueces que de lo yuso escrito puedan y*

*deban conocer y ante ellos y cualquier de ellos hacer probanza y presentar testigos y escrituras de cómo soy Hijodalgo ye hijo legítimo del dicho Pedro de Valda mi padre y de cómo aquél fue hijodalgo y gozó de las preeminencias y libertades que los tales hijosdalgo gozan y deben gozar y sobre lo susodicho hacer todos los pedimentos y autos y diligencias y citaciones y protestaciones que le convengan a lo susodicho y jurar en (...) ania cualesquier juramentos de cal (...) decisorio y otros que convengan y presentar testigos y escrituras y otras probanzas y para sacar las dichas probanzas que así se hicieren y otras (...) y hacer todos los otros autos y*

*diligencias que yo mismo haría y hacer podría (...) sente (...) aunque para ello requirieredes otro especial poder y para que podáis pedir todo lo susodicho en mi nombre (...) principal de este poder y cuan cumplido y bastante poder como yo tengo para todo lo susodicho os doy a vos y a los sustitutos por vos con todas (...) incidencias y dependencias anexidades y conexidades prometo y me obligo de estar y pasar por todo lo susodicho*

*Andrés de Valda*

- 12 enero 1549. Encargo del retablo para la parroquial de Yecla. AGRM – AHPM. Not. 149. Not. Martin de Faura.

*Sepan cuantos esta carta e pública escritura vieren como yo Andrés de Llanos e yo Ginés de León vecinos de la muy noble y leal ciudad de Murcia ambos a dos de mancomún e cada uno de nos tenida? e obligada? por el todo renunciando como renunciamos la ley de duobus rei de bendi y la auténtica presente de fide iussoribus decimos que por cuanto nosotros estábamos obligados a vos Pero Viçente mayor de días vecino de la villa de Yecla que sois presente a vos hacer un retablo para una capilla que tenéis en la iglesia de Santa María de la dicha villa con ciertos capítulos e condiciones según que se contiene e declara en la dicha obligación y escritura que pasó ante Pero Viçente escribano de la dicha villa en nueve días de mes de diciembre de mil e quinientos e veinte e ocho años a la cual dicha escritura nos referimos ambos e aprobamos e ratificamos e no innovando cosa alguna de la dicha escritura antes aquella quedando en su fuerza y vigor y añadiendo fuerza a fuerza e con trato a contrato nos obligamos a vos Pero Viçente de vos hacer e dar hecho el dicho retablo dentro de quince meses contando desde hoy día de la fecha de esta carta e en el*

*dicho término de lo dar hecho e asentado en la dicha capilla por ochenta e dos ducados e con todas las otras condiciones e capítulos contenidos en la dicha escritura que pasó ante el dicho Pero Viçente escribano prometemos e nos obligamos de lo así tener e guardar e cumplir e no revocar ni contradecir en ningún tiempo so pena de pagar el valor de dicho retablo con más los daños e menoscabos e costas que sobre ello se vos recrecieren en el doblo e pagada o no la pena que todavía esta carta e lo en ella contenido sea (...) en firme e valedera para siempre jamás para lo cual obligamos a nos mismos e a todos nuestros bienes raíces e muebles habidos e por haber en todo lugar e para la ejecución e cumplimiento de lo suso dicho damos poder cumplido a las justicias de su majestad de esta dicha ciudad e de otras partes a cuya jurisdicción nos sometemos e renunciamos nuestro propio fuero e jurisdicción e domicilio para que por todo rigor de derecho nos compelan a lo así cumplir e pagar como si sobre ello fuésemos condenados por sentencia definitiva de juez competente pasada en cosa juzgada sobre*

*lo cual renunciamos todas e cualesquier leyes fueros e derechos que en nuestro favor e ayuda sean e aquella ley que dice que general renunciación hecha non vala en testimonio de lo cual otorgamos esta carta e pública escritura por ante el escribano público e testigos yuso escritos. Fue hecha e otorgada en la dicha ciudad de Murcia en las casas del presente escribano a doce días del mes de enero año de del nacimiento de nuestro salvador Jesucristo de mil e quinientos e*

*cuarenta e nueve años testigos que fueron presentes al otorgamiento de esta dicha carta e a lo en ella contenido e para ello llamados e rogados Juan Carrillo e Diego Carrillo vecinos de Murcia e Francisco Rodríguez Navarro vecino de Villena. Va escrito entre renglones do dice por ochenta E dos ducados. E firmola de su nombre el dicho Andrés de Llanos e por el dicho Ginés de León porque dijo no sabía firmar firmó un testigo.*

- 12 de Diciembre de 1552. Testamento de Andrés de Llanos. AGRM – AHPM. Not. 153, fol. 889.

*En el nombre de la santísima trinidad que es padre e hijo y espíritu santo que son tres personas y un solo Dios verdadero que vive y reina por siempre (...) sin fin y de la (...) y siempre Virgen Nuestra Señora. Sepan cuantos esta carta de testamento vieren cómo yo Andrés de Llanos, vecino de la muy noble y leal ciudad de Murcia, estando enfermo pero en mi buen seso sana y entera memoria temiéndome de la muerte que es cosa natural deseando poner mi ánima en carrera de salvación y creyendo como firme y verdaderamente creo? en la santa fe católica y en la santísima trinidad y todo aquello que (...) cristiano debe temer y creer otorgo y conozco que hago y ordeno este mi testamento y postrimera voluntad en el cual y del cual nombra y escojo por mis cabezaleros y ejecutores de él a Isabel Nadal mi ~~hijo~~ mujer y a Juan de Vitoria vecino de de la dicha ciudad a los cuales y cada uno de ellos doy poder cumplido para que si yo fue (...) que otro testamento haga ellos y cada uno de ellos pu[edan to] mar y vender de mis bienes de los maravedíes? de ellos cumplan y paguen este mi testamento y las mandas (...) y cláusulas en él contenidas según que lo hallaren escrito y ordenado en la manera y forma siguiente.*

*Primeramente ofrezco mi ánima pecadora a mi salvador y redentor Jesucristo que la crió y redimió por su preciosa sangre y mi cuerpo a la tierra de que fue [creado] sea sepultado en la iglesia de señora santa Catalina de la dicha ciudad.*

*Item mando que se digan por mi ánima el día que me [ente] rraren una misa cantada y cinco rezadas.*

*Item dejo y mando que se digan por mi ánima los tres días de mis exequias cada un día una misa cantada y cinco rezadas con ofrenda de dos fanegas de trigo y tres arrobas de vino.*

*Item dexo y mando que se digan por mi ánima un (...) de misas rezadas en la dicha iglesia.*

*Item dejo y mando que se digan por las ánimas de mi padre y madre y de mis suegro y suegra cada dos misas rezadas en la dicha iglesia.*

*Item dejo y mando que se digan por las ánimas de tres hijos difuntos cada dos misas rezadas [en la] dicha iglesia.*

*Item dejo y mando que se digan por las ánimas de purgatorio cuatro misas rezadas en la dicha iglesia.*

*Item dejo y mando que se digan por las ánimas de aquellas personas a quien yo algún (...) seis misas rezadas en la dicha iglesia.*

*Item dejo y mando que se dé en limosna para (...) la obra de Nuestra Señora de la Concepción tres reales para la obra del hospital un real.*

*Item declaro que tengo dado a Ginés de Escobar para en cuenta y pago de lo que trabajó en el retablo de Morales cuatro mil doscientos sesenta y un maravedíes según que está asentado en mi libro.*

*Item declaro que en cuenta del retablo de Salvador? Navarro tengo dado a Ginés de Escobar ~~un mil~~ un mil setecientos tres maravedíes según que parecerá por el dicho mi libro.*

*Item declaro que queda a deber Pedro Morales trece ducados del retablo que le hice cóbrense de él.*

*Item me debe Gonzalo de Baena? un ducado de una imagen cóbrense de él.*

*Item declaro que tengo a mi cargo de hacer unas andas de Yecla y me dieron para en parte de pago treinta ducados los cuales yo día a Julián de Monte? carpintero? y a Juan Rodríguez para que hiciesen las andas de madera y no las han hecho conforme a lo capitulado entre mí y ellos.*

*Item declaro que [rota la mayor parte del mote] de Belmonte cuatro ducados.*

*Yten mando que se dé a Baltasar de Mejorada dos ducados de servicio por descargo de mi conciencia.*

*Item declaro que los bienes que me trajo a mi poder y yo recibí de la dicha Isabel Nadal mi mujer son treinta y (...) mil cuatrocientos maravedíes mando que sea entregada en todos ellos antes primeramente que otra persona alguna con la mitad de lo mejorado que le pertenece y más se le den los ducados que se acostumbran dar.*

*Item dejo y mando que la dicha Isabel Nadal mi mujer sea madre tutora y curadora de sus hijos*

*(...) y míos y (...) dé cuenta de los frutos y rentas de los bienes que se le pida cuenta de los dichos frutos y rentas (sic) porque esta es mi voluntad.*

*Y cumplidas mis mandas y este mi testamento como en él se contiene en todos los otros mis bienes derechos y acciones que yo tengo y me pertenecen por derecho y deben pertenecer en cualquier manera que sea dejo de ellos y en ellos por mis legítimos y universales herederos a Andrés de Llanos y a Pedro de Llanos y a Luisa de Llanos y a Isabel de Llanos mis hijos y que se los partan por iguales partes.*

*Y este es mi testamento y postrimera voluntad y revoco y doy por ninguno y de ningún efecto y valor todos y cualesquier otros testamentos y codicilos que hasta el día de oy haya hecho y otorgado de palabra y por escrito quiero que no valgan ni hagan fe más que si por mí ni fuesen hechos ni otorgados salvo este testamento que (...) hago y otorgo por ante Martín Faura escribano y testigos yusoescritos el cual quiero que valga por derecho de testamento? y codicilo? Nuncupativo y como mejor de derecho me puede y debe valer todo testamento (...) que fue hehco y otorgado en la dicha ciudad de Murcia en las casas del dicho testador a diez días del mes de diciembre año del nacimiento de nuestro salvador Jesucristo de mil quinientos cincuenta y dos años testigos que fueron presentes al otorgamiento de esta dicha carta de testamento y a lo en ella contenido y para ello llamados y rogados Pedro de Morales y Pedro Sánchez el viejo y Ginés Sánchez (...) y firmólo de su nombre dicho Andrés de Llanos testador.*

*Andrés de Llanos (Firma el pintor con una firma muy deslavazada.) Paso ante mí Martín de Faura.*

*En Murcia a doce días del mes de diciembre de mil quinientos*

## **Gines de Escobar:**

- 2 de marzo de 1551. Concierto de retablo para capilla del Rosel. AGRM – AHPM.

Not. 87 fol. 73v.

*Sean cuantos esta carta y pública escritura vieren cómo yo Ginés de Escobar, pintor de imaginería, vecino que soy de esta ciudad de Murcia, otorgo y conozco que me obligo de hacer a los mayordomos y cofrades de la capilla de Nuestra Señora del Rosel un retablo para la capilla de los corredores del mercado en la dicha capilla del Rosel el cual prometo de hacer según y de la forma y manera que está trazado en una muestra que queda en vuestro poder la (sic) cual ha de ser de la advocación a la Asunción de Nuestra Señora y ha de ser la imagen de esta manera que (...) el retablo con seis ángeles los cuatro que tengan los lados y los dos que tengan la corona y un serafín a los pies y todo lo cual prometió de hacer de muy buenos matices y con el oro que se requiera o fuere necesario y la corona ha de ser de oro lo cual prometo de dar acabado perfectamente y a contentamiento de maestros con su moldura alrededor dorada de medio palmo y así mismo el arco de ladrillo por la parte de dentro de azul con sus estrellas doradas y yo me obligo de poner toda la madera y costa y ma (...) y todo lo demás por manera que lo tengo de dar asentado y puesto en toda perfección para el día de pascua (...) próxima que vendrá de este presente año en que estamos por precio de veinticuatro ducados los cuales recibo de presente ocho ducados de vos Diego Ruiz de que me tengo por contento y los dieciséis restantes (...) habéis de dar vos Machin? de Vergara en nombre de la dicha cofradía el día que lo diere asentado, y de la manera que dicha es me obligo de hacer al dicho tiempo y si no que a mi costa la dicha cofradía lo pueda hacer y me ejecutar por lo que soy (...) de (...) y por las costas que se siguieren a la dicha cofradía para lo cual (...) bienes*

*muebles y raíces habidos y por haber y yo el dicho Machín de Vergara en nombre [de la dicha] cofradía de Nuestra Señora del Rosel que a lo que dicho es presente soy me obligo que acabado[el dicho] retablo y asentado y a contento e vista de oficiales que de ello sepan os [pagaré] dieciséis ducados que se os quedan e restan debiendo para lo cual obligo mi persona y bienes muebles y raíces habidos y por haber, y por esta presente carta nos ambas dichas partes por lo que cada uno es obligado a cumplir por esta escritura damos y otorgamos todo nuestro poder cumplido a todos y cualesquier alcaldes y jueces y justicias de cualquier fuero y jurisdicción que sean ante quien esta carta fuere mostrada y de ella pedido cumplimiento de justicia a la jurisdicción de los cuales y de cada uno de ellos nos sometemos y sojuzgamos renunciando como renunciamos nuestro propio fuero y jurisdicción y domicilio y la ley sit convenerit de (...) que por todo rigor de derecho ejecutando en nuestras personas y bienes nos hagan cumplir y pagar lo en esta escritura contenido lo cual habremos por firme como si por sentencia definitiva dada por juez competente fuésemos condenados y la sentencia fuese por nos consentida y pasada en cosa juzgada remota toda apelación sobre lo cual renunciamos todas y cualesquier leyes que en nuestro favor y contra lo que dicho es sean o ser puedan y la ley y derecho que dice que general renunciación hecha de leyes no valga. En testimonio de lo cual otorgamos esta escritura y todo lo en ella contenido ante el escribano público y testigos yusoescritos que fue presente en la dicha ciudad de Murcia a dos días del mes de marzo año del nacimiento de nuestro salvador Jesucristo de mil quinientos cincuenta y un años*

*testigos que fueron presentes a lo susodicho Gonzalo Marín y Pedro Ruiz de Otalora, vecinos de Murcia, y lo firmaron.*

*Ginés de Escobar  
Castillo escribano*

*Machín de Vergara*

## **Juan de Vitoria:**

- 15 de octubre de 1540. Donación de Cataliza Pérez a Isabel Pérez de Vitoria. AGRM – AHPM Not. 148, fol. 58.

*Sean cuantos esta carta de cesión y donación vieren cómo yo Catalina Pérez mujer que fui de Gil de Vitoria difunto vecina de esta muy noble y leal ciudad de Murcia digo que por cuanto yo tengo dado en casamiento de mis propios bienes a Isabel Pérez mi hija mujer de Miguel de Valdivieso difunto quince mil maravedíes y así mismo tengo dado de mis propios bienes a Francisca Pérez mi hija mujer que fue de maestre Jerónimo de la Lanza otros quince mil maravedíes y a Antonia Pérez mi hija difunta ~~en casamiento otros quince~~ le mandé? para su casamiento muchos maravedíes y le di de mis bienes más de quince mil maravedíes y para que con lo que yo le mandé (...) vos Juan de Vitoria mi hijo le disteis y pagasteis por mí a la dicha Antonia Pérez mi hija veinticinco mil maravedíes que con los otros bienes le mandé [dar] señaladamente sobre unas casas que yo tengo en la colación de San Bartolomé que alindan con casas de (...) mujer que fue de Francisco Ayén y con calles públicas según parece por un contrato y carta de pago que el dicho Lorenzo de Guevara os dio ante el resente escribano y otrosí vos el dicho Juan de Vitoria mi hijo disteis y pagasteis por mí a Bernardino de Zamora vecino de esta dicha ciudad siete mil maravedíes que (...) suerte principal de setecientos maravedíes que yo le hacía (...) censo sobre las dichas casas de manera que vos el dicho Juan de Vitoria por la dicha razón en las dichas casas tenéis treinta y*

*dos mil maravedíes por de cincuenta y seis mil y doscientos y (...) maravedíes que se estimaron valer las dichas casas solamente me quedan a mí en las dichas casas veinticuatro mil (...) cientos maravedíes y porque es razón que vos el dicho Juan de Vitoria y Ginés de Vitoria Murcia vuestro hermano y mi hijo (...) de mis bienes como mis hijos pues las demás hermanas tienen y han llevado como dicho es (...) qu de vosotros yo he recibido y recibo cada día buenas (...) y buenos servicios y para os igualar en todas (...) mí es posible con las dichas vuestras hermanas y por (...) justos y demás respetos que a ello me mueven otorgo y conozco que hago cesión y donación pura y buena y no revocable (...) que es dicha entre vivos para siempre jamás de vos (...) Juan de Vitoria vecino de esta dicha ciudad y Ginés (...) en la ciudad de Granada mis (...) a saber de toda aquella (...) tengo por razón de las dichas (...) cincuenta maravedíes que yo (...) de las dichas casas son de vos el dicho Juan de Vitoria por razón de los dichos treinta y dos mil maravedíes que sobre ellas tenéis pagados como dicho es de la cuál dicha parte de casas de suso declarada que tengo vos doy en pago a vos los dichos Juan de Vitoria y Ginés de Murcia mis hijos la tenencia y posesión y propiedad (...) real actual vel casi y me despojo y privo y desapodero de ella y de cada parte de ella y la doy y entrego cedo y traspaso a vos y en vos los dichos mis*



*hijos y en vuestros herederos y sucesores para que la hayáis ambos a dos para vosotros dos aquella dicha parte que yo tengo y me pertenece de las dichas casas como tengo declarado (...) todavía antes y primeramente toda aquella dicha parte que vos el dicho Juan de Vitoria en ella tenéis por razón de los dichos treinta y dos mil maravedíes que en las dichas casas tenéis como dicho es y me constituyo por vosotros y en vuestro nombre por tenedora y poseedora de vos los dichos Juan de Vitoria y Ginés de Murcia mis hijos de la dicha parte de casa de que así yo os hago esta dicha donación hasta tanto que de ellas hayáis tomado y aprehendido la posesión y señorío de ellas realmente y con efecto. Y en señal de posesión los títulos que de las dichas casas tengo en esta presente escritura de esta dicha donación vos doy y entrego en presencia del escribano y testigos de esta carta la cual dicha donación vos hago*

*reservando como reservo y retengo para mí para en todos los días de mi vida el usufructo de un pedazo de las dichas casas en que yo viva o alquile por los días de mi vida y después de mis días se consolide con las dichas casas para vosotros como dicho es y prometo y me obligo de haber por forma esta dicha donación (...) que fue otorgada en la dicha ciudad de Murcia en las casas de la viuda de Jerónimo de la Lanza a quince días del mes de octubre año del nacimiento de nuestro salvador Jesucristo de mil quinientos cuarenta años testigos que fueron presentes al otorgamiento de esta dicha carta para ello llamados y rogados Bartolomé de Casquer y Juan Vergoños y Bernardino de Mora vecinos de Murcia y firmola por la dicha Catalina Pérez porque dijo que no sabía firmar el dicho Bernardino de Mora (...)*

- 6 de Junio de 1552. Tasación del retablo de la Ermita de Santiago. AGRM – AHPM. Not. 309, folio 275 vuelto.

*En la ciudad de Murcia en la plaza de Santa Catalina a seis días del mes de junio año del señor de mil quinientos cincuenta y dos años por ante mí el presente escribano y testigo yusoescritos Alonso de Tenza, vecino de la dicha ciudad, dijo que él se concertó con Juan de Vitoria, vecino de la dicha ciudad que estaba presente, para que el dicho Juan de Vitoria pintase y dorase el retablo del altar mayor de la iglesia de señor Santiago de esta dicha ciudad y que después de hecho y asentado pusiesen dos personas del oficio para que lo que las tales personas declarasen que merecía de hechuras el dicho retablo lo pagase el dicho Alonso de Tenza al dicho Juan de Vitoria, el cual dicho Juan de Vitoria con el dicho concierto ha hecho el dicho retablo pintándolo y dorándolo y lo asentando como de presente está, el cual ha pedido que*

*conforme al dicho concierto se tasen y aprecien las dichas hechuras de dicho retablo de lo que toca a la pintura y doradura, y así el dicho Alonso de Tenza y el dicho Juan de Vitoria han nombrado para el dicho aprecio a Andrés de Llanos y Ginés de Escobar, maestros imaginarios del dicho arte, vecinos de la dicha ciudad que presentes estaban, para que aprecien el dicho retablo, a los cuales dieron poder y facultad para la dicha tasación. Y el dicho Juan de Vitoria que presente estaba aceptó y confesó que es verdad lo que es dicho. Y luego incontinentemente los dichos Andrés de Llanos y Ginés de Escobar que presentes estaban dijeron que ellos han visto el dicho retablo de dicho altar mayor de la dicha iglesia de señor Santiago de esta dicha ciudad que el dicho Juan de Vitoria ha pintado y dorado y mediante juramento que (...) y públicamente*



*hacen en manos de mí el dicho escribano dijeron que de una conformidad y parecer que mediante el dicho juramento y sus conciencias vale el dicho retablo de pintura y dorado como está hecho ciento y cuarenta y cinco ducados los cuales es obligado el dicho Alonso de Tenza a pagar al dicho Juan de Vitoria conforme al dicho concierto. Y así lo tasaban y tasaron en el dicho precio justo por sus conciencias y a lo que alcanzan y teniendo como tienen noticia de ello. Y es verdad lo susodicho so cargo dicho juramento que tienen hecho y lo firmaron de sus nombres. Andrés de Llanos Ginés de Escobar.*

*Y luego incontinentemente yo el dicho escribano notifiqué [la] declaración y aprecio a los dichos Alonso de Tenza y Juan de Vitoria en sus personas los cuales dijeron que [aprobaban] y aprobaron la dicha tasación y que el dicho [Alonso de Tenza] era presto de pagar al dicho Juan de Vitoria los maravedíes de la dicha tasación luego a lo cual fueron testigos Pedro de Zambrana regidor y Gonzalo de Lorca y Gregorio Hernández vecinos de la dicha ciudad de Murcia y firmaron lo dicho (firmas) Alonso de Tenza Juan de Vitoria. Ante mí Juan de Jumilla, escribano.*

• 27 de Junio de 1554. Retablo de Santa Eulalia. AGRM – AHPM. Not. 93, fol. 387.

*En la muy noble y leal ciudad de Murcia veintisiete días del mes de junio año del nacimiento de nuestro salvador Jesucristo de mil quinientos y cincuenta y cuatro años en presencia de mí el escribano público y testigos yusoescritos Juan de Vitoria pintor de imaginería vecino de esta ciudad de Murcia se obligó de hacer al señor Martín Ruiz Alarcón vecino de la dicha ciudad y a la señora doña Aldonza de Sandoval su mujer que presentes estaban conviene a saber un retablo para la capilla que tienen en Santa Olalla de la advocación de la Vera Cruz el cual dicho retablo ha de ser y se ha de pintar de la advocación de la Encarnación de Nuestra Señora en medio el retablo y hacer todo lo demás que queda por hacer de él el cual está dibujado por Ginés de Escobar pintor, difunto, el cual dicho retablo ha de quedar perfectamente acabada la moldura dorada y los campos de las figuras e historias han de ser cielos y suelos de colores y la imagen de la Concepción que ha de tener así mismo el dicho retablo ha de ser con los rayos y campo dorado como mejor viere que matizare la cual dejará según y de la forma y manera que está acabada la imagen de Nuestra Señora de la Concepción en el retablo de don Pedro Dávalos y*

*todo el dicho retablo lo dejará tan perfectamente acabado de tan buenos matices de oro como el mejor que haya hecho y a contento y vista de oficiales lo que hará para el día de San Juan de Junio primero que vendrá de mil quinientos y cincuenta y cinco años y por la dicha razón los dichos Martín Ruiz de Alarcón y su mujer prometieron y se obligaron de le dar y pagar al dicho Juan de Vitoria veinte mil maravedíes de la moneda que al presente se usa los cuales le pagarán los seis mil maravedíes la (...) cuando los quisiere y los otros siete mil maravedíes (...)obra del dicho retablo a medio hacer y los siete mil maravedíes restantes (...) cumplimiento a la dicha cuantía se los han de dar y pagar como estuviere hecho el (...) retablo y visto y reconocido y contentos de él y de la manera que dicho (...) tió y se obligó de hacer y acabar el dicho retablo para el (...) de San Juan de Junio en perfección y a vista y contento de (...) so dicho y de oficiales del dicho officia como dicho es y para lo cumplir obligó su persona y bienes habidos y por haber.*

*Y luego los dichos Martín Ruiz de Alarcón y doña Aldonza de Sandoval su mujer con su licencia que ella le pidió y él se la dio y concedió para otorgar*

*esta escritura y obligarse juntamente con él a todo lo en ella contenido de que yo el presente escribano doy fe y ambos de mancomún y a voz de uno y cada uno de ellos tenidos y obligados por el todo renunciando como renunciaron las leyes de la mancomunidad como en ellas se contiene dijeron que aceptaban y aceptaron esta escritura y todo lo en ella contenido como en ella se contiene y so la dicha mancomunidad prometieron y se obligaron de dar y pagar al dicho Juan de Vitoria los dichos veinte mil maravedíes a los plazos y (...) con las condiciones de suso por él y por ellos especificadas las cuales prometieron de cumplir en todo y por todo como en ellas se contiene para lo cual obligaron sus personas y bienes habidos y por haber en todo lugar y nos a más las dichas partes cada una por lo que es obligado de cumplir de esta escritura damos todo nuestro poder cumplido a las justicias y jueces de sus majestades así de esta dicha ciudad de Murcia como de otras cualesquier partes ante quien esta carta pareciere y de ella fuere pedido*

*cumplimiento de justicia a cuya jurisdicción nos sometemos y sojuzgamos y renunciemos nuestro propio fuero jurisdicción y (...) y la ley sit convenerit de iudicis para que les compelan y apremien a lo así cumplir y pagar con las costas como si por sentencia definitiva de juez competente en todo ello fuesen condenados y la tal sentencia fuese por ellos consentida y pasada en cosa juzgada remota toda apelación sobre ello (...) que renunciaron las leyes fueros (...) derechos que en su favor sean y a (...) la ley y derecho que dice que (...) general renunciación hecha de leyes non vala en testimonio de lo cual otorgaron esta escritura y lo en ella contenido el día mes y año susodicho Al cual fueron presentes por testigos Gaspar Faura y Diego de (a)Viles vecinos de Murcia y los dichos Martín Ruiz de Alarcón y Juan de Vitoria lo firmaron y por la dicha doña Aldonza de Sandoval lo firmó un testigo.*

*Martín Ruiz de Alarcón*

*Juan de Vitoria*

*Gaspar Faura*

- Año 1553. Encargo de la tabla del Descendimiento a Juan de Vitoria. AGRM - AHPM. Not. 253, fol. 209.

*[...] mancomunidad como en ellas se contiene (...) y nos obligamos de dar y pagar a vos Juan de Vitoria pintor vecino de la dicha ciudad que sois presente conviene a saber dieciséis ducados de oro o su justo valor por razón de la pintura de una pieza que os hemos dado hecha de madera en la que habéis de pintar una historia del abajamiento de cruz y la moldura de oro y unas bolsericas de plata corlada y esgrafiado un romano en ellas de carmín el campo la cual dicha pieza habéis de dar acabada al oléo y unos perfiles de oro en las diademas para quince días antes de todos santos primeros vinientos de este presente año y prometemos y nos obligamos de os*

*dar y pagar los dichos dieciséis ducados en esta manera los seis ducados luego y los seis ducados para el día y fiesta de san Juan de junio primero venidero de este presente año y la resta a cumplimiento de los dichos dieciséis ducados para quince días antes de los dichos todos santos que es cuando nos habéis de dar acabada la dicha historia y para ello obligamos nuestras personas y bienes habidos y por haber en todo lugar. Y yo el dicho Juan de Vitoria que presente soy acepto lo susodicho y aceptándolo prometo y me obligo de pintar la dicha historia del abajamiento de la cruz de la forma y manera que por vos los susodichos se ha declarado sin que de ello falte cosa alguna y la daré acabada para*

*quince días antes de los dichos todos santos y para ello obligo mi persona y bienes. Y nos los susodichos y cada uno de nos por lo que nos toca y atañe de lo contenido en esta escritura y para el cumplimiento de ella damos poder cumplido a las justicias y jueces de su majestad así de esta dicha ciudad de Murcia como (...) en nuestras personas y bienes vendan y de los maravedíes de ellos os hagan pago del dicho (...) principal y costas como si por sentencia definitiva en todo ello fuésemos condenados y por nos fuese consentida y pasada en cosa juzgada de que no pueda haber apelación sobre lo cual renunciamos todas y cualesquier leyes y fueros y derechos que en nuestro favor sean y aquella ley y derecho que*

*dice que general renunciación hecha de leyes non vala en testimonio de lo cual otorgamos esta carta y pública escritura y lo en ella contenido y declarado y ante el escribano público y testigos yuso escritos que fue hecha y otorgada en la dicha ciudad de Murcia en el escritorio del presente escribano treinta días del mes de diciembre de mil quinientos cincuenta y cinco años siendo presentes por testigos Antonio de Córdoba y Juan Pérez monte y Martín de Soto vecinos de Murcia y firmaronlo de sus nombres los dichos otorgantes excepto el dicho Juan de Torres que no sabía y lo firmó un testigo.*

*Juan de Vitoria. Juan de Torres. (...) Luis Gómez. Testigo Martín de Soto, Pasó ente mí Diego Gómez.*

- 7 de octubre de 1555. Retablo de Villena. AGRM – AHPM. Sig. 163. Fol. 572.

*Sean cuantos esta carta de obligación vieren como yo Juan de Vitoria pintor de imaginería vecino que soy de esta muy noble y muy leal ciudad de Murcia otorgo y conozco por esta carta que me obligo de hacer y dar hecho, pintado y dorado para el convento de la Santísima Trinidad de la ciudad de Villena conviene a saber un retablo de imaginería conforme [falta o traza que tiene dada Juan Rodríguez, cantero, vecino de esta dicha ciudad, según que el [dicho] Juan Rodríguez está obligado a hacer la madera de él, el cual dicho retablo ha de llevar y tener una historia de la coronación de Nuestra Señora en la mitad de arriba del dicho retablo y más bajo la salutación y en los lados a la mano derecha del dicho retablo San Jerónimo como cardenal en un tablero y en la otra parte en otro tablero San Francisco y en el otro tablero más bajo la transfiguración de Nuestro Señor y en el otro tablero del otro lado la Concepción de Nuestra Señora con unos rayos de oro y la luna a los pies como está en un tablero del retablo de una capilla de don Pedro de Ávalos y en el (...) de abajo en el*

*un lado los dos evangelistas y un San Juan bau[tis]ta y en el otro lado los otros dos evangelistas y San [A]ndrés medias figuras y en el tablero de en medio San Pedro y San Pablo medias figuras y así? en el sagrario hubiere dos legos? [y] dos frailes de la Trinidad y en las dos vueltas de arriba Santa Catalina y Santa María Magdalena y a los pies de la Concepción una media figura de monja vestida de blanco con su cruz de la Trinidad y toda la talla? del retablo ha de ser dorado y los campos azules y los (ilegible) todo lo cual tengo de hacer a mi costa y poner el oro y todos los demás materiales necesarios y encarnar un crucifijo y ~~hacer una caja~~ pintar una caja de azul con unas estrellas de oro para el trono de [la San]tísima Trinidad para el día de San Juan de Junio del año ve[nidero] de mil quinientos cincuenta y siete años por todo lo cual me ha de dar (...) Luis Álvaro, clérigo presbítero de la Diócesis de Cartagena [que] está presente, en nombre del dicho monasterio y convento ciento treinta ducados de oro y jus[to] peso en esta manera los treinta ducados de ellos luego de*

presente de que me tengo por contento y entregado a toda mi voluntad y otros treinta ducados para el día de San Juan de Junio de mil quinientos cincuenta y seis años y otros treinta ducados para el día de Navidad fin del dicho año y lo demás restante a cumplimiento a la dicha cuenta acabado que esté de pintar el dicho retablo con que yo sea obligado y me obligo ~~de~~ ~~de~~ a ir a lo que tocare a pintura a la dicha ciudad de Villena u otra persona por mí a lo hacer y es entendido que tengo de dejar el dicho retablo muy bien acabado (...) conforme a esta escritura y si al dicho plazo no lo dejare tal y (...) bueno y tan bien acabado como dicho es que a mi costa vos el dicho Luis Albero lo podáis hacer hacer(sic) a mi costa y al oficial u oficiales que quisieredes? y por el precio que os pareciere y por lo que más costare de lo que a mí me habéis de dar y por lo que yo hubiere recibido por todo ello me podáis ejecutar y seáis creído por vuestro juramento sin otra averiguación alguna para lo cual obligo mi persona y bienes muebles y raíces habidos y por haber.

Y yo el dicho Luis Albero que a lo que dicho es presente soy otorgo y conozco que acepto y recibo en mí esta escritura en todo y por todo según y como en ella se contiene y aceptándola y recibéndola prometo y me obligo de os pagar la dicha cuantía de mrs a los plazos y según y en la forma y manera de suso por vos declarada so pena de os los dar y pagar con el doblo y costas para lo cuál obligo mi persona y bienes muebles y raíces espirituales y temporales habidos y por haber.

Y nos ambas las dichas partes por lo que cada uno es obligado a cumplir por esta escritura damos y otorgamos todo nuestro poder cumplido yo el dicho Juan de Vitoria a las justicias de sus majestades y yo el dicho Luis Albero a las justicias eclesiásticas de cualquier fuero y jurisdicción que sean ante quienes esta carta fuere mostrada y de ella pedido cumplimiento de justicia a la jurisdicción de los cuales y de cada uno de ellos nos sometemos y sojuzgamos renunciando como renunciamos nuestro propio fuero y jurisdicción y domicilio y la ley si convenerit de judicis para que por todo rigor de derecho ejecutando en nuestras personas y bienes nos hagan cumplir y pagar lo en esta escritura contenido la cual habremos por firme como si en todo lo que dicho es fuésemos condenados por sentencia definitiva dada por juez competente y la sentencia fuese por nosotros consentida y pasada en cosa juzgada remota toda apelación sobre lo cual renunciamos todas y cualesquier leyes, fueros y derechos que en nuestro favor sean y la ley y derecho que dice que general renunciación hecha de leyes no valga en testimonio de lo cual otorgamos esta carta ~~de~~ y lo en ella contenido en la dicha ciudad de Murcia en el escritorio del presente escribano a siete días del mes de octubre año del nacimiento de nuestra salvador Jesucristo de mil quinientos cincuenta y cinco años testigos que eran presentes a lo susodicho Baltasar Maldonado y Juan Segovia y Hernán Jiménez vecinos de Murcia.

Luis Albero

Juan de Vitoria

Pasó ante mí Castillo escribano

- 22 de abril de 1555. Traspaso del encargo de las andas de Yecla. AGRM – AHPM Not. 314, fol. 259.

*En la muy noble y muy leal ciudad de Murcia en las casas de los otorgadores a veintidós días del mes de abril año del señor de mil quinientos cincuenta y cinco años por ante mí el presente*

*escribano y testigos de yuso escritos Isabel Nadal viuda mujer que fue de Andrés de Llanos por sí misma y como madre tutriz y curatriz testamentaria que soy de Andrés de Llanos*

clérigo y Pedro de Llanos y Luisa de Llanos e Isabel de Llanos sus hijos legítimos y del dicho Andrés de Llanos su marido por el testamento que el dicho su marido hizo y otorgó ante Martín Faura escribano público del número de esta dicha ciudad de Murcia de que yo el dicho escribano doy fe que sí lo he visto estar escrito y asentado en el dicho testamento y (...) los dichos Andrés de Llanos y Pedro de Llanos y Luisa de Llanos e Isabel de Llanos sus hijos y herederos que somos del dicho Andrés de Llanos difunto nuestro padre todos vecinos que somos de la dicha ciudad de Murcia de mancomún y a voz de uno y cada uno de ellos y sus bienes por el todo renunciando como renunciaron la ley de duobus reis de vendi y la auténtica presente de fide iusoribus y las otras leyes de la mancomunidad como en ellas se contiene dijeron que por cuanto el dicho Andrés de Llanos su marido y padre era obligado de hacer y dar hechas y acabadas unas andas con la (...) de madera al moderno según y de la manera que al presente se usa y platica para en que se haya de llevar y lleve el santísimo sacramento en su día y fiesta y en otros que se requiere para el Concejo de la villa de Yecla todo hasta en cuantía de ochenta ducados que montan treinta mil maravedíes de talla y pintura los cuales el dicho Concejo de la dicha villa de Yecla son obligados a le dar y pagar según y por la forma y orden que se contiene en el contrato que entre el dicho Andrés de Llanos y el dicho Concejo se hizo y otorgó por ante Francisco de (...) escribano de su majestad y del dicho Concejo a que se refirieron y por fin y muerte del dicho Andrés de Llanos las dichas andas y custodia no se hicieron y por el dicho Concejo le pedía a los dichos otorgantes que pues el dicho Andrés de Llanos su marido y padre tiene recibido del dicho Concejo treinta ducados para la dicha obra en cuenta y parte de pago de los dichos treinta mil maravedíes acaben las dicha andas y por la dicha Isabel Nadal y sus hijos ha

sido pedido y concertado con Juan de Vitoria imaginario y vecino de la dicha ciudad que acabe de hacer y haga las dichas andas y las ponga en perfección según y como el dicho Andrés de Llanos era obligado y haya y lleve para sí el interés y paga que pide por el hacer de las dichas andas se ha de pagar por el dicho Concejo así de madera como de pintura que es hasta en las dichas cantidades de los dichos treinta mil maravedíes dos ducados más o menos a vista de oficiales conforme al dicho contrato y el dicho Juan de Vitoria por les hacer buena obra y porque en ello no se les recrezcan pérdidas y costas a la dicha Isabel Nadal y sus hijos lo ha habido por bien por tanto por (...) en la mejor forma y manera que podían y (...) pueden y de derecho deben dijeron que hacían e hicieron cesión y traspasación al dicho Juan de Vitoria de todo el derecho y (...) y (...) que al (...) de las dichas andas y contrato [de ellas] han y tienen para que el dicho Juan de Vitoria haga y acabe (...) como de pintura conforme al dicho contrato y para que (...) del dicho Concejo los dichos ochenta ducados que son obligados a pagar (...) y por la forma y orden que en el dicho contrato se le (...) la dicha cobranza le dieron poder cumplido en su misma (...) para que los haya y cobre por sí como cosa suya y de lo que cobrarse y recibiere pueda dar y otorgar carta o cartas de pago y de finiquito y lasto en forma y prometieron y se obligaron de estar y pasar por lo contenido en este contrato y de no lo revocar reclamar ni contradecir ahora ni en tiempo alguno por ninguna orden que sea ni le pedir ni será pedida cosa alguna al dicho Juan de Vitoria ahora ni en tiempo alguno en la dicha razón so pena del doblo daño y costas y pagada o no la pena que esta carta ¿formaliza y acota? y para lo cual así cumplir y pagar obligaron sus bienes habidos y por haber y para la ejecución dieron poder cumplido a las justicias y jueces de su majestad así de esta dicha ciudad de Murcia como de otras



(...) y las dichas Isabel Nadal y Luisa de Llanos e Isabel de Llanos renunciaron la ley de los emperadores Justiniano e Veliano y la nueva constitución y leyes de Toro de que fueron avisadas por mí dicho escribano y otrosí renunciaron la ley y derecho que dice que general renunciación de leyes hecha no vala y por mayor firmeza de esta carta y de lo en ella contenido y por razón que los dichos Pedro de Llanos y Luisa

e Isabel de Llanos son mayores de catorce años y menores de veinticinco juraron por Dios todo poderoso y por santa María su madre y sobre la señal de la cruz de que corporalmente pusieron sus manos (...) siendo testigos Silvestre Vázquez y Gaspar Díaz y Hernando de Jumilla vecinos de Murcia. Pedro de Llanos. Andrés de Llanos. Hernando de Jumilla.

- 12 de Noviembre de 1555. Cesión de la primera labor de las pinturas del retablo de Villena a Ginés López, de Liétor. AGRM – AHPM. Not. 314, fol. 714.

*Sepan cuantos esta carta de obligación vieren cómo yo Ginés López vecino que soy de la villa de Liétor imaginario otorgo y conozco que me obligo de hacer y dar hecho y pintado todos los tableros que vos Juan de Vitoria imaginario vecino de esta ciudad de Murcia estáis obligado a hacer en un retablo que se ha de hacer para el monasterio de la Trinidad de la ciudad de Villena esto en lo que toca al pincel y lo demás necesario que hubieren menester los dichos tableros del dicho retablo los cuales dichos tableros tengo de pintar de las figuras y según y por la forma y orden que vos el dicho Juan de Vitoria sois obligado a lo hacer por contrato hecho ante Lope del Castillo escribano público de la dicha ciudad de Murcia su fecha de él a siete días del mes de octubre de este año de mil quinientos cincuenta y cinco años el cual se otorgó entre vos el dicho Juan de Vitoria y Luis Álvaro? clérigo vecino de la dicha ciudad de Murcia el cual tengo visto y entendido todo lo que por él se declara. Los cuales dichos tableros tengo de dar por hechos y aderezados y acabados puestos en perfección desde hoy día de la fecha de esta carta hasta el día de san Juan de junio que vendrá del año venidero de mil quinientos cincuenta y siete años so la pena y penas que contra vos el dicho Juan de Vitoria están puestas por el dicho concierto las cuáles yo sobre mí pongo para ser ejecutado por ellas todo lo cual*

*que es dicho tengo de hacer y cumplir por precio y cuantía de sesenta y cinco ducados los cuales yo el dicho Juan de Vitoria me habéis de pagar por mi trabajo en esta manera luego de contado quince ducados de los cuales os doy carta de pago porque los he recibido y cobrado y renuncio por ello la ley de la innumerata pecunia prueba y paga y otros quince ducados me habéis de pagar por el día de san Juan de junio del año venidero de quinientos cincuenta y seis años y otros quince ducados para el día de pascua de navidad luego según fin del dicho año y lo demás restante me lo habéis de pagar acabado que haya la dicha obra y puesta que sea en vuestro poder en la dicha ciudad de Murcia a mi costa de llevar y traer y yo tengo de poner todos los materiales que para la dicha pintura y para hacer los dichos tableros se requiere y tengo de hacer todo lo demás que fuere necesario de se hacer en el dicho retablo de pincel so la dicha pena y para ello obligo mi persona y bienes habidos y por haber.*

*Y yo el dicho Juan de Vitoria que soy presente otorgo y conozco que acepto este contrato y aceptándolo me obligo de dar y pagara vos el dicho Ginés López por hacer y pintar los dichos tableros por la orden que está dicho los dichos sesenta y cinco ducados a los plazos y según y por la forma y orden que por vos está dicho y*

*declarado y por ello obligo mi persona y bienes habidos y por haber.*

*[...] Firman, Juan de Vitoria y Ginés López, siendo testigo Ginés de la Lanza que jura conocer a Ginés López.*

- **19 de febrero del 1555. Reconocimiento de la dote de Antonia Pérez entre el platero Luis de Guevara y Juan de Vitoria. AGRM – AHPM. Not. 134, fol. 153 vto**

*Sepan cuantos esta carta y pública escritura vieren cómo yo Luis de Guevara, platero, hijo legítimo y heredero que soy de Antonia Pérez, difunta, mi madre, mujer que fue de Lorenzo de Guevara mi padre que está presente vecino que soy de esta muy noble y muy leal ciudad de Murcia con licencia autoridad y expreso consentimiento del dicho Lorenzo de Guevara que como a tal mi padre y legítimo administrador que es de mi persona y bienes le pido y demando que para hacer y otorgar esta carta me dé y otorgue y yo el dicho Lorenzo de Guevara otorgo y conozco que di y doy la dicha licencia y autoridad a vos el dicho Luis de Guevara mi hijo para el dicho efecto y para lo qual por vos me es pedida y lo hace y consiento en todo ello por ende yo el dicho Luis de Guevara digo que por cuanto al tiempo que la dicha Antonia Pérez mi madre celebró matrimonio en faz de Santa Madre Iglesia con el dicho Lorenzo de Guevara mi padre vos Juan de Vitoria mi tío, hermano de la dicha mi madre, y mastre Jerónimo de la Lanza vuestro cuñado de una conformidad hicisteis donación a la dicha Antonia Pérez mi madre de doscientos ducados que valen y montan setenta y cinco mil maravedíes para ayuda al sustento y cargas de su matrimonio según que se contiene más largamente en la carta de donación que de ello otorgasteis (...) desillas escribano público que fue del número de esta dicha ciudad [de Murcia] a veinticuatro días del mes de noviembre [del año de mil] quinientos treinta y cuatro años los cuáles dichos [doscientos ducados el dicho] Lorenzo de Guevara mi padre como marido y (...) de la dicha*

*Antonia Pérez mi madre siendo a que (...) después de ser muerta recibió de vos el dicho Juan de [Vitoria los] doscientos ducados como parece por las cartas (...) dicho Lorenzo de Guevara vos otorgó la una (...) escribano público que fue del número de esta dicha ciudad (...) la fecha de ella en nueve días del mes de julio del (...) de mil y quinientos y treinta y nueve años y la otra (...) escribano público del número de la dicha ciudad su fecha (...) dieciséis días del mes de julio del año pasado de mil quinientos cuarenta años los cuales (...) digo de que así hicisteis la dicha donación fueron de los bienes de Catalina Pérez mi abuela difunta madre de la dicha Antonia Pérez mi madre y así como es dicho los disteis y pagasteis como por las dichas escrituras parece. Y por fin y muerte de la dicha Catalina Pérez mi abuela fue hecha partición pacto y cierto? en razón de sus bienes entre vos el dicho Juan de Vitoria y Ginés de Murcia e Isabel Pérez y Francisca Pérez hermanos mis tíos como sus hijos de la dicha Catalina Pérez mi abuela de manera que cada uno de vos tiene recibido la parte y bienes que hubisteis de haber de la dicha Catalina Pérez vuestra madre y mi abuela como parece por la escritura de partición y concierto que sobre ellos otorgasteis ante Guilardo de Fontana escribano público del número de esta dicha ciudad su fecha de ella en quince días del mes de septiembre del año que pasó de mil quinientos cuarenta y un años a las cuales dichas escrituras me refiero y porque en efecto de verdad con los dichos doscientos ducados (...) el dicho*



*Lorenzo de Guevara mi padre como marido y conjunta persona de la dicha mi madre siendo aquella viva y después de muerta en mi nombre como tal mi padre y legítimo administrador recibió de vos el dicho Juan de Vitoria soy contento y pagado de los bienes (...) y legítima que hube de haber como nieto y heredero de la dicha Catalina Pérez mi abuela y (...) suyo por tanto por de presente digo que en la mejor forma y manera que puedo y de derecho debo que lo ratifico y apruebo las dichas cartas de pago que el dicho mi padre os dio y la dicha escritura de*

*partición y concierto que entre vos el dicho Juan de Vitoria y los dichos vuestros hermanos mis tíos otorgantes en razón de (...) y hermano de la dicha Catalina Pérez vuestra madre y mi abuela (...) Guilardo de Fontana el dicho día mes y año susodichos y de nuevo (...) según y como en las dichas escrituras y cada una de ellas se contiene que por cuanto con los dichos doscientos ducados*

*Luis de Guevara y Juan de Vitoria.*

- 27 de Abril de 1556. Documento de la partición de los bienes de Catalina Pérez. AGRM – AHPM. Not. 221, fol. 126 vto.

*En la ciudad de Murcia veintisiete días del mes de abril año del señor de mil quinientos cincuenta y seis años ante mí el escribano y testigos yuso escritos Juan de Vitoria, pintor, vecino de Murcia dio y otorgó todo su poder cumplido libre, llenero y bastante según que lo tiene a Miguel de la Lanza, clérigo, su sobrino, vecino de la dicha ciudad especialmente para que en su nombre pueda estar presente al otorgamiento de una escritura que ha de hacer y otorgar Ginés de Murcia, su hermano, vecino de la ciudad de Granada, sobre que se ha de desistir y apartar de cierto pleito y demanda que le tiene puesta al dicho Juan de Vitoria sobre los bienes de Catalina Pérez, su madre y de los bienes y herencia de Juana Pérez, su hermana, en la cuál ha de aprobar la escritura de concierto que entre ellos se hizo ante mí el presente escribano y la sentencia dada y pronunciada sobre la dicha demanda por el licenciado Ortiz alcalde mayor en esta dicha ciudad, la aceptar según que por él fuere otorgada y así otorgada aprobar la obligación que el dicho Miguel de la Lanza le*

*hizo por los treinta ducados que se obligó a le pagar al dicho Ginés de Murcia según que está otorgada por que la cumplirá al plazo o plazos en ella contenidos y demás de la dicha obligación hacer gracia y suelta al dicho Ginés de Murcia de las costas en que por el dicho licenciado Ortiz, alcalde mayor, fue condenado el dicho Ginés de Murcia en la sentencia que en el dicho pleito se pronunció y obligar al dicho Juan de Vitoria que cumpliendo el dicho Ginés de Murcia las dichas escrituras de concierto no pedirá las dichas costas y hacer sobre ello las escrituras que necesarias sean con las fuerzas y firmezas que convengan y prometió (...) que hiciere acerca lo susodicho y de no lo contradecir so obligación de su persona y bienes que para ello obligó (...) en forma y otorgó esta carta de poder (...) siendo presentes por testigos Juan Hernández, Pedro Cabrero y Juan de Tovar, vecinos de Murcia. Por testado a diez / así otorgada la dicha escritura / cuantas/*

*Juan de Vitoria*

*Pasó ante mí Guilardo de Fontana*

## **Ginés de la Lanza:**

- 1 de octubre de 1548. Carta de Arras de Juana López y Ginés de la Lanza. AGRM – AHPM. Not. 302, fol. 721

*Sean cuantos esta carta de donación propter nupcias vieren cómo yo Ana López viuda mujer que fui de Alonso Martínez de Corpa vecina que soy de esta muy noble y leal ciudad de Murcia digo que por cuanto a servicio de Dios nuestro señor y mediante su gracia y bendición está asentado y contra(ta)do que vos Juana López mi hija y del dicho Alonso Martínez de Corpa hayáis de casar y consumir matrimonio en faz de santa madre Iglesia con Ginés de la Lanza hijo legítimo de Jerónimo de la Lanza difunto y de Francisca Pérez su mujer vecinos de la dicha ciudad y para ayuda el sustento y carga del dicho matrimonio está concertado que yo haya de dar a vos la dicha mi hija cincuenta mil maravedíes así de mis propios bienes como de los bienes del dicho vuestro padre en la manera que en esta escritura será declarado por tanto por esta presente carta digo que hago la dicha donación a vos la dicha Juana López mi hija de los dichos cincuenta mil maravedíes para el efecto susodicho de los dichos bienes los cuales me obligo de vos dar y pagar en esta manera la mitad en dineros contados y la otra mitad en ropas y ajuar de casa apreciado por personas que de ello sepan el día que pusiéredes casa aparte con el dicho vuestro marido contando que luego que hayáis consumado el dicho matrimonio vos tengo de dar seis mil maravedíes en dineros y un manto de sarga y un sayuelo de raso carmesí en lo que valiere y costare en cuenta de los dichos cincuenta mil maravedíes todo lo cual que dicho es prometo y me obligo de guardar y cumplir y pagar según dicho es y para el cumplimiento de ello obligo mi persona y bienes habidos y por haber y para la ejecución de ello doy poder cumplido a las justicias y jueces de sus majestades y de esta dicha ciudad de Murcia*

*como de otras cualesquier partes ante quien de esta carta fuere pedido cumplimiento de justicias a cuya jurisdicción me someto y sojuzgo y renunciando mi propio fuero jurisdicción y domicilio y la ley sit convenerit de iurisdictione para que por todo rigor de derecho me compelan y apremien a lo así cumplir y pagar ejecutando en mi persona y bienes donde quiera que los hallaren y aquellos vendan y los tales maravedíes de ellos vos hagan cargo del dicho vuestro principal y costas como si por sentencia definitiva en todo ello fuese condenada y por mí fuese consentida y pasada en cosa juzgada de que no pueda haber apelación sobre lo cual renuncio y aparto de mi favor y ayuda a toda ley y a todo fuero y derecho que en mi favor sea y las leyes del emperadores Justiniano y Veleiano y la nueva constitución y leyes de Toro que son en mi favor y aquella ley y derecho que dice que ninguno pueda renunciar el derecho que no sabe pertenecerle por renunciación que haga y aquella ley y derecho que dice que general renunciación de leyes hecha non vala en testimonio de lo cual otorgué esta carta de dote y lo en ella contenido por ante Juan de Jumilla escribano público y de los testigos de yuso escritos y que fue hecha y otorgada en la dicha ciudad de Murcia en casa de Isabel de Vitoria a primero día del mes de octubre de mil quinientos cuarenta y ocho años siendo testigos Juan de Vitoria y Francisco de Bascuñana y Gregorio Hernández y Bartolomé Díaz vecinos de Murcia y firmolo uno de los dichos testigos en este (...) por que la dicha otorgadora dijo que no sabía escribir. Por testigo Francisco de Bascuñana. Pasó ante mí Jumilla escribano.*

- 1 de octubre de 1548. Carta de arras de Ginés de la Lanza y Juana López. AGRM – AHPM. Not. 302, fol. 722

*En la ciudad de Murcia dentro de las casas de Isabel de Vitoria a primero día del mes de octubre año del señor de mil quinientos cuarenta y ocho años por ante mi el presente escribano y testigos yusoescritos pareció Ginés de la Lanza vecino de la dicha ciudad y dijo que por cuanto está con concertado que haya de consumir matrimonio en faz de santa madre Iglesia con Juana López hija de Alonso Martínez de Corpa y de Ana López su mujer vecinos de la dicha ciudad por tanto que por honra del dicho matrimonio y de la limpieza y virginidad de la dicha Juana López su esposa hacía e hizo de arras y donación de sus propios bienes a la dicha Juana López de diez mil maravedíes que estimaba valer la décima parte de sus bienes para que los haya y lleve de ellos y para el cumplimiento de ellos obligó su persona y bienes habidos y por haber y dio poder a las justicias de sus majestades ante quienes de esta carta fuere pedido cumplimiento de justicia a*

*cuyo fuero y jurisdicción se sometió y sojuzgó y renunció su propio fuero jurisdicción y domicilio y la ley sit convenerit para que le compelan al cumplimiento de ello como si fuere sentencia definitiva dada por juez competente y por él consentida y pasada en cosa juzgada y renunció las leyes de su favor y la ley que dice que general renunciación hecha non vala en testimonio de lo cual otorgó esta carta ante mí dicho escribano y testigos yusoescritos que fue hecha y otorgada en la dicha ciudad de Murcia en casa susodicha y el dicho día mes y año susodichos siendo testigos Francisco de Bascuñana y Juan de Vitoria y Gregorio Hernández vecinos de Murcia y firmolo. Ginés de la Lanza. Pasó ante mí Jumilla escribano.*

- 17 de Enero de 1552. Obligación de Francisca Perez, viuda de Jerónimo de la Lanza, contra Ginés de la Lanza. AGRM – AHPM. Not. 310, fol. 21 vto.

*Sepan cuantos esta carta de obligación vieren como yo Ginés de la Lanza vecino que soy de esta ciudad de Murcia prometo y me obligo de dar y pagar a vos Francisca Pérez viuda mujer que fuisteis de Jerónimo de la Lanza vecina de la dicha ciudad o a quien vuestro poder hubiere conviene a saber (...) por razón que vos los quedo*

*debiendo restantes de los veinticuatro (...) porque de vos compré y recibí una losa de moler colores de pórfido y cinco molones y dos arcas y unos papeles de dibujo y un armario (...) del oficio de pintor que de vos compré (...).*

*Ginés de la Lanza.*

- 6 de Noviembre de 1553. Encargo a Ginés de la Lanza del retablo de la Inmaculada Concepción para Santo Domingo. AGRM – AHPM. Not. 90, fol. 542 vto.

*Sean cuantos esta carta de obligación vieren cómo yo Ginés de la Lanza pintor de imaginería vecino que soy de esta muy noble y muy leal ciudad de Murcia otorgo y conozco que me obligo de hacer y dar hecho a vos el muy reverendo señor Alonso Pérez Monte racionero en la iglesia de Cartagena que sois presente conviene a saber un retablo que tenga en la punta de él un Dios padre media figura en unas nubes en la pieza de en medio una imagen de la Concepción con unos rayos de oro y en las dos piezas de los lados san Pedro y san Pablo con cielos y suelos de colores y por coronas unos hilos de oro y en el banco de abajo ha de llevar en medio un Cristo como sale del sepulcro y un ángel medias figuras y en los otros cuadros medias figuras en cada uno y el dorado ha de ser de la talla de los capiteles dorado y los campos azules y la talla del friso y la talla de los pilares ha de ser dorada y los campos azules . Item que los lados del dicho retablo han de ser amarillos y los lados de molduras amarillas y las fronteras coloradas de oro bruñido y el manto de nuestra señora manto y saya con? ropa de ley ha de llevar unos frisos de oro y una corona de oro en la cabeza de reina. El dicho retablo ha de ser y lo tengo de hacer para la capilla que vos el dicho señor racionero tenéis en el monasterio de señor Santo Domingo extramuros de esta dicha ciudad de la manera que está hecho de madera y el cual me obligo de hacer y dar hecho para quince días venideros del mes de octubre del año que vendrá de mil quinientos cincuenta y cuatro años el cual dicho retablo dejaré bien y perfectamente acabado a vista de oficiales que de ello sepan puesto por ambas partes por precio y cuantía de treinta y cinco ducados de oro y justo peso de la manera que al presente se usa los cuales me habéis de dar y pagar sin otra cosa alguna en esta manera en*

*todo este presente mes de noviembre en que estamos de la fecha de esta carta la mitad de ellos y la otra mitad luego como fuere acabando y visto el dicho retablo sin otro plazo ni trato alguno si no lo acabare e hiciere como dicho es que a mi costa lo podáis hacer tal y tan bueno como en esta escritura se contiene y por lo que a más costare de lo que me dais y por lo que tuviere recibido me podáis ejecutar en ello seáis creído por vuestro juramento sin otra averiguación alguna y es entendido que el asentar del dicho retablo ha de ser a costa de vos el dicho señor racionero y el arrancar ha de ser a mi costa y el banco del dicho retablo ha de ser todo dorado frontera y molduras pintado lo cual que dicho es así tener y guardar y cumplir y haber por firme obligo mi persona y bienes muebles y raíces habidos y por haber. Alonso Pérez. Ginés de la Lanza.*

*Y yo el dicho Alonso Pérez Monte racionero que a lo que dicho es presente soy otorgo y conozco que acepto y recibo en mi favor esta escritura y todo lo en ella contenido y aceptándola y recibíendola prometo y me obligo que haciendo y cumpliendo vos el dicho Ginés de la Lanza lo de suso declarado y haciendo el dicho retablo tal cual está por vos de suso especificado daré y pagaré los dichos treinta y cinco ducados por la forma de él los diecisiete ducados y medio en todo este mes de noviembre en que estamos de la fecha de esta carta y los otros diecisiete ducados y medio restantes luego como acabado y visto so pena que os los daré y pagaré con el doblo y costas a lo cual obligo mi persona y bienes espirituales y corporales habidos y por haber y nos ambas las dichas partes por lo que cada uno es obligado cumplir por esta escritura damos y otorgamos todo nuestro poder cumplido yo el dicho Ginés de*

*la Lanza a cualesquier justicia y jueces de sus majestades y yo el dicho Alonso Pérez Monte racionero a cualesquier jueces eclesiásticos de cualquier fuero y jurisdicción que sean ante quien esta carta fuere mostrada y de ella pedido cumplimiento de justicia a la jurisdicción de los cuales y de cada uno de ellos nos sometemos sojuzgamos y renunciemos nuestro propio fuero jurisdicción y domicilio y la ley de sit convenerit de iudicium para que por todo rigor de derecho ejecutando en nuestras personas y bienes o de cualquiera de nos hagan cumplir y pagar esta escritura y lo en ella contenido lo cual habemos por firme como si en todo ello fuésemos condenados por sentencia definitiva dada por juez competente y la sentencia fuese por nos*

*consentida y pasada en cosa juzgada remota toda apelación sobre lo cual renunciemos todas y cualesquier leyes fueros y derechos que en nuestro favor sean y la ley y derecho que dice que general renunciación hecha de leyes non vala en testimonio de lo cual otorgamos esta carta ante el escribano y testigos en la dicha ciudad de Murcia a seis días del mes de noviembre año del nacimiento de nuestro salvador Jesucristo de mil quinientos cincuenta y tres años testigos que fueron presentes Alonso de Gregorio Luis de Roda y Pedro Ruiz de Otálora y Hernán Pérez barbero vecinos de Murcia y lo firmaron de sus nombres. Firmaron arriba por yerro. Pasó ante mí Lope del Castillo, escribano.*

- 18 de marzo de 1558 marzo. Reconocimiento de deuda entre Hernando Romero y Ginés de la Lanza. AGRM – AHPM. Not. 471, fol. 100.

*Sean cuantos esta carta de obligación vieren cómo yo Hernando Romero boticario vecino de esta muy noble y muy leal ciudad de Murcia otorgo y conozco que debo a vos Ginés de la Lanza pintor de retablos vecino de esta dicha ciudad o a quien vuestro poder para ello hubiere es a saber seis ducados de oro justo peso y valor los cuales los conozco deber y son por razón que son restantes de mayor cuantía de un cajón que pintasteis para mi botica del cual me tengo por contento y entregado a toda mi voluntad sobre que renuncio toda excepción de engaño y prometo y me obligo de pagar los dichos seis ducados para el fin del mes de mayo primero que vendrá de este presente año de la fecha de esta carta so pena del doblo para lo cual obligo mi persona y bienes habidos y por haber en todo lugar y para la ejecución de ello doy poder cumplido a als justicias y jueces de su majestad así de esta dicha ciudad de Murcia como de otras cualesquier partes ante quien esta carta pareciere y de ella fuere pedido cumplimiento de Justicias a cuya*

*jurisdicción me someto y sojuzgo y renuncio mi propio fuero jurisdicción y dominio y la ley sit convenerit digestis de iurisdictione omnium iudicum en la que por todo rigor de derecho me compelan y apremien y ejecuten a lo así cumplir y pagar haciendo (...) pago del dicho vuestro principal y costas como si por sentencia definitiva de juez competente en todo ello fuese condenado y la tal sentencia fuese por mí consentida y pasada en cosa juzgada de que no puede haber apelación sobre lo cual renuncio todas y cualesquier leyes que sean en mi favor y la ley y regla del derecho en que dice que general renunciación hecha de leyes non vala en testimonio de lo cual otorgué esta carta ante el escribano público y testigos yusoescritos que fue hecha y otorgada en la dicha ciudad de Murcia dieciocho días del mes de marzo año del señor de mil quinientos cincuenta y ocho años siendo presentes por testigos Gaspar Abellán y Hernando de Ayala vecinos de Murcia. Firmolo*

de su nombre. Hernando Romero. Pasó ante mí Francisco Romero.

- 15 de Febrero de 1567. Carta de aprendizaje de Jerónimo Ballesteros con Ginés de la Lanza. AGRM- AHPM. Not 45, fol. 179 vto.

*Sean cuantos esta carta de servicio y soldada vieren cómo yo Francisco Ballesteros vecino que soy de esta dicha ciudad de Murcia otorgo y conozco que pongo y afirmo a servicio y soldada a mi hijo Jerónimo Ballesteros que es de edad de once años poco más o menos con vos Ginés de la Lanza pintor vecino de esta ciudad por tiempo de siete años primeros vinientes y cumplidos que empiezan a correr desde el día de Pascua de Navidad próxima pasada del año que pasó de quinientos y sesenta y seis con tal condición que vos el dicho Ginés de la Lanza le habéis de enseñar el oficio de pintor que vos sabéis y todo aquello que el dicho mi hijo pudiera a prender y le habéis de dar de comer y beber y vestir y calzar y tenerlo enfermo y sano y curarlo a vuestra costa y darle vida honesta y razonable y con tal condición que vos el dicho Ginés de la Lanza le habéis de dar y deis doce ducados al cabo de los dichos siete años por el dicho servicio que os tiene de hacer. Y prometo y me obligo que el dicho mi hijo no se irá y ausentará de vuestra casa y poder sin licencia vuestra y por vuestro mandado y os servirá todo el dicho tiempo de los*

*dichos siete años y si se fuere y ausentare que yo sea obligado y por la presente me obligo de os lo traer so pena que si así no le hiciere y cumpliere que sea obligado a os dar otro en cuenta y tan bueno y de os pagar todos los daños y costas e intereses que sobre ello se os siguieren y recrecieren y para ello obligo a mi persona y bienes raíces y muebles habidos y por haber en todo lugar y yo el dicho Ginés de la Lanza que presente he sido a todo lo susodicho habiéndolo bien visto, oído y entendido otorgo y conozco que acepto y recibo en mí al dicho Jerónimo Ballesteros (...) dicho servicio por el dicho tiempo y por (...) y con las dichas condiciones y prometo y me obligo de lo así tener y guardar y cumplir y pagar en todo y por todo según y como en esta carta se contiene y declara y para ello obligo a mi persona y bienes raíces y muebles habidos y por haber en todo lugar. Y nos los dichos Ginés de la Lanza y Francisco Ballesteros (...) que fue hecha y otorgada en la dicha ciudad de Murcia a quince días del mes de Febrero año del señor de mil quinientos y sesenta y siete años (...).*

- 7 de febrero de 1570. Testamento de Ginés de la Lanza. Not. 477, s/f.

*En el nombre de Dios nuestro señor y de la sacratísima Virgen María su bendita madre amen. Sean cuantos esta carta de testamento y última voluntad vieren cómo yo Ginés de la Lanza pintor vecino de esta muy noble y muy leal ciudad de Murcia estando enfermo echado en una cama de la enfermedad que Dios nuestro señor fue servido de me dar y estando en mi buen juicio y entera memoria recelándome de la muerte que es cosa natural creyendo como firmemente creo y*

*confieso la santísima trinidad y todo aquello que tiene y cree la santa madre Iglesia de Roma hago y ordeno este mi testamento y última voluntad en el cuál elijo y (...) por mis cabezaleros y ejecutores de él al muy reverendo padre Ginés de la Lanza beneficiado clérigo mi hermano y a Juan de Valdivieso mi sobrino vecinos de esta dicha ciudad a los cuáles y a cada uno de ellos por sí insolidum doy y otorgo todo mi poder cumplido tan bastante cual de derecho en tal caso se*



*requiere para que después de mi muerte por su propio autoridad o como bien visto le sea entren y tomen y vendan y rematen cualesquier bienes que hallaren míos y de su valor cumplan y paguen este mi testamento y las mandas pías causas que yuso irán contenidas y declaradas.*

*Primeramente ofrezco mi ánima pecadora a mi señor Jesucristo que la crió y redimió con su preciosa sangre y mi cuerpo (...) la tierra y para ello fue formado mando que sea sepultado en la iglesia parroquial de señor San Bartolomé de esta dicha ciudad en la sepultura que allí tengo y lleve vestido mi cuerpo el hábito de señor san Francisco y acompañen mi cuerpo doce clérigos con sus hachas y las cofradías de la limpia concepción y de nuestra señora del Rosel y señor san Roque y señor san Sebastián y nuestra señora de la Arrixaca porque soy cofrade en ellas.*

*Item mando que el día de mi enterramiento estando mi cuerpo presente en la dicha iglesia que digan por mi ánima una misa cantada y dos rezadas y si no fuere hora para se decir se diga un nocturno y otro día siguiente las dichas misas.*

*Item mando que los tres días de mi (...) y novena y cabo de año se digan por mi ánima en la dicha iglesia nueve misas las tres cantadas y las seis rezadas que son en cada un día una misa cantada y dos rezadas.*

*Item mando que sea llevado de ofrenda medio cahíz de trigo y dos arrobas de vino.*

*Item mando que se digan por mi ánima en la dicha iglesia las trece misas que dicen reveladas de san Amador rezadas según costumbre.*

*Item mando que se digan en la dicha iglesia tres misas a la santísima trinidad rezadas.*

*Item mando que se digan por las ánimas de mis padre y madre y de todos mis difuntos dieciocho misas rezadas.*

*Item mando que sean dichas en la dicha iglesia por las ánimas de todas las personas que soy en algún cargo que no me acuerdo seis misas rezadas en la dicha iglesia.*

*Item mando que sean dichas por las ánimas de purgatorio tres misas en la dicha iglesia.*

*Item mando que sean dichas por el ánima de Juan de Vitoria mi tío seis misas rezadas en la dicha iglesia.*

*Item mando digo y aclaro que por cuanto yo hube y heredé del dicho Juan de Vitoria mi tío ciertos bienes entre los cuales heredé unas casas con cargo que se dijese ciertas misas por el ánima del dicho mi tío y de su madre según más largamente consta y parece por una cláusula del testamento que el dicho mi tío hizo y otorgó escrito de su mano y firmado de su nombre que está en mi libro en el arca que el tenor de la dicha cláusula dice así:*

*Digo yo Juan de Vitoria que es mi voluntad que todos los años para siempre jamás se digan por el ánima de mi hermana Juana Pérez mujer que fue de Pedro Calderón dos misas rezadas cada año y se han de decir un mes antes de todos santos y otro mes después y el día y sacar sobre mi sepultura una cesta de pan y media docena de cirios y más por mi ánima el día de la Natividad de nuestro señor Jesucristo tres misas la una por mi padre y la otra por mi madre y la otra por mí / el día de nuestra señora de marzo otras tres misas por lo mismo / el día de Pascua de Resurrección otras tres misas por lo mismo / el día de la Ascensión de nuestro señor tres misas / la Pascua de Espíritu Santo otras tres misas / el día de Corpus tres misas / el día del nacimiento de san Juan tres misas / el día de la visitación de nuestra señora otras tres misas / el día de la Asunción de nuestra señora otras tres misas / el día de la Concepción de nuestra señora otras tres misas por lo mismo por lo mismo (sic) todas se puedan decir cada día una misa empezando (...) y esto dejo sobre mis casas y por patrón a Ginés de la Lanza y que sean sus hijos co este cargo y que no las puedan vender sino a parientes míos hecho en Murcia a ocho de junio año de mil quinientos y cincuenta y cinco Juan de Vitoria*



*La cual dicha cláusula de suso declaro y quiero y es mi voluntad que se guarde y cumpla según y como en ella se contiene y así lo encargo a los dichos mis hijos herederos y sucesores que sucedieren en las dichas casas porque esta es mi postrimera voluntad la cual dejo por aquella vía y forma que mejor de derecho hubiere lugar.*

*Item aclaro que me debe el convento y vicario de la Santísima Trinidad de la ciudad de Villena doce ducados los cuales son restantes de mayor cuantía de maravedíes de un retablo que yo le hice quiero y es mi voluntad que se lleve un banco que queda en mi casa y dado se cobren los dichos doce ducados hay escritura de ello ante Juan de Jumilla escribano de esta dicha ciudad a que me refiero.*

*Item aclaro que la señora doña Juana Roca viuda mujer que fue de Beltrán Pérez y yo nos concertamos que le había de dibujar pintar y dorar un retablo de la advocación de señor san Antón para una capilla que tiene en la capilla (sic) de San Nicolás y que acabado se había de tasar y juzgar por personas que lo entendiesen por la cual tasación habíamos de pasar y se me había de pagar luego lo que así fuese tasado el cual dicho retablo se acabó y llevó y tengo recibido para en cuenta del valor de él cuarenta y cinco ducados los cuales me dio y pagó en veces según parece por mi libro quiero y es mi voluntad que si yo falleciere lo hagan ver y tasar el valor que tuviere y lo que se tasare tomando en cuenta los dichos cuarenta y cinco ducados se cobre la resta de lo que se tasare.*

*Item mando y es mi voluntad que por los muchos y buenos servicios que Jerónimo Ballester mi aprendiz me ha hecho le sean dados de mis bienes veinte ducados en papeles y muestras del oficio y una losa de pórfido lo cual le dejo por el dicho buen servicio que me ha hecho por aquella vía y forma que mejor de derecho hubiere lugar.*

*Item aclaro que al tiempo que yo casé con Juana López mi mujer me trajo en caudal suyo hasta en*

*cantidad de cincuenta mil maravedíes según más largamente consta y parece por escritura que pasó ante Juan de Jumilla escribano a que me refiero.*

*Item aclaro que durante el matrimonio de la dicha mi mujer y yo hemos mejorado de los demás bienes que yo tenía y ella me trajo a mi poder hasta en cantidad de doscientos y cincuenta ducados quiero y es mi voluntad que el tiempo que se hiciere partición de los dichos mis bienes entre ella y mis herederos de la dicha su dote se le den a la dicha mi mujer la mitad de los dichos mejores y más si hubieren.*

*Item mando y es mi voluntad que por las muchas y buenas obras y año que yo tengo a la dicha Juana López mi mujer quiero que la susodicha durante que estuviere en el hábito viudal sea madre tutriz y curatriz de mis hijos y suyos y tenga guarda y administración de mis bienes y para ello le doy poder y facultad tal cual de derecho en tal caso se requiere y quiero y mando que de los frutos y rentas que rentaren todos los dichos mis bienes mis hijos sean alimentados durante que no se (...) y estuvieren debajo de la mano y administración de mi mujer y su madre y la dicha mi mujer no sea obligada ni dé cuenta ninguna de los dichos frutos y rentas de los dichos bienes y porque en recompensa de los dichos alimentos y lo que alimentare quiero que los haya y lleve de mejor en aquella vía y forma que mejor hubiere lugar de derecho y si la dicha mi mujer se casare en tal caso quiero que pierda el derecho de la curaduría y administración de los dichos mis hijos y sea obligada a dar cuenta de las dichos mis bienes con los frutos de ellos e porque esta es mi voluntad.*

*Item aclaro que debo a la señora doña catalina Hurtado doscientos reales firmado de mi nombre un conocimiento? quiero que se le paguen y vuelva una taza de plata que en su poder tiene con unas medias? más.*

*Item mando que sea dado de limosna un ducado para la obra del señor San Bartolomé quiero que se dé.*

*Item aclaro que debo a Juan Gómez mercader doce reales por razón de cierto escote que le compré quiero que se le pague lo que pareciere por su libro.*

*Item aclaro que debo a Juan Martínez mercader droguero tres reales de cierta mercadería que le compré quiero que se le pague.*

*Item aclaro que me debe Martín Álvarez clérigo beneficiado de la iglesia mayor treinta y seis morerales que arrancó de mi plantel que tengo en la Algualeja a real y medio el par que montan veintisiete reales quiero se cobren de él.*

*Item aclaro que debe doña Beatriz Resal beata dos ducados quiero que se cobren de ella.*

*Item aclaro que me debe Gutiérrez boticario catorce reales de unas cajas que le pinté y son de resta de ellas quiero que se cobren de él.*

*Y cumplidas mis mandas y este mi testamento en todo y por todo según y como en él se contiene en todos los demás bienes que se hallaren ser míos y me pertenecieren así en esta dicha ciudad de Murcia como en otras cualesquier partes deo de ellos y en ellos por mis legítimos herederos a Jerónimo de la Lanza y a Miguel de la Lanza y a Francisco de la Lanza y a Juana de la Lanza y Ana de la Lanza e Isabel de la Lanza mis hijos legítimos y de la dicha mi mujer para que los partan todos por iguales partes.*

*Este es mi testamento y última voluntad y revoco y anulo y doy por ningunos y de ningún valor y efecto todos otros cualesquier testamentos codicilos mandas que antes de éste haya hecho y otorgado ante cualesquier escribanos para que valgan ni hagan fe en juicio ni fuera de él salvo este testamento que el día de hoy hago y otorgo ante el presente escribano el cual quiero valga por mi testamento o por mi codicilo o por escritura pública o por aquella vía y forma que mejor de derecho hubiere lugar en testimonio de lo cual otorgué esta carta de testamento y todo lo en él contenido ante Francisco Romero escribano público de esta dicha ciudad y ante los testigos de yuso escritos que fue hecha y otorgada en la dicha ciudad de Murcia en las casas del dicho otorgante a siete días del mes de febrero de mil quinientos setenta años siendo presentes por testigos para ello llamados y rogados que vieron al dicho otorgante en su buen juicio y memoria Pero Serrano y Luis Fernández Tacón clérigos curas de la iglesia de señor San Bartolomé y Juan de Villanueva y Diego de León y Jusepe Hernando de Roeles vecinos de Murcia y por la gravedad de la enfermedad de una herida que el dicho otorgante tenía en la mano derecha no pudo firmar y lo firmó a su ruego un testigo en esta carta y (...) así.*

*Diego de León. Luis Hernández Tacón. Pasó ante mí Francisco Romero, escribano.*

• 15 de Febrero de 1570. Inventario post mortem. AGRM – AHPM. Not.48. fol. 118.

*En la muy noble y muy leal ciudad de Murcia dentro de las casas de los herederos de Ginés de la Lanza, difunto, que es en la colación de San Bartolomé, a quince días del mes de febrero año del señor de mil y quinientos y setenta años --- ante mí Antonio de Bascuñana escribano público y de los testigos de yuso escritos pareció presente Juana López, viuda, mujer que fue de Ginés de la Lanza, difunto, vecina de esta ciudad y dijo que*

*por cuanto el sábado próximo pasado que se contaron once días de este presente mes de febrero y año susodicho el dicho Ginés de la Lanza, su marido, murió y pasó de esta presente vida y porque según derecho ella es obligada de hacer inventario de todos los bienes que el dicho su marido dejó al tiempo de su fin y muerte, por tanto dijo que hacía e hizo el dicho inventario en la manera y forma siguiente:*

*Primeramente un arca quebrada por delante con tres gonces pintada de amarillo que tiene pintados tres grifos en la cual hay dos cajones y en la dicha arca hay lo siguiente:*

*Primeramente un librico de cuarto pliego en que hay treinta y dos hojas de dibujos de rasguños.*

*Más ciento y setenta y siete hojas en papel de pliego entero entre chicas y grandes y empiezos de dibujos del oficio.*

*Más siete paletadas? de pino del oficio de poner en el pulgar.*

*Más cincuenta papeles de a ocho? alto? pliego pinchados y por pinchar y entre ellos algunos aceitados.*

*Más ciento y ocho hojas entre chiquitas y grandes aceitadas y por aceitar que tienen dibujos.*

*Más otra arca pintada de amarillo y negro.*

*Más siete rollicos de papeles pinchados y por pinchar de obra tocante al oficio chicos y grandes.*

*Más veintiuna hojas chicas y grandes del dibujo del oficio.*

*Más siete molones de piedra entre chivos y grandes de pórfido? tocantes al oficio de pintor.*

*Más tres hierrecicos tocantes al oficio de pintar rosillas.*

*Más tres piedras de bruñir embastadas chicas y grandes.*

*Más cuatro dientes de bruñir embastados.*

*Más tres huesos de picar.*

*Más media libra de (...) de Pisa?*

*Más una onza de carmín de Indias en una caja redonda con otras colores en unos papeles pequeños.*

*Más una (...) de espalto de hasta media libra de peso.*

*Más ocho rostros pintados al aceite en dos papeles.*

*Más dos piedras de moler colores de pórfido? tocantes al oficio, la una grande y la otra pequeña.*

*Más una losa grande de piedra mármol para moler colores.*

*Más una mesa de cuatro pies en que están las dichas cosas.*

*Más una redoma que tiene hasta media libra de aceite de linaza.*

*Más otras ocho redomas pequeñas y grandes con aceite hasta (...) onza cada una (...) Y de nueces.*

*Más un lebrillico de agua en que se tienen las colores.*

*Más un asnillo de palo del oficio*

*Más un rostro de San Juan pintado al aceite.*

*Más un rostro en un papel pintado al aceite*

*Más tres mesas de gonces la una de nogal y las dos de pino la una grande y las otras pequeñas.*

*Más tres medias sillas de espaldas y dos pequeñas de cuero*

*Más dos escaleras de pino la una de quince? escalones y la otra de cinco.*

*Más un (...) pequeño*

*Más una (...) de cuatro pies grande.*

*Más una tinaja? pequeña de tener vino*

*Más un mortero de piedra mármol quebrado por el rostro con su mano de palo.*

*Más dos arcas pintadas de amarillo y negro grandes.*

*Más otras dos arcas grandes sin pintar.*

*Más un armario pequeño con cuatro cajoncicos para tener colores.*

*Más cuatro orzas de tener aceitunas.*

*Más dos tornos de hilar seda con sus aparejos.*

*Más cuatro calderas y un caldero de pozo dos chicos y dos grandes.*

*Más treinta y siete papeles grandes de historias dibujadas y pinchadas.*

*Más treinta papeles dibujados del oficio.*

*Más un librico de estampa de dibujos*

*Más dieciséis papeles dibujados.*

*Más pliego y medio de papel con ocho rostros.*

*Más otro papel con un papagayo pintado.*

*Más un señor San Sebastián pintado en un lienzo al aceite.*

*Más otro rostro en un pedazo de lienzo al temple pintado.*

*Más otro lienzo de lejos (...) historia de Narciso.*

*Más otro lienzo con la historia de San Jerónimo y San Cristóbal.*

*Más una tabla bosquejada de la Asunción de Nuestra Señora pequeña.*

*Más otra tabla del bautismo de San Juan.*

*Más otra tabla de San Juan pequeña con el cordero en brazos bosquejada.*

*Más un cuadro de la historia de los reyes bosquejado.*

*Más otro cuadro del nacimiento bosquejado.*

*Más una tabla de Nuestra Señora con un niño en brazos pequeña.*

*Más una tabla bosquejada de San Jerónimo y San Isidro.*

*Más un cristo crucificado de madera pequeño.*

*Más ocho rollados de papeles dibujados y pinchados*

*Más un librito (...) pequeño de cuarto pliego de dibujos de estampa.*

*Más otro libro de dibujos encuadrado en pergamino.*

*Más dos rollicos de papeles pinchados y dibujados.*

*Más veinte historias de estampas.*

*Más la coronación del emperador dibujada en estampa.*

*Más otro libro de escudos de armas y romanos pinchados y por pinchar.*

*Más un libro de (...)*

*Más otras ocho estampas de la diosa Venus.*

*Más doce hojas de estampa de caballería angostas?*

*Más doce papeles de medio pliego cada uno dibujados y pinchados.*

*Más un libro de treinta y siete hojas de (...) y de dibujos.*

*Más un libro de cien hojas de estampa y dibujo*

*Más otro libro de cien hojas de medio libro de marca mayor de dibujos y estampa.*

*Más otro libro de cien hojas chicas y grandes de estampa y pinchados,*

*Más otro cuaderno de dieciséis hojas de lo mismo.*

*Más otro cuaderno de setenta y cinco hojas de lo mismo*

*Más un librico de est[ampa] del testamento viejo...*

*Más otro cuaderno de veintisiete hojas de estampas de burros.*

*Más otro cuaderno de cincuenta y cinco hojas de estampas y dibujos.*

*Más otro cuaderno de treinta hojas de lo mismo entre chicas y grandes.*

*Más otro cuaderno de cuarenta hojas los más rostros pintados en aceite.*

*Más otro cuaderno de veinticinco hojas de lo mismo.*

*Más otro cuaderno de sesenta y seis hojas de lo mismo.*

*Más otro cuaderno de setenta y cinco hojas de lo mismo.*

*Más otro rollo de papeles pinchados y dibujos.*

*Más un pergamino con la quinta angustia pintada al aceite.*

*Más otro rollo de papeles y de burros y estampas.*

*Más una alfombra.*

*Una artesa*

*Un cedazo*

*Tres tinajas de tener agua*

*Más una sartén grande.*

*Y otra pequeña.*

*Un mortero de cobre con su mano.*

*Dos asadores.*

*Raíces*

*Primeramente unas casas de morada en la colación de San Bartolomé que afrontan con Bonmaytin y con tres calles públicas.*

*Más un corral fuera de casa que afronta con corral del racionero Tomás Balibrea y con calle pública.*

*Más seis tahúllas de moreral en el Algualeja en dos pedazos que afrontan con Antonio Riquelme*

regidor y con Diego López pistolero y con tierras de Pedro Riquelme regidor y con Juan Jufré con cargo el bancale de debajo de ocho ducados de censo a Francisco Elías de Arróniz y el otro hace cinco ducados a Diego de Torres.

Más otro moreral de tres tahúllas poco más o menos en el pago del Pontel que afrontan con el malecón y con el acequia y con la viuda de Tomás con cargo de tres ducados de censo a Martín Álvarez capellán de Salvador Navarro.

*Deudas*

Primeramente que se deben a la viuda de Hernando Hurtado de Roeles doscientos reales.

Más que se deben dos ducados a la viuda de García López

Más que se deben a Ginés de Alhama del corral que compraron de resta veinticuatro ducados.

Más que se deben a la viuda de Valdivieso diez ducados y más los otros diez que corren para en cuenta de ello tiene recibidos cuatro que le dimos en dineros digo que son cinco y más que les traspasó Ginés de la Lanza en Pero Martínez (...) y su mujer cuatro ducados.

Más se deben a Juan Gómez mercader veinticuatro reales.

Más a Luis de Galbe? mercader cincuenta y nueve reales y medio de ropa

Más declaro que debe la de Beltrán Pérez ciertos maravedíes de un retablo que fue retasado.

Más que le deben en Villena de resta de un retablo doce ducados los cuales son para acabar de dorar y acabar el retablo que aún no está acabado.

Más que se deben en las pensiones corridas de los censos.

Más cincuenta zarzos poco más o menos.

Y ciertas panelas.

Y así hecho el dicho inventario en la manera y forma que dicho es la dicha Juana López dijo que juraba y? juró por Dios y sobre la señal de la cruz en forma debida de derecho que ella ha hecho este inventario en presencia de Miguel de la Lanza beneficiado hermano del dicho su

marido y que por su mano de él ha pasado todo y que a lo que ella entiende y alcanza so cargo del dicho juramento no hay fraude ni engaño de él y protestó que si algunos bienes además de los puestos y declarados pertenecieren a se poner en inventario y se hallaren que ella los pondrá siéndole pedido so cargo del juramento que hecho tiene.

Los cuales dichos bienes quedaron en poder de la dicha Juana López la cual prometió de dar cuenta de ellos a los herederos del dicho su marido o a quien de derecho los hubiere de haber cada y cuando que les fueren pedidos so pena que los pagará con el doblo y las costas y para ello dijo que obligaba y obligó su persona y bienes raíces y muebles habidos y por haber en todo lugar y por la presente carta dio poder a las justicias y jueces de su majestad así de esta dicha ciudad de Murcia como de otras partes y lugares que sean ante quienes esta carta pareciere y de ella fuere pedido cumplimiento de Justicia a la jurisdicción de cualesquier (...) se somete y sojuzga? y renunció su propio fuero y jurisdicción y la ley sit (...) convenerit de jurisdicción para que por todo rigor de derecho le compelan y apremien al cumplimiento de esta carta como si por sentencia definitiva fuese condenada y la tal sentencia por ellos fuese consentida y pasada en cosa juzgada sobre lo cual renunció las leyes de su favor y la ley de general renunciación hecha de las leyes no valga. En testimonio de lo cual otorgó esta carta ante el escribano público y testigos de yuso escritos que es hecha y otorgada en la dicha ciudad de Murcia el dicho día, mes y año susodicho siendo presentes por testigos especialmente para ello llamados y rogados Diego Vélez, Salvador Fernández y Miguel de la Lanza, vecinos de la dicha ciudad de Murcia y porque la dicha Juana López otorgante dijo que no sabía firmar lo firmó aquí por ella el dicho Miguel de la Lanza beneficiado.

- 4 de Julio de 1571. Cartas de Juana López, viuda de Ginés de la Lanza, a Antonio Hernández, tejedor de terciopelo, inculpada en la muerte de su marido. AGRM – AHPM. Not. 6, s.f.

1571 Julio 4

*Juana López, viuda de Ginés de la Lanza, en nombre de sus hijas menores a las que tutela y de sus otros hijos, pide que se abra información para proceder a perdonar a Antonio Hernández, tejedor de terciopelo, culpado de la muerte de su marido. Se han concertado previamente en que Antonio Hernández le dará doscientos cincuenta ducados en compensación por los gastos y daños recibidos por la dicha muerte. Juan de Villanueva, vecino de Murcia, dice bajo juramento que conoce lo tratado entre Antonio Hernández y la Juana López, viuda de Ginés de la Lanza, y que a ésta, dada su pobreza, le es más útil y provechoso recibir los 250 ducados que seguir el pleito con el tejedor. Antonio de Bascuñana dela Flor, escribano, dice bajo juramento que tanto Antonio Hernández como Juana López son pobres y que a la viuda e hijos de Ginés de la Lanza les conviene más aceptar los 250 ducados que seguir pleito por la muerte de su marido y padre. Gaspar de Henao y Pedro de Hita, también testigos, declaran en igual sentido que los anteriores. En vista de las declaraciones de los testigos el alcalde mayor da su licencia para que Juana López pueda perdonar a Antonio Hernández. Testimonio del escribano Francisco Romero de una cláusula del testamento de Ginés de la Lanza, pintor, otorgado ante él el 7 de febrero de 1570, por la que se instituye a Juana López por madre tutora y curadora de los hijos menores del matrimonio, lo que le daba plena facultad para la administración de sus bienes, con la obligación de alimentarlos con los frutos y rentas que generasen y quedando ella propietaria de los mismos una vez que los hijos hubieran salido de la patria potestad. (Fols. 100*

a 103)

1571 Julio 24

*“En el nombre de Dios todo poderoso... sepan cuantos esta carta de perdón vieren como nos Juana López viuda mujer que fui de Ginés de la Lanza difunto y Juana de la Lanza y Ana de la Lanza hijas del dicho Ginés de la Lanza y de la dicha Juana López por nos (...) y cada uno de nos por lo que nos toca y yo la dicha Juana López por mí misma y en nombre y como madre tutriz y curatriz y legítima administradora que soy de las personas y bienes de la dicha Juan de la Lanza y Ana de la Lanza e Isabel de la Lanza y Ginés de la Lanza y Jerónimo de la Lanza mis hijos y del dicho Ginés de la Lanza mi marido en virtud del poder y administración que para ello me dio el dicho Ginés de la Lanza mi marido por una cláusula de su testamento con que murió que pasó y se otorgó ante Francisco Romero escribano público de la dicha ciudad y usando del poder licencia y facultad a mí la dicha Juana López como tal administradora de los dichos mis hijos dado por la justicia de esta ciudad para otorgar esta escritura con que lo uno y lo otro es del tenor siguiente.*

*Aquí la curaduría y licencia*

*Otorgamos y conocemos yo la dicha Juana López por mí misma y como madre tutriz y curatriz de los dichos mis hijos según dicho es y nos las dichas Juana de la Lanza y Ana de la Lanza junto con la dicha Juana López nuestra madre y cada una de nos por (...) toca juntamente y de mancomún y a voz de uno y cada uno (...) y tenido y obligado por si y por el todo re(nunciando) como renunciamos las leyes de la mancomunidad y las (...) que en este caso se*



*deben renunciar como en ellas (...) una de ellas se contiene (...) que por cuanto en (...) del mes de febrero de mil quinientos y setenta años en una cuestión y enojo que hubieron entre Antonio Hernández (y Ginés) de la Lanza marido y padre de nos las susodichas y (...) el dicho Ginés de la Lanza salió herido en un dedo de la m(ano) derecha herida de que falleció y pasó de esta presente (vida) sobre lo cual se hizo proceso el dichodía ante (...) ciudad y yo la dicha Juana López pormí en nombre de mis hijas parecí ante la dicha justicia a requerir (...) Antonio Hernández y pormí en el dicho nombre (...) citada y se citó por los términos del derecho (...) (Fol 104)*

*negocio estuvo en estado de ponerle acusación todo lo cual hacías contra el dicho Antonio Hernández diciendo haber sido culpado en la muerte del dicho Ginés de la Lanza como se contiene en el dicho proceso y autos que pasaron ante el licenciado Varela corregidor que fue en esta dicha ciudad y por ante el presente escribano y el dicho corregidor ha procedido en la dicha causa en ausencia y rebeldía contra vos el dicho Antonio Hernández hasta el estado susodicho y porque ahora nos las susodichas hemos sido certificadas y sabedoras que el dicho Ginés de la Lanza nuestro marido y padre fue causa de la dicha cuestión y dio ocasión a la dicha herida y a su muerte y que la dicha herida era muy poca y en un dedo y por mal recaudo y excesos que hizo y faltas de cura que tuvo murió y pasó de esta presente vida de todo lo cual estamos certificadas por muchas personas que se hallaron presentes a la dicha cuestión y supieron la causa de ella y porque a nosotras como mujer e hijas del susodicho nos consta sobre que sucedió? y la culpa que el dicho Antonio Hernández en ella tuvo y el mal recaudo que el dicho Ginés de la Lanza tuvo en su cura y excesos que en ella hizo, por tanto acatando todo lo susodicho y por servicio de Dios y de su bendita madre y porque nuestro señor quiera perdonar el ánimo del dicho*

*Ginés de la Lanza y la curar cuando allí vamos, y por ruego de buenas personas que nos lo han rogado y porque vos el dicho Antonio Hernández nos habéis dado y pagado para hacer bien por el ánimo del dicho Ginés de la Lanza y para ayuda a las costas que en prosecución de lo susodicho hemos hecho y pérdida y daños que por ello se nos han seguido y recrecido doscientos cincuenta? ducados de la moneda usual y corriente en Castilla de los cuales nos tenemos y otorgamos autos? el dicho Antonio Hernández por bien contentos y pagados? y entregados a toda nuestra voluntad sobre que renunciamos la excepción del engaño y de la innumerata pecunia y leyes de la prueba (...) cómo yo la dicha Juana López por mí y en el dicho nombre de las dichas mis hijas otorgamos y conocemos que perdonamos al dicho Antonio Hernández la muerte del dicho Ginés de la Lanza nuestro marido y padre y todo cualquier cargo y culpa que por razón de ello podría y pueda ser impetrado? y cualquier otro crimen? que (...) cometió o pudo cometer en todo ello? y que proceda del dicho pleito por y sobre ello sea perdonado? nos apartamos y desistimos desde luego y lo (...)*

*(Fol 104 vto) y pedimos y suplicamos a Su Majestad y al dicho señor corregidor en su nombre ante quien el dicho pleito pende y a todas las justicias y jueces de estos reinos que a nuestro pedimento ni (...) ni en otra manera no procedan contra vos el dicho Antonio Hernández y contra vuestros bienes ni herederos por razón de la dicha muerte a ninguna pena civil ni criminal antes suplicamos a Su Majestad en este caso remita y perdone su real justicia y absuelvan y den por libre y quito de la dicha culpa al dicho Antonio Hernández pues en ella el dicho Ginés de la Lanza nuestro marido y padre fue el agresor y causa de la dicha muerte por las causas arriba declaradas y desde luego vos remitimos y perdonamos todo y cualquier derecho y acción que contra el dicho Antonio Hernández y sus*



*bienes tenemos y podemos tener en cualquier manera y de todo ello vos damos por libre y quito y prometemos y nos obligamos que nosotros ni los demás nuestros hijos ni hermanos ni otros por nos ni por ellos no iremos ni vendremos contra este dicho perdón ni contra cosa alguna de lo en él contenido (...) que fue hecha y otorgada en la dicha ciudad de Murcia en casa de la dicha otorgante a veinticuatro días del mes de Julio de mil y quinientos y setenta y un años (...)(Fol 105)*

1571 Julio 25. Carta de obligación de pago de Antonio Hernández Ortiz y su mujer, Jerónima Jiménez, a Juana López, viuda de Ginés de la Lanza, de 150 ducados, resto de los 250 en que se acordó el otorgamiento de la carta de perdón por la muerte de Ginés de la Lanza en concepto.

*(...) de las costas y gastos y daños que se os habían recalcado por la muerte del dicho Ginés de la Lanza vuestro marido en que decían ser culpado (...). (Fols. 98 y 98 vto.)*

1571 Julio 25

Escritura por la que Antonio Hernández acepta ciertas condiciones para el otorgamiento de la carta de perdón que le da Juana López, viuda de Ginés de la Lanza, como inculcado en la muerte de su marido.

*(...) y porque al tiempo y cuando se hizo el dicho perdón quedó concertado que él no viviría con su casa, mujer ni familia ni en otra manera en las casas que tiene en la parroquia de San Bartolomé junto a las del dicho Ginés de la Lanza ni iría a estar ni estaría oyendo misa en la iglesia de San Bartolomé de la dicha ciudad ni en la iglesia de Santo Domingo por todo? el tiempo que quisiere e fuese la voluntad de la dicha Juana López (...) En caso contrario el perdón quedaría sin efecto y la viuda podría seguir la causa contra Antonio Hernández. (Fols. 99 y 99 vto)*

## **Joan de Burgunya:**

- 31 de Noviembre de 1496. Consignación de capilla a Joan de Burgunya. ACO. Libro de consignaciones del cabildo de 1430 a 1514. Sig. 1049, s.f.

Mestre Johan Pintor.

*31 dies de noembre del any mil iiiiº lxxxxbi*

*Lo ven(er)able moss(en) Francsth P(er)ez canoge sindich pr(o)curs e moyordoms del ven(er)able capitol de la Iglesia colegial del Senyor Sent Salvador de la ciutat de Oriola de voluntat e espreso consitiment del dit ven(er)able capitol fue gracia a Mestre Johan de Burgunya, pintor, comorant a present en la dita cuitas p(re)sent etc. de la Capella de Sent Anthony e de la Verge Maria de Monserrat instituyda dints la dita iglesia pa(ra) que en dita capella se haia aseptular e temit sepultura pa(ra) ell, muller e fills quant deu volent pemra muller. Ab les*

*contions infra scrites // P(ri)mo que lo di Mestre Johan sia tegunt e ab la present se obliga dints terme de quatre anys de huy avant comptadors fer hum retaule de fusta en la dita capella e pintar aquell ab les ymatges que huy en dia sons en la dita capella e de aqui avant les devocions e ymatges que ell volra. E p(er) semblant pintar la capella e cel de aquella de atzur e estrtelles. E ffet lo dit retable e coses desu(s) dist se obliga e promete dints altres quatre anys a pres segunt fer hun rextat de ferre stanyat en la dita capella. / E Attes lo dit capitol haver li feta gracia de la dita capella ab leo condiciones de sus dets / lo dit Mestre Johan revent acceotant dita gracia consigna vint sols censals p(er)petuals p(er) rahó*

*de dos anniversaris que aquell cascun any val se diguen celebra(r) en la dita iglesia so es la hun en la vigilia de Sent Johan del mes de juny et laltre en lo endema del jorn e festa de Sent Luch ab vespers e misa e absolutions en las dits vespres e misas los cuales dits vint sols cantals p(er)petuals se haien a distribuir e partir ab aq(ue)lls canjes beneficiats e preveres qui a les dits vespres e misas p(re)sents seran/ la qual dita consignació los fa haver e ten\_ en aquella quantitat que lo dit Mestre Johan ti de haver e cobrar del retarle de la Verge Maria del Roser de la qual sons admisnistradors los ven(er)ables moss(en) Pe(re) Argensola e moss(en) Gyllem Baltasar canoges e de aq(ue)lla dita quantitat puxen pendre dolents reals dich Tresens sols pa(ra) obs de comrpar los dits vent sols censals p(er)petuals/ restant en per a carrech de pagar lo dret de mostizario al s(senyor) Rey al dit ven(er)able capitol/ Obligare(n) la huna part al altra e la altra al*

*altra so ed lo dit venerable moss(sen) Ffrancesch P(er)ez en nom del dit capitol los vents rendes e drets del dit capitol e lo dit Mestre Johan de Burgunya, pintor, si e tots sos bens a vits e per haver en tot loch etc.*

*Testimonis feren p(re)sent a les dices coses lo hono(cable) en Johan Miró, mayor de dies habitador de Oriola e Mestre Pe(re) Pasquar, pintor, de Niza comorant de p(re)sent en la dita ciutat de Oriola. E p(er) (...) atribuyda yo Pere Fferrand(e)z de Safes p(er) au(to)ritat real not(ario) publich p(er) tots los regnes de Arago e Valencia e la ciutat de oriola la p(re)sent e consignació en la forma desus deta de p(ro)pia ma traguí e scrivi en aq(ue)lla (...) lo (...) de act de Notaria sig (firma de Notario) ne*

*A sis dies de Juny del Any mil Cmhentos e dos.*

• **Libro de consignaciones del Cabildo 1430-1515. ACO. Sig. 1049. Fol. 68-69.**

*Los (sacerdotes) e ven(er)ables moss(en) G(uille)m, Joha(n) de Soler, moss(en) Joha(n) P(er)ez capitol, (...) Masquefa, moss(en) P(er)e Argensola, moss(en) Miquel Roiz, moss(en) Joha(n) Martin(e)z, moss(en) Antony p(er)ez Felipe, Moss(en) Joha(n) Ram(i)rhez e moss(en) Jaume de Soler canoges de la iglesia colegial de (l) Senyor Sent Salvador de la ciutat de Oriola capitulament congregats dints? la dita Iglesia pa(ra) fer e otrogar las cosas infra sc(r)its Artenet e regonexet que en (...) dies pasats lo ven(er)able moss(en) Francesch P(er)ez canoe e mayordorm e (...) del dit ven(er)able capitol de vol(u)ntat e consentiment de aquell ffeu gracia a Mestre Joha(n) de Burgunya, pintor, vehi de la dita cuitat de la capella de Sent Anthony e de la Verge Maria de Mons(e)rrat constituyda dints la dita iglesia pa(ra) que en la dita capella se hagues aseputar*

*ell muller e ffills ab certs conditions conteguides E declarades en lo con (...) de la dita gracia rebut p(er) lo not(ario) infra scrits sots (...) de XXI dies de noembre del any mil mºlxxxx bI en lo qualls dites cosas pus largamet? (...) ¿appare(s) E p(er) compiler les dites conditio(n)s e concordia e part de aquells consigna vint sols p(er)petuals sobre? Les cosas dena? prixe dits sogra/sopra fira? P(er) dos anniversaris que aquell volqué cascun any se dignese(n) e celebrase(n) en la dita iglesia en certes jornad(a)s e fests contegudes en lo dit \_arte? De obligar rebut p(er) lo not(ario) infra scrit sots lx de onze dies del m(e)s de Juny del any mil mºlxxxxbmyº en lo cual les dites cosas conste(s) e appare(s) al qual se refire // e con lo dit Mestre Joha(n) no ha tengut facultat ne possibilitat complaire ab lo dit ven(ar)able capitol les cosas*

concordats e pactades si e p(er) la form que era obligat p(er) los dits contracts de la gracia fets de la dita capella e sepultura e consignacio p(er) aquell feta dels dits xx s(ol)s censals p(er)petuals// ha Terminada? La dita capella de vol(u)ntat e consentiment del dit ven(ra)ble capitol al hon(rable) e discret en Ffrancesch P(er)ez not(ario) segons appar p(er) contracts? Rebut p(er) lo ven(ar)able moss(en) Alfonso X(\_stofol Domer not(ario) (...) de la dita iglesia sots (...) de quatre dies del mes de Juny den any p (...) Sent mil Cmhentos e dos en lo qual les dits coses conste(s) e appare(s)//

E son en lo dic de huy los bits (...) (reverendos) e ven(er)ables canjes e capitol de la dit iglesia// Vist que los contracts que ab lo dic Mestre Joha(n) de Burgunya, pintor; no teniens fforma de (...) neguna p(er)fecto tots concordament e neguno ¿disrepan? ¿Ffahere(\_)? Gracia al dit en Ffrancesch P(er)ez not(ario) qui present recent e arreptant es de la dita capella de Sent Anthony e de la Verge Maria de Monserrat (...) dita pa(ra) que en la dita capella se haga aseptular ell, muller e fills mare e ger(\_ma moss(en) Anthony Fferranz canoge e los seg p(re)sents e (...) e lo dit en Ffrancesch Pe(re)z Not(ario) rebent e acceptant la dita gracia de la dita capella e sepultura a ell feta p(er) los dis (...) (sacerdotes)? E capitol de la dita iglesia/ Consigna al dit ven(er)able capitol qui p(re)sent eb/o aqui p(er) temps ¿Ba? De la dita iglesia e al not(ario) infra scrits en no(m) e lorch de aqu(e)lls stipulario rebent XXX s(ol)s censals p(er)petuals en e sobre? Hereditat que aq(ue)ll te eposeheux ffranca e q(ui)ta en la p(...))tida del Areyt qui (...) compte cinquanta thes porch mes o meys confrontats de una p(ar)t ab lo Rin de Segura e de altra p(ar)t ab la (...) de Almoradi e de altra p(ar)t ab thes (contracció encima) del hono(rable) en Loys Argensola e de altra part al thes (contracció encima) de Joha(n)// la qual

dita consignación fea p(er) raho de tres anniv(er)saris que aq(ue)ll volre digue(s?) e celebre(s?) en la dita iglesia din(t)s la dita capella /so es la hun aniversari la jorn e festa de Sent Felip e Sent Jaume// la (...) lo jorn de Sent Anthony (...) segner?// Laltre lo jorn de Sent X(ri)stofol ab ses vespres e misa e absolutions axe en les vespres com en la misa los quals dits tre(n)ta sols censals p(er)petuals se haien a distribuyr e partir en aquells canjes (...) qui presents (...) es (...)// La qual consignacio los feu han e temp en obligations de tots sos (...) e (...) la dita consignacio dels dits xxx s(ol)s censals promet donar e pagar cent sols pa(ra) (...) de la obra (...) ge la dita iglesia en (...) fforma pagadors vint sols cascu(n) any fins tant aq(ue)lls complidament (...) pagats// p(ri)ncipiant a fer la p(ri)mera paga dels dits vent sols de huy (perdido) hun any e de alli avant (...) any en lo dit dia e terme..// e ami amer (...) lo dit en Ffrancesch P(er)ez promet es obliga fuer hun retail en la dita capella de drap ab les figures que volra/ o en altro? (...) A honor (...) a les quals cos(e)s e sengles axi artendres? E cumplir obliga (...) e sos (...) en sexi empo que tota hara e quant lo dit en Ffrancesch P(er)ez Not(ario) dura al dit ven(er)able capitol o al \_\_\_ de aquell qui (...) es/ o? p(er) (...) ha? Vint e does √ vint sols en din(t)s (...) pa(ra) obs de (...) los dits XXX s(ol)s censals en tal (...) lo dit ven(er)able capitol e o lo \_\_\_ de aquell sie en tegunts reble? E arreptat les dites vint e dos (...) e (...) pa(ra) obs de comprar los dits cantals e de aqui (...) la dita ereta (...) \_ la (...) consignats los dits xxx sb (sols) cantals reste? Lliure franca e quita de aq(ue)lls segons que de p(ri)mer era (...) de la dita consignacio (...) que si dret algu? De mortizario se ha a pagar reste acarrech? Del dit ven(ar)able capitol e no del dit en Ffrancesch P(er)ez Not(ario) / e (...) dita (...) e no sens aquella fia la neta consignado

*etc (...) sex? Que no puxa dir pasar ni allegar que la dita consignación e cosas en lo dit contract contengudes no hara fret concordat e plans? Segons dit els (...) / a les quals cos(e)s axe atterder e compiler obligar e la una part a l'altra e l'altra al altra so es lo dit ven(er)able capitol tots los bens rendes e drets d(e) la dita iglesia e lo dit en Ffrancesch P(er)ez Not(ar)io tots sos (...) e drets (...) e p(er) (...) e havets p(er) (...) tots e qualls (...) contracts e obligations fits? Entre lo di ven(er)able capitol e lo dit mestre Joha(n) de Burgunya pinot haver aq(ue)lls p(er) milles? (...) E (...) sens algun(s) (...) e valor etc.*

*Testimonios (...) p(re)sentí a les dites cosas moss(en) B (...)tyholomeu (...) e en Ffrancesch Dartes? Citadand de Oriole.*

*La P(re)sent jurist? De consignacio es (...) p(er) mi P(er)e FFerrande(e)z de Sayar p(er) autoritat real not(ar)io publich p(er) tots los Regnes de Arago e Valencia e de la ciutat de Oriola dels libres notas meg? E p(er) so que ffehi sia / atribuyda (...) aq(ue)ll de (...) ma e (...) lo (...) en (...) publiques e de art? De notario sig (firma)ne*

## Otros:

- 24 de abril de 1492. Libro de consignaciones del Cabildo 1440-1515. ACO. Sig. 1049, s.f. Consignación de la Capilla de santa Catalina a la familia Desprats.

*Die xxiiii de abril del anny nostre senyor MLIIIILXXXII (1492)*

*Lo mag. En p(ere) Desprats, moss Jaume Desprats cavaller habitants de la ciutat de Oriola ab dins? Ensemps configurens als Vena(r)bles canoges e beneficiats de la (E)glesia collegial de Senyor Sent Salvador de la dita ciutat non barselles forment asorrent? Les quals fans? De sens les p(er) (...) següents:*

*Pmo gmes? Par\_mes? Tres barrenes?.*

*Item los hereden? Johan P(er)ez de Ximena tres Barelles?.*

*Item Andreu de Murcia tres Barelles?lo qual consignacio faheres per raho de dobla del vene(r)able moss Francesch Desprats canoe de la dita (E)glesia e per hu(?) (...) que lo sobre dits canoges capital de la dita (E)glesia arostumens a dit celebrar ppetualment rapu(?) any en la Capella de Santa Catalina constituïda dins la dita*

*(E)glesia en la qual los sobre dits tenes Luz? Sepultura lo qual dit (...) se? (...)Celebrar lo jorn e festa de Santa Catalina / ab tal conditio empo que lo dit Vene(r)able capitol sia tengut amortizar lo dit a (...) Com fa sia amortizada la doblad esas? Dita del dit moss Francesch Desprats restant empo en la senyorsa? Dels lorsmes? E fadigues? Los sobre dits consignadors (...) pmeterze fer han(?) e (...) ets obligarse (...) et (...)tots ses bno e drets ets (...)ets*

*Testimonis lo mag. En Anthony de Fontes e en Jaume de Sent Andres de Oriosa habitador e vehi. E per ço que als dites cosas ffe bisia (...) yo Pe(re) Fferrandez de Mesa per autoritat real nota publish p(er) tots los Regnes de Arago Valencia e de la ciutat de Oriola receptor de la dita Consignacio la p(re)sent ceba de Sepultura ma (...) e peras et en (...) aposiso ? Men arostomat de art de notaria fir (...)me*





## ***Abstract***

Subsequently, during a short but intense time of study in the Museo de Arte Sacro de Orihuela, it came to life the idea of a catalogue raisonné regarding the city's Renaissance artworks were still waiting for a rightful and complete study. Analyzing all the study elements, Orihuela was not but the iceberg's tip in the comprehensive pictorial overview of Murcian in the XVI century. The artistic reality of the ancient diocese of Cartagena -Murcia, Orihuela y Albacete- during the XVI century renaissance period has been one of the most considerable problems of the local history of art. The most recent studies aim to increase the knowledge of the said period and bring to light the complex overview to place artistic personalities, aesthetic influences, and precise attributions of the artworks produced during this period, which traces have been lost during the years and the coming of new art movements.

Thanks to the number of documents kept in the different archives of the area, today we can confirm that Murcia, and Albacete, and Orihuela, in a minor way, have been city enriched by a great artistic activity during the first part of XVI century, which has been characterized by the followers of Hernando de Llanos pictorial school, along with painters as Andrés de Llanos, Juan de Vitoria or the Lanza family. This tendency to Italianise will gradually evolve following the fashion and the taste of the society, until, yet in the third quarter of the century, we can witness a stylistic revolution lead by a new generation of artists coming from all corners of the reign and fully educated as painting masters.

The Italian inspired Renaissance will come to Murcia during the second decade of the XVI century, with Hernando de Llanos's artistic figure, Leonardo Da Vinci's former collaborator in the now lost Battle of Anghiari in Palazzo Vecchio in Florence. This moment will set a before and after in the Mercian painting, just as the arrival of Llanos meant the introduction of a great artist with a pioneering style and a lot of public support. Nevertheless, after the death of Hernando, a variety of artists followed his leading star with more or less fortune, pursuing a successful painting style but now adapted to the local taste. A common element, about these artists but also the ones that



will follow, is that the artist workshops established themselves in Murcia during the XVI century, from where they would serve all the neighboring cities such as Orihuela and Albacete, creating an interregional system that would spread through the whole ancient Diocese of Cartagena. The period of social, economic, and artistic crisis that will take over the region in the second half of the XVI century, in particular from 1570, will produce a generalized stagnation of the painting, of which will take advantage artists as Artis Tizón and Jerónimo de Córdoba to settle as painters in the Mercian capital.

## ***Conclusions and closing remarks***

This thesis tries to create a reasoned and deep revision of the pictorial climate in the county of the ancient Dioceses of Cartagena in the years from 1514 to 1570, when the artists that followed the lead of Hernando de Llanos stood out above the rest. The objective is to try untangle some of the gaps historically exhibited. To present it as a less obscure and less complex artistic environment than what it could be supposed from the bibliographies, the notes from the archives and the exhibitions of the artworks preserved. Doubtlessly, the basic element to fully comprehend that artistic circle, in particular in this geographic area, is to understand the influence perpetuated by Hernando de Llanos and its aftermaths.

This artist was a Castilian master born in the area of San Millán de la Cogolla in La Rioja. A document referring to the request to recognise the nobility (*hidalguía*) of his brother Andrés de Llanos certifies the name and place of birth of his parents. It is in this region, belonging to the Reign of Castilla, that he is mentioned in the contract for the panel paintings for the major altar of Valencia, in which Hernando took his first steps in the world of arts before travelling to Italy in an unknown date probably in the beginning of 1490. This will be the first stage in which the artist will learn the use of oil painting, a pictorial method well known in the north of Spain, where a more nordic conception of painting prevailed. It will be also in this occasion that the artist will enter in the most famous workshops of Italy and, in particular, begun a collaboration with Leonardo da Vinci for the fresco of *The Battle of Anghiari* in Palazzo Vecchio in Florence, an influence of which he will be greatly dependent during his all artistic career. It is unknown if after his first formative phase in Valencia Hernando added as second one there, previous to his stay in the italic peninsula. He will officially settle in Valencia from 1506. The Italian period is fundamental to comprehend the art of Hernando and the technical quality achieved in his artistic tandem together with Fernando Yáñez de la Almedina. Los *Hernandos* in their Valencian phase, beginning in 1507, created the principal example of the correct application of the typical conception of Italian painting, as well as its perfect adaptation to the dominant taste in the local society. The fact that Hernando declared himself as resident in Valencia in 1517 provokes subsequently that

the Valencian phase of los Hernandos as a joint has to be prolonged way later than it was always historically thought, so that the date moves way after the end of the realisation of the artworks for the major altar in 1510 and even later than 1513, when they paid the Tacha Real as members of the same workshop. This implication of the collaborative activity of the los Hernandos makes possible to consider a key artwork for Spanish art as the *santa Catalina* in the Prado Museum a joined artwork by Llanos and Yáñez. In fact, during the Valencian period of los tocayos, their moment of highest fame, both of them considered themselves as members of the same workshop in which the artists worked in a united and synergetic way creating compositions of incredible value; way different from the ones they created once parted when both of the artist's products lost quality significantly. Hernando de Llanos will move to Murcia for the first time in 1514, attracted by the new reforms carried through by the cathedral. Nevertheless, he will never declare himself as citizen of that city because he couldn't rely on a sufficient economic support, unlike his brother Andrés de Llanos, which will reside in the capital of Segura at least until 1522. There is no doubt about the role of Hernando as the real introducer of the pure Renaissance concepts in Murcia until his death in 1526, as much as the pictorial forms as for the organisation of work, but it will be his brother Andrés the one that will create the workshop that will truly monopolise the artistic scene in Murcia during the first half of the century bringing his influence until 1570, until the depletion of his methods and the death of his last pictorial heir Ginés de la Lanza.

The paintings created in Murcia during the first years of the XVI century were an art of mid quality characterised by the reinterpretation of Hernando's conceptions and the new compositional models that began to circulate in Europe through engravings through the key figure of Andrés de Llanos. The second of the painters with Llanos as last name was born around 1495 and moved in Murcia in the second decade of the XVI century, probably following the steps of Hernando that in those years was completely taken by the second phase of the decoration of the major altar of the cathedral. It is this artist, Andrés de Llanos, the one that can be considered the principal representative of the Murcian painting during almost thirty years and the one from which will formally

depend the rest of the artists localised in the city during the last decade of the XVI century. His artistic typology was based in the study and the observation of the techniques and the methods used by Hernando as much as the transmission of formal examples, as noticed in the altarpiece of the *santa Catalina* of Orihuela. A composition in which is possible to observe both the blurred influence from Leonardo and the application of the schemes brought directly from the engravings of Dürer and Raimondi. The result of this merge of elements is the creation of a personal artistic style, peculiar in his concepts, that through the years will slowly lose quality. The evident lack of quality along with the transformation of the style brought this pictorial line to its inevitable end, favouring the arrival and settlement of new masters proposing a pseudo-mannerist style in accordance with the new taste coming from Valencia. The succession of the authors appears more clear now. Beginning from the influence of Hernando de Llanos, it was his heir Andrés de Llanos, the one that created the school and surrounded himself with trained collaborators to realise his works leaving the inserts to be done in the workshop work. These artists were Ginés de Escobar and Juan de Vitoria. The transfer of the influences from Andrés to his collaborators is the element that makes difficult to identify correctly one artist from the other in the panel paintings conserved: the transmission of the same typology through the collaborators provoked the creation of compositions similar to each other since the only element of identification is the technical quality of each artist.

On this matter, Jerónimo de la Lanza is the first painter that works with Andrés de Llanos -in a seemingly equalitarian state- that appears in the documents. He can be found in Murcia from 1526 while working in the decoration of the cathedral and he can be associated to the pictorial work of Andrés until his death around 1540. Addressing Jerónimo de la Lanza is to talk about a master trader that will always stand in a second plane but whose artwork is relevant. There are not proofs of assignments on his own of this artist, so it is not possible to clarify his pictorial style, although he can be associated as active participant of the labours in the cathedral of Murcia. Defined by González Simancas as *entallador, dorador y pintor*, this artist came to Murcia in the same year of Jerónimo Quijano, a fact that opens the possibility of the two artists

coming together with the Head Master of the diocese from the city of Granada. The nexus of union that tangled the fortune of these artists was the works in the cathedral. In the principal temple of the ancient Diocese of Cartagena came in contact Jerónimo de la Lanza and Andrés de Llanos, which were designated to the decoration of the major altar. These painters established a professional relationship that is extendible to the artistic manifestations in Albacete, where Jerónimo Quijano was based. Equally, Juan de Vitoria, whose family of eminent silversmiths was bound to Jerónimo de la Lanza through the marriage with Juan de Victoria's sister Francisca Pérez. The first artistic mention of Vitoria is his work as gilder in Chinchilla in 1538. This assignment, more aligned with the role of an disciple, shows how Vitoria was bound to Andrés and, possibly to Jerónimo, in Albacete in a date close to the realisation of the panel painting of the la Virgen de los Llanos, so he would probably be inserted in the labours of the workshop. This fact also explains the silence in the documents about him, since his artworks were referred to Juan de Vitoria until the decade of 1550. Subsequently, after the death of Jerónimo, Juan de Vitoria would complete his formation with Andrés de Llanos, establishing a collaborative and professional relationship with other artists such as Ginés de Escobar. It will be in the moment of the disappearance of Andrés de Llanos from the artistic documents when Vitoria first, and Escobar a little later, will reach the artistic maturity needed to establish themselves as masters on their own. After a first successful phase they will find soon an early death. Both painters died at the end of 1558, leaving behind a small but intense presence in the documents. The last heir of Hernando de Llanos was Ginés de la Lanza, son of Jerónimo and nephew of Juan de Vitoria. From de Victoria he will learn the art of painting and a style based on the reinterpretation of the models of Hernando through his successors. The death of Ginés in 1570 symbolises the end of an pictorial era allowing in his last years the arrival of artists like Jerónimo de Córdoba, localised in Murcia from the decade of 1560, and the mysterious, but with a certain prominence in the documents, Artus Tizón.

An other element that has been clarified is the figure of the Maestro de Albacete. With the new informations presented in this thesis it is possible to associate, with sufficient formal and documental reasons, that the artworks usually attributed to this

Maestro belong to the production of the painters settled in Murcia between 1522 and 1570. Artworks as the panels of the altarpiece of the la Virgen de los Llanos in Albacete or the santa Catalina in Orihuela have to be added, along with the altarpiece of san Juan de la Claustra in Murcia, to the corpus of Andrés de Llanos. On the other hand, the Anunciación of Chinchilla or la Transfiguración of Valencia seem to mirror the production of Juan de Vitoria between 1551 and 1556. The panel paintings of Letur and Alcaraz must be attributed to the work of secondary artists influenced by the models of Hernando but in a more marginal level such as the painter Ginés López.

Lastly, the city of Orihuela offers a series of informations of great utility. The small reality of the rich city of Alicante, along with the great labours of urban and social transformation underwent during the XVI century, those are perfect indicators of the artistic reality that was pervading the ancient Diocese of Cartagena. In this setting must be inserted the cathedral that works as a catalyst for the Murcian art: Orihuela And Albacete didn't present a great deal of local artistic production and that's why those cities would take contact with the artists coming from the near city of Murcia, the ecclesiastical capital of both territories. On this matter Andrés de Llanos, who will paint el Nacimiento de san Juan Bautista for the church of Monserrate, the altarpiece of santa Catalina for the cathedral and the painted panels for the altarpiece of la Virgen de los Llanos, is the principal author of the artistic production in the territories dominated by the ancient Diocese of Cartagena. But also his heirs follow the same pictorial line and will work in Orihuela and Albacete: Juan Vitoria will work in Chinchilla and will take on the altarpiece of Villena for the Barefoot Trinitarians, work begun by Ginés López also author of the panel paintings of Letur and Alcaraz.

The Renaissance pictorial reality of the first half of the XVI century can be summarised in an artistic succession where labours as formal models, drawings, composition schemes and work methodology were passed from an artist to the other until the inevitable ending. The workshops were eminently interregional workshops of a family nature, in a conception similar to the silverware guild where a master would train his apprentice to later take over the workshop. This succession was maintained until the

death of Ginés de la Lanza, moment in which the possibility was opened to the arrival of the pictorial forms more in accordance with the tastes of the new society, precedents of the great baroque reforms that relegated to oblivion the Renaissance works of the temples of Murcia, Albacete and Orihuela, causing the loss and dispersal of the most representative manifestations and causing their creators to fall into oblivion.



Se agradece especialmente a David Orenes Castaño, a Rodrigo Rubio Pérez, a Samuel Nortes Pérez (Museo Diocesano de Arte Sacro de Orihuela), al Museo Capodimonte de Nápoles, al Ayuntamiento de Florencia (Asesoría de la Cultura), al ASP de la ciudad de Bolonia, a la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de Letur, al Museo de la catedral de Murcia, al Instituto de Estudios Albacetenses y al Museo de Bellas Artes de Valencia por el acceso y el envío de imágenes.

EIDUM-Universidad de Murcia

Pablo López Marcos

2016-2021