

PINTORES, ESCULTORES Y RETABLOS DE PRINCIPIOS DEL SIGLO XVI EN EL ARCEDIANATO DE ALCARAZ: JUAN DE BORGOÑA, VILLOLDO, FRUTOS FLORES Y EL MAESTRO RUBERTO ¿ALEMÁN?

PAINTERS, SCULPTORS AND ALTARPIECES FROM THE BEGINNING OF THE 16TH CENTURY IN THE ARCHDEIANIC OF ALCARAZ: JUAN DE BORGOÑA, VILLOLDO, FRUTOS FLORES AND THE MASTER RUBERTO ¿ALEMÁN?

AURELIO PRETEL MARÍN

Instituto de Estudios Albacetenses “Don Juan Manuel”
apretelmarin@gmail.com

Cómo citar este artículo: Pretel Marín, A. (2022). Pintores, escultores y retablos de principios del siglo XVI en el arcedianato de Alcaraz: Juan de Borgoña, Villoldo, Frutos Flores y el maestro Ruberto ¿Alemán?. *Al-Basit*. (67), 341-388. http://doi.org/10.37927/al-basit.67_10

Recibido/Received: 17-8-2022

Aceptado/Accepted: 25-10-2022

RESUMEN: La aparición reciente en la iglesia de la Santísima Trinidad de Alcaraz de un retablo de Juan de Borgoña, que se creía perdido, como otro también documentado en la de San Ignacio, motiva este trabajo en que se dan noticias de la contratación de estas obras de arte, los posibles autores de sus pinturas y esculturas, así como de otras que se han conservado en la ciudad y en algunas aldeas. Una obra maestra que en 2022 ha deparado, y sigue deparando, numerosas sorpresas, nuevos conocimientos y unos cuantos indicios que conducen a jugosas hipótesis.

ABSTRACT: The recent appearance in the Alcaraz church La Trinidad of an altarpiece by Juan de Borgoña, which was believed to be lost, as another also documented in that of San Ignacio, motivates this work, with some news of the hiring of his paintings and sculptures and their possible authors, as well as others that have been preserved in the city and its villages. A masterpiece that in 2022 has brought, and continues to bring, numerous surprises, new knowledge and a few clues that lead to juicy hypotheses.

PALABRAS CLAVE: Alcaraz. Escultura y pintura renacentista y gótica en Toledo y Granada. Juan de Borgoña, Álvaro Pérez de Villoldo, Frutos Flores y “maese Ruberto”.

KEY WORDS: Alcaraz. Renaissance and Gothic sculpture and painting in Toledo and Granada. Juan de Borgoña, Álvaro Pérez de Villoldo, Frutos Flores and “maese Ruberto”.

1. INTRODUCCIÓN

La noticia del año -o de la década- para el Patrimonio y la Historia del Arte provincial fue la restauración por Pablo Nieto Vidal y El Parteluz del retablo pintado por Juan de Borgoña para la iglesia de la Santísima Trinidad de Alcaraz; obra de la que ya brindábamos noticias hace 23 años en el libro *Alcaraz en el siglo de Andrés de Vandelvira...*, pero que hasta hace poco dábamos por perdida. Ahora, y a raíz de la gran exposición sobre el “maestro oculto”, celebrada en Toledo del 23 de marzo al 26 de julio de 2022, han surgido más datos, que, enlazados con otros no tenidos en cuenta hasta el momento, se vuelven habladores, cuando no indiscretos, y aconsejan volver sobre el asunto, no tanto por sumarnos a los fastos y eventos que han tenido lugar en este año, sino para enfocarlo desde una perspectiva más social y económica, añadir más noticias y contextualizar lo poco que se sabe de este y otros encargos realizados por esos mismos años en el arcedianato de Alcaraz y las identidades de sus protagonistas: “mecenas” -entendido este término en un sentido amplio- y oficiales o artistas que intervienen en ellos, desde los que lo hicieron o pudieron hacerlo en la Ciudad del Tajo a los entalladores, carpinteros y pintores locales. Pero antes queremos expresar nuestro agradecimiento a Luis Guillermo García-Saúco, que dio la voz de alerta y propició que fuera rescatado el retablo, a su restaurador, Pablo Nieto Vidal, y al coordinador de dicha exposición, José Domingo Delgado, tanto por las ideas que nos ha sugerido y ofrecido como por la cesión de las fotografías que para aquella muestra hizo la Fundación Impulsa de Castilla-La Mancha. Y, como es de justicia, a Soledad y Juan Francisco Torres, Santi Vico y al convento de las Comendadoras de Santiago, en Granada, que me han aportado algunas otras.



El retablo de la Santísima Trinidad, antes y después de su restauración.
Fotos de Juan Juan Francisco y Soledad Torres

Empecemos diciendo que, en el tránsito del Gótico al Renacimiento, un retablo, además de una obra de arte, suele ser un empeño personal a mitad de camino entre la devoción y el deseo de trascendencia y distinción social (los destinados a capillas privadas), o una empresa de tipo colectivo promovida, en principio, por la iglesia, que tiene estructura vertical y jerárquica, o por un dignatario de la misma con contactos en talleres artísticos, apoyado o seguido por clérigos y fieles, cada uno con arreglo a sus posibilidades y objetivos, no siempre espirituales. Los retablos mayores, por lo menos, requieren una organización, más o menor formal, para canalizar los donativos, buscar financiación, tratar con los pintores, doradores, escultores, etc., y efectuar los pagos, sobre todo cuando estos trabajan en ciudades lejanas, donde también poseen compromisos con altos eclesiásticos, que tienen a su vez, al margen de lo artístico, sus propios intereses.

En efecto, un retablo también es un negocio, no solo para aquellos artistas y artesanos que cooperan en él -y que tampoco son espíritus puros- sino para los que intervienen en su contratación y su financiación, desde los sacristanes, mayordomos y clérigos loca-

les encargados de la recaudación, hasta las jerarquías eclesiásticas, que dejan menos pruebas cuanto más alto están, pero suelen llevarse la parte del león; prestamistas que aportan o adelantan dinero, menestrales que hacen o instalan la estructura o dejan herramientas y sogas al efecto, o cosen la cubierta de lienzo que lo cubre en la inauguración... Una organización que, al menos en el caso concreto del encargo que la iglesia de la Santísima Trinidad de Alcaraz hace a Juan de Borgoña a principios del siglo XVI, dista de ser perfecta y acarrea problemas de justificación; aunque precisamente gracias a estos problemas podemos contemplar, con mayor claridad de lo habitual, parte de la “trastienda”, raramente visible en otros de la época, e incluso descubrir unos cuantos indicios de que las obras de arte y su financiación muchas veces son fruto de intereses mundanos, más allá de las buenas intenciones piadosas. En este breve artículo queremos abordar precisamente esa, la parte sumergida, y no solo la punta, del iceberg artístico, que no es la más visible -ni vistosa, obviamente- pero es imprescindible para su comprensión como fenómeno de la Historia Social del Arte y la Cultura, que no solo se fija en cuestiones estéticas. Y de paso, daremos algunos datos más sobre aquellos artistas y sobre la ciudad que encarga los retablos.

2. ALCARAZ A PRINCIPIOS DEL SIGLO XVI: OBRAS PÚBLICAS, IGLESIAS Y CAPILLAS

Aunque estaba asfixiada bajo el peso del Estado Moderno de los Reyes Católicos, con la arbitrariedad de sus corregidores, la Hermandad, el encabezamiento de alcabalas y unos inquisidores que llevan a la ruina o a la hoguera a numerosas familias (Pretel, 1979, *passim*; 2017, *passim*), la ciudad, por entonces, no era pobre; al menos, no tan pobre como lo fue a lo largo de la anterior centuria, cuando llegó a perder los mejores lugares de su término e incluso su propia independencia, y como lo sería aún en la siguiente. Tenía de 5.000 a 6.000 habitantes (entre los 1.300 y los 1.400 vecinos que respectivamente le atribuyen el censo de 1530 y la Cosmografía de Fernando Colón), y otros 8.000 en veintisiete aldeas de distintos tamaños, 4.000 de ellos en las cuatro mayores: las recién recobradas

de El Bonillo, Munera, Lezuza y Villanueva. Además, había vuelto a dominio realengo, con el título de “noble e leal”, y el prestigio de haberse rebelado la primera a favor de Isabel y Fernando en su guerra contra la Beltraneja y el marqués de Villena. Desde el punto de vista cultural, aunque no era el emporio que algunos han supuesto, comenzaba a adaptarse al Humanismo: el bachiller Fernando de La Pradilla (Ferdinandus Pratensis), se ufanaba en su carta a su maestro, Antonio de Nebrija, de haberla rescatado de su antigua “barbarie”, ya en los años ochenta de la anterior centuria, y divulgado en ella su nombre y sus trabajos aun antes de que fueran publicados siquiera (Martín, 2007, p. 155). Celebraba fastuosas procesiones del Corpus, con tarascas y órganos portátiles, como las de Toledo, y además de corridas de toros, luminarias y danzas callejeras, conocía concursos de “invenciones” y representaciones de autos en las cinco parroquias, y pagaba el salario de un maestro de escuela y de un bachiller de la gramática, además de dos médicos, cirujano y albéitar.

Si bien eran patentes todavía las huellas de las guerras pasadas, y el alcázar y muchos edificios, incluida la Casa del Concejo, amenazaban ruina, la ciudad comenzaba a cambiar su antiguo aspecto medieval y moruno por otro más acorde con el tiempo que entraba. Pronto pondría en marcha una transformación y adaptación del casco primitivo a las necesidades sociales y económicas de la modernidad, proyectando una “Plaza de Abajo” porticada, con vistas al mercado y el ocio, con acceso a través de una Calle Mayor o principal ampliada, y la traída del agua. De momento, y apenas terminada la portada y el coro de Santísima Trinidad, encargado este último al maestro alarife Pedro Covo en 1486 (Marco, 1909, p. 525), comenzaba, impulsada por el corregidor, la obra del acueducto, adjudicada desde 1493 al mismo Pedro Covo y Juan de Cózar, que se obligan a hacer al propio tiempo los pilares -pilones- y fuentes necesarias y a traer a su costa a un maestro especialista “que está en la ciudad de Burgos, e traer la dicha agua commo el dicho maestre diere la hordenança; e que sy el dicho maestre no estoviere bibo o no quisiere venir que traerán el mejor maestro que fallaren en Castilla desta arte”. Obra que, sin embargo, terminó en un fracaso y en un sonoro escándalo.

También ha comenzado el ensanche de la Calle Mayor, a fin de permitir el paso de carretas, y de la Puerta Nueva, cuyo arco se paga en 1496 a un tal Diego de Cárdenas, miembro de una dinastía de canteros (Duarte, Rodrigo y Diego) que trabaja por esos mismos años haciendo los pilares y arreglando la casa de los corregidores y la carnicería, entre otros empeños. Pronto comenzaría la ampliación de la pequeña plaza que existía ante Santo Domingo para unirla con la del cementerio junto a la Trinidad, trabajo que se encarga a Toribio García, un maestro de obras que también hace escudos heráldicos y que será el patriarca de una dinastía de escultores, canterios y alarifes. Sin embargo, hasta 1513-1514, en que Francisco de Luna y un tal “maese Pedro” comienzan la capilla del convento de frailes franciscanos, que luego acabará Andrés de Vandelvira, apenas vemos obras de gran envergadura y calidad artística, salvo las de la nueva capilla de los Busto que hace en San Miguel, en 1504 o 1505, cierto Juan de Baeza, un forastero, que quizá se ocupara también de su interior (Pretel, 1999, pp. 80-83; 2017, 144-146).

Aunque hay tejedores, pintores y plateros locales, y contactos frecuentes con Granada, Jaén, Úbeda, Salamanca o Alcalá de Henares, los trabajos más finos de arte suntuario -bordaduras, brocados y damascos, cálices y ornamentos litúrgicos de plata, cantorales y libros “de molde” o manuscritos- se suelen encargar casi siempre a Toledo, la sede arzobispal y capital artística de todo el territorio (Pretel, 1999, pp. 57-58, 66, 71, 94); y en principio es de creer que lo mismo ocurriera con las pequeñas obras de escultura y pintura, casi siempre pagadas por las no muy boyantes cofradías, que a menudo recurren a artesanos locales. Tampoco abundan mucho los encargos de cuadros y retablos, y a pesar de la confesionalidad propia de aquellos tiempos, y de los donativos en pinos o en dinero para reparaciones o para compensar la presencia del clero en procesiones, rogativas y eventos, el apoyo económico del concejo a los gastos de las cinco parroquias que tiene la ciudad -otra cosa serían los conventos- no es muy generoso. La lejana archidiócesis de Toledo tampoco aporta nada; al contrario, detrae fondos para sus obras y para sus canónigos, incluido el arcediano de la misma Alcaraz, que quizá no llegara a pisar la ciudad, pues, aunque percibía 300.000

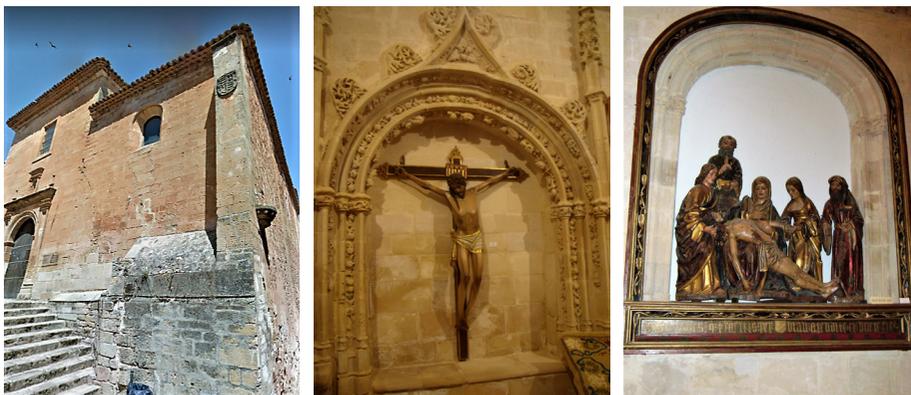
maravedís anuales, el cargo es honorífico. Y, como consecuencia, las iglesias son pobres: la de Santa María, que era la más antigua, necesita reparos abundantes; San Pedro y San Ignacio -que en tiempos fue mezquita- amenazaban ruina, y de hecho la última será reconstruida en otro emplazamiento pocos años después, aunque la obra se para por falta de dinero y tiene que vender una custodia y otras piezas de plata en Toledo (Pretel, 1999, pp. 71 y 150).

Poco antes, sin embargo, San Ignacio todavía era capaz de encargar un retablo, cuya carpintería se paga a Pedro Covo, artesano local, en 1501 o 1502, y el resto a un “pintor” cuyo nombre se omite, de momento (Pretel, 1999, p. 62), aunque, como veremos, tiene que ser alguno de los que trabajaban en Toledo junto a Juan de Borgoña: Frutos Flores o Álvaro Pérez de Villoldo, que son los que terminan de cobrar el trabajo, aunque ya no sabemos si por cuenta de aquel o por sí mismos. Conviene recordar que por entonces los pintores y los entalladores de Toledo solían contratar las obras “a destajo”, unas veces de forma individual y otras en comandita, sin que pueda decirse que ninguno trabaje para otro; son más bien compañeros y consortes, aunque es de pensar que los más prestigiosos cobraran algo más y que se hicieran cargo de la composición y de la parte más fina y delicada. Por ejemplo, en septiembre de 1500 la catedral empieza a pagar a maestre Felipe (Bigarny) un florín cada día y la venida de Burgos a Toledo, y a maestre Rodrigo Alemán, entallador, la mitad de la obra del retablo mayor, pero ya el 5 de noviembre se abonan 710.000 a maestre Copín de Holanda y Sebastián de Almonacid, y se ajusta con Peti Juan la talla del retablo en un cuento (un millón), aunque parece ser que serían Copín y Almonacid los que harían la imaginería “según la ordenase Peti Juan” por 610.000 (Pérez Sedano, 1914, pp. 24-26). Con esta misma fecha se ajustaba la pintura del banco del retablo con Francisco de Amberes, Hernando del Rincón, Juan de Borgoña y Frutos Flores -a los que se unirán Álvaro Pérez de Villoldo y Francisco Guillén- por 320.000 maravedís, sin distinguir qué parte debe hacer cada uno. Con frecuencia, uno cobra y reparte el dinero, y a veces los veremos recibiendo los unos por los otros pequeñas cantidades, como hace Villoldo en Alcaraz, en nombre de Borgoña, o Borgoña por Flores en Toledo, (Zarco, 1916,

p. 72), pero muy raramente se advierte relación de subordinación o dependencia entre ellos, lo que no significa que no pueda existir.

No sabemos de dónde sacaría los fondos necesarios para hacer su retablo una parroquia pobre como sus feligreses dicen es San Ignacio (Pretel, 1999, p. 449). Tal vez, de los conversos, como son los Montiel, Arenas y Llerena, que abundaban entre ellos y querrían demostrar su fervor en un momento en que la Inquisición actuaba de firme en la ciudad, exterminando -o casi- a familias enteras y marginando a otras, como la de Rodrigo de Llerena y su esposa, Mayor González de Montiel, exhumada y quemada en 1504, o la del sacerdote de la misma Fernando González de Avilés, o de Arenas, que había sido antes vicario y arcipreste, pero, destituido en 1497, sería procesado, a pesar de lo cual impulsó donativos y consiguió del Papa una bula para una capilla familiar, dedicada a la Virgen de la Paz, que, veinte años después, ya fallecido él, erigirá su primo a cambio de pagar una parte de la reconstrucción del resto de la iglesia (Pretel, 1999, p. 150; Ayllón, 2015, pp. 279, 328-329).

En todas las parroquias de Alcaraz -y en las de las aldeas, como podremos ver- existían capillas privadas de este tipo. Por ejemplo, las de los Ballesteros, Bustamante y Reolid en La Trinidad, o la que el bachiller Gonzalo Sánchez de Quesada fundó en el mismo templo en 1501, o la que la familia de los Busto erigió en San Miguel, seguramente en recuerdo de un héroe familiar degollado hacia 1475 por haber intentado entregar la ciudad a Isabel la Católica. Pero, salvo esta última, con un excepcional programa iconográfico en piedra, todavía del gótico tardío, aunque se hace entre 1504 y 1505, cuando se retranquea su pared exterior para ensanchar la calle, y sendos arcosolios, en uno de los cuales suponemos habría una estatua yacente, y el en otro el magnífico grupo hispano-flamenco del “Llanto sobre Cristo muerto”, del que luego hablaremos, no tenemos noticias de que existiera en ellas otra decoración que alfombras o tapices. Desde luego, los pocos carpinteros-escultores y pintores locales, Bartolomé Andrés Gil, Juan Covo, Ginés López y el mucho más modesto Bartolomé de Flores -natural de El Bonillo (Marco Hidalgo, 1909, p. 520)-, no parecen tener demasiados encargos.



Capilla de los Busto, en la Calle Mayor, con sendos arcosolios ocupados por un crucifijo y un Llanto sobre Cristo Muerto.

Lo normal es que en estas capillas privadas solamente hubiera alguna alfombra, como las que encontramos en la de los Guerrero y en la más antigua de Inés de Villena, aunque esta posee también una “pintura” (Pretel, 1978, p. 210). O algún excepcional túmulo con heráldica, como el de la del Conde de Carrión, o el de Enrique Cribel, que aparece, además, con armadura y junto a su mujer, en un cuadro pintado, en el convento de frailes dominicos (Ayllón, 2002, p. 200). Es probable, no obstante, que en algunas hubiera imágenes de bulto, como la de la Virgen de La Paz en la de los Arenas, o la Santa Ana Triple que es de creer presidiera la fundada por Diego Sánchez de La Hoz en la Santísima Trinidad. Incluso pudo haber trípticos o polípticos, pero aquí no parecen todavía tan frecuentes como en otros países. Muchos de los patronos ni siquiera podían hacer frente a las obligaciones que les impone el serlo, y no es raro que acaben perdiendo sus capillas (Ayllón, 2010, p. 63; Pretel, 2021, pp. 51-62). Otra cosa serán los “retablos” mayores, de los que solamente tenemos noticia en San Ignacio y en La Trinidad, aunque es de pensar que hubiera alguno más.

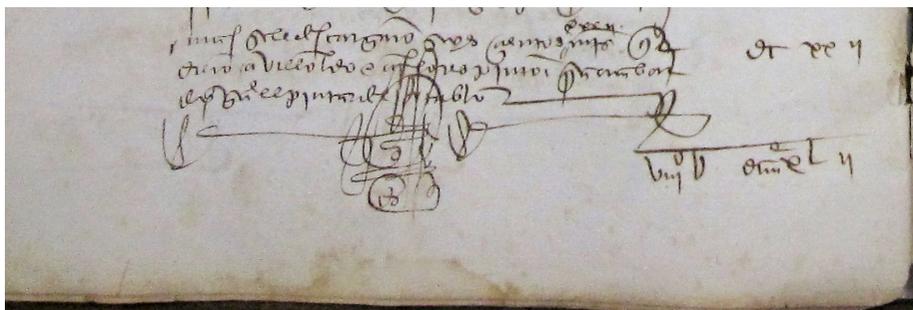
3. LOS PINTORES: BORGÑOÑA, VILLOLDO Y FRUTOS FLORES. LOS PROBLEMAS DE LA FINANCIACIÓN Y LOS NEGOCIOS EN TORNO A LOS RETABLOS

Aunque ya existen antes, a principios del siglo XVI comenzaban a generalizarse los retablos mayores, estructuras de aspecto ar-

quitectónico que mezclan la pintura, la escultura, el dorado y otras artes decorativas. En este arciprestazgo, las primeras noticias que hemos conocido al respecto son las de San Ignacio, cuyas cuentas de 8 de noviembre de 1502 dicen que el mayordomo Juan de Utiel (que lo fue desde 1499) ha pagado distintas cantidades “a Pedro Covo, carpintero, del retablo que fizo”, y “al pintor que pintó el retablo, siete mill maravedís, segund que mostro por alvalá de pago suya” (ADA, ALZ 122). Noticia que creíamos haber encontrado nosotros (Pretel, 1999, p. 62), pero que había sido publicada primero, y con mayor detalle, por Ramón Carrilero (1995, pp. 51, 55) y por Pedro Joaquín García Moratalla (1997, pp. 150-153), como nos hizo ver muy oportunamente Pedro Parada, amigo a quien agradecemos su oportuna advertencia. Ya en el inventario de bienes de esta iglesia de mayo de 1502 se hablaba de “vn retablo nuevo y vna sábana para cobijallo”, y en visita ese mismo año se da cuenta de la sustitución, en 1502, del anterior mayordomo Juan de Utiel, condenado en 2.000 maravedís por el vicario García de Grajal y relevado por Rodrigo de Cárdenas (un cantero que al tiempo trabajaba en la iglesia, con los inconvenientes de ser al mismo tiempo pagador y acreedor), así como del pago de dos años de sueldo al sacristán Bartolomé Díaz, que, además ha ofrecido una limosna de 100 maravedís en torno a 1500 o 1501, cuando ya se empezaba a recoger dinero.

Por lo tanto, el retablo -de pequeño tamaño, pues se cubre con una sola sábana- ya estaba en San Ignacio a mediados de 1502, aunque probablemente quedaran por pagar pequeñas cantidades; pero, además, las cuentas rendidas por Rodrigo de Cárdenas ante el visitador Juan García de Villalpando -enviado especial del cardenal Cisneros, entonces empeñado en controlar los gastos e impedir corruptelas en sus subordinados- hablan, entre otros cargos y descargos relativos a los dos o tres años anteriores (García Moratalla, 1995, p. 155), de diferentes gastos en arreglar los arcos, el portal y el tejado... y de una condena de 1.114 maravedís al nuevo mayordomo, que deberá entregarlos dentro de nueve días, con la advertencia de “que no gastase maravedís ningunos de la dicha egleſia ſyn liçençia de Su Reverendíſima Sennoría o ſuya en ſu nombre, con aperçibimiento que ſy los gaſtare que no le ſerán reçiuidos en quen-

ta; fecho veynte e seys días del mes de abril de mill e quinientos e quatro annos” (Carrilero, 1995, p. 55; García, 1995, p. 155). Pero la gran noticia aparece en el folio anterior donde se dice: “más se le descargaron seysçientos e xxii maravedís que dieron a Villoldo e a Flores, pintor, para acabar de pagar el pintar del retablo”.



Abono a los pintores Villoldo y Flores “para acabar de pagar el pintar del retablo”.
Libro de fábrica de San Ignacio de Alcaraz. Cuentas del mayordomo en 1504

Creemos que este Villoldo no es otro que Álvaro Pérez de Villoldo, un pintor que en enero y febrero de 1499 trabajaba a destajo con Borgoña en el claustro de la sede primada de Toledo, haciendo “quarenta e dos escudos de armas que labraron en la claostra, a ciento e diez maravedís cada escudo”. En mayo todavía veíamos a “maestre Juan Borgoñón e Villoldo” cobrando “ocho florines por la primera historia que icieron de pintura en el escalera...” En 1502 aún pintaban los dos, y en unión de Francisco de Amberes, el banco del retablo de aquella catedral, y continúan juntos en los años siguientes (Pérez, 1914, p. 12, 24 y 39; Zarco, 1916 p. 22-23, 68 y 120).

También creemos que Flores ha de ser Frutos Flores, otro artista que en 1502 pintaba en Toledo, con el mismo Borgoña y Francisco de Amberes, entre otros, el banco del retablo, y por el que el maestro cobraba todavía su trabajo “a destajo” en 1504 (Pérez, 1914, pp. 24-36; Zarco, 1916, pp. 66-68, 73). Pero, además, sabemos que a Flores se le paga en 1503 cierto desplazamiento de Toledo a Alcalá de Henares, por encargo del cardenal Cisneros, “para el concierto de la pintura del retablo” (Zarco, 1916, p. 74); un “retablo mayor” contratado en agosto de 1500 con Borgoña, Copín, Almonacid, el propio Flores y Francisco de Amberes, aunque el pago del

viaje se le hace en enero de 1503, cuando Borgoña se ha obligado a pintarlo con un pequeño aumento del precio convenido, que llegará al millón (Zarco, 1916, p. 61). Y ya antes, en 1502, el de Borgoña había recibido 8.000 maravedís adeudados a Flores por su obra en el banco, suponemos que del mismo retablo toledano (Zarco, 1916, p. 72). El cualquier caso, está clara la cercanía entre ambos maestros que perciben dinero el uno por el otro, y aunque aquel pueda ser el principal maestro, no se puede decir que Flores o Villoldo sean sus subalternos; más bien parecen socios, aunque, lógicamente, el primero reciba una parte mayor, lo cual, por otra parte, no impide que cada uno pudiera realizar contratos por su cuenta.

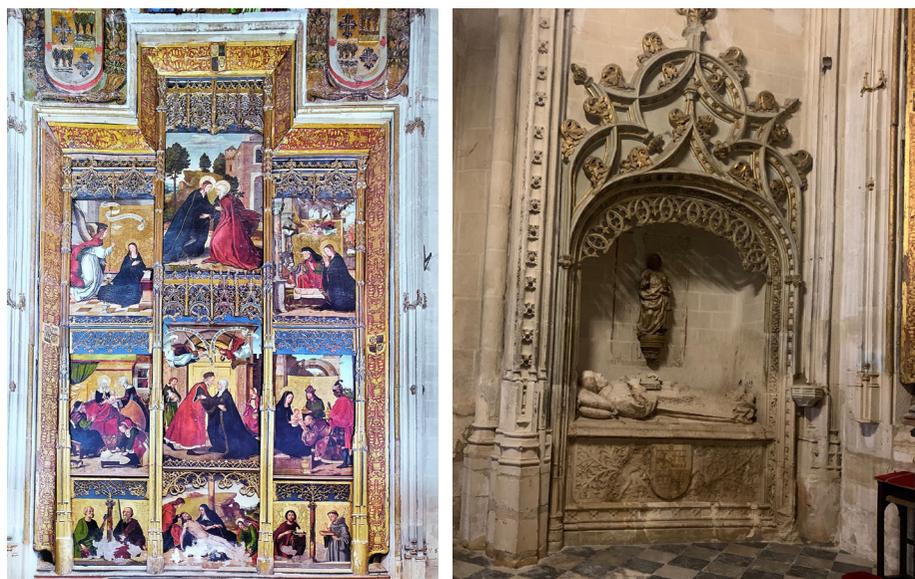
Aún podría haber alguna duda de si el Flores citado no sería Bartolomé de Flores, un modesto pintor y dorador local que ya en 1497 tenía en Alcaraz los hachones de cera para las honras fúnebres del príncipe don Juan, en 1509 vivía en la ciudad, en una casa alquilada a las monjas, y sigue apareciendo intermitentemente en pequeños trabajos las primeras décadas del siglo XVI (Pretel, 1999, pp. 62, 132). Pero el ser mencionado al lado de Villoldo, y el hecho de que Frutos viajara de Toledo a Alcalá de Henares para hacer el “concierto” de otro semejante, nos hacen suponer que se trate de este. Incluso sospechamos que viniera a Alcaraz junto a Villoldo, probablemente aún en 1502, cuando el cantero Cárdenas se hace cargo de la mayordomía en San Ignacio, y desde luego antes de 1504, a acabar los detalles del retablo y cobrar lo que aún quedara por pagar, no sabemos si a ellos o al maestro Borgoña... Y quizá a concretar algún aplazamiento del de la de La Trinidad, que aún no estaba abonado en su totalidad, como podremos ver.

Mientras tanto, el que sí pudo estar en contacto con Flores y Villoldo, cuando no con Borgoña, es aquel sacristán de San Ignacio, Bartolomé Díaz, que cobrará por este una suma menor -seguramente un resto o una comisión- de la otra parroquia: la de La Trinidad, que “parece aver pagado a Juan de Borgona, y los dio a Bartolomé Díaz por él, quinientos maravedís”. Probablemente Díaz fuera un simple mandado del “vicario del señor arcediano”, Juan Sánchez de Valera... O, tal vez, como apunta Ruiz Gómez (2022, p. 115), del mismísimo Juan de Salcedo, canónigo, protonotario, capellán de la

Capilla Real de Toledo y arcediano de Alcaraz desde 1492, que por aquellas fechas era un gran personaje en la archidiócesis, si bien no estaba ya en su mejor momento. Conviene recordar que Salcedo había sido acusado, en la investigación que promovió Cisneros en 1499, no ya solo de amancebamiento, al vivir con Teresa de Guevara (aunque dada la edad sexagenaria de ambos ya no seguían juntos), sino de malversar fondos catedralicios y cometer un fraude en los de la Capilla Real o de los Reyes Viejos, que tenía a su cargo, por lo que Ayllón Gutiérrez se pregunta si estas irregularidades no afectarían también a los de las iglesias de Alcaraz y su tierra (Vaquero y López, 2021, p 78; Ayllón, 2006, p. 409 y 2015, p. 144).

Es dudoso que un alto dignatario como Juan de Salcedo, que es de Ciudad Real y desarrolla su carrera eclesiástica en Toledo, mantuviera una “estrecha vinculación” con Alcaraz o con su arcedianato (Ruiz Gómez (2022, p. 115), más allá de cobrar sus beneficios y quizá recibir algún regalo, como las peculiares alfombras artesanas de la localidad que solían mandarse como obsequio a reyes, magistrados y altos dignatarios civiles y eclesiásticos..., y de las que hablaremos en este mismo artículo. Sin embargo, tendría contactos con sus clérigos; por lo menos con Juan de Valera, el vicario designado por él, que sería el encargado de llevar el dinero a la Ciudad Imperial y pagar al maestro, ayudado, tal vez, por el ya mencionado sacristán. Obviamente, también los tendría con Borgoña, por entonces aún joven artista afincado en Toledo, en donde se casó en 1498 y estuvo trabajando con Pedro Berruguete -y con Flores y Pérez de Villoldo- en los frescos del claustro y el retablo mayor de aquella catedral, y al que el mismo Salcedo encargaría el de su propia capilla familiar, la de La Concepción, hecha entre 1500 y 1502, más o menos al tiempo que le piden los dos de Alcaraz que hemos conocido... y quizá alguno más, pues si bien la carencia de los libros de fábrica de las demás parroquias nos impide saberlo, hay muchas conexiones entre los mayordomos y clérigos locales: por ejemplo, Juan López de Mesto, mayordomo en la de La Trinidad, debe de ser hermano de Gonzalo López de Mesto, capellán en la misma Trinidad y cura en San Miguel (PreTEL, 1999, p. 83; Ayllón, 2010).

Conociendo el ambiente de aquella catedral, donde una pesquisa que promovió Cisneros en 1499 había condenado a Salcedo y a otros 23 capitulares más por pequeñas y grandes corruptelas, y el del arcedianato de Alcaraz, donde tampoco faltan los curas sancionados por los visitadores (Ayllón, 2006, p. 409; 2015, pp. 145, 279), cabría sospechar -sin pruebas, desde luego, pues ya se ocuparían de que no las hubiera- que el arcediano hubiera pagado con dinero de esta circunscripción al menos una parte del retablo que Borgoña pintó para su propia capilla familiar, donde yacían ya sus padres y su hermano y él será enterrado en 1504. Por supuesto, solo es una especulación, pero la coincidencia de las fechas con las de los abonos hechos en Alcaraz la hace, cuando menos, bastante verosímil; sobre todo, sabiendo que ya antes había sido acusado de otras malversaciones y que había destinado a esta misma capilla toledana beneficios de iglesias de la Ciudad del Tajo -San Román- y de su arzobispado: Yepes y Santa Olalla (Torija, 2019, pp. 731-737).



Retablo y sepulcro de Juan de Salcedo en Toledo.

El caso es que, a la vez que se pintaba este de San Ignacio, La Trinidad había comenzado a recoger limosnas para otro retablo, probablemente ya en 1500 o 1501, pues se habla de las mandas que se habían cargado a Juan López de Mesto, “mayordomo que fue an-

tes de Juan de Ribera” (que lo es a partir de 1502). Un proyecto en que sí está documentada (Pretel, 2022: 76) la presencia de Juan de Valera, o Sánchez de Valera, “vicario del señor arcediano” (Ayllón, 2015, p 109), que es de suponer sería el encargado por Salcedo de llevar el dinero a Toledo y pagar a Borgoña, y que parece un hombre bastante acomodado, pero no demasiado ejemplar, que hacía compatible el desempeño de la capellanía del concejo -de la que es despedido en 1506- con otra en la parroquia a la que pertenece, donde fue condenado por el visitador Antonio García de Villalpando en 1504 (Ayllón, 2010, pp. 66).

También encontraremos como intermediario entre Juan de Borgoña y esta iglesia de la Santísima Trinidad al tal Bartolomé Díaz que poco antes era sacristán de la de San Ignacio, y que acaso pudiera ser pariente de Juan Díaz, capellán de la misma Trinidad, condenado en 1504, en unión de Valera, según Carlos Ayllón (2010, pp. 66; 2015, p. 73), si bien el parentesco no está documentado. Pero, además, habían recogido limosnas en especie algunos allegados al clero parroquial, como el organista y sacristán Alonso Azorero, que había recibido algunas cantidades en dinero y especie “de las mandas que se fizieron para el retablo”, cargadas en su día a Juan López de Mesto, anterior mayordomo, aunque el tal Azorero se quedaría al menos con 2.000 maravedís por un lado, y 833 por otro, “por vn terçio del salario que ganava por tanner los horganos el anno que paso de mill e quinientos tres”, como dicen las cuentas de 1504, cuando, además, se apunta que “los cobró de los dichos dos padrones, y no aclaró de qué personas” (ADA, ALZ, 127; Pretel, 2022, p. 75). Pero, además, quedaban cuentas por explicar de otras donaciones: la visita de 1504 refleja que “se ha de cobrar de Juan López de Mesto vn real que pareció que avia cobrado de las mandas que se fizieron al retablo, aliende de los maravedís que dio en cuenta que había recibido” (Pretel, 1999, p. 56). Y se supone que son deudas pendientes de 1501, que han tardado tres años en salir a la luz.

Es de pensar que hubiera numerosas pequeñas donaciones de la feligresía, pero solo nos queda constancia de unas pocas, casi siempre en especie, como las mencionadas, y no muy generosas ni demasiado claras, como hemos podido comprobar. En cambio, sí sabemos de una manda de dos marcos y medio de plata de que el

vicario Gonzalo Sánchez de Quesada, fallecido en 1501, dejó para adquirir un cáliz destinado a su propia capilla funeraria..., y que fue desviada al pago del retablo. En las cuentas rendidas por Ribera en 1504 (Pretel, 2022, 76) se dice “ha de cobrar más de Juan de Valera, vicario, tres mill e nueveçientos e setenta maravedís de los dos marcos e medio de plata que mandó el vicario Gonzalo Sánchez de Quesada para vn cáliz, que no quedó más en su poder, los quales mandan que por tener principiado a pagar el dicho vicario Valera a Juan de Borbonna, pintor, que se los dé, e que tome su carta de pago e se la dé al dicho mayordomo...”

Noticia de los pagos del Vicario Valera a Juan de Borgoña

En estas mismas cuentas de 1504 se precisa, además, que se ha de cobrar de Diego López Cabrejano, un platero local, los 408 maravedís “que restó deuiendo de la fechora del cáliz que mandó el dicho Gonçalo Sánchez de Quesada, vicario”, lo cual no deja claro si se habla del importe de la plata sobrante o del reintegro del dinero cobrado anticipadamente. Sin embargo, sabemos que la hechura del cáliz se pagaba en 1554 -¡medio siglo después!- al platero toledano Juan López (Pretel, 1999, p. 71), lo que indica que el vicario Ribera tuvo que devolver el importe en dinero de la plata, no en un rasgo de generosidad, como supone Ayllón, sino acaso en virtud de su condena por los visitadores (Ayllón, 2010: p. 66). Lo que sí queda claro es que el vicario había comenzado a pagar el retablo al maestro Borgoña, parece que en persona, lo que implicaría su presencia en la Ciudad del Tajo, y que ahora, en 1504, debería llevarle otro plazo y entregar el recibo al mayordomo, y esta vez con licencia de los visitadores, quizá porque no hubiera más más fondos disponibles para saldar la deuda. No nos extrañaría que el rostro de Valera -como el de Salcedo en el de la Concepción de Toledo- fuera uno de los que

aparecen en este de Alcaraz, en el que hay auténticos retratos, sobre todo en las tablas de Jesús en el Templo y de la Misa del Papa San Gregorio.



Retratos en las tablas de Jesús en el Templo y la Misa de San Gregorio en el retablo de la Santísima Trinidad de Alcaraz. En ellas hay aún elementos muy góticos, e incluso mudéjares, como el artesonado octogonal (muy moderno, por cierto), pero con predominio de los renacentistas: la arquitectura clásica y hasta una cornucopia

Sabemos, además, que no todo el dinero recaudado se ofreció de manera gratuita y desinteresada. Algunos feligreses, como Alonso González, jubetero (fabricante de jubones y jubetes), y el síndico Juan Sánchez del Provencio, que luego fundará también una capilla en esta misma iglesia, habían hecho préstamos, más o menos oscuros, que tardan mucho tiempo en salir a la luz y ser justificados (ADA, ALZ 127; Pretel, 2022, p. 79), lo que también parece un tanto sospechoso. En todo caso, esta diversidad en los cobros -y en los pagos- y el hecho de que existan diferentes personas a cargo de los mismos hacen muy complicada la rendición de cuentas. Hay demasiadas manos manejando el platillo y es demasiado opaca la contabilidad, por lo que no es extraño que el pobre mayordomo Ri-

bera no pudiera aportar las facturas y fuera condenado en la visita 1504, y no ya en las pequeñas cantidades usuales, sino en los 50.000 maravedís que faltaban para equilibrar sus ingresos y gastos. Y parece que no solo eran problemas de justificación: de hecho, todavía se siguen destinando al retablo en 1506 las sanciones impuestas al mismo mayordomo por no haber trasladado la pila bautismal como se le mandó (Ayllón, 2010, p. 63), lo que implícitamente significa que faltaba dinero, pues las cuentas estaban ya cerradas.

Ribera pasará tres o cuatro años más buscando y aportando recibos atrasados, que en su día no pudo presentar, ante Pedro Saquero, el nuevo mayordomo, que le sucederá de 1505 a 1508, cuando “se le descarga al dicho mayordomo de dos mill e quarenta e seys maravedís, los quales el dicho Juan de Ribera, mayordomo, mostro ayer pagado a los pintores del retablo de la dicha yglesia, con los quales aquabó de pagar los çinquenta mill maravedís por que fue alcançado al tiempo que fue tomada final quenta de su anima segund paresçe por la quenta deste mismo libro” (ADA, ALZ 127; Pretel, 2022, pp. 78- 79). Por lo tanto, esta cuenta está finiquitada en 1508, pero aún queda tiempo para el plazo final del pago del retablo: la parroquia da espera hasta San Juan de Mayo de 1509 a un tal Villarreal para saldar la deuda que tenía con ella, “por quanto Fernando de Villarreal debe cinco mill maravedís a la dicha yglesia y por agora no tiene mucha nesçesidad dellos, porque para la paga de los pintores tyene la dicha yglesia termino de vn anno...” De donde se deduce que se había acordado terminar de abonarlo en 1509, quizá después de haber renegociado el pago a raíz de la condena de Ribera en 1504. Un retraso que deja espacio para muchas y jugosas hipótesis, pero que no tendrían mayor sustentación.

Por fin, el día 12 de marzo de 1509 (ADA, ALZ 127), el mayordomo Saquero rinde cuentas ante Sancho García, tintorero, que le ha relevado en la mayordomía desde el 15 de enero de 1508, y ante Alonso Rodríguez de Estrada, visitador y vicario general, recién llegado al cargo, según Ayllón Gutiérrez (2010, p. 63), que sin duda es un hombre de absoluta confianza del cardenal Cisneros. En ellas justifica algunas cantidades recibidas con anterioridad de personas que las adelantaron en nombre de la iglesia o prestaron servicios que aún no habían cobrado, como el pago a un Muñoz, del que se

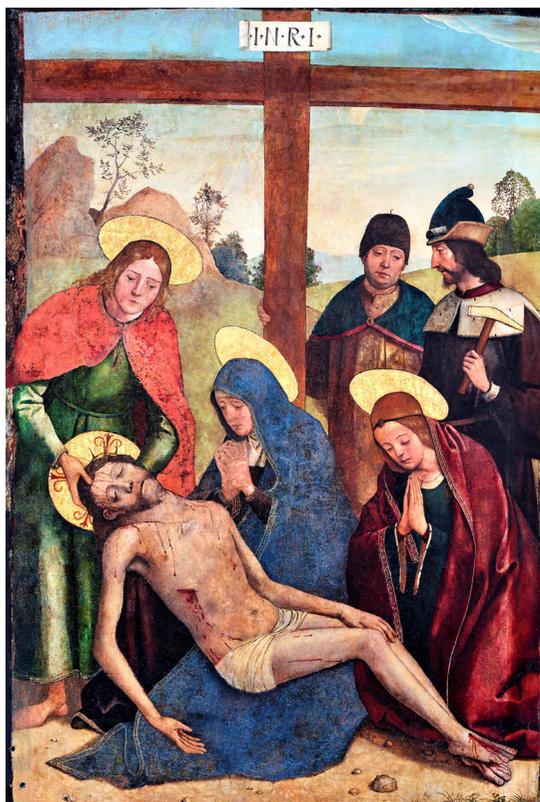
retrataba al arcediano como rey Melchor en una Adoración de su propia capilla toledana (Ruiz Gómez, 2022, p.115). No sabemos si son una parte del pago o un obsequio, pero el caso es que no veremos estas bolsas -aunque sí las alfombras- en ningún otro artista de la época, con la excepción posible de Antonio de Comontes, su discípulo y colaborador, en otra Adoración.



Alfombra de Alcaraz y bolsa en la cintura del rey Melchor (Salcedo), ambas en el retablo que Borgoña pintó para este en Toledo.

Como ya señalamos, creemos que Villoldo, al que ya conocimos acabando de cobrar el retablo encargado en San Ignacio, ha de ser Álvaro Pérez de Villoldo, y no Juan de Villoldo, al que a menudo se confunde con él, como hace Ruiz Gómez (2022, p. 122) al identificarlo con el “Juan de Villoldo que, junto a Juan de Borgoña II, Pedro de Cisneros, los Comontes o Juan Correa de Vivar, ayudaron primero al maestro y prolongaron después su estela hasta muy entrado el siglo XVI”. Villoldo, en todo caso, suele estar junto a Juan de Borgoña en las obras que ambos contratan “a destajo” para la catedral de Toledo a principios del siglo XVI; pero aquí no está claro si trabaja también para La Trinidad, como hace en San Ignacio, o solo se limita a comprar esas bolsas para aquel, ni si pueden ser suyos los

defectos artísticos que se aprecian en varias de las obras (véanse, por ejemplo, el asno y el paisaje de la Huida a Egipto y algunas de las manos en diferentes tablas), en contraste con la delicadeza de los rostros femeninos y el naturalismo de otros personajes, como los que acompañan a Jesús en el Templo y los clérigos de la Misa del Papa San Gregorio, que parecen auténticos retratos. Probablemente, aquellas deficiencias también pudieran achacarse a las prisas de un taller desbordado, casi “industrializado”, que ya no diera abasto para tantos encargos y dejara los detalles menores a cargo de aprendices, cuando no inacabados -¿por problemas de cobro?- y a cargo de pintores locales, como López, al que años después, en 1524-25, veremos percibiendo distintas cantidades “por la pintura que hizo en el retablo” o trabajar “en el retablo” o “en pago de pintura que hizo debaxo del retablo” (Pretel, 1999, p. 63).



La Huida a Egipto y el Llanto sobre Cristo Muerto. La Trinidad, Alcaraz.
Fotos que agradecemos, igual que las siguientes, a José Domingo Delgado y
a la Fundación Impulsa de JCCM



La Anunciación y la Presentación de Jesús en el Templo. Retablo de La Trinidad de Alcaraz. Fundación Impulsa JCCM

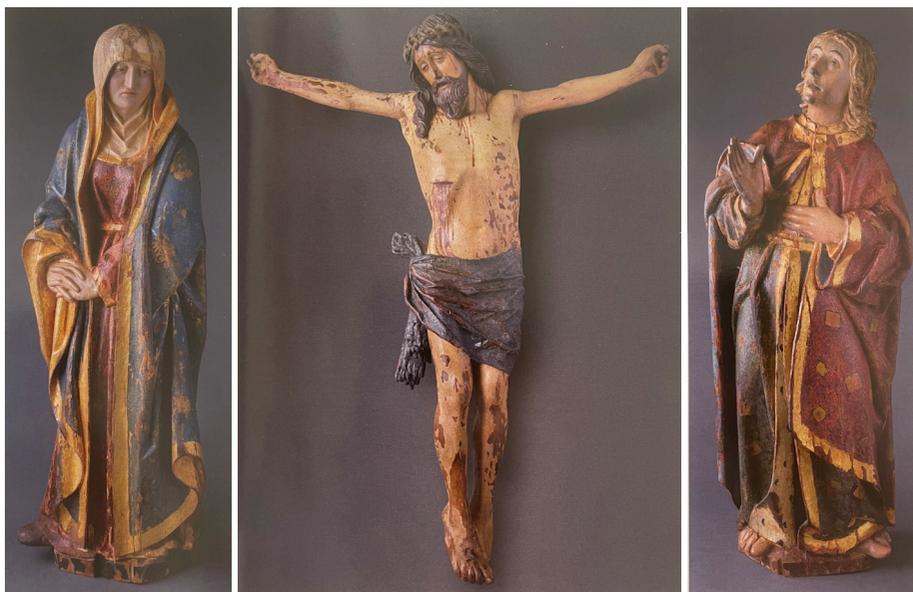
4. LAS TALLAS DEL RETABLO: EL MISTERIO DE LOS IMAGINEROS Y EL MAESTRO RUBERTO EN ALCARAZ

En los libros de fábrica que hablan de los pintores que a principios del siglo XVI cobraban los retablos de San Ignacio y de La Trinidad no se cita a ningún imaginero que trabaje con ellos, lo cual no significa que no pudiera haberlos. De hecho, aunque tal vez su proliferación fuera en buena medida consecuencia del impacto que aquellos monumentos pudieran alcanzar, y de la imitación de maestros foráneos, poco tiempo después ya había en la ciudad los suficientes como para formar su propia cofradía: en 1531 el concejo ordenaba a “los carpinteros ymagenarios desta çibdad que hagan pendón con su bandera” para salir con él, corporativamente, como

los otros gremios, incluido el de la carpintería convencional, en la gran procesión del Corpus Christi (Pretel, 1999, pp. 65, 66 y 248).



Tallas en el retablo de la Trinidad, atribuidas, sin documentación, a Diego Copín de Holanda. Fundación Impulsa JCCM



Figuras del Calvario que culmina el retablo de la Santísima Trinidad de Alcaraz

En un primer momento llegamos a pensar que el Villoldo citado en relación a las bolsas compradas para Juan de Borgoña pudiera ser Isidro de Villoldo, e incluso aventuramos la posibilidad de que fuera el autor de las imágenes tanto de este retablo como del



La Virgen de la Luz del convento de Santa María Magdalena, la Santa Ana Triple y el Llanto Sobre Cristo Muerto del Museo Parroquial de Alcaraz.

excelente grupo hispano-flamenco del Llanto sobre Cristo Muerto que creemos se hizo para la capilla de Busto, en San Miguel, construida hacia 1504 y 1505 (Pretel, 2022, p. 80). Sin embargo, hoy creemos que es demasiado joven y no tiene que ver nada con Alcaraz, por lo que estas imágenes, y quizá algunas más, como la Virgen de la Luz del convento de monjas franciscanas -la conservada en Cortes parece algo anterior- y una Santa Ana Triple, que debía de estar en la capilla de esa advocación que fundó Diego Sánchez de la Hoz en la Santísima Trinidad, tienen que ser de otro u otros imagineros: acaso del maestro Diego Copín de Holanda, al que se ha señalado como posible autor siguiendo el parecer de García-Saúco (El País, 21-X-2021), pues Cornielles de Holanda, al que no hace mucho citábamos nosotros como una posible alternativa (Pretel, 2022, pp. 80-81), pensando que pudiera ser el padre o pariente de dos entalladores de ese mismo apellido que encontramos después en Alcaraz, comienza a trabajar dos décadas después y está centrado en Ávila. Como mucho, sería un Cristiano de Holanda, que lo hacía en Toledo con Copín, pero tampoco hay nada que permita afirmarlo. En principio, por tanto, todo apunta a Copín, que dejará en Toledo obras de una temática bastante similar y que ya trabajaba con Borgoña y Berrugete en el retablo mayor aquella catedral a finales del siglo anterior, con el mismo Borgoña Villoldo y Frutos Flores, a comienzos de la nueva centuria en el de San Eugenio (Pérez Sedano, 1914, p. 24), y poco antes de 1518 en el de Camarena junto al primero de ellos (Pérez, 2022, p. 57), lo que hace esta idea mucho más verosímil.

Advertimos, no obstante que, en Alcaraz, Copín no está documentado; que hay otros escultores flamencos, como Juan de Bruselas y Guillimín de Gante o Cristiano de Holanda, trabajando en los mismos retablos que Borgoña (Pérez Sedano, 1914, p. 26), y que puede tratarse de un artista de otra procedencia, pues tampoco es forzoso que el trabajo se encargara a Toledo, y bien pudiera ser de otro u otros artistas afincados en la localidad, que atendieran al tiempo otros encargos. Ya en 1510 encontramos noticias sobre ciertas “ymágenes” que había en los retablos de la Puerta de las Torres (prácticamente en todas hay estatuas de vírgenes o santos, aunque tan solo en esta se habla de “retablos”), en las que se ocupaban Bartolomé Andrés Gil y Juan Covo, que cobrarán 600 maravedís por ello.

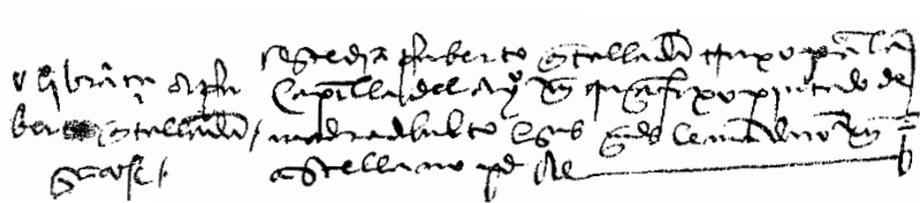


Libramiento de las imágenes de las Torres. Actas municipales de Alcaraz,
23 de mayo de 1510

La cantidad es poca, y Covo, que aparece entre fines de 1517 y principios de 1519 percibiendo distintas cantidades por “pintar e asentar e dorar los pannos de lazo del çaqiçamí -artesonado- que está debaxo del coro”, que sería el que hizo su padre treinta años atrás para La Trinidad (Pretel, 1999, pp. 64, 156, 400 y 429), no parece ser más que un carpintero, por lo que es de pensar que se tratara no tanto de la hechura como de la colocación o retoque de estas esculturas. Poco tiempo después, en 1514, ya podremos hallar en la ciudad a un “ymaginario”, y unos años más tarde, en 1531, a todo un gremio de estos oficiales residentes en ella.

En efecto, sabemos de un “ymaginario”, del que no se da el nombre, como es habitual cuando se trata de artistas forasteros, al que el concejo de Alcaraz encargaba en 1514 de tasar una muestra o maqueta que “maestre Francisco”, que creemos es Francisco de Luna, trajo para la nueva capilla del convento de frailes franciscanos, que habrán de edificar primero “maese Pedro” -no sabemos si

el mismo Pedro López que había dirigido hasta el año anterior la catedral de Jaén- y después Vandelvira (Pretel, 1999, p. 91; 2019, p. 164; 2021, p. 181). Este “imaginario”, aún desconocido, pudiera muy bien ser otro artista extranjero -a juzgar por su nombre- al que no encontraremos hasta 1526, aunque pudo venir bastantes años antes: un “maestre Ruberto, entallador” que no figura mucho en nuestros documentos, quizá porque estuviera muy a menudo ausente, pero es ya conocido en febrero de 1526, cuando las actas dicen que “este día Ruberto entallador truxo para la capilla del Ayuntamiento vn crucifijo pintado de madera de bulto, e sus merçedes le mandaron vn castellano por él...” (Pretel, 1999, p. 65).



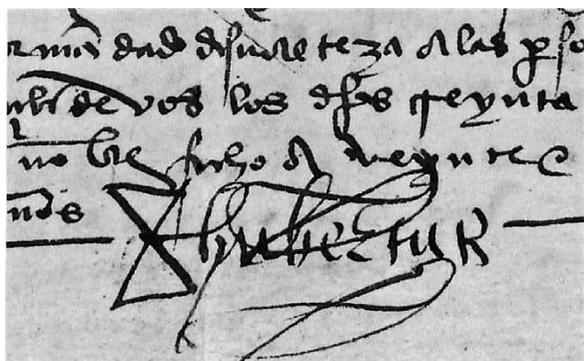
“Librança a Ruberto entallador”. AMA.
Actas Municipales de 13 de febrero de 1526 de 1526

Quizá este crucifijo pueda ser el que hoy se conserva en el pequeño museo parroquial, que tiene semejanzas -por lo demás, bastante comunes en la época- y algunas diferencias notables con los dos del retablo: el del Calvario y el de La Trinidad, que pudieran haber venido de Toledo, e incluso con el de las Comendadoras de Santiago en Granada, que parece el primero conservado de Ruberto Alemán (Pereda, 2007, p. 301), si bien aquel es menos hierático que estos, más italianizante y “miguelangelesco”, si cabe la expresión, y el paño de pureza aparece más corto y menos abultado. Diferencias que pueden deberse a la distancia de 25 años -años importantísimos en que el Renacimiento va reemplazando al Gotico- que hay entre estas imágenes, o a una restauración que ha desvirtuado su primitivo aspecto... O a que fuera de otro escultor más “moderno”, como pudieran ser el Indaco o Quijano, y Ruberto se hubiera limitado -cosa que no creemos- a traerlo de Granada, donde poco después le vemos trabajando.



Crucificados del Museo parroquial de Alcaraz, del retablo en la misma Trinidad y del convento de las Comendadoras de Granada (este último de Ruberto Alemán).

Obviamente, no es fácil demostrarlo, pero este Ruberto de Alcaraz -al que luego se llama "maestre" o "maese"- puede ser nada menos que el llamado "escultor de Isabel la Católica" (Fernández Bayton, 1967, p. 83), cuya azarosa vida hace posible cualquier suposición: el Huberto o Ruberto Alemán -o flamenco, más bien- al que Francisco Enríquez de Ribera, adelantado mayor de Andalucía, con quien tenía deudas, obligó a trabajar encadenado en su palacio de la villa de Bornos entre 1494 y 1495. En torno a 1500 Ruberto estaba preso ¿por deudas? en Sevilla (Crespo y Crespo, 2015, p. 405), pero le rescató de su mísera suerte la citada Isabel, que, en septiembre de ese mismo año, mandaría pagar a su mujer, Catalina Galera, nada menos que ocho esculturas de bulto, y después, a él mismo, ya en Granada, numerosas imágenes de vírgenes y santos, crucifijos, custodias, andas procesionales, portapaces, y otros ornamentos (Pereida, 2007, p. 387; Crespo, 2015, pp. 405-406), que había realizado para ella, para sus cortesanos -incluida Beatriz Galindo, "La Latina" y el aya del príncipe don Juan- y para los conventos e iglesias de Granada, ciudad reconquistada solo unos años antes y ahora "evangelizada" a la fuerza, incumpliendo su acuerdo con Boabdil, por la propia Isabel y por Cisneros, que borraron los restos del Islam y llenaron de símbolos católicos las antiguas mezquitas convertidas en conventos e iglesias (Sanpere, 1902, p. 168, Domínguez, 1993, pp. 110-111).



C. Firma del maestro Hubertus al pie de su recibo de 27 de abril de 1501. Tomada de trabajo de Hanns Hubach (2006)

Ya con fecha 27 de abril de 1501, “Hubertus”, como él mismo firma al pie de su recibo (Hubach, 2006: 31), declara haber cobrado 30.000 maravedís de Sancho de Paredes, camarero real, por distintas imágenes y ornamentos litúrgicos; pero, además, sabemos por otro escrito suyo dirigido a la reina, que ha traído a Granada la que él llama “arte nueva de ymaginería”, que le permitirá estandarizar la creación artística utilizando moldes y una especie de pasta de cartón con engrudo -lo que luego se llama “papelón” o “maché”- y produciendo obras mucho más numerosas, baratas y ligeras que las tradicionales de madera, con las que prometía, si ella lo financiara, no nada menos que “dar abasto en vuestros reynos” (Pereda, 2007, pp. 310-311 y 382-383).

Sin embargo, parece que no la convenció: el maestro desaparecerá de forma misteriosa en el otoño de 1501, lo que hace a Crespo y Crespo (2015, p. 408) preguntarse si no habría fallecido (aunque añaden que “no se puede descartar que los archivos, guardianes de la Historia, nos den nuevas sorpresas relativas a *meister Hubertus...*”) Y a nosotros pensar si no saldría apresuradamente, huyendo de la cárcel, donde ya estuvo antes, o quizá de la ruina que él mismo se temía cuando escribe a la reina pidiéndole dinero (Pereda, 2007, pp. 382-483), o por otra razón desconocida... Y tal vez recalar en Alcaraz quizá poco después de que La Trinidad terminara de pagar a Borgoña su retablo, y de que en San Miguel se levantara la capilla de Busto -en la que está el grupo del Llanto sobre Cristo- en 1504 o 1505. En tal caso, creemos que pudieran ser tuyas estas y otras imágenes que estilísticamente corresponden a la primera década del siglo XVI y de las que ignoramos prácticamente todo.

Ciertamente, parece un poco raro que la iglesia contrate la pintura en Toledo y la imaginería con un entallador de otra procedencia, pero tampoco es algo tan inusual: en el mismo Toledo, en 1500, y estando allí Copín, Peti Juan y Sebastián de Almonacid, se hace venir de Burgos a maestre Felipe (Bigarny), al que vemos después colaborando con el primero de ellos, pagándole las dietas, el viaje, la vivienda y un ducado diario (Pérez Sedano, pp. 34, 27, 30). En Alcaraz no había, que sepamos, compromiso con ningún escultor, ni tenemos noticias de pagos o de deudas con Copín ni con otros maestros toledanos, cuando sí que las hay con los pintores e incluso con el sastre que cosió la envoltura de lienzo del retablo. Por eso sospechamos, sin poder afirmarlo de forma concluyente, que quizá los problemas de pago del encargo hubieran obligado a renunciar a un proyecto inicial de 16 tablas en lugar de las 8 del actual, sustituyendo algunas por estatuas de bulto de algún imaginero -quizá el mismo Ruberto- que se hubiera afincado en la ciudad.

En efecto, según Leticia Ruiz (2022, pp. 217-218), que compara el retablo con el de Camarena (del que Copín realiza solamente las tallas centrales e inferiores), el encargo inicial pudiera ser de 16 tablas, y la ausencia de 8 en las dos entrecalles o calles intermedias deberse a los incendios o pérdidas sufridas con posterioridad. Pero, si bien la hipótesis parece razonable, Pablo Nieto nos dice que no quedan vestigios de pintura en las mismas, y además no parece lógico colocar imágenes delante de unas tablas pintadas. Por lo tanto, es de creer que las ocho que faltan no llegaron a hacerse, quizá por los problemas de pago mencionados, y que se rellenaran los huecos con imágenes, acaso de Ruberto, que bien pudiera ser el mismo “imaginario” al que el concejo alude, sin mencionar su nombre, cuando en marzo de 1514 necesita un experto para tasar las muestras o maquetas de la nueva capilla mayor de San Francisco que Francisco de Luna ha traído ante él (Pretel, 1999, p. 91). En tal caso, las tablas pudieran ser pintadas en 1501 o 1502, y las tallas -excepto las de mayor tamaño de la calle central y las pequeñas de la banca o predela, que sí pudieran ser del taller de Copín- un poco posteriores; tal vez, contemporáneas del Llanto sobre Cristo de la Capilla de Busto en San Miguel, con el que algunas tienen un claro parentesco. Pero esta

es tan solo una hipótesis más, que además tiene en contra la opinión de su restaurador, para quien la pintura de las tablas es la misma de la policromía que cubre las imágenes. Y el retablo, por otra parte, ha sido desmontado, alterado y redistribuido en varias ocasiones, lo que hace arriesgada cualquier suposición.

Está por demostrar, aunque hay varios indicios que lo hacen posible, que el maestro Ruberto Alemán, del que Sanpere (1902, p. 169) duda si no sería origen de la espléndida escuela granadina que culmina en Machuca, Rojas y Alonso Cano, fuera el “ymaginario” al que el concejo de Alcaraz consultaba en 1514, o que se estableciera, de manera siquiera temporal, en la misma ciudad -donde después veremos a un “maese Ruberto entallador” casado con la hermana del bachiller Sabuco, Juana de la Barrera- e incluso si pudo formar en esos años al insólito gremio de “carpinteros ymagenarios” que encontramos en 1531. Gremio en el que creemos pudieran integrarse Juan Covo y su cuñado Juan Barba, otro Juan Barba “el Mozo”, Antón Barba, otro Juan Covo “el Mozo”, hijo del anterior, Julián y Antón de Holanda, Sebastián de Molina y Juan de la Barrera, probablemente hijo o ahijado de Ruberto, de los cuales se dice que son “entalladores” -en madera, se entiende- y un par de canteros que hacen tallas de piedra: Juan de Toribio -amigo y compadre de Andrés de Vandelvira- y Alonso Galdón, cantero que trabaja primero en Alcaraz y luego dejará en la Portada del Sol de Manzanares uno de los mayores conjuntos escultóricos de toda la región. Incluso pudo ser lo mismo Vandelvira, que creemos pudo ser igualmente escultor en estos años (Pretel, 2017, pp. 25-49) que vieron la eclosión de una generación de entalladores y escultores en piedra, alentada tal vez por la presencia de maese Ruberto y de maese Pedro y maese Francisco (de Luna), los canteros que habían comenzado la obra de San Francisco.

Precisamente Luna trajo en marzo de 1514 unas “muestras” -maquetas o modelos- para hacer los pilares del claustro y la capilla mayor de este convento, y el concejo delega en sendos regidores para que se asesoren con “el ymaginario o onbres que sepan dello” y las hagan pagar “de lo de San Francisco, pues que fue para la obra”. Importante noticia que nos permite ver un temprano contacto entre este imaginero -escultor en madera- y los maestros canteros que se

han hecho cargo de una construcción que más tarde dirige y acaba Vandelvira, al que en enero de 1527 encargará el concejo que haga unos pilares y unos escudos de armas “conforme a la muestra” (Pre-
tel, 1999, p. 156).

Fig. 31 D Petición de maestre Francisco del pago de las muestras, y orden de tasación por el “ymaginario o onbres que sepan dello”. Actas Municipales de Alcaraz de 7 de marzo de 1514.

Ni siquiera sería necesario que Ruberto viviera en la ciudad de forma permanente: también pudo ausentarse intermitentemente en busca de trabajo o perfeccionamiento, como harán Vandelvira, Luna, maese Pedro y otros entalladores, canteros y alarifes (Pre-
tel, 2021, pp. 12-22), a ciudades más prósperas de Jaén o Granada, como puede ser Baza, donde cierto “Ruverte”, “ymaginario”, que puede ser el mismo, dejará en 1518 un Entierro de Cristo con “ocho ymágenes al natural grandes” (Lázaro, 2019, p. 12). Pero tampoco hay absoluta certeza de que estemos hablando de la misma persona. De tratarse del mismo, es de pensar que por entonces hubiera abandonado su proyecto “industrial” de imágenes en serie y tal vez esculpiera solamente en madera, aunque guardara obras de su etapa anterior. De hecho, en Alcaraz todavía se conserva, envuelto en milagrosas leyendas semejantes a las de las Patronas de Lucena del Puerto y Villarrasa (Huelva), ejemplares “de molde” y pasta de cartón propios del “arte nueva de ymaginería”, un Cristo, el de los Ángeles o de Santo Domingo, del mismo material, que suponemos sea el que en los años cuarenta del siglo XVI presidía la “capilla del Crucifixo” que tenían los Guerrero en este monasterio, cuya sola existencia es un indicio más que relaciona a Ruberto Alemán con Alcaraz. Lo que ya no sabemos es si pudo traerlo el mismo artista de su antiguo taller, o si

lo haría un miembro de esta rica familia, que viajaba a Granada con alguna frecuencia. Incluso pudo haber algunos cristos más: los que Agustín Guerrero o su suegro, Alonso Villaseca, llevarían después a Nueva España (Pretel, 2019, pp. 9, 31-32), o el que Sánchez Ferrer (2015, p. 42) pudo ver todavía en San Miguel, hace casi treinta años, roto y descoyuntado. Pero ya no hay más muestras de la curiosa técnica que el maestro extranjero introdujo en Castilla y que seguramente habría abandonado al no haber conseguido financiación real.



Figs. 32, 32B y 33. Los Cristos de los Ángeles y San Miguel de Alcaraz (foto Vico) y Villaseca (México).

Como ya queda dicho, no encontramos el nombre de Ruberto en Alcaraz hasta febrero de 1526, cuando trae el crucifijo mencionado -de madera pintada, y no de molde- para el Ayuntamiento. No se dice que viva en la ciudad o que lo haya hecho en ella (tan solo que lo “truxo”), lo que puede indicar que lo trajo de fuera, aunque se le menciona como a alguien conocido, cosa rara tratándose de alguien forastero. Ignoramos también si era el mismo “Ruberto Alemán de Granada, ni si este seguiría casado con la tal Catalina Galera o sería ya viudo..., o si habría contraído en la ciudad unas segundas nupcias, pues sabemos que una hermana del bachiller Sabuco, Juana Barrera, madre, al menos, de Bárbara Barrera -la madrina de Oliva- y muy probablemente de Juan de la Barrera, entallador; “cassó con maestre Ruberto” (Pretel, 1999, p. 67, 224 y 246; 2017, 2017, pp. 61-63, 67-68 y 128). También pudieran ser personas diferentes, pero tanto los nombres como las circunstancias parecen compatibles con alguien que viviera temporadas, al menos, en la localidad, o viniera con alguna frecuencia, pues conocen su nombre en el Ayuntamiento.

Unos meses después de que Ruberto entregara al concejo el crucifijo, hacia fines del mismo 1526, encontramos a otro -¿quizá el mismo?- Ruberto trabajando en la capilla mayor de San Jerónimo, la catedral y el palacio imperial de la Ciudad del Darro, donde pudo tener contacto con el maestro Jacobo Florentino -fallecido ese año- y es de suponer que con Felipe Bigarny y Alonso Berruguete, la élite de las nuevas tendencias escultóricas, a pesar de su edad y su anticuado estilo (Carrasco, 2007, pp. 401-402), que a nuestro parecer pudo evolucionar. Conviene recordar, por otra parte, que desde aquel verano de 1526 todas las fuerzas vivas de Alcaraz habían ido a Granada en varias ocasiones, a hacer el besamanos del recién casado Carlos V y su esposa, Isabel de Portugal, y a llevar a esta última, como señora suya, un presente de 24 bolsas y 12 alfombras típicas de artesanía local “muy finas e de buena mano”, que habría de valerles una confirmación de privilegios y su impulso, entre otras, a las obras del convento de frailes franciscanos y de una nueva Casa de la Ciudad -el Alhorí-, que habrá de construir Andrés de Vandelvira. ¿Pudo viajar con ellos, o esperarlos allí, el maestre Ruberto, que dejó tantas obras y afectos en Granada? Tampoco hay evidencia, pero todo vuelve a encajar de nuevo. Sobre todo, sabiendo que de estas fechas data el despertar de una nueva Alcaraz renacentista: en el año siguiente Vandelvira desaparecerá..., para reaparecer en 1530 en las obras de Uclés y en las del Alhorí de su ciudad natal, con un lenguaje ya escultóricamente plateresco¹ que quizá pudo haber adquirido en Granada con Diego de Siloé y los demás maestros (Pre-
tel, 1017, p. 32; 2021, p. 173-176).

¹ Creemos que Vandelvira, además de cantero, en estos años también era escultor: en enero de 1527 le encargan los escudos de armas de la claustra del convento, en 1530, tras una larga ausencia, aparece en las obras del convento de Uclés, dirigidas por Luna, donde creemos decora la fachada, y en ese mismo año retoma en Alcaraz la de la nueva Casa de la Ciudad, cuya portada es un magnífico ejemplo del plateresco hispánico, en que probablemente se ocupó junto a él Juan de Maeda, el discípulo amado de Siloé. Sobre estas cuestiones hemos hecho un artículo titulado “El primer Vandelvira, cantero ¿y escultor?”, en el número 30 de de la revista Códice de Amigos del Archivo Diocesano de Jaén, de diciembre de 1017, pp. 23-50.

No sería imposible tampoco que Ruberto, al igual que Vandelvira, regresara a Alcaraz, donde probablemente ya estaría casado; ni que hubiera instruido en el oficio a Juan de la Barrera -¿hijo suyo, o quizá solo de su mujer?- y a otros entalladores como son Sebastián de Molina, los Barba, los Holanda, los Ortega y los Cózar, que trabajan a mediados de siglo y que quizá son ya esos “ymagenarios” mencionados en 1531. Pero no volveremos a encontrar el nombre de Ruberto hasta que, en 1540, La Trinidad da cuenta, sin decir a qué fecha corresponde, del pago de un ducado “por librança del cura, por el pasar de los altares e retablos” (Pretel, 1995, p- 65). Un trabajo menor y alejado en el tiempo, que nos hace pensar si no se trataría de un Ruberto distinto y mucho más modesto, acaso un hijo suyo que heredara de su nombre y el oficio, como era frecuente en la misma ciudad (recordemos los casos de Juan Covo o Juan Barba, repetidos en dos o tres generaciones, y de los dos Toribios de Alcaraz de Perú y Nueva España, que son hijos de Toribio García), o un apunte atrasado, cosa tampoco rara en los libros de fábrica, como hemos podido comprobar.

Obviamente, tampoco se puede asegurar que este Ruberto sea el mismo de Granada o el “Ruberto Alemán” de principios de siglo, que estaría casado con la tal Catalina de Galera, no con Juana Barrera; pero bien pudo haber en todos esos años unas segundas nupcias y bastantes ausencias, puesto que raramente le encontramos presente en Alcaraz, cuando sí hay referencias su esposa y sus hijos, no sabemos si de ambos o solamente de ella, que les da su apellido, aunque Bárbara, al menos, figura en un bautizo de 1546 como “hija de maestre Ruberto” (Pretel, 2017, p. 67). Todos estos indicios, basados ciertamente en un nombre inusual y en unos cuantos datos y fechas que parecen encajar entre sí, no producen certezas; y más cuando sabemos de otro “maestre Ruberto entallador” que vivió amancebado en las Islas Canarias -no sabemos si estable o intermitentemente- entre 1519 y enero de 1533, cuando hace testamento en la de Tenerife (Santana, 2009, pp. 94 y 107-109); lo cual hace difícil que fuera el que estudiamos, aunque tampoco es obstáculo insalvable, pues estas islas eran un perfecto refugio para los fugitivos de Alcaraz, y hay otras personas que van y vienen de ellas, como

pudo hacer Diego de Llerena (Ayllón, 2015, p. 61), e incluso de las Indias, como Agustín Guerrero.

Ciertamente, no hay relación demostrable entre el maestro Ruberto de Alcaraz y los que conocemos en Granada o Canarias, pero al menos tenemos documentado el nombre, cosa que no podemos decir del de Copín, al que se atribuyeron las imágenes muy verosímilmente, aunque sin la menor razón documental. La pérdida de mucha de la obra en madera de Ruberto Alemán, de las que solo quedan la Virgen de la Antigua y la de la Puerta de la Justicia en la Alhambra, que se suponen suyas, aunque con muchas dudas (Díez Jorge, 2004, p. 11; Crespo y Crespo, 2025, p. 405), y el Cristo del convento de las Comendadoras (Pereda, 2007, p. 308), pues la gran mayoría era de molde, como las de la Virgen del Socorro de Antequera, la de la Luz de Lucena del Puerto o la de los Remedios de Villarrasa (Huelva), también atribuidas (Pereda, 2007, pp. 328-329, 349 y 397), nos impide entablar comparaciones con las alcaraceñas; pero es de pensar que entre las de un alemán o un neerlandés de Utrech, como Pereda piensa que pudo ser aquel, y las de un holandés como Copín no haya gran diferencia. Por lo tanto, si hubiera que apostar, y admitiendo que puede haber otros artistas y que no todas tienen que ser del mismo autor, lo haríamos más bien por el primero de ellos. Sobre todo, teniendo en cuenta la existencia del Cristo de los Ángeles, de pasta de cartón, que es un indicio más, y no insignificante, del paso por aquí de Ruberto Alemán, el único que entonces hacía crucifijos en este material.

Ni siquiera podemos excluir la colaboración ocasional de algún entallador y dorador local como Juan Covo, hijo del carpintero y albañil Pedro Covo, al que vimos en 1510 haciendo algún trabajo, que no se especifica, en las imágenes de la Puerta de las Torres. O Juan Barba “el Viejo”, que parece cuñado de Juan Covo, que en 1520, colabora con Flores, el pintor de Alcaraz, en una caja para la cofradía de San Blas; en 1530 realizaba unas andas y hacia 1533, junto al viejo pintor, Ginés López, una cruz de madera dorada para La Trinidad.

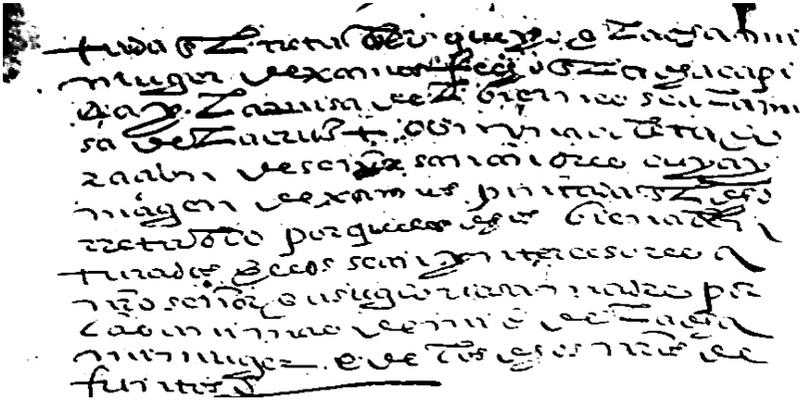
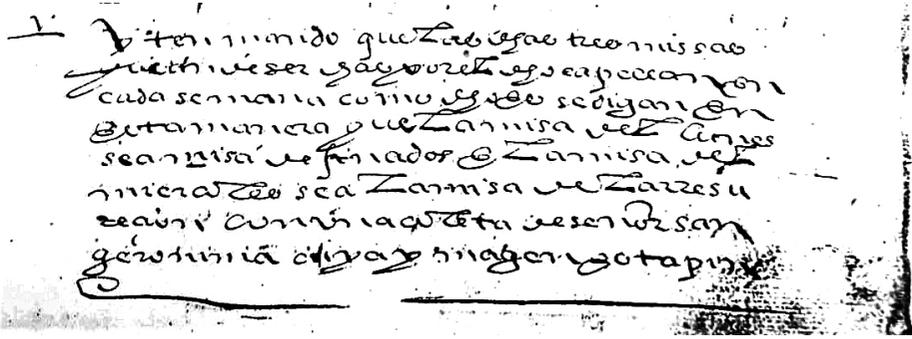
Juan Barba y Ginés López, que en 1520 y 1523 pinta “al olio” los escudos de armas de la ciudad en sus lonjas, y hacia 1523-24

cobra en La Trinidad diversas cantidades “en pago de pintura que hizo debajo del retablo” y otros tres ducados “por la pintura del retablo” (Pretel, 1999, pp. 62-63, 65 y 144-145), pudieron cooperar con maese Ruberto o con entalladores y pintores venidos de Toledo, como suele creerse, o retocar, al menos, las obras que dejaran. Tampoco es imposible que artesanos locales se marcharan con estos forasteros. Tal puede ser el caso de un batidor de oro, y quizá dorador, Juan de Alcaraz, que en 1506 figura por fiador de Pedro de Tolosa, junto al también pintor Fernando Gallego, en un encargo de la Universidad de Salamanca (Lahoz, 2021, p. 108), donde habían estado previamente Felipe de Borgoña (o Bigarny), quizá Juan de Borgoña, al cual buscaron en 1504 para pintar las puertas de un retablo, y Juan de Flandes, que al final se quedó con el encargo. Pero estas no dejan de ser hipótesis basadas en simples coincidencias, que además no parecen relevantes ni añaden demasiado al asunto que estamos estudiando.

5. LAS TABLAS DE EL BONILLO

Creemos que, más o menos por los años de principios del siglo XVI en que La Trinidad y San Ignacio terminaban de pagar sus retablos, se hace otro en El Bonillo, la más rica de todas las aldeas de Alcaraz, aunque este no es un retablo mayor, sino el de la capilla privada que erigieron en la iglesia de Santa Catalina el rico propietario y ganadero Bartolomé Sánchez del Abad y su esposa, Mari Morcilla, hermana de un Alonso Morcillo que ya había fallecido antes que ella, al igual que sus padres. También Mari Morcilla había muerto antes de 1507, año en el que su esposo hace su testamento, conforme a los acuerdos que tenía con ella, encargando una serie de misas y colectas a los santos Jerónimo y Andrés, cuyas imágenes estaban ya pintadas en el de su capilla, de la que dejaría por patrono a su hijo, Juan Fernández del Abad, y como capellán -previa solicitud de la oportuna licencia al arzobispo- a otro de sus hijos, el bachiller Alonso López, que ya era por entonces el cura principal de esta rica parroquia. El documento ha sido publicado este año por Lorenzo Fernández (2022, p. 94), pero hemos preferido transcribir este pá-

rafo nosotros a partir de las fotos que generosamente nos ofreció en su día nuestro amigo Carlos Ayllón Gutiérrez:



“Yten mando que las dichas tres missas, que an de ser dichas por el dicho capellán en cada semana commo dicho es, se digan en esta manera: que la misa del lunes sea misa de finados, e la misa del miércoles sea la misa de la Resurrección, con vna coleta de señor san Gerónimo, cuya ymagen esta pin/tada en el rretablo que yo e la dicha mi muger dexamos fecho en la dicha capilla; y la misa del biernes sea la misa de la Cruz + con una coleta e oración de señor san Andrés, cuya ymagen dexamos pintada en el dicho retablo por que los dichos bienaventurados ellos sean ynterçesores a Nuestro Sennor e a su Gloriosa Madre por las ánimas de mí e de la dicha mi muger e de los dichos nuestros defuntos”.

Creemos que se trata de las tablas que han aparecido en 2022 y que está restaurando el mismo estudio que hace poco rescató el de Alcaraz, pues en ellas están representados los bienaventurados

Jerónimo y Andrés, junto a Santo Domingo de Guzmán, San Francisco y un magnífico “Llanto sobre Cristo”. Quizá, más que un retablo, fuera un simple políptico de solo cinco tablas (cuatro santos y el Llanto mencionado, aunque no descartamos que hubiera alguna más), pero de calidad no inferior a las de La Trinidad. Y tenemos para ellas una fecha *ante quem*: la que da el testamento de octubre de 1507, aunque seguramente por entonces tuviera ya unos años, pues se dice que Mari Morcilla todavía vivía cuando se colocó, pero ya ha fallecido. Lo que falta es saber a quién se le encargó y la fecha concreta en que se hizo.

En efecto, ignoramos el momento en que aquel matrimonio encargó su retablo y fundó su capilla, pero pudo ser antes de 1504, año en el que encontramos al bachiller Juan Sánchez de Castro, que sabemos es cura en la iglesia de Munera y capellán en la de La Trinidad, aunque deja este cargo en manos de Juan Díaz (Ayllón, 2010, p. 62), bautizando en Santa Catalina de El Bonillo a unos cuantos neófitos, y entre ellos a una hija, apadrinada por el maestro cantero Hernando de Jerez y el carpintero Bódalo, de un “Ginés pintor”, que creemos sería el Ginés López que unos años después cobrará en Alcaraz “la pintura que hizo debaxo del retablo” (el de La Trinidad), y quizá por entonces estuviera acabando o retocando las tablas de El Bonillo. Pero estos solo son indicios inconexos, de los que no podemos extraer conclusiones. Anotemos, no obstante, por si acaso, que Juan Sánchez de Castro pudiera ser pariente del doctor Juan de Castro, canónigo en Toledo desde 1490 y encargado con Juan de Salcedo, arcediano de Alcaraz, de una “casería de Alcalá” (Lop, 2002, p.279 y 934), o más bien de las rentas de los cinco pueblos que la integraban; y quizá de Gonzalo de Castro, que aparece fugazmente como vicario en 1504 y es visitador en el año siguiente (Pretel, 1999, p, 56; Ayllón, 2006, p. 409; 2010, p. 66).

Otro indicio menor, y que tampoco es muy significativo: Juana Sánchez, sobrina del mismo bachiller, suele actuar de madrina en El Bonillo en bautizos que oficia Alonso López, el hijo sacerdote de Sánchez del Abad y de Mari Morcilla, lo que puede indicar que Castro -que, por cierto, después, enriquecido, tendrá capilla propia en la Santísima Trinidad de Alcaraz- estuviera vinculado a esta aldea,

donde él mismo bautiza todavía a muchos niños de 1509 a 1511, y que estuviera en buenas relaciones con López, cuando no con sus padres. Todo esto, obviamente, no es prueba de nada ni permite ninguna conclusión, entre otras razones porque no son los únicos (Juan Sánchez de Valera, que ya no es vicario, bautizará en enero de 1510 a uno de Juan de Bódalo, e intermitentemente, y alternando con López, a otros, en marzo y julio de 1511 y en 1512); pero ver a la vez, en 1504, al pintor Ginés López y a estos sacerdotes en la misma parroquia puede ser un indicio de la proximidad entre estos personajes, y tal vez entre el clero local y el de Toledo.

Desde luego, parece que la esposa de Sánchez del Abad había muerto ya, y él quizá fuera anciano o estuviera impedido (aunque dice estar sano al hacer testamento en 1507) cuando comienza el libro de bautismos de Santa Catalina (APB, BON 1) en 1504. Ninguno de los dos asiste a los bautizos, ni siquiera a los de sus propios nietos, como suelen hacer otros abuelos y el resto de los ricos de la localidad, incluido su hijo, Juan Fernández del Abad, que apadrina con una hija suya a diferentes niños de sus vecinos todavía en 1510. Probablemente, entonces, Bartolomé ya hubiera pasado a mejor vida, pero es de pensar que el retablo siguiera en su capilla durante algunas décadas, aunque parece raro que no fuera afectado por el derrumbamiento de la iglesia en los años setenta (Pretel, 2013, p. 73; 2021, p. 30), lo que acaso se pueda atribuir a que su capellán, Alonso López, se lo hubiera llevado, como piensa Lorenzo Fernández, que prepara un trabajo a este respecto.

En efecto, parece que la capellanía fundada por los padres estaría al cuidado de su hijo, “el venerable bachiller Alonso López”, que hacia 1493 competía en Alcaraz con Valera y con otros sacerdotes por la capellanía del Concejo (Ayllón, 2015, p. 253), aunque ya desde 1504 le vemos como cura principal de Santa Catalina, alternando en la pila de bautismo con Juan Sánchez de Castro, el bachiller Ribera, Ochoa Pérez y, a partir de 1505, con Martín Alonso de Toledo, beneficiado en San Ignacio de Alcaraz (APB, BON 1). Por Lorenzo Fernández sabemos que después se hará mucho más rico y acrecentará con nuevas propiedades la dote de la antigua capilla familiar, que asume como propia. Al parecer es hombre muy bien

relacionado con el arzobispado de Toledo -que dará el visto bueno a su capellanía- y con la sociedad de su aldea natal, que pronto será villa, aunque se enfrentará al resto de los curas cuando funda un pequeño hospital y un oratorio, que era de pensar dividiría a los fieles y haría decaer las rentas parroquiales, pues “era bien notorio que el citado bachiller Alonso López estaba emparentado con la mayor parte del lugar...” (Fernández, 2022, p. 60). Pero ya no sabemos si era tan influyente a principios de siglo, ni si conocería al arcediano Salcedo, ni si pudo influir en sus padres a la hora de encargar el retablo. Y, aunque forzosamente trataría al vicario Valera, tanto en Alcaraz como en El Bonillo, tampoco hay evidencia de que hubiera entre ellos una gran relación.

Creemos, en todo caso, que el retablo o políptico de Sánchez del Abad en Santa Catalina pudo estar ya instalado en 1504, y que acaso Ginés estuviera pintando por entonces, o retocando, el banco, que no todo el retablo, ya que la calidad de las tablas que están apareciendo hace muy problemático pensar que fueran obra de un artista local. Si, como sospechamos, fue encargado a Toledo, es posible que sí tuviera algún papel el citado Salcedo, que murió justamente en 1504, o Juan Sánchez de Castro, al que veremos bautizando niños en El Bonillo, intermitentemente, al menos hasta abril de 1513; pero ya no sabemos si el maestro elegido era Juan de Borgoña o cualquier otro artista. Hemos oído hablar de Pedro Berruguete, que, por cierto, también representa una alfombra de Alcaraz en una Anunciación de la Cartuja de Miraflores (Burgos); pero no hay evidencia que confirme esta idea. No sería imposible que el pintor de Paredes de Nava hubiera recibido uno de estos productos típicos de Alcaraz por mediación del arcediano Salcedo, del vicario Juan Sánchez de Valera o cualquier otro clérigo, de los que hemos citado; pero es mejor dejarse de especulaciones, entre otras razones porque también había alfombras de Alcaraz en la Sala Capitular y en el altar mayor de aquella catedral, y tampoco sabemos quién pudiera llevarlas (Marco, 1909, p. 530). Por el momento, al menos, los únicos pintores toledanos que están documentados en el arcedianato de Alcaraz son el mismo Borgoña, Villoldo y Frutos Flores; y ninguno de ellos aparece en los libros de El Bonillo.



La Anunciación. Pedro Berruguete

6. EPÍLOGO A MANERA DE RECAPITULACIÓN Y CONCLUSIÓN FINAL

Ojalá que algún día podamos resolver las muchas dudas que todavía quedan sobre estos retablos de Alcaraz. De momento, lo único que podemos decir documentadamente es que precisamente en 1504, probablemente antes, el vicario Valera, ya había satisfecho a Borgoña al menos una parte -sin duda, la mayor- del que La Trinidad le había encargado algunos años antes; una obra costeada con mandas y limosnas, pero también con préstamos y con algún legado destinado a otros fines. Y que, tras la condena del mayordomo Juan de Ribera en 1504, hubo un aplazamiento del resto del dinero hasta comienzos de 1509, aunque desconocemos las razones y términos de esta negociación.

Probablemente ya por esas mismas fechas se hubiera producido la llegada a Alcaraz del maestro Ruberto, que no se documenta hasta 1526, pero pudo venir bastante antes, y traer de Granada -si, como suponemos, es Ruberto Alemán, “el escultor de Isabel la Católica”- el Cristo de los Ángeles, que sin duda es producto de su “arte nueva de ymaginería”, y tal vez algún otro, como el de San Miguel, o

los de Villaseca, que Agustín Guerrero pudo llevar a México, como hemos señalado. Desde luego, es el único, que nosotros sepamos, que hasta entonces había trabajado en Castilla con esta nueva técnica, y la misma existencia de estos cristos, coincidiendo con la de un Ruberto -nombre poco corriente- y un “ymaginario” mencionado hacia 1514 en el Ayuntamiento, hace muy verosímil que se trate de la misma persona e incluso que fuera el autor de otras obras, como el Llanto sobre Cristo Muerto de San Miguel, y quizá algunas más para La Trinidad y las demás iglesias. Otra cosa sería el crucifijo que trajo a la capilla del concejo en 1526, y que pudiera ser de otro imaginero, aunque nos inclinamos por la idea de que fuera el autor, y que su estilo hubiera ido evolucionando en 25 años, en contacto con otros maestros de Granada.

Respecto a San Ignacio, podemos añadir que, en enero de 1512, su inventario de bienes incluía “vn retablo pintado en lienço, que es Santa Marta”; pero evidentemente este no es el mayor, que ya encontramos en 1502, y en el que la visita de noviembre de 1515 encuentra ya instalado “el sagrario que está en el retablo en el altar mayor, e dentro en el dicho sagrario vn cofrezito de madera dorado...” (García Moratalla, 1995, pp. 162 y 165). Por lo tanto, este último seguía colocado, aunque ya no sabemos durante cuánto tiempo, pues la iglesia está en obras, suponemos que de reparación, y diez años después se está reedificando en un lugar distinto, quizá por hundimiento. Tal vez aquel retablo no sobreviviría al posible colapso de la misma -que tampoco está documentado- o al traslado a la nueva, que Vandelvira y Luna construían hacia 1524-1526, al parecer bajo la dirección del primero de ellos, que hace el arco toral y la capilla mayor, en tanto que el segundo levanta la privada de Gonzalo de Arenas, regidor y pariente del que fuera arcipreste Fernando de Avilés, procesado mucho antes por los inquisidores.

En cuanto al de El Bonillo, donde vemos también bautizando neófitos en 1506 y 1507 al bachiller Martín Alonso de Toledo, hasta entonces cura de San Ignacio de Alcaraz, que, no obstante, regresa después a la ciudad (Ayllón, 2015, pp. 251 y 253), es de pensar que fuera anterior a 1504, pero no poseemos noticias de su encargo, dado que los donantes, Bartolomé Sánchez del Abad y María Morci-

lla, su mujer, no tendrían que dar cuentas a nadie ni problema a la hora de pagarlo. A juzgar por la gran cantidad de bienes (incluidos un terno de damasco con bordados de oro y otras vestiduras, un cáliz de dos marcos y medio de plata, candeleros y demás ornamentos exclusivos) con que ambos tenían acordado dotar a la capilla, eran bastante ricos, además de personas influyentes en la localidad, de la que él ya era alcalde en 1502, junto a uno de sus hijos, Juan Fernández -o Hernández- del Abad.

Por último, podemos añadir que a mediados del siglo XVI había otro retablo en la capilla mayor de esta misma iglesia de Santa Catalina, aunque ya no sabemos si de las mismas fechas que el de los Del Abad, o un poco posterior (como el de Bienservida, que no está documentado, pero es plateresco en su cuerpo inferior, de hacia los años treinta o cuarenta de esta misma centuria). Solamente podemos afirmar que en 1548 la parroquia, más rica que las alcaraceñas, abonaba distintas cantidades a los entalladores Sebastián de Molina y Juan de La Barrera, posiblemente hijo del maestro Ruberto o de su esposa, y a Luis de Carrión, pintor, “porque pintó e asentó el banco de abaxo del retablo del altar mayor”; y que en 1564 pagaba todavía 5.626 maravedís por “dorar la ymagen de Santa Catalina y limpiar su retablo”, que es de suponer tuviera ya unos años, pues requiere limpieza (ADA, ALZ 130; Pretel, 2001, p. 72). Probablemente este resultara dañado cuando se hunde la iglesia, poco tiempo después, en los setenta, lo que explica el repinte posterior -muy posterior- y la necesidad de hacer otro retablo mayor, que el licenciado Nicolás Martínez del Abad contrataba con cierto Juan de Mata, “maestro de escultura”, en septiembre de 1733 (García-Saúco, 2002, pp. 291-293), aunque ya no sabemos si las tablas antiguas se reutilizarían, como en los anteriores, para pintar encima.

Todas estas cuestiones, que queremos dejar aquí anotadas por si acaso algún día fueran de utilidad, nos alejan, no obstante, del objeto inicial de este trabajo, que era hablar del encargo de los dos retablos de Alcaraz, sus posibles autores, y desvelar al tiempo los aspectos ocultos del negocio del arte en este arcedianazgo a principios del siglo XVI, que ya documentamos hace casi tres décadas sin caer en la cuenta de lo que revelaba aquel descubrimiento ni sospechar

que la obra se hubiera conservado (Pretel, 1999, pp. 61-62). Afortunadamente, los caminos del Arte -y del Señor, como quiere la epístola paulina- pueden ser insondables, pero, como añadía Teresa de Cepeda, Dios escribe derecho con renglones torcidos..., de manera que hoy, gracias a la condena del pobre mayordomo y su presentación atrasada de gastos, contemplada a la luz de otras publicaciones, podemos señalar, a manera de recapitulación y conclusión final, que ambos pueden fecharse aproximadamente en 1501 o 1502, aunque el de la Santísima Trinidad, que sin duda sería mayor y más complejo, pudiera terminarse de instalar en 1503 y de pagarse ya en 1509, cuando se justifican las últimas facturas. En cuanto al de El Bonillo, sabemos, por lo menos los nombres de María Morcilla y su marido, que lo habían encargado, y tenemos la fecha de 1507, como límite cronológico máximo, aunque creemos que debió ser pintado y colocado antes, tal vez antes de 1504, cuando empieza el libro de bautismos, si bien no hay al respecto mayor seguridad. Y hemos conocido a clérigos locales que pudieran haber influido en el encargo, aunque esta solo es otra especulación.

Lo que importa, no obstante, es que se han rescatado -y se han documentado, aunque no en la medida que hubiéramos querido- dos auténticas joyas del primer Renacimiento hispánico, que resurgen ahora, inesperadamente, después de estar ocultas durante varios siglos: 18 esculturas y 8 tablas en el de Alcaraz, y 5 en El Bonillo, si es que no nos aguarda alguna otra sorpresa. Ni siquiera perdemos la esperanza -aunque es más difícil todavía- de que un día aparezca alguna más de las viejas iglesias y conventos que han desaparecido. Cruzaremos los dedos.

ARCHIVOS CONSULTADOS

Archivo Municipal de Alcaraz (AMA): Libros de Actas Municipales del siglo XVI.

Archivo Diocesano de Albacete (ADA): Libros de fábrica de Santa Catalina de El Bonillo (ALZ 130), San Ignacio (ALZ 123) y la Santísima Trinidad (ALZ 127, 128).

Archivo Parroquial de El Bonillo (APB): Libro 1 de bautismos (BON 1).

BIBLIOGRAFÍA

- AYLLÓN GUTIÉRREZ, C. (2006), "Presencia dominicana en Alcaraz". En *II Congreso de Historia de Albacete*. Vol. II. IEA. Albacete, pp. 196-214.
- AYLLÓN GUTIÉRREZ, C. (2006). "Prosopografía provisional de los arcedianos de Alcaraz". *Al-Basit*, 50 pp. 397-410.
- AYLLÓN GUTIÉRREZ, C. (2010). "Aproximación a una parroquia castellana a finales de la Edad Media: la Trinidad de Alcaraz". *Homenaje a Alfonso Santamaría Conde*, IEA. Albacete, pp. 55-75.
- AYLLÓN GUTIÉRREZ, C. (2015). *Iglesia rural y sociedad en la Edad Media (Alcaraz y señorío de Villena)*. Silex. Madrid.
- CARRASCO DE JAIME, D. J. (2007), "Documentos para una nueva aproximación al proyecto de la Capilla Mayor del Real Monasterio de san Jerónimo extramuros de Granada" *Cuadernos de Arte e Iconografía*. XVI, Nº 32. Madrid.
- CARRILERO MARTÍNEZ, R. (1995). *Los fondos del Archivo Diocesano (siglos XV al XVIII)*. IEA. Albacete.
- CRESPO GUIJARRO, A. S. y CRESPO MUÑOZ, F. J. (2015). "Nuevas noticias sobre Huberto Alemán, escultor de Isabel la Católica". *Archivo Español de Arte* (352) pp. 403-408.
- DÍEZ JORGE, M^a E. (2007). "Imágenes escultóricas y multiculturalidad: Del Bajo Medioevo a los inicios de la España Moderna! En Letizia Gaeta (Coord). *Atti del Convegno Internazionale di Studi La scultura meridionale in età moderna nei sui rapporti con la circolazione mediterranea* (2004). Vol. 1. Lecce. Mario Congedo ed.
- DOMÍNGUEZ CASAS, R. *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos*, Madrid.
- DOMÍNGUEZ CASAS, R. (1995). "Dos artistas nórdicos en la corte granadina de Isabel la Católica: el maestre Ruberto Alemán, entallador, y el joyero Petrequín Picardo". *Homenaje al profesor Martín González*. Universidad de Valladolid, pp. 315-320.
- FERNÁNDEZ BAYTON, G. "Roberto Alemán, escultor de Isabel la Católica". *Archivo Español de Arte*, T. 40, Nº 157, pp. 88-89.
- FERNÁNDEZ GARCÍA, L. (2022). *Fundaciones pías en la Mancha Oriental. Las Capellanías en El Bonillo. Estudio introductorio y fuentes documentales (siglos XVI-XX)*. IEA, Albacete.

- GARCÍA MORATALLA, P. J. (1995) “Cuentas de fábrica de la iglesia de San Ignacio de Alcaraz (1494-1415). Estudio diplomático”. *Al-Basit*, 37. IEA, Albacete.
- GARCÍA-SAÚCO BELÉNDEZ, L. G. (2002). “El retablo mayor de Santa Catalina de El Bonillo”. En *Congreso de Historia de Albacete*, Vol. II. Edad Moderna, IEA. Albacete.
- GARCÍA-SAÚCO BELÉNDEZ, L. G. (2022). “El arte del Renacimiento en tierras albacetenses”. En DELGADO BEDMAR, J. D. (Coord). *Juan de Borgoña, un maestro oculto*. Catálogo de la Exposición celebrada en Toledo, pp. 85-96.
- HUBACH, H. (2006): “Hubertus Alemán, ‘entallador’. Ein Bildhauer im Dienst Königin Isabellas der Katholischen zur Zeit der Maurenbekehrung in Granada”. En: *Das Münster*, 59, Ratisbona, pp. 30-37.
- LAHOZ GUTIÉRREZ, L.- (2021). “Apostillas a un debate historiográfico: La capilla de San Jerónimo del Estudio de Salamanca”. *Materia*, 18-19 (ISSN 1579-2641), pp. 85-116.
- LÁZARO DAMAS, S. (2019): “Un entierro de Cristo del escultor Ruverte en Baza”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* (50), pp. 7-22.
- LOP OTIN, M^a J. (2002) “Hay tal número de clérigos que causa asombro. La clerecía de Toledo a fines de la Edad Media”. *Espacio, tiempo y forma*, 33. UNED.
- MARCO HIDALGO, J. (1909). “Cultura intelectual y artística (Estudios para la historia de la Ciudad de Alcaraz). Conclusión”. *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*. T, XX., pp. 492-530. Madrid.
- MARTÍN BAÑOS, P. (2007). “Nebrija, alumno de Filelfo? Nuevos datos del bachiller Fernando de la Pradilla y la estancia de Antonio de Nebrija en Italia”, *Revista de Estudios Latinos*, 7. pp. 153-179.
- PARRADO DEL OLMO, J. M. (2019). “The influence of Alonso Berruguete in spanish XVITH century sculpture”. En HERRERO STARKIE (Ed.) *Treasure of spanish Renaissance Sculpture. The origins of the spanish manner. Institute of Old Masters Research*. pp. 42-74.

- PÉREZ SEDANO, F. (1914) Datos documentales inéditos para la Historia del Arte Español (Notas del Archivo de la Catedral de Toledo). *Junta para Ampliación de Estudios e investigaciones científicas*. Madrid.
- PARRO, S. R. (1857). *Toledo en la mano*. Toledo.
- PEREDA, F. (2007). *Las imágenes de la discordia. Política y poética de la obra de arte en el cuatrocientos*. Madrid, Marcial Pons.
- PÉREZ LÓPEZ, R. (2022), “El retablo mayor de la iglesia de San Juan Bautista de Camarena”. En DELGADO BEDMAR, J. D. (Coord). *Juan de Borgoña, un maestro oculto*. Catálogo de la Exposición celebrada en Toledo. pp. 57-67.
- PÉREZ SEDANO, F. (1914). “Datos documentales inéditos para la historia del arte español”. *Notas del Archivo de la Catedral de Toledo*. Madrid.
- PRETEL MARÍN, A. (1978). *Una ciudad castellana en los siglos XIV y XV*. IEA, Albacete.
- PRETEL MARÍN, A. (1979). *La integración de un municipio medieval en el Estado Autoritario de los Reyes Católicos*. Albacete, IEA.
- PRETEL MARÍN, A. (1999). *Alcaraz en el siglo de Andrés de Vandelvira, el bachiller Sabuco y el preceptor Abril (cultura, sociedad, arquitectura y otras bellas artes en el Renacimiento)*, IEA, Albacete.
- PRETEL MARÍN, A. (2001). “Villazgo de El Bonillo. Precedentes, proceso y consecuencias”. En *Privilegios de El Bonillo*. IEA. Albacete.
- PRETEL MARÍN, A. (2005). “Vandelvira y su gente de Alcaraz: la obra y el entorno social y laboral”. En *Andrés de Vandelvira, V Centenario*. IEA. Albacete.
- PRETEL MARÍN, A. (2017). *Los judeoconversos de Alcaraz entre los siglos XV y XVII. Asociación Cultural Siglo XXI de Alcaraz*. Albacete.
- PRETEL MARÍN, A. (2017). “En torno a los orígenes de Andrés de Vandelvira”. *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, Nº 219. Jaén.
- PRETEL MARÍN, A (2017). “El primer Vandelvira, cantero ¿y escultor?” *Códice, Revista de investigación Histórica y Archivística*. Amigos del Archivo Diocesano de Jaén. Jaén. pp. 23-50.

- PRETEL MARÍN, A. (2021). *Obra tardía, póstuma, perdida, atribuida y no documentada de Andrés de Vandelvira*. IEA. Albacete.
- PRETEL MARÍN, A. (2022). “El retablo de Juan de Borgoña y el ambiente social, intelectual y artístico de Alcaraz a principios del siglo XVI”. En DELGADO BEDMAR, J. D. (Coord.). *Juan de Borgoña, un maestro oculto*. Catálogo de la Exposición celebrada en Toledo, pp. 71-83.
- PRETEL MARÍN, A. (2022). “Retablos de Alcaraz a principios del siglo XVI: Villoldo, Frutos Flores, Juan de Borgoña, el maestro Ruberto y otros pintores y escultores”, En *Juan de Borgoña, el Arte escondido*. Cultural Albacete, pp. 35-47.
- RUIZ GÓMEZ, L. (2022), “Juan de Borgoña en Alcaraz”. En DELGADO BEDMAR, J. D. (Coord.). *Juan de Borgoña, un maestro oculto*. Catálogo de la Exposición celebrada en Toledo. pp. 113-123.
- SÁNCHEZ FERRER, J. (2015). “Puntualizaciones sobre la capilla funeraria de San Miguel de Alcaraz”. *Al-Basit* (60), IEA, Albacete, pp. 5-44.
- SANPERE Y MIQUEL, S. (1902), “Ruberto Alemán, entallador”. *Revista Critica de Historia y de Literatura*, Nº 4 y 5. pp. 161-169. Barcelona.
- SANTANA RODRIGUEZ, L. (2009). “Actividad escultórica en Canarias de Maestre Ruberto, flamenco, y de Alonso Rodríguez de Villalpando”. *EsCan* LXIII. Issn 0423-4904, pp. 89-111.
- TORIJA RODRÍGUEZ, E. (2019)- *La Iglesia de Toledo en la Baja Edad Media*. Tesis doctoral leída en la Universidad Complutense de Madrid.
- VAQUERO SERRANO, M. C. y LÓPEZ DE LA FUENTE, J. J. (2020). “Ambiente lazarillesco en Toledo a finales del siglo XV.” *Lemir*, 24. pp. 251-270.
- ZARCO DEL VALLE, M. R. (1916), *Datos documentales para la Historia del Arte Español II. Documentos de la catedral de Toledo, coleccionados por D. Manuel R. Zarco del Valle*. T. I. Madrid.