

EL PERIODO CONQUENSE DE BARTOLOME MATARANA (1573-1597)

Pedro Miguel Ibáñez Martínez
Universidad de Castilla-La Mancha

I. ASPECTOS BIOGRAFICOS

Son relevantes los vínculos pictóricos entre Valencia y Cuenca durante el Renacimiento. En especial, cabe destacar dos episodios significados. El primero, producido por la llegada de Fernando Yáñez a la ciudad castellana, en la década de los veinte del siglo XVI, luego de haber trabajado largos años en territorio levantino. La consecuencia será un estrecho hermanamiento artístico, perceptible tanto en los tesoros pictóricos yañezcos que guardan las catedrales de Valencia y Cuenca, como en la configuración de sendos círculos estilísticos en derredor del maestro de Almedina (1). El segundo episodio es el que aquí nos interesa y tiene que ver, también, con un artista que se traslada de una a otra ciudad, aunque ahora en sentido inverso: el genovés Bartolomé Matarana.

El conocimiento de la relación de Matarana con Cuenca es relativamente reciente. Boronat es el primero en constatar tal hecho (2), buscando, seguramente, contradecir la hipótesis del barón de Alcahalí respecto a que el pintor era de origen italiano (3). Un comunicante conquense, cuya identidad se desconoce, había facilitado a Boronat una serie de noticias que constituyen la primera aproximación biográfica al Matarana de Cuenca. Aproximación —por cierto— prácticamente frustrada, por cuanto la fantasía impregna la mayor parte de los datos (4). Echada en olvido la perspicaz sospecha de Alcahalí, los estudiosos posteriores a Boronat han seguido durante mucho tiempo la opinión de este acerca de la españolidad y conquensismo de Bartolomé Matarana (5), propiciando así una continua alusión a dicha ciudad, que quedaba en mera localización geográfica sin profundización alguna.

Hay que esperar a fechas bastante más cercanas para que se avive, en cierta manera, el interés por Matarana y su relación con Cuenca. El punto de

partida es un documento publicado en Italia, según el cual el 12 de febrero de 1573 se concierta el pintor con don Fernando Carrillo de Mendoza, conde de Priego, para servirle con su arte "in parte hispanorium" (6). Tomando como base este documento y otras referencias del archivo de la catedral de Cuenca, Fernando Benito —a quien se debe el más completo estudio sobre los trabajos de Matarana para el Corpus Christi valenciano— (7) elabora una amplia hipótesis sobre la trayectoria del pintor anterior a Valencia (8), algunos de cuyos extremos habrá ocasión de considerar más adelante.

En el curso de nuestra investigación sobre la pintura conquense del renacimiento (9), los archivos locales han proporcionado abundante documentación sobre el artista valenciano, permitiendo precisar suficientemente su biografía entre 1573 y 159 (10). El primer documento redactado en España y conocido se fecha el 11 de marzo de 1574. Se trata de una obligación del clérigo Juan Tello, vecino de la villa de Torralba (Cuenca), reconociendo una deuda de cincuenta ducados que "vos Bartolomé Matarana, ginoves, pintor, estante de la çibdad de Cuenca, que estais presente... me los prestastes en dineros contados por me hazer buena obra en diversas vezes"... (11). Al margen de la pura anécdota del préstamo (una buena cantidad, en cualquier caso), queremos resaltar varios aspectos esenciales que afectan a la fecha, los lugares geográficos reseñados y el adjetivo gentilicio dado al pintor.

En el contrato convenido entre Carrillo de Mendoza y Bartolomé Matarana, en el mismo puerto de Génova, no se especifica a dónde y cuándo debía acudir el artista a requerimiento del noble. Únicamente se acuerda un sueldo de doce escudos mensuales, manutención, vestido y, llegado el caso, los gastos inherentes al regreso a Génova. Se ha dado por supuesto que el pintor llega a España en ese

1. Firma de Bartolomé Matarana, 1577 (A.H.P.C., Baltasar de la Torre, 1576 a 1578, n.º 632, f. 505 v.º)

2. Firma de Bartolomé Matarana, 1585 (A.H.P.C., Diego González de Nájera, 1558 a 1586, n.º 400, tomo de 1585-1586, f. 46 v.º)

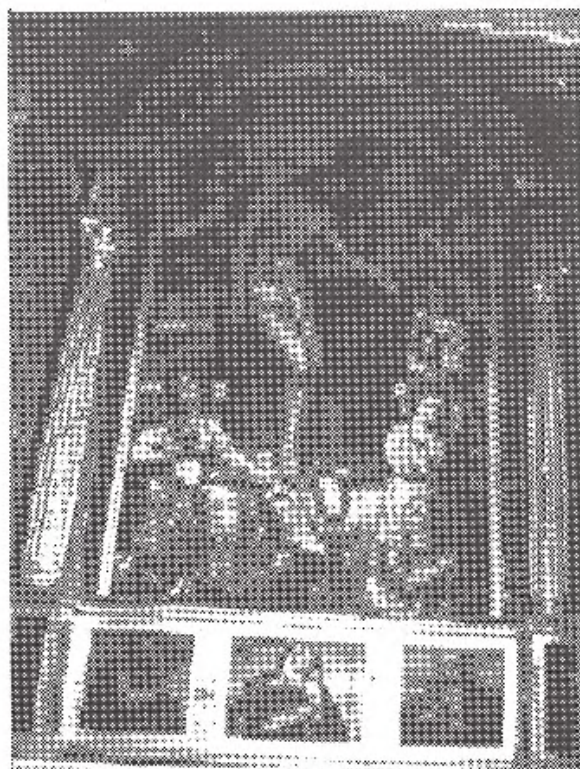
mismo año de 1573, pero tan sólo la documentación puede corroborarlo. La carta de obligación de Juan Tello se redacta en Cuenca, con lo que se demuestra que Matarana tenía como meta final las tierras originales del conde. Sin embargo, consta como estante y no como vecino de la ciudad, probándose, seguramente, que aún no ha fijado su residencia en la capital del obispado y trabaja en el señorío de Priego, en la alcarria conquense. Las diversas referencias a la villa de Torralba, donde vivía el clérigo Tello, no hacen más que consolidar este pensamiento: Torralba se encuentra a escasos veinte kilómetros de Priego.

La fecha, 11 de marzo de 1574, resulta también decisiva. El hecho de que hubiera prestado dinero a Juan Tello, "en diversas veces", fuerza a pen-

sar en una amistad y prolongación suficiente en el tiempo, exigiendo una cierta permanencia en territorio conquense que sobrepasaría con creces los escasos dos meses del trimestre inicial de 1574. Por tanto, todo parece indicar que el pintor llega a España (a Cuenca) en el mismo año de 1573 en que se concierta con el conde de Priego.

Tampoco el documento genovés precisa exactamente el origen del pintor. Redactado en Italia y llamándole Bartolomeo parece obvio que se trata de un artista italiano, pero ninguna otra conclusión puede sacarse. Por el contrario, la obligación del clérigo Juan Tello adjetiva al pintor como "ginoves" en varias ocasiones, subrayando puntualmente su procedencia. En otro orden de cosas, cabe decir que entre los testigos se cita a "Juan Gómez, hijo de Gonzalo Gómez, pintor", lo que sería indicativo de los precoces contactos de Matarana con la más importante dinastía pictórica local. Bartolomé y Juan tendrán ocasión de trabajar juntos en el altar mayor del monasterio de San Francisco de Cuenca (1587).

La siguiente referencia documental es del 19 de abril de 1577. El pintor, que ya consta como vecino de la ciudad, alquila por dos años una casa "en la placeta como van a la puerta Nueva", de Cuenca. El pago se efectuará a través de cuatro cuadros al óleo sobre lienzo, incluyendo uno ya ejecutado de "vn Ece Omo con tres figuras de sayones", que es la primera obra conocida documentalmente del artista genovés en España (12). En esos tres años en que no hay noticias sobre Matarana no creemos que volviera a Italia ni, posiblemente, llegara a salir de territorio conquense. Más bien lo imaginamos trabajando en los señoríos del conde de Priego que, en definitiva, parece el motivo principal de su venida a España. En la carta de alquiler aparece, por vez primera, la firma del pintor: Bartolomé Matarana. Una firma, por cierto, que va a variar sustancialmente unos meses después (poder del 19 de agosto de 1577), adoptando una fórmula que va a permanecer invariable hasta el final de sus días, abreviando el nombre: Barme Matarana.



3. Bartolomé Matarana. Retablo de la Trinidad de la colegiata de Belmonte (Cuenca)



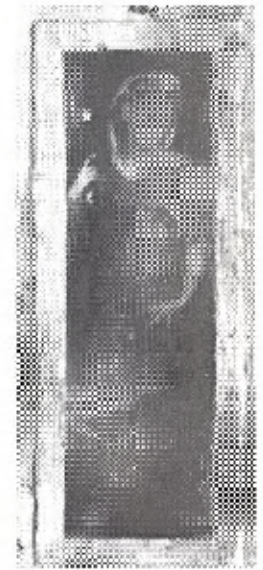
4. Bartolomé Matarana. Trinidad. Detalle Retablo de la Trinidad de la colegiata de Belmonte (Cuenca)



5. Bartolomé Matarana. Trinidad. Detalle. Retablo de la Trinidad de la colegiata de Belmonte (Cuenca)



6. Bartolomé Matarana. *San Gregorio y San José*. Retablo de la Trinidad de la colegiata de Belmonte



7. Bartolomé Matarana. *Santa Quiteria*. Retablo de la Trinidad de la colegiata de Belmonte (Cuenca)

Entre 1577 y 1597, año en que el pintor se trasladó a Valencia, no existe interrupción documental alguna, confirmándolo anual y puntualmente avecindado y morando en Cuenca. Esto sucede, incluso, cuando determinadas referencias lo relacionan con lejanos lugares. Por ejemplo, en 1594 se le pagaban ochenta ducados desde Segorbe a cuenta de un retablo que pintaba por encargo de su obispo, don Juan Bautista Pérez (13). Podría pensarse que, al menos en ese año, Matarana reside en dicha población. Pero, de nuevo, los datos procedentes de los archivos conquenses son categóricos. La fecha del pago es del 11 de mayo de 1594. En esos momentos el retablo se está pintando y, según todos los indicios, no puede ser sino en Cuenca. No se olvide que los encargados de efectuar la entrega son Juan Valero, rector de Vallanca, y Francisco de Arguedas, vecino de Ademuz, tratándose de dos municipios pertenecientes al conocido rincón valenciano que, justamente, se encuentra a medio camino entre Segorbe y Cuenca. Debe recordarse, también, que el obispado de Segorbe lindaba con el de Cuenca a través, precisamente, del Rincón de Ademuz. En 1594 Matarana no reside en Segorbe sino en Cuenca, a lo largo de todo el año. En marzo hace en esta ciudad un retablo y sagrario para Villar del Saz de Don Guillén (14), así como una imagen de la Virgen del Rosario para dicha villa. En mayo, precisamente el mismo día 11 de la orden de pago de Segorbe, otorga Matarana un poder al también pintor Fernando de Mayorga para contratar el retablo de la iglesia de la Trinidad de Campillo de Altobuey. En julio compra añinos. En septiembre concierta la realización de una vidriera, que deberá entregar al mes siguiente. De nuevo,

en noviembre y diciembre existen sendos documentos que sitúan al pintor en Cuenca (15).

Evidentemente, el retablo para don Juan Bautista Pérez se pinta en Cuenca y no en Segorbe. Hay otros ejemplos similares. En 1586 se le encarga un retablo para Villa de Ves, en el obispado de Cartagena, que ejecuta y entrega en la misma Cuenca, debiendo trasladarse a su altar a costa de los comitentes. A lo que sí se obliga el pintor es a estar presente en el momento de asentarse el retablo, debiendo reparar los daños producidos en el transporte (16). En algún momento, más excepcionalmente, la naturaleza del encargo fuerza la realización de la obra fuera del territorio conquense. Es el caso de las pinturas al fresco que, en 1580, se compromete a pintar para la capilla Real del Monasterio de Santa María de Huerta (17).

Profesionalmente, Bartolomé Matarana disfrutó de la mayor estima en la Cuenca del último tercio del siglo. Lo revelan signos muy diferentes, pero especialmente el hecho de que fuera el pintor preferido por el cabildo catedralicio a lo largo de dos décadas; y esa era la distinción más alta a que podía aspirar un artista en la ciudad. Echando un vistazo a los nombres de sus predecesores se confirma la idea: Yáñez de la Almedina, Martín Gómez *el Viejo*, Gonzalo Gómez. Aunque se trate de un trabajo menor, la decoración del monumento de la catedral —realizada a finales de 1579 y principios de 1580— revela datos preciosos sobre el escalafón profesional entre los pintores conquenses. Exceptuando a los Gómez, intervienen prácticamente todos los maestros de la época: Bartolomé Matarana y su hermano Francisco, Bernardo de Oviedo, Diego de Segovia, Pedro Muñoz de Aguilar, Pedro de Hervias, Quílez Moreno, Gil Noguero,



8. Bartolomé Matarana. *Virgen con el Niño*. Retablo de la Trinidad de la colegiata de Belmonte (Cuenca)



9. Bartolomé Matarana. *Santa Ana y Santa Quiteria*. Retablo de la Trinidad de la colegiata de Belmonte (Cuenca)

Diego de la Rambla y Esteban de Honrubia. Con sus ocho reales diarios, Bartolomé Matarana ocupa la cúspide de la pirámide salarial duplicando, triplicando y hasta quintuplicando los jornales percibidos por sus colegas (18).

Entre la abundante documentación de que disponemos sobre Bartolomé Matarana, no son muchas las referencias que aluden a su vida familiar. Casó —suponemos que en la misma Cuenca— con Isabel Ortiz. Ambos, marido y mujer, constan respectivamente como acompañante y madrina en el bautizo de una hija del también pintor Pedro de Hervias (19).

Muy ligado personal y profesionalmente a Bartolomé —tanto en Cuenca como en Valencia— aparece su hermano Francisco, conocido a veces en la documentación como Matarana *el Mozo*, lo cual es indicativo de su menor edad. Llega a Cuenca desde Italia en fecha ignorada, bien acompañando a su hermano o algo después (la primera mención documental de Francisco se produce ya en 1579). Francisco Matarana casa en Cuenca con Tomasa Pérez, que redacta testamento el 22 de abril de 1609 y es enterrado el 10 de junio de ese año en la parroquia de San Pedro (20). En una cláusula de su testamento, Tomasa revela el nombre de otro miembro de la familia Matarana, Ana, que debe considerarse hermana de Bartolomé y Francisco: “Yten, mando a Ana de Matarana, mi prima, una ropa de bayeta e una basquina de mezcla” (21).

Con respecto a la edad con que Bartolomé Matarana llega a Cuenca, cualquier hipótesis que busque cierta precisión choca con el mutismo de los archivos. Las más de tres décadas documentadas del artista en España nos obligan a pensar en una existencia relativamente joven a su salida del puer-

to de Génova (22). Irónicamente, un documento que podría haber desvelado con exactitud el problema deja la cuestión en el mismo interrogante que antes. El 21 de enero de 1591 es citado Bartolomé, como testigo, en un pleito entre varios miembros de la familia Ruiz de Santo Domingo. Sabido es que a los testigos jurados se les preguntaba la edad que tenían, y lo mismo se hace con el pintor genovés: “Fuele preguntado por las preguntas generales que le fueron hechas, e dixo que es de heedad de mas de treynta años” (23). En 1591, esta afirmación se convierte en un absurdo y sólo puede explicarse como un error, desafortunado para nosotros, del escribano.

La partida de Matarana hacia Valencia se produce, como es bien sabido, a las puertas del otoño de 1597. En fecha veinte de septiembre otorga carta de pago por valor de quinientos reales por “las dos Jornadas que yo e hecho desde Cuenca a Valencia por mandado de su señoría” (24). La idea de que el genovés decorara la capilla del colegio de Corpus Christi se había planteado con anterioridad, en septiembre de 1595, cuando se efectuó el viaje de “un correo que fue a Cuenca por un maestro para el cimborrio del colegio” (25). Entre 1595 y 1597, la trayectoria profesional de Bartolomé continúa al mismo ritmo que en los años anteriores. Lo que se manifiesta en 1595 es un primer contacto que, por la razón que fuere, queda en suspenso hasta dos años más tarde. En 1596, por ejemplo, contrata en Cuenca la realización de diversas obras: pintura y dorado de una imagen de San Roque para Villanueva de Alcardete (Toledo) (26), un Cristo yacente (con su caja) para la Parrilla (27) y, el último día de diciembre, una imagen de la Virgen del Rosario (con caja y andas) para Villar de Domingo García (28). En el mismo



10. Bartolomé Matarana y Fernando de Mayorga. Retablo de la ermita de la Trinidad de Campillo de Altobuey (Cuenca)



11. Bartolomé Matarana y Fernando de Mayorga. *San Andrés y San Pedro*. Retablo de la ermita de la Trinidad de Campillo de Altobuey (Cuenca)

año de 1597 prosigue Matarana concertando trabajos, el último que conozcamos de una imagen de San Pedro Mártir y una cruz con figuras de pincel, en el mes de marzo, para Cardenete (29).

Establecido ya Matarana en Valencia, sigue apareciendo su nombre en documentos redactados en Cuenca, en relación con pagos por obras realizadas con anterioridad a su partida. Es el caso del arca del Sacramento para la iglesia conquense de San Andrés, uno de cuyos pagos —quizá el último— se recoge el 15 de enero de 1601 (30).

2. OBRA DOCUMENTADA Y CONSERVADA

Conocemos numerosísimos trabajos concertados por Bartolomé Matarana en el período 1573-1597, comprendiendo en su totalidad las líneas de actua-

ción que cabe achacarle a un pintor del renacimiento completo como pocos. Retablos de pincel, decoración al fresco, labor de vidrería, policromía de imágenes y trabajos exclusivamente ornamentales, su actividad cubre un amplísimo espectro. Desgraciadamente, la inmensa mayoría de estas obras se han perdido, en un fenómeno común a otros muchos artistas de la época. De hecho, hasta que publicamos el retablo de la Trinidad, que Matarana pinta en 1595 para la colegiata de Belmonte, no se conocía producción alguna de su mano anterior al ciclo de Valencia (31).

El retablo de la Trinidad se contrata el 8 de mayo de 1595, estando destinado a la capilla del racionero Agustín Guerrero en la iglesia colegial de Belmonte. Es un altar de medianas dimensiones que refleja una tipología muy común en el final del siglo, con la advocación principal mos-



12. Bartolomé Matarana y Fernando de Mayorga. *Resurrección y San Pedro Mártir*. Retablo de la ermita de la Trinidad de Campillo de Altobuey (Cuenca)

trada a gran escala (L/T 2,43 x 1,40) y, debajo, varios paneles de pequeño tamaño en la predela: *San Gregorio* (T. 0,35 x 0,11), *San José* (T. 0,34 x 0,36), *Virgen con el Niño* (0,34 x 0,42), *Santa Ana* (0,34 x 0,36) y *Santa Quiteria* (0,35 x 0,11).

Las formas se ubican en la misma dimensión estilística que las pinturas murales del Corpus Christi de Valencia, a las que precede en escasos dos o tres años. Por exponer algunos ejemplos, *San Gregorio* se relaciona con los preladados de la capilla de Todos los Santos del Colegio valenciano. Los ángeles que muestran los instrumentos de la Pasión en la *Trinidad* se hermanan con los que tocan instrumentos musicales en la bóveda de la capilla mayor de dicho Colegio, o con los ángeles eucarísticos de la bóveda de la nave central. Santa Ana ofrece el mismo rostro alargado y de prominente nariz que en la representación de la capilla de Nuestra Señora, o de los personajes de primer término de la procesión de la reliquia

de San Vicente Ferrer en su capilla del citado recinto valenciano.

Existe otro retablo en la diócesis de Cuenca que puede relacionarse documentalmente con Bartolomé Matarana. Se trata del altar mayor de la ermita de la Trinidad de Campillo de Altobuey que, en hermosa carpintería tardoplatresca, encierra una nutrida serie de tableros de pincel: *Trinidad* (T. 1,33 x 0,91), *Resurrección* (T. 1,05 x 0,90), *San Bartolomé* (T. 0,67 x 0,35), *Santiago el Mayor* (T. 0,67 x 0,32), *San Judas Tadeo* (T. 0,67 x 0,32), *Apóstol* (T. 0,67 x 0,35), *San Andrés* (T. 0,66 x 0,35), *San Pedro* (T. 0,67 x 0,32), *San Felipe* (T. 0,67 x 0,32), *San Juan Evangelista* (T. 0,67 x 0,32), *San Francisco* (T. 1,05 x 0,33 aprox.), *San Pedro Mártir* (T. 1,06 x 0,34) y *Santa Elena* (?) (T. 0,26 x 0,34 aprox.).

El 11 de mayo de 1594, Bartolomé Matarana otorga poder al también pintor Fernando de Mayorga, para que concierte por ambos el retablo de la igle-

sia de la Trinidad de la villa de Campillo, que les ha sido encargado por el provisor del obispado (32). Se constata una concordancia entre el documento, la existencia en dicha iglesia de un altar fechable a finales del siglo XVI y la adscripción de éste, en líneas generales, a los niveles estilísticos representados por Matarana. Pero también se plantean numerosos interrogantes, a partir de estilos patentemente diferenciales respecto al artista genovés. Suponiendo que se hubiera ejecutado en 1594, son demasiadas las disparidades respecto al retablo de Belmonte, tan sólo un año posterior y que es obra que se acomoda, con toda su pureza, al estilo de Matarana. Si los restos de buena parte de los apóstoles concuerdan con la obra incontestable del pintor (véase la típica facies aplastada de *San Pedro*), los pliegues revueltos y aristados de las vestiduras disienten de los cuidados ropajes del retablo de Belmonte.

Consideramos que el retablo de Campillo de Altobuey puede representar un excelente ejemplo de la escuela conquense de Bartolomé Matarana. El maestro pudo haber intervenido personalmente en ciertas partes como los santos del segundo cuerpo, el Resucitado (de tan cuidada anatomía) y los rostros de varios apóstoles, pero Fernando de Mayorga lo habría ejecutado en su mayor parte (33). Parece fuera de toda duda que Mayorga se incluye en el círculo conquense del maestro genovés. En una cláusula de su testamento, redactado en 1599, hace constar: "Yten, mando y es mi voluntad se aga cuenta con el dicho Bartolome Matarana, de lo que me deue por un memorial que esta en mi poder, de jornales en dias que e trauxado por su cuenta" (34).

3. OBRA DOCUMENTADA NO CONSERVADA

Citaremos, en primer lugar, aquellas obras que parecen más relevantes y, sobre todo, las que incorporan trabajos específicamente de pincel (35):

- Cuatro óleos sobre lienzo para Melchor de la Flor, como pago por el alquiler de casas en Cuenca según contrato del 19 de abril de 1577, incluyendo un *Ecce Homo* y todos de vara y media en cuadro.
- Retablo para la capilla de Francisco de Lucas en la iglesia parroquial de Motilla del Palancar (1581-1583). La talla la hace Alonso Serrano, tasándose en trescientos cuarenta y cinco ducados. La pintura, Bartolomé Matarana, valorándose en quinientos setenta y tres ducados y medio. Se revela que era obra de envergadura.
- Retablo de la Virgen de Loreto para la capilla de don Pedro de Cabrera, en el monast-

rio de San Francisco de Cuenca (1581-1582). Su coste, de cuarenta y dos ducados, revela que sería de pequeñas dimensiones.

- Retablo para la ermita conquense de Santa María (1583). Cobrará treinta y siete ducados.
- Retablo para la iglesia de Castillejo de la Sierra (1584), en colaboración con Alonso Serrano. El coste es de trescientos ducados.
- Trabajo de naturaleza desconocida en Valeria (1584-1585), según se deduce de dos poderes de cobro fechados en julio de 1584 y enero de 1585.
- Retablo para Andrés del Peso, vecino de Huélamo (1585), de 1,25 m. de alto y con las figuras al óleo de San Simcón, Santo Toribio y San Andrés.
- Retablo para Pedro de Resa, clérigo de Motilla del Palancar (1585), también en colaboración con el entallador Alonso Serrano.
- Imagen de la Virgen con el Niño, con su caja y andas para llevar en procesión, para Cañete (1586). En colaboración con el escultor Andrés Carrasco y por precio de cuarenta y ocho ducados. En las puertas de la caja irán pintadas, respectivamente, la Asunción y la Coronación de la Virgen, y en el remate Dios Padre.
- Retablo para la iglesia de Villa de Ves (Albacete) (1586), dedicado a la Asunción. Se ha de pintar en la misma Cuenca y entregarse al año y medio.
- Retablo para el altar del doctor Alonso de Villanueva en la parroquia conquense de Santa Cruz (1587). De tamaño 2'92 x 2'03 m. y precio de ochenta ducados. Los encasamentos llevarán de pincel a San Pedro, San Clemente, Santos Juanes, San Andrés, San Francisco, la Inmaculada Concepción, Santa Ana y Santa Isabel.
- Retablo mayor del monasterio de San Francisco de Cuenca (1587). En colaboración con el pintor Juan Gómez y los entalladores Matías Hernández y Alonso López. La labor estrictamente pictórica, evaluada en doscientos ducados, incluía diversos encasamentos al óleo sobre lienzo y tabla, según se concluye de las cláusulas: "La pintura a de ser al olio pintada sobre lienço, fuera los tableros del banco y frontispicio que ira sobre madera".
- Retablo para el clérigo don Gaspar de Hinestrosa (1588), quizá destinado a su capilla familiar en la colegiata de Belmonte. De tamaño 2'52 x 1'77 m., responde a la tipología de cuadro de altar (con sólo una moldura dorada), con el tema de la Anunciación acompañada por San Francisco, San Juan Bautista, San Juan Evangelista y San Esteban. El precio, veintidós ducados.
- Imagen y caja de Santa Quiteria para el cabildo de San Andrés de Cañete (1588). En colaboración con el escultor Andrés Carrasco. En

las puertas de la caja irán pintadas, al óleo, cuatro figuras de santos. Precio de veintitrés ducados.

- Retablo mayor de la iglesia de Navalón (1589), en colaboración con el también pintor Diego de Segovia y luego otros maestros conquenses.
- Cuatro cuadros al óleo sobre lienzo para el mercader conquense Francisco del Castillo (1591), representando a San Francisco en éxtasis con dos retratos (a indicación del comitente), Inmaculada Concepción, Piedad con los Santos Juanes, y Adoración de los Reyes. Precio de veintiséis ducados.
- Retablo de la iglesia de Villar del Saz de Don Guillén (1594) que, según el contrato, llevaría “de pínzel las ystorias y santos que el cura de la dicha yglesia y el pueblo quisieren”.
- Vidriera para la iglesia de Castillo de Garcimuñoz (1594), que ha de ser “una vedriera blanca triangulada con un Sant Juan Baptista en medio pintado”. Tal actividad especializada tampoco es desconocida para Bartolomé Matarana. Si su hermano Francisco percibe sueldo fijo como maestro vidriero de la catedral de Cuenca, también lo hace en alguna ocasión Bartolomé (en 1594, por ejemplo). En relación con estas actividades debe mencionarse la adquisición, en 1588, de las herramientas propias del oficio que a Bartolomé vende María Rodríguez de la Puente, vecina de Cuenca.
- Pinturas del arco triunfal de San Julián (1595). Realizado por Bartolomé Matarana en colaboración con el entallador Diego de Villadiego, esta monumental muestra de arquitectura efímera exigía una extensa labor pictórica de carácter decorativo que quedaría en mano de los oficiales del maestro. Aquí nos interesa resaltar que también había lugar para producciones más estrictamente de pínzel. Se citan en la documentación como las “quatro historias coloridas” y los “quadros de los milagros” (representaban, obviamente, episodios de la vida de San Julián).
- Retablo para la ermita de San Cristóbal de Osa de la Vega (1595), en colaboración con el pintor Mayorga y el escultor belmonteño Diego de Arévalo.

- Retablo de San Juan Bautista y San Benito para el monasterio de Monsalud (Guadalajara) (1595).
- Imagen de la Virgen del Rosario, con sus andas y caja, para la iglesia de Villar de Domingo García (1596-1597). En las puertas de la caja irán, pintados al óleo y uno a cada lado, San Jerónimo y Santo Domingo.
- Cruz para Cardenete (1597). Será de madera dorada y llevará pintados en las dos caras a la Virgen y San Pedro Mártir, respectivamente.

Los trabajos de carácter decorativo son también muy numerosos. Buena parte de ellos los realiza para la catedral de Cuenca, como la pintura y dorado de dos águilas para la capilla mayor y coro nuevo (1578-1579), intervención en el monumento destinado a la Semana Santa de 1580, variados trabajos para sucesivas fiestas del Corpus (1584 a 1589), imagen de Nuestra Señora del Perdón (1587) y aderezo —junto a su hermano— de vidrieras (1594). En lo que respecta a la policromía de imágenes, cabe mencionar las siguientes: Santa Elena para la parroquia conquense de Santa Cruz (1587), Cristo a la columna y Cristo con la cruz a cuestas para Alcocer (Guadalajara) (1588), Cristo a la columna para Villanueva de Alcardete (Toledo) (1591), Virgen con el Niño para Villar del Saz de Don Guillén (1594), Niño para Hontanaya (1595), San Roque para Villanueva de Alcardete (Toledo) (1596) Cristo yacente con su caja para la cofradía de La Soledad de La Parrilla (1596), San Pedro Mártir con su caja para Cardenete (1597) y una imagen y andas de la Virgen que, años antes (1585), le lleva a pleitear con Diego de Villadiego. Deben agregarse otras obras de distinta naturaleza como los sagrarios de las iglesias de Santa Cruz de Cuenca (1582), Almendros y Tribaldos (1592), el Arca del Sacramento de las iglesias de Escamilla (Guadalajara) y Santa Cruz de Cuenca (1595), y una caja para el cabildo de la Virgen del Rosario de Villalba (1597).

NOTAS

(1) Sobre el círculo conquense de Yáñez, véase IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M.: *Los Gómez, una dinastía de pintores del renacimiento*. Universidad de Castilla-La Mancha, 1991; y “La escuela conquense de Fernando Yáñez de la Almedina”, en prensa en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* de la Universidad Autónoma de Madrid.

(2) Basándose en diversos documentos redactados en Valencia por Matarana, en 1597, destaca su condición de vecino de Cuenca (BORONAT Y BARRACHINA, P.: *El B. Juan de Ribera y el R. Colegio de Corpus Christi*. Valencia, 1904, pp. 33-34).

(3) DE ALCAHALÍ, B.: *Diccionario biográfico de artistas valencianos*. Valencia, 1897, p. 210.

(4) IBÁÑEZ, P. M.: “Bartolomé Matarana y el retablo de la Trinidad (colegiata de Belmonte)”. *Archivo de Arte Valenciano*, 1988, p. 81.

(5) ANGULO, D.: *Pintura del Renacimiento*. Madrid, 1594, pp. 335-336; CAMON, J.: *La pintura española del siglo XVI*. Madrid, 1970, p. 112.

(6) ALFONSO, L.: “I Carlone a Genova”. *La Berio*, 1977, p. 87. La noticia ha sido recogida en primera instancia por Rosa

López Torrijos subrayando, por una parte, que ya se podía considerar demostrada la procedencia italiana de Matarana, y, por otra, que teniendo don Fernando sus posesiones en Priego (Cuenca) era lógico pensar que a ellas acudiera de inmediato el pintor ("Bartolomé Matarana y otros pintores italianos del siglo XVII". *Archivo Español de Arte*, número 202 [1978], pp. 184-186).

(7) BENITO DOMÉNECH, F.: *Pinturas y pintores en el Real Colegio de Corpus Christi*. Valencia, 1980.

(8) Según dicha hipótesis, que relaciona estrechamente a Matarana con Rómulo Cincinato, nuestro pintor habría trabajado para la catedral de Cuenca de 1578 a 1595, con la excepción producida en dos lagunas cronológicas: de 1579 a 1584 y de 1589 a 1595 (BENITO, F.: "El pintor Bartolomé Matarana, datos para una biografía ignorada". *Archivo del Arte Valenciano*, 1978, pp. 60-63).

(9) Dicha investigación iba dirigida, en primera instancia, a la realización de la tesis doctoral *Pintura conquense del siglo XVI*, presentada en 1988 en la Universidad Autónoma de Madrid bajo la dirección del profesor Buendía Muñoz.

(10) Ochenta documentos sobre Bartolomé Matarana en Cuenca pueden verse transcritos en IBÁÑEZ, P. M.: *Documentos para el estudio de la pintura conquense del Renacimiento*. Cuenca, 1990, pp. 209-253. Una primera y breve aproximación se efectúa en IBÁÑEZ, P. M.: "Algunos datos documentales sobre Bartolomé Matarana en Cuenca". *Archivo de Arte Valenciano*, 1986, pp. 16-17. Pese a esto, para facilitar la fuente archivística original se hará referencia a los protocolos notariales específicos en los casos que se consideren más relevantes.

(11) Archivo Histórico Provincial de Cuenca, Francisco Pardo y Francisco Pardo, El Mozo, 1572 a 1577, número 270, f. 80.

(12) A. H. P. C., Baltasar de la Torre, 1576 a 1578, número 632, f. 505.

(13) PÉREZ MARTÍN, J. M.: "Pintores valencianos medievales y modernos". *Archivo Español de Arte*, 1935, pp. 304-305.

(14) Población perteneciente a la provincia de Cuenca como otras que se citarán a continuación, salvo advertencia en contrario.

(15) IBÁÑEZ, P. M.: *Documentos...*, *op. cit.*, pp. 240-243.

(16) A. H. P. C., Alonso Mejía, 1586, número 436, ff. 94-96 r.

(17) A. H. P. C., Pedro de Valenzuela, 1580, número 605, f. 43.

(18) A continuación se sitúa Bernardo de Oviedo con siete reales. Sigue un grupo que cobra cuatro reales y medio diarios, entre los que se cuentan Francisco Matarana, Segovia, Muñoz de Aguilar, Hervias, Moreno y Noguero. Esteban de Honrubia cobra únicamente dos reales y medio, y Rambla aún menos: real y medio (véanse los documentos en IBÁÑEZ, P.

M., *op. cit.*, pp. 89, 213, 254, 270, 283, 291, 294, 311, 316 y 346).

(19) Archivo Diocesano de Cuenca, Parroquias, Libro de Bautismos de Santa María de Gracia, 2 (1583-1609), f. 4 v.º

(20) A. D. C., Parroquias, San Pedro, Defunciones 1 (1565-1707). (Libro de testamentos desde 1609, f. 1 v.º) y A. H. P. C., Pablo Verastegui, 1609, número 800, f. 165 r.

(21) En el siglo XVI existe en Cuenca una importante colonia de mercaderes genoveses, en cuyas manos está la exportación de lana hacia Italia. No dejarían de relacionarse con ellos los Matarana. El mismo Bartolomé comercia con lana en numerosas ocasiones. En otro orden de cosas, en 1592 encarga a varios compatriotas suyos la importación desde Italia de una considerable cantidad de pinceles y colores (A. H. P. C., Gabriel de Valenzuela, 1592, número 508, f. 477).

(22) Fernando Benito calcula su fecha de nacimiento en torno a 1550 (*op. cit.*, p. 60). Coincidimos en lo sustancial con esta hipótesis, si acaso extendiendo el margen cronológico de 1545 a 1550.

(23) A. H. P. C., Gabriel de Valenzuela, 1592, número 506, s. f.

(24) BORONAT, P.: *op. cit.*, p. 33.

(25) BENITO, F.: *op. cit.*, p. 63; *Pinturas y pintores...*, *op. cit.*, pp. 67 y 72.

(26) A. H. P. C., Juan González de Rueda, 1595, número 568, f. 340.

(27) A. H. P. C., Pedro de Valenzuela, 1596, número 629, f. 316.

(28) A. H. P. C., Pedro Gómez, 1595, y Diego González de Nájera, 1596, número 411, ff. 329, v.º 330.

(29) A. H. P. C., Rodrigo de la Hoz, 1595 a 1598, número 679, tomo de 1596 y 1597, s. f.

(30) A. D. C., *Libro de cuentas de Santa Cruz de Cuenca 1595-1688*. Parroquias, 224, f. 80 v.º

(31) IBÁÑEZ, P. M.: *Bartolomé Matarana y el retablo de la Trinidad...*, *op. cit.*, pp. 81-83.

(32) A. H. P. C., *Inocencio Pardo, 1593 a 1597*, número 646, f. 562.

(33) Sobre Fernando de Mayorga véase IBÁÑEZ, P. M.: *Documentos...*, *op. cit.*, pp. 298-309, y "El pintor Hernando de Mayorga", en curso de publicación en el *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* de la Universidad de Valladolid.

(34) A. H. P. C., *Tomás Pardo, 1597 a 1601*, número 751, f. 527 r.

(35) Para no hacer excesivamente prolija la referencia archivística de cada una de las obras, se remite al lector a la ya mencionada compilación documental sobre la pintura conquense del renacimiento.

SUMMARY

The Italian artist Bartolomé Matarana has been mentioned in the history of Spanish painting only in account of his mural paintings of Colegio del Corpus Christi in Valencia, accomplished at the turn of the XVI century. However, at that time, the painter had lived in Spain for over a quarter of a century. About that long period of time, only some hints have reached the specialists and some are inaccurate. In its first half, this analysis establishes a number of biographic references that outline sufficiently his trajectory between 1573 and 1597. In the second, it informs of a new production preserved that can, in account of the documents, be associated with the painter, the Trinidad de Campillo de Altbuey's altarpiece (Cuenca), painted in collaboration with his follower Fernando de Mayorga. Finally, it enumerates several dozens of works engaged by the artist, not preserved or in unknown places.