

UNA TABLA ATRIBUIDA A PEDRO DE MACHUCA EN LA CATEDRAL DE VALENCIA

Entre las pinturas anónimas que la catedral de Valencia guarda en sus dependencias, retiradas de la vista del público por hallarse pendientes de restauración, se halla una pintura de *La Piedad* (1), que por su singular estilo llama la atención sobre las restantes que allí se conservan.

Desde luego no puede identificarse con ninguna de las piezas que en 1909 reseñó Sanchis Sivera en su completa relación de pinturas contenidas hasta ese momento en la catedral (2), ni con las que Barberá Sentemáns mencionó en el Museo Diocesano creado en 1922 por el cardenal Reig (3). Tampoco don Elías Tormo la recoge al referirse a las pinturas de la catedral y del Museo Diocesano en 1932 (4). Ello hace suponer que vino a parar a la catedral de Valencia con posterioridad al año 1939.

Conviene recordar que durante la guerra civil los Servicios de Recuperación de obras de arte reunieron en Valencia gran número de piezas procedentes de diversos puntos de España, con objeto de salvaguardarlas de los peligros de la contienda, piezas que en la mayoría de casos volvieron después a sus lugares de origen, pero en otros quedaron descabaladas de sus primitivos conjuntos, al no ser reclamadas por nadie. En este sentido, la tabla de *La Piedad* que nos ocupa pertenecería a este último grupo, pues sin lugar a dudas procede de un retablo que Pedro de Machuca debió pintar para la iglesia colegial de Santa María de Ubeda (Jaén) y hemos logrado identificar, gracias a una vieja fotografía,

El retablo en cuestión fue hecho para la capilla fundada por don Pedro González de la Cueva en la colegial ubetense y según Gómez-Moreno fue labrado por Esteban Sánchez, siendo sus pinturas obra de Machuca (5). La tabla central que lo presidía representaba *La Misa de San Gregorio*, y, a ambos lados, dos tableros con los *Santos Juanes* y dos tondos con *Apóstoles*; arriba, entre otros dos tondos con *Padres de la Iglesia*, se remataba solemnemente con la tabla de *La Piedad*, a la que venimos aludiendo. Fue inmediatamente después de la guerra civil cuando Gómez-Moreno advertía que del conjunto se había salvado solamente la tabla central en dos tercios de su tamaño, esto es *La Misa de San Gregorio*, de la que da noticia de su altura, que cifra en 1'58 metros.

Considerando que *La Misa de San Gregorio* (a través de la vieja fotografía) ofrece un formato casi cuadrado, hay que suponer que su anchura sería próxima a 1'40 metros, dimensión ésta que se aviene perfectamente con la anchura de *La Piedad* que ha venido a parar a la catedral de Valencia, reforzándose con ello los argumentos para su identificación, puesto que según parece ambas tablas eran de un ancho aproximado.

Su estado de conservación no es desde luego el más deseable y debería ser restaurada convenientemente antes de que se produzca en ella un deterioro irreversible: las juntas de sus tableros comienzan a ceder; se advierten algunos desprendimientos, y el rostro de Cristo está afectado por una mancha de humedad.

Dada la escasez de pinturas de Pedro de Machuca conservadas en España, no convendría olvidar esta obra, pues al margen de su valor como tal, ofrece además, desde un



Pedro de Machuca: Retablo en la iglesia de Santa María de Ubeda (desaparecido)

punto de vista formal y estilístico, ciertas conexiones con la pintura italiana de su tiempo que merece la pena destacar.

Pedro de Machuca (Toledo c. 1496 - Granada 1550), como es bien sabido, es una de las más brillantes persona-

(1) Oleo sobre tabla. Dimensiones: 0'78 m. de alto \times 1'40 m. de ancho.

(2) Cfr. SANCHIS SIVERA, J.: *La catedral de Valencia*, Valencia, 1909, págs. 509-526.

(3) Cfr. BARBERA SENTEMANS, A.: *Museo Arqueológico Diocesano de Valencia. Catálogo descriptivo...*, Valencia, 1923. En este museo se reunieron piezas procedentes de diversos lugares de la diócesis y una mínima parte de ellas, supervivientes de los hechos revolucionarios de 1936, se conservan en los almacenes de la catedral.

(4) Cfr. TORMO Y MONZO, E. *Levante*, Valencia, 1923, págs. 86-97, y *Valencia: Los Museos*, Madrid, 1932, págs. 97-128.

(5) GÓMEZ-MORENO, M.: *Las águilas del Renacimiento español*, Madrid, 1941, pág. 118.

lidades del Renacimiento español que, según indicios, trabajó al lado de Rafael y por testimonio contemporáneo se dice fue discípulo de Miguel Angel (6), conociendo y asimilando la "manera" más vanguardista de su momento. Instalado en Italia durante la segunda década del siglo XVI, allí hace su formación para reaparecer en España en 1520. Las obras del palacio de Carlos V en La Alhambra y diversas pinturas para Granada, Toledo, Jaén, Uclés, etc., le acreditan como un artista total, capaz de afrontar la arquitectura y la pintura con todo éxito.

Recientemente su poderosa personalidad artística ha sido puesta de relieve por la crítica italiana, argumentando su participación en las Stanze del Vaticano, en alguna de cuyas figuras se ha querido ver la mano de Machuca, así como también en otras obras de primer orden atribuidas tradicionalmente a artistas italianos (7). No es nuestra intención hacer una revisión del estilo del pintor, ni reconsiderar las recientes atribuciones que se le han hecho desde la óptica italiana por discutibles que pudieran parecer. Sin embargo, tan sólo recordar que en su estilo se coincide en señalar ecos de Rafael, Miguel Angel, Beccafumi, Perino del Vaga y Correggio. Pero al margen de ello, la huella de Sebastiano del Piombo es más que evidente en *La Piedad* en la catedral de Valencia. Ya Longhi se había referido a la influencia de Piombo en Machuca a propósito de la tabla del *Descendimiento* del Museo del Prado (8), al querer ver en ella cierta corporeidad en el tratamiento de algunas figuras que se podía poner en relación con el famoso cuadro del *Descendimiento* de Piombo, procedente de las colecciones reales españolas, conservado hoy en El Ermitage de Leníngrado. A la vista de *La Piedad* de la catedral de Valencia, parece que se refuerza todavía más esa influencia del maestro veneciano, pues es ahora *La Piedad* de Viterbo, pintada por Piombo en 1515, la que habría jugado un papel inspirador en este caso.

Precisamente la gran *Piedad* de Viterbo es pieza clave en la producción piombesca, porque pone de manifiesto el cambio romanista operado en el veneciano Piombo, por acción de su prolongada estancia en Roma y su estrecho contacto con Miguel Angel (9). En esta monumental obra, Cristo, con toda su corpulencia, aparece tendido en el suelo sobre una sábana, con el brazo derecho a lo largo del cuerpo y la palma de la mano vuelta hacia abajo, mientras que su mano izquierda asoma apoyada sobre la cadera a la altura del paño de pureza. Detrás la Virgen, sentada y de cuerpo entero, situada en el centro de la composición, levanta su mirada al cielo y junta las manos en actitud de plegaria, con una sobrecogedora emoción cargada de fuerza bajo la fría luz de una noche de plenilunio que deja ver al fondo un paisaje desolador.

La Piedad de la catedral de Valencia, aunque distinta por su formato acusadamente apaisado, se basa en la misma idea compositiva, y aunque prefiere colocar a la Virgen sentada en el suelo abatida por el dolor al pie de la Cruz, mirando a su hijo con intensa ternura, nos presenta un Cristo totalmente deudor del de Piombo, pues se trata sin duda del mismo modelo humano, con cabeza y rostro bien parecidos, y brazos y pies en similar actitud, aunque aparece algo más incorporado, por estar dotado de un punto de apoyo más elevado en la espalda. La gama fría de luces y el empleo de un espacio neutro, mucho más simplificado que en el cuadro de Viterbo, en cuanto a la elaboración del paisaje, contribuye desde su simplicidad a la creación de un clima onírico apropiado para la trágica situación de la escena.

La hipótesis de que *La Piedad* de Piombo en Viterbo causó impacto, en Machuca puede argumentarse desde la óptica de un dibujo suyo conservado en el Louvre con el tema del *Santo Entierro* (10), en donde Machuca bebe en el modelo del Cristo piombesco, aunque en este caso se da



Pedro de Machuca: «Piedad». Catedral de Valencia

una reelaboración compositiva más libre al recrearlo de forma algo escorzada apoyando su cabeza en las rodillas de la Virgen y rodeado de varios personajes que asisten a la escena.

Tentado de dar una datación a las pinturas del retablo de San Gregorio de Ubeda, a cuyo conjunto según parece probado perteneció *La Piedad* de la catedral de Valencia, Gómez-Moreno las consideró clasificables entre las últimas obras de Machuca (11), lo cual, barajando datos, hace pensar que en ese momento Machuca conocería también *La Piedad* pintada sobre pizarra que Sebastiano del Piombo realizó en 1533, por encargo de Don Ferrante Gonzaga, con destino a la iglesia de El Salvador de Ubeda, y que hoy se encuentra en la Casa de Pilatos de Sevilla, obra que a su vez fue reinterpretada con escasas variantes por Yáñez de la Almedina, en su versión de la *Piedad* de la cárcel de Cuenca (12).

Concluyendo, simplemente resta insistir en que convendría sacar del olvido *La Piedad* de la catedral de Valencia para que una vez limpiada y restaurada, y a la luz de la moderna investigación, pueda valorarse debidamente la filiación a Pedro de Machuca que en su momento hiciera Gómez-Moreno. No hay que olvidar que la producción conocida de Machuca es escasa y que el Museo Provincial de Valencia conserva un dibujo del *Descendimiento* debido a su mano (13). En tal caso ya serían dos las obras que Valencia podría ofrecer a la vista del público debidas al genio de este "águila" del Renacimiento.

FERNANDO BENITO DOMENECH

(6) Cfr. *Ibidem*, págs. 112 y siguientes. ANGULO ISIGUEZ, D.: *Pintura del Renacimiento*, vol. XII de "Ars Hispaniae", Madrid, 1954, págs. 225-226. Téngase también en cuenta la bibliografía de las notas 7 y 8.

(7) Cfr. DACOS, N.: "Pedro de Machuca en Italia", *Miscellanea Federico Zeri*, Milán, 1984, págs. 332-361.

(8) Cfr. LONGHI, R.: "Comprimari spagnoli della maniera italiana", *Paragone*, 43, 1953, págs. 3-15. Id.: "Ancora sul Machuca", *Ibid.*, 231, 1969, págs. 34-39. También son de interés los trabajos de GRISERI, A.: "Perino, Machuca, Campana", *Paragone*, 87, 1957, págs. 13-21. Il.: "Nuove schede di manierismo iberico", *Ibid.*, 113, 1959, págs. 33-35. Id.: "Berrugete e Machuca dopo il viaggio italiano", *Ibid.*, 179, 1964, págs. 3-19.

Sobre la influencia de Piombo en España puede verse LOPEZ REY: "Vicente Masip, Sebastiano del Piombo et l'esprit tridentin", *Gazette des Beaux-Arts*, 78, 1971, págs. 343-354.

(9) Cfr. FREEDBERG, S. J.: *Pintura en Italia 1500-1600*, Madrid, 1978, fig. 113, fig. 43.

(10) Véase ANGULO ISIGUEZ, D.; PEREZ SANCHEZ, A. E.: *A corpus of Spanish Drawings 1400-1600* (vol. I), Londres, 1975, número 204.

(11) GÓMEZ-MORENO, M.: *ob. cit.*, pág. 118.

(12) Véase ANGULO ISIGUEZ, D.: "Pinturas del siglo XVI en Toledo y Cuenca..." en *Archivo Español de Arte*, 1956, págs. 54-58.

(13) Recogido por ESPINOSA DÍAZ, A.: *Museo de Bellas Artes de Valencia. Catálogo de Dibujos I (siglos XVI-XVII)*, Madrid, 1979, número 4, págs. 17 y 26.