

Alonso de Monreal (1583): el dibujo de un retablo de 1560

MANUEL MUÑOZ CLAKES

SUMMARY

From an altarpiece design by the painter Alonso de Monreal, dated in 1560, we outline an introducing study on this master's biography and artistic trajectory. He carried out his work in Murcia, during the second third of the XVIIth. century. Through such a drawing, and due to the scarcity of this sort of examples preserved up to date, we may sketch a panoramic view of the sixteenth-century retablo in Murcia, since very few specimens still remain. The contract beside the design serves us to detect, at least, the channels and forms through which some of these works were governed, in particular when they were made for private people, like in this case.

Desde hace unos pocos años a esta parte se ha operado en la biografía del pintor Alonso de Monreal un cambio sustancial. De pintor desconocido o con obra muy poco relevante o no conservada, ha pasado a ser un artista polifacético (en su calidad de pintor, escultor, entallador y dorador) para la historia del arte murciano de la segunda mitad del s. XVI, y piedra de toque para lanzar atribuciones de obras, sobre todo pictóricas, hasta hoy anónimas. El perfil de la vida y actividad de este personaje está ya suficientemente claro y sobre él vamos a incidir ahora.

La primera noticia que se tiene es de 22 de marzo de 1550, cuando el Concejo de Lorca decide renovar las pinturas de las batallas que estaban en la pared de la Audiencia de esa ciudad. Se propone a Monreal pintarlas al óleo y hacer el banco, pilares y cornisa que habían de enmarcarlas. Por todo ello se le pagaron 90 ducados en diversos plazos que el pintor recibió hasta 1554¹. Con seguridad residió en Lorca hasta 1556 (quizás fuera algún tiempo

1 ESPIN RAEL. J. *Artistas y Artífices Levantinos*. Imp. La Tarde. Lorca 1931; pp. 23-24.

más), año en que junto a Juan de Salazar trata asuntos sobre cierta compañía que tenían hecha en una mina en las Peñas Prietas de Lorca, en la Rambla de los «alozuelos»². Antes de esta última fecha hay otras noticias aunque con importantes lagunas que posiblemente se deban a su estancia en otros lugares donde trabajó o a encargos que se le hicieron y cuyos contratos o bien se han perdido o se encuentran en otros archivos murcianos. En 1552, cuando parece haber acabado el encargo del Concejo de Lorca de las batallas de la ciudad contra los moros, se compromete, en unión de Hernán Márquez, pintor lorquino, a hacer unas andas para la cofradía del Santísimo Sacramento de la parroquia de Santiago! En 1553 las cuentas de fábrica de Santa María registran una data de 7.036 maravedíes a favor de Monreal por el dorado de un arca y dos ciriales⁴. En 1555 firma como testigo en una escritura de venta y el mercader Pedro Díaz declara que Monreal, «debuxador», le debe 56 reales por «la cedula y el libro»⁵. El año siguiente aparece dando carta de obligación a favor del bachiller Fernando de Ayala por 15 ducados que le debe de resto de cierto paño y otras cosas que le vendió, firmando también en otro igual documento notarial, ahora con su padre Francisco de Monreal y a favor de Sancho Martín Leonés, por 30 ducados de oro que conoce deber del alquiler de una casa en San Juan por espacio de cuatro años que empezaron a correr el 4 de octubre de 1555⁶. Este mismo año recibía otro encargo del Concejo: una hechura de San Patricio para colocarla en la puerta de San Ginés⁷.

No hay otros datos hasta 1560 en que con fecha 25 de agosto contrataba en Lorca con Rodrigo Muñoz la realización de un retablo⁸, y el 29 del mismo mes aceptaba un nuevo encargo de retablo de «imagería y talla y ensamblamiento pintado a el olio» que en el plazo de dos años debía dar terminado al convento de Nuestra Señora de la Merced de Lorca'. Le vemos pues reincorporarse de lleno a la actividad con estos dos encargos tras un período de tres años en que no sabemos dónde estuvo y para quién trabajó. Es más que probable que no saliera de Lorca y que recibiera otros encargos de los que no tenemos noticia. Esta efervescencia en la construcción de objetos de ornamentación para interiores de templos que se da en estos años y que advertimos en la actividad de Monreal, coincide con una etapa que se

2 Archivo Histórico de Lorca (A.H.L.) Leg. 63 ante Diego Pallarés, año 1566, 27 enero. Todos los nuevos datos lorquinos de Monreal me han sido facilitados generosamente por don Juan Guirao García, lo que agradezco desde estas líneas.

3 A.H.L. Leg. 25 ante Francisco Vallejo, año 1552, 25 septiembre.

4 ESPIN RAEL, J. *Op. cit.*, p. 24.

5 Respectivamente A.H.L. Leg. 32 ante Ginés García, año 1555, 4 junio, y A.H.L. Leg. 33 ante Miguel de Molina, año 1555, 25 junio.

6 Respectivamente A.H.L. Leg. 33 ante Miguel de Molina, año 1556, 5 marzo y A.H.L. Leg. 34 ante Francisco Vallejo, año 1556, 7 marzo.

7 ESPIN RAEL, J. *Op. cit.*, p. 24.

8 A.H.L. Leg. 42 ante Tomás Giner, año 1560, 25 agosto. Ver también MUÑOZ BARBERAN. M. «Los artistas y la vida cotidiana», en *Historia de la Región de Murcia*, Tomo V, Ed. Mediterráneo, Murcia 1980.

9 A.H.L. Leg. 41 ante Miguel de Molina, año 1560, 29 agosto.

experimenta en la Diócesis de Cartagena de menor interés por las obras arquitectónicas debido a una orientación precisa del encargo artístico por parte de las autoridades eclesiásticas tendente a atraer a los fieles al culto generando reclamos directos de carácter visual y emocional en todas sus formas posibles¹⁰. Monreal debió trabajar sin descanso, tanto que sus obligaciones llegaron a abrumarle. Conocemos el ejemplo que sintetiza esta situación. El 18 de marzo de 1564, estando Monreal preso en la cárcel de Lorca por un retablo no entregado a la Cofradía de la Concepción de esa ciudad, Pedro González, por encargo de mayordomos y cofrades que quieren hacerle al pintor «merced e buena obra», le prorroga el tiempo que concertaron en el contrato firmado tiempo atrás, aunque de él no varía ninguna otra condición¹¹. El artista promete acabar la obra y entregarla en el nuevo tiempo convenido quedando en libertad. Este mismo año el Concejo le concederá permiso para explotar unas minas de oro y plata que Monreal había descubierto en el término de Lorca¹².

Por lo dicho hasta el momento puede parecer nuestro artista un personaje aislado, desconectado de su entorno e inmerso en un trabajo en el que por su capacidad él mismo controla los estadios de producción (ideación artística, escultura, talla, pintura, dorado y carnaciones). Hay una parte de cierto pero no todo lo es. La colaboración de Monreal con otros profesionales se había manifestado tímidamente ya en el caso visto de Hernán Márquez. Pero va a ser a partir de 1566 cuando inicie un maridaje artístico de gran trascendencia tanto para él como para los Ayala escultores —Diego y Francisco— con quienes se asoció para realizar los trabajos de ultimación de retablos en blanco y de los diversos lienzos que los completarían¹³. Junto a ellos presentaba, mediada la década de los sesenta, proyectos para el retablo de la parroquial de Yecla, ocupándose de dar concluido el, al parecer, importante retablo que los tres tenían comprometido con la parroquial de Abarán. Su unión debió ser fructífera a juzgar por lo duradera. En 1583, cuando Monreal testa y muere, en una de las cláusulas de última voluntad hace mención directa a la parte de dinero que le debía Francisco de Ayala por la hechura de un Cristo que hicieron para el convento de la Merced de Lorca y que no le había entregado en virtud de ciertas cuentas personales mal hechas que entre los dos se traían. En el mismo documento habla del retablo que hicieron él y Ayala para la villa de Lorquí. También hay constancia de que 1574 presentó, con los mismos escultores, proyectos para retablos en Alhama y Caravaca.

10 Sobre el particular ver GUTIERREZ CORTINES, C. «El gusto por la tradición y el arte en el último tercio del siglo» en *Historia de la Región de Murcia*, Tomo V, Ed. Mediterráneo, Murcia 1980.

11 A.H.L. Leg. 49 ante Tomás Giner, año 1564, 18 marzo.

12 ESPIN RAEL, J. Op. cit. p. 428.

13 Es indispensable para conocer a fondo la biografía y obra de Alonso de Monreal consultar a MUÑOZ BARBERAN, M. Op. cit., y además los artículos periodísticos del mismo autor «Alonso de Monreal, pintor» y «Monreal y otros artistas» aparecidos en *La Verdad* de Murcia en 12 y 19 de diciembre de 1976 respectivamente. En adelante, si no se especifica lo contrario, los datos que se citen proceden de estas publicaciones.

La vida de Monreal transcurrió casi seguro en Murcia durante buena parte de los años 70. En 1577, cuando tasó el retablo que Artus Tizón había hecho para el Concejo de Cartagena, era vecino de Murcia¹⁴. Se le debía considerar un profesional de cierta categoría y experiencia puesto que para emitir estas opiniones sobre cuánto podría valer una obra acabada nunca eran citados personajes desconocidos o inexpertos. En 1579 se desplazó a Cehegin para trabajar en un retablo y unas andas para la ermita de Nuestra Señora de la Peña. Su estancia debió ser larga, ya que allí a una edad que se supone avanzada, contrajo matrimonio en segundas nupcias con Estefanía Espín. En su testamento confesaba deber dinero en esta localidad por el alquiler de una casa, haciendo también mención de los encargos incumplidos que tenía con la parroquial de Blanca, del encargo fallido de unos capiteles que hizo al carpintero Mendoza de Caravaca a quien le pide se le demande el dinero que le adelantó, no olvidando poner orden en los negocios de minas que aún mantenía y que fueron constantes en su vida. Se mandó enterrar en Santo Domingo de Murcia, junto a su primera mujer Beatriz de Góngora, y deja por único heredero al hijo de ambos, Francisco.

Pertenece Alonso de Monreal a una generación de artistas murcianos que actúa como bisagra entre las últimas manifestaciones de un Renacimiento amanerado y esclerotizado y un nuevo lenguaje estético que comenzaban a irradiar las realizaciones artísticas de la corte de Felipe II, consolidadas definitivamente en la segunda década del s. XVII. Se ignora la formación inicial de Monreal y de los trabajos que realizó nos queda una muestra dudosa ya que todos, o casi todos, se mueven en el campo de las atribuciones. Es pues como tantos artistas locales y no sólo murcianos, un creador con historia pero sin identidad. Algún documento gráfico excepcional de importantes retablos en los que se cree que participó¹⁵ o lienzos conservados de los que se sospecha su autoría por coincidir con temas frecuentes en los encargos que se le hacían¹⁶, han fijado en alta y estimable su valoración formal y estética. La profesora Gutiérrez Cortines define así la época de nuestro personaje en lo referente a pintura¹⁷: «...: un saber hacer basado en el aprendizaje del oficio y en la transmisión de técnicas e imágenes, y una permeabilidad escasa; la innovación e influencia de otras escuelas se percibe en rasgos aislados, en soluciones puntuales que no llegan a poner en crisis los conceptos estéticos predominantes... Todas las circunstancias favorecieron el estancamiento en la evolución de las formas y la consolidación de la mediocridad como tónica general». Más adelante apunta la misma autora la necesidad de esperar varias décadas para ver rotas las barreras de la tradición y encontrar «... nuevas rutas para el desarrollo del arte en Murcia».

Ya que no en la apreciación de las calidades artísticas, sí podemos movernos para el caso de Monreal, con una apoyatura documental puntual,

14 ESPIN RAEL, J. *Op. cit.*, p. 428.

15 Ver ilustración en *Historia de la Región de Murcia*, Tomo V, Ed. Mediterráneo, Murcia 1980; p. 421.

16 *Ibidem*, p. 399.

17 GUTIERREZ CORTINEZ, C. *Op. cit.*, p. 396.

en el ámbito de las formas y más concretamente en las estructuras de los retablos que construyó. Nos lo permite así la inusual carta de obligación que firmaba en Lorca en 1560 para hacer un retablo a Rodrigo Muñoz¹⁸. Inusual por los términos en que se acuerda la construcción y por incluir, en el mismo documento, un dibujo ligero, una idea rápida de lo que sería la obra terminada (Fig. 1). Veamos los términos del acuerdo:

«... que el dicho Alonso de Monreal ha de hacer y dar hecho pintado a su costa un retablo de madera pintado a el oleo segun y de la forma y manera que se contiene en una traza que esta a las espaldas de esta escritura con tal limitación y declaración que si acabado el cuadro principal de enmedio a el dicho Rodrigo Muñoz le pareciere que se hagan los dos tableros de los lados y el del remate de encima que se haya de hacer los dos de los lados de dos palmos (unos 20 centímetros cada palmo) de ancho cada uno y siete de largo con sus columnas y segun se contiene en la dicha traza y sus estrados y su remate con su cornisa friso y arquitrave y las cornisas revestidas con su talla y así mismo el friso y el tablero del banco de talla o esgrafiado cual mejor les pareciere y con sus guarniciones que fueren necesarias y la tabla y pilares todo dorado y en el dicho remate se pinte un Dios Padre y en el tablero de enmedio la concepción de Nuestra Señora al oleo y en los de los lados cuatro vírgenes y si no le pareciere que se hagan más del cuadro principal se ha de hacer el dicho cuadro de ocho palmos de alto con su banco y arquitrave friso y cornisa de medio palmo más o menos hechas las dichas columnas y arquitrave y banco segun y es dicho y un frontispicio pequeño con un Dios Padre pintado al oleo todo el cual dicho aviso de si se ha de hacer con sus lados y remate o sólo el dicho cuadro lados y frontispicio sea obligado a le dar el dicho Rodrigo Muñoz dentro de un mes primero segun después de la fecha de esta carta donde no que (?) se ha visto que se haya de hacer a haga todo el retablo el cual ha de dar acabado el dicho Alonso de Monreal a su costa de madera talla y pintura y todos los demas materiales de manera que se acabare todo por entero con sus lados y capiteles que tenga nueve palmos de ancho y trece y medio de alto medio palmo más o menos y si se quedare en el primer cuadro cinco palmos medio más o menos de ancho con sus columnas y de alto con el dicho arquitrave y cornisa y friso y banco ocho palmos y medio más o menos sin el frontispicio el que ha de estar acabado si quedare en el primer cuadro hasta el día de Navidad primero que sea después de la fecha de esta carta y si hubiere de hacerse sea ya el día de San Juan de Junio primero que será del año venidero de sesenta y un años por todo lo cual acabado que sea el dicho retablo con que no sea antes de los dichos plazos el dicho Rodrigo Muñoz le ha de pagar lo que fuere tasado por dos oficiales puestos por cada una parte los suyos y en el caso de discordia por un tercero por ambos nombrado...».

Desconocemos a qué se deben estas condiciones' tan poco comunes. Parece desprenderse que el comitente quería tener un control directo sobre

18 Ver nota 8.

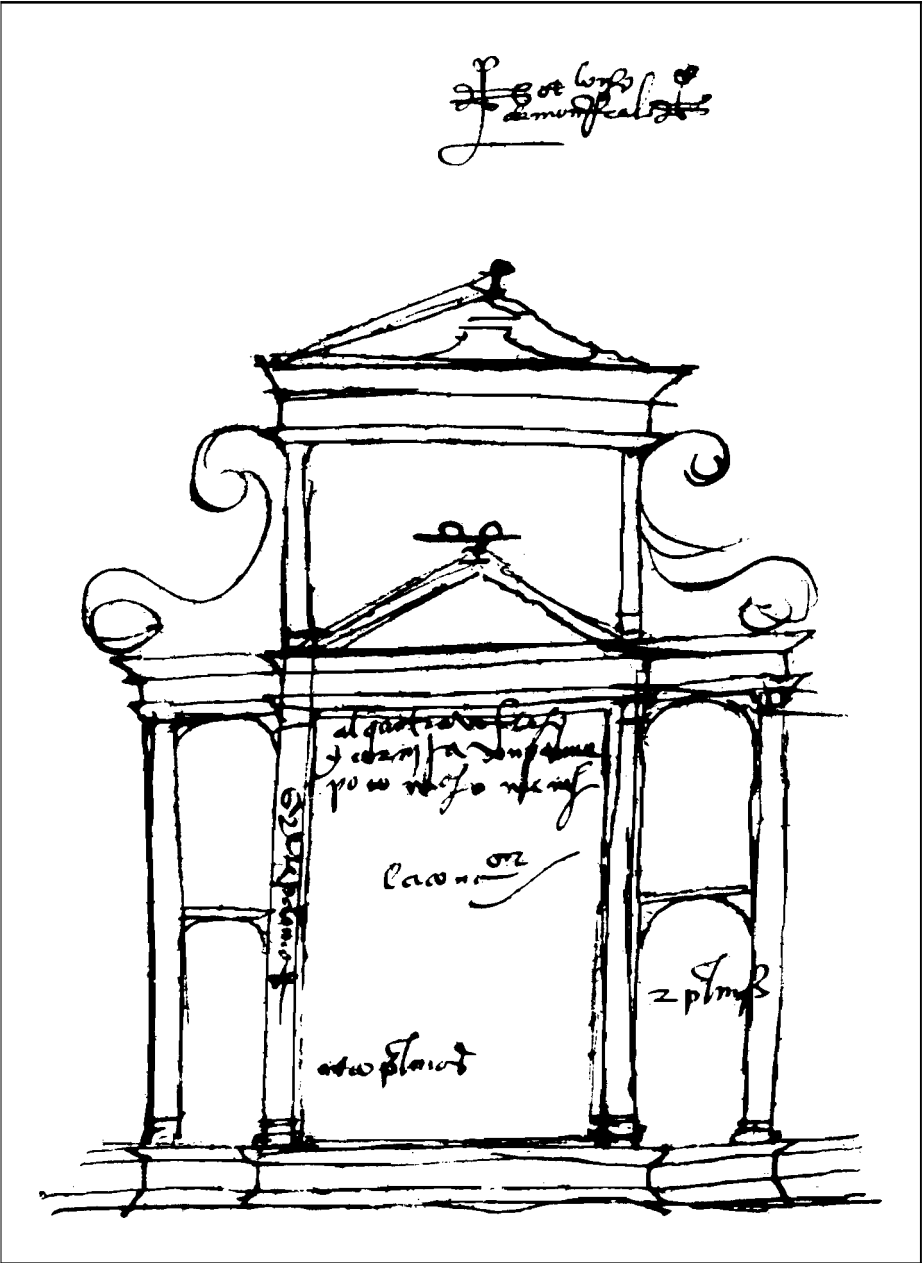


Figura 1. Alonso de Monreal. Trazo de retablo (1560).

la ejecución de la obra, dejando correr un mes, tiempo suficiente para ver acabado el tablero principal, y entonces decidir si la obra continuaba o no. De ahí el extraño diseño que hace Monreal de un retablo con dos frontones, invadiendo el inferior la zona destinada al ático con su pintura. En realidad se trata de las ideas superpuestas de las dos soluciones en que podría parar el encargo: una para la realización del conjunto completo y otra para el caso de que se hiciera sólo el cuadro principal. De otro modo, hubiera resultado una distorsión formal inesperada esa correspondencia de frontones y un antecedente a tener en cuenta para obras de pequeño formato como la que estamos tratando. Ese control sobre la ejecución al que aludíamos, va a ir un punto más lejos de lo normal ya que al artista se le exige que haga la obra a su costa, imponiendo detalles preciosos de acabado, y que después de entregarla su valor sería determinado por peritos en el oficio. Rodrigo Muñoz no parecía dispuesto a pagar ni un maravedí más de lo que realmente valía el retablo y a no permitir su realización completa si el estilo del pintor no era de su agrado. Sin embargo, la iconografía del retablo, que suele constituir la parte más importante para el comitente, no tiene un especial interés para él conformándose con que el tema central sea la Concepción y en la parte alta un Dios Padre, dejando sin especificar las cuatro vírgenes de los lados. Así enunciado el tema principal, parece referirse a la concepción de la Virgen por Santa Ana, aunque dada la rareza de este tema más bien hay que pensar que la «concepción de Nuestra Señora» de que se habla sea en realidad una Anunciación o Salutación del Ángel.

Hasta hoy se ha hablado para el Reino de Murcia en materia de construcción de retablos de una influencia de los grandes talleres castellanos (los toledanos en particular) para el último tercio del s. XVI y de un predominio en los 40 años anteriores del concepto formal de retablo renacentista español, generado por la temprana influencia italiana unida a peculiaridades propias de lo hispano. Muestras de esto que decimos pueden ser los retablos de la iglesia del Salvador de Jumilla y el de San Juan de la Clastra en la Catedral murciana, respectivamente. Lo que no queda excesivamente claro es cómo se realizó el tránsito de estas tipologías a las surgidas en los primeros años del s. XVII cuyas características esenciales para Murcia fijaría el taller de los Estangueta¹⁹. La aparición repentina de nuevas ideas y diseños sería una hipótesis válida si detectáramos documentalmente la presencia y establecimiento en Murcia de un maestro o un taller significativo reconocible en tales o cuales artistas. No creo que existan tales documentos y sí una derivación, estilización y complementación de formas surgidas con anterioridad cuyo rastreo, a la luz de algunas publicaciones y pervivencias de obra original, no parece difícil.

Ese retablo renacentista hispano al que antes aludíamos cuando nombrábamos el de San Juan de la Catedral de Murcia, parece haber dejado paso,

¹⁹ Para esta familia de constructores de retablos ver BELDA NAVARRO, C. «Escultura. III La talla y diseño de retablos» en *Historia de la Región de Murcia*, Tomo VI, Ed. Mediterráneo, Murcia 1980. p. 337.

por depuración de formas y empobrecimiento en su ornamentación, a una estructura arquitectónica de enorme simpleza en sus líneas compuesta por banco, dos calles laterales, flanqueadas por columnas, hornacina o tablero central predominante, entablamento y ático con frontón que queda unido al cuerpo principal por dos roleos, que posiblemente tengan su origen en la solución arquitectónica utilizada por Alberti para la fachada de Santa María Novella en Florencia. Es, en suma, una composición sencilla y económica en los costos, adaptable a cualquier encargo particular para una capilla privada. Con una simple superposición de cuerpos y por su fácil articulación lateral, podría cubrir grandes superficies destinadas a altares mayores de parroquiales²⁰. La fecha más temprana de aparición de esta tipología conocida por mí coincide con el encargo que Alonso de Monreal acepta de Rodrigo Muñoz en 1560, cuyo contrato ya hemos analizado. De ese análisis deducimos la otra posibilidad de retablo menor que se ofrecía: una sola calle flanqueada por columnas, con su banco sustentador y remate arquitectónico habitual que incluía un Dios Padre pintado en el frontón. Es importante volver a recordar la fecha, 1560, puesto que estas dos estructuras de retablo se presentarán, con las variaciones que eran de esperar, en las primeras décadas del s. XVII. Tenemos un diseño, pues, sobre el que se actúa por reducción y por ampliación.

Existe en la iglesia de la Soledad de Cehegin un retablo anónimo, con un San Nicolás de talla en hornacina avenerada, y San Juan Bautista, San Pedro, San Pablo y San José pintados en las calles laterales, con Calvario en el ático y un Dios Padre en el frontón. Los dos cuerpos de este retablo tienen columnas jónicas estriadas y se relacionan entre sí más ampliamente a través de dos roleos colocados a ambos lados del ático (Fig. 2). No existe ninguna diferencia estructural con el encargo lorquino que se está estudiando. Tan sólo la presencia de una escultura. Unamos que Alonso de Monreal llega a esta localidad en 1579 para realizar el retablo de Nuestra Señora de la Peña y que su actividad denota facetas de escultor, entallador y dorador, así como la de pintor por la que es más conocido, y el retablo que ahora mostramos podría ser atribuido con muy pocas vacilaciones a la mano de Monreal en su totalidad, situándolo en unas fechas aproximadas de ejecución entre 1579 y 1583 en que muere. De no ser esto cierto, obtendríamos de todos modos una confirmación de que esta tipología de retablo no se dio aisladamente²¹.

Pocos diseños originales de retablo existen. El de Lorca es una excepción como también lo es el dado a conocer por Muñoz Barberán cuyo autor es el carpintero y entallador Pedro Chacón²². El dibujo, que se conserva en

20 *Ibidem*, p. 349.

21 Creo desahogada la datación de este retablo en los primeros años del s. XVII que hizo LOPEZ JIMENEZ, J. C. en «Murcia ante los últimos centenarios, canonizaciones y conmemoraciones». Rev. MURCIA, Año 1, N.º 2, Abril-Mayo-Junio, Excm. Diputación Provincial, Murcia, 1975.

22 MUÑOZ BARBERAN, M. «Un contrato de Artus Tizón» en diario *La Verdad*, Murcia 12 octubre 1975. Para profundizar más en la biografía de Artus Tizón y en su relación artística



Figura 2. Retablo de San Nicolás de Cehegín.

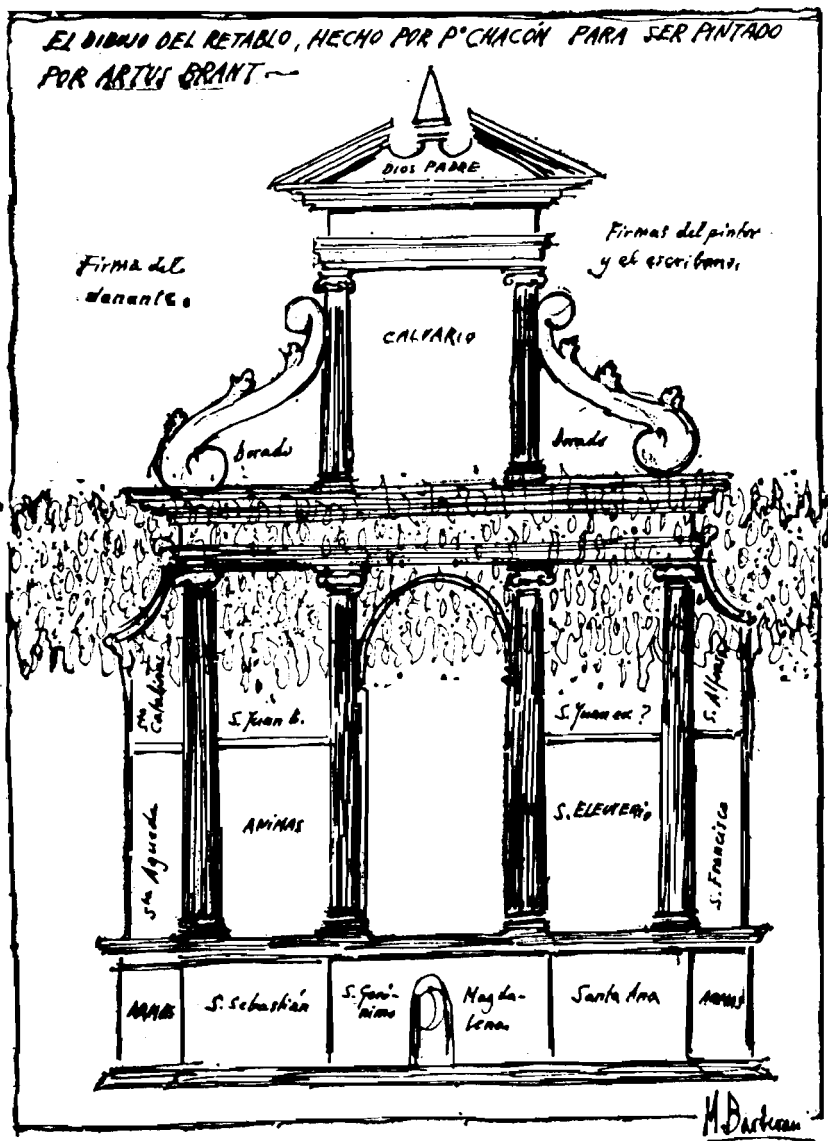


Figura 3. Pedro Chacón. Traza de retablo (Copia de Muñoz Barberán).

estado pésimo, fue hecho también para que el comitente tuviera una idea de qué se iba a hacer. Lo encargaba, en 1587, el regidor de Murcia Alonso Díez Navarro para una capilla de la iglesia de San Nicolás y sería pintado por Artus Tizón. Lo que conocemos del dibujo es una copia, reconstruyendo la parte de entablamento y capiteles que falta en el original, que debe ser fiel a tenor de la verdadera profesión de pintor de Muñoz Barberán (Fig. 3). Comparemos con el diseño de Monreal, hecho 37 años antes, y las concordancias hablan por sí solas. Es interesante señalar el crecimiento lateral que ha experimentado el retablo de Tizón, en dos alerones con figuras de santos, el uso del frontón partido y de la pirámide que lo corona y la estilización hecha de los roleos. Los gustos cambiaban y a los artistas de un centro poblacional secundario como lo era y es aún Murcia se adaptan lentamente a los nuevos lenguajes arquitectónicos y ornamentales con retrasos que a veces llegan a ser inverosímiles.

Concluyo volviendo al dibujo de Monreal y destacando la importancia que éste puede tener como eslabón cierto y último de la cadena de formas artísticas que van a desembocar en el retablo barroco de los dos primeros tercios del s. xvrr.

con Pedro Chacón ver «Bosquejo documental de la vida artística murciana en los últimos años del Siglo xvi y primeros del xvrr». Academia Alfonso X el Sabio, Murcia 1976.