

Precisiones sobre el pintor Pedro de Mata (1564/68-1619), discípulo de Alonso Sánchez Coello*

Vicente Méndez Hernán
Universidad de Extremadura
vicentemh@unex.es

RESUMEN: Hasta el presente trabajo no se había relacionado a Pedro de Mata, documentado como aprendiz de Alonso Sánchez Coello, con el homónimo pintor que trabaja en la provincia de Cáceres entre finales del siglo XVI y comienzos del XVII. La muerte de Sánchez Coello le impidió acabar con él su período de formación, que tal vez siguió con el pintor toledano, asentado en Madrid, Hernando de Ávila. En cualquier caso, su documentada presencia en Toledo a comienzos del siglo XVII ratifica los inequívocos rasgos estilísticos que le emparentan con Correa de Vivar, Morales o Ávila. Su etapa más personal la desarrollará en la década de 1590 y antes de instalar su taller definitivamente en la ciudad de Plasencia en 1599, momento a partir del cual su producción será más desigual.

PALABRAS CLAVE: Alonso Sánchez Coello; Pedro de Mata; Aprendiz; Pintura toledana; Pintura extremeña.

Details on the Painter Pedro de Mata (1564/68-1619), a Disciple of Alonso Sánchez Coello

ABSTRACT: Until this present work, Pedro de Mata, documented as the only apprentice of Alonso Sánchez Coello, had not been linked to the painter of the same name who worked in the province of Cáceres between the late 16th and early 17th centuries. Although Sánchez Coello's death prevented de Mata from completing his training period with him, he may have continued with the Madrid-based Toledo painter Hernando de Ávila. In any case, his documented presence in Toledo at the beginning of the 17th century confirms the distinctive stylistic features that link him to Correa de Vivar, Morales, the aforementioned Ávila and Luis de Carvajal. His most personal period was in the 1590s before he set up his atelier in the city of Plasencia in 1599, from which point onwards his production would become more uneven.

KEYWORDS: Alonso Sánchez Coello; Pedro de Mata; Apprentice; Toledan painting; Extremaduran painting.

Recibido: 27 de febrero de 2023 / Aceptado: 24 de mayo de 2023.

1. Estado de la cuestión

Cristóbal Pérez Pastor (1842-1908) publicó la primera referencia sobre Pedro de Mata en su obra póstuma de 1914, relativa al contrato de aprendizaje que Alonso Sánchez Coello suscribió en 1583 para enseñarle el oficio de pintor (1914: 42, § 199). El dato se ha recogido en las distintas monografías del valenciano (Breuer-Hermann, 1990: 24; Kusche, 2003: 381), pero nunca se ha relacionado a Pedro de Mata con el homónimo pintor que Juan Tema Fernández (1888-1967) diera a conocer en su libro publicado en 1968, como autor de la *Asunción* (1593) que preside la capilla del ayuntamiento viejo de Trujillo (1988: 324-325). Mérida había catalogado la obra en 1924 (1924: II, 377; lám. CCLXXIII, fig. 353) y Angulo la había recogido en 1954 para afirmar su procedencia de «uno de los pintores más finos de la escuela» de Morales (1954: 246) [1]. Isabel Mateo Gómez ha estudiado recientemente la tabla para confirmar que su autor es deudor de Correa y Morales, aportar dos

Esta obra está bajo licencia internacional Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0.

Cómo citar este artículo: MÉNDEZ HERNÁN, Vicente, «Precisiones sobre el pintor Pedro de Mata (1564/68-1619), discípulo de Alonso Sánchez Coello», *Boletín de Arte-UMA*, n.º 44, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2023, pp. 63-73, ISSN: 0211-8483, e-ISSN: 2695-415X, DOI: <http://dx.doi.org/10.24310/ba.44.2023.16274>

cuadros más a su catálogo y recoger la idea del profesor Vitor Serrão relativa a que Mata fue un pintor portugués (2003: 308-310; 2007: 23).

El análisis de la escritura de aprendizaje nos ha permitido constatar la procedencia extremeña del autor e identificarlo sin reservas con el homónimo artista documentado por las mismas fechas en Trujillo y Plasencia (Méndez, 2004: 306-309). Una vez reconocido, hemos analizado la trayectoria completa del único aprendiz de Sánchez Coello del que se conserva su contrato de aprendizaje, vínculo que explica la relación señalada con Portugal al ser deudora de la actividad que su maestro desarrolló para la corte del país vecino. Por otro lado, la filiación con Juan Correa de Vivar y Luis de Morales que Angulo y Mateo Gómez señalaron fue consecuente a su vinculación con alguno de los pintores toledanos que trabajaron en Madrid a finales del siglo XVI, en cuyo taller es posible que terminara su formación tras la muerte del valenciano en 1588.

2. El contrato de aprendizaje con Sánchez Coello

Pérez Pastor dio a conocer lo más sustantivo del contrato de aprendizaje, pero al no recoger la procedencia del joven impidió que fuera relacionado con el pintor cacereño. La carta se estipuló en Madrid el 18 de febrero de 1583, entre el barbero Pedro de Mata, vecino y natural de la Puebla de Guadalupe, y el pintor de su majestad Alonso Sánchez Coello, residente en la corte. En las condiciones se estableció que el joven aprendiz, de nombre Pedro de Mata al igual que su padre, entraba al servicio del pintor real por espacio de ocho años. Y como era usual en este tipo de acuerdos, el progenitor se hacía cargo de los gastos ocasionados durante los dos primeros años, además de la obligación de entregar al maestro 24 fanegas de trigo en cada uno de ellos; superado este plazo, Sánchez Coello se obligaba a darle de comer, beber y vestir, y a curarle de enfermedades que no fueran infecciosas¹.

Otro aspecto de interés en el contrato son los fiadores que presentó el padre del joven: Gabriel Ruiz de Villatoro, vecino de Guadalupe y, según Villacampa, escribano en la villa «de mucho crédito y fidelidad» (1942: 13); y Francisco de Santiago, criado de su majestad. El que ambos accedieran a firmar el protocolo en calidad de garantes fue consecuente a la amistad y confianza que debían tener con Pedro de Mata,

muy seguramente a raíz de la profesión de barbero que ejercía en la villa, y de las facetas de médico, cirujano, herbolario o boticario que su oficio comportaba según el *Tesoro de la Lengua Castellana* de Covarrubias (1611); además, su firma en la escritura constata que era una persona con formación.

El viaje a la corte para escriturar con el maestro debió ser consecuente a las estancias que Felipe II hizo en el monasterio de Guadalupe en el curso de sus viajes a Portugal, a donde se había retirado en 1580 tras morir Ana de Austria (1549-1580); su regreso al Escorial y el descanso en la Puebla se constata y documenta con la carta que les envió a sus hijas desde el monasterio de las Villuercas el 11 de marzo de 1583 (Bouza, 1998: 104-105). En ese contexto, el escribano debió mediar ante Francisco de Santiago para llegar a Sánchez Coello y hacer que Pedro de Mata entrara a formar parte de su obrador. Aunque no tenemos muchas noticias de sus discípulos, sabemos por Jusepe Martínez que tuvo varios aprendices, a los que «enseñó lo que sabía [...] con grande voluntad», y un gran número de oficiales. El cometido de todos ellos no solo se reducía a trabajar en el taller fijo de la Casta del Tesoro, sino también a ayudar al maestro cuando tenía que seguir al Rey «donde hiciera falta» (Kusche, 2003: 381).

El joven aprendiz, «que al presente será de quince años», contaba la media de edad establecida para este tipo de contratos en Madrid durante el período 1580-1589 (Nieto y Zofío, 2015: 55), todo más que en la *Nueva Recopilación* de Felipe II (1567) se había establecido la edad de 14 años para iniciar el aprendizaje (Palomero, 1983: 45). El protocolo nos permite situar el nacimiento del joven en 1568; pero al declarar en 1602 que tenía 38 años «poco más o menos»², se hace necesario barajar una horquilla temporal comprendida entre 1564 y 1568 para situar su natalicio. El contrato no llegó a término debido a la muerte de Sánchez Coello ocurrida el 8 de agosto de 1588; y el que lo hiciera sin testar llevó a Breuer-Hermann a sugerir que pudo tratarse de una muerte repentina (1990: 33). En los cinco años y medio que Pedro de Mata estuvo en su taller debió aprender todo lo relativo a la técnica del óleo y la preparación de los soportes, ya fuera tabla o lienzo; por lo demás, poco rastro se percibe del maestro en su pintura, más afín al entorno toledano en el que probablemente se terminó de formar; de hecho, desde la firma del contrato en febrero de 1583 hasta su aparición en la provincia cacereña en julio de 1591, transcurrieron

poco más de los ochos años en los que se había estipulado su aprendizaje.

3. La década de 1590, entre Trujillo y Toledo

Pedro de Mata aparece documentado en Plasencia en julio de 1591³; sin embargo, en los protocolos de la ciudad no vuelve a figurar hasta septiembre de 1599, fecha en la que se obligaba a devolver los 100 reales que le había prestado un vecino de Trujillo⁴. Fue en esta ciudad donde debió instalarse al volver de Madrid en 1591, no sin antes barajar la posibilidad de establecerse en Plasencia o Cáceres, donde figura como testigo de otra escritura otorgada el 1 de septiembre de 1591 (Pulido, 1980: 335-336). Una de sus primeras intervenciones está recogida en las cuentas de la iglesia trujillana de Santa María, relativas al período 1591-1594, donde consta un descargo de 3.000 reales por el relicario que doró y estofó⁵. Desde esta ciudad debió realizar viajes a la corte y al entorno toledano para concertar las obras que Mateo Gómez le atribuye, favorecido por la falta de gremios en Toledo y la consecuente libertad de circulación (Bruquetas, 2014: 101).

La segunda referencia documental de Pedro de Mata como pintor ya formado se recoge a comienzos de 1593, vinculada al ayuntamiento de Trujillo y a dos trabajos cuya diferencia técnica corrobora que no hubo distinción entre el pintor de cuadros y el de esculturas. En relación con esta faceta tenemos la talla de *San Andrés* que mandó contratar el concejo el 2 de octubre de 1592, con el anónimo escultor de Plasencia que entonces se encontraba en Trujillo; el cumplimiento del plazo de entrega, fijado para el día de su fiesta (30 de noviembre)⁶, permitió que Pedro de Mata policromara seguidamente la talla y que el 29 de enero de 1593 cobrara «veinte y dos ducados porque pintó a San Andrés»⁷. Tres días después, el concejo acordaba contratar con el pintor la *Asunción* que preside el retablo de la capilla de las antiguas casas consistoriales, obra en la que se reveló como el pintor al que Angulo se refirió.

La influencia toledana de esta pintura es deudora de una relación que se confirma documentalmente entre 1602 y 1604, años en los que está vinculado a distintos profesionales de Toledo en calidad de testigo ante el escribano. Hasta en dos ocasiones lo hizo con los pintores Pablo y Melchor



1. Pedro de Mata, *Asunción*, 1593. Óleo sobre tabla, 145 x 108 cm. Trujillo, capilla del antiguo ayuntamiento. Fotografía: B&BIMAGEN

de Cisneros –padre e hijo– al objeto de ratificar las cartas de pago que otorgaron el 23 de marzo de 1602 y el 31 de enero de 1603. En octubre de 1602 había hecho lo propio cuando los plateros Pablo de Asís y Lucas Márchez alquilaron una tienda; y lo mismo en el protocolo de venta que el escultor Juan Ruiz Castañeda escribió en julio de 1604 (Gómez-Menor, 1967-1968: 145-148 y 198). Por otro lado, la orden que Asensio Hernández, pintor de Talavera de la Reina, presentó en Plasencia el 19 de septiembre de 1608 para prender a Pedro de Mata porque le había dado un «libro de estampas empeñado», pone de manifiesto su más que activa participación en el entorno toledano y su área de influencia, lo que también se constata con la presencia del pintor Cristóbal Álvarez entre los testigos de ese mismo protocolo⁸, acaso un descendiente del homónimo pintor abulense de la primera mitad del siglo XVI (Ruiz-Ayúcar, 1998: 42, 231 y 258).

La relación con Toledo, ahora documentada, y el vínculo profesional con el taller de Sánchez Coello son las dos



2. Giulio di Antonio Bonasone (ca.1498-ca.1580), *Asunción de la Virgen*, procedente de la *Pasión de Jesucristo*. Fotografía: Biblioteca Nacional de España

coordenadas cuya combinación habrá que manejar como criterio al objeto de proponer una hipótesis sobre el artista que debió acoger a Mata en su taller tras la muerte del valenciano y explicar así la *fuerte carga* toledana de su pintura. Ambas vertientes las reúne Hernando de Ávila (Toro, 1534/1545-Madrid, 1595) (Aterido y Zolle, 1999: 146), quien había ejercido su actividad profesional en Toledo desde 1560 para asentarse después en Madrid sin abandonar los encargos que le llegaban de su zona de procedencia (Mateo y López-Yarto, 2003: 56, 65). No tenemos datos documentales que ratifiquen esta hipótesis, pero sí dos aspectos en los que apoyarla. El primero es la relación formal existente entre la *Asunción* trujillana y la homónima pintura de Hernando de Ávila para el retablo de los Niño de Guevara del convento

toledano de San Pablo, aspecto sobre el que volveremos. Y el segundo, la íntima amistad que unía a Hernando de Ávila con Sánchez Coello, según se colige de la partida de bautismo de la hija del primero, donde figuran Alonso Sánchez y su hija Isabel Sánchez Coello Reynalte (1563-1612) como padrinos de la niña nacida el 23 de septiembre de 1579 y bautizada en la parroquia madrileña de San Sebastián, de la que entonces ya era vecino (Fernández, 1995: 136). Y hay otro dato que nos confirma la relación profesional existente entre Ávila y Sánchez Coello; un mes y medio después de recibir a Pedro de Mata como aprendiz, el 31 de marzo de 1583 ambos pintores otorgaron poder a favor de Santos Pedril, discípulo del retratista, para cobrar del cura de Colmenar Viejo lo que les adeudaba del retablo de dicha villa, protocolo que nuevamente escrituraron el 9 de agosto de 1584 (Kusche, 2003: 387, 526). Y a esa colaboración debió coadyuvar el que Ávila también fuera pintor y escultor del Rey (Ceán, 1800: I, 83).

El modelo para la *Asunción* de Pedro de Mata había sido muy repetido en la zona castellana desde 1560, el cual pudo conocer a través del dibujo que Hernando de Ávila había empleado para la citada tabla central del retablo de los Niño de Guevara, en el convento toledano de monjas jerónimas de San Pablo (1568). Ávila tuvo que hacerse cargo de terminar esta obra a la muerte de Correa, y a su pincel se atribuye la escena central con el enterramiento de María para el que seguramente compró el dibujo con la «traza de un enterramiento» en la almoneda de bienes de Correa y poder así ultimar el contrato que estaba estipulado (Mateo y López-Yarto, 2003: 73-74, fig. 58 y 210-213). En el *Tránsito de María*, la *Asunción* figura en la zona superior, de pie sobre el creciente lunar y rodeada de ángeles. Uno de los aspectos singulares son las manos en oración de la Virgen, situadas hacia su izquierda mientras dirige la mirada al lado contrario, lo mismo que en Trujillo; sin embargo, Mata no copia la actitud de los ángeles y ofrece su propia versión, a excepción del que está situado en la zona inferior por nuestra izquierda, que parte directamente del modelo empleado por Hernando de Ávila en el centro del mismo lado.

Sin descartar las estampas de Wierix sobre la *Inmaculada* (Stratton, 1989: 47-48, figs. 46 y 48), o de Cort para la *Coronación* de la Virgen sobre composición de Federico Zuccaro (Navarrete, 1998: 118), está claro que la *Asunción* trujillana se vio enriquecida por el mayor dinamismo que im-

plicaba el desplazamiento de las manos de María desde la vertical; y por esta razón cabe añadir la posibilidad de haber manejado en su origen las estampas de grabadores como Giulio Bonasone (Boorsch y Spike, 1985: 240) o Geoffroy Dumouëtier (Zerner, 1969: G.D. 18) sobre el mismo tema de la *Asunción* [2], este último de la escuela de Fontainebleau, con la que Bonasone también se relacionó y cuyos grabados circulaban en el área castellana desde la segunda mitad del siglo XVI (Méndez y Ramos, 2019: 31). El modelo original de Cort no siempre se enriqueció, lo que refuerza la idea del segundo modelo que se empleó en nuestro caso; la fidelidad a la estampa del holandés se mantiene en obras como la *Asunción* de la antigua colección Donatio de Madrid, atribuida a Isaac de Helle (Mateo y López-Yarto, 2003: 225-226, fig. 204).

Aún con un dibujo preciso, cabría poner en relación la *Asunción* trujillana con la etapa final de Ávila y la gracilidad que alcanzarán sus figuras en la portada del *Libro de los Reyes*, que Felipe II le encargará en 1594 y hoy se conserva en el Museo del Prado (Mateo y López-Yarto, 2003: 89-91). En Trujillo tenemos la afectación manierista y los colores atornasolados de aquéllas; rasgos, por otro lado, presentes en la obra de Correa o Morales, lo mismo que el modo de disponer los sutiles bucles a los que se amoldan los finos cabellos rizados que enmarcan la testa de María, o el alargamiento de su figura. El dominio de la técnica llevó a nuestro pintor a manejar con soltura las veladuras con las que trabajó el cuello de la Virgen. Y cabe recordar, a efectos de constatar las referencias con las que Pedro de Mata pudo terminar de formarse, que todos los artistas citados eran conocidos y de sobra admirados para ser recogidos en el libro del *Arte de la Pintura* que Hernando de Ávila escribió antes de 1590 (Sánchez, 1923: 295) siguiendo las *Vidas* de Vasari que tenía en su biblioteca (Aterido y Zolle, 1999: 148-149), hoy en paradero desconocido.

En las actas municipales de Trujillo consta que el pintor habría de ejecutar la *Asunción* según el modelo de otro cuadro que había hecho con tema mariano, propiedad del corregidor de la ciudad⁹. Por tanto, la obra del ayuntamiento no era la primera tabla que hacía para los miembros del concejo, y de ello se desprende la incipiente fama que ya tenía Pedro de Mata aun siendo un pintor novel; para su explicación, recordemos la existencia del retablo de los *Santos Juanes* que se atribuye al hijo mayor de Luis de Morales,



3. Pedro de Mata (atribuido), *Virgen del sombrero*, ca.1593. Óleo sobre lienzo, 48 x 38 cm. Barcelona, colección particular. Fotografía: CAEM

Hernando, en Santa María la Mayor (Solís, 417-419), lo que hacía que todos en la ciudad conocieran y admiraran la obra dada la fama de Morales, cuyo estilo veían ahora proyectado en el del joven Pedro de Mata.

A esta primera etapa de su trayectoria pertenece la *Magdalena* que Mateo Gómez localizó en una colección privada de Lille (Francia), y puso en relación con Mata dada la semejanza del plegado, cabellos y modelo con la *Asunción* de Trujillo. A su vez, el cuadro parte de la tabla que Morales ejecutó con el mismo tema y se conserva en los jesuitas de Salamanca, una de las más personales del autor badajozero según Mateo (2003: 308, fig. 9). La trayectoria analizada de Pedro de Mata ratifica la idea planteada y la *Magdalena* de Lille habrá que fecharla, por tanto, a partir de 1591.

Isabel Mateo también atribuyó al pintor una *Virgen del sombrero* [3] conservada en una colección particular de Barcelona, de la que existen fotografías en el Amatller¹⁰ y el CSIC (2007: 23). Ambas imágenes proceden, efectivamente,

te, de la misma obra, pero la segunda incorpora al dorso una anotación donde consta «Copia de Pedro de la Mata»¹¹. El cuadro fue objeto de un análisis acometido en el CAEM en 2020 (Centre d'Art d'Època Moderna, vinculado a la Universitat de Lleida) para ratificar la atribución, adelantar la cronología a 1567 y aportar la técnica (óleo/lienzo) y las medidas (48 x 38 cm)¹². Al no haber otro pintor contemporáneo del mismo nombre –habría que remontarse al que Post recogió en 1958 como autor del retablo de San Pedro de Roda (1532), Pedro Mata–, se hace necesario retrasar la data a comienzos de la década de 1590, todo más que esta fecha se adecua mejor al soporte de lino empleado. Al igual que sucedía con la *Magdalena* de Lille, es evidente la deuda con los modelos de Morales: el Niño repite el tipo del Infante que aparece escribiendo junto a su Madre en el Museo Nacional de San Carlos en México; los bordados de la manga son semejantes a los que presenta la versión del mismo tema de la colección Balanzó (Barcelona) y del Museo de Bellas Artes de Boston; y es obvia la semejanza entre el rostro de la *Virgen del sombrero* y el de la *Asunción* trujillana (Mateo, 2007: 23). Si consideramos la anotación al dorso en la imagen del CSIC, cabría la posibilidad de estar ante la versión de un Morales hecha por nuestro artista, quien, por otro lado, habría asistido en el taller de Sánchez Coello a la ejecución de réplicas y copias de originales, una labor que el maestro normalmente encomendaba a sus asistentes (Kusche, 2003: 339). En esta misma línea cabe situar la pintura que Romero Dorado recoge en las Descalzas Reales de Madrid (2018: 45, fig. 2)¹³, prácticamente idéntica a la *Virgen del sombrero* que hemos estudiado y posiblemente una nueva versión del mismo autor, lo que confirma la idea de la copia fruto del éxito cosechado por un tema, el de la *Virgen gitana*, del *sombrero* o *La Divina Peregrina*, que Morales pudo copiar, a la sazón, del retrato que el portugués Antonio de Holanda hizo «a lo divino» de la emperatriz Isabel en Toledo (1529) (Mateo, 2007: 21; Romero, 2018: 41-59).

4. El taller de Plasencia

La llegada de Pedro de Mata a la ciudad de Plasencia fue deudora de los cuadros que le encargaron para el antiguo retablo de la capilla de Santo Domingo existente en el convento de San Vicente, de la orden dominica, por los que

recibió 100 ducados el 29 de septiembre de 1599 según consta en su carta de pago (Méndez, 2004: 327). Teniendo en cuenta que se trataba de un retablo colateral, el trabajo estuvo muy bien pagado, y este hecho, junto al potencial de una ciudad como Plasencia, que había inaugurado su catedral nueva hacia ahora poco menos de 25 años (1578), fueron los factores que debieron empujar a Pedro de Mata a abrir su taller en la ciudad.

Hasta el año 1602 no figura de una forma regular en los protocolos placentinos, a excepción de los bienios 1611-1612 y 1617-1618. De la amplia serie de referencias –en torno al medio centenar– se colige su activa participación en la vida ciudadana. Morirá en el transcurso de la obra del retablo mayor de la iglesia de Monroy (Cáceres), donde figura difunto entre marzo y abril de 1619 (Méndez, 2004: 306); habría vivido 51 o 55 años dependiendo de su natalicio.

Los datos que tenemos acerca de su taller son escasos. En junio de 1609 vivía en la casa que había arrendado en la calle de Pedro Isidro¹⁴, una vía secundaria durante el siglo XVI, que tenía la ventaja de desembocar en la plaza mayor y el consecuente atractivo de cara a las transacciones comerciales; en la calle predominaban las casas de dos alturas (López, 1993:173-174), lo que le habría permitido abrir su obrador en la parte baja. Nos consta el nombre de un aprendiz, Andrés Pérez, quien ingresó en su taller el 23 de marzo de 1608 por espacio de tres años (Méndez, 2004: 172-173). El pintor Francisco Cuesta fue su asistente temporal tras verse obligado a trabajar en el taller para saldar la deuda que él y su fiador habían contraído con Pedro de Mata en julio de 1606, la cual les reclamó a través del pintor Pedro González de Madrigal (Torres, 1985: 258); desde entonces, Cuesta estuvo «dorando, estofando e otras cosas» hasta recibir carta de pago el 19 de septiembre de 1608¹⁵. En el obrador también debió formarse su yerno Pedro Íñigo¹⁶, muy probablemente el «oficial» citado en Monroy (Cáceres) en 1615. De la intensa actividad del taller es exponente el que llegara a contratar retablos en su conjunto para luego traspasar la parte de talla y ensamblaje, como sucedió con el antiguo de la iglesia de San Esteban en Plasencia (1604) (Méndez, 2004: 130, 180).

La buena relación que tenía con sus compañeros de profesión le llevó a ser fiador, en julio de 1606, del entallador Baltasar García en la obra del retablo para la ermita de la Consolación en Cañaveral (Cáceres) (Torres, 1985: 258).

Su vínculo profesional con el pintor Pedro de Córdoba debió estrecharse cuando Mata salió como uno de los garantes del contrato que había estipulado para ejecutar el retablo mayor de Casar de Cáceres el 1 de octubre de 1604 (Pulido, 1980: 335). Y de nuevo actuó a su favor cuando el 13 de febrero de 1613 fue nombrado por Córdoba tasador de la custodia que había dorado para el convento placentino de San Ildefonso; no es de extrañar que el 17 de febrero del año siguiente Pedro de Córdoba afianzara a Mata en el dorado el retablo de Guijo de Galisteo, obra que se conserva, aunque carece de tableros de pincel. Y fue su amistad con el escultor Francisco Jiménez (†1610) la razón para que éste le nombrara entre sus testamentarios (Méndez, 2004: 132, 213 y 344).

Uno de los principales cometidos del artista fue el estofado y dorado de esculturas y retablos, lo que se explica por la mayor relación de la diócesis de Plasencia con la zona de Valladolid y no tanto con la escuela madrileña, más afín a los tableros de pincel. Entre 1600 y 1603 pintó los paños del monumento de la iglesia placentina de El Salvador (696 reales)¹⁷. En 1604 estipulaba la policromía del antiguo retablo de la iglesia placentina de San Esteban, que no se finiquitó hasta 1614 después de ser tasado en 9000 reales (Méndez, 2004: 333-334). En 1606 se obligaba a dorar el retablo dedicado al Árbol de Jesé en la ermita del Castillo en Cabeza-bellosa (Cáceres) a cambio de 600 reales¹⁸. En 1615 consta terminada la pintura, dorado y estofado del citado retablo de Guijo de Galisteo, que aún se le abonaba en 1616¹⁹. Y entre 1616 y 1617 trabajaba en la policromía del retablo mayor de la iglesia bejarana del Salvador (Méndez, 2004: 518), también perteneciente a la diócesis placentina.

A diferencia de las labores anteriores, los cuadros documentados de Pedro de Mata se reducen a los que hizo para el citado retablo de Santo Domingo en el monasterio placentino de San Vicente, hoy en paradero desconocido, y a las 14 tablas que pintó para el retablo mayor de la iglesia de Monroy. Además de la relación que presentan dichos tableros con la obra conocida del artista, su cometido consta claramente en la licencia que el obispo fray Enrique Enríquez (1610-1622) otorgó en 1615 para contratar a Pedro de Mata en exclusividad: «que él solo haga la dicha obra, dorado, pintura y estofado y tableros del dicho retablo»²⁰.

Las 14 pinturas se reparten en las cuatro calles que recorren los tres niveles y el ático del retablo. Enmarcando



4. Pedro de Mata y Pedro Íñigo (oficial), *Pintura del retablo mayor dedicado a Santa Catalina*, 1615-1619. Monroy, iglesia parroquial. Fotografía: autor

los cuerpos por ambos extremos van los temas de *Santiago en la batalla de Clavijo* y en su faceta de peregrino, *San Bartolomé* y *San Andrés*, junto a *San Gregorio* y *el martirio de San Sebastián*. Las calles que flanquean a la central se dedican –en los dos primeros niveles– a Santa Catalina, titular de la iglesia: *Disputa con los filósofos*, *Martirio*, *Desposorios místicos* y *Degollación*. Las dos últimas tablas se reservan a temas marianos, *Anunciación* y *Natividad*, y el ático a los pasionistas con la *Verónica* y la *Flagelación* [4].

La homogeneidad en la técnica y la preparación de los soportes es deudora de un único taller. Todas las tablas están realizadas con temple al huevo (Franco, 1987: 42-67), procedimiento que hasta ahora no habíamos visto en la producción conocida de Pedro de Mata. El manejo del óleo debió aprenderlo en sus primeros años con Alonso Sánchez Coello, si bien su abandono en Monroy a favor del temple es aún deudor de su uso en el siglo XVI, tal vez aprendido en



5. Cornelis Cort (ca.1533-ca.1578), *Anunciación* sobre composición de Tiziano para El Salvador de Venecia (ca.1564). Fotografía: Biblioteca Nacional de España



6. Pedro de Mata, *Anunciación*, 1615-1619. Temple al huevo sobre tabla, 148 x 94 cm. Monroy, retablo mayor de la iglesia parroquial. Fotografía: Junta de Extremadura, Centro de Conservación y Restauración de Bienes Culturales

el taller de Hernando de Ávila²¹, y de su menor coste; pensemos que la cotización de las pinturas al temple se había desplomado frente al óleo ya en 1631 en Toledo (Suárez, 1991: 376). La preparación del soporte es deudora de los ensambles y aparejos que habían incorporado los talleres toledanos a mediados del XVI (Bruquetas, 2014: 16-17); las tablas de Monroy están formadas por tres piezas verticales de madera de pino, ensambladas con barrotes embutidos a cola de milano, sistema de unión que también se emplea en lugar de la tradicional unión viva; los cuatro clavos de forja empleados en las esquinas (Franco, 1987: 10-11) es el único procedimiento ajeno al sistema toledano, del que también es deudor el lienzo tensado sobre tableros de cuarterones (Bru-

quetas, 2014: 116) que se utiliza para las pinturas del ático dedicadas a la *Pasión*.

Otro tema de interés son los grabados que el pintor utilizó, aspecto que ya se apuntó (Torres, 1985: 244-245; Méndez, 2004: 314-315) y tenemos documentado en el libro de estampas por el que le reclamaba, según hemos visto, el pintor talaverano Asensio Hernández en 1608 al estar empeñado. El influjo de Cornelis Cort en la pintura española y toledana (Mateo, 1982: 18) se advierte en Mata a través de la estampa de la *Anunciación*, sobre composición de Tiziano para El Salvador de Venecia (ca.1564) [5], que utilizó en Monroy [6]. En dos ocasiones acudió a los grabados del



7. Giorgio Ghisi, *Bodas místicas de Santa Catalina* a partir de Antonio Allegri da Correggio (1575). Fotografía: Patrimonio Nacional

bruselense Johan Sadeler a partir de Maarten de Vos: el *Nacimiento* (1579) y el *Niño Jesús en el templo*, convertido en Monroy en la *Disputa de Santa Catalina con los filósofos*. Del parmesano Giorgio Ghisi tomó la estampa con las *Bodas místicas de Santa Catalina* a partir de Antonio Allegri da Correggio (1575) [7] para la tabla del mismo tema [8], un grabado que pudo haber conocido en el taller de Sánchez Coello, mientras que la biblioteca de Hernando de Ávila debió suplir el resto (Aterido y Zolle, 1999: 148).

Las tablas citadas son las mejores pinturas del retablo, junto a las figuras de santos con la excepción del martirio de San Sebastián. La intervención del taller se hace evidente en las restantes, deudoras de la impericia de Pedro Íñigo, a quien, sin embargo, se ha atribuido en alguna ocasión el conjunto de pinturas (Franco, 1987: 36; Terrón, 2000: 57-60 y 61-62). Y aquellas donde se aprecia la mano



8. Pedro de Mata, *Desposorios místicos de Santa Catalina*, 1615-1619. Temple al huevo sobre tabla, 168 x 90 cm. Monroy, retablo mayor de la iglesia parroquial. Fotografía: Junta de Extremadura, Centro de Conservación y Restauración de Bienes Culturales

directa de Pedro de Mata delatan un retroceso si las comparamos con la *Asunción* de Trujillo o la *Virgen del sombrero*; tal vez la explicación haya que buscarla en el entorno provinciano donde se movió el artista, aunque también es posible que estemos ante una producción desigual. Recordemos que esta nómina de pintores del último tercio del siglo XVI mantenía una estrecha vinculación con los talleres de la primera mitad de la centuria, y con los que fueron sus discípulos, Correa de Vivar entre ellos, quien había añadido el manierismo de los años centrales del siglo a la impron-

ta rafaelesca heredada de Juan de Borgoña. En algunos casos, como sucede con Luis de Carvajal, se dejan influir por el manierismo romanista del Escorial (Bruquetas, 2014: 100-101), del que nada hay en la obra de Pedro de Mata a pesar de haberle conocido por ser cuñado del citado Ávila. Un artista, en suma, que habría sido un digno continuador de Morales de haber seguido la línea que iniciara y por la que fue reclamado en Trujillo.

Notas

- * Este trabajo ha sido realizado en el marco del grupo de investigación *Arte y Patrimonio Moderno y Contemporáneo* (HUM012) de la Junta de Extremadura.
- 1 Archivo Histórico de Protocolos, Madrid, José de Uclés, leg. 476, ff. 154r-155r.
 - 2 Archivo Histórico Provincial, Cáceres (AHP, Cáceres), Protocolos Notariales (PN)/Plasencia, Francisco de Campo, leg. 231, 7/9/1602, declaración de Pedro de Mata en el pleito que interpuso Pedro González de Madrigal.
 - 3 AHP, Cáceres, PN/Plasencia, Gonzalo Jiménez, leg. 1295, 10/7/1591, figura como testigo en el testamento de Mari Hernández.
 - 4 AHP, Cáceres, PN/Plasencia, Pablo López, leg. 1363, 13/9/1599.
 - 5 Archivo Parroquial (AP), Trujillo, iglesia de Santa María, *Libro de cuentas de Fábrica y Visitas (LCF y V) de 1583 a 1626*, f. 120r.
 - 6 Archivo Municipal, Trujillo (AM, Trujillo), leg. 60, Actas (1590-1596), 2/10/1592, f. CXClv. Tena Fernández solo recogió de este asiento la procedencia placentina del escultor, no haciendo alusión a la fecha (1988: 325).
 - 7 AM, Trujillo, leg. 60, Actas (1590-1596), 29/1/1593, f. CCXXIIIv. Tena también recoge el dato, aunque con un error tipográfico en la fecha al consignar el día 20 en lugar del 29 (1988: 325).
 - 8 AHP, Cáceres, PN/Plasencia, Juan de Paredes, leg. 1961, 19/9/1608.
 - 9 AM, Trujillo, leg. 60, Actas (1590-1596), 1/2/1593, f. CCXXIIIv. Tena, 1988: 324-325. Mateo, 2003: 308.
 - 10 Institut Amatller d'Art Hispànic, Barcelona, n.º de cliché C-94120, donde figuraba en la col. Gómez Moreno.
 - 11 CSIC, Archivo del Centro de Ciencias Humanas y Sociales, Madrid, sign. ATN/CGP/151_F12-C292, donde figura en la antigua col. Vives de Madrid.
 - 12 <https://ObrasEstudiadas-CAEM-Especialistasenarte.udl.cat> (fecha de consulta: 29-10-2022).
 - 13 Inventario núm. 00610696 (18.04.1990); en la ficha de Patrimonio Nacional consta la técnica (óleo/lienzo), las medidas (48x40 cm) y se señala a Luis de Morales como autor de la pintura, pero no olvidemos que estamos hablando de un lienzo.
 - 14 AHP, Cáceres, PN/Plasencia, Juan de Paredes, leg. 1962, 21/6/1609.
 - 15 AHP, Cáceres, PN/Plasencia, Juan de Paredes, leg. 1961, 19/9/1608.
 - 16 La relación de parentesco se recoge en uno de los documentos del retablo de Monroy, donde consta «Pedro Yñigo, pintor, yerno del dicho Pedro de Mata». AHP, Cáceres, PN/Monroy, Juan Sigler, leg. 2558, 2/11/1622. Méndez Hernán, 2004: 307.
 - 17 AP, Plasencia, iglesia de El Salvador, *LCF y V de 1559 a 1631*, f. 203v.
 - 18 AHP, Cáceres, PN/Plasencia, Francisco Rodríguez, leg. 2206, 6/6/1606; la obra se conserva.
 - 19 AHP, Cáceres, PN/Plasencia, Jerónimo Navarro, leg. 1819, 3/10/1615; leg. 1820, 23/5/1616.
 - 20 AHP, Cáceres, PN/Plasencia, Jerónimo Navarro, leg. 1819, 1/9/1615. Torres Pérez, 1985: 246-251. Méndez Hernán, 2004: 300-317.
 - 21 Citemos como ejemplo el tabernáculo que se le atribuye en la citada iglesia de Colmenar Viejo (1566-1584), estofado al temple y grabado sobre pan de oro. Bruquetas, 2014: 106, figs. 5-7.

Bibliografía

- ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego (1954), *Pintura del Renacimiento*, t. XII, Col. *Ars Hispaniae*, Plus Ultra, Madrid.
- ATERIDO FERNÁNDEZ, Ángel y ZOLLE BETEGÓN, Luis (1999), «Pintura y letras: Hernando de Ávila, su biblioteca y su herencia», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, XI, pp. 145-168.
- BOORSCH, Suzanne y SPIKE, John (eds.) (1985), *Italian masters of the sixteenth century*, v. 28, Col. *The Illustrated Bartsch*, Abaris Books, Nueva York.
- BOUZA, Fernando (ed.) (1998), *Cartas de Felipe II a sus hijas*, Akal, Madrid.
- BREUER-HERMANN, Stephanie (1990), «Alonso Sánchez Coello. Vida y obra», en SERRERA, Juan Miguel (comisario), *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la Corte de Felipe II*, Museo del Prado, Madrid, pp. 14-35.
- BRUQUETAS GALÁN, Rocío (2014), «Pintar para la eternidad. Talleres toledanos a la llegada del Greco», en RUIZ GÓMEZ, Leticia (ed.), *El Greco. Arte y oficio*, El Greco 2014, Madrid, pp. 99-121.

- CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín (1800), *Diccionario Histórico de los más Ilustres Profesores de las Bellas Artes en España*, Imprenta de la Viuda de Ibarra, Madrid, 6 v.
- FERNÁNDEZ GARCÍA, Matías (1995), *Parroquia madrileña de San Sebastián. Algunos personajes de su archivo*, Caparrós Editores, Madrid.
- FRANCO, Antonio (coord.) (1987), *Retablo mayor de la iglesia de Santa Catalina de Monroy*, Editora Regional de Extremadura, Badajoz.
- GÓMEZ-MENOR FUENTES, José Carlos (1967-1968), «Documentos», *Boletín de arte toledano*, I, 3, pp. 141-160; y 4, pp. 189-200.
- KUSCHE, María (2003), *Retratos y retratadores. Alonso Sánchez Coello y sus competidores Sofonisba Anguissola, Jorge de la Rúa y Rolán Moys*, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, Madrid.
- LÓPEZ MARTÍN, Jesús Manuel (1993), *Paisaje urbano de Plasencia en los siglos XV y XVI*, Asamblea de Extremadura, Mérida.
- MATEO GÓMEZ, Isabel (1982), «Algunas consideraciones sobre la introducción del Renacimiento italiano en la pintura toledana de la segunda mitad del siglo XVI», *Archivo Español de Arte*, LV, 217, pp. 9-18.
- MATEO GÓMEZ, Isabel (2003), «Dos nuevos Morales y obras de epígonos del pintor: Benito Sánchez Galindo y el maestro de la Magdalena de Lille (Francia)», *Archivo Español de Arte*, LXXV, 303, pp. 301-310.
- MATEO GÓMEZ, Isabel (2007), «Flandes, Portugal y Toledo en la obra de Luis de Morales: las Vírgenes gitanas del sombrero», *Archivo Español de Arte*, LXXX, 317, pp. 7-24.
- MATEO GÓMEZ, Isabel y LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, Amelia (2003), *Pintura toledana de la segunda mitad del siglo XVI*, CSIC, Madrid.
- MÉLIDA ALINARI, José Ramón (1924), *Catálogo Monumental de España. Provincia de Cáceres (1914-1916)*, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, Madrid, 3 v.
- MÉNDEZ HERNÁN, Vicente (2004), *El retablo en la diócesis de Plasencia. Siglos XVII-XVIII*, Universidad de Extremadura, Cáceres.
- MÉNDEZ HERNÁN, Vicente y RAMOS BERROCOSO, Juan Manuel (2019), «Se necesitan artistas para decorar la catedral nueva de Plasencia. Lucas Mitata (c.1525-1598) y la traza para el retablo de la Resurrección (c.1592)», *Liño*, 25, pp. 23-36.
- NAVARRETE PRIETO, Benito (1998), *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, Madrid.
- NIETO SÁNCHEZ, José Antolín y ZOFÍO LLORENTE, Juan Carlos (2015), «Los gremios de Madrid durante la Edad Moderna: una revisión», *Áreas. Revista Internacional de Ciencias Sociales*, 34, pp. 47-61.
- PALOMERO PÁRAMO, Jesús Miguel (1983), *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*, Diputación Provincial, Sevilla.
- PÉREZ PASTOR, Cristóbal (1914), *Noticias y documentos relativos a la historia y literatura españolas*, t. II, Col. *Memorias de la Real Academia Española*, t. XI, Sucesores de Hernando, Impresores y Libreros de la Real Academia Española, Madrid.
- PULIDO Y PULIDO, Tomás (1980), *Datos para la Historia Artística Cacerense (Repertorio de artistas)*, Diputación Provincial, Cáceres.
- ROMERO DORADO, Antonio (2018), «La emperatriz Isabel de Portugal con el príncipe Felipe en brazos (1529): en busca de un retrato perdido de Antonio de Holanda», *Ars Bilduma*, 8, pp. 41-61.
- RUIZ-AYÚCAR, María Jesús (1998), *Vasco de la Zarca y su escuela. Documentos*, Diputación Provincial, Ávila.
- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier (1923), *Fuentes Literarias para la Historia del Arte Español*, v. 1, *Siglo XVI*, Junta para la Ampliación de Estudios, Madrid.
- SOLÍS RODRÍGUEZ, Carmelo (1999), *Luis de Morales*, Fundación Caja Badajoz, Badajoz.
- STRATTON, Suzanne (1989), *La Inmaculada Concepción en el arte español*, Fundación Universitaria Española, Madrid.
- SUÁREZ QUEVEDO, Diego (1991), «Prestigio de la obra de El Greco en colecciones toledanas del siglo XVII. Reflexiones sobre inventarios y tasaciones de pinturas», *BSAA*, LVII, pp. 371-386.
- TENA FERNÁNDEZ, Juan (1988), *Trujillo histórico y monumental*, 1.ª ed. de 1968, Religiosas Hijas de la Virgen de los Dolores, Trujillo.
- TERRÓN REYNOLS, María Teresa (2000), *Patrimonio pictórico de Extremadura. Siglos XVII y XVIII*, Universidad de Extremadura, Salamanca.
- TORRES PÉREZ, José María (1985), «El manierismo en la pintura cacereña de la segunda mitad del siglo XVI y primer tercio del XVII», *Academia*, 61, pp. 233-258.
- VILLACAMPA, Carlos G. (1942), *La Virgen de la Hispanidad o Santa María de Guadalupe en América*, Editorial San Antonio, Sevilla.
- ZERNER, Henri (1969), *The School of Fontainebleau. Etchings and Engravings*, Thames and Hudson, Londres.