BOLETIN
DE LA
SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES
ARTE - ARQUEOLOGIA - HISTORIA

Año XLI. — Tercer trimestre || MADRID — Septiembre de 1933

MISCELANEA DE TABLAS VALENCIANAS

En Torno a Pedro Nicolau

HACIA «EL MAESTRO DE LOS MARTI DE TORRES»

Uno de los principales y más renombrados pintores de Valencia en la primera mitad del siglo xv fué, sin duda, el anónimo artista que gracias a la rebusca del docto Barón de San Petrillo (1) ha sido rebautizado como «Maestro de los Martí de Torres» por una espléndida obra suya que guarda el Museo de San Carlos.

Sus ecos, debieron indudablemente repercutir en la pintura valenciana de la época, y viceversa. Pesquisar algunos, es lo único que me propongo, para lo cual conjugaremos en torno a su «capolavoro», procedente de la cartuja de Portaceli, otras tablas afines, en provisional clasificación, que al cribarse después, en sucesivos estudios, acaso irán disgregándose para formar nuevos nucleos más concretos y mejor definidos, pues en la jardinería que la crítica de arte va construyendo, la poda es inevitable y necesaria casi siempre; aunque sea dura y hasta cruenta, sólo exige mano maestra, pudiendo servir de magnífico ejemplo la que recientemente se ha hecho en la razón social «Osona e hijo», a la que añadí yo mismo alguna broza—por ayuntar demasiado a los Osonas, lo que quizá no pasa de Osonesco— que habré de aventar en nueva revisión que pergeño.

(1) «Filiación histórica de los Primitivos valencianos» en «Archivo Español», núm. 22.

La relación que siguiendo las huellas del Sr. Mayer propusimos hace tiempo (1), entre la tabla de Santa Marta y San Clemente, de la Catedral de Valencia, y las de Santos Ursula, Martín y Antón, del Museo de San Carlos, ha sido confirmada por el Sr. Tormo (2), quien refiriéndose al panel que representa Santa Ursula, dijo: «muestra gran relación estilística con la Santa Marta que pintaron en 1421 Gonzalo Pérez y Gerardo Gener, al extremo de poder pensar en que pintó uno de esos dos artistas en el retablo de los Martí de Torres», y a renglón seguido añade que por lo menos el pintor de éste «tuvo por maestro a uno de los dos citados».

Si damos por segura la atribución de Pahoner, merecería más reservas el pensar en Gener—recordando fechas—, sobre todo si éste fuera, como parece ser, el habitante de Barcelona (3) en 1368, y el que por encargo regio pintó en Italia una «Dormición de María» que Tramoyeres (4) supuso copiada en una tabla todavía subsistente.

Puestos a elegir, daríamos preferencia a la vehemente sospecha de que Gonzalo Pérez pudiera ser el pintor del retablo de Portaceli, obra de hacia 1443. Los veintidós años que median entre esta fecha y la de 1421 antes citada, explicarían la diferencia de valoración pictórica, que no es liviana ciertamente. Y estorban menos de lo que pudiera creerse, si como parece muy probable, vivía y trabajaba por entonces y aún después, testando (5) en 1451, que debió ser el año de su muerte.

Damos por admitido que el Gonzalo Pérez, documentado bajo este nombre, o con el alcuño de Sarriá, desde 1404 a 1451 es una misma persona, pues bien puede colegirse de la lectura documental. Que el compás de tal cronología es algo amplio, no se me oculta pero

---

(1) «Notas Iconografía valenciana de S. S. Lázaro, Marta y Magdalena.» Valencia 1931, pág. 13.

(2) «Archivo Español», loc. cit.

(3) Vide. Godiol: «Els Trescentistes» II—174.

(4) Conferencia en el Ateneo de Madrid (1912) sobre influjo del Arte Español en Sicilia. También Sanpere y Miquel le atribuía obras infundadamente; recuérdense las conferencias que dió en Madrid. De unas y otras puede verse una síntesis —hecha por el Sr. Tormo— en «La Epoca» de 21 de diciembre («El Sr. Tramoyeres habla de nuestra Sicilia») y 29 del mismo mes y año: «Los Maestros de los Cuatrocentistas catalanes». Es tanto más desechable el pensar en Gerardo Gener, cuanto que me aseguran haberse recientemente hallado en Cataluña una obra suya, documentada y todavía inédita, que no tiene conexión alguna con la tabla de la Catedral de Valencia.

(5) S. Sivera, «Pintores medievales en Valencia».

tampoco el que puede aceptarse como cosa casi cierta, sin miedo de anatemas.

Sentada esta base hipotética, no sería preciso inquirir sobre sus discípulos, algunos fáciles de hallar, incluso entre sus parientes, pensando en que como solía ocurrir en su época, perteneció a una familia de artistas y en el enredijo de Pérez, Péris y Sarriá que trabajaron en Valencia durante la primera mitad de siglo xv ya se intentó (1) una conveniente agrupación de tres personas: Francisco y Gonzalo, que fueron hermanos, y García Pérez Sarriá, hijo de Francisco, que trabajó mucho tiempo al lado de su tío Gonzalo. Aún habría de añadirse por lo menos otro hermano de este último, llamado Juan. El padre de los tres debió ser Antón, que contrató un retablo para Xérica en 1420; así me parece deducir del documento de 25 de noviembre de 1404, por la coincidencia de trabajar entonces reunidos con el Maestro Marzal y por el de 28 de diciembre de 1417, donde aparece Antón casado con una Francisca—nombre que llevó uno de los hijos—, pero sobre todo por el de 8 de mayo de 1443 donde se

(1) Vide. Bol. Soc. Castelloneuse Cult.ª, 1928, pág. 149. Creo que acertó Tramoyeres («Archivo de Arte valenciano», 1917, pág. 70 y en otros trabajos suyos), al barruntar que formaban una larga familia dedicada a la pintura de retablos «una verdadera dinastía de Pérez». No vacilaría en atribuir sin reservas a Gonzalo el retrato Martí de Torres si con toda certeza fuese suyo el tablero de santos Marta y Clemente, de la Catedral, que creo demasiado próximo a Pedro Nicolau y de su taller probablemente, tal es la semejanza que veo de colorido, tipología y muchos pormenores, comparando la figura de Santa Marta con la Madonna del Louvre. Hay gran similitud en el carácter, manera de modelar y plegar paños, éstos con análoga ornamentación de fauna y flora. La forma de pintar los labios (el inferior minúsculo y abultado como una cereza) es por completo idéntica. El brocado del baldaquino de las Vírgenes de Sarrión y Albentosa es repetición del de la túnica de San Clemente, quien con sus rizos volantes, su nariz algo grande y gruesa y su grande oreja recuerda demasiado a las figuras de Nicolau en los retablos que por suyos tenemos. Conviene tener presente que la atribución a Gener y Pérez —también puesta en duda por S. Gozalbo— no se basa en ningún irrefragable documento, pues parte de la referencia de Pahoner —que ni dice de dónde le proviene— publicada por S. Sivera («Catedral de Valencia», pág. 361), quien la pasa como sobre ascuas no sé si por recelar de tal aserto. Sería preciso conocer otra obra cierta de alguno de los dos pintores para poder parangonarla con ésta y sólo entonces podríamos afirmarlo con garantías de acierto. De no pasar al obrador de Nicolau, quedaría por de G. Pérez y si así resultara en fin de cuentas, tendríamos que ver en éste a un discípulo directo de aquel maestro, formado en sus disciplinas y continuador de sus tópicos y tradiciones. Tal conexión se justificaría por la concordancia de sus actividades en la Catedral precisamente uno y otro en comprobada colaboración con Marzal de Sax y no sólo Gonzalo, sino su padre. No hago más que el replanteo crítico sin resolver el problema, como en otro estudio y ultimado intento.

habla de «Francischa mater dicti Johannis Perez, uxorque Antonü perez quondam, pictoris».

Place pensar que la gran cantidad de datos y contratos (1) exhumados por la benedictina labor del Sr. Sanchis Sivera, revelan que Gonzalo Pérez debió ser un pintor descollante, que trabajaba y alternaba con los principales de su tiempo. Así sería el artista prócer que buscamos para en conjetura de conjeturas poderle atribuir el retablo de D. Berenguer Martí de Torres.

Tiene cierto interés el haber sido tasador de obras de Luis Dalmau en 1438, es decir, después del conocido viaje de éste a Brujas y antes de 1443, fecha del retablo de San Martín.

Tienta todo lo expuesto para justificar los bien visibles influjos que a tan bellísima obra le han señalado tan reiteradamente: «caracteres nórdicos alternando con italianismos» (2).

Para el estudio del «Maestro de los Martí de Torres» y su escuela, contamos con dos aportaciones capitales: La del Sr. Tormo, incorporándole como del mismo retablo de Portaceli, los tres pequeños paneles (números 154-155-156) de la leyenda de San Martín (3), que por tratarse de composiciones nutridas de pequeñas figuras, resultan de

---

(1) Vide S. Sivera. «Catedral de Valencia» y «Pintores Medievales». Resumiremos los principales datos biográficos: 25 noviembre 1404: trabajaba con Marzal en el encargo de Pedro Torrella; 25 noviembre 1405: con Gener un ret. de Sto. Domingo para la Catedral; 11 julio 1411: ret. de Juan Ganzor; 19 mayo 1413: otorga una escritura; 24 marzo 1414: trabajos cofradía sastres, que cobra el mismo año; 12 julio 1418: para el boticarlo Matías Martín un ret. destinado a la iglesia de Santa Catalina; 20 abril 1423: a Bernardo Guinovart retablo de Algemesí; 26 noviembre 1430: Sor Isabel Baco, retablo para Játiva; 1431 y 1432: trabajos Catedral de Valencia; 22 abril 1433: ret. Siete Gozos N.ª Señora contratado con Jacobo Dorries, que quizá fué recomendado al pintor – o viceversa— por el antes aludido Matías Martín, que firma como testigo en estas capitulaciones; 22 julio 1434: cobra trabajos altar mayor parroquia de San Martín; 9 febrero 1437: tasa lo hecho por Jaime Fillol; 4 setiembre del mismo año: contrata un retablo de S. Miguel; 5 febrero 1438: con su sobrino García, tasa trabajos de Luis Dalmau; 4 octubre 1438: tasa —también con su sobrino— lo hecho por Berenguer Matheu en el ret. del Portal de Serranos; 16 marzo 1440: retablo para Bruno Navarro, presbítero beneficiado de Villahermosa; 23 setiembre 1451: hace testamento, siendo testigo Juan Reixach. Aún entonces tenía compromiso de pintar un retablo por encargo de la mujer de Pedro Jordá; 25 diciembre 1451: se publica un testamento, que hace suponer murió en el hospital «dels beguins».

(2) Folch y Torres: «Hist.ª Gral del Arte», pág. 411 del tomo II.

(3) Vide «Archivo Español», loc. cit. Los tres tableros son de la leyenda del mismo santo, incluso el reproducido como dudoso, pues viene a ser la misma escena que figura en otros retablos levantinos, como el de S. Martín, de Provensals (Barce-

mucha utilidad para el estudio comparativo, pues con solo las grandes, de titulares, no era suficiente para captar bien su estilo personal. Y la del Sr. Angulo (1), hermanando las dos tablas de Santo Domingo y San Agustín, de la Catedral de Burgo de Osma con las tres que adquirió en 1905 el Museo del Louvre. De éstas, la única que fué comentada, es la que debió ser central del descabalado retablo; representa la Virgen sedente (2), como «Angelorum Laetitia», rodeada de ángeles músicos, cantores y floriferarios.

Habíase atribuído a P. Nicolau, hasta que Mr. Bertaux— el primero, si mal no recuerdo—, sembró la duda (3) de suponerla na-

---

lona). Responde fielmente a lo que dice Voragine: «Rogóle una madre, que resucitase a su joven hijo recien muerto, y arrodillándose el Santo en presencia de un gran gentío, en el acto volvió el niño a la vida, visto lo cual muchos paganos se convirtieron».

(1) Vide «Archivo Español», núm. 15; con cuatro reproducciones de dos tablas de Paris y las dos de Burgo de Osma. La proposición es impecable y se afianza recordando que si mis notas no yerran tienen las cuatro la misma medida, aproximadamente 1,20 de alto, por 0,60 de ancho. La titular, como es consiguiente, algo mayor, 1,70 × 0,90.

(2) La hechicera intimidad humanísima de juguetear la Madre con el Niño, contrasta con la profunda tristeza del rostro de María, en donde se refleja el sentir de de la especulación mística medieval (Vide cap. VIII de las «Meditaciones» del seudo Buenaventura). Nuestro Fray Francisco Ximénez en la »Vida de Jesucrist», obra famosísima —más de una veintena de manuscritos del xv y traducciones castellanas y francesas cita el Sr. Massó y Torrenis (Anuari de l'Institut d'estudis catalans —Any III)— escrita a ruegos del noble valenciano D. Pedro de Artés, dedica largas páginas —las del cap. XL— a comentar «cómo en el corazón de la Virgen había constantemente grandes dolores» ya durante la infancia de su Divino Hijo.

(3) «Hist.e de l'Art», de A. Michel, tomo III vol. II, pág. 771. Malogrado el estudio que sobre Nicolau preparaba Tramoyeres solo con el anticipo hecho por el Sr. Tormo («Las Provincias», de 31 diciembre 1909 y 3 y 4 enero 1910; también «Tablas de Játiva», nota de la pág. 39), era más que suficiente para captar su estilo, toda vez que el ret. de Sarrión, lo había citado Alcahali (Diccionario biogr. Artistas valencianos») como cobrado en 30 de agosto de 1404. Bastaba seguir las firmes huellas del que había dicho: «la Madonna del Louvre es copia de la de Sarrión e indiscutible creación por lo tanto de Pedro Nicolau». Olvidar esto y no molestarse a ir a ver la interesante tabla de la Virgen Aurora de Mediavilla – la central, única que queda, vendido el resto— fué lo que faltó e hizo descarriar a cuantos se ocuparon de los paneles del Louvre (las primeras referencias en «Gaz. des Beaux Arts», de abril de 1906 y en des Arts», de 1907). Resulta todavía más inexplicable, recordando que, atraídos por la sirena jacomatciana, fueron muchos los que se alargaron a Rubielos de Mora, donde hay obra gemela. Que el ret. de B. de Osma es hermanable con el de Sarrión lo creo evidente y es inútil malgastar el tiempo del lector insistiendo sobre ello; sólo he de advertir que, en este último, la cabeza de la Virgen ha sido rehecha por completo, así como su manto; abundando los repintes hasta en los lirios y rosas que los ángeles ofrendan. Más íntegramente conservada está la de

varra, castellana o aragonesa (1), guiándose por el lugar de donde las creía procedentes y por la externa, más ilusoria que real semejanza, con la Madonna Esperandeu que de Tarazona pasó a la colección Lázaro Galdeano, de Madrid.

Las supuso castellanas Mr. Rouchés (2), si no hay errata en su texto, pues alega concordancia con lo dicho por Mr. Marcel Nicolle (3),

---

Albentosa, que también es otra réplica con pequeñas variantes y, por lo tanto, a su vez, de Nicolau. Por cotejo con éstos, aún podríamos añadir la «Coronación de la Virgen» (Madrid, propiedad particular), reproducida por Mayer (pág. 34 de su «Gesch. des. Span. Mal.», con el rótulo «Kreis des Lorenzo Zaragoza», que puede y debe traspasarse al de Nicolau, como sus láminas 23 a 25). De su taller al menos, y hago esta salvedad, porque los numerosos encargos que documentalmente consta que tuvo y cumplió en poco tiempo y el trabajar con varios colaboradores —Marzal, Raimundo Mir, Jaime Mateu, Antón Pérez.....— hace sospechar que de aquel obrador afamadísimo han debido salir producciones heterogéneas y demasiado complejas, siendo esquiva su factura personal; a esto supongo que obedece una mayor complicación para el discrimen de muchas obras afines, sin la menor duda dentro de un círculo, de las que también me ocuparé.

(1) En las cinco tablas del ret. de B. de Osma, no hay —o al menos yo no la veo— perfecta unidad y cabal armonía en el color de unos y otros paneles, diríase que hubo una colaboración algo disidente, pues mientras las laterales resultan más sordas y opacas, de tintas menos gratas, la central es de una brillantez y riqueza cromática que todos encomiaron. Esta fastuosidad colorista —heredada y acrecentada por el «Maestro de los M. de Torres»—, no parece la propia de P. Nicolau, cuya técnica es más bien de dibujante. Mr. Bertaux pensaba en el recuerdo de «certaines oeuvres rhénanes du commencement du XVème siècle». Las auras del Rin fué precisamente un copartícipe de Nicolau quien las trajo: el teutón Marzal de Sax que ha podido trabajar en esta obra como en la de Albentosa, donde quien confronte la «Dormición de María» con la «Incredulidad de Santo Tomás», de la Catedral (número 197), quedará sorprendido al ver la gran semejanza que tienen, aun estando muy repintada esta última, que perteneció al ret. de Bernardo Carci, cobrado por Marzal en 20 de marzo de 1400, pero en el que también debió intervenir Nicolau, pues por esta fecha trabajaban juntos (retablos de San Jaime y de Sta. Agueda para la Catedral, etc.), y algunos documentos parecen —como apuntó S. Sivera— haber sido firmados indistintamente por uno u otro artista. Pudiera quizá robustecerse tal conjetura, teniendo presente que en las capitulaciones de 25 julio 1405 (ret. de San Bernabé), hechas entre el presbítero Pedro Dorchas y Nicolau, se le advierte a éste que su obra sea: «de fines colors axi be e mils si pot com lo retaule de Sent Tomas apostol que feu fer Mosen Bernat Carci.» Todo en el supuesto que como he pensado más de una vez, no resulte algún día, que la tabla de la «Incredulidad» —está repintada— sea del propio Nicolau y haya que ver la mano de Marzal en la «Transfiguración del Señor» (Catedral, núm. 189), que bien pudiera ser del retablo de la capilla de San Jaime. ¡Suposiciones, inseguridades siempre!

(2) La Peinture Espagnole, pág. 70.

(3) Pág. 2 del fascículo «Ecole Espagnole» de «La Peinture au Musée du Louvre», publicación dirigida por Mr. Jean Guiffrey. Hay discrepancia entre el texto y el pie del fotograbado, que dice: «Ecole castillane», no sé si por tomarlo de la nota del cliché de Girandon.

quien afirmaba muy al contrario: «Nous pensons plutôt à l'école catalane proprement dite, donc nous connaissons à la même époque d'autres exemples de la même composition».

Como valencianas, repetidas veces las dió el Sr. Tormo (1), y últimamente el Sr. Mayer (2), fechándolas hacia 1420.

La riqueza de tonos y vigor de pincel es la cualidad cimera de su más fundamental y genuína característica: el «brillante y fabuloso colorido» (3). Así acaece al «Maestro de los Martí de Torres», cuya riquísima paleta prodiga unos muy específicos tintes carminados finísimos, sobre carnaciones algo verde ocrosas, típicas en el San Antón

---

(1) Loc. cit.; Bol. Soc. Esp. Exc. 1916, pág. 321 y en otras partes.

(2) Pág. 55 de la Edic. Calpe de su «Hist.ª de la Pint.ª Esp.ª» Serán de la 1.ª decena del xv. Vió muy bien el Sr. Mayer que la Madonna del Louvre es anejable a la del ret. de la Ermita de San Roque, de Jérica. Quizás este contacto no le pasó desapercibido a Tramoyeres, y pienso que sólo por esto llegó a decir (conf.ª Ateneo Pedagógico de Val.ª 3 Mayo 1912, extractada en el «Diario de Val.ª» del siguiente día), que «la Virgen del Sarrión fué pintada en colaboración con Antonio Pérez». Es curioso el consignar que tampoco se le ocultaba que el ret. de la Virgen con Santos Martín y Agueda conservado en Jérica, no es el contratado por dicho pintor. Reproduzcamos lo que dijo en «Notas de Arte» (Alm. «Provincias», 1906, pág. 155 y siguientes): «En Octubre de 1421 se concertó con A. Perez un ret. dedicado á la historia de la Virgen —es uno de tantos lapsus; Alcahalí, que es de quien lo tomó, dice textualmente: «de la Vida de N. Señor Jesucristo»).—Este ret. si se pintó ya no existe, pero en cambio subsiste otro colocado al lado derecho de la capilla y que pertenece a la misma época. ¿Será este también de A. Pérez? El actual tiene las mismas medidas que el desaparecido y sus caracteres corresponden a la escuela de Marzal y Nicolau. También se halla dedicado a la Virgen...» Como en todas las leyendas, vemos que se agranda la inicial noticia escueta de Alcahali —a su vez de segunda mano—, que ni habla de medidas, ni las conoció, ni cosa que se le parezca. Pura fábula todo ello como la de los Reixach, de Albacete, que también estaban «documentados», hasta que el Sr. Tormo desbarató la novela («Cultura Española», 1908, pág. 778). Que el ret. en cuestión no es el contratado en 1421, pronto lo demostrará mi amigo el erudito canónigo de Segorbe, D. José M.ª Pérez Martín, con documentos por él hallados en el Archivo de Jérica, que conoce como nadie, teniendo anotados todos los protocolos notariales subsistentes. Tuvo la genlileza de regalarme con la lectura de su concienzudo trabajo y me convenció en el acto, a pesar de que tenía grandes recelos, cuando sólo conocía la referencia del «Boletín» castellonense, a pesar de que me sorprendía el no ver en tal retablo pasajes de la vida de Jesucristo (el calvario del ático no se cuenta), y que aun admitiendo estuvieran en los tableros que faltan de la parte baja o en la desaparecida predela, siempre resultaría incomprensible y muy traída por los pelos la identificación en forma desusada, sin aludir a los titulares. Sería retorcer los documentos, forzándoles tozudamente a que digan lo que se quiere. Trátase de una obra de fines del xiv, y estuvieron en lo cierto los que apuntaron su nexo con el arte de Nicolau, pero acertaron al revés precisamente, pues no es de un su discípulo, sino de su maestro.

(3) Mayer, pág. 207 de «El estilo gótico en España». Madrid, 1929.

del Museo de Valencia (núm. 123) y que también podrán comprobarse analizando con detenimiento el San Agustín, de Burgo de Osma, tarea que la Exposición de Barcelona (1) me hizo cómoda y fácil, proporcionándome la grata sorpresa de ver en el solado de la tabla melliza—la que representa Santo Domingo de Guzmán—ornamentación textil de fitaria y zodaria, similar a la que en las tablas de San Carlos y en la de Santos Marta y Clemente de la Catedral, habíamos con anterioridad subrayado: los rosetones y las blancuzcas gallinetas (2)

(1) Estaban en la Sala XXI, puestas en un solo marco, con el núm. 720 del catálogo —(«El Arte en España—Guía del Museo del Pal.° Nal.»)— que añadía la indicación siguiente: «del mismo estilo que la núm. 291». Y en esta: «La Virgen del Pópulo; de la mitad del XV. Mide 1,65 × 0,88—Catedral de Teruel.» Prescindiremos ahora del tema iconístico, que pretendo estudiar en unas adiciones que preparo al luminoso trabajo de Mr. Perdrizet. La filiación es rigurosamente cierta; pertenece al arte de Nicolau, indudablemente, y pudiera no ser del ret. que hizo para la iglesia turolense de San Juan Bautista el año 1404, pero debemos recordar que en las capitulaciones se advierte «será deboxat e per lo dir en Pere Nicolau e per altre pintor.» ¿Será de este innominado artista que al entablar relaciones con los comitentes de Teruel le proporcionasen después, fallecido el maestro, el encargo de algún otro retablo? Si hubiese que apuntar un nombre, yo daría el de Jaime Mateu, siempre dentro de lo provisional, artículo de fe, mas no la del carbonero a quien interrogaba «el Abulense», pues en 1418 concertó Mateu, con Martín Martínez de Aranda, un ret. para Teruel con advocaciones que desconocemos. Tramoyeres le dió por discípulo y albacea testamentario de Nicolau. («Las Provincias», de 19 Novbre. 1900 y «Archivo de Arte Val.°», 1917, loc. cit.). No se me oculta que la prueba indiciaria sólo rara vez causa firme sentencia, pero «es a la historia del arte lo que la hipótesis en las ciencias de más escrupulosa exactitud de procedimientos».

(2) Pudo ser Nicolau —casi me inclino a creerlo— el propulsor de esta moda de la pintura valenciana de su época, en la que sería bien acogida, por la tendencia naturalista que aflora en ella, con acusada propensión a la esplendidez decorativa; copiaría tejidos orientales, que como añeja fuente de inspiración ornamental, ha sido indicada por Mr. Mâle en la escultura, nada menos. Siguiendo la corriente iniciada por sus predecesores levantinos (Virgen de Penellas, obras de los Serra, etc.), bastaríale modificar la fauna de las regias telas «ab senyals daguilis», que sabemos (Vide Sampere, pág. 325, vol. I de «Els Trescentistes») gozaron de auge a fines del XIV, y de las que pudiera ser una variedad, las con «gallinetes de les indies», nombradas en el «Llibre de Benefactors» de Portaceli, aludido por el Barón de San Petrillo (loc. cit., página 12). No faltan análogas —y hasta idénticas— a las del panel de la Catedral, y del ret. m. de Torres, precisamente dentro de la órbita de P. Nicolau, tal por ejemplo, en el ropón de «Baruch profeta» (sic. en la filactería) del retablo de Rubielos de Mora; en el paño dorsal de la Virgen y ropajes del retablo de Albentosa; en el suntuoso Crial de la bella princesita rescatada por San Jorge en el retablo de Londres y en otras obras que conozco. También hay variantes intermedios, así, en el manto de la Virgen, que puede verse reproducido en la lámina I del anónimo «Catalogue de Peintures Anciennes-Collection Louis Quer». Barcelona. Thomas s/t. Con error de gran formato, pues se supone obra francesa, y es de la escuela que comento, evidentemente. En los solados, a modo de alfombra, no recuerdo haber visto los tan cacareados pajarracos, más que en las tablas de San Carlos y B. de Osma.

sobre fondo rosado, particularidad a la que ha dado el Sr. Tormo cierta importancia como posible marchamo de taller. Se repite hasta la curiosa coincidencia de que cada cuatro aves sirven como de marco a un rosetón.

En los dos retablos vemos similitud en muchos detalles, como la manera de poner las aureolas, no bien centradas y muy por alto; los árboles del fondo, el parecido de algunas cabecitas, tal por ejemplo —para citar solo uno—, la del Santo Domingo, de Burgo de Osma, y la del San Martín genufexo frente al cadalecho del niño resurrecto, en San Carlos; el empleo de letroides e inscripciones estilizadas sirviendo de adorno en el acetre de Santa Marta, busto de Santa Ursula, lecho de la Virgen de Albentosa y fimbria del manto de la del Louvre, que a su vez tiene unos floridos ramizos, análogos a los que hay por encima de la talla en las dos tablitas (números 154 y 156), de San Carlos, y que recuerdan los dibujos del manto de Santa Marta.

Tales concomitancias abogan el pensar que el retablo de Burgo de Osma es anejable al de los Martí de Torres; aquél, obra de Nicolau; éste, de un continuador de su taller, de un discípulo, el mejor dotado de todos ellos, que pudiera ser Gonzalo Pérez.

Uno y otro revelan concomitancias con el autor del poliptico de San Jorge (1) del «Vitoria and Albert Museum» (Londres) y con Jaime Mateu o quien definitivamente resulte ser el pintor del de la Santa Cruz (2), que procedente de la capilla de Nicolás Pujades († 1409) en

(1) Buenas reproducciones, en «Spanish Art» (London, 1927), con texto de sir Charles Holmes, que indica proponderancia de influencias borgoñonas (pág. 30) y «a brilliant adaptation of a favorite theme of a miniaturist, the maitre aux Boqueteaux» en la escena del combate central.

(2) Tramoyeres lo atribuyó a Nicolau, dicen que por cotejo con las tablas desaparecidas de Sarrión; será de un discípulo, al que acercaría yo lo de Olleria, el ret. de San Marcos, de la colección Tortosa, de Onteniente, y el que fué de San Juan, de Jerusalem (vide «Connoisseur», de marzo de 1921), de Valencia, que supongo debió «volar» cuando el traslado a la nueva iglesia de la calle de Isabel la Católica y ahora está desperdigado en el extranjero unas tablas en el «Metropolitam Museum», de Nueva York, otras en Londres, de las cuales, una, el San Vicente, martir, figuró con el núm. 15 —(reproducido en la pág. 7 de la «Exhibition of Spanish Paintings-Illustrations», editado por la Royal Academy)— en la Exposición de Arte Español allí celebrada el año 1920, en la que estuvo el Velázquez del Museo de Valencia y de cuyo comité formaron parte dos ilustres valencianos, Tormo y Pinazo— como propiedad de D. Cirilo B. Andrews y la central, que Mayer —(«La Pint.ª Esp.ª», edición Labor)— llamó «Transfiguración del Señor» —es su «Ascensión»— de Langton Dou-

el Convento de Santo Domingo, de Valencia, se admira hoy en su principal Museo y que resulta de tal afinidad con el retablo de San Martín que una de las tablas de éste—la número 155—llegó a relacionarla el Sr. Mayer (1) con las de aquél, al cual, en la nueva reorganización de San Carlos, le han incorporado una predela, que ya en 1910—estudiando el de Ollería, hoy en el Museo Diocesano (2) con el número 131—indicaba el Sr. Tormo que era de parentesco íntimo con la Madonna del Louvre.

¿Esa predela es la propia del retablo en que ahora la pusieron? Por no creerlo así, aunque se admite como cosa cierta, me interesa en grado extremo justificar la discrepancia, para que no parezca desmedido mi atrevimiento.

Nada más que indicios leves pueden sacarse de los catálogos e inventarios antiguo del Museo; en verdad son todos ellos algo farulleros y sólo sirven de apoyo «ad cautelam». De los que mencionan las tablas de primitivos—con el tejuelo de «alemanas» casi siempre—, tanto el manuscrito de 1847, como el impreso (3) en 1850—, reflejo de aquél—, dicen al número 194 «Pasajes de Santa Elena y Constantino. Tablas al temple. Escuela alemana. Portaceli». La procedencia ya

---

glas. A lo sumo serán obras del taller de Nicolau, que según se desprende del contrato de 16 de diciembre de 1404, hecho con Mosen Miquel del Miracle (véase S. Sivera: «Pint.es Medievales») había pintado uno, para «Sent Johan del spital» y que pudo ser el que vió Ponz, llamándole, como siempre, mucho más la atención el tabernáculo con un Salvador, estilo de Joanes; llegué a pensar que éste pudiera ser el que hay en la capilla del Hospital Militar de Valencia, por recordar la serie de enredos que hubo en las mudandas de la parroquialidad castrense, mas no lo he inquirido con empeño; lo que desde luego aseguro, es que se trata de una copia —bastante posterior— del que hay en el Museo del Prado, núm. 844. La atribución del Sr. Tramoyeres, no es actualmente comprobable y en las obras de Nicolau antes aludidas: no puede apoyarse. Tengo para mí, que tanto como el nexo estilístico, debió pesar en la balanza de su criterio, la tentadora sugerencia de su docto amigo el Sr. Burguera, que lo creía procedente de la parroquia valenciana de Santa Cruz, para la cual, sí que pintó Nicolau un retablo, según se deduce del contrato hecho con Egidio Sánchez de las Vacas en 14 noviembre de 1404. (Vide S. Sivera, loc. cit.); este argumento sería de fuerza, unido a las concomitancias que revela, si no fuese falaz como probó S. Petrillo, con su invulnerable razonamiento, sobre que procede del convento de Predicadores.

(1) Col. Labor, pág. 45.

(2) La numeración a que siempre me refiero es la del Sr. Tormo en «Valencia Los Museos».

(3) «Catálogo de los cuadros que existen en el Museo de Pinturas.» Valencia. Imp. de B. Monfort. 1850. Lo firman el Marqués de Cáceres (Vicepresidente) y don José Serrano Gascó (Secretario).

la rectificó debidamente San Petrillo, probando que vinieron de Santo Domingo y no de aquella cartuja. Lo que conviene realzar, es que no se habla para nada de Santos Jerónimo, Onofre, Gregorio, la Dolorosa, Cristo «patiens», Juan Evangelista, Ambrosio, Bernardo? y Agustín, que figuran en la referida predela y que no acierto a ver registrados en ningún otro número de los 586 que lleva el Catálogo impreso, como no sea si acaso en el lote del número 196, que dice: «Un milagro de resurrección de una difunta, anuncio del ángel a los pastores y los diez restantes de varios Santos. Tablas al óleo y al temple. Escuela alemana». En el manuscrito se añaden las medidas (6 pies y 4 pulgadas de alto por 7 pies de ancho), pero sin decir a cuál o cuales se refieren. Los dos catálogos están acordes en el lugar de procedencia: Portaceli, dato que parece confirmar lo dicho por el Barón de San Petrillo, de provenir de allí el retablo de los Martí de Torres, ya que a él perteneció el «Milagro de resurrección», único en el Museo. Si esos innominados «varios Santos» fuesen los de la predela que comentamos y el inventario fuese veraz por completo, estaría probado que no es del retablo que ahora se lleva, por ser él y ella de distinta y distante procedencia.

El «Anuncio del ángel a los pastores» pudiera ser—aun siendo muy otro el asunto—la tabla que tiene el número 249, pero me acucia la idea de un posible y hasta probable lapsus—uno más—del catalogador, tomando por tal el «Sueño de San Martín» (número 156); no me sorprendería que así ocurriese, pensando que hace muy poco tiempo se reprodujo como «Tránsito de la Virgen» uno del mismo tema. La confusión de óleo y temple me sorprendería mucho menos dada la gran brillantez de la predela; bastaría recordar que a la tabla de los Concelleres de Dalmau «el mismo Cavalcaselle la tuvo por cuadro al óleo, pero un más detenido examen demostró que está pintada al temple con clara de huevo» (1).

El número total de 12 asuntos comprendidos en el transcrito epígrafe del antiguo número 196 corresponde fielmente a los 9 santos

---

(1) Justi «La pintura flamenca en España», pág. 273 (tomo I) de los «Estudios de Arte Español», traduc. del Sr. Ovejero, edic. «La España moderna». Con gran exactitud dijo el Sr. Tormo («Jacomart», pág. 208) de las grandes tablas con Santos Ursula, Martín y Antón «parecen pintados al óleo, pero seguramente que son temples».

de la predela más las 3 escenitas de la leyenda de San Martín, que para el retablo de los Martí de Torres reclamó el Sr. Tormo.

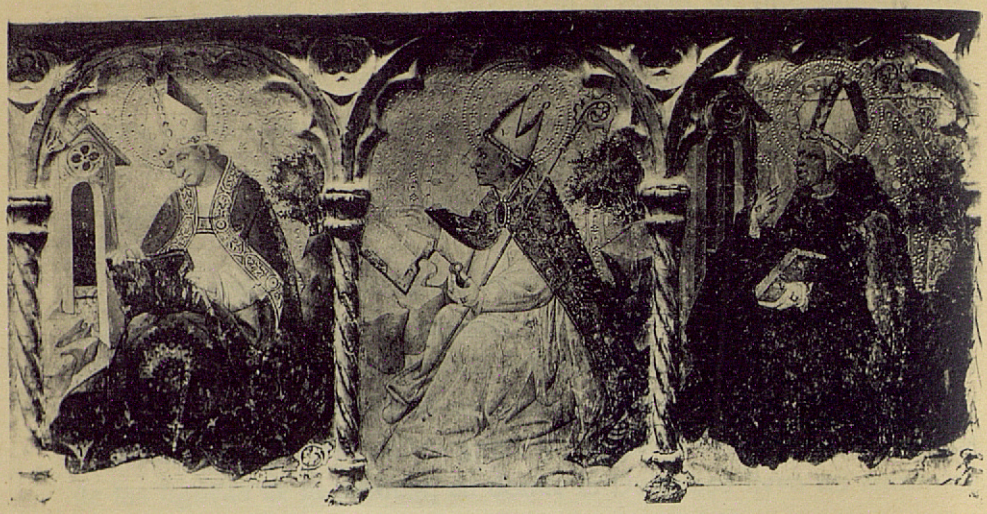
Acaso, ni esa larga teoría de Santos eremitas y doctores sedentes sea la más propia para el conjunto iconístico de la «Leyenda de la Santa Cruz—salvo San Ambrosio (por el «De Obitu Teodosii») y algún otro—donde tal vez encajarían mejor escenas de la Redención.

Inconsistencia de huevo en fárfara tendría lo expuesto, si además no viesemos entre la predela y el resto del retablo Pujades una suficiente disparidad de factura y de colorido, éste más seco y sordo, de carnaciones lívidas en el neto, más brillante y con mayor transparencia, de algo más cálida gama y toques de carmín en las mejillas de las figuras de la predela, en donde la Dolorosa lleva un manto de idéntico azul que el de Santa Ursula, cuya tonalidad no vemos por ningún lado en las tablas de la leyenda de Constantino y Santa Elena.

La desemejanza en la labor del puntillado es grande y en la forma de colocar las aureolas: muy por alto de las cabezas en la predela, más bajas y centradas en el resto. Dispareja es también la tipología y otros muchos pormenores que no dejará de ver quien sin prejuicios los estudie y parangone detenidamente.

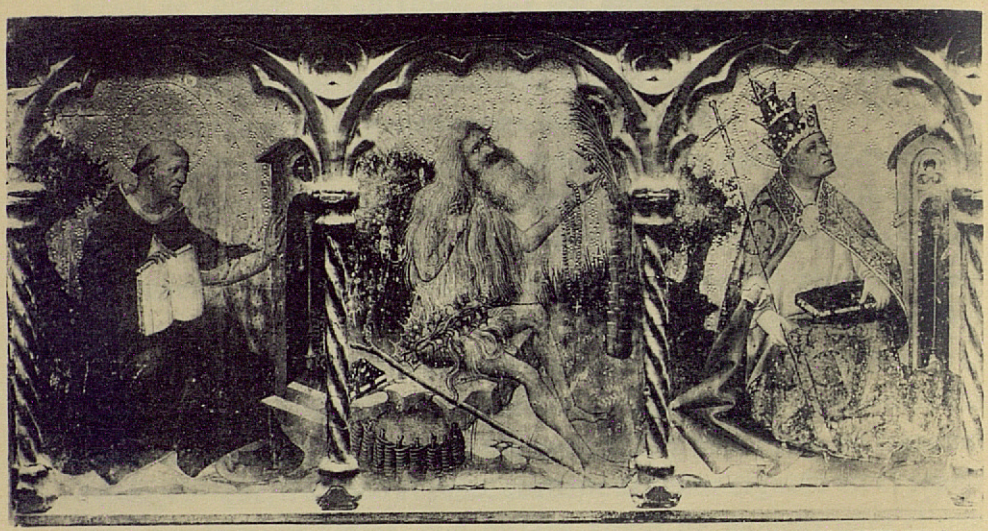
Me limito a indicar que la predela resulta malmaridada donde la pusieron y como vísperas de verdad probable, aunque sin prueba plena, debo decir que bien pudiera ser la que falta en el retablo de San Martín, por lo menos es lo más aproximable del Museo. Y me inclino a suponerlo, por ver que tanto la flora estilizada de los oros como el menudo burilado es perfectamente idéntico, el colorido de la misma paleta; el «Cristo Varón de Dolor» recuerda el que pordiosea frente a San Martín Caballero (número 122) y éste como un trasunto del ángel—que, fruncido el ceño, sostiene al Señor erguido en el sepulcro—con joyel de perlas, que diríase sirvió de modelo para el que lleva el noble milite sobre su frente y que se repitió en el broche de la capa pluvial del Santo prelado de los lentes, en cuyo brocado se vislumbra parte de una de las tan cacareadas gallinetas y abundan los motivos circulares que antes se aludieron.

El San Onofre reproduce un tipo de anciano barbón no desemejante del que figura oyente de la «Misa de San Martín» y en la escena de resurrección.



Maestro de los M. de Torres - Fragmento de predela (derecha):
Stos. Ambrosio, Bernardo y Agustín.

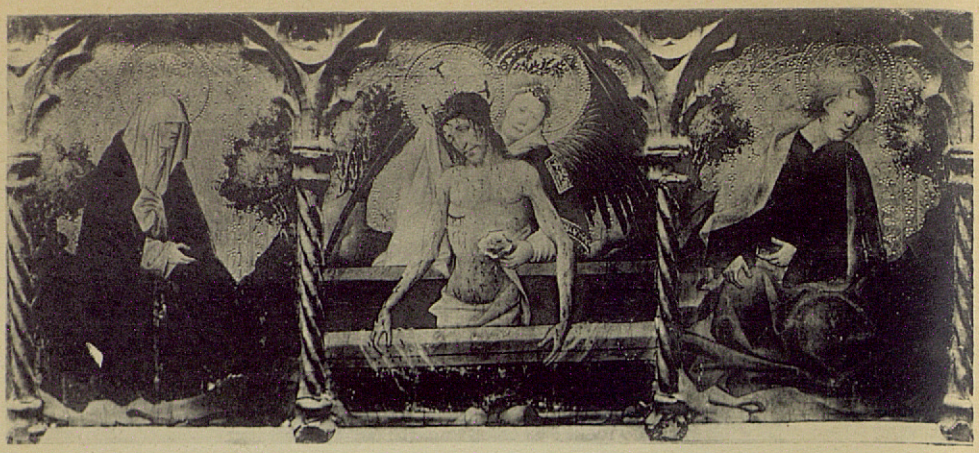
Museo de S. Carlos (Valencia).



FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET. MADRID

Maestro de los M. de Torres - Fragmento de predela (izquierda):
Stos. Jerónimo, Onofre y Gregorio Magno.

Museo de S. Carlos (Valencia).



Maestro de los Martí de Torres - Fragmento de predela (centro) - Cristo varón de Dolor entre la Virgen y S. Juan Evangelista.

Museo de S. Carlos (Valencia).



FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET. MADRID

Maestro de los M. de Torres - Talla de un retablo dedicado a Stos. Ursula, Martín y Antón - La resurrección de un niño. Pasage de la Leyenda de S. Martín de Tours.

Museo de S. Carlos (Valencia).



CLICHÉ A. MAS FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET. MADRID

Maestro de los M. de Torres - Talla de un retablo dedicado a Stos. Ursula, Martín y Antón.
"La Misa de S. Martín".

Museo de S. Carlos (Valencia).

Obsérvese la gasa que a modo de venda lleva en una de las piernas el pobre para quien San Martín «desde'l cavall, vestit de malla, encés d'amor d'un colp d'espasa talla son ribetat mantell» —según cantó Verdaguer— y compárese con el ondulante sudario que cuelga entre las manos del Cristo de la predela.

Sería petulancia el indicar que dista mucho de mi ánimo el clásico «defenderla y no enmendarla».

* * *

De Pedro Nicolau como artista normativo y guiador de sus contemporáneos, de menos saliente personalidad, creo ver cierto reflejo en un anónimo algo agraceño, que no sé si llamar discípulo, secuaz o imitador de aquél y que pintó una predela de por 1420 con tres compartimientos que llevan los números 33-34 y 35 en (1) el mismo Museo.

El deterioro y deslustre que ha sufrido esta pieza—recién restaurada por el Sr. Renau— no permite juzgar debidamente sobre su valor primitivo, pero no silenciaremos que parece haber algún nexo con el estilo de las tablitas de la leyenda de San Martín, donde no faltan análogos personajes cabiztuertos y orejudos, de pronunciadas comisuras labiales, en rostros algo inexpresivos y extáticos; la misma predilección de arquitecturas para los fondos y semejanza en las telas de algunos ropajes y en la forma de plegarlos. Se recuerda la manera de Bernardo Serra (2) en obras que sólo conozco por fotografías de mi amigo Sánchez Gonzalbo. Esperemos la publicación de una interesantísima monografía documental que prepara.

Representan—las del Museo—pasajes de la «Vida» de Santo Domingo de Guzmán, en orden cronológico de izquierda a derecha del que mira.

En la primera está la bienaventurada Juana de Aza —no aureolada (3)— con blancas tocas muy arropada y dormida en su

(1) Procede del retablo mayor de Santo Domingo, de Valencia.

(2) Aunque nutrido de más intensos reflejos borrasianos, parece haber conocido bien de cerca el arte de Nicolau, en Valencia, o tal vez a través de su discípulo, el morellano Jaime Çareal.

(3) De precoz culto en España, pero de tardía confirmación ecuménica, que no se remonta más allá del Pontificado de León XII (1828). Véase Migne «Dict. Hagiot», París, 1850. Bibliografía española posterior (1900), la de Castaño y Peláez.

lecho, llevando como acongojada la mano al seno, porque según la rutilante fábula dominicana divulgada por Voragine (capítulo CXII) soñó que tenía dentro un perrito, que al salir de sí, llevaba en la boca una antorcha cuya luz iluminaba el Orbe. Sin ella, pero vomitando llamas, puso aquí el pintor al can negro y blanco, evocador (1) del ministerio y hábito de los «Domini canes»: negra capa sobre alba túnica de blanco escapulario, que antes se creía substitución del roquete canonical, desde la fabulosa visión de Reginaldo de Orleans, repetidora de similares donaciones marianas.

El simbolismo— «la langue parlée par Dieu, même (2)— de lo flamígero, tiene más rancio abolengo, (3) por lo cual es atributo de muchos Santos que con la luz espiritual de su ardiente predicación disiparon las tinieblas del error.

En el mismo tablero tenemos otra curiosa escenita de la infancia del titular: mientras la feliz madre dormita, una nodriza contempla maravillada cómo Dominguín duerme desnudito en tierra, cerca de la cuna vacía. Es la costumbre, agudamente significativa, de presentar a muchos grandes Santos con espíritu de mortificación y humildad desde su más tierna puericia, de lo que se sacaba gran partido para exhortar a los fieles; recordemos a San Vicente Ferrer, muy pocos años antes de pintarse este retablo, predicando en Valencia la cuaresma de 1413: «Si dius: No puch jaquir los lançols, ni'm puch açotar «comparative» ab sen Domingo, que estant en lo bresol se levava e gitava's en terra....» (4). Sin querer, viene a la memoria la mística concepción tolstoiana que al definir el arte (5) le asigna la misión de transmitir y evocar los sentimientos de la vida interior.

En el segundo tablero, es otro sueño el representado: el del

---

(1) No faltan en hagiografía otros precedentes de tan poético sueño; bastará citar el de la madre de S. Bernardo de Claraval, fundador de los monjes blancos que también tuvo la visión de un blanco gozquejo.

(2) Huysmans. «Trois Eglises et trois primitifs», pág. 6 de la 6.ª edic. París. Plon.

(3) Bien expresivo es el Salmo CXVIII, 105; San Juan, V, 35; «Actas» II, 3 y 4, 2.ª Epístola de San Pedro, I, 19, etc. Se recuerda la tesis reiteradamente sustentada por Mr. Alfred Maury en sus «Crogences et légendes du Moyen Age». Publicación póstuma (1896), por Longnon y Bonet-Maury.

(4) Vide, pág. 63 de los «Sermones» transcriptos por Sanchis Sivera.

(5) Vide, Tolstoi: «Qu'est-ce que l'Art?», pág. 60 de la trad. de Vyzewa. París. Perrín, 1918.

más prepotente de los Papas, Inocencio III, que ve a Domingo de Guzmán sostener la bamboleante basílica primacial de Letrán, en alusión al imaginario hundimiento de la por entonces conturbada Iglesia Romana.

El tema exhala cierto perfume de calendas franciscanas, pues así se figuró también (1) al «Poverello» cuando postulaba la denegada aprobación de la Orden Seráfica. Parece como translucir las querellas intestinas —chuscamente salpimentadas por la mordaz heterodoxia de Fr. Anselmo Turmeda (2)— que sostuvieron las dos casi mellizas órdenes mendicantes, cual ocurre con la Ordalía en Fanjeux, representada en el tercero y último plafón que reseñamos.

En él está nuestro Santo con sus monjes, frente a un grupo de mal agestados albigenses; unos, aspaventados e iracundos; otros, contristados, mesándose las hispidas barbas en signo de dolor, al ver sus libros heréticos pasto de las llamas, mientras los ortodoxos son por ellas respetados y prodigiosamente suspensos en el aire.

Es la prueba judicial del Medio Evo—¡la que precisamente por entonces era censurada en el IV Concilio de Letrán!— lo que se llamaba «Juicio de Dios» suponiendo atraer su protección —por medio de ciertas preces— para defender las justas causas. La del fuego era la más usada por el brazo eclesiástico, que llegó a emplearla incluso para la elección de ritos, así, entre el ambrosiano y el romano, triunfando aquél, y entre éste y el mozárabe, los dos triunfantes, pero declarándose predilecto al importado por los cluniacenses gracias a su influjo en la Corte, dando lugar al decidero dicho toledano (3) de «Do quieren reyes, alla van leyes».

Entre los secuaces de Nicolau, figura Gabriel Martí, a juzgar por su retablo (4) de SS. Valero y Vicente mártires (Albal) que casi

---

(1) Lo pintó Giotto en los frescos de Asís y lo repitió en una tabla suya, firmada —1.er plafón de la izquierda, en la predela— que hay expuesta en el Louvre, en la Sala VII (la galería que llaman de los siete metros), donde lleva el núm. 1312.

(2) «Llibre de Disputació...», pág. 131 y siguientes de la muy cuidada restauración catalana de mi amigo Lluis Deztany. Barcelona, 1922. Con gran amplitud en la monumental «History of the Inquisition of the Middle Ager», del americano —historiador de cosas de España— Enrique Carlos Lea. Vide, tomo I (pág. 343) y II (88 y sigtes.) de la traduc. francesa —edit. Picard— de Mr. Salomón Reinach.

(3) Vide: Juan Moraleda y Esteban: «El Rito Mozárabe», pág. 15. Toledo, 1904.

(4) Reproducido en «Museum», vol. VII, fascículo 3.º

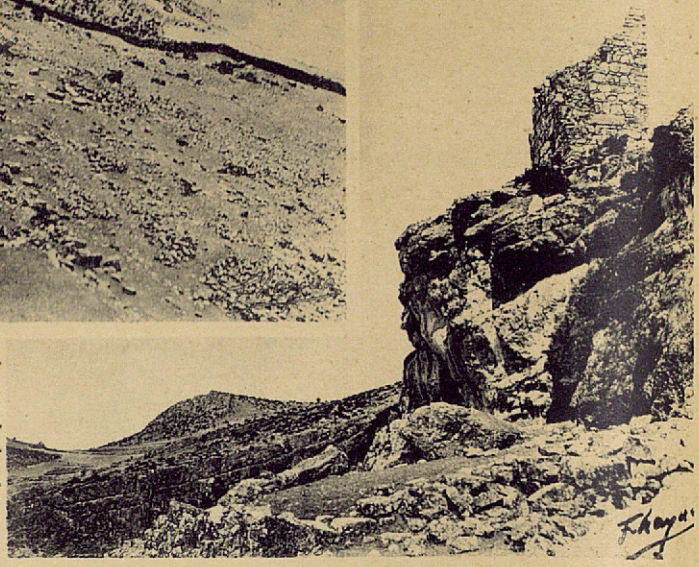
le presenta como un imitador mucho más tosco, y aun sin salir del Museo de San Carlos, podemos ver destellos de su arte en una bella tablita (núm. 72) con SS. Francisco y Catalina, obra del primer cuarto del siglo xv, y con mayor alejamiento en el retablo de la Virgen (núms. 91-121), que fué del gremio de carpinteros de Valencia.

LEANDRO DE SARALEGUI

(Continuará.)



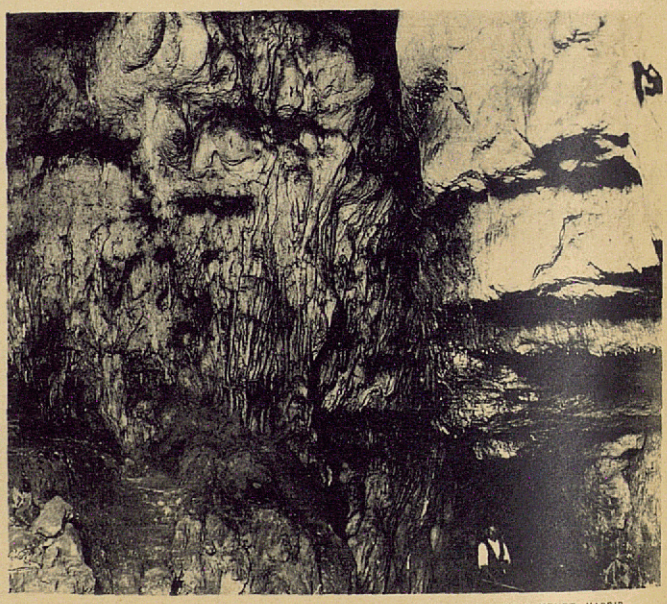
Cimientos de un poblado ibérico junto a la cueva prehistórica (bajo la torre megalítica de la Riba de Saelices). X - Sillares marcando el antiguo emplazamiento de un probable templo.



Riba de Saelices (Guadalajara).
En primer término, cimientos de una casa perteneciente al poblado ibérico; al pie del peñasco, en su extremo, entrada a la gruta prehistórica; encima, torre-atalaya construída con sillares de un antiguo castro.



Riba de Saelices (Guadalajara).
Restos de la muralla de un castro ibérico y torre edificada con materiales procedentes del mismo.



Interior de la cueva de Riba de Saelices; entrada al "orinal del cura"

FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET. MADRID

EL POBLADO IBERICO, EL CASTRO Y LA CAVERNA PREHISTORICA CON RELIEVES EN LA RIBA DE SAELICES [GUADALAJARA]

Peregrinando el año pasado por los más apartados rincones de mi amada provincia de Guadalajara en busca de ruinosos castillos que describir e historiar, un día de agosto me encaminé al pueblo de la Riba de Saelices, en plena Sierra del Ducado, donde sabía que existió una fortaleza medioeval, más una caverna curiosa y una torre más curiosa todavía, sobre un cerro cercano.

Del viejo castillo sólo queda un cubo enjalbegado y convertido en palomar, que se alza en lo más alto del lugarejo, asentado a su vez en un otero que intercepta dos profundos valles en cruz. Mi viaje resultó infructuoso bajo tal punto de vista, pero del más alto interés en otros aspectos como ahora se verá.

El arroyo Salado corre de Nordeste a Sudoeste contorneando a la Riba luego de cruzar un bello desfiladero situado a cuatro kilómetros de la villa; el cerro que lo forma por Oriente, tuerce su ladera a Mediodía y en esta falda queda el arrasado caserío de un pueblo ibérico; en el peñasco que cubre la plataforma del cerro, se abre la boca de curiosa gruta prehistórica, y sobre el borde de la roca caliza, subsiste una atalaya de origen ibérico o, al menos, construída con sillares de un «castro» de cuya muralla megalítica hay restos... Así, pues, pude dar por bien empleado el viaje, aunque se frustrara mi deseo de encontrar un castillo de romántica traza e historia atrayente.

A más de gozar con la contemplación del bello paisaje y de los hallazgos mencionados más adelante descritos por menudo, tenía a mi alcance, como ocurre pocas veces, en un radio de cuatro kilómetros y, por tanto, al alcance de mi vista, una síntesis de la Historia humana hecha con los siguientes cuatro capítulos:

1.º Vive la Humanidad su primera infancia, y apenas si la sociedad sobrepasa los límites estrechos de la familia creada al calor del instinto sexual. El hombre primitivo en cuya inteligencia embrio-

naria comienza a hacerse la luz, ha de defenderse de los elementos inclementes, de las fieras y aún de sus semejantes, aprovechando los abrigos que la naturaleza ofrece en las grutas, que él, según su imaginación creadora, va procurándole útiles adecuados, procura ensanchar y acondicionar para una existencia ruda y miserable. Es la época cavernaria, durante la cual el ser humano que desde su infancia como tal ser y desde su niñez como especie evolutiva siente el amor al Arte, deja en las grutas mencionadas muestras de estas manifestaciones de su sensibilidad espiritual; en la Riba está la caverna prehistórica que nos habla con lenguaje casi incomprensible de los hombres que apenas sabían otra cosa que fabricar raspadores, puntas de flecha y toscas hachas de piedra, golpeando uno contra otro dos trozos de pedernal.

2.º La sociedad va adelantando al cabo de cientos o miles de siglos en su organización evolutiva; el espíritu colaborador para la lucha por la vida y la mutua defensa crea agrupaciones de familias; cerca de los pastizales para el ganado y junto a un riacho donde estos abreven, surge el poblado en una loma vigilante y soleada, defendida de los fríos vientos norteños; los tiempos siguen rudos, la fraternidad entre humanos se quiebra fácilmente; ha de pensarse en la defensa, y cerca del pueblo cuentan con un abrigo inaccesible que puede defenderse fácilmente y sirva de refugio a las gentes y sus ganados.... En Riba de Saelices, junto a la caverna prehistórica que pregona el viejo abolengo de la raza, están los cimientos del poblado ibérico completo; sobre el peñón, restos de la muralla ciclópea del «castro» primitivo y la torre de atalaya oteadora del valle y aprovechada sin duda en épocas posteriores por generaciones sucesivas, todavía inquistas, recelosas y siempre vigilantes.

3.º Siguen los dedos gafos del tiempo, pasando las inacabables cuentas del rosario de los siglos; la agricultura comparte con la ganadería la misión de procurar al hombre su sustento; cientos de años hace que los antiguos poblados ibéricos se modificaron o abandonaron por inservibles; hay un Derecho, pero éste no siempre se respeta; hay castas, y las privilegiadas, frecuentes amparadoras de los humildes, a veces tienen que luchar por conservar su hegemonía sobre los siervos de la gleba que reaccionan violentamente contra sus amos y surge el castillo señorial en lo más alto del pueblo para

ampararle y dominarlo de paso. Ocurre esto en los siglos feudales del medioevo, y ahí está el pueblo de la Riba de Saelices, viendo a diario la caverna, el poblado ibérico y su fortaleza megalítica que recuerdan su camino ascendiente en la evolución social, hitos de la historia de los cuales es el último la casa fuerte del señor que significa un alto en la marcha para recuperar fuerzas, consolidar las conquistas logradas y seguir adelante, siempre adelante.....

4.° Pasan más siglos; cumplida su misión, el régimen feudal ha terminado de hecho; la ley es igual para todos, la libertad individual está garantizada, los pueblos ya no tienen que apretujarse en el alto de un cerro fácilmente defendible; la industria es asequible a todos y se ha convertido de modesto auxiliar en importantísimo factor de la vida.... En el llano, cerca de la Riba, junto al arroyo Salado, crece y prospera el pueblo de Saelices con las bateas de sus estanque donde el agua se evapora y la sal va formando blancos montones para ayudar a los hombres que la necesitan, lejos, muy lejos....

Como no estoy especializado en los estudios antehistóricos, voy a limitarme en la segunda parte de este modesto trabajo a una descripción ligera del poblado ibérico cercano a Riba de Saelices, de la torre y castro situado encima, y de la curiosa caverna más atrás mencionada, brindando a los Obermaier, Cabré, Hernández Pacheco y demás autoridades en la materia, ocasión para que realicen si quieren una investigación reglada de la que pueda nacer un estudio completo, interesante y luminoso como todos los suyos. Hasta he eludido el documentarme para escribir estas páginas, pues corría el riesgo de hacer un trabajo pretencioso y aparentemente completo, que restara ánimos a los investigadores para realizarlo por su cuenta; por estas consideraciones he preferido escribir a vuela pluma como si se tratara de un reportaje intrascendente, cuya única finalidad es transmitir a los lectores un conjunto de impresiones momentáneas.

El poblado.—Como he dicho, la colina que avanza para cerrar por Saliente el valle del arroyo Salado, presenta una de sus laderas orientadas a Mediodía y, en ella, a mitad de su altura hasta llegar a la base de la lastra caliza que la corona, se extiende el poblado ibérico que las gentes de la Riba denominan Los Casares. Las calles, rectas, se dirigen paralelas de Este a Oeste con algunas trave-

sías de Norte a Sur, y a sus lados, alineáronse la casas cuadradas de unos diez metros de lado, de cuyas paredes subsiste una hilada de grandes piedras sin labrar y sin sombra de argamasa que las una entre sí; el conjunto constará de sesenta o setenta solares que, en sus buenos tiempos, formarían otras tantas casas de un sólo piso, construídas de canto seco y cubiertas de bálago. Son todas iguales sensiblemente, menos una situada a Oriente, algo mayor, que estuvo alzada sobre un rellano (hecho a drede) con piedras labradas de las que quedan algunas. ¿Trataríase de un templo ibero-romano? El conjunto de Los Casares es curioso, y visto desde lo alto del cerro, semeja el plano en relieve de un pequeño pueblo, según puede apreciarse por la adjunta fotografía que tiene la desgracia de ser hecha en el centro del día, cuando por caer el Sol a plomo la ausencia de sombras perjudica a la perspectiva. Corre cerca el arroyo Salado (tan adecuado para construir un pueblo en sus cercanías, pues en aquellos tiempos, por ser la ganadería riqueza tan principal, era la sal tan apreciada), y según unos lugareños no es infrecuente el hallazgo de trozos de cerámica al labrar la vega inmediata; en ella se encontraría con seguridad la necrópolis, que si algún día se escava, completará el interesante cuadro que los vestigios mencionados y los que escribiré después, forman en las cercanías de la Riba.

El castro y la torre.—Ya he manifestado que las casas del poblado ascienden hasta el estrato calizo de unos diez metros de altura media y paredes cortadas verticalmente que corona el cerro. Dando un rodeo, puede subirse a la plataforma casi a pie llano, pero frente a Los Casares una hendidura de metro y medio de ancha, arreglada por la mano del hombre para hacerla más practicable, consiente la subida con cierta comodidad y forma una especie de puerta de acceso a la fortaleza, fácilmente interceptable con unos maderos atravesados y sujetos en una especie de ranuras laterales, desgastadas por la acción del tiempo. Ya arriba, quedan sobre el peñón vestigios de la fortaleza ciclópea que ocupaba el extremo occidental del peñasco, asomada al desfiladero inmediato y al pueblo que la utilizara para su defensa y refugio.

De la muralla quedan algunos trozos y está formada por toscos y grandes sillares superpuestos sin trabazón de argamasa y la altura de los paredones subsistentes no sobrepasa en la actualidad el metro

y medio; junto a uno de ellos, hay una torre de planta cuadrada, muy curiosa a mi modo de ver, pues aunque recompuesta para utilizarla como atalaya en la época medioeval, su evidente arcaicismo no permite atribuir a tales tiempos su erección, ni retrotraer ésta tampoco a la época de las construcciones megalíticas formadas exclusivamente por grandes piedras sin labrar o con una labra rudimentaria, hecha tan sólo para gracias a un mejor asiento y ajuste, darlas mayor solidez y fortaleza. Según puede verse en las fotografías adjuntas, la construcción es de canto seco, y las hiladas inferiores están formadas por grandes piedras toscamente labradas que van siendo de menor tamaño cuanto más altas y los espacios que quedan entre las imperectas juntas están rellenos por cantos pequeños. La torre está desmochada; su porción superior hecha o, mejor, rehecha con cal y canto, su altura máxima actual será de unos cinco metros y no se advierten ni restos de la puerta que estaría a bastante altura; la edificación debe ser maciza en su porción inferior.

La torre parece, por su sistema constructivo, posterior al *castro*, de cuyo recinto está fuera, asomada al borde del peñón, si bien esta circunstancia no es bastante motivo para aseverar tal cosa. Su construcción es más deleznable que la de la muralla, como puede advertirse en la adjunta fotografía, el sistema distinto, y más bien parece que fué alzada con materiales procedentes de aquélla, pero, desde luego, en época remota, quizá en la iberorromana; al indicar esto no sostengo una tesis; apunto una probabilidad cuya aclaración corresponde a quien tenga más autoridad que yo en estas cuestiones.

La caverna.—Es, sin duda, la más importante de estos restos de civilizaciones pretéritas agrupados en las proximidades de la Riba de Saelices, y lo que más lamento es haber realizado mi visita con tiempo escaso y falto de elementos suficientes para una exploración metódica de la misma; según mi modesta opinión, harto merece que ésta se efectúe.

Abre su negra boca en la base del peñasco, bajo la torre desmochada, mirando al poniente (véase la adjunta fotografía) y la forma una especie de zaguán abocinado de unos cinco metros de altura por otros tantos de ancho al comienzo y diez o doce de profundidad; este socavón natural se utiliza hoy como encerradero de ovejas. Al fondo, por amplio agujero, se pasa a otra estancia casi circular, muy amplia,

de alta bóveda natural y de aquí parten dos ramales de galerías; la que mira a la entrada es estrecha, de un metro de anchura máxima, de sesenta de mínima, sensiblemente recta, de veinte o más metros de longitud y con los salientes de las rocas suavizados, indiscutiblemente, por la mano del hombre; al final de esta galería se hallan las curiosidades prehistórico-artísticas de que luego hablaré y, al terminar, desemboca en un ensanchamiento de alta bóveda con estalactitas, del que parten otros ramales que siguen en diversas direcciones, interrumpidos por ensanches de húmedas paredes y suelo resbaladizo y peligroso. Durante mi visita, a la que me acompañaron algunos hombres del país conocedores de la gruta, recorrí más de cien metros de galerías y contemplé varias rudas estancias naturales sumamente bellas, hasta que viendo que las velas amenazaban con terminarse hubimos de retroceder con mucho sentimiento desde lo que llaman «el orinal del cura», que es un ensanchamiento alto de techo en el que las estalactitas forman un monstruoso y bello artesonado y el agua cayendo gota a gota sobre el suelo pone a éste tan resbaladizo y alisado, que el resbalón es seguro y la descalabradura también. Según los serranos que nos sirvieron de guías, no vimos ni la tercera parte de la caverna, ni aún ellos mismos la habían recorrido en su totalidad, pues la laberíntica distribución de sus galerías hacen la orientación difícil y el riesgo de perderse grande, sobre todo faltando las antorchas; a tal respecto nos refirieron algún caso dramático como el de dos esposos que entraron a ver la caverna, terminaron vela y cerillas, se perdieron, y cuando al cabo de cerca de dos días sus familiares que les buscaban con afán por todos lados fueron a la gruta donde todavía la caballería que los condujera permanecía atada, halláronlos en uno de los ensanchamientos de aquélla, perdido el rumbo, dispuestos a morir, y estrechamente abrazados hasta que la Parca pusiera fin a su martirio.

Aún más que las bellezas naturales de la intrincada cueva, con ser muchas, me interesaba la busca de manifestaciones artísticas de la época cavernaria e iba dirigiendo el chorro de luz de mi linterna eléctrica a las ennegrecidas paredes, en las que no advertí ni asomo de pinturas, mas sí abundantes esgrafiados de líneas quebradas como hechos en la blanda piedra caliza con un aguzado pedernal; el barrillo, los hongos, etc., pero sobre todo el riesgo de un peligroso tras-

piés, hacían difícil el estudio de aquellos dibujos cuya existencia me limité a comprobar, pues si hallaba algo interesante, era propósito de mi llorado tío, el formidable erudito e incansable investigador don Manuel Serrano Sanz, recientemente fallecido, acompañarme este año en una más detenida visita a la caverna de la Riba. Pero mirando y remirando, en la primera galería descrita, advertí de pronto, con la



emoción natural, que en el muro de la derecha existía nada menos que *¡un relieve!*

¡Nada menos que un relieve hecho aprovechando el artista prehistórico los accidentes naturales de la piedra! Al posar su mirada penetrante en la pared rocosa de la galería y advertir la caprichosa forma de la piedra, a su imaginación infantil acudió el recuerdo de un jabalí herido, quizá del mismo que matara poco antes en el bosque vecino con el hacha tosca de pedernal manejada por su

brazo potente, y, para que la visión momentánea perdurara, con el mismo instrumento mejoró la silueta, hizo varias rayas en la improvisada escultura para darle más realismo, y allí quedó por los siglos de los siglos esta primitiva manifestación del Arte escultórico hasta que tuve la suerte de descubrirla. Yo llevaba mi máquina fotográfica y magnesio, pero la estrechez de la galería hacía imposible tirar una placa con buen resultado, y a la ligera, sacando un papel y un lápiz tracé sobre aquél las adjuntas rayas que con cierta aproximación dan idea de esta «obra de Arte»; mientras yo ocupaba unos minutos en tal faena, mi esposa, atraída por mis exclamaciones se acercó, y mirando el relieve, advirtió que un metro más atrás había otro, de la misma factura, representando una testa de león con tal realismo ejecutada que al felino sólo faltaba rugir.... Hice un apunte rápido y defectuoso, miramos por si allí cerca había algo más, y como el tiempo corría y habíamos de marchar en seguida a Molina de Aragón prosiguiendo mi estudio sobre los castillos de la provincia, abandonamos la caverna de la Riba con el designo de volver sin prisas, provistos de elementos de trabajo.

Aunque mis conocimientos en Arte rupestre no son profundos, dí considerable importancia al hallazgo de tales relieves, pues nada había leído referente a estas manifestaciones artísticas del hombre primitivo, por lo menos en España; mi mencionado pariente, señor Serrano Sanz, confirmó mis suposiciones, dándome de paso una interesantísima conferencia sobre este tema y comprometiéndose, no obstante sus achaques, a acompañarme este verano en una segunda y más detenida visita para estudiar la caverna de la Riba y hacer unos vaciados de sus relieves....

Pero la muerte repentina de este incansable trabajador de la inteligencia ha frustrado su propósito; no sé si mis ocupaciones profesionales me consentirán este año repetir el viaje; la falta de mi sabio acompañante me obligaría a hacer unos estudios previos y a improvisar el aprendizaje de una técnica que no conozco, y, ante el temor de que se demore sobrado tiempo el estudio de tan interesantes manifestaciones del arte rupestre español, me he decidido a denunciar el hallazgo y brindar a nuestros paleontólogos ocasión para dar una muestra más de su saber.

FRANCISCO LAYNA SERRANO

Madrid, mayo 1933.

ALBERTO DE CHURRIGUERA Y SU IGLESIA DE ORGAZ (TOLEDO)

Ha sido siempre patente la reserva cuajada de censura con que se recibió la obra de los arquitectos barrocos españoles. A lo sumo, el crítico más benigno presentaba nuestro barroco como una adulteración de las formas greco-romanas, retorciendo las columnas, mutilando, desfigurando y amontonando miembros arquitectónicos sin orden ni simetría y dentro de las más raras combinaciones.

Y precisamente el que así lo muestra, llena páginas y más páginas hablando de todas esas combinaciones que censura, quizás de una manera despechada, pero en realidad admirada, puesto que sus páginas, profusas de comentarios, son una negación de la escasa importancia que dice concederle.

En otros, se llega a más y se les trata de artistas secundarios con ansia de sobresalir por medio, si es preciso, de la extravagancia. De este modo aparece acosado y castigado duramente un estilo que no es más que la manifestación real de una facultad creadora.

¿Por qué anatematizar un estilo artístico, una manera de interpretar, antes de proceder al análisis de su razón de ser? Censurar a unos artistas, que descontentos con las formas habidas hasta ellos, buscan otras combinaciones, otras líneas, otra distribución y agrupamiento de masas que se hallen acordes con el nuevo espíritu de la época, es negar la mecánica de toda evolución. Todo es crear, siempre que la manifestación artística se exteriorice en una nueva estética obligando a los materiales a la originalidad, aunque ésta sea vista a través de un cánon ajeno.

Todo artista consciente es innovador o precursor, porque ese es precisamente el anhelo creador que domina a todo sujeto capaz. Es, sencillamente, un hábito creacionista que nace de la percepción artística y al que se debe de rendir respeto, sobre todo, teniendo en cuenta los ejemplos que de impugnación ha tenido siempre toda novedad. La censura de una crítica serena está más en el tiempo

que en la mente, la mayor parte de las veces. Veamos un estilo fuera de su época y recogeremos decepción, anacronismo.

Haciendo cristalizar un estilo aparece en España en el siglo XVIII, toda una familia de arquitectos y artistas que lo llevan por cauces puramente nacionales, en virtud de una independencia creadora que, rompiendo reglas y cánones, no reconoce más límite que el de su sensibilidad y fantasía de artista. Así aparece el estilo propiamente churrigueresco, pero sostenido sin embargo, por la presencia de innumerables obras sembradas por doquier durante gran parte del siglo XVIII. A pesar de ello, la familia de los Churriguera permanecía hasta hace poco en un absurdo abandono esperando la reivindicación oportuna de su obra, hoy considerada, por fin, con su patente artística.

En efecto, las nuevas aportaciones de noticias que los estudios del Sr. García y Bellido (1) nos brindan sobre el barroco español, hacen surgir varios arquitectos de apellido Churriguera, cuyas actividades como tales eran ignoradas hasta ahora.

En estos estudios de análisis artístico ha quedado señalada, por medio de una orientación documental, la labor correspondiente ejecutada por dichos arquitectos y artistas, determinando a la vez con toda exactitud los lazos de parentesco que tuvieron entre sí, dando con todo ello lugar al descubrimiento de un campo extraordinario para el mejor conocimiento del barroco español en la época de su florecimiento.

Alrededor de José de Churriguera, patriarca del barroco español, aparecen ahora, merced a los citados estudios, los nombres de Joaquín, Alberto, Manuel y Miguel de Churriguera, de los cuales, antes, si alguno era vagamente citado, aparte de ignorar su labor, se le atribuía un parentesco arbitrario con José, colocándole en una generación anterior o posterior, según la imaginación y crencias de cada observador. Tal vemos ocurre con Alberto de Churriguera, de quien noticias posteriores a las de Ceán nos lo muestran bien tío o bien nieto de José.

Hoy, debido a los citados estudios del Sr. García y Bellido,

(1) A. García y Bellido. *Avances para una monografía de los Churrigueras* en Archivo Español de Arte y Arqueología. Madrid, 1929 y 1930.

Aprovechamos la ocasión para mostrar nuestro agradecimiento al Sr. García Bellido, por la valiosa ayuda que su dirección personal nos prestó guiándonos a través de la presente monografía.

aparece solucionado el problema, demostrando claramente, con documentos a la vista, cómo Alberto, Joaquín, Manuel y Miguel fueron hermanos de José.

La concienzuda labor de disección que el Sr. García y Bellido hace de la obra de los Churrigueras, en especial de la de José, jefe y maestro de la escuela, presenta a su hermano Alberto de una manera que hace interesante su estudio, tanto, que comprendiéndolo así no puede por menos de acometerlo, dándonos en su citado trabajo el análisis de la obra de Alberto, desde que comienza su actividad como arquitecto hasta que desaparece de Salamanca, en donde desarrolló su principal obra.

Por estos estudios sabemos que Alberto nace el 7 de agosto de 1676 en la calle del Oso, de Madrid, y fué bautizado en la parroquia de Santos Justo y Pastor en dicha villa, el 28 del mismo mes, datos estos confirmados por el hallazgo de su partida de bautismo (1).

Las primeras noticias que se tienen de Alberto las da Ceán, citándole como autor del remate de la fachada en la catedral de Valladolid (2). Ahora aparece esto documentalmente señalado, además de de una cantidad de citas con motivo de intervenciones menos importantes, hasta que le encontramos como maestro mayor de las obras de la catedral de Salamanca, para la que fué nombrado en 9 de marzo de 1725, cargo ocupado antes por sus hermanos José y Joaquín, sucesivamente. Continuó al frente de las obras en la Sede salmantina hasta 1738 en que participa al Cabildo su propósito de pasar a vivir a Madrid, ya que había dado fin a sus trabajos en Salamanca, lo que así hizo, respetando el Cabildo su deseo de continuar en el cargo de maestro mayor.

Después de esto, no tenemos más noticias de Alberto que las que proporciona Macías, tomadas a su vez de Gavilán, que dice: «El Cabildo, respetándole en el cargo de maestro de su Iglesia no le toleró intervenir en las obras de la torre, desaire que no perdonó,

(1) A. García y Bellido. Obra citada, pág. 90.

(2) E. Llaguno y Amirola. Noticia de los arquitectos y arquitectura de España, t. IV, pág. 103, nota 3. Esta nota es una de las tantas con que Ceán Bermúdez ilustró la obra de Llaguno y en la que se limita a añadir después de hablar de José de Churriguera: «Hubo otro Churriguera, llamado D. Alberto, que trazó la fachada de la catedral de Valladolid, cuyo diseño firmado de su mano se guarda en la sacristía de aquella iglesia con los que hizo Juan de Herrera de toda la fábrica».

por lo cual dimitió el cargo, y marchó (1738) a la villa de Orgaz para fabricar su iglesia; pero a pesar de que el Cabildo no quiso proveer el puesto en dos años y de haberle llamado para ejecutar otras obras, no quiso volver y siguió en aquella villa hasta su fallecimiento» (1).

Tenemos, pues, a Alberto de Churriguera en Orgaz a partir de 1738. En efecto, esta noticia de Gavilán está demostrada, en cierto modo, por los documentos vistos por nosotros en aquella villa. En la autorización concedida por el Cardenal Infante D. Luis de Borbón en 1739 para ejecutar las obras correspondientes a la construcción de la nueva iglesia de Orgaz, nos dice cómo Alberto de Churriguera, maestro arquitecto, examinó la construcción antigua, proyectando su total demolición. Como se ve, la aproximación de fechas, contando con que esta autorización fué redactada bastante después del dicho examen, confirma la noticia de su ida a Orgaz en 1738. Igualmente ocurre con la que nos da de su fallecimiento en esta villa. Los documentos recogidos por nosotros en aquel archivo presentan un nuevo y amplio margen en la vida de Alberto de Churriguera, documentos estos que, a la vez, nos permiten fijar algunos datos interesantes acerca de sus últimos años. Desde luego, podemos certificar que su estancia en aquella villa fué más larga de lo que se ha supuesto hasta hoy, pues la fecha de su muerte, que situábamos alrededor de 1740, nos vemos precisados a retrotraerla a otra posterior, determinada y confirmada plenamente por estos documentos, como ahora veremos.

En primer lugar, la partida de su segundo matrimonio con doña Josefa Nieto Fernández, matrimonio efectuado en Orgaz en 1.° de enero de 1744 (2), viene a demostrarnos que en esta época conti-

---

(1) Según García y Bellido. Op. cit., pág. 93.

(2) Libro octavo de Partida de Matrimonios. (Archivo parroquial de Orgaz.)

Dn. Alberto Churriguera con Da. Josepha Antonia Nieto Fernández. Desposados:

En la villa de Orgaz en primero dia del mes de Enero año de mill Setez^{os} y quarenta y quatro. yo el Ly^{do} Dn. Joseph de la Serna Fernandez Presbitero desta dh^{a} Villa. En Virtud de Mandamiento del señor Licen^{do} Dn. Franc^{o} xavier Madrigal Teniente de Vicario gr$\bar{a}$l de la dignidad de Toledo y todo su Arzobpdo, dado en ella en Treinta de Diciembre del año pasado de setecientos y quarenta y tres y por ante Ygnacio Serrano Notario de su Audienzia; Y en bista de poder especial dado en la Villa de Madrid en Veinte y dos de Dizien^{e} prox^{mo} de el año pasado por ante Saluador fernandez y Sandobal escriuano de S. M. y Vezino de dha Villa de Madrid, Dio Dn. Alberto Churriguera Vez^{o} y

nuaba al frente de las obras en la iglesia de dicha villa, pero por otra parte, el hecho señalado en el mismo documento de ser este un matrimonio celebrado por poder especial dado en Madrid en 22 de diciembre de 1743, estando ausente Alberto, parece indicar que alguna actividad importante (probablemente en Madrid) le retenía hasta el punto de no poder asistir a semejante acto.

Sin embargo otros documentos señalan, aunque no de una manera regulada, su residencia en Orgaz. En el archivo parroquial aparecen datos tan importantes como son las partidas de bautismo de José Cesáreo Alberto de Churriguera y Nieto, nacido en 25 de febrero de 1746 y la de María Josefa Churriguera y Nieto, nacida en 26 de marzo de 1747. Ante estas noticias tenemos que colocar a Alberto viviendo en Orgaz por estos años, durante los cuales, la obra se construía normalmente sin los inconvenientes y tropiezos con que más adelante había de verse amenazado su avance.

Y por último, el reciente hallazgo de la partida de defunción de Alberto en el citado archivo, partida que dice haber sido enterrado en la misma iglesia parroquial el 27 de febrero de 1750 y le designa natural de Madrid y vecino de la villa de Orgaz (1), viene a confir-

---

natural de dha Villa, Viudo de Da. Josepha de la Peña; a Dn. Alphonso Nieto fernandez, para que en su Nombre Representando su misma persona Zelebrase Matrimonio Con Da. Josepha Antonia Nieto fernandez, hija lex^ma^ del dho Dn. Alphonso Nieto fernandez y Da. Maria del Alamo (difunta) Vezinos y naturales desta Villa y con Liz^a^ ynescriptis del s^or^. Dr. Dn. Antonio fernandez Pobleta cura propio de la iglesia Parrochial de Carmena y economo de la de S^to^ Thomas de esta Villa de Orgaz. Despose alos dhos Dn. Alberto Churriguera y Da. Josepha Antonia Nieto fernandez mediante el Consentimiento de la suso dha y el dh^o^ Dn. Alphonso Nieto fernandez. En nombre del dho Dn. Alberto Churriguera, y representando su misma persona, fueron Tgos. Joseph Vallexo Manuel Nieto fernandez y Antonio Alphonso y lo firmé.—

Dr. Poblete — Jose de la Serna fernandez

(1) Libro de difuntos del 1749 al 1768. (Archivo parroquial de Orgaz.) Folio 14.

Dn. Alberto Churriguera marido que fué de Da. Jopha f^rnz^ Nieto.— En la Iglesia Parroquial de St^o^ Thomas de esta Villa de Orgaz en Veinte y siete dias del mes de Febrero del año de mill setecientos y cinquenta, se enterró Dn. Alberto Churriguera, natural de Madrid y vezino de dhā villa, Marido que fué de Da. Josepha Nieto f^rnz^, recibió los Stos Sacramentos de la Penitencia, Eucharistía y Extrema Vnción; textó en veinte y tres de Febrero de este presente año ante Joseph Parra de Arce escrivano del nu-

marnos que ya había pasado a fijar definitivamente su residencia en esta villa.

De todo lo anterior se deduce que Alberto llegó a Orgaz para dirigir la construcción de la nueva iglesia en 1738, conociendo entonces a doña Josefa Nieto Fernández, con la que luego se desposó, pasando desde esta época (1744) a ser vecino de la villa, en donde le sorprendió la muerte en 1750 sin poder concluir su obra.

Reconoceremos, por tanto, en la iglesia de Santo Tomás de Orgaz, la última obra en que intervino Alberto como arquitecto.

LA IGLESIA PARROQUIAL DE ORGAZ

(NOTAS HISTÓRICAS)

Orgaz, del que dice Madoz (1), «ayuntamiento en la provincia y diócesis de Toledo, está situado en una cañada al pie de la sierra de Yébenes, de la cual dista media legua, prolongándose de E. a O; tiene 406 casas de un solo piso en lo general y de poca comodidad. Un castillo al lado O. que domina todo el llano en una circunferencia de ocho a diez leguas, en buen estado de fortificación. Iglesia parroquial de Santo Tomás, el edificio fué construído en el año 1770, a expensas del pueblo, todo de piedra sillería, compuesto de una magnífica nave, siete capillas y trece altares, con alhajas y ropas necesarias para el culto, que se celebra con bastante solemnidad». En efecto, obsérvase en Orgaz un gran contraste entre el tono chillón de las casas enyesadas y el apergaminado de los sillares, barnizados por

---

mero de esta Villa, y por el mandó enterrarse en la dha Parroquial donde parezca a sus Albaceas, se le dixo misa cantada con Diácono, y existencia del Cabildo de S^res^ Sacerdotes Seculares y regulares, dexa por su alma trescientas misas rezadas, toca a la fábrica Ciento y veinte r^s^ nombró por sus Albaceas a Da. Josepha Nieto frnz. y Alphonso Nieto frnz y a Dn. Joseph Serna Presbitero y a Rafael frnz Aceituno, y por herederos a Joseph Cesáreo y a María Josepha Churriguera sus dos hijos y de la dha. Joseha Nieto frnz su muxer: y lo firmé

Dn. Juan Mrnz Buitrago

(1) Madoz, *Diccionario geográfico estadístico de España.* Tomo XII, página 344.

los años, del castillo y de la iglesia. Estas moles de sillería que ambas construcciones muestran, llaman notablemente la atención al detenerse ante un granito compacto y resistente a la moldura de filigrana, pero abundante y derrochado a lo largo de toda la villa. A los pocos pasos que se dé fuera de ella se encuentran múltiples canteras, abundancia que ya anota Madoz, diciendo «tiene muchos prados naturales y muchas canteras de hermoso granito azul y blanco». Pronto llegan a nosotros noticias de los famosos postes de Juanelo, que por sus extraordinarias proporciones (16 m. de longitud por 1,60 m. de ancho), rodeó la fantasía popular de aparatosas tradiciones y leyendas, pareciendo ser la más aceptable la de que dichos postes o columnas se llevaban de una cantera próxima, en la que se ve aún una pieza de iguales proporciones sin labrar, para las construcciones de El Escorial o posiblemente del palacio de Aranjuez. Esta, que pudiéramos llamar exuberante vegetación de piedra, casi siempre hace surgir magníficas construcciones en el lugar en donde florece. Y así nos hallamos ante una extraordinaria obra, tal esta iglesia, pero que, sin embargo, el primer examen visual exterior, maltrata la sensibilidad presentando una bárbara mutilación.

Al penetrar en el templo se sufre una impresión inolvidable que hace rechazar a la conciencia artística tan desastrosa realidad. Cuando guiados por tanta esbeltez recorren nuestros ojos la nave en busca del crucero amplio, magníficamente trazado, nos sale al paso, a manera de tapón, una capilla mayor anormal, inepta, que burla todas las líneas y destruye la armonía. Se siente a la vez despecho y lástima, el uno, por la desazón ruinosa con que hiere la sensibilidad tamaño absurdo, la otra, por la impotencia y el suplicio que padecen las líneas del templo con tan desgraciado e inoportuno remate.

Lamentable es, en verdad, que tan cruel sentencia sea consecuencia bastarda de una pobre imposibilidad material ante la falta de recursos.

Al examinar el archivo parroquial para proceder al estudio de esta iglesia mediante documentos que lo dirijan, nos hallamos con la falta de los diez y siete primeros libros de fábrica, que hace ya muchísimos años desaparecieron del archivo.

El único documento que puede utilizarse, es aquel en que se

autoriza la construcción de la nueva iglesia, autorización dada por el Cardenal Infante D. Luis de Borbón (1).

Siguiendo este documento y con algunos datos tomados de los libros de visitas eclesiásticas, podemos llegar a conocer, un poco imperfectamente quizás, el origen y construcción de esta iglesia.

Tenemos, desde luego, la existencia de una iglesia anterior, construída probablemente en los últimos años del siglo XVII. Sabemos que las dimensiones de esta iglesia eran escasas para contener los días festivos el número de fieles que acudían a los oficios, por lo que se procedió a solicitar del Cabildo la ampliación del Templo.

En efecto, el Cabildo, respondiendo a dicha solicitud, envió al maestro mayor aparejador de Toledo, Fabián Cabezas, quien después de examinar la obra y sus dimensiones dió al Cabildo su dictamen en favor de la reconstrucción, declarando «lo justo de la pretensión de dicha villa que según lo numeroso de su población y estrechez de su iglesia, era muy conveniente el emplearla». Propuso, para efectuarlo, demoler la torre por cuya parte podía verificarse el ensanche. Fabián Cabezas «hizo diseño y regulación de costos» que al momento fué aceptado por el contador mayor de la Archidiócesis, el cual dispuso que para ejecutar la obra, contribuyesen a reforzar las cantidades donadas para tal fin por la dignidad arzobispal, la recaudación producto de «ciertos arbitrios que dicha villa aplicó».

Con esto se inició la obra de demolición de la torre para proceder al ensanche del templo por aquella parte de la iglesia. Por el libro de visitas eclesiásticas correspondiente al año, sabemos que en 21 de Febrero de 1738, se apearon las campanas para comenzar el derribo de la torre.

No cabe duda que, según las observaciones de Fabián Cabezas, se trataba de mover la planta hacia el lado donde estaba situada la torre, procurando con ello dar a todo el primer trozo de la obra una amplitud regulada que a la vez no llevase a la desproporción con el resto que no había de ser tocado, probablemente a partir del cru-

---

(1) Este documento, así como otros muchos utilizados por nosotros en aquella villa han sido galantemente puestos a nuestra disposición por el actual y culto sacerdote, párroco de aquella iglesia, D. Jesús Morales Sánchez, a quien pertenece su hallazgo. Desde aquí hacemos patente nuestro agradecimiento al Sr. Morales Sánchez.

cero, confirmándolo así lo que a continuación nos dice el dicho documento. Puesto al frente de la obra Alberto de Churriguera «maestro arquitecto» pudo apreciar que «uno de los machones en que estriba la media naranja, ochavo o crucero de dicha iglesia» presentaba distintas quiebras que amenazaban la seguridad de la construcción. Con este motivo se encargó a Alberto que efectuase a su vez un nuevo reconocimiento, no sólo del machón citado como causa de ruina, sino también de los otros que sostenían los arcos torales del crucero. Como resultado de su examen «halló estaban en mui mala positura por las repetidas hendiduras Berticales que eran de mucha consideracion». Esto, unido a la mala fábrica de los machones, compuestos de diversos materiales que unían malamente, le hizo manifestar que no podría realizarse la demolición del cuerpo de la iglesia sin que padeciese ruina la media naranja, lo cual visto por el cura párroco y el Ayuntamiento de Orgaz, solicitaron del arzobispado licencia para que juntamente con el cuerpo de la iglesia se demoliese la capilla mayor «y de nuevo sacarla toda de planta con la ampliación y ensanche que antes estaba concedido».

Alberto, al encargarse de la reconstrucción, hizo a su vez diseño de la obra, diseño del que hemos encontrado tan vagas noticias en Orgaz, que aunque desde luego confirmada su existencia, difícilmente puede procederse a su busca. En el nuevo diseño, contando ya con la licencia de la dignidad Arzobispal, trató probablemente la obra con arreglo a su dictamen, que llevaba como base construir por completo una nueva iglesia con las capacidades exigidas por el pueblo para poder celebrar en ella cómodamente los oficios, teniendo, por tanto, que correr la planta en la dirección que actualmente nos muestra con respecto a lo que queda de la iglesia antigua. El documento así lo confirma al decirnos más adelante: «Y siendo nuestro ánimo que la erección de nueva iglesia con su capilla mayor, frontis y todo lo demás necesario se continúe hasta su fenecimiento.»

Nueva iglesia, precisamente, era el propósito, así es que se hacía necesario prescindir en absoluto de la existencia de la iglesia antigua. Además, al moverse la planta en la dirección que la actual iglesia tiene, forzosamente había que proceder, no a una reconstrucción más o menos completa, sino a una, en absoluto, nueva edificación. Esto, en contraste con la parte de templo que cierra la

nave tan señaladamente mutilada, nos da la línea determinada y precisa que divide el trozo construído del diseño de Alberto, del que queda de la iglesia antigua tan pobremente aprovechado para tapar, valga la frase, la boca del templo, truncado por la falta de recursos.

Vamos ahora tras esta causa que produjo el abandono de la obra.

Sabemos, por el documento de autorización dado por el Cardenal Infante D. Luis de Borbón, que para ayuda de los gastos de la construcción, la villa de Orgaz aplicó arbitrios, así como también se autorizó al mayordomo de la Archidiócesis toledana para que, en nombre suyo, tomase censos e hipotecas y recibiese, igualmente, las donaciones que la piedad de los fieles brindase para mayor ayuda «nombrando persona de seguridad, en cuio poder entre los caudales que produjesen los efectos que hipoteca la villa, los destinados por nuestro contador mayor y las limosnas que ofreciesen la piedad de los fieles y otras que se puedan adquirir para este piadoso fin».

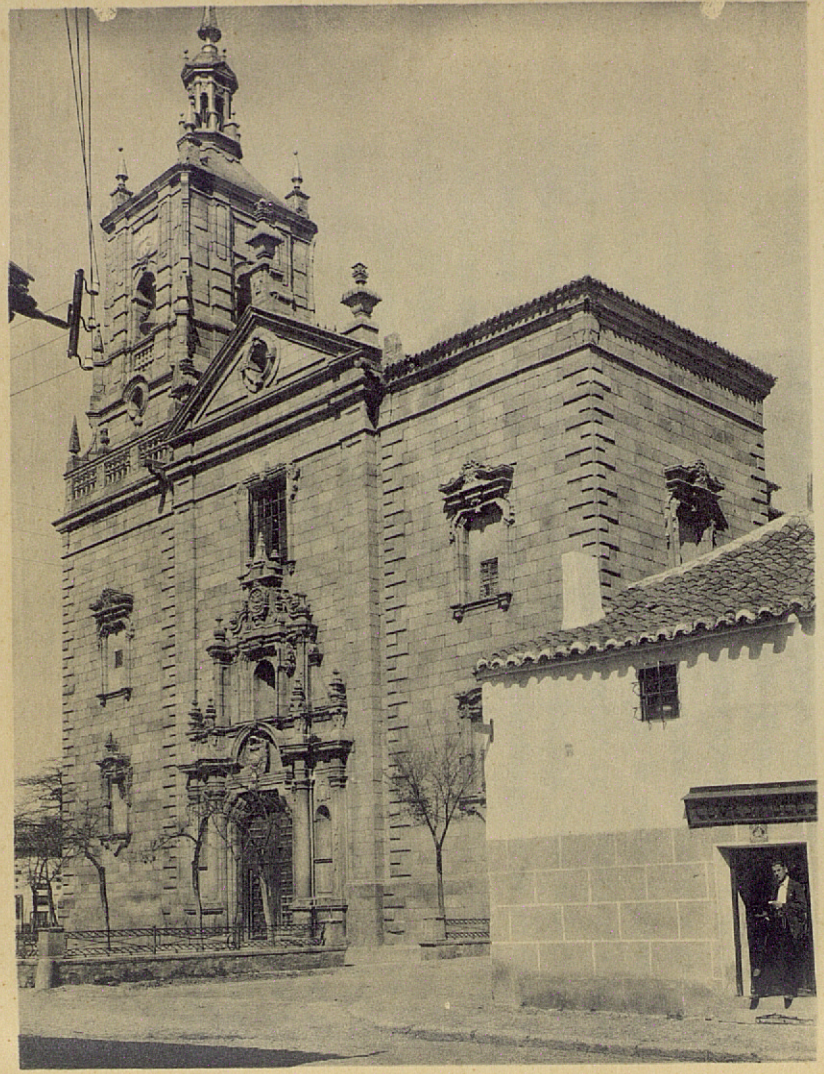
Como vemos, no se contaba únicamente con el dinero aportado por el Cabildo, sino que se apremiaba a la villa para que ésta contribuyese en lo posible. Así lo anota ya Madoz, diciendo de esta iglesia que fué construída a expensas del pueblo. Esto es verdad en parte, puesto que ya hemos visto cómo el Cabildo aportaba el dinero para la construcción, pero viendo éste el costo extraordinario a que ascendía la continuación del formidable templo, le restó ánimos para seguir donando grandes cantidades, obligando en algunas ocasiones a detenerse la construcción por falta de fondos, para volver a ser continuada lentamente al contacto de alguna donación de un fiel o de una colecta en la villa, producida las más de las veces como consecuencia de los citados arbitrios.

Podemos asegurar, con documentos a la vista (1), que confirman lo anterior, que hasta el 23 de enero de 1763 no se celebró culto en la nueva iglesia, tardando por consiguiente en construirse tal como actualmente se conserva, veinticinco años. Consultando los libros de visitas eclesiásticas hemos encontrado en la correspondiente al año 1757, un documento en el que una vecina de Orgaz hace cierta

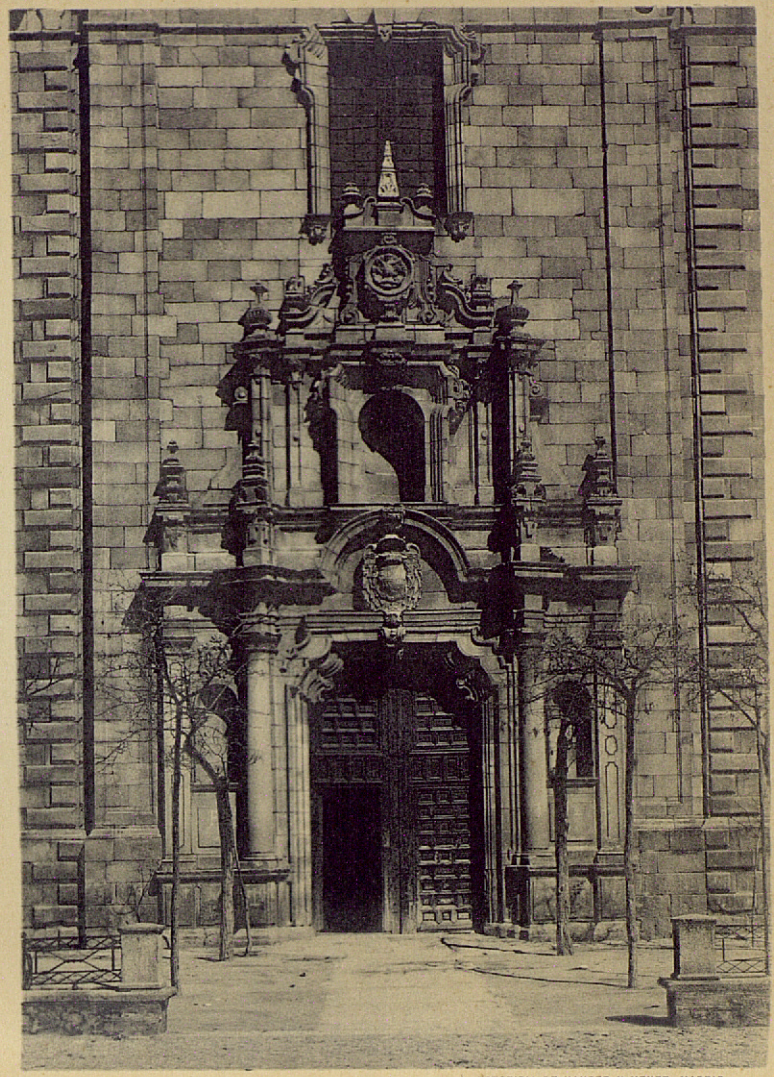
---

(1) Libro de visitas eclesiásticas; año 1763. Archivo de Orgaz.

Iglesia Parroquial de Orgaz (Toledo) obra de Alberto Churriguera. Lám. I



Fachada, vista general.



FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET. MADRID

Portada principal de la Iglesia.

donación para contribuir a las obras de la iglesia (1). Como se deduce de este documento, en 1757 se desconfiaba ya de poder terminar totalmente la obra, diciendo claramente cómo no hay esperanza de que se compren las casas ni de que llegue el caso de fabricarse la capilla mayor, señalando como único motivo la falta de medios y lo costosísima que sería, renunciando ya, por consiguiente, a tal construcción.

Finalmente, el mismo año 1757 nos ofrece otro documento en el libro treinta de cuentas de fábrica, en el que se da testimonio de haberse consumido totalmente el censo de la villa en la reconstrucción del templo.

Todo esto nos prueba los sacrificios pecuniarios a que se sometía la villa y sus habitantes para dar fin a la iglesia, hasta que poco a poco, vista la imposibilidad y perdida la esperanza, se fué aprovechando alguna que otra donación y colectas para cerrar, con lo que quedaba de la iglesia antigua, el templo abandonado en la mitad de su construcción.

ANALISIS DE LA OBRA

El examen exterior del templo nos coloca, en primer lugar, ante una fachada que marca un prudente cálculo de severidad. La portada, hábil ejecución y sencilla en su desarrollo, sólo recarga un poco la línea en ese escorzo característico que señala a Alberto en todas sus construcciones. (Lámina I, A y B.)

Consta esta portada de dos cuerpos y un remate. El primer cuerpo presenta, a cada lado de la puerta, una columna dórica de fuste monolítico liso y una pilastra del mismo orden que soportan un

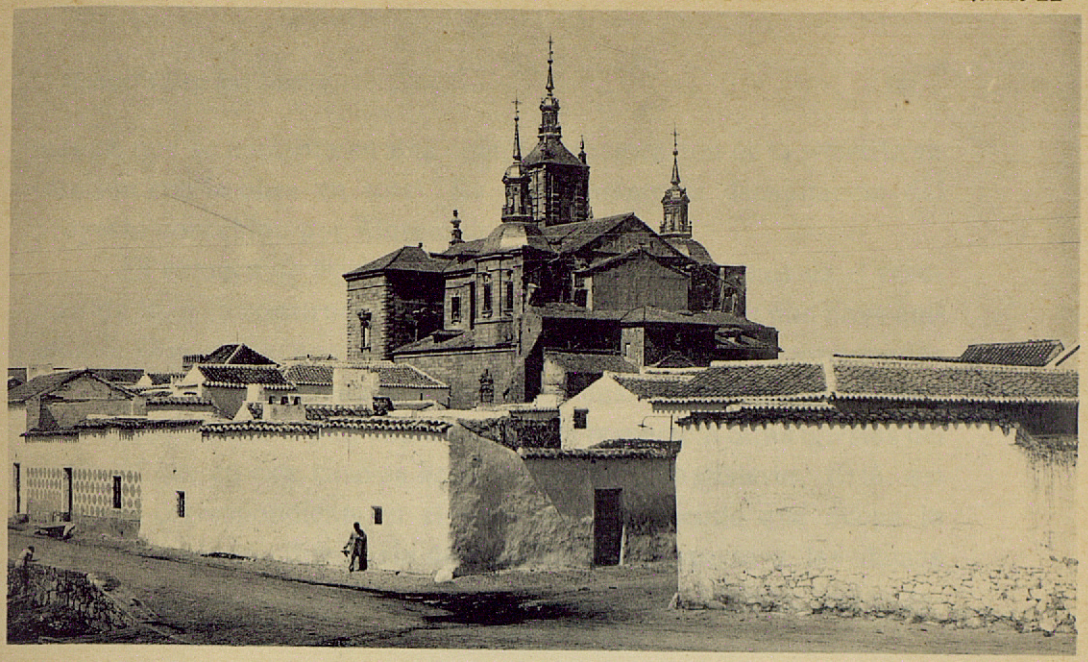
(1) Libro de visitas eclesiásticas, año 1757. «.....Y los otros mil y doscientos reales se reservasen para ayuda a comprar las casas que estan detrás del presbiterio que le ha de servir para la Capilla mayor de dhª nueba Iglesia y que si no llegase el cabo de comprarse dicha casa para el expresado fin, se conbiertan dhos veinte doblones en la expresada obra; por tanto y atento a que las referidas casas, no se han comprado, ni ay esperanza de que se compren, ni de que llegue el caso de fabricarse la capilla mayor, por la falta de medios, y lo costosisima que seria; mando que dhos dos mill y cuatrocientos rees que por parte y de orden de la referida Dña. Theresa, se han entregado a Dn. Juan Nieto Magdaleno, tesorero de la nueba obra, se conbiertan en la prosecuzon de ella con la reserva de que si en algun tiempo hubiese fondos pra her la Capilla Mayor queden responsables las rentas de esta Iglesia».

entablamento bien proporcionado, cuya cornisa recibe sobre la puerta un desvío curvilíneo que se transforma en arquivolta obligada para cobijar el escudo cardenalicio del Infante D. Luis de Borbón. El segundo cuerpo se eleva ateniéndose al límite marcado por las columnas del cuerpo inferior, lo cual le reduce en sus dimensiones. Entre las pilastras que lo forman existe, perfectamente enmarcada, una hornacina, situada sobre la arquivolta que corona la puerta y que, unida a las otras dos que rellenan con su presencia el macizo respetado entre columna y pilastra, hacen recordar de muy cerca el estilo gigante italiano, aunque de un modo muy modesto y contrapesado por la técnica personal de un Churriguera. El remate del conjunto, a manera de copete, se ameniza con cornisas sinuosas y prolongación de trazos curvilíneos que sostienen el caprichoso elemento terminal

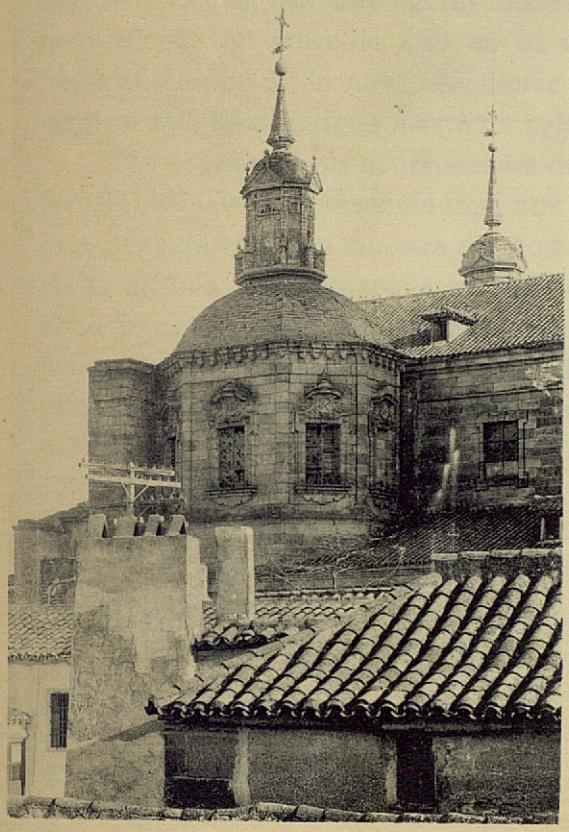
La presencia de varias ventanas, algunas ciegas por razones de obra, nos hace ver en el dibujo de su marco el sello propio del barroco salmatino, que se muestra con todo el valor de su enorme influencia, en este caso, en plena Castilla. (Lámina II, B.) Este discreto lujo en el adorno exterior de las ventanas, hace juego con la gallarda elegancia de las dos cúpulas ovaladas que emergen laterales al término de la nave. Presentan estas cúpulas un tambor octogonal esbeltísimo y sometido, dentro de una armonía lineal exacta, a la forma elíptica. (Lámina II, A.) Decoran el tambor cuatro ventanas finamente ornadas en su marco con elementos barrocos característicos y que aparecen en los cuatro lados libres de la cúpula correspondientes al exterior, ya que los cuatro restantes quedan sometidos a las condiciones de obra que los oculta, adosándolos al muro. La linternilla ofrece el mismo estilo de la ornamentación del tambor, teniendo su complemento en la deliciosa cupulina y en el fino remate de tan maravillosa construcción.

Todo esto hace se consiga en el exterior un efecto de monumentalidad, que se manifiesta también en el tono sobrio de los sillares potentes perfectamente agrupados.

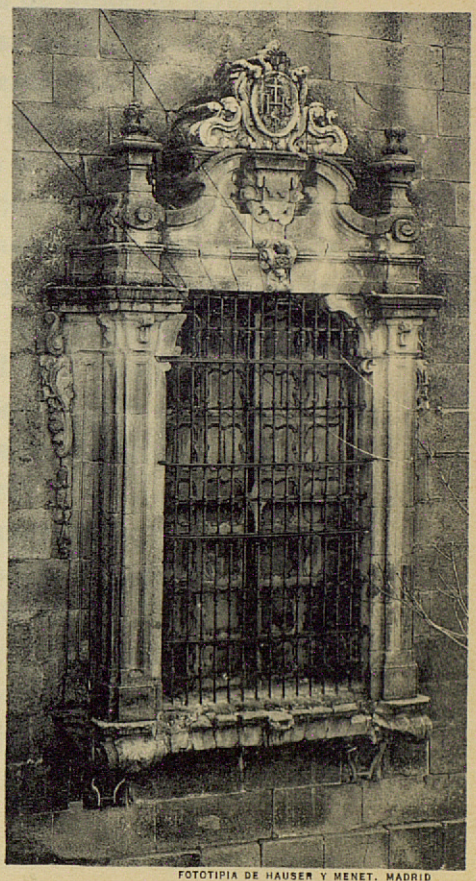
En cuanto al interior, como ya dejamos anotado, la primera impresión que se recibe es una reacción bastante dolorosa. Una nave magnífica, de grandes y proporcionadas dimensiones, pulcra y suave de ejecución en la bóveda, se ve materialmente tapiada por la capilla



Vista exterior de la Iglesia Parroquial de Orgaz (Toledo).



Vista exterior de una de las cúpulas con su cuerpo de luces.



FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET. MADRID

Ventana decorada ricamente al gusto salmantino.

Iglesia de Orgaz (Toledo).

mayor, que se adelanta en una completa dislocación de la simetría en relación con la obra en total. Es exactamente la decapitación del proyecto concebido por Alberto de Churriguera.

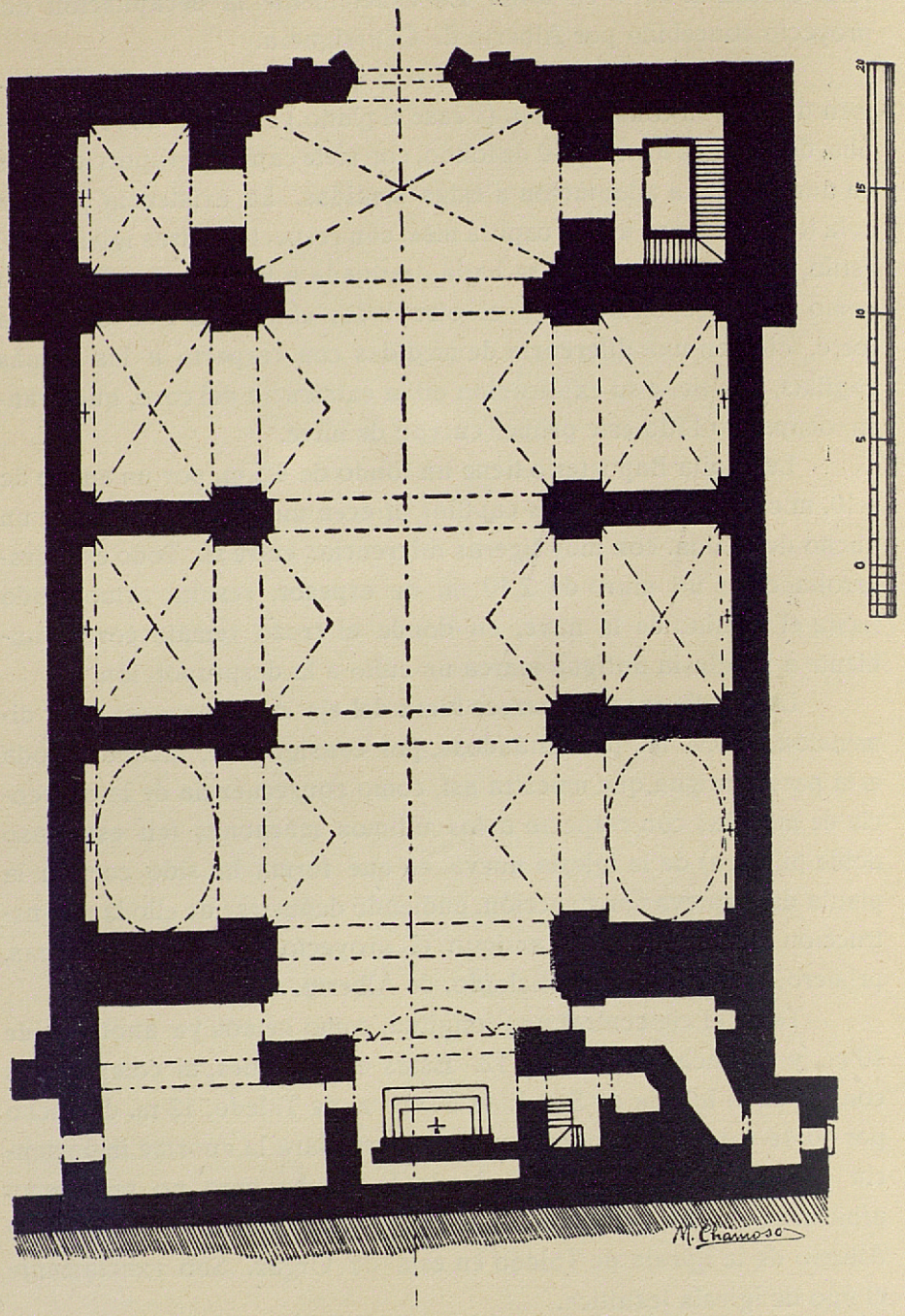
El examen de la planta que esta iglesia ofrece, nos da el resumen de toda su construcción. (Véase el plano.) Presenta una nave amplia, de 12 m. de ancho y 40 de fondo, con siete capillas proporcionadas en una regulada adaptación a estas medidas. La existencia de una sola torre da lugar a una capilla más, con respecto a otras iglesias del estilo, la que en este caso se halla destinada a Baptisterio. Está, así como su correspondiente en el otro lado, el recinto que ocupa la torre, ofrecen una diferencia de medidas con respecto a las demás capillas, que tiene su explicación en la existencia del coro, que avanza ocupando todo este primer cuerpo de nave.

La capila Baptisterio tiene un fondo de 4,5 m. por un ancho de 6,10, mientras que las otras capillas ofrecen un fondo de 4,70 por un ancho de 7,60 m. con muy ligeras diferencias entre sí. Todo esto desarrollado en un muro de 2,10 m. de espesor, resulta armonizado hasta el término de la nave, en donde el trozo remate correspondiente a la iglesia antigua marca un culto a la desproporción.

La capilla mayor aparece fuera del eje de la nave en una dimensión de 0,90 m., presentándose, por consiguiente, inclinada toda esta parte antigua que muestra así, como consecuencia de la diferencia de medidas con respecto a los últimos machones (en este caso doble pilastra) de la iglesia nueva, en qué forma ha sido corrida la planta de la nueva construcción, pudiendo deducirse de ello la reconstrucción mental del plano antiguo el proyecto de Fabián Cabezas, primero, y el actual, no concluído, de Alberto.

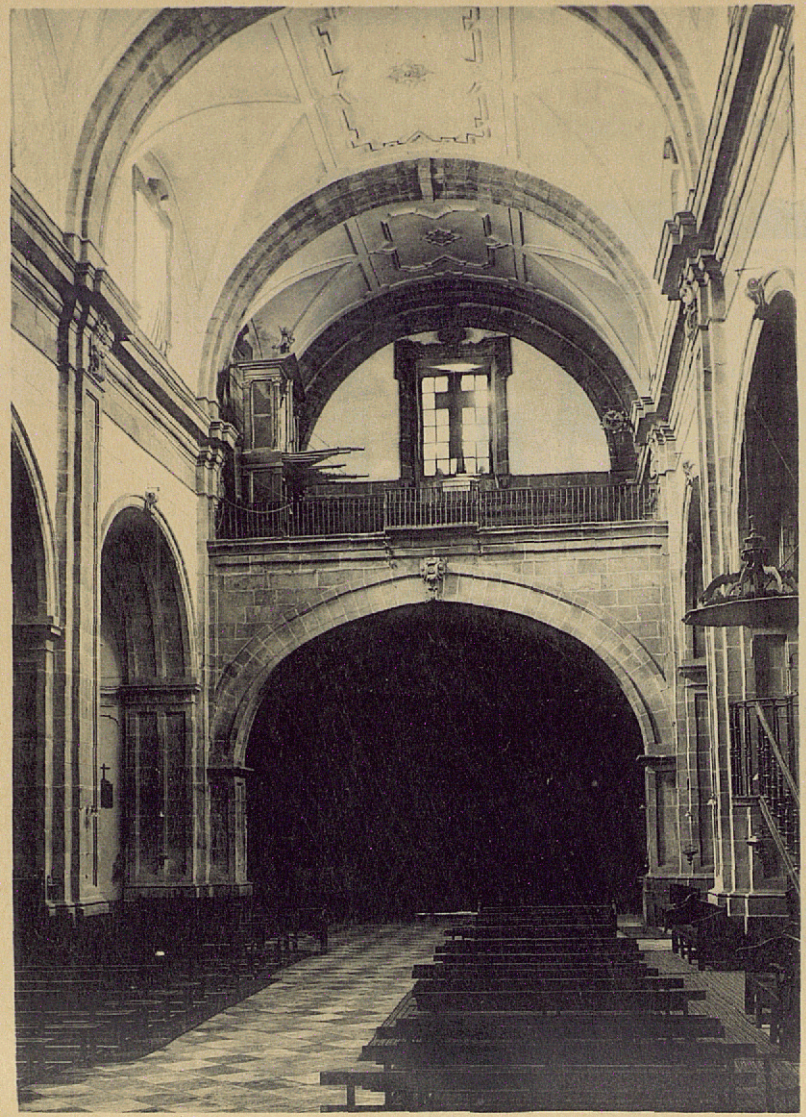
Tiene el eje central una longitud, como hemos ya anotado, de 40 m., y un ancho la nave de 12. Estas dimensiones, al compararlas con las de la iglesia de San Juan Bautista, de Toledo, 12 m. de ancho por 40 de fondo, nos muestran de manera clara la enorme importancia del proyecto de Alberto. Nada lo prueba, pero no sería muy arbitrario, quizás, pensar en un cierto reflejo a través de la mente de Alberto de la iglesia de Toledo en esta de Orgaz. Son exactamente el tipo de iglesia jesuítica.

En cuanto al alzado, en toda su estructura domina una norma dilatada de severidad en un movimiento puro de lógica simetría. La

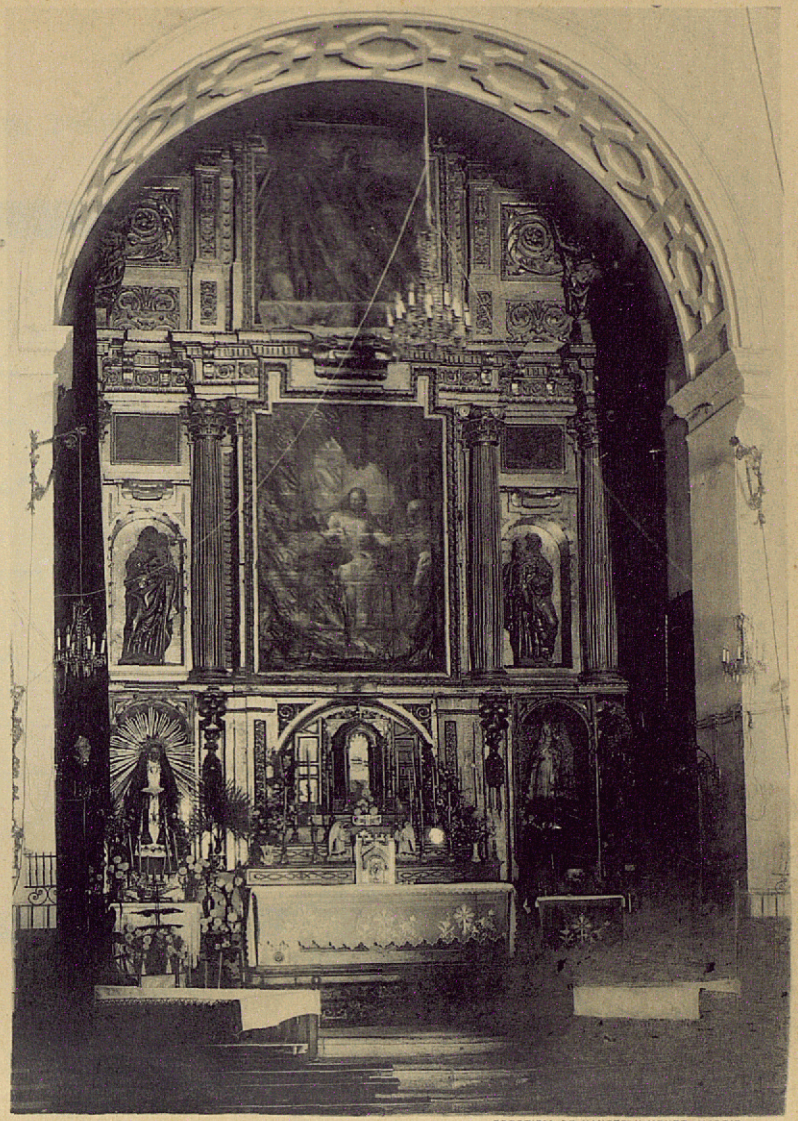


Planta de la iglesia de Santo Tomás, de Orgaz

Iglesia Parroquial de Orgaz (Toledo).



Vista interior del templo obtenida desde la capilla mayor.



FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET, MADRID

Retablo principal, en el centro lienzo de Francisco Rizi que representa "La duda de Santo Tomás"

patente sencillez en el decorado nos participa esas sensaciones suaves de reposo, con reflejos inusitados al espíritu, característico de todas las iglesias jesuíticas. Sin embargo, la nave, con su techo penetrado por cuatro lunetos a cada lado, permite muy holgadamente el derroche de adornos que algunas iglesias del estilo presentan, aquí una simple moldura interpreta el orden de construcción admirablemente. Las pilastras, que arrancan de un macizo bastante pesado, llegan a finalizar en una cornisa puramente barroca que contiene un movido tarjetón propio del estilo, única moldura algo trabajada que distrae en la nave. Los ventanales, potentes de luz que invade en perfecta orientación el templo, presentan un marco no muy profuso en decorado pero con un dibujo típico barroco que, aunque más rico, hemos podido apreciar en otras construcciones de Alberto. Es precisamente la norma del barroco salmantino concebida por los Churrigueras.

La bóveda, que como queda dicho es de medio cañón con lunetos que van a perfilar los recuadros guarnecidos de discreta moldura que se comparten en el espacio central de la nave, tiene una altura de 20 m. que, en relación con las demás dimensiones, ofrece una amplitud que se traduce en una apariencia de monumentalidad que, en verdad, no puede negarse como propia característica de esta construcción. Las capillas, bastante espaciosas y con magníficos retablos, contribuyen a engrandecer este trozo proporcionado de iglesia.

Rico en retablos este templo, hace muy sensible la falta de documentos en el archivo, que nos permitan fecharlos y conocer sus autores.

El retablo de la capilla mayor, que como toda ella pertenece a la anterior construcción, muestra un trazado de corte neoclásico con su amplitud de medidas sometidas a una norma de simetría dirigida por la sencilla uniformidad de las líneas, que guardan una discreta severidad en la ornamentación que le sutiliza en una esbeltez apropiada. Podemos fecharlo aproximadamente, colocándolo en los últimos años del siglo XVII. (Lámina III, A.) En el centro ostenta un lienzo de Francisco Rizi, que lleva la fecha de 1679 y representa la duda de Santo Tomás. Aunque algo deteriorado y con la falta de una oportuna restauración, puede verse como una apreciable obra pictórica de la escuela madrileña del siglo XVII. Nada sabemos del autor del retablo, únicamente que de éste, así como de dos pequeñas imá-

genes de la Virgen y San Juan con un crucifijo en medio que aparecen colocados sobre el arco de la capilla mayor, se habla en documentos anteriores a la iglesia nueva.

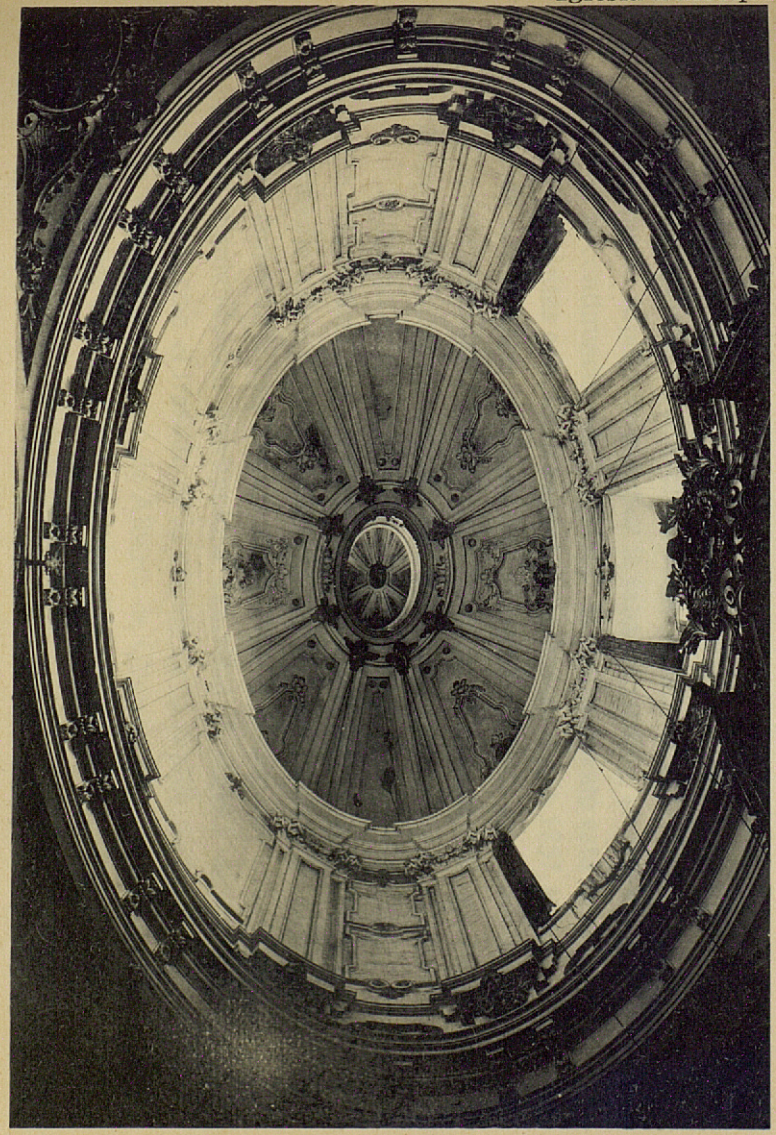
A ambos lados de la capilla mayor, en esos espacios asimétricos que aparecen así como consecuencia de la desviación que sufre el eje de esta capilla con respecto al de la nave, se hallan situados a determinada altura dos retablos pequeños que en contraste con el mayor se presentan cargados de ornamentación en estilo Churriguera, a pesar de lo cual podemos casi afirmar sea su existencia en tal lugar anterior a la nueva iglesia, demostrándolo así la perfecta adaptación que ofrecen al cuerpo de construcción que ocupan. De todos modos pertenecen ya al siglo XVIII.

Partiendo de la capilla mayor, por el lado derecho, nos encontramos con la deliciosa capilla de Jesús. En un retablo primorosamente labrado, atenido a un tipo armónico de formas dentro del barroco, se guarda la imagen de Jesús Nazareno, bellísima talla que contiene una espresión tal de dulzura y serenidad, que diviniza de una manera admirable el dolor humano en esas horas terribles que preceden a la crucificación.

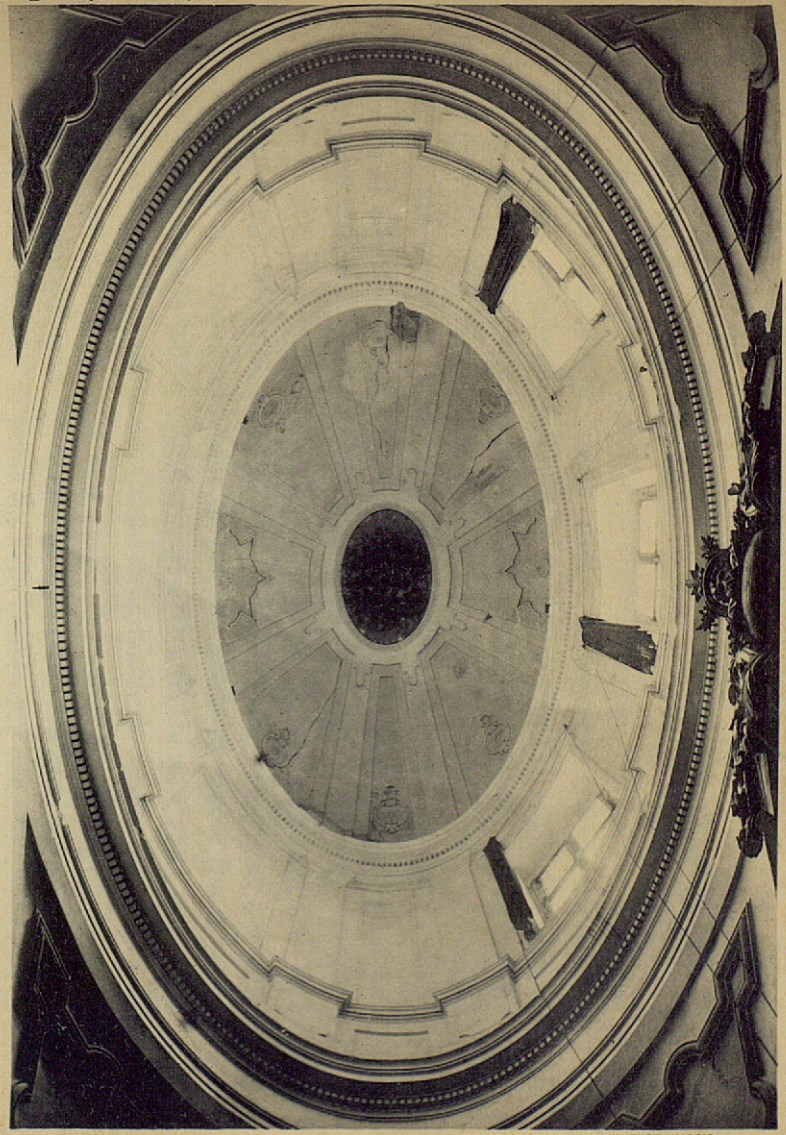
Todo el zócalo de la capilla, en una altura de un metro, es de hermoso mármol de color, traído, según algunos documentos que no determinan el lugar, de canteras vecinas.

Aquí, en esta capilla precisamente, tenemos la firma de Alberto de Churriguera; como artista, en el gracioso y elegante decorado del alzado, y como arquitecto, en la presencia de una cúpula ovalada resuelta en un alarde de proporción extraordinario. Con el yeso forma en las pechinas un bordado de delicada finura en perfecta combinación con el que ostenta toda la cúpula, decorada con gusto admirable pero sin derroche de adornos, por el contrario, más bien sometida a la norma de sencillez que impera en todo el templo como anagrama de ejecución. Tres ventanas en el tambor situadas en el lado correspondiente al exterior ya que, repetimos, la otra parte queda adosada al edificio y, por lo tanto, ciega, permiten el paso de luz precisa para poder admirar el decorado ameno del tambor y respetar en suave escala de tonos la discreta semi penumbra que ofrece la cúpula, perfectamente ornada, para después ser rasgada de nuevo, allá en lo alto, por la luz que penetra enérgica por la linterna, mostrándonos el

Iglesia Parroquial de Orgaz (Toledo).



Parte interior de la cúpula correspondiente a la capilla de Jesús, construída y decorada por Alberto Churriguera.



FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET. MADRID

Interior de la cúpula correspondiente a la capilla del Cristo del Olvido, concluída años después de haber fallecido Alberto Churriguera.

hermoso y digno remate de esta bella y sugestiva construcción, el óvalo perfecto de la cupulina.

Vivo contraste ofrece esta cúpula en cuanto a lo que a su ornamentación se refiere, con la correspondiente del lado izquierdo, la capilla del Cristo del Olvido, la cual presenta su cúpula decorada muy pobremente, apareciendo tan sólo en las pechinas un ligero dibujo a manera de esquema del que la otra ostenta. Pronto encontramos la causa en un documento perteneciente a los libros de fábrica y en el que se dice que en 1757 se traían, para terminar la cúpula correspondiente a la capilla del Cristo del Olvido, así como también para concluir la torre, pizarras de Segovia. Esto nos muestra a qué altura estaban las obras en 1757. La falta de dinero, que no permitió concluir el templo cortándolo en los machones de donde iba a partir el crucero, es la causa originaria de esta sobriedad y falta de ornamentación en la capilla del Cristo del Olvido. Y precisamente el caso de que sea esta imagen la que mayor devoción inspiraba en la villa y muestre su pobreza con respecto a la otra, sostiene nuestra creencia de que la capilla de Jesús ha sido construída cuando abundaba el dinero, probablemente antes de morir Alberto y de iniciarse los paros, que por razones pecuniarias, a intervalos, detenía el avance de la obra. Recordemos el documento citado en que una vecina de Orgaz hace donación de determinada cantidad para comprar unas casas situadas detrás de la iglesia, y que dice cómo no habiendo esperanzas de que se fabrique la capilla mayor, por la falta de medios, se emplee su dinero en la continuación de la iglesia. Este documento está inserto en el libro de visitas eclesiásticas correspondientes al año 1757, fecha que coincide con la antes citada en que se traían pizarras para concluir la capilla del Cristo del Olvido, siendo claro, por tanto, que esta capilla se construyó mediante esfuerzos económicos y a expensas de particulares.

El hecho de traer pizarras para concluir la torre en 1757, se adapta a la noticia que otro documento nos da de que José Sierra fué últimamente quien dirigió la obra, lo que parece demostrar que este maestro construiría esta cúpula, como todo lo último que en la iglesia se hizo, siguiendo con escrupulosa exactitud el diseño de Alberto, como lo confirma el trazado de la cúpula de la capilla de Jesús, en la que se ve patente la mano de Alberto de Churriguera. José Sierra es probablemente el arquitecto que sucedió a Alberto en la dirección de

la obra a la muerte de éste, que tuvo lugar, como ya vimos, en 27 de febrero de 1750.

Ostenta la capilla del Cristo del Olvido un magnífico retablo desarrollado con una fantasía decorativa admirable, que, aunque desde luego sometida a una norma barroca en su estructura, parece buscar una nueva orientación que se hace patente en el hermoso camarín envidriado que luce una arquivolta polilobulada originalísima, que intenta adaptarse a la posición obligada de la imagen de Cristo en la cruz, cobijando sus brazos extendidos, para después reducirse a las dimensiones propias del cuerpo en su colocación vertical. Este retablo no llegó a ser pintado de oro; ha recibido solamente un barniz que lo conserva como si recientemente hubiese sido labrado, lo cual le da una apariencia de ornato más sugestivo y discreto.

Los demás retablos de la iglesia están ricamente dorados, y en ellos se destaca de un modo especial el nicho envidrierado que cobija a la imagen principal y que ocupa el centro de la composición, coronados todos ellos por un capelo curvo que da asiento a un escudo o gran clave maravillosamente trabajada en altísimo relieve. Todo aparece desarrollado con extraordinaria laboriosidad de guirnaldas, conchas, follajes y pedestales movidos y empleados caprichosamente como elementos decorativos.

Estos retablos adaptan admirablemente sus proporciones a las capillas que ocupan, sin embargo, el altar de la capilla del Carmen es anterior a la nueva iglesia, ya que en un documento de 1729 se habla del nuevo retablo, en el que por su parte posterior se trata de hacer una ventana para dar luz a la capilla. En este caso es el único de que se tienen noticias por documentos y que por tanto podemos fechar sobre 1729.

Anterior también y de la misma época que el retablo de la capilla mayor, es el de la de San Francisco, que en toda su construcción muestra la misma mano que construyó aquél.

La forma lamentablemente desastrosa de cómo está rematado el templo, nos induce a examinar con cierto despecho la parte antigua.

Nos encontramos en primer lugar, como ya hemos anotado, con una dislocación apreciable a primera vista de la capilla mayor, puesto que colocados ante ella la vemos corrida hacia el lado izquierdo cerca de un metro fuera del eje de la nave, apareciendo me-

tida en un paredón enorme que fatiga la vista hasta llegar a la bóveda. A partir de los machones o pilastras dobles de las que iba a arrancar el crucero, todo pertenece a la iglesia antigua.

Presenta esta parte vieja una sala capitular bastante holgada, que se comunica, por una puerta algo estrecha y abierta en un muro poco proporcionado, con la capilla mayor, apareciendo en esta lateral al altar. En el otro lado de esta capilla y enfrente a dicha puerta, otra nos conduce a una escalera corta que da acceso a un vestíbulo reducido que a su vez comunica con una estancia de las mismas dimensiones, la cual ostenta una graciosa cupulita de media naranja muy sencilla. De aquí se pasa a un local asfixiado por un paredón en el que se ven aún dos columnas con sus correspondientes capiteles, de los que arranca un resto de arco que sería probablemente uno de los del crucero de la iglesia antigua.

Esta parte, que correspondía al último trozo de la primitiva iglesia, muestra las dimensiones que tendría aquella obra anterior, así como la robustez de los muros que enseñan una pesadez poco regulada en tanta masa, cosa que explica en parte la necesidad que el pueblo, bastante numeroso en habitantes, sentía de ampliarla. Los mismos materiales hacinados sin orden, de que se quejaba Alberto como impotentes en aquella obra, sostienen ahora este trozo, trazado dentro de una norma de tosquedad y rudeza que habían de contrastar y contrastan enérgicamente con las líneas elegantes y seguras de los Churriguera.

Tenemos por tanto en Orgaz un documento en piedra que, aunque sin concluir, acredita la forma y manera de "hacer" de Alberto de Churriguera, de uno de los elementos de esa familia de arquitectos que imaginaron y llegaron a lograr ser nacional un estilo propio tan formidablemente revelado.

En monumentos religiosos como éste, uno de los muchos esparcidos por España entre los tantos que permanecen en el incógnito, no será difícil hallar la patente de este estilo, el estilo llamado de los "pormenores ornamentales" que, con un sentido de vigoroso realismo se ha apoderado de la arquitectura española del siglo XVIII, alzando una barrera de oposición contra la influencia francesa de esta época, que sometió a la mayor parte de los países europeos.

MANUEL CHAMOSO LAMAS

JUAN BAUTISTA MONEGRO

ESCULTOR Y ARQUITECTO

SEGUNDA PARTE

DATOS RELATIVOS A SUS OBRAS

Capilla de la Virgen del Sagrario (1608)

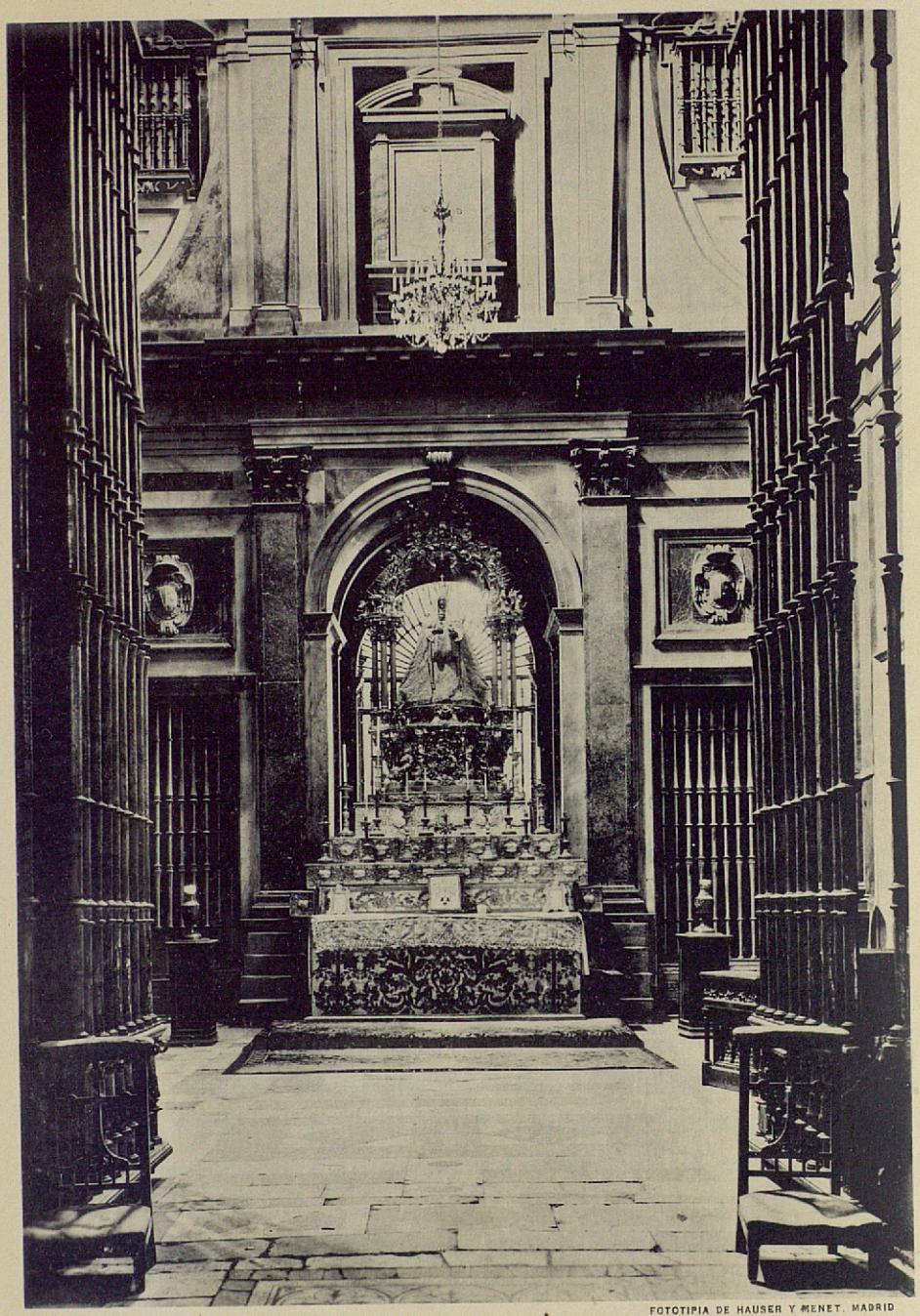
La Santísima Virgen del *Sagrario* ha ocupado en la vida de Toledo puesto distinguidísimo, porque siempre ha sido símbolo de la veneración de este pueblo *mariano*, por antonomasia, y de la fe cristiana hispánica.

Precisaba la excelsa Señora de una suntuosa Capilla en donde se la diera culto con fe máxima, devoción ardiente y veneración suma, para que todos los devotos acudieran a la *Reina de Toledo*, pidiéndola en sus tribulaciones protección y amparo.

Ya desde la época del Cardenal Arzobispo D. Gaspar de Quiroga se inició la idea de construir en la Santa Primada un santuario de Ella digno, pero ocurrida la muerte de aquél antes de acometer la obra, puso los cimientos el Cardenal Archiduque de Austria, su sucesor. Adelantóse muy poco durante su Arzobispado y en el de su sucesor, D. García de Loaisa Girón. El milagro se operó por la devoción y piedad del insigne Cardenal y Arzobispo D. Bernardo de Sandoval y Rojas, que la impulsó y prosiguió espléndidamente, no obstante los enormes gastos que iba a ocasionarle esta obra, hasta verla terminada.

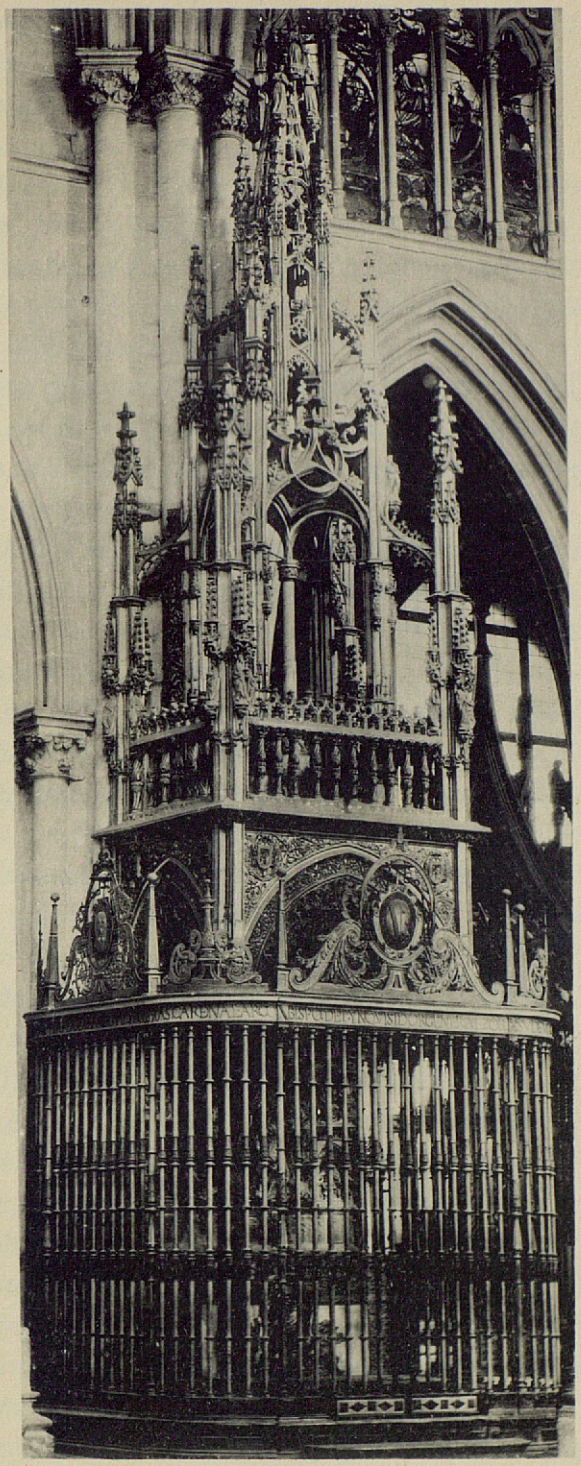
La Capilla del *Sagrario* fué, pues, obra de la fe, del amor y del arte.

Resuelto este Prelado, al hacerse cargo de la archidiócesis, a levantar la obra de la Capilla para su entierro y honor de la Virgen, por concordia que tomó con los señores del Cabildo de la Santa



FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET. MADRID

Capilla de la Virgen del Sagrario.
Toledo.
Catedral Primada.



FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET. MADRID

Capilla de la Descensión.
Toledo.

Iglesia en 29 de noviembre de 1604, pidió para tener la imagen de Nuestra Señora, y para su entierro, de sus padres y hermanos, la Capilla del Sagrario de la Primada.

Desde Valladolid, a donde partió el 7 de mayo de 1605 para asistir al bautismo del Serenísimo Príncipe Don Felipe, hijo de Felipe III, acto que se celebró el día de la Pascua del Santísimo Sacramento, estando en Arroyomolinos, despachó el 9 una libranza, por la cual daba a la fábrica del Sagrario treinta mil ducados para el ornato de la mencionada capilla.

Los planos primeros fueron trazados de orden del Cardenal Quiroga por el escultor y maestro mayor de las obras de la Santa Iglesia, Nicolás de Vergara *el joven*, y presentados a Felipe II en Valladolid, que los aprobó.

Cuando todos veían la esplendidez y actividad extraordinarias con que se levantaba y se hacían lenguas de la utilidad y provecho que reportaba a la Santa Iglesia, ya se aseguraba que «sería fábrica de las más insignes que se conocen».

Artistas de los más insignes trabajaban en esta obra. Los canteros Juan de Sola Iglesia y Francisco Meléndez, en 21 de mayo de 1605, se obligaban a labrar las pilastras y arco de entrada de la capilla; abiertos los cimientos, se acumulaban en el templo jaspes y y mármoles hermosos y variados, procedentes de las canteras toledanas de Urda y de San Pablo de los Montes y de Granada, Tortosa, Alpujarras y Portugal; Pedro de Lizagarate y Miguel del Valle, notables maestros de obras y alarifes, se obligaban, en 1607, a hacer cuatro grandes arcos torales para la bóveda de la cuadra en donde había de estar la imagen, y, en fin, en 10 de septiembre se concertaba con Bartolomé Abril y Juan Bautista Semería, italianos y vecinos de Valencia, la hechura del ornamento que venía debajo del nicho de Nuestra Señora, todo él de mármol blanco, procedente de las canteras de San Pablo.

Era aparejador de la obra y fábrica, Lizagarate; escribano, Juan Vázquez Belluga; solicitador, Gaspar López; encargado de materiales, Gregorio de la Ballesta y sobrestante de las obras, el de la Santa Iglesia, Pedro de la Carrera.

Encomendada la dirección del magnífico santuario a Juan Bautista Monegro, por muerte de su amigo y compañero Nicolás de Ver-

gara, escribía en 12 de mayo de 1608, que esta obra «era de mucha utilidad y provecho para la dicha Santa Iglesia por el ornato y fábrica con que está ordenado se haga, según la traza y modelos que se han hecho para la obra de la quadra; además de ser de mucha autoridad, está compuesta de materiales riquísimos, de los mejores que en España se hallan, como son jaspes de diversos colores y mármoles, y así mismo van ornamentos de capiteles y basas de metal dorados y elegantísimamente labrados, y para todo esto con muy gran cuidado e deboción; su Señoría Illustrísima ha procurado, sin tener respecto a costa ninguna, que se traigan de las partes donde mejor se hallen por remotas partes que sean, y ansí, el hornamento de la parte donde a de estar Nuestra Señora, a procurado, que ansí en la manifatura, como en la materia y elegancia de la arquitectura, exceda todo lo posible a otras obras, y con este intento se vá caminando, y la quadra que a de sêr para su entierro, será una de las pieças más bien adornadas y de más autoridad que aya en toda la Europa, como cosa digna de una imaxen tan santa y debota, y de un príncipe que con tanta deboción se a movido a adornarla, lo qual supuesto, sabe este testigo que la costa deste hornamento e puerta, e rexas de la dicha capilla, que excederá mucho de lo que la dicha Santa Iglesia habrá de gastar, y entiende que se gastarán muy bien, los noventa mill ducados, con lo qual, la obra y fábrica de la dicha Santa Iglesia se escusa de gastar los quarenta mill ducados o más que había de gastar forzosamente para el hornamento de la Santa Imaxen, correspondiendo a la obra del Santuario que se hace nuevo en riqueza y labor y materiales, de más que su Señoría Illustrísima, acabada la dicha quadra de su enterramiento para la fábrica é rreparos della, diez mill ducados, con que sean de comprar quinientos de renta a rrazón de veinte mill el millar, los quales quinientos ducados de renta, se han de ir empleando y se pueden muy bien emplear cada año para más renta, porque seguro quedará acabada y en toda perfección la fábrica del dicho entierro y en treinta o quarenta años no tendrá necesidad de reparos, con lo qual vendrá a comprarse una gran suma de renta para su fábrica y reparos, por las quales dichas razones se hecha muy bien de ver la dicha utilidad que se le sigue a la dicha Santa Iglesia en dar a su Señoría Illustrísima la dicha quadra para su sepulcro y entierro, pues biene a ahorrar los dichos quarenta mill du-

cados, y el Sagrario queda adornado e con más de mill y quinientos ducados de renta para su fábrica y reparos de la quadra, y que no sabe haya inconveniente alguno, daño ni perjuicio en ello, y esto es lo que sabe é la verdad».

Con este y otros dictámenes y resuelto a proseguir en su pensamiento con toda la magnificencia concebido, pidió y suplicó a Su Santidad la continuación y aprobación de los contratos hechos y concesión de la Capilla para los fines que se pretendían; y, en fin, en primero de junio de 1608, mientras las completas se decían, el Deán y Cabildo, trajeron al ilustre Cardenal al Sagrario y le dieron la propiedad y posesión de todo, en la forma acostumbrada. Con mucha devoción y amor, el Cardenal dió las gracias a los asistentes al ceremonioso y simpático acto.

Ya desde este momento corrió a cargo de Bautista Monegro la dirección de la obra por nuevos diseños y orientaciones, publicando seguidamente una notabilísima *Memoria y descripción de esta fábrica*, documento interesante en el aspecto arquitectónico e inédito hasta ahora, como son también las noticias que aportamos.

La hechura de la portada principal; la de acceso a la cuadra en que ha de estar Nuestra Señora; los adornos de arquitectura y arcos en donde ha de estar colocada la imagen; cúpula, linterna y elementos de la cuadra principal; nichos y oratorios en los lados colaterales; solado de la capilla; en fin, cuanto es pertinente a obra tan magnífica. (Documento núm. 9.)

El detalle de la ejecución de tan varios elementos de la capilla, originó las correspondientes escrituras, alguna de las cuales, la de la *obra de los capiteles de la portada primera del Sagrario,* fueron de mano de Bautista Monegro. Por escritura de 23 de junio de 1608, otorgada por el Escribano Alvaro Pérez, el escultor Juan Fernández se obligó a la obra y fábrica de la Santa Iglesia y al señor doctor Juan Bautista de Garay, canónigo y obrero de ella, ha hacer esos capiteles, de la calidad y forma contenidas en las condiciones expuestas. (Documento núm. 10.)

Labrada ya la capilla en 1614, en su parte más importante, el Cardenal hizo el traslado de los restos de D. Fernando de Rojas y Sandoval y doña María Chacón, sus padres, y los de D. Diego, don Fernando y D. Luis de Sandoval, sus hermanos, traídos del monas-

terio de Santa María de Trianos de la Orden de Santo Domingo, en la provincia de León, los cuales fueron colocados en el entierro del lado de la Epístola.

El ornato de la capilla se prolongó hasta el año 1616, pues en esta fecha fué ordenada, por mandado del Obrero Garay, la tasación de algunas obras en ella ejecutadas. Al maestro cantero Alonso de Encinas se le había encargado la terminación de la cuadra del entierro, obra concertada en la cantidad de trece mil reales. «Hizo desde los modillones del entierro que vienen debajo de la primera cornisa sobre que cargan las suelas de la urna, que es todo lo que está embestido debajo de las dichas cartelas con un cuadro de jaspe de Tortosa guarnecido alrededor de listones blancos y negros y mármol de San Pablo, y el cuadro de Tortosa le recuadró y asentó porque se le dieron labrado, e hicieron y asentaron la suela que anda sobre el pavimento, y las faxas de los lados que juntan con las jambas de los oratorios que son de mármol de Portugal, y suben desde dicha suela hasta el arquitrabe de mármol blanco, que todas estas faxas son de mármol de San Pablo; y también hizo, además del concierto, una suela de mármol de Urda que fué añadida, y encima de la urna un cuadrado macizo de mármol de leche y sangre embutido con recuadros y triángulos de diversos colores de piedras por tres partes del referido cuadrado, que todo está hecho y tanteado en el entierro que hicieron los italianos, y asímismo valuó el labrar y poner de los tizones de la pared vieja, como se hace mención en el tanteo y medida de la obra de los italianos.»

Y fueron también obras suyas: la labor de una ventana que cae encima del nicho, remates, la obra del oratorio alto del Cardenal, guarnecido de mármoles y jaspes, dos espejos de mármol, dos nichos para las esculturas de San Pedro y San Pablo, guarnecidos alrededor de mármol serpentino; todo el arquitrabe y cornisa de mármol blanco que ata con el nicho del entierro, el oratorio de los padres del Cardenal y algunos pedestales labrados y pulidos con otras pequeñas cosas. Para esta tasación, Encinas nombró a Miguel del Valle, y el canónigo-obrero, al arquitecto y escultor Toribio González, con asistencia de Bautista Monegro. Como Encinas concertó en 16.500 reales la portada del Sagrario y añadió a ella algunas cosas, que todo importó 1.500, y 13.000 la obra del entierro, con todo lo demás que hizo,

se elevó la suma a 30.377 reales, según declararon aquellos artífices, por escritura ante el Escribano Pedro de Saldo, en 1616.

La obra que Bartolomé de Abril y Bautista Semería, italianos, hicieron de mármoles y jaspes en la cuadra del entierro del Cardenal fué tanteada por del Valle y Toribio González, apreciándola en 99.992 reales; la que Pedro de Lizagarate ejecutó de mármol de San Pablo, pilastras, cornisas en los nichos, etc., del entierro, se estimaron en 12.743 reales.

Una verdadera legión de artistas, dirigidos por Juan Bautista Monegro, colmaron en esta obra toda la suntuosidad y grandeza del arte clásico de la época. Confundidos y barajados en los libros de la *Obra y fábrica*, aparecen, al lado de los más insignes, otros más modestos, y todos ellos «nos dejaron entre esas piedras, esas rejas, esas portadas, un poco de vida, el sudor de sus manos, acaso las lágrimas de últimas tragedias, o el eco de sus risas en horas de ventura.» Y para que no se pierda enteramente la memoria de los colaboradores del maestro montañés, mencionaremos a los que hemos encontrado.

Andrés de Montoya fué el aparejador de la obra; Domingo de Bengoechea, el tenedor de materiales; Pedro Felipe Carrera, el sobrestante, y Juan Vázquez Belluga, el contador de la fábrica.

El rejero Bartolomé Rodríguez hizo las tres primeras rejas y dos colaterales; pesaron todas ellas, mil doscientas veintitrés arrobas, veinte libras y doce onzas, que a cinco reales libra, montaron 5.201.278 maravedís; de otras rejas fué encargado Diego Rafael y el ingeniero Francisco de Silva hizo la reja grande que divide la antecámara de la sacristía, con su solera, las cuatro rejas de las ventanas de las luces y el balcón del oratorio del Cardenal; las doraron Nicolás de Arracas y Gabriel de Córdoba, importando el dorado 3.330.720 maravedís; fué dorador de la clavazón de las puertas Andrés Ramírez; dió el hierro el cerrajero Martín López, y el bronce para las puertas principales el latonero Juan Sánchez de Plaza; Pedro Crespo puso dos tejuelas de latón en esas puertas; las torneó el rejero Francisco de Acuña.

La pizarra la trajo el pizarrero Francisco Rosales; trabajó en obras de carpintería, Francisco Venegas; el maderero fué Francisco de Paraíso; el ensamblador, Agustín Ruiz, hizo los modelos para las

puertas y el ensamblador Pedro de León los de las rejas y doce cuadros para las pinturas de los oratorios. El maestro de albañilería Miguel de Salazar, la yesería de la cuadra de los entierros; el cantero Pedro Martín, trabajó en el solado de esa cuadra; el yeso y cal los proporcionaron Domingo de Bengoechea y Pedro de Espinar; Juan López de Arcelas y Juanes de Aranguren sacaron las losas de las canteras de Urda para el solado de la cuadra y antecámara de los entierros; algunos mármoles de estas canteras los trajo el cantero Juan de Ibarra, y Bartolomé Abril y Alonso de Encinas, aserraron los mármoles y jaspes de San Pablo, Urda y Granada.

El escultor Juan Fernández esculpió las figuras de San Pedro y San Pablo, el cogollo y florón de la media naranja; el milanés Alejandro Brachio hizo dos capiteles y dos basas de bronce; Semería y Abril, el ornamento del nicho de Nuestra Señora y entierro de don Fernando de Rojas, una parte del cornisamento, pilastras y boceles del collarino del entierro del Cardenal y parte del solado de la cámara y antecámara; el nicho del entierro del Cardenal lo hicieron Andrés de Montoya y Encinas.

Los pintores de *Cámara de S. M.*, Carduchi y Caxés, tuvieron a su cargo las pinturas del Sagrario y entierro, concertadas en seis mil quinientos ducados; el pintor Bartolomé del Río doró el florón que cierra arriba la capilla, las esculturas de San Pedro y San Pablo, las cuatro rejas de las ventanas de la cuadra y balcón del oratorio, rejas grandes de la antecámara, dos retablos de los altares; anillo, friso y cornisa de la reja principal; las tres puertas que están debajo de la capilla y nicho del Cardenal; las letras de los cuatro letreros, y doró y pintó el escudo de armas del Cardenal, que está en la segunda reja.

El platero Andrés de Salinas, trabajó en las obras de bronce e hizo un espejo y una fuente palmatoria para el Sagrario; el platero Martín de Villegas ajustó los capiteles y basas de bronce de los entierros y los doró; el platero Baltasar de Villamayor hizo un escudo de armas del Cardenal para el manto de Nuestra Señora; los plateros Lorenzo y Francisco Marchés, hicieron dos capiteles y dos basas de bronce, y en cosas menudas trabajaron el platero Cristóbal Navarro y el dorador Miguel Pérez.

El bordador Felipe Corral, bordó diez escudos sobre tela en

ornamentos del altar portátil y el manto de perlas para Nuestra Señora del Sagrario; hizo las vidrieras para la capilla el maestro vidriero José de la Vía, y algunas otras se trajeron de Milán; de algunas obras menudas se ocupó Juan del Puerto y, finalmente, Bautista Monegro, también tomó parte en la hechura de algunas obras.

Todos esos oficiales y peones empleados en la suntuosa fábrica, recibían sus jornales de la hacienda del Cardenal, y, a la terminación de la obra, en 1616, algunos de ellos acudieron a él buscando remuneración a su trabajo, y como merced singular por éste, «asistencia y cuidado que cada uno a tenido en lo tocante a las obras de la capilla y entierro del dicho Señor Illustrísimo y de los señores sus padres y hermanos», dispuso se librasen dos mil reales a Bautista Monegro; quinientos a Andrés de Montoya, e iguales sumas a Bengoechea y Felipe Carrera; mil cien, a Vázquez Belluga y trescientos al clavero Juan de Vargas, según consta en escritura de finiquito otorgada en Toledo a 4 de noviembre por ante el Escribano Gabriel de Morales.

El traslado a esta Capilla de la Santísima Imagen tuvo magnífica y piadosa celebridad, el 30 de octubre de 1616; graves solemnidades y eclesiásticas ceremonias unidas a festivos regocijos, acompañaron a la fiesta, la cual enaltecieron e ilustraron los Reyes y personas de la nobleza y letras con su asistencia, constituyendo todos estos actos días gloriosos para Toledo.

El contraste fué notorio, cuando dos años más tarde, al ocurrir la muerte de este generosísimo Cardenal, en Madrid, el viernes 7 de diciembre de 1618, se convirtió la Capilla en suntuoso túmulo para celebrar las exequias que le correspondían y darle sepultura.

Muerto el Cardenal, fué puesto su cuerpo en la iglesia de las Descalzas Capuchinas en un túmulo muy autorizado en donde estuvo tres días; salió de la Corte el miércoles 12, acompañado del duque de Cea, conde de Saldaña y Casarrubios, marqués de Alcañices, don Baltasar de Zúñiga, del Consejo de Estado, D. Francisco de Cisneros y Castro, D. Diego Ramírez y de otros muchos caballeros y de las órdenes religiosas, y con la familia del Cardenal llegó a Getafe, a Illescas después, y el viernes al Hospital de San Juan Bautista o de

Afuera, en donde se puso un túmulo alto y se dijeron misas y vigilias; el sábado por la mañana se sacó del Hospital, poniéndose entre las dos puertas del Cambrón donde estaba otro túmulo cubierto de bayeta y brocado negro. El cabildo, con la clerecía, órdenes, parroquias, cofradías, etc., llegó a esta puerta, y trajeron el cuerpo en procesión a la Santa Iglesia, donde se puso en un túmulo construído entre los dos coros, diciéndose la vigilia y misa mayor de requiem y, acabada, se llevó el cuerpo a la Capilla del Sagrario donde, en otro túmulo, se puso la caja, y así puesto, el duque de Cea, en nombre de los de Lerma y Uceda, su padre y abuelo, como testamentarios, entregaron dicho cuerpo para enterrarle en la Capilla; el primero, abrió la caja, alzó la primera tabla de ella y de la segunda de plomo, hizo abrir una ventana pequeña y descubrir el rostro del Cardenal y volvió a tapar por su mano, entregando las llaves al doctor Alvaro de Villegas, canónigo magistral y vice-deán de la Santa Iglesia, el cual se hizo cargo de la caja para colocarla en el hueco de la pared del lado del Evangelio; no se pudo poner inmediatamente, porque hubo que hacer un poco de obra para la entrada de la caja, la cual, construída el 17, quedó sepultado el «*Cardenal de la Virgen del Sagrario.*»

Procede hacer en estas páginas, aunque solo sea someramente, la descripción de esta obra de Bautista Monegro, la más importante de las suyas en el aspecto arquitectónico. Pedro de Herrera, el cronista de la traslación de la Sagrada Imagen del Sagrario a la Capilla, dedicó buen número de páginas de su libro a la descripción minuciosa de las obras, y a él podríamos seguir. Mas por el lenguaje y tecnicismo como está escrita, preferimos valernos de la obra de Parro, inspirada, no obstante, en aquel autor.

«La portada de esta Capilla consta de dos cuerpos de arquitectura greco-romana, de orden compuesto. Consiste el primero en cuatro medias columnas y dos medias pilastras de mármol rojo, que asientan con sus correspondientes basas de mármol blanco sobre un zócalo de jaspe oscuro, y éste descansa encima de unos magníficos pedestales de seis piés sobre el nivel del pavimento. El hueco entre estas columnas y pilastras ofrece un arco con sus jambas y dovelas de mármol blanco. Sobre los capiteles de las columnas y la clave de este arco corre el arquitrabe y cornisa del mármol blanco y el friso

del color de sangre, conteniendo en el mazizo, entre sus dos resaltos, una inscripción latina, que traducida, dice:

Tesoro sagrado o Relicario y sepulcro de D. Bernardo de Sandoval y Rojas, Cardenal Arzobispo de Toledo. Año 1610.

«.....el segundo cuerpo consiste en un átrio, en cuyo centro se forma un recuadro de mármol blanco que sirve de campo a un hermoso escudo de las armas del Cardenal. Encima de este frontispicio se contemplan trés estátuas del repetido mármol blanco y tamaño natural que representan a Nuestra Señora y a sus lados, arrodillados, San Ildefonso y San Bernardo.

«Cierran el arco referido dos clases de puertas, una más exterior, que consiste en una verja de hierro, y otra interior que és de maderas finas.

«El medio punto del arco se llena con una especie de abanicos que forman otros balaustres sobre pino, saliendo, a manera de rayos, del centro, en que hay otro escudo de armas del Cardenal.

«Penétrase por otra gran puerta en una pieza cuadrada, la cual sirve de antecapilla o vestíbulo a la de la Virgen del Sagrario, y se titula capilla de Santa Marina: toda ella está pintada al fresco, obra de Vicente Carducci y de Eugenio Cajés.

«La capilla es otro cuadrado como su vestíbulo, pero de mayores dimensiones; toda ella está revestida de preciosos mármoles, lo mismo que el pavimento, que los muros y la cúpula en que remata, a excepción de los recuadros que fueron pintados al fresco por Cajés y Carducho, o están cubiertos con lienzos ejecutados por los mismos; toda la capilla está labrada a cuatro haces, es decir, que tiene cuatro fachadas, constando cada una de trés cuerpos de arquitectura, todos de órden compuesto sobre los cuales se levanta la preciosa y elegante cúpula que sirve de cubierta a este grandioso recinto.

«La fachada del Norte, que és la del frente principal y en la que se ostenta el Altar de Nuestra Señora, tiene en su primer cuerpo cuatro pedestales resaltados de mármol, en que asientan otras basas de bronce dorado, y sobre ellas se eleva igual número de pilastras cuadradas, de séis dedos de resalto, dos piés de ancho y veinte de alto, incluyendo los capiteles, que también son de bronce dorado, así como las pilastras de mármol Rosillo con filetes mas oscuros.

Dos de estas arriman a los ángulos, como las que hay en las otras fachadas, y las dos restantes quedan en medio del frontis a conveniente distancia para dejar que se formen trés huecos entre las cuatro. Los dos laterales son iguales en todo, cuadrados, con marcos resaltados de mármol blanco, y cerrados por rejas de dos hojas con balaustres tomeados, plateados y dorados, sirviendo estas dos puertas de paso para el Relicario; encima de ellas, en el espacio que todavía queda hasta la cornisa de este primer cuerpo, hay un recuadro de mármol carmesí, en cuyo centro se contemplan lindísimos escudos de las armas del Cardenal Sandoval.

«El hueco de enmedio es un arco abierto de diéz piés de ancho por veintidos de alto, con su marco y vuelta de marmol como los laterales y su arquitrabe compuesto, teniendo por clave una cartela de bronce dorado. En este hueco se contempla la sagrada Imágen sobre su magnífico y riquísimo trono.

«El segundo cuerpo de esta misma fachada descansa sobre la cornisa volada que corona el primero. En el centro de este segundo se forma un atrio que consta de dos pilastras del mismo órden de arquitectura que el resto de la capilla, las cuales se levantan a plomo de los más interiores del primer cuerpo; estas reciben el cornisamento que es un frontispicio semicircular superado de dos acroterias que rematan en globos de metal dorado; de uno y otro lado arriman a las pilastras dos contrafuertes aovados en un cuarto de elipsis que van a morir en los ángulos de la fachada, en cuyo punto se alzan, a plomo también de las dos pilastras esteriores del primer cuerpo, unas pirámides del dicho marmol coronadas por otros globos de bronce dorado a fuego. En los dos espacios laterales que los contrafuertes dejan al descubrir su curva, hay unas ventanas resguardadas por rejas doradas. Entre las dos pilastras del frontispicio se contiene otro hueco, que cae precisamente sobre el arco de abajo con marco y moldura de mármol carmesí.

La fachada del Mediodía no ofrece en su primer cuerpo cosa notable. El segundo cuerpo ofrece en este frente: primero, dos hornacinas en que se contemplan dos estátuas de tamaño natural, que representan a San Pedro y San Pablo, y son de bronce dorado a fuego, de una sola pieza. Por encima de estas hornacinas hay otras dos ventanas exactamente iguales a la que se ha dicho que están

enfrente de ellos en la fachada del Norte, y en el centro, sobre el frontispicio del arco existe un gran balcón con su antepecho de balaustres dorados, con cristales cogidos con bronce, el cual corresponde a un oratorio que hizo construir allí el Cardenal para venirse desde su palacio a hacer oración a Nuestra Señora. Entre el balcón y las ventanas de sus costados quedan otros dos espacios entre largos en que están pintados al óleo San Fabián y San Sebastián.

«Las fachadas de los costados son iguales entre sí, a excepción del contenido de las inscripciones sepulcrales y de los Misterios de Nuestra Señora que hay pintados al fresco con sus recuadros, así como las historias que representan los lienzos de los oratorios.

«Para dar una idea más clara, dividiremos cada uno de los dos primeros cuerpos de estas fachadas en trés compartimentos o secciones verticalmente murados. Los compartimentos de en medio presentan en cada lado un magnífico sepulcro. Estos nichos están encerrados en cuerpos de arquitectura, cuyas pilastras asientan sobre repisas voladas, y tienen por cornisamento unos frontones rotos en su centro para recibir unos grandes escudos de la Casa de Sandoval y Rojas, y las urnas, que son de una pieza, tienen en su centro superior unas pirámides con globos dorados, los cuales se levantan sobre dados de bronce que las sirven de asiento y en su centro inferior unos florones o cogollos del mismo bronce. En el del muro occidental (lado del Evangelio), yace el Cardenal, y en el de enfrente sus padres y hermanos. Los oratorios son cuadrados y se contienen en ellos lienzos pintados por Cajés y Carducho.

«En el segundo cuerpo se notan las pilastras a los ángulos como en los de abajo; en el medio de la fachada hay en cada lienzo una ventana en su marco de mármoles y coronada por un frontón; en las vidrieras que tienen, ostentan escudos de armas con cristales de color. En las cuatro secciones laterales, hay otras tantas pinturas.

«El tercer cuerpo es igual en todas cuatro fachadas, diferenciándose únicamente en que el espacio que en las de N., E. y O. ocupan las ventanas que ahora diremos, tiene en la de Mediodía indicada la misma ventana con su marco de mármol como las otras, pero aquí está tapiada. En todo lo demás son iguales y consisten en cuatro arcos torales que se forman sobre la cornisa del segundo cuerpo, repartiéndose el espacio que encierran en otros tres compar-

timentos; el del centro, en cada lienzo es una ventana; los ocho espacios o secciones laterales contienen igual número de frescos, en cada uno de los cuales se representa en figura colosal uno de los ocho doctores de la Iglesia. En los ángulos se forman cuatro pechinas y en ellas pintaron nuestros consabidos artistas otros tantos frescos.

«La coronación de toda esta magnífica fábrica es una soberbia cúpula o media naranja que se levanta sobre el anillo circular de mármol que forman los arcos torales con las pechinas: divídese en ocho compartimentos que comienzan por otros tantos *tondos* o claraboyas, cuatro de ellos abiertos a la lúz y los otros cuatros cerrados y pintados en ellos al fresco los cuatro Evangelistas. Desde las claraboyas suben los ocho compartimentos formando recuadros mistos en disminución, siendo todo de mármol como cuanto hay en la capilla, y en aquellos están pintados ángeles que vuelan y otros ornatos hasta llegar a un gran círculo que contiene otros más pequeños hasta cerrar con un primoroso florón de bronce dorado, que sirve de clave.»

Tal es la obra capital ejecutada por Monegro a poco de construídos sus cimientos. El gusto de la época contribuyó a darla alguna pesadez, más no obstante, produce impresión profunda de magestad y grandeza. Una nota de verdadera brillantez en esta obra, es la de la portada principal, magnífica y de buenas proporciones, seguramente lo mejor que Bautista Monegro hizo en este aspecto. De cualquier punto que se la contemple se notan aquellas características. En toda la obra abundan los detalles ricos y significativos. Es, en fin, esta Capilla, un verdadero panteón, museo y joyero.

Obras en la Capilla de la Descensión de Nuestra Señora (1609)

Unida esta capilla al anteúltimo pilar de la segunda nave, en el lado del Evangelio y frente a la capilla de doña Teresa de Haro, se admira, con sus sorprendentes recuerdos, bella y elegante por sus elementos componentes: «una especie de pabellón piramidal aislado, que arrima al pilar y semeja en su forma a la torre de la Catedral», o, por mejor decir, a una custodia gótica, formada de tres cuerpos; el primero, compuesto de hermosas columnas con basas y capiteles corintios, sobre los cuales se forman airosos arcos góticos llenos de

ornatos de exquisito gusto; sobre él, el segundo, con antepecho a los cuatro frentes y en el centro una columna para apoyo de su bóveda; en las esquinas pirámides con crestería en las que estriban arbotantes para dar apoyo a los pilares de sus arcos, y, por encima de estos, constituyendo el tercer cuerpo, sobresalen agujas entrelazadas por adornos caprichosos. Lucen en esta gentilísima obra estatuítas de ángeles y Santos y se corona con una estatua de la Virgen. Los mármoles, dorados y otros lindos ornatos, contribuyen a embellecerla. No se había dicho hasta ahora quién fuera su autor; el insigne entallador, amigo y colaborador del famoso Juan de Borgoña, *Diego Copín de Holanda, el padre*, y fué construída en los primeros años del siglo XVI, en la época del célebre Arzobispo Fray Ximénez de Cisneros.

Dentro de esta originalísima fábrica, aparece la mesa de altar de rico alabastro y, sobre ésta, el retablo, también de la misma materia, obra del famoso escultor Felipe de Vigarní, en estilo plateresco. Está firmada por el artista.

Esta Capilla es augustísima por el hecho portentoso a honor del cual el genio de Ximénez de Cisneros la erigió. La excelsa Madre de Dios descendió de los Cielos para imponer a San Ildefonso la casulla, santificando, de esta manera, el templo toledano. Testimonio de este suceso es una piedra donde la Virgen posó sus divinas plantas, la cual se halla encerrada en una caja de jaspe encarnado, situada en el lado de la Epístola junto a la mesa del altar. Reliquia tan preciada presenta las huellas de las generaciones de devotos que la han tocado con sus dedos al adorarla.

Para aumentar su peregrina belleza, el insigne Cardenal Sandoval y Rojas, con magnífica esplendidez, la circundó de reja, la adornó con escudos de sus armas y la ensanchó, haciendo en ella pedestal, gradas, credencias, y, a ambos lados, dos cuerpos de arquitectura de mármoles de varios colores; el del lado del Evangelio, con una leyenda alusiva al generoso reparador de la Capilla; el del lado de la Epístola, con una pintura del milagro de la *Descensión*, un versículo del Salmo 131 y el escudo del Cardenal: *Sandoval-Rojas.*

De la ejecución de este ensanche y ornatos referidos, fué encargado el escultor y arquitecto montañés Toribio González, por escritura de obligación otorgada en 29 de octubre de 1609, ante el

Escribano Alvaro Pérez, comprometiéndose a hacer esta obra por las condiciones que fueron redactadas por Juan Bautista Monegro, a cargo del cual corrió la dirección de estos trabajos. (Documento núm. 11.)

PALACIO DE BUENAVISTA. (1610.)

En la margen derecha del Tajo y a sus orillas casi, en un extremo de la Vega de San Martín, se levanta esta encantadora recreación del Cardenal D. Bernardo de Sandoval y Rojas, fundada a emulación de la quinta del Cardenal Quiroga. Hoy es de la propiedad del ilustre conde de Romanones.

Martín Gamero, en su hermosísimo libro *Los Cigarrales de Toledo*, escribió acerca de esta deliciosa residencia lo siguiente: «Magníficos jardines, donde había copiado el deseo las maravillas de Zahara, fuentes de mármol alabastrino, estatuas representando Ninfas y Deidades del Olimpo pagano, millares de aves raras presas en vistosas pajareras, plantíos estensos de frutales y olivas, bosques cuajados de pinos, abetos y castaños, y por remate de este cuadro un palacio de severas formas, colocado en medio con miradores a la ciudad y al río, tal era el teatro que para sus diversiones literarias habían escogido los ingenios toledanos.»

El malogrado poeta Medinilla, cantó en un poema titulado *Descripción de Buena Vista*, «el mapa pintoresco de las bellezas que acumuló aquél prelado generoso», en este palacio.

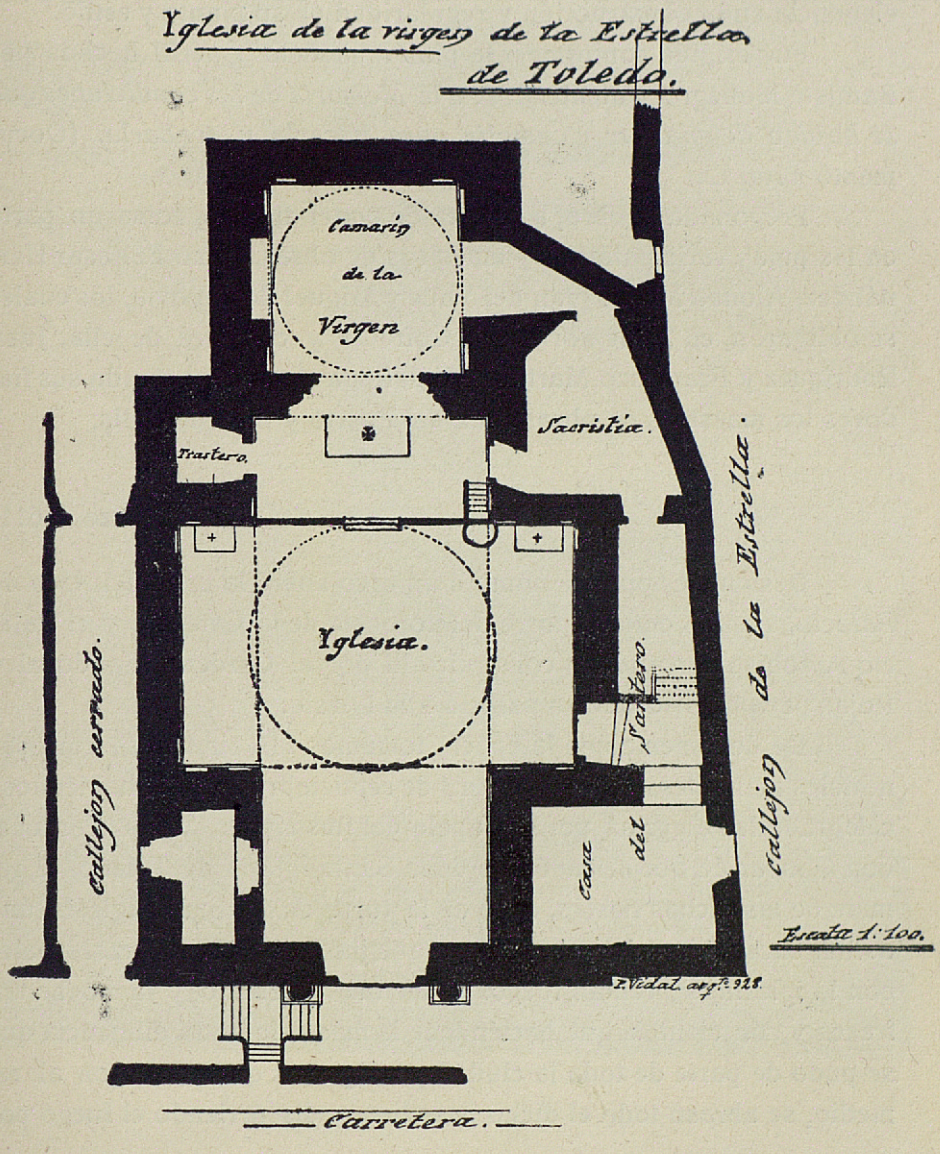
Correspondiendo en el orden arquitectónico a las tendencias de la época, Juan Bautista Monegro dirigió sus obras, en las que trabajaron los más acreditados artistas de la ciudad y algunos de fuera de ella. Los pinceles de Blas de Prado, hermosearon sus magníficas estancias en fines del siglo XVI.

De mano de Bautista Monegro fueron redactadas las condiciones para hacer algunas obras, como las correspondientes *al estanque de los jardines*, en 10 de enero de 1611, en el cual trabajaron el alarife Juan de Orduña y el maestro de albañilería Miguel de Salazar; y *las condiciones con que se ha de hacer la cuadra de Buena Vista*, o sea, el salón principal del palacio, datadas a 29 de junio, obra rematada en los maestros ya referidos, juntamente con Andrés de Haro y Juan Cabezas, maestros también de albañilería.

Todo cuanto en este magnífico sitio se hacía, tenía que ser «a vista y contento» de tan insigne maestro de obras.

Ermita de la Virgen de la Estrella (1611)

De planta de cruz latina; el centro, cubierto de elegante cúpula, y los costados, con bóveda de cañón. Su ingreso principal, capillas interiores y camarín de la Virgen, se cubren también con cúpulas



sobre pechinas. La ornamentación es detallada en los capiteles de las columnas y pilastras. Se clasifica este templo, dentro del estilo greco-romano, en el orden dórico.

El ingreso, de magníficas proporciones, está formado por un arco moldurado, flanqueado por columnas dóricas sobre pedestales, rematando en un romanato partido, el cual deja en su centro una hornacina, en donde está colocada una imagen de la Virgen con el Niño en brazos, estatua de escaso mérito.

Son dignas de anotarse en esta obra las características de elegancia en la construcción y regularidad de su planta y estilo.

Fué erigida conforme a la planta, modelo y perfil hechos por Bautista Monegro, y ateniéndose a la *Memoria de las condiciones que se habían de guardar y cumplir para hacerla y acabarla.* (Documento núm. 12.)

Pregonada la obra, a usanza de aquel tiempo, tomaron parte en las pujas varios alarifes y maestros de obras, como Baltasar Hernández, Alonso Mejía, Juan del Valle y Miguel de Segovia, los cuales se obligaron, en 27 de abril, a la Cofradía y cofrades de ella, Juan Rodríguez y Francisco Martín de Vidales, a ejecutarla, siendo sus fiadores los maestros de obras Juan del Puerto y Juan de Celis.

El Pasadizo (1611)

Desígnase con este nombre un arco sobre la calle del *Arco de Palacio*, situado entre la torre del noroeste de la Catedral y el Palacio Arzobispal, mandado construir allí por el Cardenal Sandoval y Rojas para bajar desde su palacio a la iglesia.

De documentos de la época, tomamos las siguientes curiosas noticias atañentes a esta obra: en 3 de septiembre de 1610, habiéndose celebrado las alegrías por el Capelo del ilustrísimo Señor Cardenal don Gaspar de Borja, canónigo de la Santa Iglesia de Toledo, al remate de las dichas fiestas, cayó de la torre de la Santa Iglesia una astilla encendida sobre el pasadizo que junta las casas arzobispales con la iglesia, y prendió fuego, y fué tán repentino y la noche tan fresca y con vientos, que haciéndose la más esforzada diligencia que se pudo de parte de toda la ciudad y religiosos que acudieron al remedio, se abrasó todo el dicho pasadizo, y discurriendo el fuego por



FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET. MADRID

Arco del Palacio Arzobispal a la Catedral Primada.
Toledo.

los aposentos vecinos del claustro, hizo grandísimo estrago, hasta que fué Nuestro Señor servido de oir los ruegos de sus devotos que sacaron el Santísimo Sacramento en procesión de muchas lágrimas. Cosa maravillosa que en llegando el Sacerdote que llevaba la Hóstia consagrada a vista, cesó el fuego sin pasar un punto adelante, y vuelta la procesión dando gracias a Nuestro Señor, se remató el incendio, y avisado del caso el ilustrísimo señor don Bernardo de Sandoval y Rojas, mi señor, Arzobispo de Toledo, su Señoría Ilustrísima a su costa, mandó reedificar el dicho pasadizo.

Bautista Monegro dictó las condiciones para hacer esta obra, la cual carece de carácter y gracia, a pesar de los escudos de armas, cruz y algunos otros ornatos que contiene. (Documento núm. 15.)

El 18 de octubre, el canónigo y obrero Gaspar Ybáñez Tofiño, presentó ante el Escribano Público las referidas condiciones. El 19 se presentaron los excelentes artífices Juan de Orduña, Mateo Pérez, Juan del Valle y Baltasar Hernández. Estos dos últimos se encargaron de ejecutarla, por precio de quince mil reales, y con lo que fué añadido a la obra, montó toda la fábrica, quinientos treinta y siete mil doscientos ochenta maravedís.

Obras en la iglesia de San Justo y Pastor (1612)

Ni Sisto Ramón Parro en el pasado siglo, ni Ramírez de Arellano en éste, dieron noticia alguna de las obras ejecutadas en 1612 en la nave central de esta interesante iglesia toledana.

Debía hallarse muy ruinosa su nave central cuando fué acordada esta interesante obra *de las columnas y pilares que se habían de hacer y poner en esta iglesia*, y de la cual obra, por provisión de los señores del Consejo de la Gobernación del Arzobispado, datada a 5 de noviembre, fué encargado el entallador y maestro de arquitectura Toribio González.

Las posturas, condiciones y traza para ejecutarlas, fueron hechas por Bautista Monegro, y la escritura otorgada por ante Gabriel de Morales.

Toribio González también dió su traza e hizo condiciones y postura con el cura y mayordomo de la iglesia, las cuales, examina-

das por su paisano y amigo Bautista Monegro, originaron un informe que fué aprobado íntegramente (Documento núm. 14), según se deduce de la escritura de obligación de esta obra, documento este, otorgado ante el Escribano Gabriel de Morales, en 27 de noviembre.

Toribio González, al aludido informe añadió: que «hacía la obra de cantería para la referida iglesia, que son cuatro columnas redondas y los pilares con dos columnas terciadas, cada uno con las condiciones y traza aprobadas por Juan Bautista Monegro, haciendo por su cuenta también, los apuntalados y derribados de los pilares de ladrillo, donde se habían de asentar las dichas columnas, y que los había de piedra berroqueña de las Ventas con Peña Aguilera (Toledo).»

Capilla mayor de la iglesia de Santa Leocadia (1612)

Algunos particulares de Toledo pidieron, por estas fechas, al cura y mayordomo de esta iglesia parroquial, para su entierro y de sus descendientes, el coro y capilla mayor, ofreciendo dotar a la iglesia de ciertas limosnas.

Y uno de los que hicieron postura para que se le diese en propiedad la mencionada capilla, fué el canónigo de la Santa Iglesia de Toledo, José Pantoja Montero, por la mucha devoción que tenía a esta parroquia «donde está la cueva que fué casa y morada de la bienaventurada Santa Leocadia».

En el documento petitorio exigía las siguientes condiciones:

Que había de ser suya y de sus herederos y sucesores para siempre jamás; que en ella se había de enterrar dicho canónigo y sus hijos, herederos y descendientes legítimos suyos y de doña María de Figueroa su legítima mujer difunta; que en la dicha capilla mayor había de hacer bóveda y poner reja a su voluntad, así como tumba, nichos, bultos, lucillos, escudos y armas y retablo.

Dió de limosna veinte mil maravedís de censo en cada un año a razón de veinte mil maravedises el millar, que el principal de ellos montaba cuatrocientos mil maravedís, impuestos sobre sus bienes y hacienda.

Demás de esto, se obligó a su costa «a deshacer la parte que

reste del edificio que tiene la dicha Capilla mayor y boluerla a hacer y reedificar conforme a la traza que tiene dada Juan Bautista Monegro, con que abiendo de poner de cuadrado la cabecera de la dicha capilla mayor conforme a la dicha traza, se ayan de dar los rincones y sitio que la dicha iglesia tiene y le pertenecen a las espaldas de la dicha capilla mayor por la parte que cae a la plaçuela de Santo Domingo, con más los materiales que procedieran y se sacaren de lo que así se deshiciere y derribare».

Se le dió la propiedad en 22 de noviembre de 1612, otorgándose las oportunas escrituras el 26 por el Escribano Gabriel de Morales.

Nuevas reformas en la anterior iglesia parroquial (1614)

Nuestro querido y llorado amigo el historiador y arqueólogo Ramírez de Arellano, en su obra *Las Parroquias de Toledo*, compuesta por datos recogidos de los libros de *Obra y Fábrica* de sus iglesias y de otros del *Archivo diocesano*, ya apuntó interesantes novedades pertinentes a la parroquial de Santa Leocadia, entre ellas, que el templo debía tener una sola nave que abarcaba las actuales, y Monegro la dividió, en 1610, poniéndola las columnas que ahora las separan, pagándosele, en estas fechas, doce reales «de hacer las condiciones por la fábrica de los pilares que sean de hacer en la iglesia»; de modo que la transformación del templo de románico en mudéjar a greco-romano, fué obra del ilustre constructor montañés.

Algo más podemos escribir ahora relacionado con la transformación profunda de esta iglesia.

En 1614 era cura de ella el licenciado Pedro de Herrera, y mayordomo Alvaro Fernández, de Madrid, los cuales hicieron relación al Ilustrísimo Señor Cardenal de Toledo, Sandoval y Rojas, que, para efecto de poner cuadrada la Capilla mayor, habían tratado con los capellanes del monasterio de Santo Domingo *el antiguo*, les diesen unos rincones que salían a la plazuela, para que en ellos se pudiese poner dicha capilla mayor, conforme a la forma propuesta por Juan Bautista Monegro y Jorge Manuel Theotocópuli, el hijo del famoso Dominico, *el Greco*.

Como la obra expresada era de mucha consideración y adorno,

el referido Cardenal dió, en 8 de marzo, la correspondiente licencia para ejecutar esa obra.

En su vista, se redactaron las «condiciones con que se ha de hacer y adornar la capilla mayor de la iglesia parroquial de Santa Leocadia desta Ciudad de Toledo.» Llevan la firma del alarife Juan del Valle.

Comprende el proyecto los siguientes extremos: adornar la planta y montea que para esta obra estan hechas, que es de órden corintia; quitar el retablo, armarle y ponerle en la parte que se señalare; hacer todo el respaldo del retablo sin llegar a la bóveda de la capilla, y hacerle de cuadrado tomando del sitio de afuera lo que fuera menester para ello, conforme a la declaración que acerca de esto hicieron Juan Bautista Monegro y Jorge Manuel Theotocópuli; que en la altura y manera de guarnición, se había de guardar lo que aparece en la montea B, con sus pilastras planas y capiteles corintios labrados de yeso, y bases de piedra berroqueña; hacer otro arco para la capilla, gradas de altar y una bóveda debajo del ámbito de la capilla mayor; unos nichos a una y otra parte del retablo; solar bién toda la capilla y hacer una escalera para el servicio de la bóveda.»

Intervinieron, pues, en la reforma de esta capilla, Bautista Monegro y el hijo del *Greco.* Es la primera vez que ambos artistas figuran juntos en un documento protocolario. Bautista Monegro no debió ser muy afecto al pintor cresano.

El Comandante García Rey

(Continuará.)

Gráficas Marinas.—Conde Duque, 14.-Teléfono 40851.-Madrid



FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET - MADRID

Juanelo Turriano. - Por Juan Bautista Monegro

TOLEDO. Museo de Santa Cruz