

UNIV.  
DE  
MADRID

TRABAJO  
DE  
INVESTIGACION







LIBRARY OF THE  
MUSEUM OF MODERN ART  
1000 5th Ave. New York 17, N.Y.

TRABAJO DE INVESTIGACION

MINISTERIO DEL AGRICULTO







*Donativo del autor  
1973*

INSTITUTO AMATLLER  
DE ARTE HISPÁNICO

# TRABAJOS DE INVESTIGACIÓN

---

## HISTORIA DEL ARTE







UNIVERSIDAD DE MADRID.—FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

---

# TRABAJOS DE INVESTIGACIÓN

ELABORADOS POR LOS ALUMNOS

EN LA CLASE DE

## HISTORIA DEL ARTE

DEL DOCTORADO DE HISTORIA

EN EL CURSO DE 1917-1918

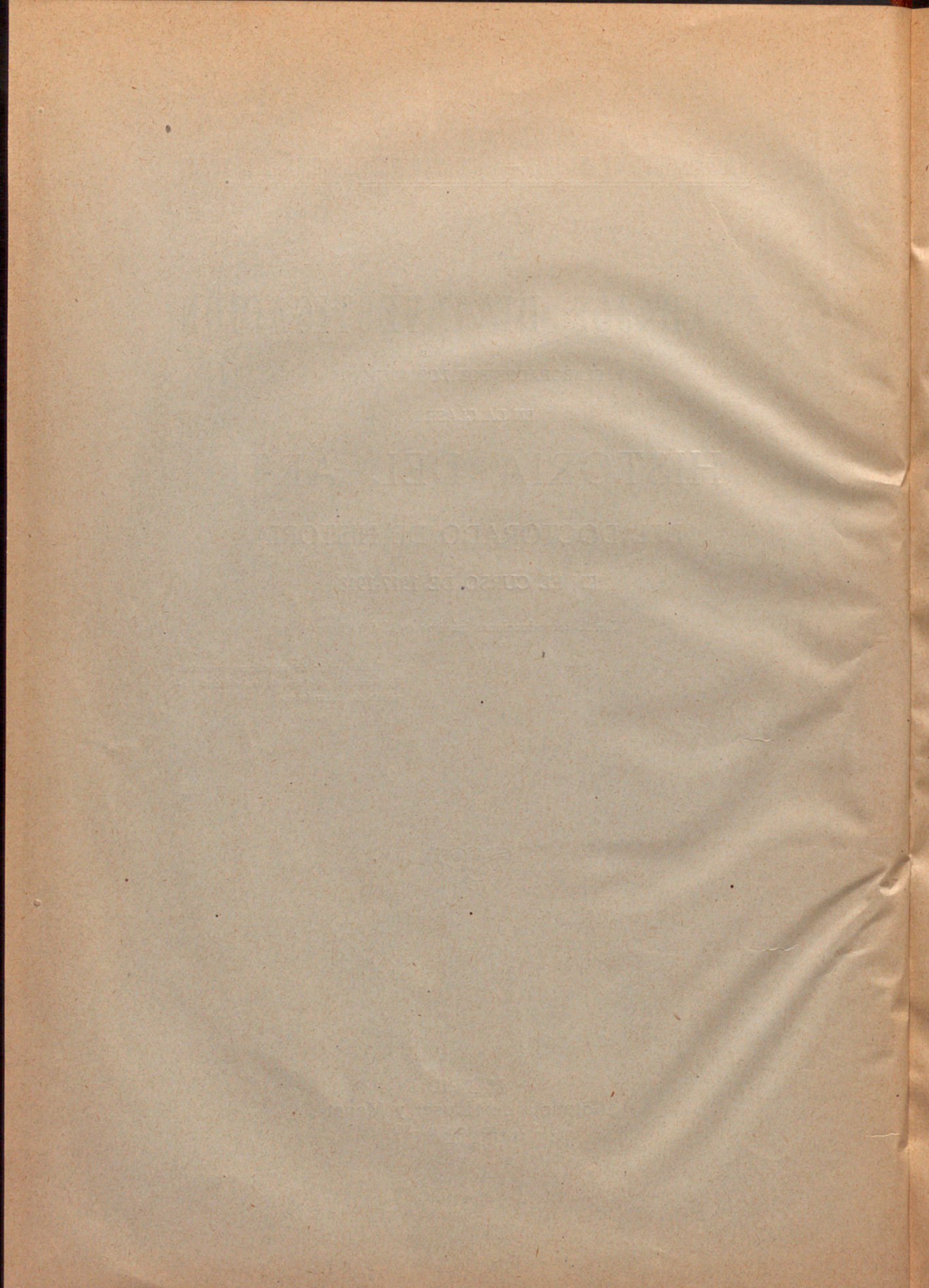
Con 35 reproducciones inéditas en 15 fototipias

Tirada aparte de un número trimestral  
de la revista «Boletín de la Sociedad Es-  
pañola de Excursiones»



MADRID  
Fototipia de Hauser y Menet  
30, Ballesta, 30  
1918









## EXPLICANDO EL CONTENIDO DE ESTE FASCÍCULO

Los benévololectores de este fascículo, van a tener a la vista, a continuación, una serie de trabajos diversos de investigación histórica acerca de varios y heterogéneos puntos, todos referentes a la Historia del Arte español. Son, todos, obra personal de los alumnos de la clase de "Historia del Arte", asignatura del curso del Doctorado de la Sección de Historia, Facultad de Filosofía y Letras, de la Universidad de Madrid, y correspondientes, en su totalidad, al año escolar de 1917 a 1918.

La cátedra de Historia del Arte, de la Escuela Superior "de Diplomática", o de Archiveros, Bibliotecarios y Anticuarios, de que fué ilustre titular D. Juan Facundo Riaño, por hallarse en 1900 vacante, sin duda, y no por razones de más peso (que no se me alcanzan), hubo de ser suprimida, al refundirse las enseñanzas de dicha Escuela con las de Filosofía y Letras, en el plan orgánico de esta Facultad que lleva la fecha del Real Decreto de 20 de Julio de 1900, por virtud del cual, y a la vez, la "carrera" única, se subdividía en tres, con tres licenciaturas y con tres doctorados, a saber: Filosofía, Letras, Historia.

Pero, al dotarse de nuevo la Historia del Arte, por acuerdo de las Cortes de 1903, en el presupuesto para 1904, y al restablecerse la enseñanza de que vine a ser titular, se hubo de dictar, a mi propuesta, una Real Orden, que lleva la fecha de 3 de Agosto de 1904, por la cual se establecía cómo se había de dar y en qué forma la enseñanza, —y también la de la nueva asignatura de la Facultad, de "Pedagogía Superior" (de que es titular el Sr. Cossío):

Art. 1.º. "Las cátedras de Pedagogía Superior y de Historia de las Bellas Artes, serán de lección alterna, destinándose una parte de las lecciones a explicación, y otra, que podrá exceder del tiempo reglamentario, a prácticas pedagógicas y trabajos personales de los alumnos en el Museo Pedagógico Nacional, en la primera, y en la segunda a la visita y estudio de las Colecciones artísticas y Museos nacionales, TRABAJOS DE INVESTIGACIÓN HISTÓRICA y excursiones a las ciudades monumentales, próximas a Madrid".

En debida realización de lo anteriormente mandado, además de tener una de las tres clases diarias (los martes) en el mismo Museo del Prado, y además de frecuentes visitas a otras colecciones madrileñas, y a las ciudades monumentales próximas (Toledo, El Escorial, Avila, Segovia, Alcalá, Guadalajara, a veces Sigüenza y más lejos), considero (y cada vez más) obligatorio e indispensable para la aprobación del curso (así de los alumnos "oficiales" como de los "libres") que hagan y ofrezcan a la clase, y, si es posible, en la clase misma se elabore, corrija, complete y rectifique, o se extracte, un verdadero trabajo de investigación, sobre no importe cuál desconocido punto de la Historia Artística. Extracto (por la excesiva extensión, y también por las excesivas



láminas) de los trabajos del curso de 1917-18 es el que, por primera vez editado en su conjunto, ofrecemos a nuestros lectores, pidiendo su benevolencia.

Con tal publicidad, sobre dar una pequeña satisfacción al legítimo amor propio de alguno de los jóvenes investigadores (¡la más eficaz esta y la más plausible de las emulaciones!), más que nada, se pretende dar pauta y ejemplo impreso a las nuevas anuales "generaciones" de los alumnos del doctorado de Historia. Más a la vez, contribuimos así a demostrar al público, todavía esquivo para el nuevo regenerador espíritu universitario, cómo éste nos inspira, y cómo ciertamente con algún fruto, en la ansiada renovación universitaria que positivamente está en marcha.

Hace pocas, poquísimas, décadas, los catedráticos universitarios de Historia eran meros repetidores, a veces elocuentes, a veces no, de libros y de manuales, y apenas se les conocía espíritu de rebusca investigadora (aun a los más doctos, y hablo siempre reconociendo que había casos de excepción) precisamente en materia, cual es esta de la Historia patria, que no dejó nunca de cultivarse en España fuera de la Universidad, y que no dejó de preocupar a alguien, bien que mal, en todas las regiones y aún en casi todas las ciudades y las comarcas; y, eso, felizmente, ha cambiado.

Mas no ha cambiado todavía, o no ha cambiado bastante, el espíritu del público, de cuantos juzgan o hablan de la Universidad, supuesto que todavía es idea general en nuestra patria hablar y aun vituperar (y no de carreras de profesionales solamente) que los "programas" se "expliquen incompletos", que las "materias" no se hagan saber "íntegras" a los alumnos, y que el contenido de la Ciencia, en suma, en todo lo enciclopédico de cada carrera, no sea pasto del todo conocido y masticado de quien la tal carrera acabe; y se cree, ¡todavía!, que la Universidad está hecha para eso.

Y es un error, un error común, pero gravísimo: en el cual va implícito, y obligado a la vez, el del libro manual, el del resumen memorista y esquemático, y el de los malhadados ejercicios de examen a la antigua.

No. Saber "todo", saber "de memoria", será un saber que no discutimos ahora, cuando pensamos en tantas carreras y en tantas oposiciones. Pero lo universitario (por lo menos) es otra cosa. Por que aún para las carreras más de la práctica y más de la práctica de urgencia ¿es jurisprudencia, por caso, el que "se sabe" la ley de Enjuiciamiento, o por el contrario el que tiene el sentido y el criterio adecuados para interpretar, por manera clarividente, lo que en ella en cada caso lea y recuerde? O ¿es (citando otro ejemplo) mejor médico el que siempre "sabe" recetar de memoria, o el que sabe felizmente recurrir a libro o libros o a revistas, para esclarecerse el problema clínico que tiene a la vista?

Allá, pues, las academias "preparatorias" para oposiciones de cuerpos y las malhadadas academias pseudo-universitarias, con sus "apuntes" "ajustados" a "programas" y "cuestionarios"; que ser hombre de Ciencia no es tener en la memoria una biblioteca, sino haber adquirido el hábito y la sabiduría para aprovechar, concienzudamente, en sus respectivos estudios, cualesquiera medios de trabajo.

Lo diré todo (no acertando a explicarme mejor), con algún simil. Textos, libros, lecciones o conferencias o enciclopedias, ofrecen "a la vista" "hecha" la Ciencia, es decir, que la ofrecen tan sólo, en los casos de que trate, en dos dimensiones, el largo y el ancho. Pero ser hombre de Ciencia, es saber ver la tercera dimensión de cada cosa, el hondo, es decir, la cosa (imaginariamente), no desde uno, sino desde todos los puntos de vista imaginables, y aun apreciar rigurosamente la cuarta dimensión, quiero decir, la densidad o la virtualidad dinámica de la cosa y de cada uno de sus componentes.

Y así (pese cuanto pese a la rutinaria idea tradicional) se ve clarísimo que sólo el que investiga lo que aún de una Ciencia se ignora, es el que puede apreciar el valor, la hondura, el peso, la virtud dinámica de lo que ya se tiene por averiguado y por definitivamente adquirido por los anteriores hombres de Ciencia, y, así, la Universidad (a diferencia de otras instituciones) no debe ser



"vulgarizadora de verdades" (que cualquier Enciclopedia y cualquier manual trae ordenadas y resumidas para uso de todos), sino formadora de "investigadores" de la verdad desconocida, pues es lo mismo eso que formar "aquilata-dores" y "sospesadores" de la verdad adquirida, nó meros "vulgarizadores" de la misma. Es decir, formadora la Universidad, que debe ser, de hombres de Ciencia, dueños del "sentido" de ella, fecundadores de su eterna virtualidad renovadora, conocedores del secreto germinar de la verdadera sabiduría, en suma.

Y así, desapareciendo a la vez el carácter meramente pasivo de la labor del discípulo, las viejas clases de la mera repetición se transforman, colectivamente, en "laboratorios", con trabajo individual de propia y fecunda iniciativa del alumno, y con trabajo de colaboración colectiva, además, en que el saber de todos se compensa y se suma, y en que el maestro, confesando más lo que ignora que lo que sabe, se muestra como otro de tantos, en estado de perpetua "formación", convirtiéndose la clase, de "oyentes", en "seminario", en plantel de verdaderos conocedores de la pericia y del "saber" de Ciencia.

En la realización, en la cátedra de Historia del Arte, de las orientaciones universitarias modernas, se tropieza con la enorme dificultad de que la apreciación estética de las obras artísticas es extraña del todo a los alumnos, en general, que en los estudios de Licenciatura (según las universidades de procedencia) han tenido apenas ocasión de investigar en materia de la Historia general, más bien política, universal y de España. Por eso, verá el lector, que aficionándose a ver obras de Artes, a saborearlas y gozarlas, se ve el profesor en los trabajos individuales del laboratorio, en la necesidad de dirigirlos más bien a las rebuscas en archivos y en los viejos libros, pero, haciendo a la vez, lo que aquí no se podrá ver, trabajos más colectivos de catalogación de obras de arte o de sus fotografías, en los cuales, la labor del alumno todavía inexperto se resiente a la fuerza de una mayor pasividad.

Las investigaciones que, resumidas, aquí publicamos, se debieron en buena parte, a idea del mismo alumno, concebida ante mi actitud decidida de exigir-las inexcusablemente; algunas, sin embargo, refiérense a temas por mí indicados: así la rebusca en Getafe, respecto de las pinturas (tan fructífera), o aquella otra, la referente al lienzo de Ribalta, que siempre conocido tradicionalmente como obra suya, precisábase (en mi sentir) la más apurada demostración documental, por tratarse de una obra *de non*, la única de técnica moderna del pintor, la más velazqueña (si se permite la palabra), y por referirse al cuadro más importante, pictóricamente, de cuantos se han pintado en Valencia.

Confieso a los lectores que la mies de 1917-18 que aquí, segada y trillada, les ofrezco, fué más copiosa que la de los cursos anteriores, por causas diversas. Y la puedo yo celebrar sin empacho, pues una pertinaz dolencia de muchos meses me tuvo en cama, alejado de los trabajos de la clase. La dirección, y la cierta magistral colaboración (discretamente medida) que tales trabajos comentados en la clase-laboratorio exigen, se debió pues en el citado curso, a las luces, al entusiasmo y a la prudencia del profesor auxiliar de la Facultad, encargado de mi sustitución, el Dr. D. Francisco Javier Sánchez Cantón, joven y ya tan merecidamente apreciado y conocido investigador de la Historia artística, y aún de la Historia literaria, de nuestra patria. Algunos de los trabajos, sin embargo, se ofrecieron tan a fines de curso (aparte los de alumnos de provincias, no asistentes al mismo) que la elaboración íntegramente quedó hurtada a la asistencia colectiva de la clase con el profesor, y de ahí algunos de los defectos que habrá de perdonar bondadosamente el lector.

Unas palabras más: respecto a la publicación. Se hace, por la hospitalidad del BOLETÍN DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES, en número íntegro de los suyos trimestrales, y, después, en consiguiente más barata tirada aparte. Para lograr la hospitalidad (estando yo, todavía, encargado de la veterana revista) y para lograrla sin censura de nadie (creo yo), valga el pensar en que todo lo que se publica entra plenamente en las condiciones ordinarias, elenco



de temas y modo de tratarlos, propias del BOLETÍN, publicación trimestral que ya en varias ocasiones dió hospitalidad (aunque en forma esporádica) a trabajos semejantes de mis discípulos de otros años, y que, por otra parte, encuentra en algunos de éstos generosa colaboración a las veces, en los más engorrosos trabajos de índices, de revista de revistas, traducciones y otras tales.

Para lograr la tirada aparte (con quedar ya reducido su coste a unas 500 pesetas)..... es tan pobre la Universidad española, que fuera ella imposible, a no tener la clase de Historia del Arte, desde hace dos años, un pequeño "tesorillo", el de la cantidad que la consiente, reduciéndola, es verdad, a poco más de 200 ejemplares. Verá el lector cómo: que el saber "no ocupa puesto".

Hace dos años y medio, dirigidos, a la vez, por el Sr. Gómez Moreno, catedrático de Arqueología Árabe, y por mí, nuestros comunes alumnos, y con ellos varios socios de la Sociedad Española de Excursiones, hicimos un admirable viaje a Andalucía. En doce días (y trece noches) de incesante actividad, y de inolvidables placeres estéticos, vimos Granada y Sevilla, cumplidamente, Córdoba, bastante bien vista, y las interesantísimas ciudades de Baeza, Ubéda y Jaén (además de Itálica), estas tres a la misma perfección y sin dejar nada en el tintero. Nos aposentamos en excelentes fondas, pero viajamos en tercera clase, a tarifa especial, y todo se nos abrió (aun lo más cerrado) y se nos franqueó, gastando tan solo en propinas, bien decorosas. El coste total, absoluto, fué el bien módico (para algunos milagroso) de 149 pesetas por persona.

Y como los dos profesores y los alumnos oficiales logramos del generoso espíritu del Ministro Sr. Burell una subvención que se juzgaba mezquina, al apurar el estudio de la economía, un tantico nos extremamos, y así en total quedaron las 500 pesetas sobrantes a que he aludido.

No siendo decoroso un empleo de ellas que no fuera excursionista, se concibió una excursión corta, que ya no se logró por el mal tiempo que sobrevino y estar muy a fines de curso. Y luego hubimos de decidir una publicación del resultado de nuestra visita a Baeza, Ubéda y Jaén, las poco conocidas y tan admirables ciudades del Renacimiento español. El Sr. Sánchez Cantón había de redactar, no como crónica, sino como "Cartilla Excursionista", el oportuno folleto, breve, pues 500 son pocas pesetas, sobre todo para ofrecerlo con alguna ilustración. Pero tanto rebuscó, tanto en esa rebusca le pudo acudir (con espléndidas novedades) el Sr. Gómez Moreno además, que el original, ensanchándose y agrandándose, va a ser un verdadero libro, que con cumplidísima ilustración, de tan admirables cosas inéditas, va a publicar el Centro de Estudios Históricos, la institución que tantos elementos de trabajo presta a sus colaboradores, entre los cuales nos contamos el Sr. Gómez Moreno, el Sr. Sánchez Cantón y yo.

Y así, "vacantes" las 500 pesetas (pesadilla de mi gaveta), han venido "pintiparadas" para la tirada aparte de estos trabajos; pues aún su cuantía puntualmente se agota, ya que no se hace más ni menos tirada que la que cabe con tan módicos recursos, ejemplares que, por lo demás, se darán de regalo casi todos, a los elementos universitarios, o a aquellas personas (aparte los jóvenes autores del fascículo) que conviene que vayan viendo cómo quiere marchar adelante, por vía recta, con la cabeza levantada, pero con honda inquietud renovadora, nuestra alma madre la Universidad Española.

ELIAS TORMO



## EL CASTILLO DE BELMONTE (\*)

Muchas y muy diversas fueron las vicisitudes porque atravesaron las distintas villas y lugares que, desde las concesiones de los Reyes a señores particulares, formando la reunión de varias de ellas el primitivo Marquesado de Villena, en los días de Enrique II el de Trastámara, habían de pasar después al dominio de los Pachecos, parte en el siglo xiv, en su totalidad en el xv, hasta terminar la mayoría siendo del dominio de la Corona, en los últimos años del siglo xv y primeros del xvi.

Asentado definitivamente en el trono D. Fernando el *Emplazado*, en Febrero de 1298 entregó á D. Juan Manuel—el del Conde Lucanor—el señorío y tierra de Alarcón, en cambio de Elche que había heredado de su padre el Infante D. Manuel.

En Mayo de 1304, la villa de Iniesta vino a aumentar las posesiones de D. Juan Manuel en esta parte que nos ocupa de la actual provincia de Cuenca. Belmonte y el castillo de Garci-Muñoz, como aldeas que eran de Alarcón, corrieron la suerte de esta villa.

En medio de todas las agitaciones que llenan la vida de D. Juan Manuel, procuró éste introducir grandes reformas en las villas de sus Estados.

En Abril de 1315 construía el alcázar del castillo de Garci-Muñoz; en Marzo de 1323 empezaba las murallas de Belmonte; en Mayo de 1324 comenzó el castillo de Belmonte.

Belmonte, aldea de Alarcón con el nombre de Las Chozas, tomó el

(\*) Ya estaba avanzada la redacción de este trabajo cuando el Maestro Lampérez publicó en el BOLETÍN (III de 1917) un precioso estudio sobre el castillo de Belmonte: tarde para cambiar de tema, desviólo su autor de lo arqueológico, haciendo una verdadera monografía de los Pachecos, en especial de D. Juan, el Maestre de Santiago. Cópianse de todo ello en este extracto sólo las notas capitales de la historia del Castillo y aquellos detalles no muy conocidos. Acompañan a este trabajo un plano, 13 fotografías y 4 dibujos y la copia de los documentos que sirven de base al estudio encontrados en los Archivos Histórico Nacional, municipal de Belmonte y parroquial de Santa María del Campo.



nombre actual en el reinado de D. Pedro I y fué elevada a la categoría de villa, separada de Alarcón, por privilegio del Rey D. Enrique II,— que por herencia la poseía su mujer,— hecho en las Cortes de Toro de 1371, según afirma Muñoz y Soliva en el tomo II, pág. 264, de su *Historia de Cuenca*. Este privilegio lo he buscado primeramente en Belmonte, en las actas de las mencionadas Cortes después, y no lo he encontrado en lado alguno.

Concedido el señorío de estos lugares a D. Alonso, hijo del Infante D. Pedro de Aragón y nieto de Jaime II, con el título de Marqués de Villena, primero que se otorgó en Castilla, fué además distinguido por Enrique II con otra dignidad de nueva creación también: la de Condestable de Castilla.

Tuvo el Marqués D. Alonso dos hijos: D. Alonso y D. Pedro, a los cuales trató de casar con dos hijas bastardas de Enrique II; a D. Alonso con doña Leonor y a D. Pedro con doña Juana, trayendo ambas por dote 30.000 doblas cada una. El Marqués cedió a su hijo D. Alonso los Condados de Ribagorza y de Denia que en el reino de Aragón poseía, dando a su otro hijo, D. Pedro, el Marquesado de Villena. Por la deshonestidad de doña Leonor, según cuenta Garibay, rehusó el Marqués de Villena la consumación del matrimonio, y no pudiendo pagar las 30.000 doblas que le fueron reclamadas por el Rey, hubo de cederle el Marquesado. Poco después, la nuera del Condestable, viuda ya de D. Pedro, que había muerto en Aljubarrota, pidió también el Marquesado o las 30.000 doblas de su dote. El Marqués D. Alonso decía que aquel Estado no lo podía enajenar por ser ya propiedad de su nieto don Enrique, hijo de la reclamante doña Juana. No se avino ésta a razones, y el Marquesado de Villena pasó íntegramente a la Corona, quedando así desheredado D. Enrique, el que fué llamado el *Astrólogo*.

Muerto Enrique III y gobernando el reino en nombre de D. Juan II doña Catalina su madre, y el Infante D. Fernando su tío, casaron a la Infanta doña María, hija de doña Catalina, con D. Alonso, hijo mayor del Infante, acordándose primero darles el Marquesado, donación que no se llegó a efectuar, otorgándolo luego al Infante D. Enrique, hijo también de D. Fernando, al casar con la Infanta doña Catalina, hija de Enrique III, con título de Duques de Villena. No teniendo sucesión este matrimonio, y porque el Infante D. Enrique luchó contra el Rey en Olmedo, fué confiscado el Ducado de Villena, volviendo nuevamente



a la Corona para entregarlo en 1445 a D. Juan Pacheco con título de Marqués.

Hijos de Alonso Téllez Girón y de doña María Pacheco, fueron don Juan Pacheco y D. Pedro Girón. Fué el primogénito D. Juan Pacheco, sucesor en el Estado de Belmonte, la figura de más relieve quizá y que más importante papel jugó en el reinado de Enrique IV.

Después de la batalla de Olmedo, se dió el Marquesado de Villena a D. Juan Pacheco, confirmándole en la posesión por privilegio rodado de 6 de Junio de 1455.

En 1468 había renunciado el Marquesado de Villena en favor de su primogénito D. Diego López Pacheco.

Murió D. Juan Pacheco en la villa de Santa Cruz, cerca de Trujillo, el 1.º de Octubre de 1474, a los cincuenta y cinco años de edad.

"E fallecido así el Maestre D. Juan Pacheco, tóvose su muerte encubierta algunos días fasta que lo llevaron a depositar al Monesterio de Guadalupe, para desde allí trasladar sus huesos a la sepultura por él ordenada en el Monesterio del Parral, de Segovia, de la Orden de San Jerónimo." (Diego de Valera.)

Fué D. Juan Pacheco (según se dice en el Ms. Y-I-9, fol. 270, de la Biblioteca del Escorial), "ome de medyana estatura, del cuerpo delgado bien compuesto, las facciones fermosas e buena gracia en el gesto, hera de nacion portuguesa de las más nobles de aquel reino....."

Fué el personaje más importante de la corte de Enrique IV, tanto que nada se hacía en el reino sin haber con él contado; Mayordomo mayor y del Consejo del Monarca, Marqués de Villena, Conde de Xiquena y de los Vélez, Duque de Escalona, Maestre de Santiago, Administrador del Maestrazgo de Calatrava, Gobernador de la Monarquía, Adelantado mayor de Castilla, Alcalde mayor de Sevilla, Alcaide de Segovia y Logroño, Caballero de la Orden de la Jarra en Aragón, Mariscal de Castilla y Tutor del Infante D. Alfonso. Fué tercer señor de Belmonte y su tierra.

Sucesor suyo, en los Estados que nos interesan, fué su hijo primogénito D. Diego López Pacheco, del cual ya no trato en particular, por ser posterior a la mayor parte las obras del castillo de Belmonte.



### El castillo de Belmonte

Según afirma D. Juan Manuel en su Cronicón, en Mayo de 1323 se empezaron a construir las murallas de Belmonte, y en 1324 el alcázar de la misma villa. De estas primitivas murallas se conservan restos en la parte alta del pueblo, que es la opuesta a la en que está construido el castillo actual.

Del alcázar de D. Juan Manuel, no se tiene noticia alguna del sitio en que debió estar emplazado. De la escritura de concierto otorgada en 1456, deduzco, después de haber estudiado sobre el terreno, que debió estar situado hacia el NE. de la villa, confirmándome en ello al ver el antiguo palacio de los Pachecos, anterior en su construcción al castillo actual, y que fué dado para convento a las monjas dominicas que habitaban en el que D. Juan Manuel había fundado en La Alberca, pueblo de las inmediaciones.

No pude ver por dentro el palacio, del que no se conserva más que un patio, por estar en clausura, y de la parte exterior sólo hay un lienzo de pared, de sillería, semejante a la muralla vieja, que llega hasta el pie, y de la que no cabe duda es la construida por D. Juan Manuel.

En 12 de Octubre de 1456 se otorga en Belmonte, entre Luis Alfonso de Belmonte, en nombre de D. Juan Pacheco, y el concejo de la villa, una escritura de concierto para la construcción de la muralla del pueblo. En este documento se alude a las obras de D. Juan Manuel al decir el "alcázar viejo" y la "cerca vieja". Arruinadas, sin duda, las murallas que construyera D. Juan Manuel, se procedió por el Marqués de Villena, de acuerdo con el concejo, a construir otras nuevas en ese año de 1456.

En el documento se habla de "la fortaleza que su merced manda facer *é se face* en el cerro de San Christobal". Esta fortaleza es el castillo que hoy existe.

La fecha de su construcción nos la da la misma escritura, pues al decir *se face*, bien claro indica que el año 1456 estaba haciéndose, debiendo haber empezado las obras el mismo año 1456 o el anterior de 1455. No se sabe cuándo se terminó, pero yo me inclino a creer que fué ya en los días del segundo Marqués de Villena, D. Diego López Pacheco, fundándome para ello en que este señor es el que hace donación de su



palacio a las monjas dominicas, lo que prueba que el alcázar que construía para su morada estaba ya habitable, pues no iba a entregar su residencia antes de estar concluida la que para él se estaba haciendo. Esto por sí sólo no indica sino que en su tiempo estaba ya terminado, pudiendo muy bien haberlo estado viviendo su padre; pero los escudos que más abundan en el castillo-palacio son los de D. Diego López Pacheco, lo que prueba que éste fué el que terminó la construcción de su alcázar. Debió de terminarse definitivamente entre 1468 y 1474. Después de 1468, porque, como ya he dicho, los escudos del segundo Marqués de Villena campean allí, y éste adquirió este título en la indicada fecha; y antes de 1474, porque no necesitó licencia alguna para su terminación después de publicada la cédula de los Reyes Católicos en que prohibían la construcción de castillos y casas fuertes.

No se sabe quién fué el arquitecto o director de la construcción, ni tengo noticias de que se hicieran obras en él, salvo las ordinarias de conservación y reparación, que no debieron ser muy abundantes a partir del siglo XVIII, pues a principios del XIX sabemos que se hallaba poco menos que en ruinas.

Está situado el cerro de San Cristóbal, lugar donde se alza el castillo, al saliente del pueblo, llegando a él por una empinada y fatigosa cuesta, no muy larga, pero de pendiente bastante rápida, siendo más fácil su acceso por la parte del campo, donde existe una puerta de entrada actualmente tapiada.

Tiene un muro bajo exterior, con torres de trecho en trecho, que circunda el alcázar. Mide este muro, que es todo él de sillería, de 1,75 a 4 metros de espesor, y se termina en almenas escalonadas. Más ancho por su parte baja, forma una rampa en su cara exterior, excepto las torres, que bajan a plomo hasta el suelo. Las saeteras, abiertas en las almenas, tienen forma de cruz con orificio circular en la parte inferior. Las torres son redondas y coronadas también por almenas de la misma forma.

El muro, por su parte interior, tiene su paso de ronda con escaleras de subida a las torres, y de trecho en trecho casamatas con bóvedas de cañón.

En este muro exterior existen las siguientes puertas: una a poniente, mirando al pueblo, y flanqueada por dos torres, que es la entrada actual, reconstruida toda ella; otra en una torre, hoy tapiada, y que llaman de la *Beltraneja*, donde indudablemente hubo puente levadizo, a juzgar por



los arranques que se ven en la parte inferior, y por la altura a que se halla del suelo. Tiene esta puerta en su parte alta un arco de descarga y un relieve con la cruz de Santiago; a los lados, en uno falta la piedra y en el otro un escudo con las armas del Maestre D. Juan Pacheco; en los extremos dos puntos en relieve. Otra puerta es la que da al campo, semejante a la de la *Beltraneja*, pero sin señales de haber tenido puente. Tiene también su arco de descarga con las armas de D. Juan Pacheco solamente. La entrada de esta puerta está protegida por dos torres.

Pasado el muro exterior o barbacana nos encontramos ante el alcázar propiamente dicho. Es de planta completamente regular, exagonal, con seis grandes torreones en los vértices, de 18 metros de altura y 19 de circunferencia exterior, coronados por una cornisa de buhardas con arquitos y placas con escudos que ciegan los arcos. De torre a torre espesos muros de 2,75 de ancho, dos de ellos rectos, otros tres formando ángulo, y otro recto cortado por la puerta y por la torre del homenaje. Están terminados los muros por almenas iguales a las del recinto exterior, pero sin saeteras.

Tiene la torre del homenaje, que es la más alta de todas, planta rectangular, con la cara exterior redondeada. Esta torre sirvió de prisión a la que se entraba por un agujero practicado en el piso de la habitación de arriba, donde estaba el cuerpo de guardia, y una comunidad de religiosos franceses que habitó el castillo en el siglo pasado la puso en comunicación con el patio de armas para instalar en ella una capilla de Nuestra Señora de Lourdes.

Se entra a la plaza de armas por una puerta con jambas y dintel de piedra con molduras. Tiene arco de descarga, trilobado, y otro arco concéntrico moldurado en relieve y apoyado en dos ménsulas en que hay la inscripción VRA SIN PAR. En la clave del arco un escudo muy borroso; en el interior del mismo la figura de un paje, muy estropeado, entre dos escudos con las armas de los Pachecos.

El patio es de planta triangular, no habiendo en él nada que señalar, pues se hizo en el siglo pasado la reconstrucción con un gusto deplorable, excepto dos columnas ochavadas, con estrías en forma de cordel retorcido y entre una y otra, en la parte alta, una arquería de estilo gótico. Está muy estropeado.

Entrando, a la izquierda, hay una escalera de piedra estrecha y que conduce, por el interior de un torreón, a la parte alta del alcázar.

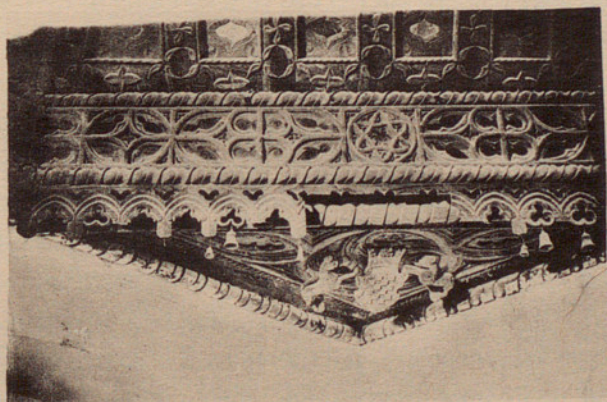




Camino de Ronda



Chimenea de yeseria



Ángulo de un techo del piso principal



El Castillo visto por el Este

Fots. del Sr. Galindo

Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

EL CASTILLO DE BELMONTE.(Cuenca)  
Construido hacia 1470.







Consta éste, aparte la planta baja, de dos pisos con amplias habitaciones en comunicación uno y otro por pequeñas escaleras de caracol en el interior de los torreones. La grande actual, que arranca en un extremo de la galería del patio, no existió, habiéndose hecho en el siglo pasado.

La mayoría de las habitaciones están completamente rehechas y modificadas y hasta cubiertas de una gruesa capa de almazarrón, amarillo y achocolatado, que no permite descubrir la decoración primitiva. Igual ocurre con los techos de madera, todos ellos del siglo XIX, excepto tres. No me ocupo de las partes reconstruidas, como el patio, porque carecen de importancia.

Existe en el piso principal una amplio salón, todo el moderno, excepto una chimenea con decoración de yesería del más puro estilo gótico, con calados que ciegan un arco y encima tres escudos formando un triángulo; en el vértice superior uno con la cruz de Santiago, rodeado de tres conchas, y debajo los de D. Juan Pacheco—a la izquierda mirando—y de doña María Portocarrero a la derecha, coronado todo por un arco con decoración vegetal.

En este mismo piso hay una habitación de planta octogonal cubierta por una hermosísima cúpula de mocárabes, con decoración vegetal en el friso y ocho escudos en los vértices correspondientes a D. Juan Pacheco, doña María Portocarrero, D. Diego López Pacheco, doña Juana Enriquez, cruz de Santiago, y escudos de Acuña y Gironés.

En esta sala, que se dice fué capilla, hay dos ventanas con una profusa decoración vegetal compuesta de troncos y ramas con hojas, toda ella de yesería. En las dos alternan figuras de personas y animales, leones, aves, monstruos, un fraile en oración, etc. En una de ellas, en medio de esta profusión ornamental, hay los escudos de D. Juan Pacheco y de D. Diego López Pacheco; en la otra los de doña María Portocarrero y D. Juan Pacheco. Esta habitación no se vió del todo libre de los ánimos reformadores, pues en esta decoración de las ventanas han usado el castizo almazarrón.

Nos queda por tratar de los techos de dos habitaciones en el piso segundo.

Una de ellas se halla al extremo de la galería: es de planta cuadrada: cerrada por una cúpula octogonal de madera, giratoria, y compuesta de tableros formando cuadrados en el centro de los cuales hay cristalitos de



colores. Los adornos son góticos, y lleva pendientes unas campanillas que al girar producían diversos sonidos al par que los cristales reflejaban luces de distintos colores. En los triángulos que cierran el espacio que queda libre entre los lados del octógono y los vértices del cuadrado hay los consabidos escudos.

Separada de esta por un gran salón rectangular hay otra habitación cuadrada con cúpula también octogonal de madera y con composición de lazo de ocho formando las estrellas unos cristalitos de colores. El friso es de yesería, gótico, y en las trompas decoración vegetal.

La planta baja del castillo está toda ella reformada y cambiada de distribución. Se conservan los sótanos que son pequeños y tienen una especie de covachas para almacenar víveres.

En el extremo del sótano existe, hoy cegada, una galería de paso, sin duda alguna salida secreta, y que el vulgo dice pone en comunicación este castillo con el de Garci-Muñoz.

Tal es, a grandes rasgos descrito, el castillo que para su vivienda y defensa construyera un día aquel gran magnate D. Juan Pacheco y que terminó su hijo D. Diego, en la cabeza de sus Estados de Cuenca. Castillo que parecía llamado a haber jugado gran papel y haber sido solar de grandes hazañas, dada la alcurnia y poder de su dueño, y que, sin embargo, nada digno de mención ocurrió en él ni aun en la época más propicia para ello como fué la guerra de sucesión a la muerte de Enrique IV. Se limitó a dar posada a su dueño de vez en vez y a servir de retiro después de la huida de Pedro de Baeza, su capitán, derrotado en el castillo de Garci-Muñoz (\*). La suerte así lo ha querido.....

CLAUDIO GALINDO

(\*) Refiérese en la interesantísima "carta que Pedro de Baeza escribió a el Marqués de Villena, sobre que le pidió un memorial de lo que por él había fecho".



# EL CONVENTO DE SANTO DOMINGO, DE VALENCIA (\*)

## (EL AULA CAPITULAR Y EL CLAUSTRO MAYOR)

El convento de la Orden de Predicadores de Valencia está situado en la plaza de Tetuán y convertido en parte en dependencias militares, edificaciones elevadas sobre el área del antiguo Monasterio, como son el Palacio de Capitanía general, el Parque y Cuartel de Artillería, y la hoy casi derruida fortaleza llamada "La Ciudadela", sólo quedan el claustro menor, que da acceso a la iglesia, hoy capilla castrense, y la monumental capilla de los Reyes.

De este convento, que guarda la celda donde habitó San Vicente Ferrer, vamos a ocuparnos, pero no de todo él, tarea harto penosa, sino sólo del Aula capitular y del claustro grande, convertida la primera en almacén de fusiles, y la segunda en talleres de armería.

En el año 1238, en que Valencia era rescatada del poder de la morisma, entre las personas notables del séquito del Rey D. Jaime estaba el P. Fray Miguel Fabra, confesor del Rey, y que gozaba fama de santo; religioso de la Orden dominicana, tomó parte activa en la campaña, y fué recompensada con la donación de terrenos, sobre los cuales se edificó el convento de Predicadores. El Privilegio es del 11 de Abril de 1239.

Estaba enclavado en el lugar de la Sharea o Xerea, nombre árabe, a orillas del Turia, y según el P. Falcó, cogía desde la Puerta del Temple hasta los Molinos de Beltrán de Teruel, enfrente del Portal de la Mar, y de ancho lo que había hasta el río. En 1252 —seguimos al P. Falcó—, los religiosos habían comenzado a edificar la iglesia y "otras oficinas necesarias para su vivienda.....", y merced a indulgencias concedidas

(\*) Las fuentes principales de este extenso trabajo son las Historias manuscritas del convento de los PP. Teixidor (1755), Francisco Sala (1719), Jaime Juan Falcó (1720) y Domingo Alegre, conservadas en la Biblioteca de la Universidad de Valencia. Consignanse solamente en el extracto las noticias de interés general; acompañan 3 plantas, dos dibujos y 16 fotografías.



por el Pontífice Inocencio IV, continuaron las obras, como aparece de su bula dada en Perusa a 13 de Febrero del año 1252. El Obispo de Valencia, de la propia Orden, Fray Andrés de Albalat, obtuvo privilegio del Rey para construir una muralla que detuviese los ímpetus del río, construida entre el cementerio del convento y el río y hacia una punta, que dió lugar a la denominación del Huerto de la Punta; fecha del Privilegio, 20 de Mayo de 1258.

En 1321 se cree estaba acabado el *Capítulo, Aula Capitular* o *Sala de las Palmeras*.

En 1376 "..... Este año mesmo se hizieron los quatro arcos últimos del dormitorio de este convento."

"Concertó el convento la obra con Francisco Cortés y Pedro García, por 526 libras, y ellos se obligaron a darla acabada desde el mes de Febrero de este año 1376, asta el mismo mes del año siguiente 1377. Dió para esta obra la ciudad de Valencia una notable limosna....."

En 1382, como el convento estaba ruinoso en la parte referente a la iglesia, se reedificó y se hizo con limosnas; hecha la obra como dice Falcó, "de tapias de tierra y de poca firmeza y assi por esse tiempo se cahia la iglesia y fueles forçoso a los religiosos edificar de nuevo. Edificáronla de piedra picada con fuertes arcos en la forma que aora se vehe. Hizose la obra del dinero de algunos censales que para esto quitaron y de limosnas de personas devotas y aficionadas al convento. Començose la obra este año de 1382".

En 1542 se funda el archivo. "..... Este mismo año el Emperador Carlos Quinto en 29 de Julio concedió a este convento *Salva Guarda Real*, con la qual puso a este convento y a sus familias baxo de su proteccion y amparo....."

En 1560 se construyó el refectorio, hoy depósito de armones.

"A 28 de Setiembre de este mismo año 1560 acabó el officio de Prior el P. M.<sup>o</sup> Fr. Pedro Salamanca. El qual en el trienio de su Priorato hizo en beneficio de este convento las cosas siguientes: Primero hizo las sinco celdas de la enfermería que están a la parte del claustro, labróse el Sagrario que oy vemos y se pintó la figura de Christo que está en la puerta del mismo Sagrario, la qual pintó el célebre pintor Joannes. Començó la obra del refitorio nuevo y la dexó en buen punto aunque no la acabó....."

En 1567 se acabó de labrar el refectorio y entraron a comer en él los religiosos el día de San Pedro Mártir del año 1567.



El Prior Jerónimo Mos hizo las cosas siguientes: "..... Item hizo la sumptuosa escalera, por la qual se sube por la parte de la celda de Sant Vicente, de la Sala, al dormitorio alto, començose a 16 de Enero del año 1616 y se acabó a 2 de Agosto de 1617....."

El fundador del Aula capitular fué el muy ilustre Sr. D. Pedro Boil, señor de Manises, Albalat, Mislata y Benilloba, Mayordomo del Rey don Jaime.

El testamento tiene fecha 5 de Marzo de 1321, ante Ramón de Rino, si bien fué publicado en Valencia a 17 de Febrero de 1323. Este Capítulo fué sepultura de dicho D. Pedro, como lo ordena en una cláusula del testamento.

No sólo Boil construyó el Capítulo, sino que ayudó con su dinero a construir el claustro, como aparece de otra cláusula.

En cuanto a los retablos del Capítulo, podemos indicar con el P. Teixidor que "en 1321, fecha del testamento de Pedro Boil, ya había altar ó retablo, pues él mandó que el paño de oro que cubriese su cuerpo sirviese después para ornamento del altar, y el P. Sala escribe: *"En esta capilla hizieron un retablo y altar para aquellos tiempos que en las pinturas bastava que para pintar hombre, tuviese sombra de el. En este estava pintada nuestra Señora con su Hijo en los brazos y toda su vida no solo los Gozos, sino otras cosas pero muy a lo antiguo.* En la página 193 del tomo 1 de capillas escribí: Que aviéndose fabricado el retablo que al presente ay en la capilla de los Reyes, Miser Gerónimo Valeriola logró el que antes avía, pero no cogiendo en su capilla entonces de San Miguel, y al presente de San Pío V y San Benedicto XI le tomó el convento para colocarle en el Capítulo. Día pues de San Pedro Martyr, quitando del Capítulo el antiquissimo retablo, que arriba expressé con Sala, para poner el que hasta entonces avía servido en la capilla Real."

El P. Teixidor, gran rebuscador de datos, concienzudo y doctísimo conocedor del convento, dice así: "Respecto de la fábrica material de esta sumptuosa aula capitular es toda ella de piedra de sillería con dos órdenes de bancos. Su bóveda es de rastrillo, es de gordos ladrillos puestos de canto y la sostienen los muchos arcos que arrancan de las cuatro primorosas agujas o columnas de piedra. En lo alto de la pared que cae al muro de la ciudad hay tres grandes ventanas rasgadas, aunque la de enmedio está cerrada, porque las dos de los lados dan clarissima luz y ayres frescos del mar. En lo alto de la pared que cae al sobreclaustro



ay otra grande ventana en forma de circulo perfecto, con muchas molduras y claraboyas de piedra. La puerta de ella es muy capaz con arco gótico y a cada lado tiene su ventana con antepecho de piedra, pero el arco es del mismo orden y elevacion, y sus claros están adornados de curiosas claraboyas sostenidas de tres sutilisimas columnas de marmol de granito; y antiguamente en esta ventanas y puerta no avia verjas de hierro."

Tocante a la renovación del Capítulo que se hizo siendo prior el M. Fr. Domingo Rioja, "estava entonces bastante desaseado; se puso en el Capítulo un dosel de madera dado de negro, y en él un crucifijo de estatua natural que labró con muy poca gracia el P. Fray Francisco Capuz, cortissimo escultor para figuras grandes, aunque de rarisima habilidad para las pequeñas, y al pie del Crucifijo una Virgen de los Dolores de medio cuerpo".

Los gastos de esta renovación están vaciados en el Libro Mayor en gasto de Septiembre de 1699, y dice así: "Por el gasto que se hizo en el Capítulo en el nicho para colocar el Santo Christo, madera y jornales y pintar y encarnar el Santo Christo, 24 libras, 16 sólidos. Al maestro Miguel Insa por hazer las rejas del Capitulo y otros remiendos, 11 libras, 11 sólidos. Sin embargo de este gasto quedó mucho que remendar, pues la bóveda estava tan descarnada, que parece se avia de venir al suelo."

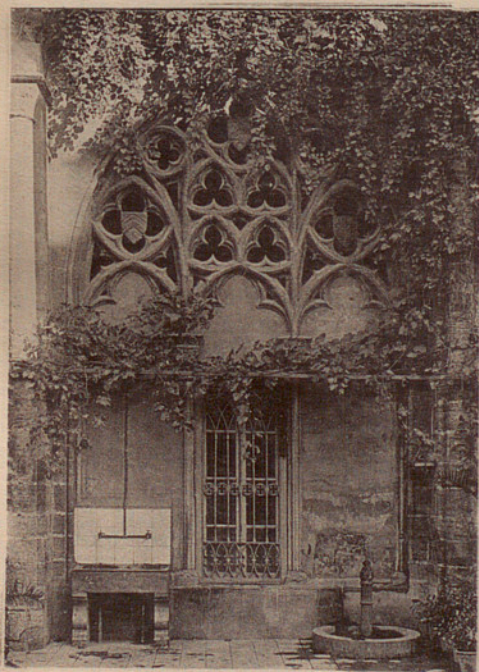
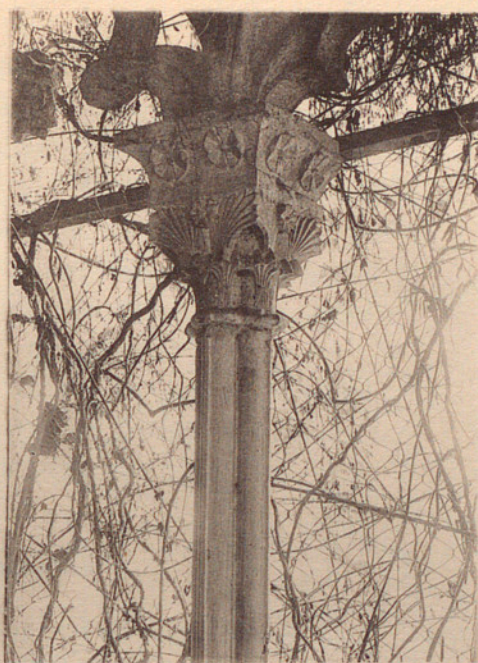
Describe el claustro mayor el P. Teixidor, copiando, según él mismo confiesa al P. Sala, de la siguiente manera:

"Este claustro no tiene cosa en lo exterior que parezca a la hermosura. Los arcos son de piedra picada, no labrados, sino llanos y todos abiertos. Quando se hizo, por la parte de la iglesia y de la sacristia, se comenzaron a guarnecer en medio con pilares y encima con clárabolas, que se hizieron siete de ellas, que con haver tanto tiempo que se hizieron y no se prosiguieron se van las piedras desconyuntando y caiendo y con la pobreza ordinaria del convento, y haver de acudir á otros gastos y obras, y estimar que aya más numero de religiosos que alaben al Señor y se empleen en servicio de los fieles, que en adornar paredes y claustros nunca se ha puesto en perficion."

El claustro mayor estava lleno de enterramientos, como en la iglesia, algunos de los cuales se hallaban en el jardincillo.

Medido el lienzo o paño de claustro, que está a la parte de Levante desde la pared de la capilla de San Bartolomé hasta la pared in-





Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

Convento de Sto. Domingo de Valencia. Detalles subsistentes  
de las claraboyas del Claustro Mayor.  
(Fines del Siglo XIV.)







mediata al *De profundis*, tiene 169 palmos de longitud y 20 de latitud. Consta todo este lienzo de seis arcos, aunque no son iguales porque el primero, tiene sólo 9 palmos y tres dedos, y los tres que a éste se siguen hacia el *De profundis* tiene de luz cada uno 16 palmos, el quinto arco tiene de luz 21 palmos y medio, y el sexto, que está más cercano al *De profundis*, tiene 17 palmos y dos dedos de luz. Nace esta desigualdad, o bien de la impericia de los artífices, o el estar fabricadas por particulares que tomaban cada uno más o menos terreno.

“La claraboya, que está enfrente de la ventana del Capítulo de la parte de la epístola, la mandó hazer Don Francisco de Esplugues en el testamento que otorgó en Valencia en 14 de Julio del año 1368”.

### Capillas del claustro

Descritas minuciosamente por tan escrupuloso investigador como el mil veces nombrado P. Teixidor en las págs. 58 y siguientes del Ms. anotado, de ellas se ha borrado toda memoria son: La capilla de la Virgen de la Escala, de San Pedro y San Pablo, de San Vicente Ferrer y Santiago, del Nacimiento de Cristo, de San Jerónimo, de la Santa Cruz, de la Virgen de la Leche, de San Cristóbal, de San Miguel y el Juicio, de la Virgen de la Misericordia, de San Martín, de San Luis, de las dos Catalinas y de la Presentación: sólo daremos nota de aquellas en las cuales Teixidor anota obras de arte de artistas conocidos.

*Capilla de la Virgen de la Escala.*—“Es totalmente cierto que fabricaron esta capilla los de la noble familia de Zapata, aunque se ignora el tiempo. En la pared de la capilla de la parte del evangelio ay un lienzo de San Luis Beltrán del valiente pincel de Ribalta de unos dos palmos y medios de alçada y dos de ancho”.

*Capilla de San Luis.*—“..... fundó esta capilla Don Ramón Nebot.... Ya no permanece en la tabla del retablo la pintura antigua de San Jerónimo que dize Falcó permanecía en el año 1618, pues todo el retablo que ay al presente le pintó el P. Borrás, del convento de Nuestra Señora de la Murta, discípulo del célebre Juan Bautista Juanes”.

*Capilla de San Jerónimo.*—“El derecho de enterrarse en esta capilla fué antiguamente de Bertrán de Bayona..... perteneció después a Miguel Abello..... Después con escritura ante Jacinto Pasqual de Catalá, en 2 de Octubre 1637 estableció el convento esta capilla a Don Jacinto March

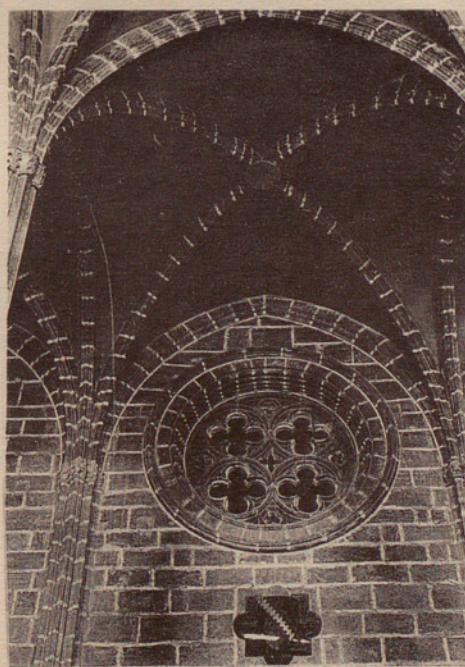
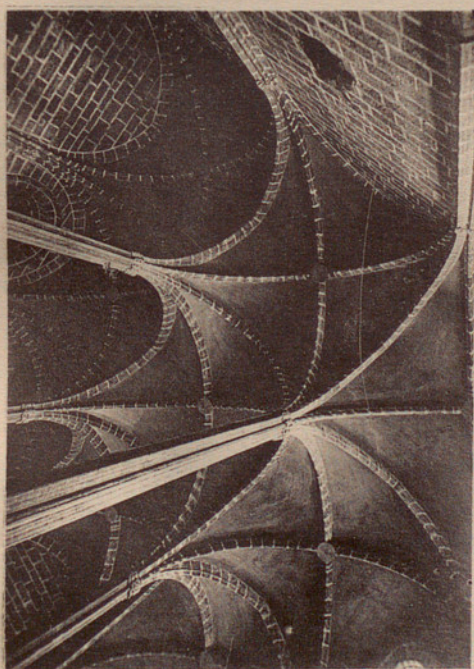
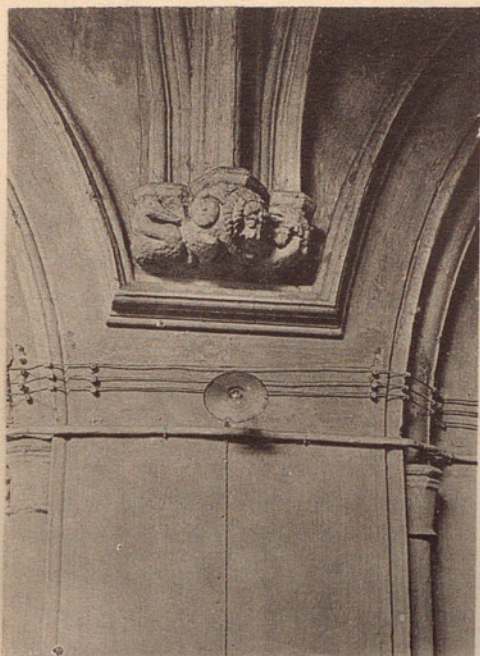


de Velasco, con la espression de hallarse entonces solas sus paredes, desnudas, sin retablo ni sepultura, que hizo labrar dicho D. Jacinto en el año 1641 y le costó 40 libras: hizo también que Gerónimo Espinosa le pintasse el lienzo de San Luis Bertrán de estatura entera, que colocó en la capillá y costó 25 libra y 42 libras las verjas de hierro para cerrarla."

### Aula capitular

La pieza destinada a *capítulo*, y llamada por el vulgo "Sala de las Palmeras", se halla, aproximadamente, en el último tercio del lienzo del claustro de la parte de Levante, con puerta de acceso a él. Es de planta cuadrada completamente, dividida por medio de cuatro columnas, en nueve bóvedas de crucería o nervadas. Su aparejo es de piedra, cortada en sillarejos pequeños, de forma irregular, separadas las hiladas por líneas blancas, que dan animación si bien con aspecto de fosquedad. Los nervios de bóvedas están interrumpidos también por líneas blancas en sentido trasversal. La altura de la bóveda es bastante, lo que da aspecto de gentileza, conforme con el gusto de la época. La plementería de las bóvedas está revestida de argamasa y las claves afectan forma circular a modo de platillo, probablemente según el P. Teixidor tenían como exorno la Cruz de Santo Domingo, antes habrían tenido escudos, hoy están revestidas sin que se aprecie figura alguna. Los arcos que forman las bóvedas son apuntados, pero de generatriz equilátera, dato importante para fechar el edificio. Las bóvedas están formadas por cuatro arcos apuntados y dos más que se cruzan en sentido diagonal; arrancaban de cuatro columnas fasciculares exentas, muy ahiladas y finísimas, que en la parte superior tienen un collarino a guisa de capitel, con hojas estilizadas, afectando la forma de faja o anillo propio asimismo del siglo xiv; predominando la forma prismática sobre la cilíndrica y correspondiendo una delgadísima columnilla a cada nervio, dato también característico del siglo xiv. De estas cuatro columnas fasciculares arrancaban de cada una ocho arcos, que dan un aspecto *palmeriforme*, raro en los edificios góticos de Valencia y aun en España, todo dentro de la más completa armonía y justeza de proporciones. Los arcos que formaban las bóvedas extremas terminaban en columnillas adosadas a los muros que remataban en sencillas ménsulas o *cul de lampes* (siglo xiv). Alrededor y a un tercio de la altu-





Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

Convento de Sto. Domingo de Valencia. Detalles del claustro y  
vistas de las bóvedas del Aula Capitulare  
(Fines del Siglo XIV.)







ra existe una *tenia* corrida, excepto en el testero, en la parte destinada a contener el retablo del altar mayor.

Las ventanas, de maravillosas tracerías de piedra, son ventanas sencillas, sin tener la sencillez elemental del siglo XIII, ni la exuberancia propia del siglo XV, pero en las cuales domina la forma tetrabolada, a base de círculos y arcos apuntados, si bien no es extraña en la composición la forma trebolada aguda, característica asimismo del siglo XIV.

En los doce paños en que dividen a la sala las columnas adosadas, en la parte correspondiente al tercio superior; en su centro se hallan muchos escudos sobre tablas de madera, recortadas *ad hoc*; en el muro correspondiente a la puerta del Capítulo, se hallan respectivamente, procediendo de izquierda a derecha, los escudos de Boils y del Duque de Verona, familia de la Escala, patronos del Aula capitular, alternados, alternación que continúa en los otros lados.

En la parte superior de la puerta existe un gallardo rosetón de sencilla traza que, como se ve, está inspirado dentro de la más absoluta regularidad geométrica: es un círculo que contiene otros cuatro tangentes tetrabolados, y en los intersticios o huecos que deja, otros pequeños circulitos cuatrifoliados los ocupan.

Actualmente sus huecos están revestidos, disminuyendo sobremedida la luz de la pieza. El perfil de los nervios es triangular, propio de las construcciones del siglo XIV. Hoy día el Aula está pavimentada de madera.

La portada que da acceso al Capítulo es severa, aunque un poco complicada en su tracería; sus patrones ornamentales son geométricos, a base de círculos y arcos apuntados de generatrices de triángulos isósceles y equiláteros, y los vanos están ocupados por rosas tetrafoliadas; su jambaje es casi nulo, constituido por delgadísimas columnillas, exornadas por hojas de trébol, motivo dominante en la flora del edificio. Sus archivoltas son pocas, en forma de baquetones, escocias y algún que otro filete.

*Fecha probable.*—Documentación relativa a quién fué el arquitecto de esta obra, cuánto costó y tiempo que se invirtió en esta construcción, no la encontramos.

La fecha del testamento de Pedro Boil, en el cual manda que se le entierre en el Capítulo que él había mandado construir, es del año 1321, parece, pues, estaba construido. No podemos formar idea del tiempo que



tardaría en edificarse; arcos, bóvedas, columnas, ventanales, decoración, perfil de nervios, claves, concuerdan con los correspondientes al siglo XIV y son similares de otros edificios valencianos, como el Aula capitular de la catedral, aunque ésta carece de columnas y se anticipa a la complicación de formas que ostenta la Lonja. Debe ser, pues, por todo lo expuesto, colocada la fecha de esta Aula capitular entre fines del XIII, más bien principios del XIV.

El Abate Ponz, en su *Viaje de España*, nada dice de esta Aula capitular en su tomo IV, carta 5.<sup>a</sup>

### **Claustro mayor**

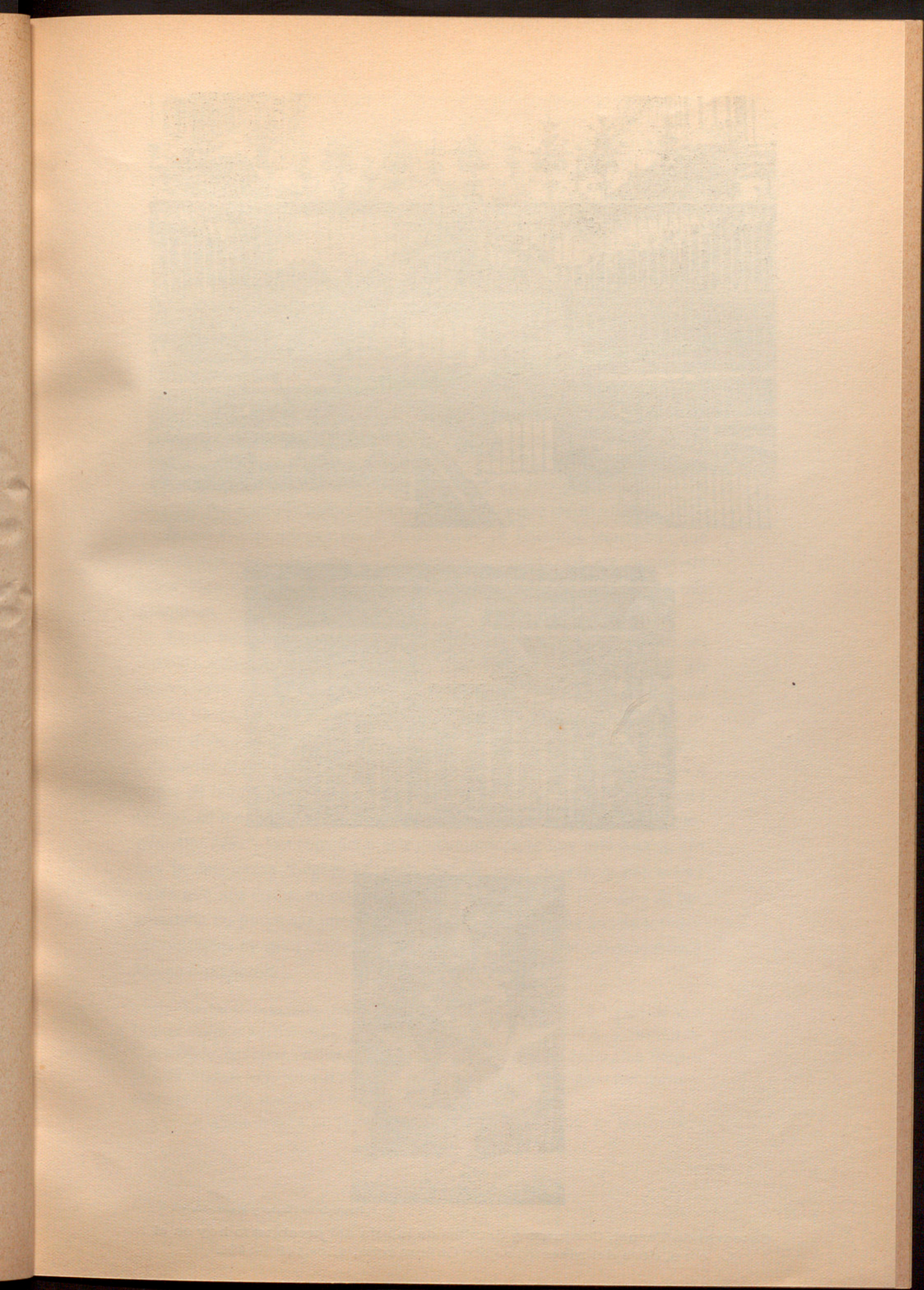
El convento de la Orden de Predicadores, llamado de Santo Domingo, dijimos en las primeras páginas que tenía dos claustros: del claustro menor, que da acceso a la iglesia y capilla de los Reyes, no nos ocuparemos, sólo haremos especial mención del claustro mayor. Y al tratar de considerarlo, se nos ocurren dos consideraciones: ¿Qué fué el claustro mayor?..... ¿A qué ha quedado reducido?

El claustro mayor afectaba la forma de un cuadrado en la parte descubierta (hoy jardín); de los tres lados, uno de ellos está formado por el muro lateral de la iglesia, cuyos contrafuertes se aprecian todavía; de los otros tres lados, sólo se conserva uno.

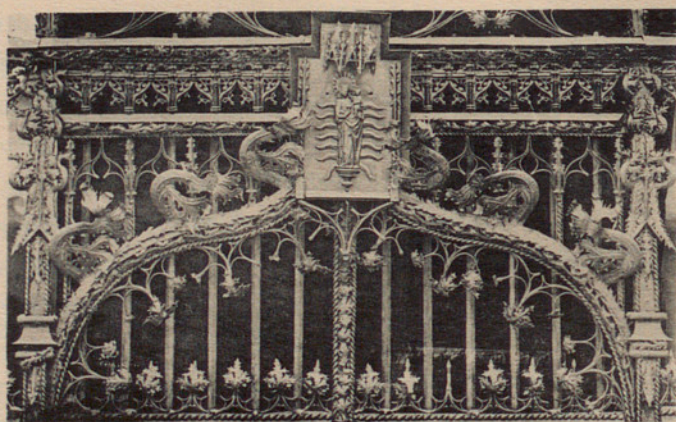
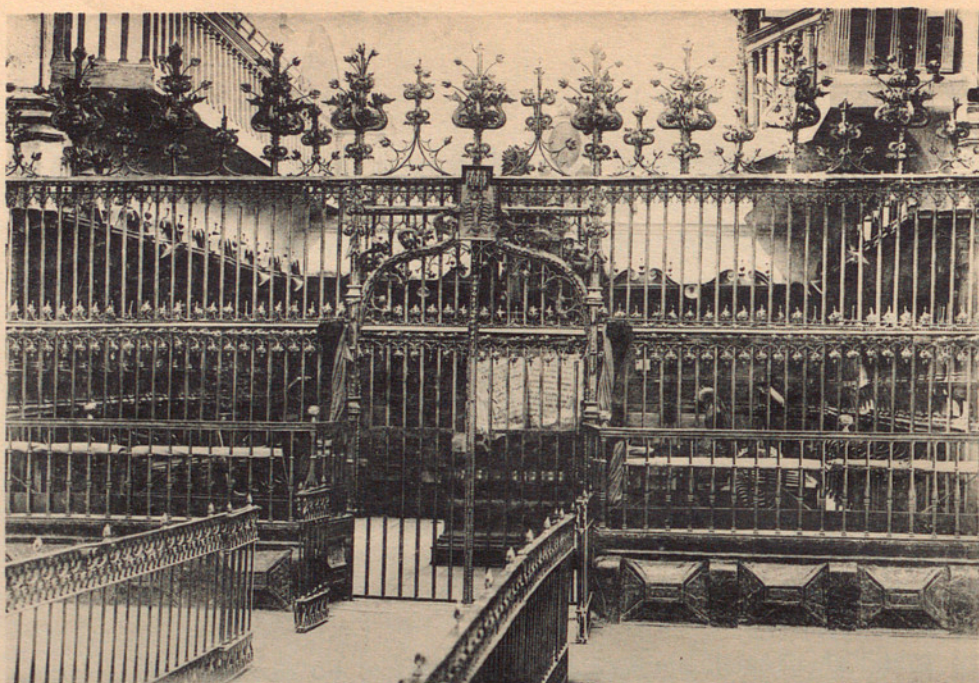
Este claustro, lleno de capillas, estaba abovedado con bóveda de crucería del mismo tipo que la del Aula capitular. Los arcos terminan en ménsulas complicadas y hermosas, que representa un león, dos ángeles, y demás diversos motivos; la que hay al lado de la puerta de la Sala capitular, apreciable en la fotografía de ésta, representa tres ángeles tañendo el laúd; otras representan conejos, aves, un lebrele admirablemente hecho, etc., dentro todo de la sencillez más encantadora y factura completamente infantil que proporciona verdadera gracia al conjunto. Las claves de estos arcos están decoradas, y en la de la primera bóveda, donde existe una escalera que subiría al dormitorio de los monjes, se ve la figura del Crucificado, que Teixidor dice que reproduce la veneranda imagen del Santísimo Cristo del Salvador. Otra de las claves tiene estampada el escudo de la ciudad.

ALBERTO MONFORTE









Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

Catedral de Teruel. Conjunto y detalles de la reja del presbiterio hoy en el coro, obra del maestro rejero Cañamache, años 1486-1491.



# UN REJERO DESCONOCIDO<sup>(\*)</sup>

## MAESE CAÑAMACHE

### La reja del coro de la Catedral de Teruel

Entre las pocas obras de arte que existen en la Catedral de Teruel, siempre me llamó la atención la magnífica reja que cierra el coro.

Empecé a investigar en el Archivo de la Catedral, esperando que encontraría, entre sus muchos documentos, alguno que me permitiera saber algo concreto de la reja. Afortunadamente tuvieron éxito mis pesquisas.

En un montón de papeles tenidos como inservibles en un rincón del Archivo, cubiertos de polvo y llenos de humedad, encontré, cuando ya desconfiaba de hallar lo que con tanto interés buscaba, un pliego de papel, en donde están consignadas las "*Contas que Mosen Martin de „Sant Johán, calonge sacristan, dió a los venerables Dean e calonges „de Santa María (1) de la ciutat de Teruel*", cuentas que fueron vistas a "*once de mayo del año 1486*". De distinta letra a la en que esto está escrito, se lee: "*Aquí está por menudo lo que costó la reja del altar mayor. Año 1491*". Por considerar este documento, que hoy está catalogado con la asignatura "Legajo 1.º, núm. 20", de gran interés, y por ser el único que nos da luz en este asunto, lo inserto al final. Creo que su importancia no podrá ser puesta en duda por nadie, ya que nos da a conocer un rejero de gran mérito hasta ahora completamente desconocido: a *Maese Cañamache*.

(\*) Hecha ya la investigación que este trabajo da a conocer, se ha sabido que D. Juan Cabré y Aguiló, utilizó estos documentos en su *Catálogo monumental de la provincia de Teruel*, inédito pero entregado al Ministerio de Instrucción Pública en 1910. Ilustran esta monografía, de la que se suprime toda la parte descriptiva y crítica por falta de espacio, 6 fotografías.

(1) La iglesia catedral de Teruel lleva el título de "Santa María de Mediavilla."



Las cuentas presentadas por Mosén Martín de Sant Johan, son del año 1486, y aun cuando en la misma página se lee, al advertir que allí se encuentran las cuentas de la reja, "*año 1491*", creo yo que la fecha de la construcción de la reja es la primera y no la segunda. Las cuentas están presentadas el año 1486 y en ellas están contenidos todos los gastos que ocasionó la reja, *hasta los correspondientes al dorar y al asentar*. Además hay que tener en cuenta que la letra es distinta, y que aunque la última sea del año 1491 (lo que parece probable), no por eso se podría afirmar que fuese la verja de ese año, sino que hay que suponer únicamente que un hombre curioso vió las cuentas presentadas por Mosén Martín de Sant Johan, y al ver que no se hacía en la portada referencia alguna a la reja, le parecería conveniente expresarlo.

En sesiones de 30 de Abril y 21 de Mayo de 1627 se acordó construir una reja para el coro; se recaudaron varias limosnas para ello en 9 de Octubre de 1628, pero por razones que se ignoran no se hizo la proyectada, y en el año 1632, como ya se ha dicho, se trasladó la del altar mayor al coro, según acuerdos de 13 de Febrero, 27 de Marzo y 26 de Agosto de dicho año.

La reja no se conserva tal como debió idearla su autor. Grandes han sido las mutilaciones y deterioros que ha sufrido. Al trasladarla fué cortada. Según el documento que sirve de base a mi trabajo, tenía la reja 17 pomos (cardinas) mayores; en la actualidad sólo se conservan 15, y 14 pomos chicos, de los que quedan 12; además consta en el documento que había 15 paños, y si consideramos como un paño la parte de reja comprendida entre dos pomos o cardinas mayores, tenemos que en la actualidad quedan únicamente 12 paños.

Al año siguiente del traslado (1633) sufrió una modificación. Cortóse la verja por dos puntos, uno a cada lado de la puerta, y con lo que cortaron, respetándolo íntegramente, hicieron las puertas.

Indudablemente tuvo la reja más altura de la que hoy tiene.

La decoración ha sufrido también muchas mutilaciones. La imaginaria ha desaparecido. Se conocen perfectamente los sitios en que estuvieron colocadas 26 estatuillas, y únicamente se conserva la del centro, que parece representar a Santa María de Mediavilla, titular de la Catedral, ya que guarda grandes analogías con una imagen de esta Virgen, obra del último tercio del siglo XII y que se conserva en el almacén del Ayuntamiento turolense.



Estas son las mutilaciones que he sabido se han hecho. No sería de extrañar que sufriera algún deterioro más, ya que en el año 1902 se acordó la restauración de la reja, acuerdo que fué ratificado en 1904, que no se ha llevado a cabo aún por falta de medios, pero que de realizarse, existe el peligro de que la estropeen si no encargan de ella a un verdadero artista.

Toda la verja está dorada, y el dorado data de la fecha de su construcción.

En el documento se consigna también el nombre del pintor que la doró: fué Johan del Villar, que recibió por su trabajo la suma total de 2.827 ss. 8 dineros (\*).

[Fol. 4] Sigense los datos e despesas que yo dito Martin fago et pago por la dita Iglesia et primo por el fer de la rexa a mestre Cannamache:

Primo pague a mestre Cannamache por razon de III m. DCCCCL liuras que puso a obra gruesa de la rexa, la qual pesó el fillo de Malmergna dabant de mossen el deyan, mossen Cardona e Juan del Villar, pintor, e de mi et otros de la Iglesia la qual a razon [de] VI dns. por liura suman II m. CCCCLXXV ss. ....	II m. CCCCLXXV ss.
Itém a otra parte de la obra primera por XV panyos que pesaron DCCXIII liuras pesados davant los sobredits que a razon de III ss. II [?] fazen II m. CCLXV ss. ....	II m. CCLXV ss.
Item por el portall con los quatro pillares e dos torres desgambalias con concopadas de somo del portall, pesaron CCCLXXVI liuras, etc. a razon de III ss. II fazen I m. XXXII ss. II dus. ....	I m. XXXII ss. II dus.
Item la resta de la dita rexa et acauamiento que son la maría del centro, pomos chichos, la cinta, et otros ssntos [?] lo qual todo pesó DCCCLXXV liuras ..... como de todo lo sobre dito parece por menudo largamente pesado por los sobre ditos al dito precio de III ss. II dus. II m. DCCLXXII ss. V dus. ....	II m. DCCLXXII ss. V dus.
Suma total. ....	VIII m. DXXXX ss. VIII dus.
Cuenta de la obra de la rexa, de manos. ....	VIII m. DXXXX ss. III dus. (1)
Por el dorar. ....	II m. DCCCXXVII ss. VIII dus.
Todo el gasto. ....	XII m. CCCLXVIII ss. V dus.

EDUARDO GÓMEZ IBÁÑEZ

(\*) Sigue un detenido estudio artístico de la reja y su filiación.

(1) Debe haber una equivocación en el documento, porque en la partida anterior se leen claramente VIII dus.



## LA CAPILLA DE SAN MARCOS EN LA IGLESIA DE SAN LORENZO, DE SEGOVIA (\*)

---

Es muy digna de atención esta capilla, que nos dejó el Renacimiento en una de las más bellas iglesias románicas de Segovia, porque nos descubre la labor de dos artistas desconocidos: el uno, perteneciente a ilustre linaje de escultores, maestro Benito Giralte, del cual se conocían algunos datos documentales, pero ninguna obra; el otro, Rodrigo de Segovia, diestro estofador de imágenes y mediano pintor, del cual hasta el nombre se ignoraba.

Además, el retablo de esta linda y graciosa capilla es, en sí mismo, una obra muy interesante, en que se revela un arte sobrio, nervioso y expresivo, de origen italiano y de recia y viva expresión castellana, a la manera de Alonso de Berruguete. Avalóranlo cuatro retratos en talla, dato iconográfico no frecuente y que lo hace más sugestivo.

Por el hecho de haber permanecido muchos años este recinto cerrado al culto y convertido en trastera de la iglesia, es casi por completo desconocido. En la ya numerosa bibliografía segoviana no encontramos sino una referencia: la del entusiasta D. José María Quadrado, que en el tomo *Salamanca, Avila y Segovia*, de su serie famosa y admirable, indica que vió el retablo, aunque no con demasiado detenimiento, a juzgar por lo breve de su noticia (1).

La documentación de la capilla estaba por completo ignorada hasta que pude descubrirla en el archivo de la noble familia de los Riofrío (2).

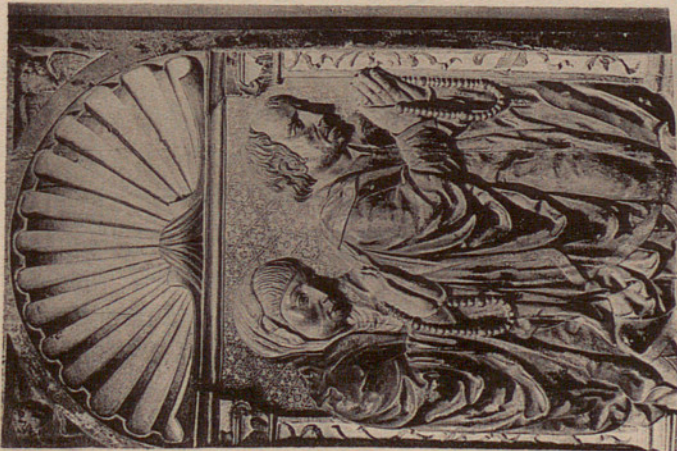
*Los fundadores y la fundación.*—En el año de 1530 vivía, a la colación de San Llorente, en una espaciosa casa, enfrente de los ábsides de

(\*) Acompañan este trabajo varias fotografías del conjunto y detalles del retablo, de ellas se han elegido para publicar las más importantes, y copia del contrato: suprimense por la repetida falta de espacio las consideraciones que el autor hace acerca del desarrollo comercial y artístico de Segovia en el primer tercio del siglo XVI.

(1) 3.<sup>a</sup> parte, cap. II, pág. 394, de la 1.<sup>a</sup> edición.

(2) En poder D. Máximo Palomo, vecino de Segovia.





Fots. de Unturbe

Retratos de Diego Sanchez y Juana Lopez, mercaderes de Paños



La Piedad (al centro)



Fototipia de Hauser y Menet-Madrid

Retratos de Francisco Sanchez y Mari Alvarez, pañeros

Detalles del retablo de la Capilla de San Marcos y San Andres de la Iglesia de San Lorenzo de Segovia. Talla del maestro BENITO GIRALTE, en 1532.  
Estofado y pintura de RODRIGO DE SEGOVIA en 1538.







la misma iglesia, el joven mercader Francisco Sánchez, con Mari Alvarez, su mujer; era hijo del difunto Diego Sánchez, mercader también, y de Juana López, que aún vivía; hubo de ser, sin duda, hombre rico, como lo indican sus fundaciones religiosas y familiares, dueño probablemente de alguno de los batanes que, a lo largo del río Eresma, en este mismo arrabal, batían constantemente las finísimas lanas segovianas.

Los mercaderes, o "Señores de los Paños", como solía llamárseles, eran en Segovia gente rica y poderosa, a cuyas órdenes trabajaban infinidad de oficiales de los oficios de bataneros, cardadores, pelaires, tundidores y tintoreros, en el obraje de excelentes paños, de que luego proveían a lo más de España y aun a muchos mercados del extranjero, donde eran famosos.

Tenían los mercaderes su gremio, poderosísimo y ostentoso, y formaban en Segovia una especie de rica burguesía que le daba cierta semejanza con las ciudades de Flandes, con las cuales nuestra ciudad tanto se relacionaba por el trato de lanas y de paños.

En este mismo año de 1530 decidió Francisco Sánchez con Juana López, su madre, realizar un pensamiento al cual les movía quizás tanto la piedad como la ostentación: habilitar en su parroquia de San Lorenzo una capilla para su sepultura familiar, estableciendo en ella un patronato y fundaciones por su alma; entraron luego en tratos con el cura y diputados de la iglesia sobre una capilla que llamaban "de San Marcos y San Andrés", y que ocupaba el ábside del lado de la Epístola, uno de los dos menores que en el venerable templo flanquean el principal.

Entendían entonces en los asuntos de fábrica de las parroquias, según costumbre medioeval, no sólo los párrocos, sino también algunos de los feligreses elegidos anualmente por diputados, y aun todos los vecinos, cuando algún asunto excepcional lo demandaba. Quizás para estas reuniones fueron labrados los bellos pórticos que ninguna parroquia segoviana deja de tener. Con todas estas personas concertó Francisco Sánchez la cesión de la capilla, que hacía más de treinta años que permanecía abandonada, sin que en este tiempo se hubiese celebrado en ella acto alguno de culto en honor del señor San Marcos y el señor San Andrés, sus patronos.

El Provisor dió su licencia definitiva para que se hiciese efectivo lo concertado a 27 de Febrero de 1531.



Aquel mismo año, Francisco Sánchez comenzó sus gestiones para la construcción del retablo; sin embargo, quizás alguna nueva dificultad dilató algo el fin del negocio, pues hasta el 3 de Julio de 1532 no se redactó el contrato de cesión de la capilla. En ese día tañeron las campanas de la antigua iglesia llamando a Junta, y fueron acudiendo bajo las esculpidas arcadas del atrio el cura Antón de Solana, los diputados Urbán Sánchez, Juan Román, Pedro de Robledo y Pero Seco, el mayordomo Pedro de Villanueva y muchos de los feligreses, los cuales, por ellos y en nombre de los ausentes, otorgaron a Juana López y Francisco Sánchez, su hijo, "La capilla de Sant Marcos, que está dentro de la dicha yglesia de Sant Llorente, que es a la mano derecha de la capilla mayor", para sus enterramientos y para los de las personas que el mercader declarase y los que sucediesen de ellos. Como el ábside estaba separado por un muro de la capilla mayor (como lo está todavía el del otro lado, en todo semejante), dióse licencia a los compradores para que rompiesen el muro, haciendo a su costa un arco de comunicación con la dicha capilla mayor; con tal de que la fábrica no recibiese daño o éste fuera remediado a sus expensas, permitiéndoseles también poner en este arco una reja.

*Las obras.*—Los albañiles encargados por Francisco Sánchez del adorno del recinto respetaron las líneas generales de la románica traza, pero recubriéndola con decoración de un renacimiento que conservaba aún fresco el gusto italiano; el arco que daba entrada a la capilla era, como puede verse en la del otro lado, de medio punto, sobre columnas cuyos capiteles del siglo XII remedaban aún los acantos clásicos; no fué, pues, empresa difícil el recubrir el arco con una labor de casetones de yeso a la romana, colocar sobre él una elegante cartela y, valiéndose del mismo material, modificar un poco los capiteles hasta dejarlos convertidos en ejemplares del corintio. No debió de disgustar a los artífices que se ocuparon en disfrazar el medioeval recinto (como tantos otros sacrificados al exclusivismo renacentista) la bóveda de medio cañón que lo cubría, y adornáronla con una bellísima traza, de sabor clásico, compuesta de casetones exagonales separados por una láurea y enriquecidos, en su concavidad, con exquisitas labores. El cascarón que cubría el fondo del ábside fué diputado por muy apto para sostener una elegante venera, como las que servían en lo antiguo para cubrir las exedras.



*El retablo.*—Llegamos a la parte culminante de nuestro trabajo, la que nos ha impulsado a emprenderlo.

“En la noble villa de Medina de Ríoseco, a trece días del mes de Septiembre, año del Señor de mil e quinientos treinta y un año”, esto es, antes de celebrarse el contrato definitivo para la cesión de la capilla, Francisco Sánchez concertaba mediante carta de obligación con “Maestro Benito, maestro de imaginería de culto”, las condiciones de un retablo que este último había de ejecutar.

En tierra de Valladolid encontró nuestro mercader escultor para su retablo. Fué en Medina de Ríoseco, uno de los más importantes centros de contratación de la lana. En uno de sus viajes a la opulenta villa, tal vez en una de las ferias famosas (no era raro que en las ferias se contratasen también obras de arte) conoció al maestro Benito, con el cual firmó el contrato para el retablo de su capilla.

¿Quién era este maestro Benito? No es frecuente este nombre entre los artistas españoles; ni en el Diccionario de Cean-Bermúdez, ni en las obras de Martí y Monsó y Orueta y ni aun en los casilleros del centro de Estudios históricos, hemos encontrado sino poquitos de este nombre, y todos en época, lugar y profesión separados de este maestro de imaginería, vecino de la villa de Aguilar del Campo, que se hallaba en Medina de Ríoseco, en Septiembre de 1531. Solamente un escultor de este nombre figura precisamente en este año y en tierra de Valladolid: el maestro Benito Giralte, entallador, del cual no se conocía obra alguna. Este es, probablemente, el autor del retablo de la capilla de San Marcos.

Con tan exiguos datos y dando (algo atrevidamente) por cierta la identidad de Benito Giralte con el maestro Benito que aparece en el contrato, podríamos rehacer así su biografía. Hay datos para sospechar que esta familia de los Giraltes era de origen extranjero, probablemente italiano. En Enero de 1531, Benito Giralte figura como fiador en un contrato. En Septiembre del mismo año contrata, con Francisco Sánchez, el retablo de San Marcos; en este documento dice ser vecino de la villa de Aguilar del Campo, que es sin duda Aguilar de Campos, población distante tres leguas de Medina de Ríoseco, a cuyo ducado pertenecía. Un curioso dato se desprende también de este documento: que el maestro de imaginería, de culto no sabía firmar; en 1548 tasa en Valladolid una obra de Juan de Juni; en 1550 muere en esta ciudad, en sus casas situa-



das en la plazuela vieja, y es enterrado en el monasterio de San Pablo, junto a la pila del agua bendita (1).

En cuanto a su familia, es casi seguro que fuera pariente del famoso Francisco Giralte, el escultor de la capilla del Obispo y del retablo del Espinar, pues sabemos que éste tenía familia en Valladolid; quizás fuera hermano del insigne artista. Casó el maestro Benito con Francisca de Peñafior, mujer de posición acomodada y tuvo por hijos a Diego, Benito, Francisco, Bartolomé, Bautista y Juana, de los cuales, Benito y Bautista fueron escultores.

El autor del retablo de San Lorenzo debió de ser discípulo de Alonso Berruguete; quizás le trató en Medina de Río seco, donde el gran artista poso con frecuencia y de donde era oriunda doña Ana de Paredes, su mujer. Tal vez fué uno de esos oficiales del taller del famoso maestro, cuya labor aparece en ciertas obras de éste, pero cuyo nombre es desconocido. Quizás sin ser discípulo suyo dejóse arrastrar por el estilo de Berruguete, que por entonces esculpía el retablo de San Benito y el de los Irlandeses.

*El contrato.*—Por este documento, extendido en Medina de Río seco ante el escribano Francisco Martín, el maestro Benito se compromete a hacer: “una quinta angustia de bulto que tenga a Nuestra Señora con el Cristo en el regazo y a San Juan a la parte de la cabeza de Cristo y a María Magdalena a los pies y con Nuestra Señora a Santa Marta y a María Salomé y a María Cleofá”, de cinco palmos cada figura, y a más de esto, los ladrones, todo metido en su caja ochavada, con sus puertas, que habían de llevar en los casetones superiores a San Marcos y a San Andrés, bajo cuya advocación estaba desde antiguo la capilla, y en la parte inferior los retratos orantes del difunto Diego Sánchez y Juana López, su mujer, y de Francisco Sánchez con María Alvarez, todo ello en labor de media talla, muy bien acabada. La talla de adorno había de ser *obra romana*, esto es, con veneras en el fondo y quimeras de grutesco, como privaba en esta mitad del xvi y había de llevar adorno de serafines en diversas partes. La obra había de entregarse acabada a contento de oficiales del oficio y del dueño, en la cuaresma de 1532, en la misma villa de Medina de Río seco. Había de ser ejecutada en buena madera de nogal.

(1) Martí Monsó, *Estudios históricos artísticos*, páginas 343 y 390, y *Bol. de la Soc. cast.*, 1911-1912, pág. 82.



En cuanto al precio, concertóse en 11.250 maravedís "e cuatro varas de paño veinteno al pelo para una capa", de lo cual dió a cuenta el mercader 15 ducados de oro y las cuatro varas de paño, con la condición de que si el escultor no cumpliera el encargo, pudiese el fundador dar el trabajo a otros oficiales a costa del contratista.

Presentó éste como fiador al pintor Cristóbal Maldonado, de cuya vida y obras nada sabemos, sino que era vecino de la muy noble villa de Ríoseco.

*Descripción de la parte escultórica del retablo.*—La obra del maestro Benito es quizás incorrecta, quizás algo tosca también (en su tiempo se tallaba mejor), pero está llena de vigor y de expresión. Hoy está incompleta, pues faltan las figuras de los ladrones estipuladas en el contrato y que existieron sin duda, pues algunos años más tarde el pintor Rodrigo de Segovia se encargó de pintarlas; por eso la parte alta resulta ahora un poco desguarnecida.

Las exedras de la parte inferior de cada una de las puertas están ocupadas por cuatro retratos; en el lado derecho está el anciano mercader Diego Sánchez, con su mujer Juana López, ambos en devota actitud y con rosarios en las manos; viste el viejo, sayo y capa, y su esposa se cubre con amplio manto, y la austera cabeza con honestas tocas; a sus pies, una inscripción de pincel dice: "Diego Sanchez i su muger"; el matrimonio joven viste análogos trajes, y su actitud es parecida.

Estos retratos recuerdan a los del retablo de Santiago, de Valladolid, tallado por Berruguete; se ve en ellos realismo, sobre todo en el grupo de los ancianos, mucho más cuidadosamente trabajado, si bien la falta de espacio cohibe las actitudes; a los pies del matrimonio joven, un letrero les nombra también: "Francisco Sanchez i su muger."

*El estofado y las pinturas del retablo.*—Supuesto que el contrato se cumpliera en cuanto al tiempo con la misma escrupulosidad que en cuanto a las demás circunstancias, hubo de estar más de seis años en su color natural de madera, aunque colocado ya en el testero de la capilla y quizás recibiendo culto; hasta Julio de 1538 no tuvo Francisco Sánchez ocasión de completar el decorado de su capilla.

El 2 de Julio de este año concertó en Segovia el mercader Francisco Sánchez las condiciones en que el retablo había de ser pintado y dorado, con el pintor Rodrigo de Segovia, de quien no sabemos más sino que era vecino de Arévalo; según este contrato (que especifica me-



ticulosamente con el tecnicismo de la época, el color y la manera de que cada una de las figuras habían de ser decoradas, el retablo había de estar terminado el día de San Miguel del mismo año: "Rodrigo de Segovia había de pintar en la parte exterior de las puertas al Señor atado a la columna azotado por dos sayones, y a "Señor San Pedro como se muestra llorando su pecado", y en ambos lados del retablo, por la parte de dentro, la huida a Egipto y la purificación de Nuestra Señora, además, en unos tableros que el mercader le diere, la historia de las Once mil Vírgenes. Fijóse el precio en cuarenta ducados de oro y lo que más le quisiere gratificar del retablo"; luego de las fórmulas acostumbradas firman los contratantes y los testigos, entre los cuales figura un pintor, Joaquín de Burgos, vecino de Arévalo, y completamente ignorado en su nombre y en su labor.

Toda la obra de Rodrigo de Segovia, estipulada en el contrato, ha llegado hasta nosotros, salvo las tablas de las Once mil Vírgenes, que serían quizás lo más interesante. Rodrigo de Segovia se nos aparece como un maestro en el arte españolísimo de decorar imágenes de talla; los tonos de las carnes son suaves y armoniosos, las ropas están estofadas con gran riqueza y finura, los fondos de las exedras de las tapas llevan una delicadísima labor de oro imitando estofas bordadas.

En cambio los trabajos en tabla lisa son sumamente imperfectos, sin más de interesante que su carácter de época; bien es verdad que se trata de una obra que no tiene más objeto que cubrir unas superficies que habían de verse poco y mal. Las tapas del retablo representan a Jesús flagelado por dos verdugos y a San Pedro llorando en un lado. El dibujo es sumamente flojo; la ejecución tan minuciosa y acabada, que nos recuerda las obras del divino Morales. En el colorido predomina ese tono rojizo de ladrillo usado por ciertos pintores italianos de la primera mitad del xvi.

Las dos tablas del interior del retablo representan la presentación de Jesús en el templo y la huida a Egipto; es trabajo muy descuidado, como hecho para ocupar lugar tan secundario; los colores son claros y alegres y la composición muy sencilla. Todas estas pinturas nos dicen que Rodrigo de Segovia conocía y gustaba de los pintores italianos de su tiempo.

En el sotabanco del retablo, ejecutada, como todas las demás, por Rodrigo de Segovia, hay una inscripción en elegante letra romana, que



testimonia la piedad de los fundadores y la fecha en que la obra fué terminada; dice así:

“Los católicos Juana Lopez y Francisco Sanz su hijo y Mari Alvares, muger del dicho Francisco Sanz, mandaron hacer este retablo a onor i reverencia de nuestra senora de la piedad y de s. Marta..... acabose en este año de M. D. XXX. VIII.”

JUAN DE CONTRERAS Y LÓPEZ DE AYALA



## El monasterio de San Miguel de los Reyes, en Valencia (\*)

---

No lejos de la capital valenciana, en el camino llamado de Murviello o de Barcelona, aparece dominando el "Pla de San Bernat" un majestuoso edificio conocido hoy con el nombre de San Miguel de los Reyes; usado actualmente como presidio correccional ha servido durante mucho tiempo de mansión a los monjes Bernardos y Jerónimos, alcanzando, especialmente en el siglo XVI, extraordinaria riqueza e importancia.

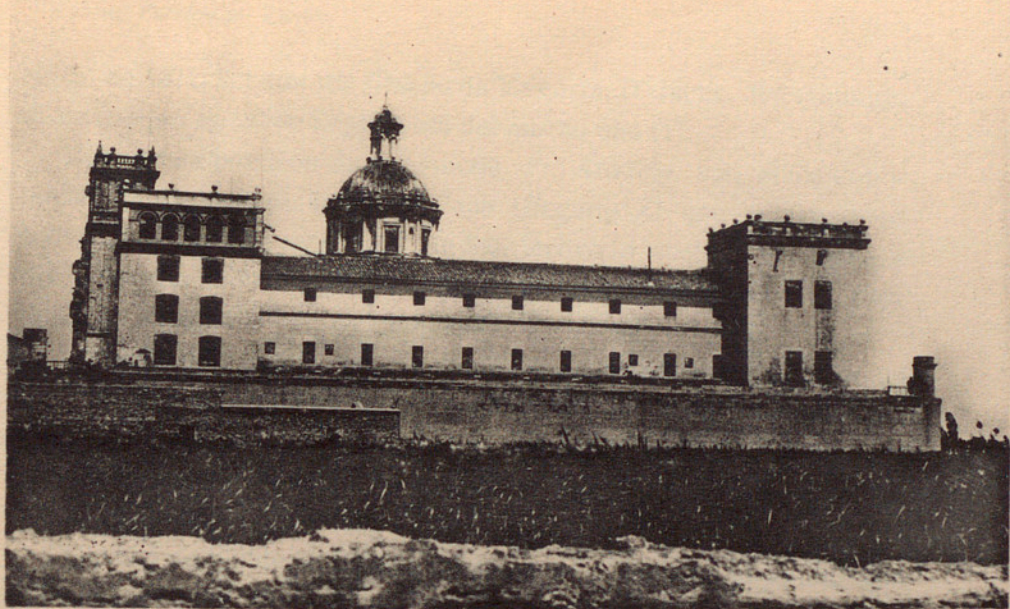
El núcleo primitivo de este monasterio lo constituyó la llamada alquería de San Bernardo o de Rascaña, y la noticia más antigua que tenemos referente a ella se remonta al 30 de Diciembre de 1275 (III kal. jan. 1276), en cuya fecha el Rey D. Jaime de Aragón entregó dicha alquería, en premio de sus servicios, al caballero D. Guillermo Aquilon (1); a la muerte de éste, ya por título de herencia, ya por compra, fué pasando sucesivamente a poder de Pedro Esplugas, Bernardo de Esplugas, otro Pedro de Esplugas, Francisco de Esplugas, y, por último, la compró Juan Saranyó o Sarañón.

Al mismo tiempo era Abad del antiguo monasterio cisterciense de Valldigna, el P. Fr. Arnaldo de Sarañón, y como obtuviese éste licencia del Rey D. Pedro IV de Aragón para comprar hasta 5.000 sueldos valencianos de renta, quiso poseer esta alquería y para ello hizo que don Pedro la comprase a Juan Sarañón por precio de 30.000 sueldos reales, para luego comprarla él al Rey, y en efecto, una vez obtenida el 18 de

(\*) De tres partes consta este estudio: 1.º "Breve exposición del origen, transformaciones y estado actual del Monasterio", que es la que se extracta someramente; la ilustran 10 fotografías y 2 fotograbados. 2.º "Crónica del Monasterio" es meramente documental; cópanse papeles latinos, valencianos y castellanos de los Archivos Histórico Nacional y Regional valenciano. 3.º Documentos de la construcción conservados en los mismos Archivos.

(1) V. *Crónica del monasterio*, Doc. núm. 1.

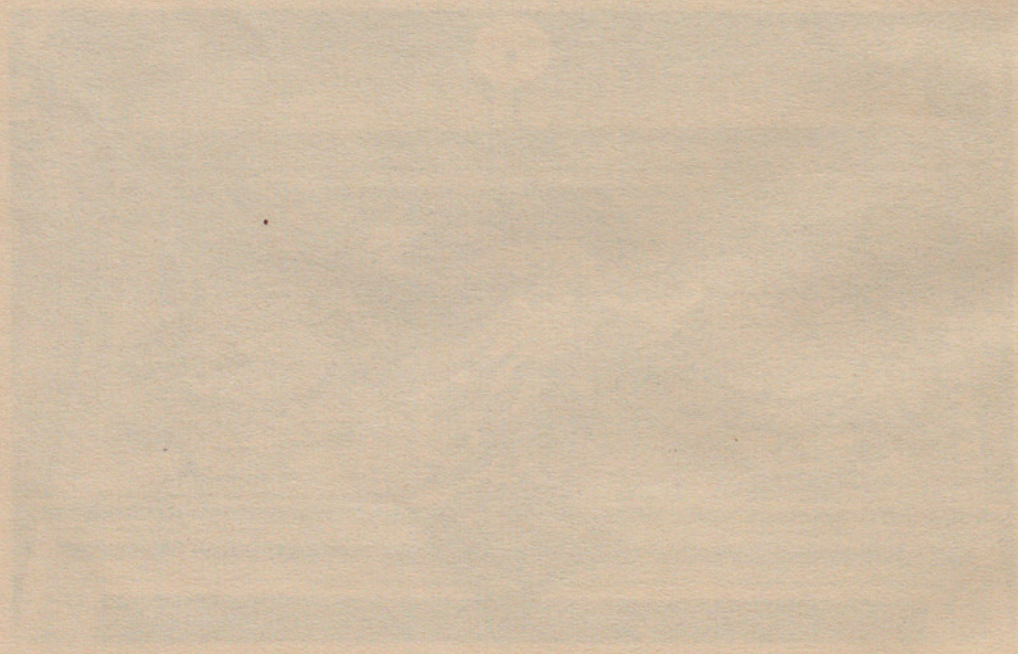
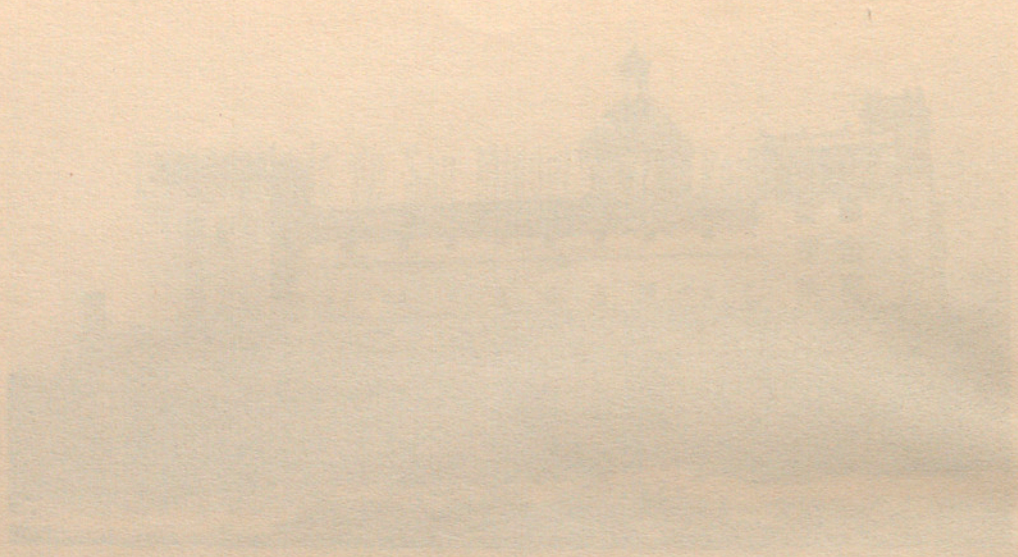




Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

SAN MIGUEL DE LOS REYES (Valencia)  
 Vista general desde el Sur. Escudos del Duque de Calabria, ex heredero  
 del reino de Nápoles y Jerusalem y de su esposa la reina  
 de Aragon D.<sup>a</sup> Germana de Foix.







Marzo de 1371, licencia del Obispo de Valencia, D. Jaime, fué realizada dicha compra en 26 de Septiembre del mismo año (1).

Una vez en posesión de la alquería, Fr. Arnaldo, con el consentimiento de sus monjes, suplicó al Papa Gregorio XI que le permitiese constituir la alquería en priorato de San Bernardo anejo a Valldigna y que habitasen en él monjes; el Papa le concedió el permiso en su Bula de 20 de Abril de 1372.

No contento con esto, Fr. Arnaldo deseaba transformar el priorato de San Bernardo en monasterio y abadiazgo independiente del de Valldigna, y Clemente VII, en la Bula que expidió el Papa en 31 de Marzo de 1381 (2) (II kal. Abril), concedió a Fr. Arnaldo el permiso pedido para fundar la abadía y monasterio de San Bernardo.

El Abad de Valldigna, el 24 de Febrero de 1387, dotó al monasterio de muchas tierras y bienes que aumentaron a su muerte, pues legó a San Bernardo cuantiosas rentas y entre ellas el castillo y lugar de Espioca, la alquería de Enova, el lugar y alquería de Fraga y las alquerías de Benamer, Benetuser, Frangil, etc., con lo que alcanzó el monasterio gran riqueza.

Así siguió el monasterio de San Bernardo durante más de un siglo, alcanzando primero un periodo de esplendor, pero poco a poco, a medida que se enfriaba el entusiasmo que produjo su fundación, fué perdiendo importancia; los Abades del siglo xv no participaban ni con mucho del cariño que al monasterio tenía Fr. Arnaldo y sólo se preocuparon de gastar la riqueza que el monasterio les daba, para satisfacer sus caprichos.

En esta situación aparecen en Valencia dos personajes que tuvieron importancia capital en el ulterior desarrollo del monasterio de San Bernardo: nos referimos a los Virreyes de Valencia, D. Fernando de Aragón, Duque de Calabria y su mujer doña Ursula Germana de Foix, viuda del Rey Católico.

Siendo Virreyes de Valencia los Duques de Calabria, habiendo alcanzado innumerables riquezas que los ponían en primer lugar entre los magnates de la nobleza española, careciendo de hijos (3), y con la

(1) V. *Venta de Pedro IV*, Doc. núm. 2.

(2) A. H. N.—San Miguel de los Reyes, 1381.

(3) El Duque tuvo hijos naturales pero no legítimos: V. Arch. Reg. Val.-Manaments y Empares, 1610, lib. 8, mano 79, fol. 19.



acendrada fe religiosa que caracteriza a aquel tiempo, surgió en ellos el pensamiento de invertir sus tesoros en la construcción de un monasterio que perpetuara su nombre y que sirviéndoles después de sepultura sobrepujase en grandeza a las demás construcciones de su tiempo, y con este fin se fijaron en aquel monasterio que a las afueras de la ciudad parecía brindarles un refugio. Era Abad en esta sazón Pedro de Pastrana, maestro de capilla del Duque de Calabria.

Durante el abadiazgo de Pastrana siguió el monasterio su decadencia, y decididos ya los Virreyes a elegirlo como sepultura suya y deseando transformarle por completo creyeron lo más conveniente variar la orden religiosa de los monjes que allí habitaban, pues viendo el abandono a que habían llegado los Bernardos, comprendieron que nada bueno se podía esperar de ellos y en el testamento que hizo doña Germana, en 28 de Septiembre de 1536, manifestó que deseaba ser enterrada en este monasterio que debería destinarse a monjes Jerónimos, y al cual dotaba con mil ducados de renta, su capilla y otras muchas cosas (1).

El 15 de Octubre de 1536 (no el 10 como dice Escolano) murió en Liria doña Germana, y el Duque, en cumplimiento de sus disposiciones testamentarias, trasladó su cuerpo con gran pompa al monasterio de San Bernardo, enterrándola delante del altar mayor.

Al año siguiente de morir doña Germana, el Duque, como testamento de su esposa y deseando como ella que se diese el monasterio a los Jerónimos, fué el 25 de Mayo al monasterio de San Bartolomé de Lupiana donde se celebraba capítulo general, presidido por Fr. Pedro de la Vega, y allí se acordó entre ellos que D. Fernando pudiese vender a su parecer los mil ducados de renta que al monasterio legó doña Germana, para obtener con ellos mayor utilidad y poder fundar el monasterio de San Jerónimo (2).

Don Fernando envió un Obispo a Roma para que suplicase del Papa Paulo III que en vista del enfriamiento religioso y del abandono de los monjes Bernardos, que llegaba hasta el punto de que el Prior era seglar, se sirviese suprimir en dicho monasterio el nombre y orden de San Bernardo, erigiendo en su lugar el monasterio de San Miguel de los Reyes, bajo la advocación y orden de San Jerónimo.

(1) V. Doc. núm. 13, pág. 111.—La capilla de doña Germana está en Arch. Reg. Val.-Libro Conventos, núm. 3.603.

(2) V. *Capítulos Lupiana*, Doc. núm. 7, pág. 70.



Paulo III accedió a lo que se le pedía en su Bula dada en Roma el 1.º de Noviembre de 1544 (1).

Todavía estuvieron algún tiempo los Bernardos alegando sus derechos al monasterio, surgiendo algunos pleitos; por último, el 25 de Octubre de 1570, se dió definitivamente sentencia en contra de la orden de San Bernardo.

Lograda por el Duque de Calabria la expulsión de los monjes Bernardos pasó en seguida al monasterio a tomar posesión de él, y el 2 de Julio de 1546 (2), acompañado de su Secretario Jerónimo de Isis, del P. Antonio de Valderrago y otras personas, tomó solemnemente posesión del que había sido monasterio de San Bernardo, y cambiándole este nombre por el de San Miguel de los Reyes mudó el retablo de San Bernardo que había en el altar mayor a una capilla lateral, poniendo en su lugar la imagen del arcángel San Miguel y al mismo tiempo instituyó en él la orden de San Jerónimo, nombrando primer Abad del mismo al P. Antonio de Valderrago, que había estado antes en el monasterio de Zamora (3), lo cual fué confirmado el 1.º de Octubre de 1547 por una provisión dada en Monzón por el Príncipe D. Felipe (4).

Respecto al nombre con que se instituyó este monasterio hay que hacer notar un error de los autores que de esto se han ocupado, pues casi todos dicen que pusieron sus fundadores al monasterio bajo la advocación de San Miguel y de los Reyes, de aquí por corrupción ha llegado a nosotros con el nombre de San Miguel de los Reyes; esto es a todas luces falso desde el momento que en documentos de la época aparecen con los nombres de "monasterium olim Sancti Bernardi et nunc Sancti Michaelis de los Reyes" (5), o "monasterii Sancti Michaeli Regum" (6), sin que se vea nunca la forma de "San Miguel y de los Reyes".

El Prior de San Bartolomé de Lupiana le envió veinte Jerónimos con los cuales comenzó esta orden, celebrándose el primer Oficio Divino con gran solemnidad el 4 de Julio de 1546.

(1) V. *Bula*, Doc. núm. 8, pág. 78. Teixidor y Llorente la fechan en 1545.

(2) Llorente dice que fué el día 5.

(3) V. *Posesión del monasterio*, Doc. núm. 9, pág. 81.

(4) Arch. Reg. Val.-Libro Conventos, núm. 4.047, fol. 408.

(5) V. *Venta tierras Bonet*, Doc. núm. 10, pág. 88.

(6) V. *Amortización D. Felipe*, Doc. núm. 19, pág. 103.



Dadas las aspiraciones del Duque que deseaba un edificio verdaderamente regio, no es de extrañar que comenzase por buscar los mejores arquitectos de su tiempo y que pidiese a Carlos V que le mandara sus más hábiles maestros, y en consecuencia en 1546 vinieron a Valencia los primeros obreros de San Miguel: Alonso de Covarrubias, arquitecto de la catedral de Toledo, y Juan Vidaña, que en 1531 había trabajado en la iglesia de Utiel (1). Ya en el monasterio trazaron ambos una planta de las reformas que consideraban pertinentes; sólo nos queda la traza de Covarrubias (2), en la que alude algunas veces a la de Vidaña; se preocupa hasta de los más nimios detalles, dice que debe ampliarse la iglesia por la parte de la fachada, recomienda el uso del buen material, aconseja que se levante tres pies el piso de la iglesia para evitar la humedad de las acequias vecinas, añade que se debe "hazer la tribuna y coro para las sillas..... al alto de veintinueve o treinta pies", que "se ha de hazer claustro principal a la puerta de mediodía..... de ciento sesenta pies en quadro", más adelante dice que "en medio del paño (del claustro) se ha de elegir la capilla de los Reyes que tenga de ancho veinticinco pies", se preocupa de que "la escalera principal que ha de responder a los dos claustros se haga a dos subidas", y así va detallando minuciosamente la distribución, manera de construcción, materiales, decoración y otros detalles que había de tener el nuevo monasterio.

Según parece, una vez hechas las trazas y aprobadas por D. Fernando, Covarrubias se volvió a continuar las obras que hacía en Toledo, y quedó en Valencia Vidaña para ejecutar las de San Miguel con arreglo a sus planos, y dice el P. Sigüenza "que si de todo punto se executara, y el Duque tuviera más larga vida, fuera una de las más valientes cosas que tuviéramos".

La obra marchaba muy despacio, y en estas circunstancias, apenas comenzada en serio, el 26 de Octubre de 1550, falleció en Valencia el generoso Duque de Calabria, con el cual perdieron los Jerónimos su principal apoyo.

Dos años antes de morir, deseando D. Fernando por todos los medios asegurar el porvenir del monasterio y que nadie en lo sucesivo les pudiese disputar la posesión de sus riquezas, obtuvo el 7 de Julio de 1548, del Príncipe D. Felipe, licencia de amortización de 2.000 ducados para

(1) V. Llaguno, tomo I, pág. 157.

(2) V. *Traza de Covarrubias*, Doc. 15, pág. 127.



San Miguel de los Reyes (1); no contento con esto, ya sabemos la concordia que el 2 de Julio de 1550 (2) hizo con el convento, en la que sólo se ven mercedes para el monasterio, al que promete dar también 1.000 ducados de renta, aparte de los que ya dejó doña Germana, y por si esto fuera poco, como digno remate a su benéfica obra, nombró en su testamento heredero universal de todos sus bienes a San Miguel de los Reyes, "en los quales bienes nuestros son comprehendidos el castillo y villa de „Xerica, y los lugares de Pina y las Barracas y las villas y lugares de „Viver, Caudiel, el Toro y Novaliches..... y el castillo y villa de Mançanera..... Los quales queremos que sean perpetuamente para el dicho „conuento y monasterio, que no se puedan vender, alienar ni obligar."

Si los monjes hubieran disfrutado tan cuantiosas rentas (3), nada les hubiera costado continuar y acabar en poco tiempo la obra comenzada, pero los obstáculos que siguieron paralizaron durante algún tiempo la construcción.

Hasta 1578 no aparece ningún dato referente a obras realizadas en San Miguel (4).

El 16 de Febrero del mismo año se celebró una capitulación con el maestro Miguel Salvador (5) para que continuase la obra de sus antecesores por el claustro nuevo, pagándosele por cada una de las bóvedas que hiciera 100 reales castellanos.

No sabemos en qué quedarían las obras encargadas al maestro Salvador, pero en 27 de Noviembre de 1580 tenemos una apoca hecha con Bautista de Aprile (6), por la que se le paga a éste 153 libras, 6 sueldos y 8 dineros, divididas en tres estajos, como precio de las obras que hizo en la torre, claustro y celda de los padres priores.

Aún aparece en el mismo año un nuevo arquitecto de poca importancia llamado Juan Barrera o Barresa que hace el segundo cuerpo, jónico, del claustro (7), pero se puede decir que hasta 1581 con Juan de

(1) V. *Amortización Felipe*, Doc. núm. 11.

(2) V. *Concordia con Convento*, Doc. núm. 14.

(3) A. H. N.—*Libro de títulos justificativos de rentas y derechos de San Miguel*, 1776, sig. 488.

(4) A. H. N.—*Inventario de las escrituras de San Miguel*, sig. 522 b.

(5) V. *Capitulación Salvador*, Doc. núm. 19.

(6) V. *Apoca Aprile*, Doc. núm. 20.

(7) V. Llaguno, tomo III, pág. 36.



Ambuesa no comienza la segunda fase en la construcción del monasterio.

En esta situación, pues, aparece Juan de Ambuesa, natural de Rubielos, que el 28 de Octubre de 1581 celebra una capitulación con el monasterio (1), comprometiéndose, entre otras cosas, a terminar el claustro y la torre y construir siete capillas a la manera como había hecho otras su antecesor Barrera, dejando como fiadores a su mujer y a Lorenzo Cabrera (2); durante todo el año de 1588 aparecen diversas apocas entre Ambuesa y el Procurador del monasterio Juan de Villatovas (3), en las que se paga al primero distintas cantidades por la construcción en el claustro de un cuarto "deues Valencia" que había de ser librería; pero todas estas obras sufrieron un paréntesis en 6 de Mayo de 1588, en cuya fecha, por un nuevo acuerdo entre Ambuesa y el convento, se nombraron peritos para que tasaran las obras hechas por éste y se viese lo que se le tenía que pagar. Fueron nombrados peritos Guillén de Rey, Frances Chavar-nach y Tomás Gregorio (4), los cuales examinaron minuciosamente lo hecho por Ambuesa en el claustro, librería, torre, capilla de los Reyes, etcétera, con el material empleado y las cantidades que ya le habían sido abonadas, y después de su información, que fué aprobada por ambas partes y arregladas las diferencias de pago, continuó Juan de Ambuesa sus obras. Murió este arquitecto el 18 de Abril de 1590, habiendo hecho avanzar extraordinariamente las obras, construyendo también la admirable escalera que está detrás de la sacristía y el coro (5).

A su muerte hubo un pequeño lapso de tiempo sin que se continuasen los trabajos, y solamente tenemos noticia de que el 27 de Diciembre de 1589 se firmó una apoca por la que Villatovas pagaba a un tal José Esteve (6) 45 libras reales de Valencia como precio de un retablo de San Jerónimo, hecho por éste, retablo que ha desaparecido sin que sepamos dónde está.

Es el convento una gran construcción rectangular, con cuatro anchos torreones en los ángulos añadidos modernamente, sobresaliendo en el centro el alto cimborio y en la parte que da al camino de Valencia las

(1) *Capitulación Ambuesa*, Doc. núm. 21, pág. 154.

(2) *V. Fianzas*, Doc. núm. 23, pág. 198.

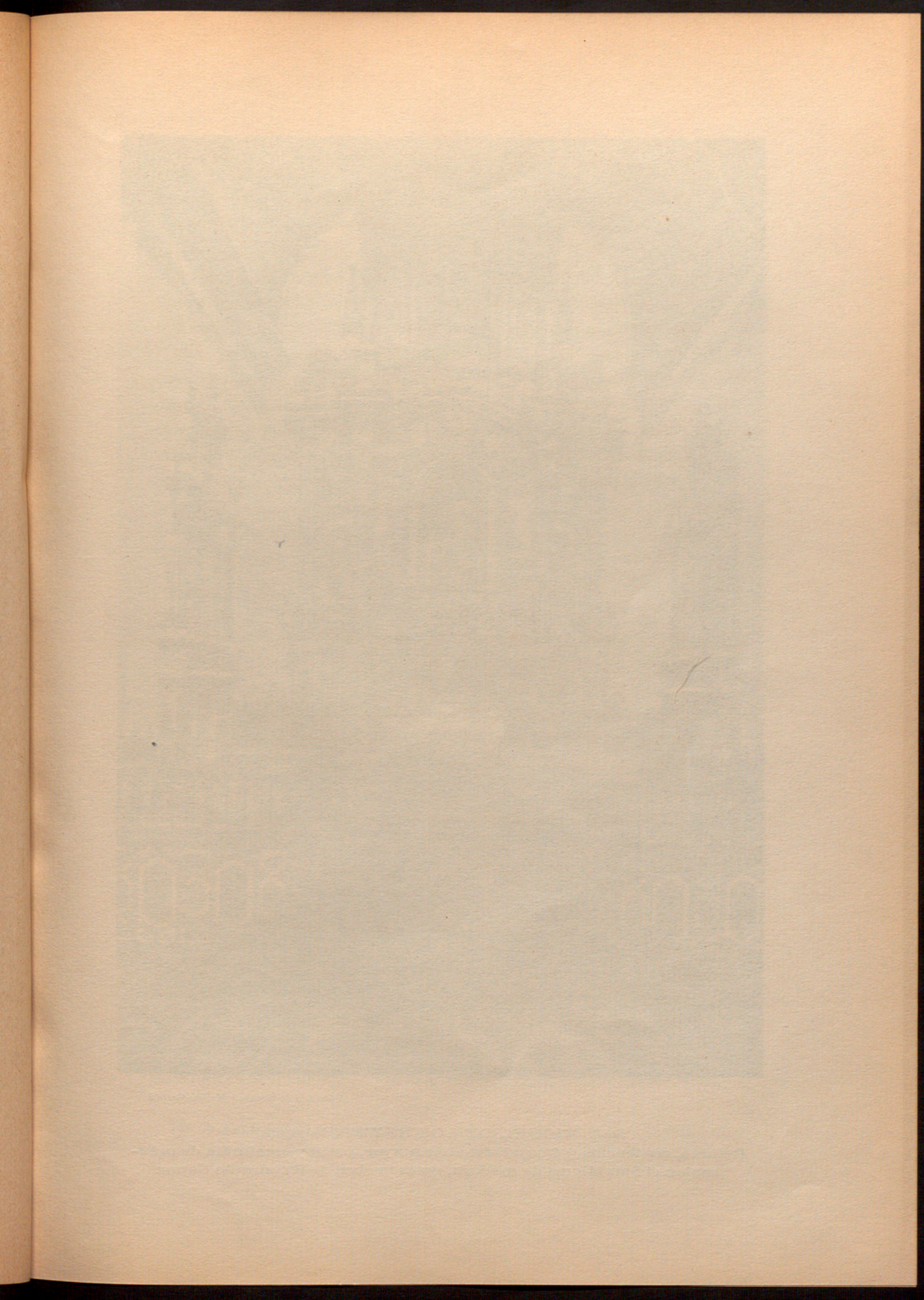
(3) *V. Apocas Villatovas*, Doc. núm. 23, pág. 199.

(4) *V. Información peritos*, Doc. núm. 22, pág. 168.

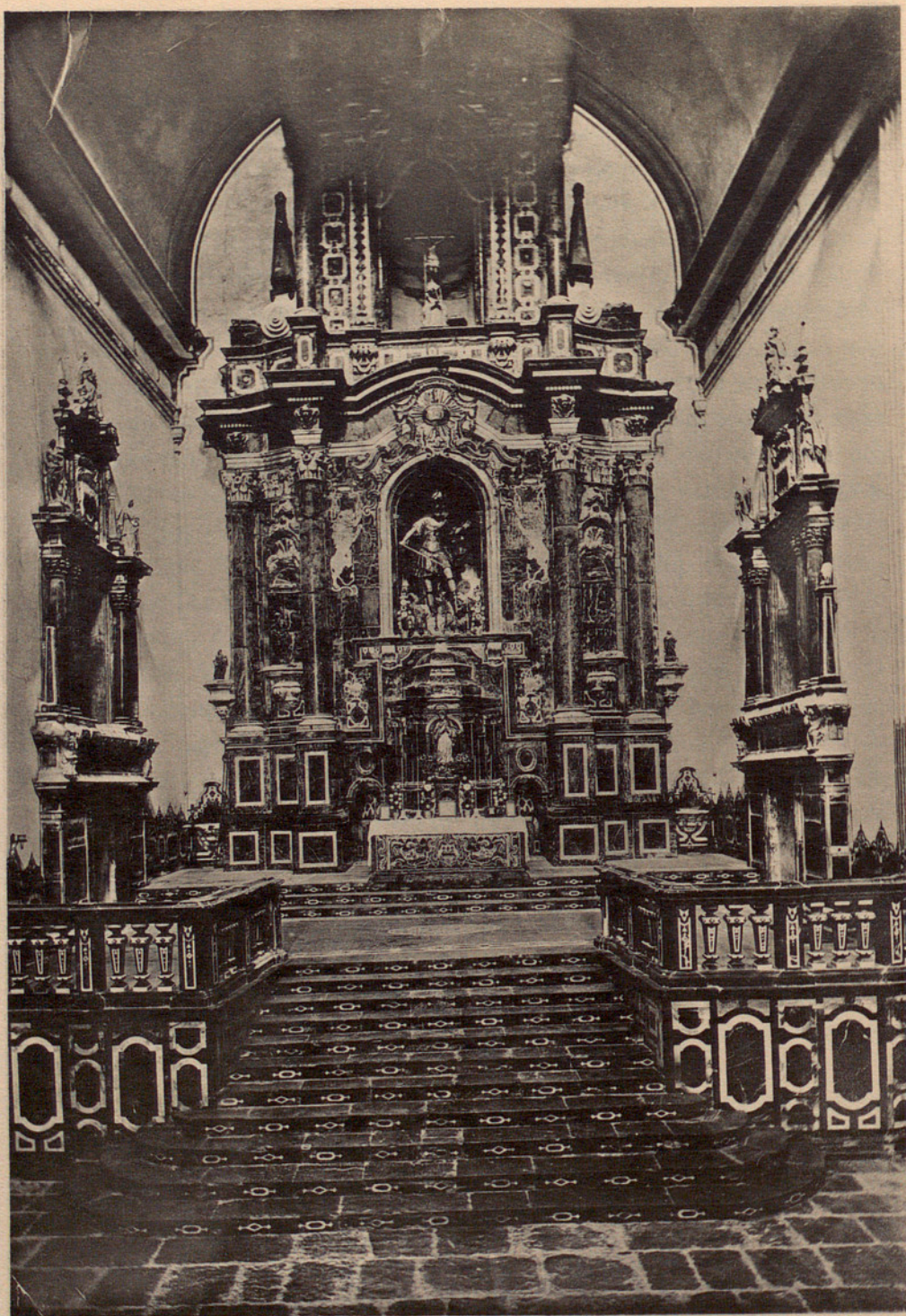
(5) *V. Llaguno*, tomo III, pág. 79.

(6) *V. Apoca Esteve*, Doc. núm. 24, pág. 201.









Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

# SAN MIGUEL DE LOS REYES (Valencia)

Retablo, credencias y frontal del altar mayor, pretil y escalinata de mármoles: el San Miguel de madera, no es la obra de Raimundo Capuz



grandes torres que flanquean la fachada. Esta es interesantísima y una de las mejores partes del monasterio; las torres de los lados, cuadradas y de aspecto macizo, constan de tres pisos; en los dos inferiores tienen ventanas rectangulares que alumbran su escalera interior: en el superior hay ventanas para las campanas, con arcos de medio punto y rematan con una balaustrada; ambas torres son iguales.

La iglesia, como hemos dicho, es de una nave muy amplia, con cinco capillas en cada lado y un ancho crucero, en cuyos extremos dos puertas dan a los patios; la cubierta es una gran bóveda de cañón con directriz de medio punto, cortada por encima de las capillas por otras más pequeñas de directriz apuntada que permiten abrir ventanas para iluminar la iglesia; en el centro de cada tramo de la bóveda hay un gran florón. El coro está a la entrada, cubriendo las dos primeras capillas de cada lado, sostenido por una bóveda muy rebajada; por encima de las tres restantes capillas hay un corredor formando tribunas.

Respecto a las capillas laterales, en la actualidad sólo tres conservan los altares antiguos, y éstas son: la quinta de la derecha (comenzando por la entrada), dedicada a San José; la cuarta de la izquierda, dedicada a la Virgen de los Dolores, y la quinta de la izquierda, dedicada a la Virgen del Carmen.

Sobre los cuatro arcos torales y con grandes pechinas, en las que hay interesantes pinturas, se eleva la grandiosa cúpula, parecida a la del Escorial, de 48 palmos valencianos de diámetro, semi-esférica y con cuerpo de luces; en el centro, un gran florón tapa la linterna, que sólo se ve desde fuera, con sus ventanas tapiadas y encima el cupulino; la parte exterior del cuerpo de luces tiene entre las ventanas columnas dóricas pareadas y pequeños nichos intercalados.

El presbiterio está elevado 1,85 metros sobre el nivel de la iglesia; el altar mayor es moderno; consta de dos pisos con columnas compuestas y lo primero que sobresale es un gran nicho con la estatua de San Miguel; este San Miguel era antes de mármol, obra del escultor valenciano Raimundo Capuz (1); pero lo rompieron en 1808 los franceses y se le sustituyó por el que hoy existe, que es de madera. Es muy notable el revestimiento de mármoles y jaspes que llena por completo no sólo el altar mayor, sino también dos nichos laterales (de que ahora hablaremos),

(1) V. Cean, tomo I, pág. 232.



la balaustrada que cierra el presbiterio y los altares de San José, Virgenes del Carmen y de los Dolores, conservándose perfectamente los retablos de mármol con incrustaciones de la misma materia y de diversos colores, constituyendo adornos admirables, cuya minuciosidad y riqueza llegan al máximo en el precioso frontal del altar mayor.

A ambos lados del presbiterio, en dos nichos ricamente adornados, entre cuatro columnas corintias de mármol negro, estaban los sepulcros de los fundadores: D. Fernando, al lado del Evangelio; doña Germana, al de la Epístola, y ante ellos, imitando las de Carlos V y Felipe II en el Escorial, sus dos estatuas arrodilladas, hechas de madera bronceada y sobre ellas sus armas.

Respecto a esculturas, también ha sufrido grandes pérdidas el monasterio; ya hemos dicho que desaparecieron las estatuas de los fundadores; igualmente han desaparecido las imágenes de San Gabriel y San Rafael, obra del escultor valenciano Luis Domingo, y otras que estaban en el altar mayor, hechas por Juan Bautista Balaguer (1), y también se cita un busto de Alfonso V de Aragón, hecho en mármol y con una inscripción que decía: "OPUS MINI" (2).

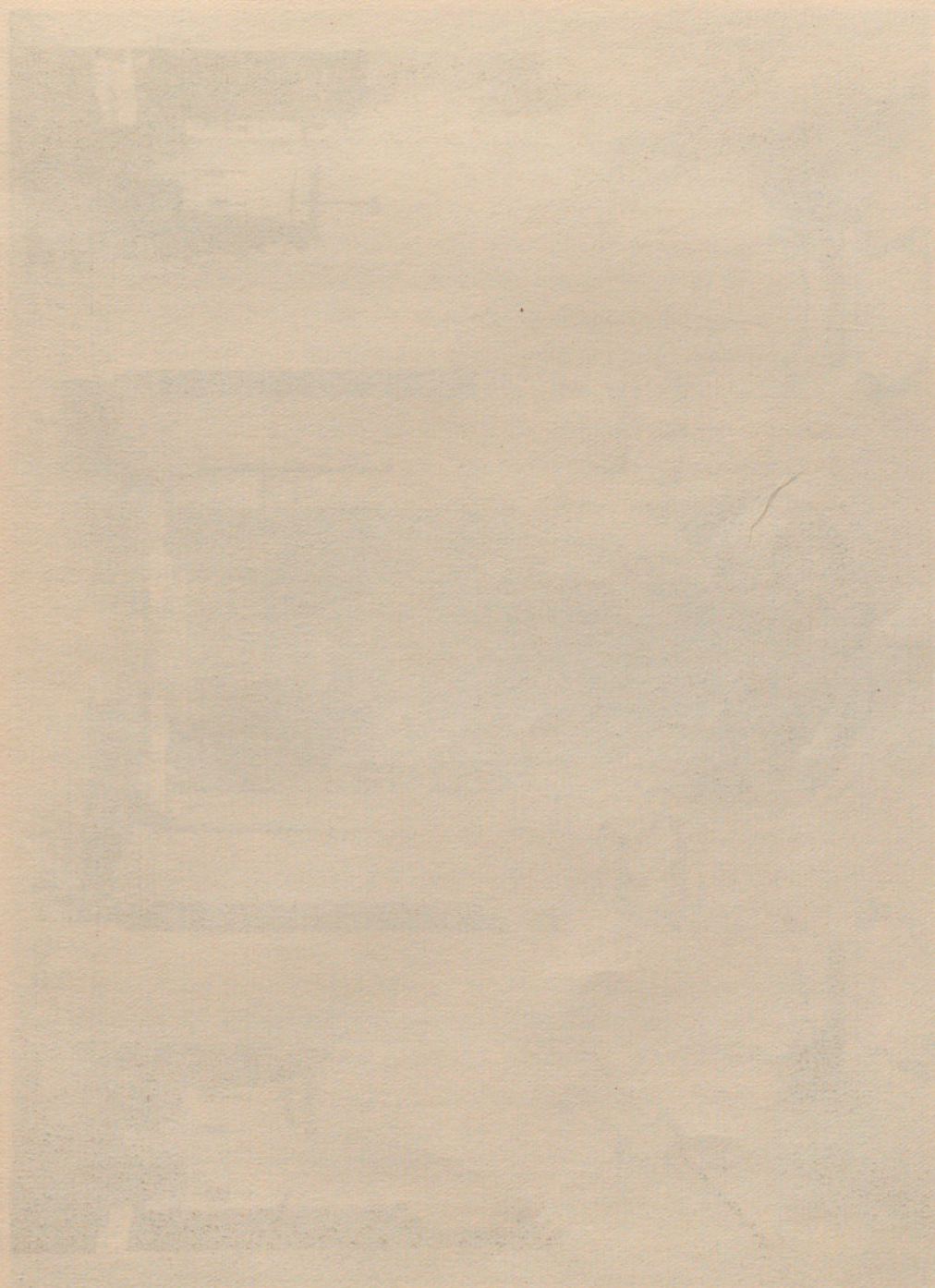
En 1856 el antiguo monasterio de San Bernardo quedó convertido en Asilo de mendicidad, y siguiendo por esta pendiente, en 1859 se le transformó en presidio de mujeres; aún no termina aquí su odisea, sino que cuando se estableció en Alcalá de Henares el presidio general para las mujeres penadas en toda España, se escogió el de San Miguel para hombres, y hoy la espléndida mansión del Duque de Calabria está rodeada por una cerca, desde cuyas garitas los centinelas vigilan a millares de presos que turban con sus voces el silencio que debió reinar en tiempo de los padres Bernardos y Jerónimos.

MANUEL FERRANDIS TORRES

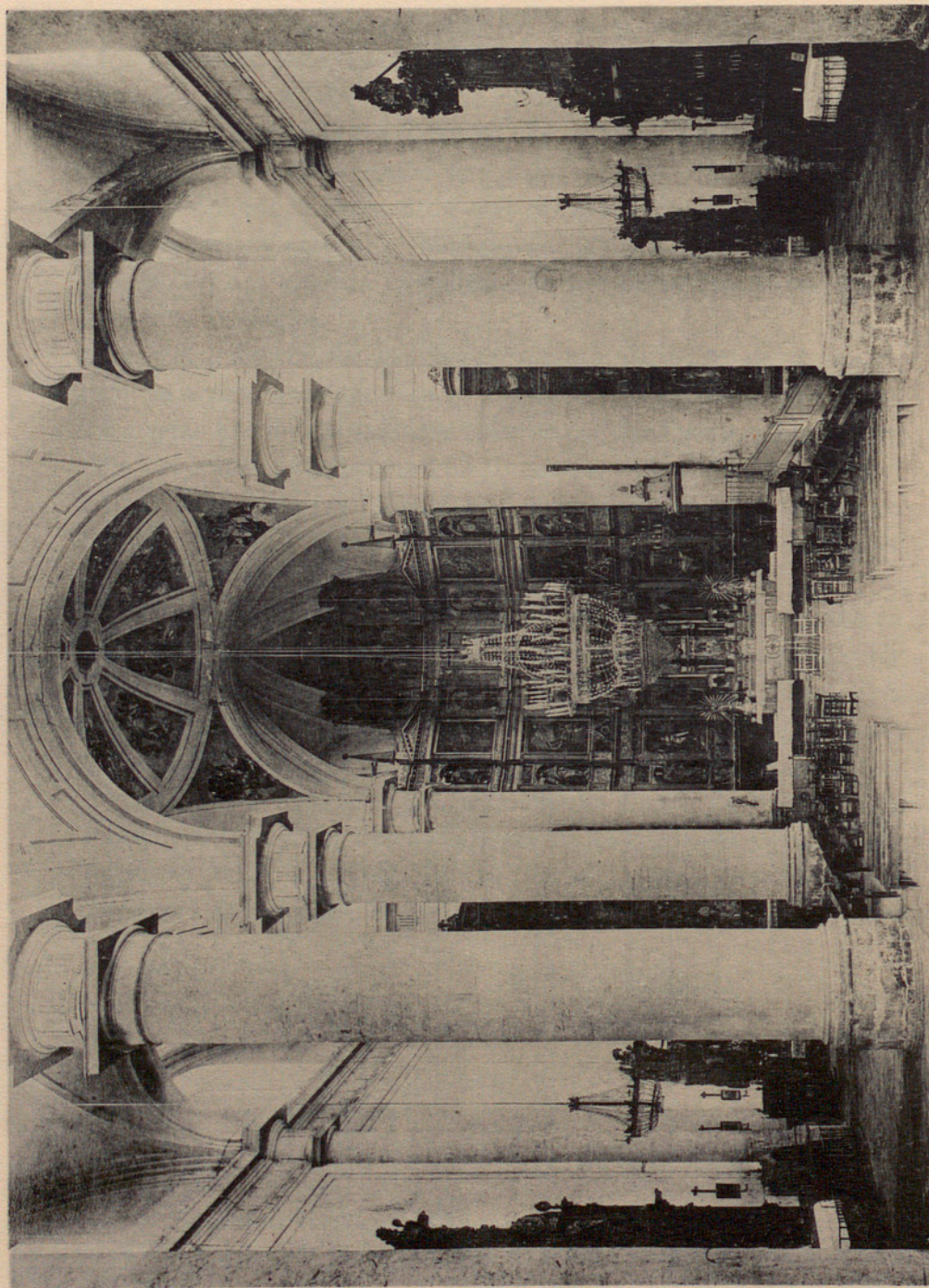
(1) V. Llorente, tomo II, pág. 463 y siguientes.

(2) V. Bahamonde, *Viaje de España*, tomo I, pág. 26. Debe de tratarse de Mino da Fiéssole.









Fot. de Mariano Moreno

Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

Vista interior de conjunto de la Iglesia de La Magdalena en Getafe (P.<sup>a</sup> de Madrid), obra del desconocido maestro JUAN FRANCÉS, según traza de ALONSO COVARRUBIAS, año 1549.



## LA IGLESIA DE SANTA MARIA MAGDALENA, DE GETAFE (\*)

La iglesia de Santa María Magdalena, de Getafe, es una construcción correcta y de buen gusto; a su vista sentí el deseo de conocer su autor; rebusqué en el archivo parroquial, y la suerte me deparó unos interesantes documentos en los cuales se revelaba el nombre del que hizo el ábside y el crucero, que fué después continuado por otros artistas, pero siguiendo fielmente el estilo de esa primera parte; el nombre era Juan Francés, y los documentos los encontré en un grueso volumen titulado *Reconstrucción de la iglesia de Santa María Magdalena, de Getafe*, que consta de dos partes: la primera, lo referente al acuerdo de edificación; la segunda es un larguísimo y enojoso pleito seguido con motivo de la continuación de las obras.

La necesidad de construir una nueva iglesia en el lugar de Getafe era notoria; la que había resultaba incapaz para las necesidades del culto; así se desprende de algunas cartas dirigidas por el párroco de Getafe al Arzobispo de Toledo D. Juan Martínez Silíceo.

Convencido el Arzobispo de la justicia de las peticiones, decidió satisfacerlas, y para ello abrió un concurso con objeto de adjudicar las obras al que mejor y más económicamente las realizase, con arreglo a la traza y condiciones hechas por Alonso de Covarrubias, maestro de obras. Dos días se emplearon en este remate, el 4 y el 5 de Febrero de 1549.

Concurieron Pedro de Gouchea, Juan Díaz Blanco, Juan de Perea, Hernán Gonçales y Juan Francés, siendo adjudicadas a este último en 2 800 ducados de oro, después de rebajar 200 de la primitiva postura.

Decididos a llevar a cabo con rapidez las obras de la iglesia, el mismo día de celebrado el anterior remate se dió noticia de él al visitador Dr. Borovia y se le ordenan algunas cosas relativas a la pronta realización del proyecto.

(\*) Inclúyense en este trabajo copia puntual de los documentos alegados en el texto, y una minuciosa descripción de la iglesia que la lámina suplirá.



Por ende, manda al Dr. Borovia que se le den a Alonso de Covarrubias 6 ducados de oro por hacer la traza y condiciones, la mitad de los cuales reciba de Juan Francés y la otra mitad del mayordomo de la dicha iglesia.

Esta carta está fechada en Toledo a 5 de Febrero de 1549.

La misma diligencia que se observa en la carta anterior, para que fuesen pronto un hecho las obras de la iglesia de Santa María Magdalena, de Getafe, pusieron todos los que intervinieron en este asunto, pues el visitador Borovia se apresuró a cumplir rápidamente las instrucciones del Arzobispo.

El Dr. Borovia, canónigo de Alcalá y visitador de la noble villa de Madrid y su Arciprestazgo, por orden del Arzobispo, comunica al señor cura y al mayordomo de la iglesia de Xetafe que se había encargado a Juan Francés, maestro de obras, vecino de Madrid, de hacer las que se necesitaban en la dicha iglesia de Xetafe.

Manda al dicho señor cura que vea la traza y condiciones, y que vista que sea vaya a la villa de Madrid y reciba de Juan Francés fianza y llanas, abonadas a su contento, y que de no cumplirlo tendrá que pagar a Juan Francés los gastos y molestias que se le originen.

Hasta aquí todo marchaba por buen camino, ninguna dificultad se oponía a la realización de las obras; pero al llegar a este punto, un documento nos atestigua que dificultades económicas estuvieron a punto de desbaratar el proyecto, que pudo seguir adelante, gracias a la buena disposición del Arzobispo D. Juan Martínez Silíceo.

"Hemos sido informados—dicen los vecinos—de que S. I. ha concedido las obras a Juan Francés en 2.800 ducados, y como el pueblo tiene poca hacienda, no se podrán hacer las obras lo menos en treinta años, por lo cual el pueblo está muy descontento, y además por este descontento no prestaría sus mulas para ir a buscar la piedra berroqueña a 10 o 12 leguas."

Vino Juan Francés, y al ver el descontento del pueblo dijo que se podían aprovechar la anchura que ya tenía la iglesia y algunas de las paredes viejas, y que no había necesidad de piedra berroqueña, porque la de Pinto es muy buena.

Al llegar aquí, la documentación se interrumpe. ¿Cuál es la causa de esta falta de papeles? ¿Es que allanadas todas las dificultades las obras empezaron sin necesidad de nuevas provisiones, cartas o peticiones? ¿Es



que el tiempo y la incuria de los que a su cargo han tenido el archivo han provocado su destrucción? No sé; pero el hecho es que la última provisión es de 23 de Febrero de 1549, y el primer escrito que se encuentra después de ella lleva fecha 28 de Junio del mismo año, y esto es muy de lamentar, por cuanto que nos impide ver de una manera completa la tramitación seguida en el último documento citado; la obra está ya empezada, pues es una provisión del visitador Borovia al mayordomo de Getafe, mandándole el orden como ha de hacer los pagos de la construcción de la iglesia a Juan Francés.

Con fecha 3 de Julio de 1549 hay un escrito de Juan Francés, acusando haber recibido del mayordomo de la iglesia de Getafe, Juan Hernando Abad, 20 ducados de oro.

Este es el último documento referente a Juan Francés, que se encuentra en el archivo de la iglesia parroquial de Santa María Magdalena, de Getafe.

Juan Francés—el autor de la iglesia de Getafe—es uno de tantos artistas desconocidos, humildes y oscuros, que van dejando por el mundo sus obras sin que la posteridad se preocupe de arrancarles el secreto de su existencia.

Ni en el completo índice del Centro de Estudios Históricos, ni en ninguno de los libros consultados, he encontrado noticia alguna referente a Juan Francés; varios son los artistas del mismo nombre y apellido que se encuentran, pero ninguno puede confundirse con él.

Constituye la iglesia de Getafe un amplio recinto de tres naves, sostenido por recias gigantescas columnas de estilo dórico, sobre cuyos ábacos se alza un nuevo cuerpo decorado de triglifos y metopas; la enorme robustez de estos soportes se aumenta notablemente por el colosal cilindro de piedra en que se apoyan: un ábside ochavado sirve de cabecera, y sobre el crucero se alza en pechinas una elegante cupulilla de casquete esférico, ornada de magníficas pinturas; de medio cañón, con lunetos, son las bóvedas de las naves laterales, por arista las de la central; unas y otras están sobriamente decoradas; en el coro hay una cúpula pechinada, con pinturas gemelas de las del crucero.

VICENTE GASPAR



## UNA EXCURSION A COLMENAR VIEJO (\*)

---

En las vertientes meridionales de la sierra de Guadarrama, sobre un terreno pedregoso y de escasa vegetación, asiéntase la antigua y populosa villa de Colmenar Viejo. Un tren, no muy cómodo, que sale de los Cuatro Caminos, nos traslada en dos horas a la expresada villa, que dista de Madrid unos 30 kilómetros. Únicamente la iglesia parroquial resalta en el vulgar conglomerado del pueblo.

El templo al exterior, presenta los muros lisos, de sillares no muy regulares, y reforzados con varios contrafuertes; corre por las paredes una cornisa adornada con granadas.

La torre, situada al lado derecho de los pies de la iglesia, es cuadrada y de cuatro cuerpos, con chapitel.

La altura total de la misma será de unos 50 metros. En las tres fachadas de la iglesia se abren tres puertas góticas, muy parecidas entre sí, y adornadas con los escudos de Colmenar y de la casa de Santillana.

La iglesia es de tres naves, de bóvedas nervadas.

Tiene dos coros, bajo y alto.

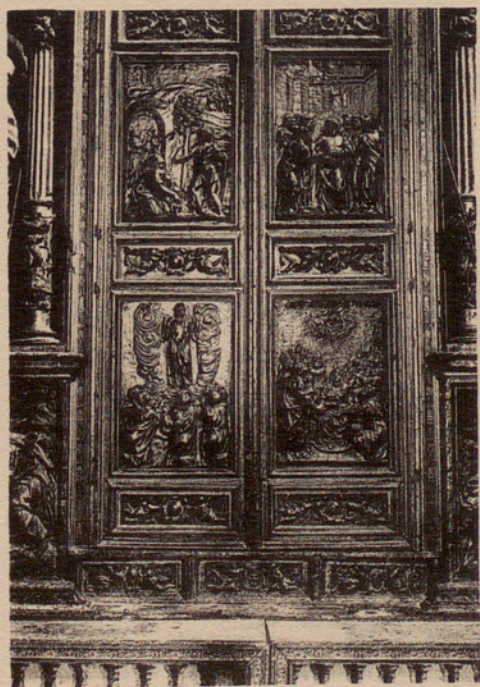
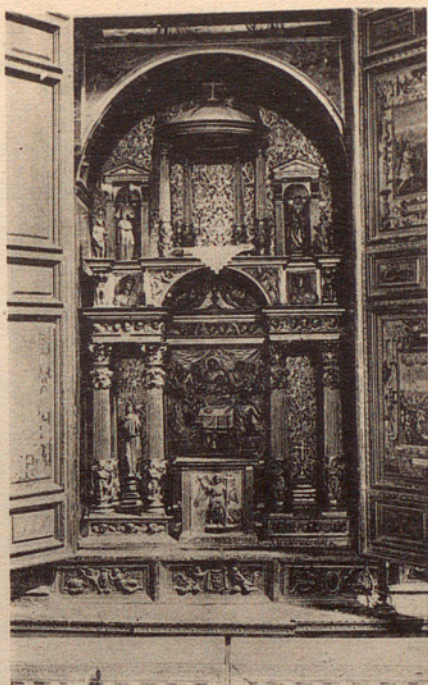
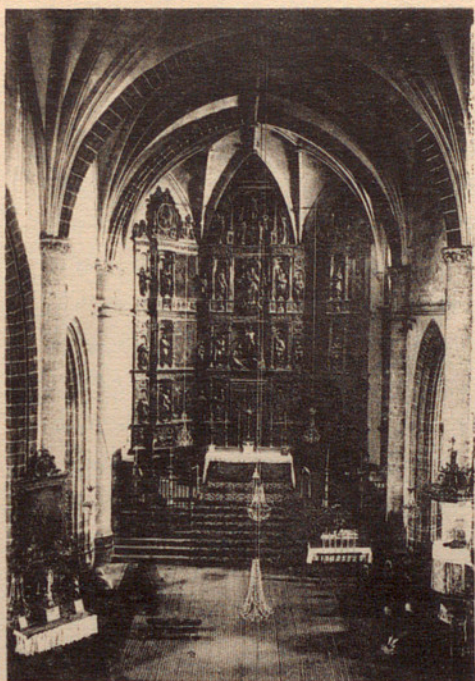
Señalamos el final del siglo xv o comienzos del xvi como fecha de la reedificación, teniendo en cuenta el adorno de bolas que semejan granadas, y que se encuentra frecuentemente en los edificios de esta época.

El retablo mayor es de estilo plateresco, si bien su disposición arquitectónica lleva en sí mayor sencillez y regularidad que otras obras platerescas, como el retablo de la capilla del Obispo, a cuyo autor tal vez se deba este retablo de Colmenar.

Consta de tres cuerpos, con relieves, grandes tableros pintados y figuras aisladas. En el primer cuerpo hay ocho columnas de orden dórico; las de los dos restantes son de orden jónico. Todas las columnas tienen

(\*) Describense muy por menor la iglesia y retablo; sólo se copian del estudio las notas esenciales: en el trabajo figuran 6 fotografías.





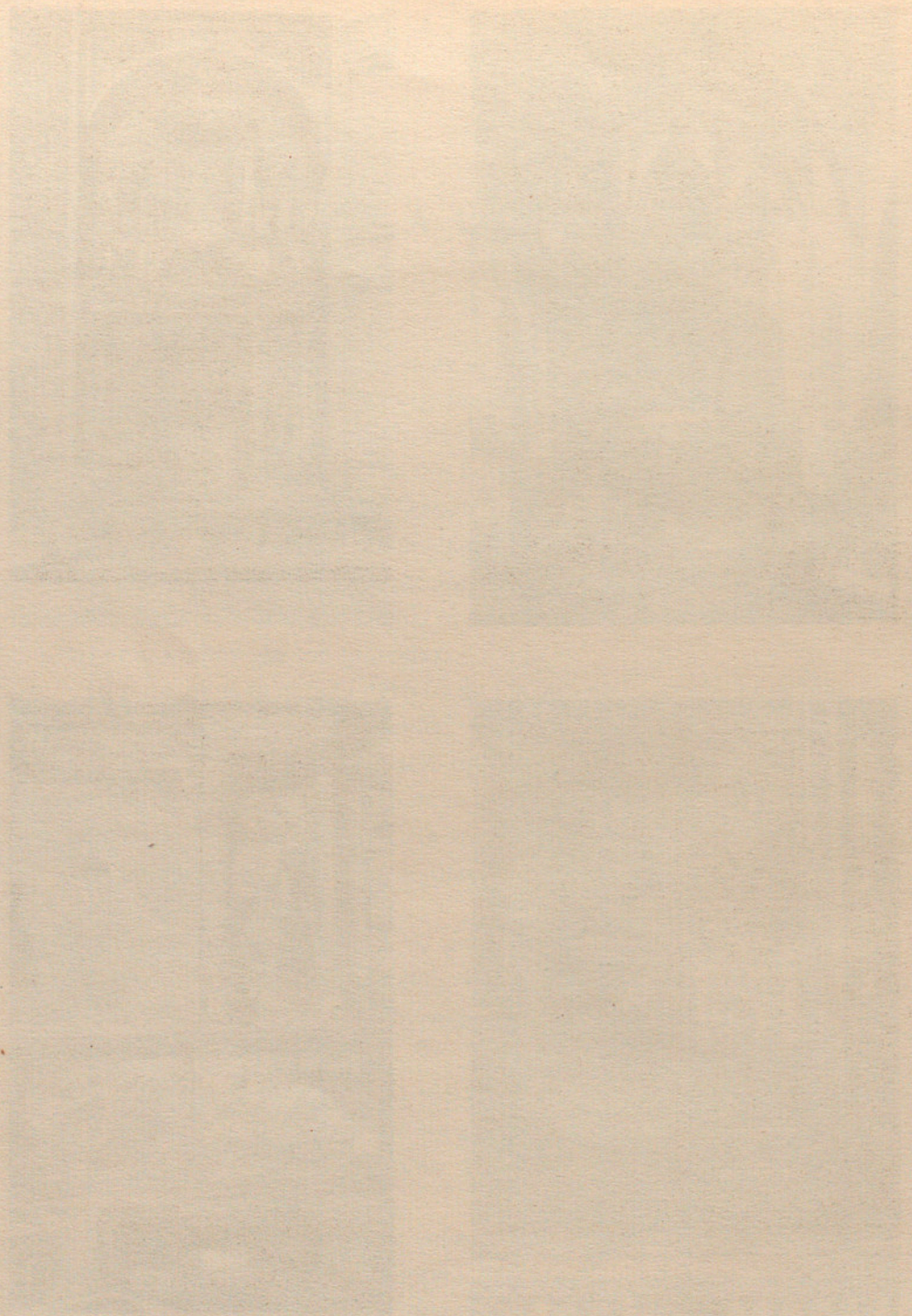
Fots. del Sr. García-Bajo



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

Retablo mayor de la Iglesia de Colmenar Viejo (Madrid). Vista y detalles del Sagrario, abierto y cerrado, fechado en 1574. Talla de ¿Francisco Giralte?.-Pintura de Sanchez Coello, Diego de Urbina y Hernando de Avila, 1574-1579.







adornos de grotescos en la parte superior, y principalmente en el tercio inferior.

En el basamento, primer cuerpo, hay unos hermosos relieves que representan, de izquierda a derecha, *San Agustín y San Ambrosio, Los Desposorios de San Joaquín y Santa Ana, San Mateo y San Lucas, San Marcos y San Juan, Nacimiento de la Virgen y San Gregorio y San Jerónimo*, habiendo a los extremos y en el centro otros relieves de santos.

En los intercolumnios de los tres cuerpos están las estatuas de los doce Apóstoles. A sus lados se encuentran, en el cuerpo primero, las estatuas de San Francisco, San Agustín, San Benito y Santo Domingo; en el segundo cuerpo, las de San Antón, Santa Catalina y otras dos santas, y en el cuerpo superior, las de los cuatro Padres de la iglesia occidental.

En la calle central, en el primer cuerpo, hay un Sagrario, que luego describiremos. En el segundo, la *Resurrección del Señor*. En el tercero, *La Anunciación de la Virgen*. Remata el retablo un crucifijo con San Juan y la Virgen.

Tiene además el retablo seis cuadros pintados: *Anunciación, Visitación, Nacimiento, Presentación, Adoración y Jesús entre los Doctores*.

Dos puertas cierran el magnífico Sagrario. En la parte exterior de éstas hay cuatro relieves, que representan *La aparición a María Magdalena, La aparición a los Apóstoles en el Cenáculo, La Ascensión y Venida del Espíritu Santo*.

En la parte interior de las puertas hay hermosas pinturas sobre fondo dorado, representando en su mayor parte escenas del Exodo. Son 16 composiciones, desarrolladas en cuatro cuadros centrales y 12 en medio y a los extremos de los anteriores. Los cuatro centrales representan *La Pascua israelítica, El Maná, Abraham y Melquisedec y Los exploradores de la tierra de promisión*.

Las otras 12 representan: *El sacrificio de Isaac, Tobías y el pez, Sueño de Jacob, Lucha con el Angel*, en la parte superior. Las cuatro del centro representan: *La zarza ardiendo, La serpiente de metal, Dios y Moisés en el Sinaí y Entrega al pueblo de las Tablas de la Ley*. Las cuatro inferiores son: *La presentación de Moisés a Faraón, Paso del mar Rojo, El sacrificio de Elías y David delante del arca*.

Todas estas pinturas del interior de las puertas del Sagrario están



sobre fondo de oro y ostentan vivos colores, leyéndose en una de ellas la fecha de 1579. Las dimensiones de las 12 composiciones pequeñas es de  $20 \times 12$  centímetros, y la de las mayores de  $70 \times 50$  centímetros.

En cuanto a los seis cuadros del retablo, sus dimensiones son las de  $1,65 \times 1,30$  metros.

Muy escasos son los datos que tenemos sobre los autores del retablo mayor de Colmenar Viejo. En la obra de los Sres. Tomillo y Pérez Pastor, *Proceso de Lope de Vega por libelos contra unos cómicos*, al hablar de la primera esposa de Lope de Vega, llamada doña Isabel de Alderete, se hace referencia al abuelo de ésta, D. Diego de Urbina, y de él se dice: que juntamente con Alonso Sánchez, pintor de S. M., tenía en 1574 concluída toda la pintura del retablo de Colmenar Viejo.

Este dato se confirma por los documentos que publica el tomo XI de las *Memorias de la Academia Española* (extractos de los papeles que dejó inéditos Pérez Pastor). En efecto, en el núm. 90 se habla de un concierto entre Alonso Sánchez, pintor de S. M., y Diego de Urbina, pintor, para pedir el pago del retablo que han pintado para la iglesia de Colmenar Viejo. Este concierto está fechado en Madrid a 24 de Marzo de 1574, ante Cristóbal Riaño.

Con el número 201 aparece otro documento, que viene a confundir más que a esclarecer el anterior. Es este documento un poder de Alonso Sánchez Coello, pintor de S. M., y de Hernando de Avila, pintor, a Santos Pedat, pintor, para cobrar del cura de Colmenar Viejo todos los maravedises que se les deben de la obra del retablo de la iglesia de dicha villa, que están haciendo y en cuenta de lo que hayan de haber por dicha obra. Lleva este poder la fecha de 31 de Marzo de 1583.

Como se desprende de la simple lectura de estos documentos, existe entre ambos contradicción manifiesta, pues en el primero se afirma ser el retablo obra de Alonso Sánchez y Diego de Urbina, que lo tenían terminado en 1574, mientras que en el segundo documento se atribuye la misma obra a Sánchez Coello con Hernando de Avila, quienes en 1583 no han terminado aún su trabajo.

Para nosotros la explicación de esta contradicción está en que dichos documentos se refieran a partes distintas del mismo retablo. Ya notamos cómo en una de las portezuelas del Sagrario se leía, por su parte interior, la fecha de 1579, que, si como es natural, se refiere a la fecha de su pintura, no pudo ser esta obra de Alonso Sánchez y Diego de Ur-



bina, que tenían terminada ya su obra en 1574. La pintura, pues, del Sagrario, pudo realizarla Alonso Sánchez en compañía, no de Urbina, sino de Hernando de Avila, en fecha posterior al 1574. Este Hernando de Avila siguió trabajando en Colmenar Viejo, pues en 1594 y 25 de Agosto hay un poder de Hernando de Avila, pintor, a Alonso Vallejo, escultor, para que en nombre de ambos se pueda concertar y hacer el retablo de la ermita de Nuestra Señora del Rosario de la villa de Colmenar Viejo.

Nada hemos dicho relativo al autor de la talla y ensamblaje del retablo de Colmenar Viejo, y es que los documentos no hacen referencia alguna al mismo. No obstante, conjeturas bastante probables, nos llevan a suponer sea éste Francisco Giralte, escultor de gran fama en aquella época.

DIOSDADO GARCÍA ROJO, PBRO.



## El platero Francisco Alvarez, autor de la custodia del Ayuntamiento de Madrid (\*)

No podemos ni siquiera intentar hacer una biografía del platero que nos ocupa. Son tan escasos los datos acerca del mismo, se encuentran tan dispersos, que únicamente podremos esbozar la silueta del artista tomando noticia de tal autor y rebuscando en los documentos.

Este es el primer trabajo que se hace sobre Francisco Alvarez; como madrileños debe interesarnos, aunque sólo sea por ser el autor de la custodia que conserva nuestro Ayuntamiento.

La primera noticia que del orfebre tenemos es de 1552; estaba Francisco Alvarez en Cuenca, donde fué a tasar la custodia que para aquella catedral hizo Becerril.

En 2 de Enero del referido año aparece Francisco Alvarez juntamente con su compañero de profesión Francisco Leal, como fiador del pintor Diego de Urbina, quien se comprometió a pintar el retablo de la iglesia de El Casar.

El 19 de Agosto de 1556 concierta Francisco Alvarez con doña Leonor de Vargas un sillón de plata.

De 1566 tenemos interesantes noticias: el Ayuntamiento de Madrid recibe autorización de S. M. el Rey D. Felipe II para concertar con Francisco Alvarez una custodia y unas andas de plata para el Santísimo.

El Concejo acuerda que la custodia que había hecho Francisco Alvarez para la iglesia de Los Parraces se adquiriera. Tal custodia pesaba más de cincuenta marcos, y costó a "veinte e cinco ducados cada marco de hechura".

(\*) Parte de los documentos utilizados en este trabajo, son de antiguo conocidos. Cambroneró, en la *Revista Contemporánea* (30 de Abril 1898, págs. 185 y 55), cuenta donosamente lo sucedido fingiendo una conversación tenida por el orfebre, Lope de Vega y León Leoni, un domingo de Noviembre de 1570. Vid. también un artículo acerca de la custodia de Madrid, en el *Semanario Pintoresco*, tomo II, pág. 151. Es estudio de gran extensión, cópanse todos los documentos alegados guardados, unos en el Archivo Municipal, *Libros de acuerdos*, otros en Simancas.



El acuerdo del Concejo es fácilmente explicable. La parroquia de Los Parraces se trasladaba a la Corte; por lo tanto, el Ayuntamiento se economizaba la custodia. Pero en cambio ordenaba al platero que hiciera unas andas de plata para dicha custodia.

En el Libro de Acuerdos del Ayuntamiento de Madrid, donde se encuentra el acuerdo, tenemos una curiosa observación, que nos indica el concepto en que era tenido nuestro artista por sus contemporáneos. Allí se dice lo que textualmente copiamos: "Francisco Alvarez, platero que en su arte es de los mejores plateros destos reynos."

El 25 de Febrero de 1566 da un modelo, con arreglo al cual deberán hacerse las andas.

El 16 de Octubre de 1566, el Ayuntamiento acuerda que se paguen a Francisco Alvarez lo que se le adeudaba por su trabajo en las andas de plata.

Otro curioso documento, que por cierto no cita ni siquiera extracta el Sr. Pérez Pastor, es en el que el Ayuntamiento reconoce a Francisco Alvarez que debe hacer un modelo para las andas de plata, pues "no es justo hacer una obra tan grande sin hacer modelo para ella". Dicho modelo lo hace nuestro platero, gratis; únicamente le ayuda la villa en 15 ducados.

Vemos por la documentación que en esta fecha no era todavía Francisco Alvarez platero de la Reina Isabel de la Paz; al menos en ninguno de los documentos se le tiene por tal. En cambio, en los posteriores ha de citarse muy a menudo, al tratar del artista, como uno de sus méritos el ser platero de la Reina.

Otro dato que corrobora nuestra afirmación es que en los documentos que figuran en el Archivo de Simancas, los más antiguos en que se cita a Francisco Alvarez, todos ellos son posteriores a la fecha de 1566. Después es cuando en la prosa del Concejo madrileño veremos cómo al hablar de nuestro artista se dice que es artífice palatino; observaremos también cómo el mismo artista, al tratar con el Ayuntamiento, nombra a Correa, otro platero de la Corte, para que le represente. En el mismo año de 1566 era ya platero de la Corte. Así lo atestiguan los asientos de libranzas del Archivo de Simancas, en la sección correspondiente a Casa Real. Desde Agosto de dicho año hasta Diciembre del mismo figuran las libranzas al platero Francisco Alvarez. El 21 de Septiembre de 1567 se le libra la cantidad de 6.000 maravedís, por los trabajos realizados en



los seis primeros meses de tal año como platero de la Reina Isabel. La cantidad, pues, que oficialmente cobraba por los trabajos que había de realizar era de 12.000 maravedís anuales.

Si Francisco Alvarez no hubiera construido la custodia de Madrid, acaso su nombre ni siquiera sería citado por los tratadistas.

La custodia fué convenida con el artista el 13 de Noviembre de 1565, según afirma el Conde de Polentinos; pero no llegó a terminarse hasta el año de 1568.

Lo convenido con el Ayuntamiento era que debía cobrar NUEVE ducados por la hechura de cada marco de plata de los que fueran empleados en la custodia. El peso total debía ser de DOSCIENTOS marcos de plata. Uno de los acuerdos es advertirle al platero que en la obra que ha de realizar no utilice mala plata.

Comiézase la magna obra y resulta que los 200 marcos no son suficientes; pide Alvarez mayor cantidad por el trabajo y plata. En el Libro de Acuerdos del matritense Concejo consta la negativa del Ayuntamiento, quien le contesta diciéndole que "obre conforme al asiento". Alvarez no se conforma con la resolución, que perjudicaba sus intereses y acudió al Consejo Real.

Entretanto, el día del Corpus se aproximaba, y Alvarez estaba dispuesto a no permitir salir de su casa la custodia si no le era abonado lo que él consideraba justo.

Ante la gravedad del caso - para las creencias santas de la época en que esto se desarrollaba constituía un verdadero conflicto de orden público—reúne el Concejo y se acuerda que salga en la procesión la custodia, y que, pasado el día del Corpus, vuelva a casa de Alvarez.

Pasadas ya estas cosas, resuelto el conflicto, nombra el Ayuntamiento comisarios que habían de entender en la obra realizada por Francisco Alvarez; entre ellos figura Cereceda el regidor, y se acuerda consultar a letrados y plateros, "los mejores de la Corte", para entre todos dictaminar si cumplió el artista, y si así no fuera, protestar.

Por fin todo tiene armónica solución. Se reconoce que Francisco Alvarez se excedió en doce marcos de plata; se reconoce, asimismo, que este exceso es útil para la obra, y se acuerda que se le paguen nueve ducados por el exceso.

El año 1716 se hizo el viril para la custodia, que costó 7.290 reales y cuartillo de vellón.



En el mismo año de 1568 se le entrega, como platero de la Reina, la cantidad de 294.503 maravedís para hacer un bufete de plata y otras cosas para el servicio de S. M.

Hasta mediados del año de 1569 figura en las cuentas de Casa Real Simancas (Archivo de), cuentas que se refieren a Francisco Alvarez.

En 1576 tenemos interesante noticia sobre el artista. Refiérese ésta a la amistad grande que ligaba a Francisco Alvarez con un gran escultor de su época: nos referimos al testamento de Francisco Giralte. Allí reconoce Giralte que tuvo con nuestro artista "quantas de dares e tomares", y es tan ilimitada su confianza, que declara que todo cuanto él diga y afirme que se le debe le sea abonado. "Y que lo él dijere y declarase sea."

Giralte, al nombrar testamentarios, además de su hijo, nombra a Francisco Alvarez el 26 de Marzo de 1576.

¿Cuándo contrajo matrimonio? ¿Con quién? Lo ignoramos; ningún documento, ni ninguna cita hemos visto sobre el particular. Sin embargo, hay noticia de un hijo de nuestro artista.

El 27 de Septiembre de 1576, en un pleito suscitado por los herederos de Giralte, declara un Francisco Alvarez, de quien se hace constar que es "hijo de Francisco Alvarez, platero, vecino de la villa de Madrid, y de catorce años de edad".

El 30 de Septiembre de 1576 muere el artista glorioso; en el mismo día testó. Se le entierra en la parroquia matritense de San Miguel de los Octoes.

De las varias descripciones hechas de las custodias, debidas a Francisco Alvarez, las dos mejores son: la de D. Antonio Ponz, en su *Viaje de España*, y la del Conde de Polentinos, en el BOLETÍN DE LA SOCIEDAD DE EXCURSIONES (1912; pág. 249), en que también se publicó reproducción.

La custodia hemos podido admirarla en el Ayuntamiento; hubiéramos deseado obtener fotografías de los detalles de la misma, pero aunque lo intentamos, ha sido totalmente imposible por las especiales condiciones de luz en que se encuentra en la actualidad colocada.



## UNA OBRA IGNORADA DE JUAN DE HERRERA (\*)

### (La torre de la Colegiata de Pertusa)

Obra de Juan de Herrera, hasta ahora desconocida en absoluto, es la elegante y severa torre de la Colegiata de Pertusa (Huesca). Cuando Quadrado visitó la antigua villa, quedó admirado de que tan valiosa joya apareciese en aquellos retirados lugares. Nada se sabe de su autor—dice—, pero su estilo tiene la majestad de las obras de Herrera.

El Archivo de la iglesia colegiata fué destruido por los invasores franceses, lo cual constituye una gran pérdida para el arte, pues no sólo desaparecieron documentos que podrían darnos noticias interesantísimas de la torre, sino que por esta causa ignoramos quiénes fueron los autores del primoroso retablo y de los magníficos cuadros que se conservan en la sacristía y en la cripta de la iglesia.

Sólo un documento interesante se salvó de la destrucción, y es un privilegio firmado por Felipe II al pasar por dicha villa, en dirección a las Cortes de Monzón.

Recordemos que como aposentador que era, Juan de Herrera precedía al Monarca en sus viajes; y si examinamos el estilo de la torre, veremos cuán parecido es al de las demás obras del insigne arquitecto. Una tarjeta esculpida que hay en el primer cuerpo de la obra, lleva la fecha de 1575.

Que tenga relación con la construcción que nos ocupa, nada hay en el Archivo de la iglesia parroquial.

Sin embargo, en el Archivo de protocolos del notario de la villa don Juan de Mur, y buscando noticias de un tríptico flamenco, hallé una nota que decía: "Pleito que hubo entre el Cabildo de la iglesia de Santa María y Juan de Herrera, por no haber terminado la obra de la torre de

(\*) Desglósanse estos párrafos de un largo estudio biográfico del arquitecto del Escorial: en él se recogen cuantas noticias de su vida y obra se conocen. Ilustra el trabajo la fotografía que se reproduce.





Fot. de Mas.

Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

Torre exágona de Pertusa (provincia de Huesca), fechada en 1573, y obra del arquitecto del Escorial JUAN DE HERRERA, (n. por 1530 † 1597).







la dicha iglesia" (1). Esta nota esclarece todas las dudas que acerca del autor de la torre pudieran ofrecerse. En efecto; la obra quedó sin terminar en el siglo xvi, y todavía no se ha completado la construcción, como puede verse por la adjunta fotografía.

La torre es de sillería, de planta exagonal y está separada de la nave de la iglesia. Fórmanla cuatro cuerpos, pero lo truncado del remate demuestra que el proyecto fué construirla mayor, cosa que está de acuerdo con la nota del Archivo de protocolos.

Los ángulos de los cuerpos están flanqueados por esbeltas columnas, que son dóricas en el primer cuerpo, jónicas en el segundo y corintias en el tercero. Una cornisa del mismo orden que los capiteles separa unos cuerpos de otros. El último cuerpo no tiene columnas, y está destinado a campanario. En el primer cuerpo y en el centro de la cara encuadrada por las cornisas y las columnas hay medallones, dentro de un marco, que contienen bustos de santos. En el segundo, grandes efigies de santos colocadas dentro de un nicho cuadrado también y rodeadas de adornos tan maravillosos, que recuerdan la delicadeza de lo plateresco.

¿Cómo Herrera, cuyas obras son de una austeridad pasmosa, usó decoración plateresca en esta torre, habiéndose propuesto, como él decía, desterrar de la arquitectura las formas bárbaras de lo gótico?

Es fácil que él fuese únicamente el autor de la traza y que otro arquitecto se encargase de la construcción de la obra. Pero siendo así, ¿cómo el Cabildo de la iglesia acusa a Herrera y no al otro arquitecto de no haber terminado la obra? A esta pregunta no puedo contestar por ahora.

Tal es la torre de la Colegiata de Pertusa, que forma un verdadero contraste con el resto de la construcción de la iglesia.

AUREA LUCINDA JAVIERRE Y MUR

(1) No incluyo copia del documento, porque entonces me limité a tomar la nota y ahora me ha sido imposible obtenerla.



# DOS PINTURAS VALENCIANAS

## (NOTAS DOCUMENTALES)

SANTO TOMÁS DE VILLANUEVA CON DOS COLEGIALES.—Esta admirable pintura, que se guarda en el colegio Mayor de la Presentación, fundado por el santo Arzobispo, es de los cuadros valencianos más españoles, y pudiera decirse, más velazqueños, con no deber ni poder deber nada, a la influencia del autor de *Las Lanzas*. Su autor, pasa por ser Francisco Ribalta desde la publicación de la *Historia de Santo Tomás de Villanueva*, de Monseñor Dabert, traducida por D. Amalio Vila (Valencia, Miguel Gimeno, 1902). Figuran en la traducción algunos apéndices; en uno de ellos, pág. 489, se lee el recibo del pintor con errores de copia; he aquí en serie las notas documentales inéditas que pude reunir, encontradas en el Archivo de la Catedral de Valencia:

Libro de fábrica de la Seu desde el año 1609 al 1617, n.º 1,392 del Archivo-Administració de | la Fábrica de la Seu | de Valencia del any | 1616 en 1617.

Folio 29 en el capítulo "Dates extraordinaries", se lee:

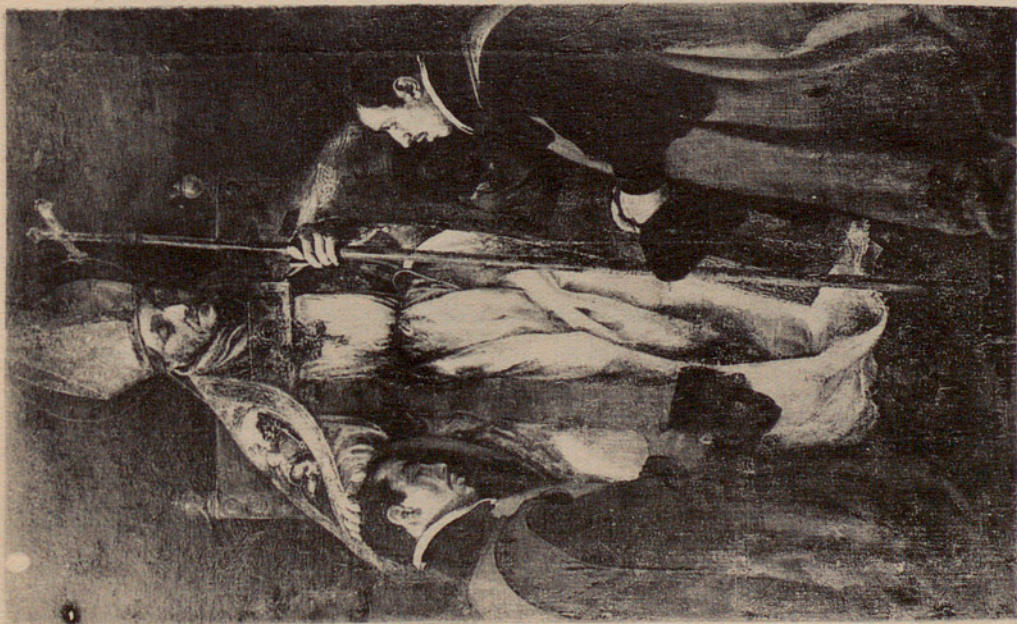
Ribalta Pintor.	A Francisco Ribalta pintor per un cuadro   que a fet del señor don Thomas de Vilanova   peral collegi per orde del molt illre. Capitol   consta del albara fol 49..... XXXXV ls.
-----------------	---

En el mismo libro, folio 49 vuelto:

†

digo io Franco ribalta pintor que e resebido | del sobre-  
dicho mosen Avila coranta y cinco libras | por el  
valor de un cuadro que e echo del señor | don tomas  
de villanueva que el Muy ilustre cabildo dela Seu a  
dado al colegio y por | ser verdad ise el presente de  
mi mano a | 24 del mes de agosto de 1616..... 45 ls.  
ab provisio rebuda a 16 de agost 1616.





Fots. de Cardona



Fototipia de Hauser y Menet-Madrid

FRANCISCO RIBALTA (n. 1555 ? † 1628). Santo Tomás de Villanueva, arzobispo de Valencia y los colegiales becarios de su Colegio de la Presentación, cuadro del año 1616. conjunto y detalle.  
2. X 1,25 M.







En el folio 28 vuelto del mismo libro, en el capítulo "Dates extraordinaries":

**Daurar la guarnicio del quadro de Sr. don Thomas.** Item Pose en data tretse lliures que he pagat a Cristofol | Rondon Pintor per haver daurat la guarnicio | del quadro del señor don Thomas de Vi | llanova per al Collegi consta de albara fol 46..... XIII ls.

En el mismo libro, folio 46, se lee:

digo yo cristoval rondon pintor | confieso aver resibido del sobre | dicho m<sup>o</sup> avila trese libras | y son por el dorado de la guarnision | del quadro del Señor don tomas | de villanueva que los Señores | canonicos an dado a los co | legiales del señor don tomas | y por la verdad, yse aser el | presente de mano propia y fi | rmado de la mia a 22 de | julio 1616... 13 ls.

Cristoval Rondon  
(Está Rubricado.)

Que el cuadro que estos papeles documentan es el hoy conservado, pruébalo un asiento del inventario hecho en la *visita* del 30 de Octubre de 1670 (única conservada en el citado Archivo, legajo 2, núm. 27, cajón 5), donde se describe así:

...Item en front de dita capella un altar del | Pare sant Thomas de Vilanova ab un | quadrò del dit sant, al oli ab dos collegials | pintats al Viu hu a cada costat lo | qual se feu a gastos y despenses del Illustre | Capítol e Canonges dela Sancta Iglesia | Metropolitana de la present ciutat Lo qual | te Unes columnes grans de La guarnicio dau | rada per quant La antiga es possa | en lo quadro de la cena del señor que | está en lo refetor.....

Queda, pues, demostrado, que el soberbio cuadro que por primera vez publicamos, es obra indudable de Francisco Ribalta.

En los mismos papeles encontramos la documentación de un retrato del venerable Simó, obra del mismo pintor.

En el citado libro, folio 67 vuelto:

†  
**Extraordinari tres quadros del pare mossen simo.** Yo Franco Ribalta pintor, confes a ver Rebut | del sobre dit mosen genon avila cexanta | lliures per tres quadros del padre mosen cimo | per sa santedat y per sa magestad y per al | duc de lerma los quals fi per or del molt | illustre capítol de la seu de valensia fet | per propia ma a 24 de gener 1613..... 60 ls.

franco Ribalta  
pintor



EL CUADRO DE LAS ALMAS DEL COLEGIO DEL PATRIARCA.—En el altar de la capilla de la comunión del colegio del Corpus Christi se conserva esta singular pintura; en la revista *El Fénix* (núm. 63 del tomo III, 13 Diciembre de 1846, pág. 161), J. M. Zacarés, dijo del cuadro lo siguiente:

“Representa..... a las almas presentadas por los ángeles a los pies del Altísimo después de purificadas en..... el purgatorio.....; todas sus partes revelan el pincel de Federico Zucaro, que lo pintó en Roma por la cantidad de doscientas cincuenta libras valencianas.”

Terminante es la noticia, pero a pesar de ella, al Sr. Tormo hubieron de ocurrírsele dudas; ni el dibujo es el propio del famoso pintor del Escorial, que tanto disgustó a Felipe II, ni el colorido recuerda sus pinturas. Además, en la iglesia arciprestal y en San Agustín de Castellón, hay repeticiones del cuadro, obras indudables de Ribalta.

Mi intento de encontrar la documentación del cuadro ha fracasado; ni en los inventarios, ni entre los recibos, logré mención alguna; sólo en el *Libro menor n.º 5 de la casa y hazienda del Ilmo. señor don Juan de Ribera Patriarcha de Antiochia empezado en Henero de 1601*, al folio 41 se lee:

“..... en 5 de mayo 295 libras por 200 ducados de oro que el dotor Luis de Córdoba dió en Roma a los pintores, a q<sup>ta</sup> de los quadros que pintavan para el collegio las cuales se pagaron a Marco Antonio Figino y Romano Museti.

„en 6 de diciembre 477 libras..... por unos retratos q̄ ha imbiado el canónigo Córdoba de Roma para el collegio.....“

No encuentro noticia de estos pintores si lo son: un Ambrosio Figino, pintor lombardo, trabajaba por este tiempo en Italia. Queda, pues, en problema quién sea el autor del cuadro de las *Almas*.

FRANCISCO TALÓN



# EL PINTOR ANTONIO BISQUERT (\*)

DISCIPULO DE RIBALTA

Limitadas en verdad son las noticias que de la vida de Antonio Bisquert se tienen, y que son las consignadas por Ponz (1), deducidas de "los cinco libros de la parroquia de San Martín. Antonio Pisquert (sic) nació en Valencia, y sus padres fueron Gabriel y Susana Vandes. Vino joven a establecerse en Teruel, por los años de 1620, y se casó con Francisca Arauz, de quien tuvo dos hijos y tres hijas, habiendo muerto en 1646"; en cuyo texto, sin duda apoyó Pruneda sus noticias, sin más que añadir: "Atribúyese la muerte de Bisquert a la melancolía que le produjo el haber intentado inútilmente reproducir la citada..... copia" del cuadro de Rubens *La Adoración de los Reyes*.

Y a esto se reduciría la parte biográfica, si la firma del San Joaquín (que Ponz no debió ver) y el hallazgo de tres contratos de Comanda no obligasen a ciertas consideraciones.

Indica la primera Comanda un préstamo, anticipo o pago de, o para algo que no se menciona; entre el pintor, su esposa y su cuñada María Arauz, receptores, y un D. Faustino Cortés de Sangüesa, Vizconde de Torres Secas, prestante de dos mil sueldos jaqueses, llevando el contrato la fecha de 17 de Enero de 1632. Sabemos por tal documento que, a la fecha del mismo, ya estaba casado Bisquert.

La segunda Comanda, que es a la vez capitulación, acredita que un Fray Gabriel Martín, religioso trinitario, encarga a Bisquert, y éste se compromete a ella, la restauración, en ornato y pinturas, de un retablo "de

(\*) Las firmas de los cuadros de Bisquert aquí publicadas, fueron reconocidas y copiadas, por D. Juan Cabré y Aguiló, en su *Catálogo Monumental de Teruel*, no editado todavía, pero entregado en el Ministerio de Instrucción Pública en 1910. No se publican por la consabida falta de espacio, ni la minuciosa descripción de las pinturas, ni los documentos inéditos: acompañan al trabajo tres fotografías.

(1) *Viaje de España*, tomo XIII.



la virgen del remedio", mediante pago de una cantidad en tres plazos, siendo la fecha de este contrato de 30 de Marzo de 1632. La modestia de Bisquert se revela en que se dedicaba a restaurador en pintura y dorado.

Por último, la tercera Comanda es de préstamo con fiador, a Bisquert, por el capítulo de racioneros de la parroquia de Santiago, otorgado el documento en 29 de Mayo de 1639 y cancelado en 1642.

A esto, y a las noticias valencianas que adelante se aducen, hay que añadir la firma en 1628, del retablo de las once mil Vírgenes, y la del de San Joaquín, de la Iglesia de San Pedro, que dice así: INVENTOR ANTO BISQVERT ET PINXIT 1646.

Ahora bien, relacionando estos documentos con el extremo de la fecha del fallecimiento, 1646, y la del cuadro de San Joaquín 1646, resulta que en su última pintura revélase pulso de hombre en plenitud de facultades profesionales, y relacionando esto con lo de que "vino joven a establecerse en Teruel por los años de 1620", Bisquert no debió de pasar de los cincuenta y seis a los sesenta años de vida, cuando más, quedando así reducida la fecha desconocida de su nacimiento a margen más estrecha, no ya del último tercio del siglo XVI, ni siquiera del último cuarto, sino muy alrededor de la última decena de dicha centuria; que debió casar alrededor de la fecha de pintura de *Las once mil Vírgenes*; que sobre pintor fué o tuvo bastante de dorador, y, por último, que "el juzgo que estaría en Italia, o que fué uno de los buenos discípulos de Ribalta en Valencia", de Ponz, resulta, más que dudoso, negativo en su primer concepto, y cierto en su segundo.

Negativo en su primer concepto, porque si en los viajes no sólo se perfecciona lo que se aprende en los libros, sino que se aprende, viendo; resultando así mayor o más firme ilustración; la de Bisquert no se revela grandemente en su último cuadro en la indumentaria de la Virgen niña, vestida a la usanza de Teruel, en familias acomodadas del siglo XVII, con adorno de valona y delantal amplio y largo, sobre corpiño y falda ampulosa.

En resumen: que Bisquert vivió en Teruel el lapso de tiempo entre 1620 y 1646, reduciéndose el espacio de su obra conocida a diez y ocho años, correspondiendo la primera fecha a 1628. Y en cuanto a la causa, si no determinante, influyente de su muerte, no pasa de ser una tradición de relativa verosimilitud, ante el *inventor* de la firma de San Joaquín.



Veámoslo: la copia del cuadro de Rubens, hecha por Francisco Jiménez, de Tarazona, a lo que parece, por encargo de persona perteneciente a las casas ducales de Villahermosa o de Luna, debió ser traída a Teruel hacia 1645, siendo, desde luego, reconocida como copia. No es inverosímil suponer el desagrado con que Bisquert, monopolizador de la pintura en aquel entonces en Teruel, viera la copia y escribiera su *inventor*, como protesta, en la firma de *San Joaquín*. De no ser para esto, pudo serlo para distinguir su obra de otra del mismo título, que por aquella fecha, o antes, había pintado para la Colegiata de Alcañiz, donde se conserva, uno de los Espinosas, probablemente Jerónimo Jacinto, "el más famoso", según D. Elías Tormo, de los discípulos de Ribalta.

Esto en lo que se refiere a la estancia de Antonio Bisquert en Teruel; relativo a su estancia en Valencia, sólo se han podido adquirir dos datos: primero, Antonio Bisquert aparece matriculado en el Colegio de pintores de Valencia el 27 de Septiembre de 1606; segundo, figura en un documento de Valencia con fecha 11 de Febrero de 1617 (1).

## OBRAS DE BISQUERT

### Retablo de Santa Ursula o las once mil Vírgenes

Representa a la Santa, seguida de sus múltiples compañeras, en el momento de marchar con ellas a embarcarse para arribar a las "costas de aquella parte de las Galias que se llamó Armórica", a contraer matrimonio la Princesa Ursula con el Príncipe bretón cristiano Conan, y sus compañeras, con los oficiales del ejército del citado Conan, Gobernador de Armórica.

Aparece en primer término, a la derecha, una monja carmelita (la que encargó el cuadro, la devota de la Santa), figura ajena al asunto, con las manos cruzadas y en actitud de devoción.

Este cuadro tiene la fecha y firma siguientes:

1628, PINXIT ANTONIVS BISQVERT

El lienzo visible ofrece la medida de 1,95 metros de altura  $\times$  1,38 metros de anchura.

(1) Archivo de investigaciones históricas, año 1911; tomo II, páginas 515 y 526. *Un Colegio de pintores en Valencia*, por D. L. Tramoyeres Blasco.



*Banco del retablo.*—Está compuesto de cinco cuadritos en lienzo: el central representa al divino Maestro, [teniendo delante el cáliz y en la mano derecha la hostia. A la derecha, San Francisco de Asís, y a la izquierda Santo Domingo de Guzmán en pie (0,41 metros de altura  $\times$  0,36 metros de anchura); el de *San Pablo* y *San Pedro* (medida 0,34  $\times$  0,19 metros).

En el remate central del retablo hay un lienzo de 0,54  $\times$  0,50 metros: *El Padre Eterno*.

Estuvo en la capilla izquierda del crucero de la Catedral hasta 1888 en que, por acuerdo del cabildo, se trasladó al sitio que actualmente ocupa, tras el coro y en el centro de su nave.

#### **El descendimiento.—Cristo muerto en los brazos de María**

Lienzo de 1,17 metros de altura  $\times$  0,54 metros de anchura, y que está firmado así: ANT<sup>n</sup>.<sup>o</sup> BISQUERT, sin más data. Este cuadro, al decir de Ponz (XIII, pág. 107), "es repetición..... en pequeño del quadro grande que Sebastián del Piombo pintó y posee S. M." D. Elías Tormo, en la *Revista crítica hispanoamericana* (II, n.<sup>o</sup> 1.<sup>o</sup>), apuntaba que sería interesante saber si el *Descendimiento* de Piombo del Ermitaje es el que estuvo en Madrid, y para ello, el término de comprobación sería la copia de Bisquert. Hecha la comparación con el cuadro de San Petersburgo, publicado en la pág. 101 de la monografía de Piombo, de G. Bernardini (Bérgamo, 1908) puedo afirmar que ambas pinturas nada en su composición tienen de común.

Orlan este cuadro 14 de menor varia extensión.

*Banco.*—De izquierda a derecha: *San Carlos Borromeo* (0,53 metros  $\times$  0,28), *Santiago Apóstol* (0,53  $\times$  0,24 metros), *Un Cardenal, religioso africano* (0,24  $\times$  0,10 metros); en el centro: *La Oración del Huerto* (0,25  $\times$  0,59 metros), *San Benito* (0,24  $\times$  0,10 metros), *San Vicente mártir* (0,53  $\times$  0,24 metros) y *San Agustín* (0,53  $\times$  0,28 metros).

Los cuadritos laterales de bajo a alto son, a la izquierda del observador: *San Miguel* (0,41  $\times$  0,14 metros), *Santa Mónica* (0,41 metros  $\times$  0,14) y *El Papa San León* (0,25  $\times$  0,12 metros), y los de la derecha: *San Rafael*, *Santa Emerenciana* y *San Francisco de Asís*, análogos, respectivamente, en las medidas a los anteriores.



El cuadro que remata el retablo representa a *Cristo muerto pendiente de la Cruz*.

Está colocado en la primera capilla, a la derecha de la puerta de entrada de la iglesia de Santiago.

### Altar de San Agustín

*Pinturas del Banco*.—Son tres, de izquierda a derecha: la primera, *San Miguel Arcángel luchando con el dragón*; la segunda, *La Oración del Huerto*, y la tercera, *San Bernardo*. Miden, respectivamente, estos tres cuadritos apaisados: 25 × 41 centímetros de altura por anchura los dos extremos, y 25 por 59 centímetros el del centro.

*Centro del retablo*.—Contiene siete pinturas; de izquierda a derecha, *Santa Lucía y Santa Catalina mártir* (34 × 8 centímetros), *San Jerónimo penitente* (86 × 31 centímetros), *San Agustín de pontifical* (94 × 48 centímetros), *Santa Mónica orando* (86 × 31 centímetros) y *Santa Marta y Santa Bárbara* (34 × 8 centímetros), en la pestaña.

Dos cuadros: el bajo, *Cristo pendiente de la Cruz y contemplado por una de las Marías y San Juan*. Mide este lienzo 54 centímetros × 57. El cuadrito superior tiene enmarque triangular y representa a *El Padre Eterno apoyando la mano izquierda sobre un globo* (base 35 centímetros, lados 28 centímetros).

Ninguno de los lienzos indicados tiene firma, pero todos dicen al observador el nombre del autor, pues la mayor parte son repetición de otros que orlan lienzos de mayor extensión ya citados.

Está colocado en la sacristía de la iglesia de San Martín.

### Santa Teresa

La Santa Doctora, sentada ante su mesa de estudio, se dispone a escribir.

Aparecen en el primer término del lienzo dos figuras (la de los devotos donadores): la de la izquierda, derecha del observador, con traje de beneficiado o canónigo de la época del cuadro, y la del lado opuesto con hábito de carmelita, teniendo un crucifijo en la mano izquierda, sobre cuyo antebrazo cruza el de su derecha; ambas figuras están arrodilladas, en actitud contemplativa la última, y orante la primera.



El cuadro que se acaba de reseñar no tiene firma de autor, pero sí el nombre de la que lo encargó, en el anteborde del lienzo, donde se consigna SOR CATHARINA DE S. GERONIMO. Este cuadro, que mide 1,93 metros de altura  $\times$  1,40 metros de anchura, es sin género de duda el más inferior de Bisquert.

Está colocado al lado de la Epístola del altar mayor de la iglesia de San Martín, en la capilla de frente a la sacristía.

### San Joaquín

El anciano de continente patriarcal, conduce paternalmente de la mano a una jovencita.

Al borde del ángulo bajo izquierdo del cuadro aparece arrodillada una joven, con las manos cruzadas sobre el pecho y como en actitud de devoción (la donadora).

Mide este lienzo 1,62 metros de altura  $\times$  1,22 metros de anchura, y está firmado de la siguiente manera: INVENTOR ANTO BISQVERT ET PINXIT 1646, siendo de advertir acerca de dicha firma que, a pesar de su claridad de signos, sin una observación paciente a determinada luz de la entrada de la tarde, no es posible distinguirla.

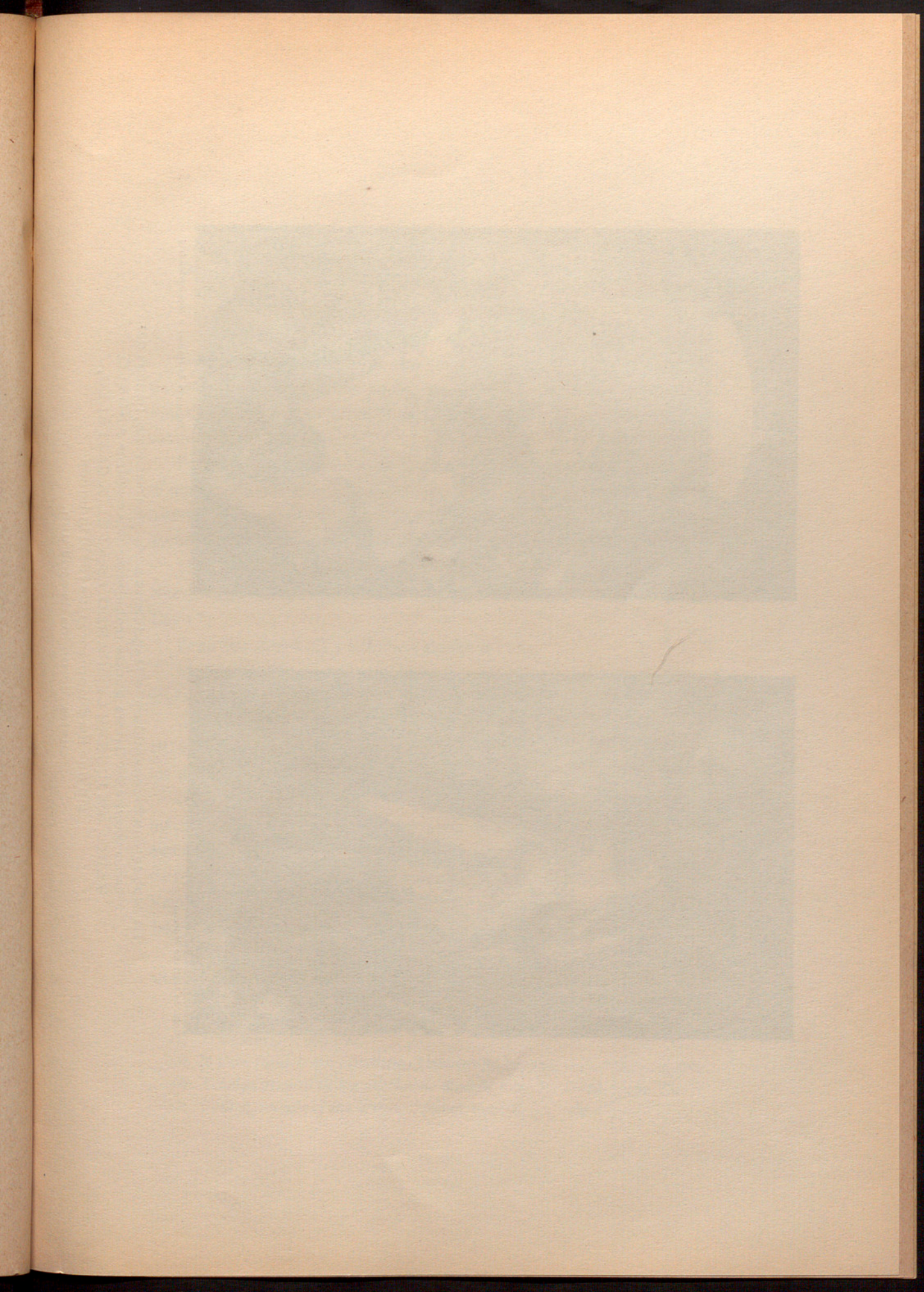
*Cuadros del Banco.*—Son dos, que representan, uno, al Bautista arrodillado. El otro cuadrito representa a la Magdalena, contemplando a Jesús en la cruz. Ambas tablas, apaisadas, miden 0,45 metros de altura  $\times$  0,76 metros de anchura cada una.

*Retablo.*—Es un sencillo modelo de estilo Renacimiento, con alas o pestañas de sirena. En el basamento de sus dos columnas tiene en relieve el escudo de rica hombría de la familia turolense de los Aguavera: jarra bajo yelmo.

Está en la iglesia de San Pedro.

JULIÁN M.<sup>A</sup> RUBIO

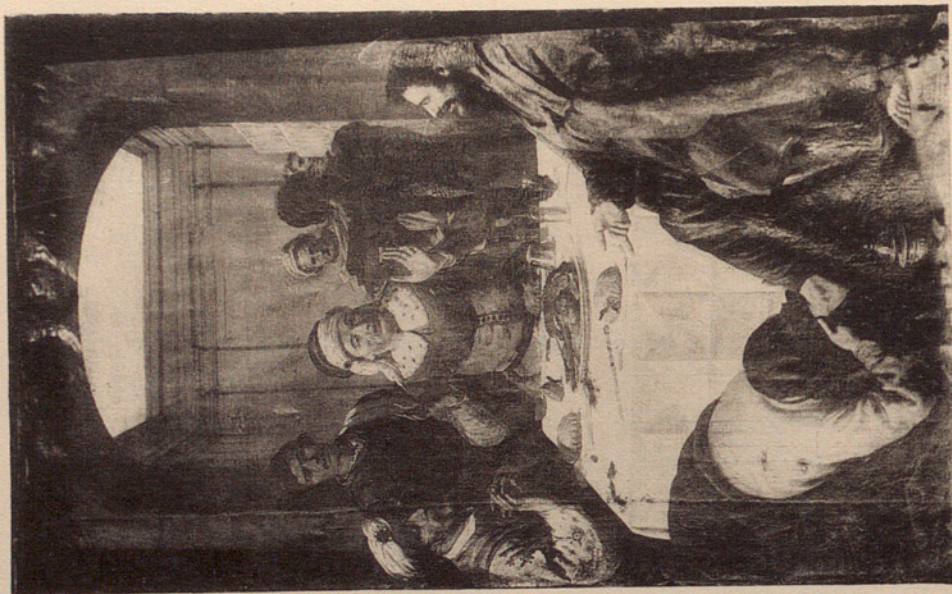








Fots. de Mariano Moreno



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

La Magdalena arrepentida y la Magdalena a los pies de Cristo, lienzos del retablo mayor de Getafe donde trabajaron dos cuadros ANGELO NARDI, dos JUSEPE LEONARDO y dos FÉLIX CASTELLO, sin que los documentos (de 1639) indiquen cuales fueron los de cada uno.



## Pinturas de la iglesia parroquial de Getafe

No son muchos los que se han ocupado de las pinturas de la iglesia parroquial de Getafe, y los pocos que lo han hecho no han llegado a fijar con exactitud quién fué el autor de las pinturas que existen en los retablos de dicha iglesia.

Ponz (1), al hablar del altar mayor, dice: "Las pinturas que hay en el altar son todas muy bellas, del racionero Alonso Cano: representan asuntos de Santa María Magdalena. Las principales son quatro quadros grandes, sin contar otros muchos pequeños.

Las pinturas de los altares colaterales, dedicados al Niño Dios y a Nuestra Señora de la Paz, son asimismo bellísimas y del expresado Cano."

Ceán Bermúdez (2) y Schubert siguen a Ponz.

Madoz (3): "Tanto en la iglesia cuanto en la sacristía hay muy buenas pinturas, debidas al célebre artista Claudio Coello y otros de gran nota."

La *Guía diocesana de Madrid y los pueblos de su provincia*, año 1914, dice son de Cano las de la sacristía, y añade: "En los retablos de los altares hay originales de Claudio Coello."

D. Juan Francisco Gascón (4): "La sacristía—dice—es de un gusto y mérito inapreciable. Magnífica cajonería de roble tallado recorre toda la extensión del rectángulo que la forma, y seis excelentes cuadros de muchísimo valor artístico adornan sus paredes, dos de ellos originales de Velázquez. Hay una Magdalena que vale por toda la sacristía, con valer ésta mucho. El altar mayor es rico en pinturas."

Stirling (5), no contento con atribuir a Alonso Cano las pinturas del altar mayor, llega hasta a describirlas bastante bien diciendo: "La enor-

(1) Ponz, *Viaje de España*, Carta I, págs. 9-10.

(2) *Diccionario*, I, pág. 221.

(3) Madoz, *Diccionario estadístico histórico de España*, tomo VIII, pág. 397.

(4) *Crónica general de los pueblos de Madrid*, tomo X, "Getafe", pág. 85.

(5) Stirling, *Annals of the artists of Spain*, tomo II, pág. 800.



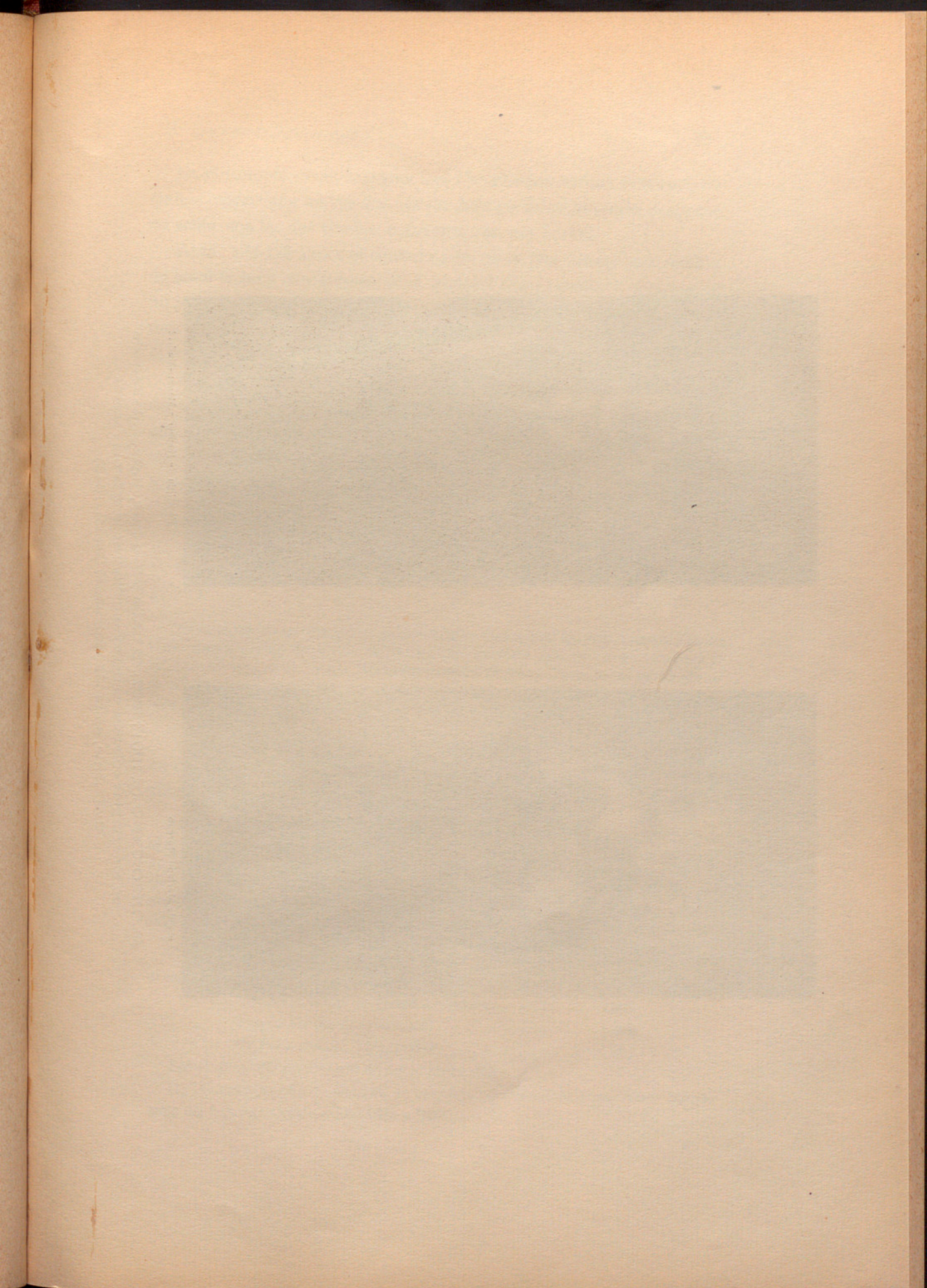
me iglesia de ladrillo de Getafe, pueblo situado a dos leguas de Madrid, en la carretera de Toledo, encierra nada menos que seis grandes cuadros, cuyo asunto es la vida de María Magdalena, y que todavía adornan el hermoso retablo del altar mayor, para el que fueron pintadas por Cano. En el primero se ve a la hermosa penitente cubierta con un manto de seda amarillo y de armiño; sus ojos, rojos por el llanto. Arranca las joyas de su pelo ambarino; un abigarrado gato, extremadamente bien pintado, acecha debajo de una mesa; un arco permite ver la vista de un lindo panorama. El segundo la representa lavando los pies a Nuestro Señor en el banquete de los fariseos. El tercero, visitando su tumba, y el cuarto, arrodillada delante de Él en el jardín. En el quinto está sentada a la orilla del mar, cuando Jesucristo se dirige a la multitud. En el sexto, vestida de blanco, sube al cielo llevada por ángeles. La última serie, de asunto simpático, está pobremente ejecutado, y es probablemente obra de algún aprendiz inexperto; el segundo y el cuarto sobresalen del resto y están pintados en el mejor estilo de Cano. Hay gran vigor y variedad de concepción en las figuras del corpulento Simón, que está cubierto con un turbante, y en las de sus convidados. El trazado de la figura de Nuestro Señor en el jardín es notable.

„Unas cuantas pinturas, también de la misma mano, enriquecen dos de los altares laterales de esta iglesia, visitada a la ligera. Son pinturas de santos, aislados la mayor parte. El mejor es un *Ecce-Homo* pintado en la puerta de un pequeño tabernáculo y estropeado por los arañazos de la llave.“

En efecto, de los seis lienzos grandes del retablo del altar mayor, los dos mejores, como Stirling dice, son el segundo y cuarto, o sea el que representa el banquete, en el que la Magdalena lavó los pies al Salvador, y el que tiene por asunto a la Magdalena arrodillada delante de Nuestro Señor. Mas no es cierto sea obra el retablo de Alonso Cano, sino de otros artistas, según consta en el Libro de Fábrica, fol. 176.

“Digo yo Jusepe Leonardo que me obligo de dar dos pinturas de dos varas y media de alto y vara y media de ancho, de la vida de la Magdalena segun la memoria que a este efecto me ha dado al presente Tomas de Freglas de los clérigos menores, por preçio de seis cientos reales cada una, asta el ultimo dia del mes de Maio de este presente año con tal condicion que an de estar muy bien acabadas con toda la perfeccion y confieso que a esa cuenta recibí trescientos reales y si por mi culpa faltase un dia aunque sea me obligo a perder diez centos reales y per verdad lo firmé en Madrid a 6 de Maio de 639 años.—Josef Leonardo de Chabacier.“

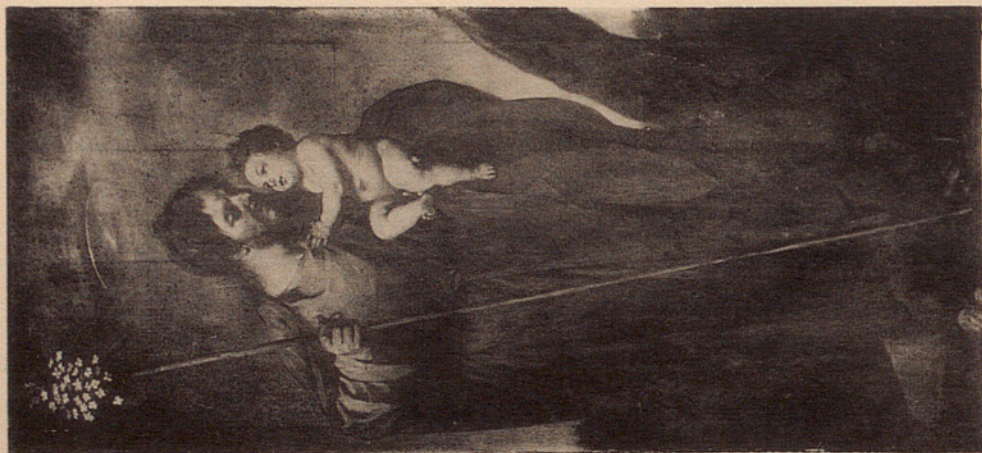








Fots. de Mariano Moreno



Fototipia de Hauser y Menet-Madrid

ALONSO CANO (n. 1601 † 1667). S.<sup>ta</sup> Ana y San José, lienzos de costado en los retablos colaterales del evangelio y de la epístola respectivamente, en la Magdalena de Getafe (1648).



En el contrato no se consigna qué historias son las que él se compromete a representar en sus dos lienzos. Más podemos asegurar, por razón de estilo, son las dos citadas, como mejores, por Stirling.

Al fol. 174-175 se lee el contrato para otros dos lienzos del retablo, de igual fecha y condiciones; es el pintor Félix Castello el contratante; no se indica tampoco cuáles son las pinturas, pero hay razones de técnica para suponer son las dos del último cuerpo. Consérvase de Castello el recibo fechado en Madrid el 25 de Junio de 1639.

Quédanos por averiguar quién es el autor de los dos restantes superiores de ambos lados del altar. No he podido encontrar ningún dato que nos pudiese dar noticia del pintor que las hizo (\*). Según Pérez Pastor, *Documentos*, II, 712, Alonso Carbonel, escultor, de Madrid, en 28 de Enero de 1612 tenía contratado el retablo mayor.

### Los retablos laterales

En el libro de cuentas de fábrica (1) de la dicha iglesia, hallé lo siguiente:

“Se le pasan en cuenta mil y quattrocientos reales por los que pagó a Alonso Cano, pintor, vecino de la villa de Madrid, del concierto que con él se hiço para el retablo colateral de la yglesia, del santo nombre de Jesus. Como en él estan pintadas al presente y se contiene en el dicho concierto. Constó de carta de pago del suso dicho de beynte de diçiembre del año de quarenta y cinco.”

Luego, tuve la fortuna de tropezar con el contrato mismo de Cano, en el citado Libro de Fábrica, fol. 172, más los dos recibos de las dos veces en que se le pagó su obra.

“Digo yo Alonso Cano, pintor que me combine y concerté con el mayordomo de la iglesia de Getafe y el señor Dr. Lope Duarte Angel, cura de dicha iglesia, de hacer un quadro o lienço de pintura de la ystoria de la cirquunçion de Jesuchristo de siete pies de alto poco mas o menos y de quatro y medio de ancho poco mas o menos y dos lienços de a seys pies de alto y de a tres de ancho, el uno de señora Santa Ana con nuestra señora a los braços, el otro de Santa Ysabel con San Juan Bautista

(\*) En el mismo libro, fol. 175 v.º, hay una nota que da luz acerca de quién sea el tercer pintor del retablo de Getafe, es la minuta de la cuenta

“de dos pinturas de Jusepe Leonardo.....	1.200
Angelo Nardo, dos pinturas.....	1.200
De Félix Casteli, dos pinturas.....	1.200

Las pinturas del retablo son de difícil atribución.

(1) Cuentas de fábrica, libro IV de la iglesia parroquial de Santa María Magdalena, del lugar de Getafe.—Año 1644 a 1692.



así mismo en los braços = así mismo en la puerta del sagrario, la ymagen de Jesu-christo de medio quierpo como que está consagrande una ostia y en los dos tableritos que estan a los lados del sagrario que son de poco mas o menos de tres quartas de alto y una quarta de ancho e de pintar a Santo Tomás de Aquino en el uno, y en el otro a un San Gonçalo de Amara-te. Todo lo dicho me obligo de pintar para el retablo colateral de la dicha yglesia por preçio de mil y quatroçientos reales con que los açules que llevase nuestra Señora en las dos partes que va pintada an de ser bañados con azul ultramarino y me obligo a dar toda la dicha pintura el mes de nobiembre benidero o deste presente año y si antes lo diese acabado se me ha de entregar el resto de el dinero que se me ubiese dexado de dar a la dicha cantidad. Y en quunplimiento de ello y por ser berdad lo firmamos en Madrid a 20 de setiembre de 1645 años. Siendo testigos ernando Cano y antonio Sanchez (\*).—Antonio Cano.—Doctor Lope D<sup>te</sup>. Angel. Antonio Sánchez.—Hernando Cano.

Recibí por cuenta de la dicha obra y concierto de pintura a esta otra parte contenido trescientos y cincuenta reales en moneda de bellon y lo firme en Madrid a 20 de setiembre de 1645 años.—Alonso Cano.

Son 350 reales.

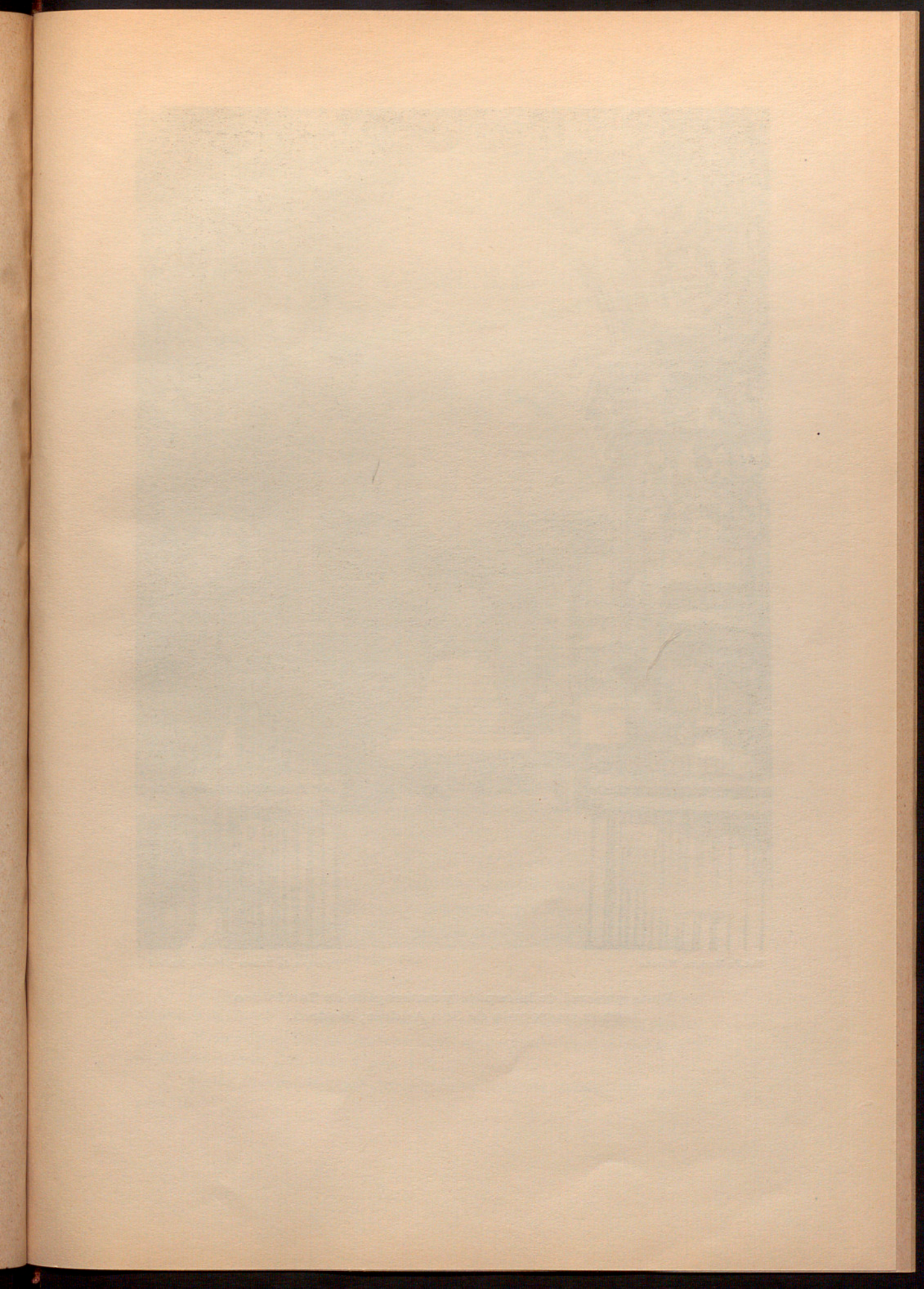
Recibí toda la cantidad aunque en diferentes partidas de lo que monta esta cédula atras contenida a el tiempo de entregar las pinturas que en esta cedula y concierto me obligue con que yo e quunplido con mi obligacion y el señor qura con la suya y por la berdad de el reço de este dinero y que estoi contento y pagado lo firmé en beynte de diçiembre de 1645 años.—Alonso Cano."

Todos los lienzos que Alonso Cano se compromete a pintar en su contrato, se conservan aún hoy día en el altar lateral del lado del Evangelio, a excepción hecha del de Jesucristo consagrande una hostia, que era el del Sagrario y que se ha sustituido, según me han dicho, no ha mucho, por otro de ningún valor artístico, ignorándose el paradero del pintado por el gran artista granadino.

#### M.<sup>a</sup> DOLORES DE PALACIO-AZARA

(\*) Todo este documento es de puño y letra de Cano, lo mismo que los recibos, según D. Manuel Gómez Moreno. En el citado Libro de Fábrica se encuentran, además, entre otras cosas curiosas, por ejemplo, dos hojas de una Biblia carolingia del siglo X las siguientes noticias: "Fol. 152, año 1664, condiciones para la obra de la sacristia fijadas por Cristóbal Colomo.—Fol. 155, 1645: José del Castillo hace los cerrojos (preciosos) de las puertas.—Fol. 160, 1643: Onofre Espinosa, platero, tasa la custodia.—Fol. 164: Jerónimo Cancajo tasa en 1639 el dorado del altar mayor.—Fol. 170: Salvador Muñoz, vecino de Madrid, escultor y arquitecto, hace en 1644 el retablo de Nuestra Señora de la Paz.—1638: Francisco Muñoz de la Ballesta, alfarero, vecino de Talavera, contrata cinco frontales con frontaleras y caídas, 70 azulejos para los lados del altar, más docientas sentillas del catachullo conforme a la muestra."









Fot.de Mariano Moreno

Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

Vista general de la capilla y antecapilla de San Isidro  
en la parroquia de San Andrés, Madrid.



## La capilla de San Isidro en la parroquia de San Andrés, de Madrid (\*)

Distaban mucho de ser numerosas, y menos, completas, las noticias que de la capilla de San Isidro se tenían; algunas son totalmente falsas, y no pocas inexactas.

El primer escritor que se ocupó de ella con alguna amplitud, fué Ponz en su *Viaje de España*. Los datos que nos proporciona son, sin embargo, muy escasos.

Alvarez Baena es algo más explícito y amplía algunos detalles que Ponz olvidó. La capilla—dice—debe su construcción a la devoción que San Isidro inspiraba al pueblo de Madrid; en 1642 se pensó edificarla en la plaza de la Cebada, o en la iglesia de Nuestra Señora de Gracia; pero la parroquia de San Andrés se opuso, amenazando con no entregar el cuerpo de San Isidro. Aprovechando el derrumbamiento de esta parroquia, ocurrido algunos años después, se empezó la edificación de la capilla en 1657, a costa del Rey y de la Villa, terminándose en 1669, después de haber gastado casi 11.000.000 de reales (1).

Madoz, tras de reunir los datos de sus predecesores, añade que los diseños de la capilla eran de Fray Diego de Madrid; que José de Villarreal fué el encargado de dirigir la obra en un principio, pero habiendo fallecido le sustituyó Sebastian Herrera Barnuevo; pareciéndole poco a Madoz los "casi once millones de reales" que, según Baena, costó la obra; les añade 960.000 reales más, y por último, nos dice que no sólo el Rey y la Villa fueron los contribuyentes a sufragar tan terribles dispendios, sino que, además, los Virreyes de Méjico, Nueva Granada y Perú contribuyeron con cuantiosas sumas (2).

(\*) La completa documentación en este trabajo utilizada se guarda en el Archivo Municipal de Madrid: en reducidos extractos se publican los más interesantes papeles.

(1) Alvarez Baena, *Compendio histórico de las grandezas de la coronada villa de Madrid*. Madrid, 1726, tomo V, pág. 113.

(2) Madoz, *Diccionario geográfico-estadístico-histórico*. Madrid, 1847, tomo X, pág. 710.



Finalmente, Mesonero Romanos repite algo de lo dicho por los anteriores, y se extiende en consideraciones describiendo la capilla.

No fué en 1642, como dice Alvarez Baena, cuando se pensó en construir una capilla que honrase y perpetuase la memoria del Patrón de Madrid. Hacía ya años que tal pensamiento era la obsesión de los madrileños, y así hubo de comprenderlo el Rey Felipe IV, cuando en 16 de Noviembre de 1628 (primera noticia documental que he encontrado) aparece una Real cédula que prueba el celo del Monarca:

..... hago merced a don Gabriel de Ugarte y Ayala..... del corregimiento de Tlascala en la Nueva España en consideración de sus servicios y de que se allana a dar una capilla que tiene en la iglesia de San Andrés, para que en ella se fabrique la del glorioso San Isidro.....

Al año siguiente se da un paso más y se encarga al arquitecto Juan Gómez de Mora que haga una *traza* para la obra, y a Pedro de Pedroso que presente condiciones; efectivamente, uno y otro, en 15 de Diciembre de 1629, cumplen el encargo.

Admitido el proyecto de Gómez de Mora y de Pedroso, se pone a subasta, siendo adjudicado al maestro de obras de Madrid, Bartolomé Díaz Arias, en 2 de Marzo de 1630; en 4 del mismo mes y año se legaliza el contrato ante el notario Francisco Martínez Orellana.

A pesar de que todo parecía ultimado, trascurrieron nada menos que once años sin que se volviesen a hacer nuevas gestiones.

Es lo probable que la suspensión obedeciese a la falta de recursos, cosa muy natural, dado el lamentable estado de penuria del Reino.

Lo cierto es que hasta el 15 de Junio de 1641, no vuelve a hablarse en los documentos de nada nuevo relacionado con la capilla; en cambio, en esa fecha se nota ya un afán de hacer algo decisivo, y se nombra por el Ayuntamiento una Junta encargada de la dirección de las obras.

Pocos días después de ser nombrada la Junta, el 4 de Julio de 1641, se reúne en sesión, tomando importantes acuerdos; entre otros, se desiste de construir una nueva iglesia, limitándose a una capilla, y ésta se ha de adosar a la parroquia de San Andrés, en el lado del Evangelio.

Después de una interminable serie de vicisitudes y contratiempos durante un año, consigue la Junta reunir el personal técnico, y que éste presente planos y proyectos nuevos, y al decir nuevos, quiero decir que no se tuvieron para nada en cuenta los que años atrás presentaran Pe-



droso y Gómez de Mora, sino que se encarga una nueva *traza* al arquitecto Pedro de la Torre,

El día 10 de Mayo de 1642, los trabajos están ya tan adelantados, que permiten a D. Francisco Arévalo de Çuaço, comisario mayor, reunir una junta de maestros arquitectos (asistieron el P. Francisco Bautista, Fray Lorenzo de San Nicolás, Miguel del Valle y Cristóbal Palomo), donde, después de algunos reparos de Gómez de Mora (que por lo visto no perdonaba el olvido de su *traza*), se elige la de Pedro de la Torre.

Puestos por fin de acuerdo los arquitectos, decididos por el estilo conrintio, y admitida la proposición de Mora sobre la colocación de pinturas en la Capilla, la Junta comenzó a dar un gran impulso a la obra que se la había encomendado, celebrando sesiones y reuniones con harta frecuencia; sesiones de las que a partir de los comienzos del año 1643, constan sus resultados en un "Libro de Acuerdos", minuciosamente registrados. En él se pueden ver los derribos de casas y las indemnizaciones correspondientes a sus respectivos dueños, amén de una infinidad de pagos de jornales a oficiales y peones, que no tienen gran importancia. Por fin, el 1.º de Febrero.....

«Con asistencia de una banda de música y gran concurso de gente y en presencia de los maestros de obras Miguel del Valle y Pedro de la Torre..... el Señor Corregidor de la Villa comenzó con un pico a abrir los zimientos de la dicha Capilla..... y todos los demás caballeros y regidores fueron haciendo lo mismo..... quedando travaxando quatro peones.....»

Es decir, que en 1643 se trabajaba ya en la construcción de la Capilla, y no como nos cuentan Baena, Ponz y Madoz, que fijan el comienzo de las obras en 1657.

Claro es, que cuatro peones, que según el documento reza, eran los únicos que trabajaban, no eran muy capaces de hacer grandes adelantos; pero, por lo visto, las cantidades metálicas que a la sazón se disponían, no daban para más.

Pasaban los años; se habían gastado los 6.000 ducados de la sisa, se carecía de nuevos ingresos, y la Capilla continuaba en sus cimientos, catorce años después de haber sido empezada. Tal estado de cosas no era posible que subsistiese, porque redundaba en desprestigio de la tradicional devoción de la Corte hacia su Santo Patrón. También en esta ocasión fué el Rey el encargado de dar ejemplo, porque según cédula expedida en Madrid a 28 de Octubre de 1657, después de lamentarse



del abandono en que hasta entonces se había tenido la Capilla, crea en cada ciudad de la nación un oficio de regidor, cuyos honorarios, que no han de ascender de 40.000 ducados, se aplicarán a la continuación de la dicha Capilla.

El requerimiento real, que dice estar hecho "en nombre del Santo", fué más convincente y de resultados más positivos que el de los comisarios. Esta vez el Ayuntamiento de Madrid, los nobles, las ciudades, las colonias, el pueblo español entero se apresuran a dejar sus caudales a disposición de San Isidro.

Casi todas las ciudades y aldeas de la nación contribuyeron con mucho o poco, según sus fuerzas y devoción. Citaremos las que fueron más generosas y desprendidas: Málaga, que dió 1.300 escudos; Burgos, 3.000 reales; Almería, 1.000; Alcalá, León, Segovia, Mérida, Alfaro, Carmona, Medina del Campo, Trujillo, Molina, Valladolid, Murcia, Andújar, Granada, Toro, Córdoba, Zamora, etc., etc. Algunas aparecen con donativos algo sospechosos; por ejemplo Carmona, que figura nada menos que con 74.000 reales, "por mercedes recibidas del Rey", mercedes que consistían en la aprobación de ciertas cuentas pendientes de aprobación, que por lo visto no eran modelo de escrupulosidad, pero que con la limosna fueron merecedoras del perdón que Su Majestad se dignó otorgarles.

Por último, las colonias americanas, considerándose, al menos en este caso, como prolongación de la metrópoli, enviaron como limosna trescientos setenta y cinco pesos de oro y cuatro tomines. Fueron las últimas cantidades que llegaron, y que sirvieron para dar cima a la Capilla.

No terminaremos estas breves noticias monetarias, sin rebatir la opinión de Alvarez Baena, que atribuye exclusivamente al Rey y a la villa de Madrid la gloria de la construcción. Los documentos que van citados anteriormente, no dejan lugar a dudas de que fué una obra esencialmente popular en la que tomó parte toda la nación; el Rey y la villa fueron unos de tantos donantes, que si en algo se diferenciaron de los demás, fué en haber contribuído con algunos miles de reales más.

Pocos adelantos se hicieron en los años sucesivos, hasta el punto de que apenas si los señores comisarios celebraron alguna que otra sesión, como lo demuestra el antes citado "Libro de Acuerdos". Lo único de interés acordado consiste en haber aceptado los modelos de Fray Diego de Madrid con destino a la construcción de la Capilla:



«Por librança de 4 de Março de 1657 se libran..... a Fray Diego de Madrid, capuchino... ochocientos reales..... por hacer el modelo de la Capilla y fábrica de San Isidro.....»

Ese mismo día se acuerda encargar una misa rezada que se dirá diariamente en honor de San Isidro "para el buen subceso de la fabrica..... dando al capellán que de ella se encargue 5 reales..."

No desoyó el Santo tan sinceras preces, sino muy al contrario, las atendió solícito, porque dos días después se reanudaban con actividad, y por esta vez de un modo definitivo, los trabajos que tantas interrupciones habían sufrido. En efecto.....

El Jueves 12 de Abril de 1657..... en el sitio donde se ha de fabricar la capilla del glorioso Santo Señor San Isidro..... asistiendo la Magestad del Rey Nuestro Señor Don Phelipe Quarto y la Señora Doña Mariana de Austria su muger y la Señora Doña Theresa María de Austria, infanta, su hija..... puso la primera piedra el Ilustrísimo Señor Don Alonso Perez de Guzman el Bueno, patriarca de las Indias, capellán y limosnero mayor de S. Magestad..... y asistieron los embajadores Señores Nuncio de Su Santidad, el de la Magestad Cesaria de Alemania y el de la Señoría de Venecia..... y muchos grandes y títulos.....; fué un día de muy gran concurso.....

En los años sucesivos se van haciendo los contratos parciales de la obra, con arquitectos, escultores, pintores, doradores, plateros, etcétera. A continuación doy nota de los más importantes, siguiendo en su exposición un riguroso orden cronológico:

Manuel Pereyra, escultor está obligado a hazer diez estatuas de santos de la forma que se le ordenare por el Sr. don Antonio de Contreras..... y an de tener treze pies de alto sin la terraza o peana, an de yr dorado primeras estofadas y encarnados los desnudos con las bestiduras que les tocare conforme a quien representaren, ahuecadas por dentro con las ynsinias que cada santho a de tener, y su diadema en arco de metal dorado gravadas y en toda forma para poner en los nichos de capilla y las a de dar acavadas y por ellas se lian de dar dos mil y quinientos ducados de vellón los trezientos luego de contado para enpeçar.

Madrid, 30 de Enero de 1658.

Francisco Caro, pintor, se compromete a pintar para la obra de la Capilla, las siguientes pinturas.

Diez lienços de la bida de N.<sup>ta</sup> S.<sup>ra</sup> de a seis pies y medio de alto y quatro pies de ancho a seiscientos reales:

La puerta dorada.....	1.600 rs.
La Natibidad de la Virgen.....	—
Presentación al templo de N. <sup>ta</sup> S. <sup>ra</sup> .....	—
El desposorio.....	—
La Visitación.....	—
Nacimiento de N. <sup>to</sup> Sr.....	—
Presentación del Niño.....	—
Circuncisión.....	—
La Adoración de los Reyes.....	—
La Encarnación.....	—



Seis lienços de la vida del Santo de a diez pies de alto y seis de ancho a mil reales:

Los angeles arando.....	1.000 rs.
El milagro del agua.....	—
Quando las aves se le binieron a las manos.....	—
El niño del poço.....	—
Quando S. <sup>ta</sup> Maria de la Caveça paso el rio.....	—
Quando sanó una enferma.....	—

Seis lienços de pensamientos diferentes de a catorce pies de alto y seys de ancho a mil reales:

El transito de S. Francisco.....	1.000 rs.
El sacrificio de Abrahan.....	—
San Juan Bautista.....	—
San Joseph y el Niño.....	—
El desposorio de Santa Cathalina.....	—
El Bautismo de San Juan.....	—

Quatro lienços de debociones de a doce pies de alto y quatro pies de ancho a trecientos reales:

San Francisco.....	300 rs.
— Antonio.....	—
— Diego.....	—
— Feliz.....	—

Quatro lienços de quatro doctores de la Iglesia de a diez pies de alto y seis pies de ancho a seiscientos reales:

San Jeronimo.....	600 rs.
— Ambrosio.....	—
— Agustín.....	—
— Gregorio.....	—

Ocho lienços de pensamientos diferentes para la media naranja de a diez pies de alto y seis de ancho a mil reales; faltan cinco para elegir los pensamientos:

La Resurecion.....	1.000 rs.
— Coronacion de N. <sup>ta</sup> S. <sup>ra</sup> .....	—
— Asuncion de N. <sup>to</sup> S. <sup>r</sup> .....	—

Los cinco que faltan a eleccion de D. Antonio de Contreras.

Ocho lienços de debociones diferentes de a ocho pies de alto y quatro de ancho a 400 reales:

La Concepcion.....	400 rs.
San Pedro.....	—

Los demas a eleccion de D. A. de Contreras.

Quatro lienços de los quatro evangelistas de a seis pies a quatrocientos reales:

San Juan Evangelista.....	400 rs.
— Lucas.....	—
— Matheo.....	—
— Marcos.....	—

Las quales pinturas me obligo a pintar a boluntad de D.<sup>n</sup> Antonio de Contreras.

FRANCISCO CARO

Madrid y Mayo 8 de 1658.

Joseph de Rates, maestro escultor, está obligado a hacer seis estatuas de Santos para la Capilla de S. Isidro..... a precio de ducientos y cinquenta ducados cada una con las condiciones siguientes:



Una estatua de S. Melchiades pontifice con sus hornamentos pontificiales colorados enterrojos, tiara y un libro en la una mano y en la otra una palma con cadenas desposas rrotas y quebradas a los pies.

De S. Damaso pontifice, la efixie a de ser como la de S. Melchiades, ornamentos an de ser blancos y a sus pies a Crirsinio y Balente sismaticos cargando sobre sus hombros los pies del Santo.

S. Elpidio su efixie con hornamentos pontificales rojos en una mano un libro en otra el baculo pastoral al pecho una palma plantado sobre unas llamas de fuego.

S. Marcelo su efixie como es la anterior mas con rrostro mas anciano un cuchillo en la mano y sin llamas a los pies.

S. Eugenio su efixie como arçobispo que fue de Toledo con mitras y ornamentos blancos y en una mano el baculo en otra un libro.

S. Elifonso (*sic*) Açobispo de Toledo: su efixie como la de S. Eugenio y el rrostro menos anciano y a los pies dos herejes a quien tenga supeditados.

Estas son las condiciones y forma que esta obligado a hacer las que se han encargado a Manuel Pereyra..... y se han de pagar al mismo precio que a Manuel Pereyra, a treçientos ducados cada una.

Madrid y Junio 18 de 1658.

El 18 de Junio de 1659; Juan Sanchez, escultor..... se ajusta a hacer dentro de 6 meses las ocho Virtudes para la Capilla..... y se obliga a darlas perfectas y encarnadas y doradas... por precio cada una de 150 ducados.....

Por escritura otorgada ante Diego Perez, escribano del numero desta villa quedan hobligados Juan de Ocaña y Juan de Lobera, maestros arquitectos de hacer el retablo de la Iglesia de señor San Andres, en conformidad de la traça que esta en poder de Don Antonio Contreras, y de las condiciones firmadas que quedan insertas en dicha scriptura en precio de çinco mill ducados.....

Madrid 17 de Octubre de 1659 (1).

Eugenio Guerra escultor se obliga a hacer los cuatro angeles que estan en las quatro esquinas del corredor..... de 4 pies de altos, dorados..... por precio de 1.400 reales cada uno..... y en tiempo de 6 meses.....

Mas ha de hazer el grupo de la Fee, globo y quatro angeles que le sustentan..... y esto en 2.900 reales.

16 de Febrero de 1660.

Asensio del Alto escultor..... se obliga a hazer seys angeles sentados sobre la cornisa del globo de la Fee..... por precio de 100 ducados cada uno...

16 de Febrero de 1660.

Con Pareja el Pintor, hasta que se elija la muestra no esta ajustado..... hasele anticipado 100 reales.

16 de Febrero de 1660.

Condiciones conque yo Juan de Lobera, maestro en architettura me obligo hacer el cuerpo de fabrica que ha de hacerse en el medio de la Capilla del Señor San Isidro.

Madrid, 8 de Mayo de 1660.

En 18 de Julio de 1662,..... se acuerda (por la Junta de Comisarios) que el comissario Don Andres Cuello cuyde de las estatuas que tiene a su cargo Manuel Pereira.

(1) Parece, por lo visto, que los comisarios de la obra de la Capilla se comprometieron con la parroquia de San Andrés a hacer también por su cuenta el retablo mayor de esta iglesia, que según refiere Madoz en su *Diccionario* se derrumbó hacia mil seiscientos cincuenta y tantos.



Don Diego de la Torre, cuyde de las pinturas que se an de acer para la cupula de la Capilla mayor del Santo; las hagan Francisco Rici y Juan Carreño, y los marcos los haga Jiusepe Serrates y los modelos Juan de Lobera.

Don Alonso de la Peña cuyde saber de una reja de hierro labrada que se encargo a Jorjue de Obando que murio.

Don Francisco Mendez Testa cuide se agan las estatuas de barro cocido, el modelo dellas y las concierte.

Don Joseph Martinez cuide de los capiteles que ha de dorar Juan de Billegas y los modelos que para ellos hace Juan de Lobera.

Juan Canton scultor se obliga a labrar las statuas de los Santos de la media naranja a dos mill y ducientos reales cada una.

Madrid 1 de Agosto de 1662.

8 de Marzo de 1663..... que el Señor don Fernando de la Merced cuyde de los Santos que son a cargo de Manuel Pereyra, así los que son para la capilla del glorioso Santo (1), como para el retablo de San Andrés.

Pareja el Pintor se ajusta a trabajar en lo pintado y dorado de la obra de la capilla..... por precio de 100 rs. semanales.

22 de Março de 1664.

Francisco de la Viña, de nacion flamenca que a echo los adornos de yeso de la capilla del Sr. San Isidro..... segun la tasacion que de su obra hicieron Thomas Pereira y Juan Sánchez maestros escultores..... supplica a V. S.<sup>a</sup> sea servido demandar los diez y seis mill reales..... de su hobra.....

Fr. Lucas de Guadalajara.

Madrid a diez de Noviembre de 1666.

Francisco Ricci y Juan Carreño se obligan a hacer quatro pinturas para los quatro nichos de la Capilla de S. Isidro y a cuenta dello se les libraron en 2 de Mayo de 1663, trezientos ducados.

En 22 de Julio de 1666, 150 ducados a cada uno.

A Francisco Rizi en 18 de Mayo de 1668, 200 ducados.

En 11 de Agosto por aber entregado las pinturas Francisco Rici y Juan Carreño, se le libró a Juan Carreño novecientos ducados, y a Francisco Rici setecientos ducados; a seiscientos ducados cada pintura, quedan pagados.

11 de Agosto de 1668.

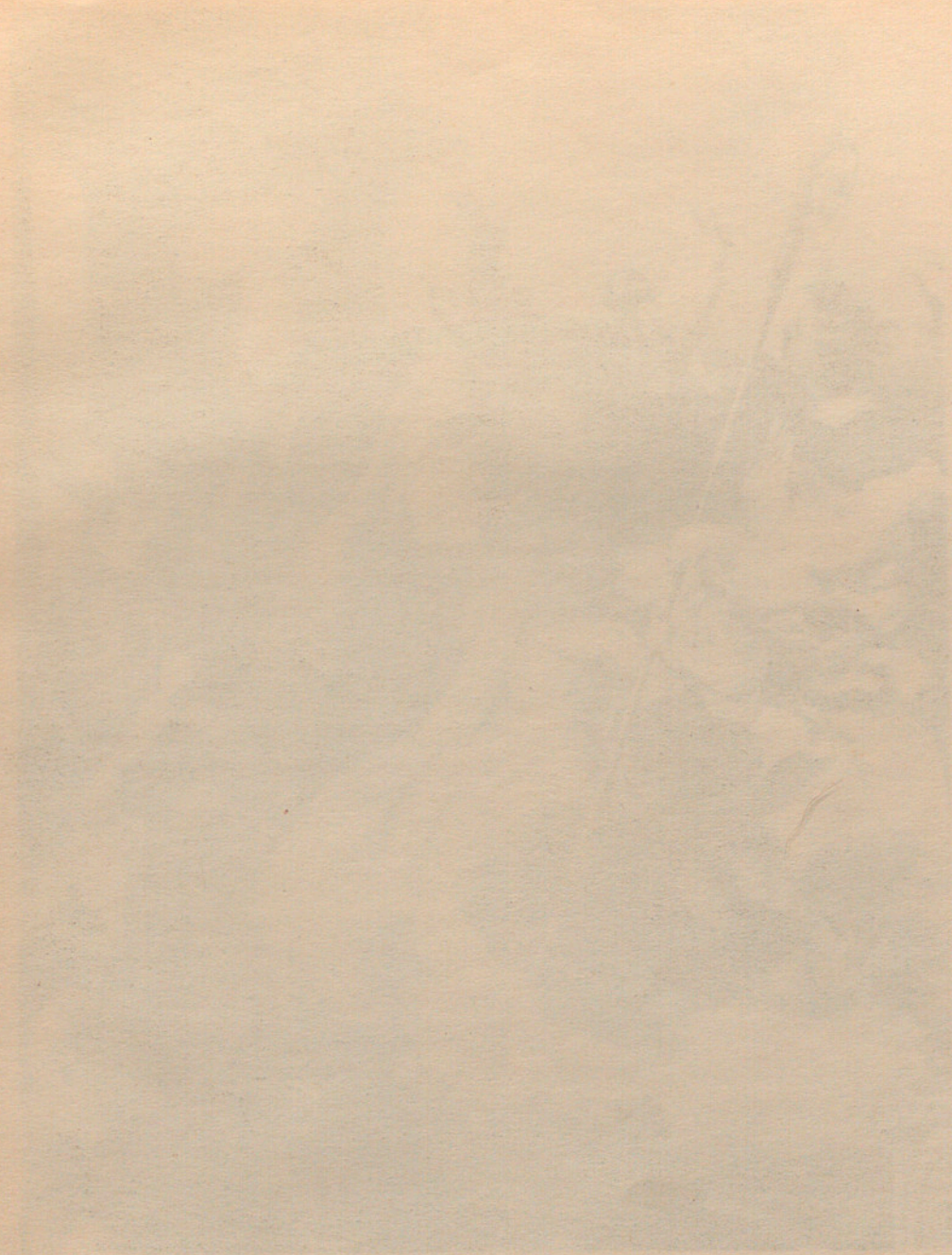
Las obras se terminaron virtualmente el 15 de Mayo de 1669, día en que con extraordinaria pompa y solemnidad fué colocado el cuerpo de San Isidro en la nueva capilla. Sin embargo, la Junta de Comisarios no da por terminada su misión hasta el 9 de Septiembre del año expreso, dándose por disuelta a partir de esta fecha; por lo menos así lo indica su "Libro de Acuerdos".

De este modo Madrid, y con él España entera, lograron ver convertido en realidad lo que hacía tantísimo tiempo era aspiración unánime de la nación.

FRANCISCO MACHO ORTEGA

(1) San Isidro.





THE UNIVERSITY OF CHICAGO  
LIBRARY  
1000 S. MICHIGAN AVE.  
CHICAGO, ILL. 60607  
TEL. 773-936-5000





Fot. de la casa J. Roig, (antes Lacoste)

Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

CLAUDIO COELLO (n. 1642 fecha hasta ahora desconocida † 1693)  
 Apoteosis de San Agustín, vencedor de la heregia de los maniqueos,  
 cuadro firmado en 1664, de los Recoletos de Alcalá  
 de Henares, hoy en el Museo del Prado.

(2-71. X 2-03. M.)



# CLAUDIO COELLO

---

## Noticias biográficas desconocidas

Tanto el lugar como la fecha del nacimiento de Claudio Coello, han sido puestos en tela de juicio.

Respecto a la fecha, aun cuando se daban años distintos, todos podrían encontrarse en el decenio de 1625 a 1635. El Dr. Mayer, puntualizando algo más, estimaba que pudiera hallarse entre los años 1630 a 1635, dando, como después ha de verse, más edad al pintor de la que realmente tuvo.

En cuanto al lugar de su nacimiento, José de Figueiredo, en una obra (1), donde despoja de toda originalidad a nuestro arte, pensando que todo lo grandioso se lo debe a pintores de sangre portuguesa, pone una interrogación en este punto, reproduciendo, aunque sin comentarla, una opinión de Taborda, que en sus *Reglas da arte da pintura*, Lisboa, 1815, indicaba que Claudio Coello era portugués.

Todos los escritores españoles, desde Palomino, contemporáneo del artista, señalaban a Madrid como su cuna. Esta tendencia ha sido seguida por los autores extranjeros, y el hallazgo de la partida de bautismo del pintor nos ha permitido corroborarla.

En la iglesia parroquial de los Santos Justo y Pastor de esta Corte, en el Libro de Bautismos, número 9, folio 384 vuelto, hay una partida que dice así:

(\*) Encierran estos párrafos las interesantes novedades biográficas del pintor de la *Sagrada Forma*, aportadas en un detenido estudio, donde se recogen cuantos datos se conocen de antiguo. Acompañan este trabajo, tres fotografías: altar mayor de Ciempozuelos, y San Ignacio y San Francisco Javier, de la iglesia de Valdemoro.

(1) *Algunas palavras sobre á evolucao da arte em Portugal*. Lisboa, 1908.



En la Villa de Madrid a dos dias del mes de Março de mil y seiscientos y quarenta y dos años, yo el dotor Franco Vitor cura propio de esta yglesia parroquial de San Justo y Pastor desta dicha villa, bauticé a Claudio hijo de Faustino de Coello y de Bernarda de Fuentes su muger, que viven en la puerta cerrada en cassas de D.<sup>a</sup> María de Camora, fueron sus padrinos Antonio Guillermo y Juana Sánchez a los cuales adverti el parentesco espiritual, siendo testigos gaspar de cubas y franco maria Caçaneti y Andres Calderon y lo firmé. - *Dor Franco Vittor.*

De Faustino Coello, padre del artista, sabemos muy pocas cosas (1) Palomino nos dice que nació en la villa de Fulbusiño, obispado de Viseo, siendo un broncista excelente.

Prescindo de lo conocido de su educación artística al lado de Rici, para consignar otro dato importante de su biografía.

En 14 de Marzo de 1674, en la iglesia parroquial de Santa Cruz, casó Claudio Coello en primeras nupcias con doña Feliciana de Aguirre y Espinosa.

Desposolos, a pesar de no haber precedido más que dos amonestaciones, de las tres que ordena el Concilio de Trento, por haberles dispensado la tercera el Vicario de la Villa y Corte, el cura propio de aquella parroquia D. Pedro Lapeña Maldonado, siendo uno de los testigos su maestro Francisco Rizzi (2).

Poco tiempo duró el primer matrimonio de Claudio Coello, porque en 15 de Agosto de 1677 contrajo segundas nupcias con doña Bernarda de la Torre, en la iglesia parroquial de San Sebastián (3).

Después de esta fecha, el artista, a quien hemos visto figurar en las parroquias de Santa Cruz y San Sebastián, se traslada a la de San Andrés, donde aparece en 1679, viviendo en casas propias (4), y donde permanece hasta la muerte, en el año 1693.

Vivía en la calle de Calatrava, "en la acera de la izquierda, según se entra por la calle de Toledo", allí nacieron sus hijos (5) y allí tenía casas propias en 1679; en los libros de Matricula de la iglesia de San Andrés

(1) Véanse en el Apéndice las fechas de los nacimientos de tres hermanos de Claudio Coello, Manuel, Faustina y Baltasara Josefa, todos mayores que él.

(2) Rice dice el documento. Véase el Apéndice.

(3) Véase en el Apéndice la partida de este segundo matrimonio.

(4) En la partida de nacimiento de su hija Juana Gregoria (11 de Marzo de 1679). Apéndice.

(5) Véase el Apéndice.



se consignan los inquilinos que en ellas tenía, uno de los cuales era el padre de su discípulo Teodoro Ardemans (1).

En 1686—dice el Sr. Sánchez Cantón—empieza la larga serie de sus memoriales, que demuestran sus penurias.

Abandonado de toda la corte, sólo la Reina Madre siguió dispensándole su protección hasta los últimos momentos de su vida, no olvidando después a su viuda. En el Archivo de Palacio hay un decreto encontrado por el Sr. Sánchez Cantón, en el cual y con fecha 21 de Abril de 1693, con ocasión de hallarse Claudio “con una grave enfermedad y „sin esperanzas de vida, dejando a su mujer con siete hijos y sin medios para mantenerse, se ordena “hacerle merced a la mujer de Claudio doña Bernarda de la Torre, el goce que tiene en la despensa de mi „casa“. El día 22 se da orden de que se paguen 1.500 reales por cinco „retratos que había pintado por mandato de la Reina“ (2).

Basándose en estos documentos, sospechaba el Sr. Sánchez Cantón que la fecha de su muerte pudiera no ser la que indica Cean, que al tratar de Coello sigue punto por punto a Palomino. Madoz, en su *Diccionario geográfico*, daba también, como fecha de la muerte de Coello, el día 22 de Abril.

Examinando el libro de defunciones de la parroquia de San Andrés, hemos hallado la partida de defunción, donde consta que falleció Claudio Coello el día 20 de Abril, dando poder para testar en 15 de Abril a su mujer ante Francisco Suárez, Notario real, siendo testamentarios, además de aquélla, D. Juan de Corquera y Phelipe Sánchez, maestro de obras.

Fué enterrado en la parroquia de San Andrés.

Cuando murió dejaba siete hijos, que estaban en una situación económica muy precaria, “se le debían 34.768 reales de salario; en 1693 „pidió su viuda que le fuesen abonados los haberes devengados, pero „no consiguió nada.“ Todavía en 25 de Enero de 1699 no se le habían „pagado estos atrasos a doña Bernarda de la Torre, que vivía en la „mayor miseria, en tanto Jordán reinaba sin rival“ ..... (3).

(1) Ardemans nació el 30 de Junio de 1661.—San Andrés, Libro IX, fol. 73.

(2) Sánchez Cantón, *Los Pintores de Cámara*, págs. 101-103.

(3) Sánchez Cantón, op. y págs. cit.



## APÉNDICE

*Los matrimonios de Claudio Coello.*

D.<sup>na</sup> Claudio Coello con Doña Feliziana de Aguirre y espinosa. Desposados.

En la villa de Madrid en catorce de Marzo de mil y seiscientos y setenta y cuatro años yo el Dr D<sup>n</sup> Pedro la Peña Maldonado Cura propio de la Parroquia de Sta Cruz de dicha villa y capp<sup>n</sup> de honor de Su Magestad, no obstante no aber precedido más de dos amonestaciones de las tres que manda el Santo Concilio, por aber dispensado en la tercera el Sr Dr D<sup>n</sup> Franco Forteça Vicario de dicha villa y con mandato de dicho Sr Vicario despachado en doce de dicho mes ante Ju<sup>an</sup> Baptista Saenz Brabo su notario teniendo primero su mutuo consentimiento, desposé por palabras de presente que acen verdadero y legítimo matrimonio a D<sup>n</sup> Claudio Coello con Feliziana de Aguirre y Ezquerria mis parroquianos siendo testigos el P. Fray Diego Salazar y Cadena D<sup>n</sup> Franco Riçe y Bartolomé de Marcos y lo firmé.—Dr D P<sup>o</sup> de la Peña Maldonado.

Parroquia de Santa Cruz.—Matrimonios hasta 1778, libro IX, folio 318 recto.

Claudio Coello con D.<sup>a</sup> Bernarda de Latorre en 2 de Agosto de 1678 años llevaron zertificacion para velarse en la Parroquia de Santiago de esta corte.

En 15 de Agto de mill seistos y setenta y siete años, con mandato del Sr. L<sup>do</sup> D<sup>n</sup> Alonso Riço Vicario g<sup>l</sup> de esta villa de M<sup>d</sup> y su partido ante Juan Alvarez de llamas not<sup>o</sup> su fecha de catorce dias de dicho mes y año, habiendo precedido las amonestaciones que el Santo Concilio manda en tres dias festivos en las missas solemnes y no resultado impedimento yo el L<sup>do</sup> D Ignacio Ortiz de Moncada Cura propio de esta Parrochial, de S<sup>n</sup> Sebastian de esta villa desposé por palabras de presente á Claudio Coello, biudo de D<sup>a</sup> Feliziana de espinosa na<sup>l</sup> de esta villa con D<sup>a</sup> Bernarda de Latorre hija de D<sup>n</sup> Andrés de Latorre y D<sup>a</sup> María Lorença de Villareal, siendo testigos D<sup>n</sup> Lucas Lorenço de Villareal, P<sup>o</sup> Al<sup>o</sup> de los Ríos y el L<sup>do</sup> Pedro Mellado y lo firmé.—D<sup>on</sup> In<sup>o</sup> Ortiz de Moncada.

Parroquia de San Sebastián.—Libro II, folio 467 v.<sup>o</sup>

*Los hermanos de Claudio Coello.*

Parroquia de los Santos Justo y Pastor.

El día 18 de Enero de 1637 se bautizó Manuel, hijo de Faustino Coello y de Bernarda de la Fuente.—Libro IX, fol. 3 v.<sup>o</sup>

El día 1.<sup>o</sup> de Marzo de 1638, Faustina.—Libro IX, fol. 84.

El 23 de Enero de 1640, Baltasara Josefa.—Libro IX, fol. 226 v.<sup>o</sup>

*Los hijos del pintor.*

El día 11 de Marzo de 1679 nació Juana Gregoria, hija de Claudio Coello y de Bernardina de la Torre.

Padrino, Pedro Alonso de los Ríos.—Libro VIII, fol. 135.

20 de Febrero de 1682 bautizóse Juana Paula, que nació el 7 de Febrero; fué su padrino D. Juan Carreño Miranda.—Libro VIII, folio 318.



1.º de Agosto de 1683 bautizóse a Cristóbal Juan, que nació el 26 de Julio. Padrino, Sebastián Cejudo.—Libro VIII, fol. 412.

24 de Enero de 1689 fué bautizado Marcelo Thomas, que nació el 16; fué padrino, en nombre del Duque del Infantado, D. Antonio de Espino Caballero de Santiago.—Libro IX, fol. 304.

7 de Junio de 1690 bautizóse a Felipa Nicolasa, que nació el 26 de Mayo; fué su padrino D. Joseph Caldecello.—Libro IX, fol. 497 v.º

6 de Enero de 1692 fué bautizada Manuela Estefanía Antonia, que nació el 26 de Diciembre de 1691; fué su madrina D.ª Gracia González Coello.—Libro X, fol. 46 v.º

Poco más de un año antes de morir Claudio tuvo al último de sus hijos.

Libros de Matricula de la iglesia de San Andrés, años 1689 y 1685, fols. 23 y 37.

En 1685 vivían en las casas de Coello, "en la calle de Calatrava, acera de la izquierda, según se entra por la calle de Toledo", su discípulo Teodoro Ardemans e Isabel de Aragón, su mujer.

En 1689 vive allí D.ª Bernarda de la Torre, que en el libro anterior de 1685 no aparece; tampoco hay en estos años hijos de este matrimonio en el libro de Bautismos.

#### *Partida de defunción.*

D.ª Claudio Coello, Pintor de Cámara de S. M. que vivía en la calle de Calatrava en cassas propias marido de D.ª Bernarda de la Torre murió en 20 de Abril de mil y seis cientos noventa y tres años, dió poder para testar á la dicha su muger en quince de dicho mes y año ante Fran.º Suárez N.º R.º Testamentarios dha su muger a D.ª Juan de Corquera que vive enfrente de S.ª Gil y a D.ª Ignacio de Herrera que vive en cassas de Los Salbajes y a Phelipe Sánchez Maestro de obras que vive en la calle de Juanelo en cassas que administra Balthassar de San Pedro. Missas ciento de a tres R.º. Fábrica trescientos R.º.—(Rescate de hachas, Tarimas, Cera.)

San Andrés.—Libro de Difuntos.

Año de 1691 a 1694, fol. 398 recto y verso.

CIRIACO PÉREZ BUSTAMANTE



## NOTAS FINALES

No fueron los estudios que en secos extractos quedan impresos, los únicos elaborados por los alumnos de Historia del Arte en el curso de 1917 á 1918; cinco más se presentaron, que no se publican, porque en una investigación histórica el resultado siempre es incierto, y todo el talento y todo el entusiasmo que en la búsqueda se pongan, son ineficaces si la suerte no favorece; algunos de estos trabajos son patentes muestras del ingenio de sus autores, y todos ellos pruebas de su laboriosidad, y de tener espacio holgado publicaríanse, aun estando faltos de aquellas novedades documentales que avaloran los compendiados y explican su inserción en este fascículo; he aquí una somera indicación de estos estudios:

—“La miniatura del siglo XIV según aparece en algunos códices de la Biblioteca del Marqués de Santillana”, por Antonio Bermejo de la Rica; descripción y clasificación de algunos manuscritos de la Nacional, ilustrada con 20 dibujos.

—“La miniatura en los códices aragoneses de la Biblioteca del Marqués de Santillana”, por Rafael Navarro Díaz; ilustran este trabajo 15 cuidados dibujos; se agrupan los manuscritos por la influencia extranjera que en ellos predomina.

—“Apuntes para un estudio de Damián Forment”, por Leandro Jesús Vivanco; recopilación de todos los datos publicados acerca de este escultor del siglo XVI.

—“Sebastián Martínez, pintor”, por Manuel Mozas Mesa; recógense las noticias conocidas y se añade un documento importantísimo: la partida de defunción del menos famoso que debiera artista de Jaén; según dicho documento, que no se publica por haberse divulgado en la revista jienense Don Lope de Sosa, junio 1918, murió Sebastián Martínez Domedel en Madrid el 30 de octubre de 1667; acompañan fotografías del Santo Rostro y de las puertas del Sagrario, obras éstas del pintor y un cuadro, el Entierro de Cristo, hoy en el Museo de Jaén, atribuido a Gaspar Becerra, sin razón suficiente.

—“El pintor Francisco Rizi”, por Domingo Fisac y Clemente; resumen cronológico de la vida y obras del más fecundo artista de la escuela madrileña.

Con estas notas queda hecho el resumen de lo que los alumnos de Historia del Arte trabajaron en el curso de 1917-1918; en el Archivo de la clase, en la Facultad, quedan los originales, aquí tan sumariamente compendiados, que ni las signaturas de los documentos se anotan por fuerza de la limitación de espacio.

Todos los alumnos pusieron de su parte actividad e interés loables, probando de cuánto eran capaces, aun en estudios tan apartados por su asunto y por su índole de los demás de la Facultad, y para los cuales, y no por culpa suya, en general les faltaban toda base y costumbre; a pesar de ello y a pesar de que durante casi todo el curso no pudieron ser dirigidos por quien bien les hubiera podido guiar, aportaron a la Historia del Arte español noticias nuevas, de importancia muchas, curiosas todas.

El que por la fuerza de las circunstancias hubo de explicar—de algún modo hay que decirlo—la asignatura, sin conocimientos suficientes para ello y aun sin el prestigio que dan los años, no podrá olvidar nunca los entusiasmos con que aquellos alumnos colaboraron e investigaron, y con frecuencia pensaba: cuánto no hubieran hecho a haber tenido guía experto; la arcilla era de prima calidad, faltaba el hábil alfarero.

Una vez más tenía realidad en la vida universitaria de España aquel verso del viejo Cantar del Cid:

“¡Dios, qué buen vassallo si hoviesse buen señor!”

F. J. SÁNCHEZ CANTÓN



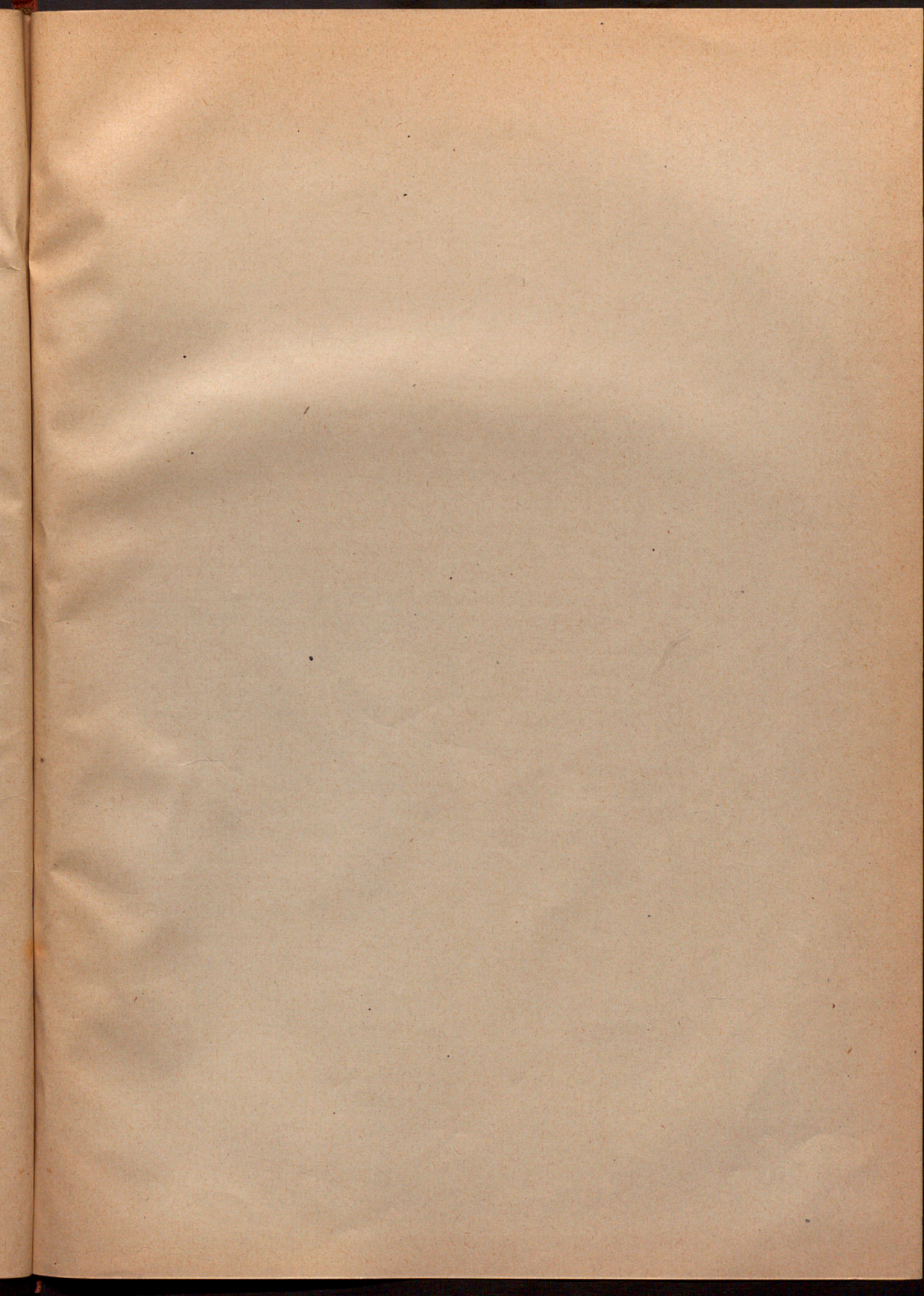
# SUMARIO

	Páginas
<i>Explicando el contenido de este fascículo</i> , por D. Elías Tormo.....	1
<i>El castillo de Belmonte</i> , por D. Claudio Galindo .....	5
<i>El convento de Santo Domingo, de Valencia (El aula capitular y el claustro mayor)</i> , por D. Alberto Monforte.....	13
Capillas del claustro.....	Páginas. 17
Aula capitular.....	18
Claustro mayor.....	20
<i>Un rejero desconocido: Maese Cañamache. La reja del coro de la Catedral de Teruel</i> , por D. Eduardo Gómez Ibáñez.....	21
<i>La capilla de San Marcos en la iglesia de San Lorenzo, de Segovia</i> , por D. Juan de Contreras y López de Ayala.....	24
<i>El Monasterio de San Miguel de los Reyes, en Valencia</i> , por D. Manuel Ferrandis Torres.....	32
<i>La iglesia de Santa María Magdalena, de Getafe</i> , por D. Vicente Gaspar.....	41
<i>Una excursión a Colmenar Viejo</i> , por D. Diosdado García Rojo, Pbro. ....	44
<i>El Platero Francisco Álvarez, autor de la custodia del Ayuntamiento de Madrid</i> , por D. Cayetano Alcázar.....	48
<i>Una obra ignorada de Juan de Herrera (La torre de la Colegiata de Pertusa)</i> , por D. <sup>a</sup> Aurea Lucinda Javierre y Mur.....	52
<i>Dos pinturas valencianas (Notas documentales)</i> , por D. Francisco Talón.....	54
<i>El pintor Antonio Bisquert, discípulo de Ribalta</i> , por D. Julián M. <sup>a</sup> Rubio.....	57
Obras de Bisquert.....	Página. 59
<i>Pinturas de la iglesia parroquial de Getafe</i> , por D. <sup>a</sup> M. <sup>a</sup> Dolores de Palacio Azara.....	63
Los retablos laterales.....	Página. 65
<i>La capilla de San Isidro en la Parroquia de San Andrés, de Madrid</i> , por D. Francisco Macho Ortega.....	67
<i>Claudio Coello: Noticias biográficas desconocidas</i> , por D. Ciriaco Pérez Bustamante.....	75
<i>Notas finales</i> , por D. Francisco Javier Sánchez Cantón.....	80





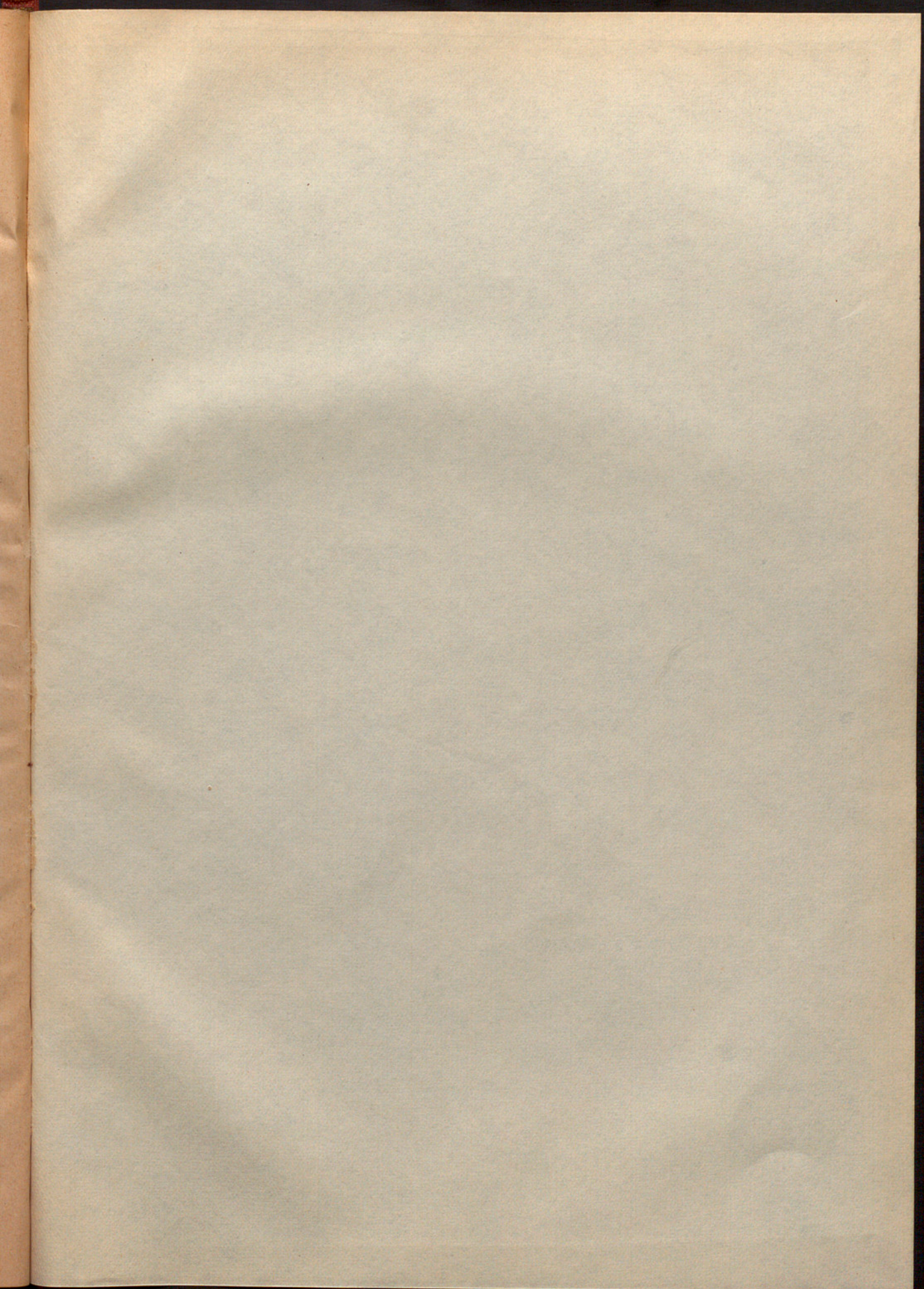












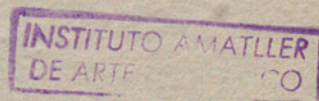






P

Conservació / Restauració



Gut. / H<sup>o</sup> Arte

R 861

X



UNIV.  
DE  
MADRID

TRABAJOS  
DE  
INVESTIGACION